

Noch ein „Handexemplar“: Der Fall der Schüler-Choräle

Von George B. Stauffer (New Brunswick, New Jersey)

Im Bach-Jahrbuch 2010 habe ich über die Entdeckung eines Exemplars der 1739 erschienenen Originalausgabe von Johann Sebastian Bachs Clavier-Übung III berichtet, die sich in der Princeton University Library befindet¹ und Korrekturen sowie Verbesserungen von der Hand des Komponisten enthält.² Ich konnte damals außerdem zeigen, daß die in einem weiteren, in der British Library aufbewahrten Exemplar des Drucks³ enthaltenen handschriftlichen Änderungen ebenfalls von Bachs Hand stammten. Obwohl die Korrekturen in den beiden Exemplaren Überschneidungen aufweisen, fanden sich doch genügend Unterschiede, um die Vermutung zu nähren, daß Bach die beiden Exemplare unabhängig voneinander annotierte, ohne sie miteinander oder mit einer gemeinsamen Vorlage abzugleichen.

Diese Erkenntnis stellte die von der Bach-Forschung lange Zeit gehegte Vorstellung eines „Handexemplars“ in Frage,⁴ die besagt, daß der Komponist von jeder Originalausgabe ein Exemplar für sich reservierte, in das er für seine persönliche Einsichtnahme sorgfältig und methodisch seine Korrekturen, Verdeutlichungen und Verbesserungen des Notentexts eintrug. Im Fall von Clavier-Übung IV, den so genannten Goldberg-Variationen BWV 988, umfaßten Bachs Annotationen auch das Einfügen von zusätzlichen Stücken, die er aus dem veröffentlichten Werk ableitete.⁵ Das Vorhandensein von zwei persönlich emendierten Exemplaren der Edition von Clavier-Übung III führte mich zu der Hypothese, daß Bach möglicherweise stets mehrere Exemplare seiner Drucke in unsystematischer, spontaner Weise annotierte, bevor er sie verkaufte oder

¹ US-PRu, (Ex) M3.1 B2C5 1739q.

² G. B. Stauffer, *Ein neuer Blick auf Bachs „Handexemplare“: Das Beispiel Clavier-Übung III*, BJ 2010, S. 29–52.

³ GB-Lbl, K 10 a 42.

⁴ Diese Ansicht wurde insbesondere vertreten von Wilhelm Rust in BG 25/2, S. XV bis XIX, Georg Kinsky in *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937, S. 60f., und Christoph Wolff in *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*, JAMS 29 (1976), S. 224–241, sowie in *Bachs Handexemplar der Schüler-Choräle*, BJ 1977, S. 120–129.

⁵ Gemeint sind die „Verschiedenen Canones über die ersten acht Fundamentalnoten vorheriger Aria“ BWV 1087, die Bach auf der Innenseite des hinteren Einbands seines eigenhändig annotierten Exemplars des Drucks (F-Pn, Ms. 17669) eintrug.

an seine Söhne, Schüler und Kollegen weitergab. Ich schloß meinen Bericht mit der Überlegung, daß die Verwendung des Begriffs Handexemplar zur Beschreibung von Originaldrucken mit Änderungen von Bachs Hand möglicherweise zu restriktiv sei, da dies eine Exklusivität und persönliche Besitzverhältnisse impliziert, die es vielleicht gar nicht gegeben hat.

Diese Idee scheint allerdings durch die *Sechs Choräle von verschiedener Art*, die sogenannten Schübler-Choräle BWV 645–650, widerlegt zu werden, die zwischen 1746 und 1749 in einer von Johann Georg Schübler aus Zella gestochenen ungewöhnlich fehlerhaften Ausgabe erschienen.⁶ Von dieser Ausgabe existiert ein Exemplar, das sich heute in der Scheide Collection der Princeton University befindet⁷ und das anscheinend unbezweifelbar sämtliche Eigenschaften eines Handexemplars aufweist. Der Band ging nach Bachs Tod in den Besitz seines Sohnes Carl Philipp Emanuel über, der Forkel gegenüber bestätigte, die „dabey geschriebene Anmerckungen“ seien „von der Hand des seeligen Autors“⁸; das Exemplar enthält mehr als 100 Änderungen – Korrekturen, Verdeutlichungen, Verbesserungen und aufführungspraktische Hinweise –, die den definitiven Text der Musik festzulegen scheinen. Es diente daher als Hauptquelle für Friedrich Conrad Griepenkerls Ausgabe der Schübler-Choräle (1847) im Rahmen der grundlegenden Gesamtausgabe der Bachschen Orgelwerke bei Peters⁹ und für Wilhelm Rusts Edition in der BG (1878).¹⁰ Nachdem es für nahezu ein Jahrhundert verschollen war, tauchte es in den 1970er Jahren wieder auf – es fehlte lediglich das erste Blatt mit der Titelseite und den Takten 1–22 des ersten Stücks („Wachet auf, ruft uns die Stimme“). Die Echtheit wurde dann von Christoph Wolff erneut bestätigt; Wolff zeigte auch, daß die ungewöhnlichen Angaben zur Manual- und Pedalverteilung sowie zur Stimmlage (zum Beispiel „Ped. 4f. u. eine 8tav tiefer“ für den Cantus firmus in „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“) in der

⁶ Der *terminus a quo* ergibt sich aus dem Jahr von Wilhelm Friedemann Bachs Dienstantritt als Organist und Musikdirektor in Halle (16. April 1746), der als Hallenser Verkaufsagent der Publikation genannt ist. Den *terminus ad quem* bestimmt die Verschlechterung von Bachs Sehvermögen im Spätherbst des Jahres 1749. Das Erscheinungsjahr der Schübler-Choräle wird gewöhnlich mit „um 1748“ angegeben; Christoph Wolff hat mir gegenüber aber die Meinung geäußert, daß der Charakter von Bachs Handschrift in dem Wiener Exemplar des Drucks einen näher an 1746 liegenden Erscheinungstermin suggeriert (siehe die Diskussion weiter unten).

⁷ US-PRu, Scheide Collection, ohne Signatur.

⁸ Dok III, Nr. 793 (Brief vom 26. August 1774).

⁹ *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*, hrsg. von F. C. Griepenkerl und F. Roitzsch, Leipzig 1844–1852, Bd. 6–7.

¹⁰ BG 25/2.

Tat von Bachs Hand geschrieben sind und aus seinem letzten Lebensjahr stammen.¹¹

Das Princetoner Exemplar diene daher als Grundlage für den Notentext der Schübler-Choräle in NBA IV/1, deren Herausgeber Heinz-Harald Löhlein mit Nachdruck behauptete: „Man könnte die Fassung in A1 [das Princetoner Exemplar] als ‚Fassung letzter Hand‘ auffassen“,¹² wobei er den von Georg von Dadelsen geprägten und seither allgemein gebräuchlichen Begriff für die letzte überarbeitete Werfassung eines Komponisten verwandte.¹³ Und in noch jüngerer Zeit folgte Werner Breig Löhleins Beispiel und benutzte das Princetoner Exemplar ohne Vorbehalt als Vorlage für die bei Breitkopf & Härtel erschienene Neuausgabe von Bachs Orgelwerken.¹⁴

Zugleich aber beansprucht ein weiteres Exemplar der Schübler-Choräle – insgesamt sind sechs Exemplare überliefert¹⁵ – unsere Aufmerksamkeit, seit es zuerst von Rust im Kritischen Bericht zu BG 25/2 diskutiert wurde. Es befindet sich heute in der Sammlung Hoboken der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien¹⁶; zu seinen Vorbesitzern gehörte der Organist, Komponist und Sammler Johann Christoph Oley (1738–1789), der sich auch als Kopist Bachscher Werke hervortat, darunter eine Frühfassung des ersten Satzes des Italienischen Konzerts BWV 971.¹⁷ Das von Oley vor 1762 erworbene Wiener Exemplar¹⁸ enthält mehr als 120 handschriftliche Änderungen, von denen etwa 70 mit denen des Princetoner Exemplars übereinstimmen.

Rust hat die Verbindung zwischen den beiden Druckexemplaren bemerkt, nahm aber an, daß Oley die Änderungen in dem Wiener Druck aus dem Princetoner Exemplar übernommen hatte und maß diesen daher keine weitere Bedeutung bei.¹⁹ Trotzdem regte er eingehendere Forschungen zu Oley an, da dieser „mit dem Autor in enger Beziehung gestanden haben muß“.²⁰ Auch

¹¹ Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle* (wie Fußnote 4), S. 126.

¹² NBA IV/1, Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 143.

¹³ G. von Dadelsen, *Die „Fassung letzter Hand“ in der Musik*, in: Acta Musicologica 33 (1961), S. 1–14. Dadelsen wiederum übernahm den Begriff von Goethe.

¹⁴ *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 2010 ff., Bd. 6, *Clavierübung III, Schübler-Choräle, Canonische Veränderungen* (2010).

¹⁵ Siehe die Aufstellung im Krit. Bericht NBA IV/1, S. 127–137.

¹⁶ A-Wn, *SH. J. S. Bach 40*.

¹⁷ US-Bp, Allen A. Brown Collection, ohne Signatur.

¹⁸ Ein Vermerk in der unteren rechten Ecke der Titelseite lautet: „Joh. Chr. Oley. Bernburg“. Oley wurde in Bernburg geboren und wirkte dort bis 1762, als er Organist und Schulgehilfe an der Reformierten Kirche in Aschersleben wurde, wo er bis zu seinem Tod verblieb.

¹⁹ BG 25/2, S. XV. Rust schrieb irrtümlicherweise, daß sämtliche Änderungen in dem Wiener Exemplar aus der Princetoner Quelle übernommen seien.

²⁰ BG 25/2, S. XV.

Löhlein nahm während seiner Arbeiten an dem NBA-Band Notiz von den Korrekturen in dem Wiener Exemplar, doch auch er schrieb diese Oley zu²¹ und ließ sie daher bei seiner Edition der Choräle unberücksichtigt. Immerhin aber fand er eine Lesart in „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ musikalisch so überzeugend, daß er sie als Ossia-Variante in den Notenband übernahm, wo er sie als „Oleysche Konjekture“ bezeichnete.²²

Eine im Zusammenhang mit meinen Redaktionsarbeiten zu einer neuen amerikanischen Gesamtausgabe der Bachschen Orgelwerke²³ vorgenommene kritische Überprüfung der handschriftlichen Änderungen in dem Wiener Exemplar der Schüler-Choräle hat die von Andrew Talle bereits vor einigen Jahren in seiner Studie über die Verbindung zwischen Oley und dem Bach-Schüler Bernhard Christian Kayser mitgeteilte Erkenntnis bestätigt, daß die Eintragungen keinesfalls von Oley stammen.²⁴ Ein gründlicher Vergleich mit Bachs später Handschrift ergibt hingegen eine genaue Entsprechung. Die mit einem einzigen Strich gezeichnete Achtelnote, der vertikale Doppelschlag, die kantige Viertelpause, die verdickten und häufig keulenartigen Tonhöhenzeichen, die Notierung von prima und seconda volta (mit einem leicht nach rechts verschobenen Punkt auf der Ziffer 1), der eigentümlich wellenartige Bindebogen und andere Notationssymbole entsprechen dem Schriftbild der Autographie aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt – besonders den späten Teilen von *P 271* (Kanonische Veränderungen BWV 769 a) und *P 180* (h-Moll-Messe BWV 232; siehe Abb. 1).²⁵

²¹ NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 135: „Die Eintragungen stammen anscheinend von Oleys Hand.“

²² NBA IV/1, S. 101.

²³ *Johann Sebastian Bach. The Complete Organ Works*, hrsg. von Q. Faulkner, G. B. Stauffer und C. Wolff, Colfax, North Carolina: Wayne Leupold Editions, 2010 ff.

²⁴ A. Talle, *Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts*, BJ 2003, S. 165. – Selbst ein cursorischer Vergleich mit Oleys Abschrift des Italienischen Konzerts (siehe Fußnote 17) zeigt, daß die handschriftlich eingefügten Achtelnoten, Viertelpausen und Triller sowie weitere Symbole in dem Schüler-Druck von anderer Hand stammen.

²⁵ Für einen Schriftvergleich siehe zum Beispiel in Abb. 1 die Tonhöhenangabe „g“; doch auch andere in dem Wiener Druck zur Korrektur verwendete Buchstaben (a, b, h, c, d, e und fis) stimmen genau mit den Fehlerkorrekturen im Autograph der h-Moll-Messe (1748/49) überein. Ein weiteres Indiz für Bachs Handschrift in dem Wiener Exemplar ist seine Gewohnheit, Sechzehntel-Fähnchen einzufügen, die den Stiel der Noten kreuzen, wenn er Gruppen von gleichwertigen Achtelnoten in Paare von punktierten Achtel- und Sechzehntelnoten umwandelt (siehe zum Beispiel „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, T. 27, oberes Manual; oder „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“, T. 16 und T. 26, Pedal). Diese Eigenart findet sich sowohl in dem Princeton- als auch in dem Wiener Exemplar.

Erneut betrachtet, lassen sich die handschriftlichen Änderungen in dem Wiener Exemplar nunmehr schlüssig als Zusätze von der Hand des Komponisten deuten, denn sie betreffen genau dieselben Aspekte, die auch in dem Princeton Druck im Fokus standen: die Korrektur von Druckfehlern, die Ergänzung von fehlenden Akzidentien, Haltebögen und Hilfslinien, das Einfügen zusätzlicher Verzierungen und Bindebögen, die Verdeutlichung und Schärfung der Rhythmen und die Verbesserung ausgewählter Passagen.²⁶ In „Meine Seele erhebt den Herren“ ergänzt der Schreiber sogar die Punkte in zwei punktierten Viertelpausen. Wer wenn nicht Bach hätte sich um solche Details gekümmert?

*

Von den 125 handschriftlichen Änderungen in dem Wiener Exemplar entsprechen 71 denen in der Princeton Quelle, die insgesamt 109²⁷ handschriftliche Emendationen enthält.²⁸ Die übrigen 54 Eintragungen in dem Wiener Exemplar sind singulär; sie demonstrieren ein weiteres Mal, wie Bach den Korrekturprozeß zum Anlaß nahm, die Musik und die Art ihrer Ausführung noch einmal zu überdenken. Dabei ist begrüßenswert, daß das Wiener Exemplar uns über jedes einzelne der sechs Stücke etwas Neues mitzuteilen hat.

Für „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645 liefert uns das Wiener Exemplar endlich die erste Seite des Notentexts mit Bachs Korrekturen, die genau festlegen, wie das erste und zweite Ende des Stollens ausgeführt werden sollen (siehe Abb. 1, Nr. 5 a). Des weiteren ergänzte Bach einen Triller auf der vorletzten Note der ersten Phrase des Cantus firmus (T. 15, erste Note) und fuhr mit dem auftaktigen Schleifer fort, der beim erneuten Auftreten des Ritornells in dessen achtem Takt erscheint (T. 25 und 39; siehe Beispiel 1).

Der Notentext von „Wo soll ich fliehen hin“ BWV 646 bleibt in dem Wiener Exemplar mit Ausnahme der Ergänzung von Doppelschlägen bei den vier Hauptkadenzen des Ritornells im wesentlichen unverändert. Dieser wichtige Zusatz hat die Funktion, die Halbtonfigur des Themas zu spiegeln und die dem Stück zugrundeliegenden harmonischen Stationen herauszuarbeiten (Beispiel 2). Außerdem stützt er die Vermutung, daß Bach beim Konzipieren des

²⁶ Die hier aufgezeigten Kategorien reflektieren die von Christoph Wolff für das Princeton Exemplar vorgeschlagenen; siehe Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle* (wie Fußnote 4), S. 125 f.

²⁷ Für die Eingriffe auf der inzwischen verschollenen ersten Seite des Princeton Exemplars („Wachet auf, ruft uns die Stimme“, T. 1–22) müssen wir uns auf den Kommentar von Rust in BG 25/2 verlassen.

²⁸ Zu Einzelheiten siehe den Editionsbericht in *Johann Sebastian Bach. The Complete Organ Works*, Bd. I/9, *Chorale Partitas, Canonic Variations on Vom Himmel hoch, Schübler Chorales*, hrsg. von G. B. Stauffer (im Druck).

Beispiel 1: Wachet auf, ruft uns die Stimme

Stücks – ganz gleich ob er es von einem verschollenen Kantatensatz transkribierte oder neu komponierte²⁹ – den älteren, mit Jacob Regnarts Melodie aus dem Jahr 1576 verbundenen Text „Auf meinen lieben Gott“ (Lübeck, vor 1603) im Sinn hatte, dessen erste Strophe eine direkte Anspielung auf das Wort „wenden“ enthält:

Auf meinen lieben Gott
 trau ich in Angst und Not;
 der kann mich allzeit retten
 aus Trübsal, Angst und Nöten,
 mein Unglück kann er wenden,
 steht alls in seinen Händen.

Beispiel 2: Wo soll ich fliehen hin

Für „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 647 bestätigt das Wiener Exemplar die dissonante Lesart, die sich auch in der Princetonener Quelle in Takt 13 findet, wo Bach die dritte Note in der linken Hand von b nach h ändert und damit einen scharfen Querstand zu dem b des Cantus firmus herstellt, der gleichzeitig im Pedal erklingt (Beispiel 3).³⁰

²⁹ Die ausführlichste Zusammenfassung dieses komplexen Sachverhalts findet sich bei M. Kube, *Choralgebundene Orgelwerke*, in: *Bach Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999, S. 607f.

³⁰ Das Auflösungszeichen findet sich auch unter den Änderungen in dem Londoner Exemplar der Schüler-Choräle (siehe die Diskussion weiter unten).


Der Konflikt von *b* und *h* spiegelt die tonal-modale Ambiguität der Choralmelodie und soll vielleicht die Phrase „in allem Kreuz“ unterstreichen, die im Choraltext in der Wiederholung des Stollens erscheint. In der Vorlage für dieses Stück, dem Duett für Sopran und Alt „Er kennt die rechten Freudenstunden“ aus der Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 93, steht an dieser Stelle das gefälligere *b* – die bisher in sämtlichen modernen Ausgaben der Schübler-Choräle verwendete Lesart. Das Wiener Exemplar ermutigt uns nun, Bachs schärferen zweiten Einfall wiederherzustellen.


Beispiel 3: Wer nur den lieben Gott läßt walten

Bei „Meine Seele erhebt den Herren“ BWV 648 geht Bach in dem Wiener Exemplar mit der Ergänzung der Bögen, die die ersten beiden Achtelgruppen verbinden, noch weiter als in der Princetoner Quelle und betont damit den sanften Tanzrhythmus der Musik. Insgesamt ergänzt er vierzehn Bögen – darunter fünf, die in dem Princetoner Exemplar fehlen. Die überraschendste Änderung allerdings, die einzig in dem Wiener Exemplar erscheint, findet sich in Takt 13 – einer Organisten wohlvertrauten Passage, da sie dem Spieler abverlangt, mit der rechten Hand gleichzeitig auf dem ersten (Cantus firmus) und dem zweiten Manual (Begleitung) zu spielen, um die weiten Intervalle zu bewältigen, die die Alt- und die Tenorstimme der Begleitung voneinander trennen (Beispiel 4 a). In dem Wiener Exemplar änderte Bach die Schlußnote der Cantus-firmus-Phrase von einer punktierten Halbenote zu einer punktierten Viertelnote mit punktierter Viertelpause. Zugleich ergänzte er bei der dritten und vierten Note der Altstimme einen Bogen (siehe Beispiel 4 b und Abb. 3 a). Dies läßt vermuten, daß Bach den ausführenden Spieler die zweite Note im Alt (*c''*) mit der rechten Hand auf dem zweiten Manual ausführen lassen wollte, während der Cantus firmus mit derselben Hand auf dem ersten Manual zu halten war; dann aber verlegte er in der zweiten Hälfte des Taktes die rechte Hand ganz auf das zweite Manual, um so zu gewährleisten, daß der in der Altstimme ergänzte tänzerische Bogen ausführbar ist. Diese Veränderung löst endlich eine seit langem diskutierte Unklarheit in der Spielpraxis

von „Meine Seele erhebt den Herren“ und liefert einen Hinweis darauf, wie bemerkenswert nuanciert Bachs eigenes Orgelspiel gewesen sein muß.³¹

Beispiel 4: Meine Seele erhebt den Herrn

a) 

b) 

Für „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ BWV 649 ergeben die Korrekturen in dem Wiener Exemplar insgesamt ein ähnliches Bild wie die in der Princeton-Quelle. Der wesentlichste Unterschied ist die Ergänzung von Trillern auf den vorletzten Noten der zweiten und vierten Phrase des Cantus firmus, die einer von der obligaten Violoncello-piccolo-Stimme bereits recht munter gestalteten Faktur einen noch lebhafteren Gestus verleihen (in der Orgeltranskription wird diese Partie von der linken Hand ausgeführt). In Takt 41 ergänzte Bach in der obligaten Stimme ebenfalls einen Triller (Beispiel 5), der die abschließende Phrase des Chorals weiter verziert, welche zu dem Da capo des Ritornells führt (für das Bach genau wie in dem Princetoner Exemplar die fehlenden Anweisungen in Takt 3 ergänzte).

Beispiel 5: Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ



³¹ Ähnliche Passagen, die das gleichzeitige Spiel der rechten Hand auf zwei Manualen verlangen, finden sich in T. 24 von „Meine Seele erhebt den Herren“ sowie in T. 16 und 65 des ersten Satzes des Konzerts in a-Moll nach Vivaldi BWV 593, wo Bachs Notationsweise deutlich macht, daß die Note a' gleichzeitig im Oberwerk – als Teil des Schlußakkords des Ritornells – und auf dem Rückpositiv als erste Note der Episode gespielt werden soll.

Die wichtigsten neuen Lesarten in dem Wiener Exemplar finden sich in „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ BWV 650, dessen Text auch in der Princeton Quelle bereits gründlich korrigiert erscheint. In dem Wiener Exemplar verfuhr Bach bei der Korrektur und gleichzeitigen Verbesserung von Takt 2 des Ritornells genau wie in der Princeton Quelle und schuf damit eine Fassung des Ritornells, die die originale obligate Violinstimme wesentlich verfeinert.³² In dem Wiener Exemplar änderte Bach das Ritornell aber zudem auch bei dessen Wiederkehr in Takt 44 (auf der Dominante) – eine Änderung, die die Struktur des Werks thematisch vereinheitlicht und ausbalanciert (Beispiel 6). Diese Emendation findet sich weder in der Vorlage der Arie „Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret“ aus der Kantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ BWV 137 noch in dem Princeton Exemplar.

In Takt 50 von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ änderte Bach in dem Wiener Exemplar die Noten der obligaten Stimme ein weiteres Mal und präsentierte eine Lesart, die sich sowohl von der Kantatenvorlage und dem unveränderten Druck als auch von der in dem Princeton Exemplar erscheinenden Änderung unterscheidet (Beispiel 7 a). Und in Takt 52 schärfte er in dem Wiener Exemplar den Rhythmus der Figur auf Zählzeit 3 und lieferte damit auch hier wieder eine andere Lesart als die in der Kantate, dem unveränderten Druck und dem Princeton Exemplar (Beispiel 7 b).

Beispiel 6: Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter

44 BWV 137/2

Exemplar Princeton

Exemplar Wien

* Bogen nur in den Exemplaren Princeton und Wien

Diese beiden Fälle lassen nicht nur vermuten, daß Bach mit der ursprünglichen Druckfassung des Notentexts von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“

³² Siehe Wolff, *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle* (wie Fußnote 4), S. 127, bzw. NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 132.

ter“, der abgesehen von einigen Stichfehlern der Vorlage aus Kantate BWV 137 folgt, unzufrieden war, sondern auch, daß er sich zu der Zeit, als er die Exemplare Wien und Princeton emendierte, bezüglich der Verbesserungen noch nicht endgültig entschieden hatte.

Beispiel 7: Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter

a) BWV 137/2 (Violine)
50

Unrevidierter Druck

Exemplar Princeton

Exemplar Wien

b) BWV 137/2 (Alt)
51

hast du nicht die - ses ver - - spü -

Unrevidierter Druck (Manual I)

Exemplar Princeton (Pedal, 4', eine Oktave tiefer)

Exemplar Wien (Manual II)

Schließlich ist noch bemerkenswert, daß, obwohl Bach in dem Wiener Exemplar an „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ umfassende Veränderungen vornahm (insgesamt 31), von denen sich viele auf aufführungspraktische Details beziehen (Verzierungen, geänderte Rhythmen usw.), er im Gegensatz zu der Princetoner Quelle nicht angibt, daß der Cantus firmus im

Pedal zu spielen ist. Dies eröffnet die Möglichkeit, daß er zu der Zeit, als er die Ausgabe korrigierte, noch der Meinung war, daß der Druck die Aufführungsweise zuverlässig wiedergebe, daß also die Ritornellfigur von der rechten Hand auf dem ersten Manual (oberes System, im Violinschlüssel), der Cantus firmus von der linken Hand auf dem zweiten Manual (mittleres System, im Altschlüssel) und die Baßlinie von den Füßen im Pedal (unteres System, im Baßschlüssel) zu spielen sei.³³ Dies war keineswegs eine perfekte Disposition, da die Pedalstimme ein e' (T. 42) enthielt, einen in Bachs Zeit selten im Pedal anzutreffenden Ton. Allerdings ist es technisch durchaus möglich, das Werk auf diese Weise aufzuführen,³⁴ und wenn man hierin die ursprüngliche Absicht des Komponisten erkennt, so tritt ein wohldurchdachter und komplexer Organisationsplan für den Schübler-Druck zutage, der den subtilen Strukturen von Bachs übrigen späten Sammlungen ebenbürtig ist:

[[„Wachet auf, ruft uns die Stimme“	Trio, Cantus firmus in der linken Hand
	[„Wo soll ich fliehen hin“	Trio, Cantus firmus im Pedal
	[„Wer nur den lieben Gott“	Quartet, Cantus firmus im Pedal
	[„Meine Seele erhebt den Herren“	Quartet, Cantus firmus in der rechten Hand
	[„Ach bleib bei uns“	Trio, Cantus firmus in der rechten Hand
	[„Kommst du nun, Jesu“	Trio, Cantus firmus in der linken Hand

So betrachtet, tritt das von der Forschung seit langem diskutierte Organisationsprinzip der Sammlung deutlich zutage: Es basiert auf dem Wechsel der Satztechnik (Trio, Quartett, Trio) und der wechselnden Lage des Cantus firmus (linke Hand; Pedal, Pedal; rechte Hand, rechte Hand; linke Hand) – architektonische Vorgaben, die denen in den Choralbearbeitungen in Clavier-Übung III vergleichbar sind. Bach könnte somit die weithin bekannte Anmerkung in der Princeton-Quelle, die einen Wechsel der Baßlinie in die linke Hand und des Cantus firmus ins Pedal verlangt, als eine fakultative Spielanweisung angesehen haben und nicht als die definitive Lösung.³⁵

Die unterschiedlichen, doch gleichwertigen Änderungen in dem Wiener und dem Princeton-Exemplar implizieren, daß Bach den gedruckten Text aus dem Stegreif änderte, ohne sich auf eine Korrekturvorgabe oder einen vorgefaßten Plan zu beziehen. Auch dies widerspricht dem Konzept eines „Handexemplars“ oder einer „Fassung letzter Hand“ und stützt die Vorstellung,

³³ Diese Stimmverteilung bleibt auch in dem Londoner Exemplar bestehen, trotz anderer Eingriffe in den Notentext von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ (siehe die Diskussion weiter unten).

³⁴ Tatsächlich wird das Werk heute oft auf diese Weise ausgeführt, sowohl im Konzert als auch auf Tonträgern.

³⁵ In *Johann Sebastian Bach. The Complete Organ Works*, Bd. I/9, werden beide Fassungen präsentiert.

daß Bach spontane Entscheidungen traf, wenn er die Druckexemplare seiner Kompositionen revidierte, um sie zu verkaufen oder zu verschenken. Dies wirft zweifellos auch ein Licht auf seine Aufführungen eigener Klavierwerke, während derer er wahrscheinlich ad hoc Passagen änderte oder – im Fall von Choraltrios – die Partien mit unterschiedlicher Verteilung auf Manualen und Pedal ausprobierte und sie wenn nötig in andere Oktavlagen versetzte.

*

In welcher Reihenfolge hat Bach die Quellen Princeton und Wien korrigiert? Um diese Frage zu klären, ist es wichtig, ein drittes Exemplar zu berücksichtigen, das sich heute in der British Library in London befindet.³⁶ Das Londoner Exemplar enthält 30 handschriftliche Änderungen, die mit hellbrauner Tinte eingetragen wurden, möglicherweise von Johann Georg Schübler oder dessen Bruder Johann Heinrich d. J.³⁷ Die meisten Änderungen betreffen das Ausbessern von Druckfehlern – die Ergänzung fehlender Haltebögen, Akzidentien und Pausen, die Korrektur offensichtlich falscher Noten, die Klärung der prima und seconda volta des Stollens in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ usw. Diese Korrekturen könnten ohne Bachs Aufsicht vorgenommen worden sein. Andere Eingriffe aber betreffen Verbesserungen des musikalischen Texts – zum Beispiel das Verdeutlichen und Schärfen der Rhythmen in „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (T. 27) und „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ (T. 13, 16, usw.) oder die geänderte Pedal-Lesart in „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ (T. 38, Zählzeit 2). Hier muß Bach in irgendeiner Weise beteiligt gewesen sein. Da mit einer Ausnahme sämtliche in das Londoner Exemplar eingetragene Änderungen in der Princetoner und der Wiener Quelle aufgegriffen werden, steht zu vermuten, daß sie eine heute verschollene Korrekturliste des Herausgebers reflektieren, die mit Bachs Unterstützung zusammengestellt wurde.³⁸ Eine solche Liste wurde anscheinend für

³⁶ GB-Lbl, K 10 a 23.

³⁷ Die Achtelnote und die Ziffer 2 sind – wie sich seinen Notenstichen entnehmen läßt – Johann Georg Schüblers Schriftzügen sehr ähnlich. Die Achtelpause hingegen mit ihrer gerundeten anstelle einer scharfen Kante erinnert an die Schriftzüge seines Bruders Johann Heinrich d. J.; siehe G. G. Butler, *The Printing History of J. S. Bach's Musical Offering: New Perspectives*, in: *Journal of Musicology* 19 (2002), S. 306–331.

³⁸ Die Änderungen in dem Londoner Exemplar wurden in NBA IV/1 nicht berücksichtigt; dies ist bedauerlich, da die eine singuläre Änderung die Schärfung des Rhythmus im Cantus firmus von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ (T. 14, Zählzeit 3) betrifft – eine kompositorische Verbesserung völlig im Einklang mit den Änderungen in dem Princetoner und dem Wiener Exemplar. Die Londoner Korrekturen finden sich vollständig im Editionsbericht von *Johann Sebastian*

die Korrektur des Notentexts der Originalausgabe von Clavier-Übung III verwendet.³⁹ Leider ist es angesichts der kleinen Zahl überlieferter Exemplare unmöglich, Sicherheit darüber zu gewinnen, ob dies auch für die Schübler-Choräle zutrifft.

Beim Überarbeiten der Princeton- und der Wiener Quelle ging Bach weit über die einfachen Änderungen hinaus, die in dem Londoner Exemplar zu finden sind; in beiden Drucken nahm er weit tieferegreifende Revisionen vor. Das Princeton-Exemplar enthält die singulären Angaben zur Manual- und Pedalverteilung sowie zur Stimmlage, und die hier zu findende Lesart in Takt 50 von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“, die den gebrochenen Akkord des Ritornell-Themas enthält, scheint der skalischen Lesart des Wiener Exemplars überlegen zu sein. Diese Aspekte lassen vermuten, daß die Änderungen in der Princeton-Quelle zu einem späteren Zeitpunkt erfolgten. Andererseits weist das Wiener Exemplar die verbesserte Aufführungsanweisung in Takt 13 von „Meine Seele erhebt den Herren“ und die vereinheitlichende Änderung des Ritornell-Themas in Takt 44 von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ auf. Diese singulären Verbesserungen sprechen für eine spätere Datierung der Änderungen in dem Wiener Exemplar. Kurz, es ist unmöglich zu entscheiden, welches Exemplar zuerst revidiert wurde und welches an zweiter Stelle.

Wenn man sie miteinander vergleicht, scheinen die beiden emendierten Exemplare Bachs spontane Gedanken zu den Choralvorspielen an zwei unterschiedlichen Zeitpunkten zu spiegeln. Die Änderungen in dem Wiener Exemplar, bei denen es sich häufig um sauber exekutierte Rasuren des gestochenen Notentexts handelt, wurden sorgfältiger ausgeführt als die in dem Princeton-Exemplar, das eine Reihe grob ausgestrichener Passagen enthält, die zu implizieren scheinen, daß Bach in großer Eile oder sogar verärgert war (siehe Abb. 1, Nr. 4b). Das Erscheinungsbild der Korrekturen mag uns etwas über Bachs Stimmung im Augenblick der Korrektur erzählen, doch es verrät nichts über die Chronologie der Revisionen.

Schließlich müssen wir uns noch fragen, auf welchem Weg das handschriftlich korrigierte Exemplar des Schübler-Drucks in Oleys Besitz kam. Es gibt keinen dokumentarischen Beleg, daß er Bach persönlich kannte oder sein Schüler war. Zum Zeitpunkt von Bachs Tod war Oley zwölf Jahre alt, und es ist unwahrscheinlich, daß er die Schübler-Choräle direkt aus der Hand des Komponisten empfangen. Eine wahrscheinlichere Verbindung wäre über Bernhard Christian Kayser (1705–1758), der zunächst in Köthen und dann in Leipzig

Bach. The Complete Organ Works, Bd. I/9, und die singuläre Lesart von „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ wurde in den Notentext übernommen.

³⁹ Siehe NBA IV/4 Krit. Bericht (M. Tessmer, 1974), S. 14–16.

bis etwa 1725 bei Bach studierte.⁴⁰ Oley besaß Kaysers Abschriften einer Reihe von Bachschen Werken, darunter die Englischen und Französischen Suiten, das Wohltemperierte Klavier I und die Pièce d'Orgue BWV 572. Er könnte diese Handschriften als Schüler von Kayser erhalten haben (allerdings gibt es keinen Nachweis, daß Oley von Kayser unterrichtet wurde), oder – und dies ist wahrscheinlicher – aus Kaysers Nachlaß, also 1758 oder wenig später.⁴¹ Mehrere Handschriften Kaysers tragen den Besitzvermerk „Joh. Chr. Oley, Bernburg“, der sich auch auf dem Wiener Exemplar der Schübler-Choräle findet.⁴² Sollte das Wiener Exemplar sich einst im Besitz von Kayser befunden haben, so würde dies erneut die Vermutung stützen, daß Bach und Kayser auch nach dem Ende ihres formalen Lehrer-Schüler-Verhältnisses Mitte der 1720er Jahre in Verbindung standen⁴³ und daß Bach möglicherweise mehr als zwanzig Jahre später seinem früheren Schüler ein persönlich korrigiertes Exemplar der Schübler-Choräle übergab. Dies würde jedenfalls die zahlreichen aufführungsbezogenen Details erklären helfen, die Bach in den Notentexte einfügte.

Es ist ausgesprochen mißlich, daß lediglich sechs Exemplare der Originalausgabe der Schübler-Choräle erhalten sind, denn dieser fehlerreiche Druck scheint Bach bei der Korrektur des verderbten Notentextes zu einem besonderen Maß an kreativer Selbstkritik angespornt zu haben. Auch wenn wir den Verlust weiterer Exemplare des Drucks bedauern mögen, die andere handschriftliche Verbesserungen enthalten haben könnten, liegt ein gewisser Trost in dem Umstand, daß die in der Wiener Quelle vorgenommenen Änderungen, die zuerst vor 137 Jahren von Wilhelm Rust bemerkt wurden, endlich als von Bachs eigener Hand stammend erkannt und in modernen Editionen und Aufführungen dieser sechs bemerkenswerten Choralbearbeitungen berücksichtigt werden können.⁴⁴

Übersetzung: Stephanie Wollny

⁴⁰ Talle (wie Fußnote 24), S. 156–158.

⁴¹ Ebenda, S. 162–165.

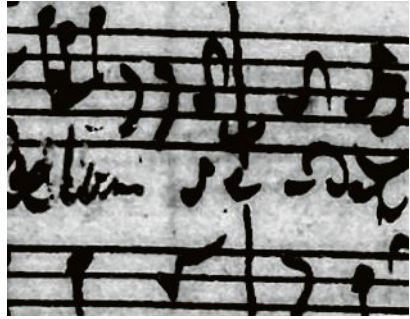
⁴² Siehe Fußnote 18.

⁴³ Talle nennt drei Abschriften Kaysers von Bachs Werken, die aus dem Zeitraum von ca. 1730 bis 1736 stammen, was auf Kontakte zwischen Kayser und Bach in diesen Jahren schließen läßt. Höchstwahrscheinlich war es Kayser – Organist und Kammermusiker in Köthen seit 1747 –, der anregte, den Leipziger Orgelbauer Johann Scheibe für Reparaturen an der Orgel der Stadtkirche St. Jacob zu verpflichten, woraus sich eine weitere enge Verbindung zu Bach ergibt. Siehe Talle (wie Fußnote 24), S. 157 und 161.

⁴⁴ Mein Dank gilt Christoph Wolff und Robert L. Marshall, die diesen Beitrag gelesen und zu verschiedenen Punkten hilfreiche Anregungen beigesteuert haben.



1 a. Wachet auf, ruft uns die Stimme
BWV 645, T. 22



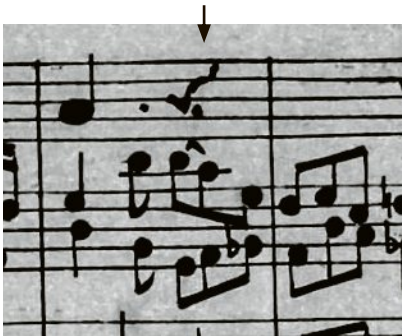
1 b. h-Moll-Messe BWV 232,
Et resurrexit, T. 62b–63 a
(P 180), um 1748/49



2 a. Wo soll ich fliehen hin
BWV 646, T. 33



2 b. Kanonische Veränderungen
BWV 769 a, Canto fermo in canone, T. 18
(P 271), um 1747/48

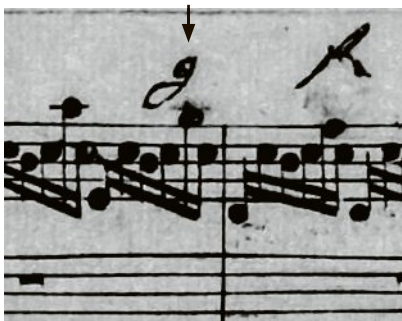


3 a. Meine Seele, erhebt den Herren
BWV 648, T. 13



3 b. h-Moll-Messe BWV 232,
Patrem omnipotentem, T. 72b–73 a
(P 180), um 1748/49

Abb. 1.



4a. Kommst du, nun, Jesu
BWV 650, T. 9–10



4b. Kommst du, nun, Jesu
BWV 650, T. 9–10
(US-PRu, Scheide Collection), um 1748



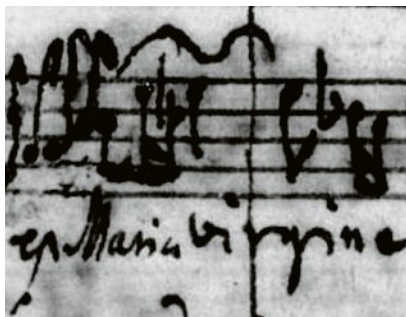
5a. Wachet auf, ruft uns die Stimme
BWV 645, T. 21b–22



5b. Allein Gott in der Höh sei Ehr,
BWV 662, T. 16b–18a
(P 271), um 1739–1742



6a. Wachet auf, ruft uns die Stimme
BWV 645, T. 20
Schüler-Choräle, Exemplar A-Wn,
SH. J. S. Bach 40
Handschriftliche Ergänzungen



6b. h-Moll-Messe BWV 232,
Et in unum Dominum, T. 74b–75 a
(P 180), um 1748/49
Details aus Bach-Autographen
ca. 1740–1750 (Datierung nach
Kobasyashi Chr)