

Beweis oder Vermutung?

Zur Publikation der Bach zugeschriebenen Weimarer Tabulaturblätter

von Martin Staehelin (Göttingen)

I.

Im Jahre 1961 hielt der amerikanische Bach-Forscher Arthur Mendel anlässlich des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in New York den Eröffnungsvortrag über das Thema „Evidence and Explanation“¹, also, auf deutsch, „Beweis und Erklärung“. Seine Ausführungen holten weit bei geschichtstheoretischen Überlegungen aus; je mehr sie voranschritten, desto skeptischer und resignierter beurteilten sie die Möglichkeit, eine historische Erkenntnis vollkommen zu beweisen. Mendel, der besonderen Wert auf Begrifflichkeit und Verhältnis von „Beweis“ und „Erklärung“ legte, formulierte am Schluss seines Beitrags „ein Ergebnis aus allen unseren Überlegungen“, und zwar mit dem folgenden Satz: „Je allgemeiner, je bedeutender die vorgetragene Erklärung ist, desto weniger hartnäckig sollten wir an ihr festhalten, desto sicherer wird sie bestenfalls die Kontur einer Erklärung sein – ein Plan für weitere Forschung“.²

Die damit vertretene Relativierung der Beweis- und der Erklärungskraft einer wissenschaftlichen Erkenntnis dürfte jedem ernsthaften Forscher eine Mahnung bedeuten, die Argumente, deren er sich zum Beweis und zur Erklärung eines untersuchten Sachverhalts bedient, mehrfach zu hinterfragen, ja im Laufe der Folgezeit nochmals in Zweifel zu ziehen und in weiterer Forschung neu zu überprüfen. Wer selber Mendel im direkten Gespräch erlebt hat, vermag sich übrigens lebhaft daran zu erinnern, dass dieser mit seinen Zweifeln an der Beweiskraft noch so sicher erscheinender Feststellungen auch in der spontanen Diskussion ernst machte: Hatte man als sein Gesprächspartner eine vermeintlich selbstverständliche musikgeschichtliche Tatsache positiv ausgesprochen oder auch geleugnet, so liebte er es, sogleich „why?“ oder „why not?“ zu fragen; der Zwang, mit einer einleuchtenden Begründung sofort zu antworten, ließ einen unendlich mehr lernen, als dies eine ganze Vorlesungsstunde bei einem allein referierenden Dozenten zu tun vermochte.

Im Rückblick auf diese methodische Einstellung Mendels sei hier über den konkreten Fall einer wissenschaftlichen Neuerscheinung berichtet, deren Ausführungen, wie es scheint, einer längeren Überlegung, einer nochmaligen Überprüfung und Erforschung bedurft hätten, um den Leser von der vollkommenen Beweiskraft des Dargestellten zu überzeugen; auch eine leserfreundlichere Argumentation hätten sie an manchen Stellen verdient, und die Mendel'schen „why?“- oder „why not?“-Einwürfe bzw. die so

¹ Arthur Mendel, „Evidence and Explanation“, in: *International Musicological Society ...*, Report of the Eight Congress New York 1961, vol. II, Kassel etc. 1962, S. 3–18.

² Ebd., S. 18.

herausgeforderten Antworten hätten dem Text ebenfalls gut getan. In Abwandlung von Mendels Vortragstitel von 1961 wurde der Titel dieses Aufsatzes deshalb mit „Beweis oder Vermutung?“ formuliert. Dazu sei gleich zu Beginn betont, dass es dem Verfasser weniger darum geht, die hier exemplarisch behandelten Ausführungen zweier Kollegen um jeden Preis in der Sache zu bestreiten, als vielmehr Zweifel am methodischen Vorgehen anzumelden, das zu verschiedenen von ihnen vorgetragenen Beobachtungen oder Argumenten führte; damit dürften die folgenden Darlegungen, über den konkreten Einzelfall hinaus, auch allgemeinere Bedeutung gewinnen.

II.

Die Rede ist von der Veröffentlichung jener Orgeltabulaturblätter, die nach ihrem Fund in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar in Teilen als die frühesten Musikhandschriften von Johann Sebastian Bachs eigener Hand bezeichnet und in einer breit gestreuten Berichterstattung durch das Leipziger Bach-Archiv in Zeitungspressen³, wissenschaftlichen Beiträgen⁴ sowie in einer, eine entsprechende Leipziger Ausstellung begleitenden Vorauspublikation⁵ ausführlich bekannt gemacht worden sind. Mittlerweile ist sogar eine CD-Aufnahme aller Kompositionen erschienen, die auf diesen Tabulaturblättern notiert sind⁶ – auch diese Aufnahme im Titel mit Bachs Namen versehen, obwohl kein einziges dieser Stücke Bach zum Verfasser hat. Die endgültige Publikation, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, ist nun unter dem Titel *Weimarer Orgeltabulatur* [!]⁷. *Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. ... Herausgegeben von Michael Maul und Peter Wollny*, bei Bärenreiter, Kassel etc. 2007, erschienen;⁸ sie enthält alle Tabulaturblätter vollständig faksimiliert, außerdem in einem eigenem Heft ein in deutscher und englischer Sprache beigegebenes Vorwort samt der modernen Übertragung der Kompositionen.⁹

³ Vgl. z. B. *Die Zeit*, Nr. 36, vom 31. August 2006; *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 201, vom 1. September 2006; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 204, vom 2. September 2006.

⁴ Z. B. Michael Maul und Peter Wollny, „Johann Sebastian Bachs Abschrift von Buxtehudes Choralfantasie „Nun freuet euch, lieben Christen g'mein“ BUXWV 210 – ihre Entdeckung und Bedeutung“, in: *„Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck“: Dietrich Buxtehude (1637–1707)*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Dorothea Schröder, Lübeck 2007, S. 135–138.

⁵ Michael Maul, „á Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi“, Orgeltabulaturen des Lateinschülers Johann Sebastian Bach aus Ohrdruf und Lüneburg“, in: *Expedition Bach. Katalog zur Sonderausstellung im Bach-Museum Leipzig vom 21. September 2006 bis 17. Januar 2007*, Leipzig 2006, S. 10–19.

⁶ J. S. Bachs früheste Notenhandschriften: Weimarer Orgeltabulatur. Jean-Claude Zehnder an der Schnitger-Orgel St. Jacobi Hamburg, Carus-Verlag 83.197 (2006/7).

⁷ Der Singular „Orgeltabulatur“ erscheint zweifelhaft, da nach dem Vorworttext der Publikation nicht deutlich wird, ob hier ursprünglich vier selbstständige, teilweise von verschiedenen Händen geschriebene und auch unterschiedlich gut erhaltene Tabulatur-„Faszikel“ zum Teil ungleichen Blattformats vorlagen oder ob diese von Anfang an in einem festen Handschriften-Corpus zusammengebunden waren und vielleicht so auch beschrieben wurden; man möchte eher an die erste Möglichkeit denken, vgl. auch unten, Anm. 10. Auch die für alle vier Faszikel geltende gleiche Weimarer Signatur braucht keineswegs für ihre originäre Zusammengehörigkeit in einem gleichen Groß-Manuskript zu sprechen.

⁸ Voraus geht zudem der folgende Reihentitel: *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, Neue Folge, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band III – Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Band XXXIX.

⁹ Stellen in dem in zwei parallelen Spalten gedruckten (deutschen) Vorwort-Heft werden im Folgenden jeweils nur mit der abgekürzten Angabe „Vorwort“, Seitenzahl sowie Spalte zitiert. – Dem Bärenreiter-Verlag danke ich auch hier für ein mir

Bei den infrage stehenden Notenfundn handelt es sich um vier „Faszikel“¹⁰ mit hochformatigen Papierblättern, die insgesamt fünf Werke in handschriftlicher sogenannter Neuer deutscher Orgeltabulatur-Notation enthalten. Faszikel I ist auf vier, größtenteils vereinzelt Blättern mit Johann Adam Reinckens Komposition *An Wasserflüssen Babylon* beschrieben; Faszikel II überliefert auf einem, am unteren Rand unter erheblichem Papier- und Textverlust schwer beschädigten Blatt Dietrich Buxtehudes Werk *Nun freut euch, liebe Christen g'mein*; Faszikel III sodann bietet auf einem, über den Mittelfalz quer durchbeschriebenen Doppelblatt Johann Pachelbels Satz *An Wasserflüssen Babylon*; Faszikel IV schließlich zeigt, ebenfalls den Mittelfalz eines Doppelblatts ignorierend, zwei Stücke wiederum Pachelbels, auf einer Doppelblattseite ein *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*, auf der anderen eine *Fuga*.

Zunächst sei festgehalten, dass alle diese fünf Stücke von alter Hand oder alten Händen je mit ihren Komponistennamen und, soweit vorhanden, ihren Werktiteln bezeichnet sind; es sei wiederholt, dass hier an keiner Stelle Kompositionen Johann Sebastian Bachs enthalten sind. Die Hauptdiskussion, soweit sie schon geführt worden ist oder noch geführt werden mag, dreht sich aber weitgehend um die Frage, ob sich in den Faszikeln I und II Eigenschriften Bachs, allerdings von fremden Kompositionen, erhalten haben und, wenn ja, welche Konsequenzen dies für die frühe Vita und Musikpraxis Bachs gehabt hat oder haben könnte. Diese Frage ist von den Verfassern, vom Leipziger Bach-Archiv und vom Verlag so entschieden ins Zentrum der Öffentlichkeitsmitteilungen und nun auch auf den Titel der Faksimileausgabe gesetzt worden, dass sie zum Hauptthema ebenfalls der folgenden Ausführungen gemacht werden soll oder gar muss. Die Kopistenschrift, die sich, sofort erkennbar, übereinstimmend in den Faszikeln III und IV findet und nach ihren graphischen Formen unmöglich diejenige Bachs selber sein kann, ist von den Herausgebern, wenngleich ohne ein „eigenhändiges signiertes Schriftzeugnis“ nachweisen und vergleichen zu können,¹¹ mit einiger Entschiedenheit als diejenige des Bach-Schülers Johann Martin Schubart bezeichnet worden; dies empfiehlt die Beschränkung der folgenden Darlegungen allein auf die Faszikel I und II der Tabulaturfunde.

Die Prüfung dieser Faszikel I und II auf Bachs eigene Schrift muss von Anfang an schwer darunter leiden, dass die nötigen Vergleichsdokumente fehlen. Gesicherte Tabulaturnotationen von Bachs Hand sind fast durchweg kurz und stammen aus späterer Zeit: Das wichtigste und früheste Tabulatur-Vergleichsmanuskript ist Bachs c-Moll-Fantasie BWV 1127 im Andreas-Bach-Buch¹² von etwa 1706, eine Niederschrift Bachs, die, wenn die Weimarer Tabulaturaufzeichnungen mit etwa 1698–1700 richtig datiert sind,¹³ zeitlich aber erheblich später liegt, so dass eine Spanne von etwa 6–8 Jahren of-

freundlich zur Verfügung gestelltes Exemplar dieser Publikation, es sei dem Leser der folgenden Ausführungen ausdrücklich empfohlen, sie zu der Lektüre heranzuziehen und sich so eine eigene und direkte Anschauung der Tabulaturblätter zu bilden.

¹⁰ So der im Vorwort durchgehend verwendete Begriff, auch wenn damit, wie etwa bei Faszikel II, nur ein fragmentarisches Einzelblatt gemeint ist.

¹¹ Vorwort, p. X.

¹² Leipzig, Musikbibliothek der Stadt, Sammlung Becker, III.8.4., fol. 72'–72a; Reproduktion bei Yoshitake Kobayashi: Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung, Kassel etc. 1989 (= NBA IX/2), S. 28 f., Abb. 5 f. – Über das Andreas-Bach-Buch vgl. die grundlegenden Ausführungen von Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 30–56.

¹³ So Vorwort, p. XXXIV f.

fen bleibt, innerhalb deren sich die Tabulaturenschrift eines etwa 15–20-Jährigen durchaus erheblich ändern kann. Das verschweigt der infrage stehende Text auch nicht,¹⁴ aber es muss doch nachdrucksvoll festgehalten werden, dass eine solche Quellenlage eine über die Maßen problematische Basis für eine auch nur annähernd sichere Feststellung von Schriftübereinstimmung oder -nichtübereinstimmung ist und bleibt. Auch wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, mit Schriften der Bachzeit und -umgebung nur eine begrenzte Erfahrung besitzt, aber doch andernorts eine gewisse Praxis im Vergleich von Schriften erworben hat, hält es für eine zwingende Forderung an die Wissenschaft, sich eine so schlechte Voraussetzung der geschilderten Quellenlage unablässig zu vergegenwärtigen. Die allgemeinen methodischen Folgen für die weitere Arbeit können dann nur sein, dass höchstens ganz eindeutige Befunde als sichere Befunde anerkannt werden dürfen, dass deshalb spekulative Argumentationen über angenommene, aber nicht in erhaltenen Zeugnissen belegte Schriftentwicklungen und -formen sowie alle mit Ausnahmen oder Widersprüchen arbeitenden Erklärungen unbedingt vermieden werden müssen.

Die folgenden drei Hauptabschnitte von Kapitel II werden darlegen, wo sich wesentliche konkrete Zweifel an den Ausführungen in der Publikation einstellen.

1. Tatsächlich: Sobald die Abklärungen konkret werden, wachsen die Probleme aus verschiedenen Gründen sogleich noch mehr an, und dies auch über die unzureichende allgemeine Überlieferungslage hinaus. Die Veröffentlichung bietet im Anschluss an ihr kommentierendes Vorwort in Tabellenform einige ausschnittshafte Vergleichsproben von Textschrift und von Tabulaturnotation an, einerseits aus den fraglichen Faszikeln I und II, andererseits aus gesicherten Bach'schen Autographen, in concreto besonders aus dem genannten Autograph von BWV 1127 sowie aus dem *Orgelbüchlein*¹⁵. Gewiss, es zeigen sich dabei mehrere Übereinstimmungen, etwa von einzelnen Buchstabenformen, aber es finden sich eben auch immer wieder geringere bis deutliche Unterschiede; zur Veranschaulichung sei hier die tabellarische Gegenüberstellung wenigstens der Schriftzeichen der Tabulaturnotationen in Abbildung auf S. 323 wiederholt. Selbst bei der angeblich in den Faszikeln I und II in bloß zweijährigem Abstand tätig gewesen und als übereinstimmend erklärten Schreiberhand fallen sogleich Differenzen in sich auf, Differenzen, die einen misstrauisch machen; man vergleiche in den Tabellenspalten 2 und 3 der Abbildung etwa die Schriftformen für den Tonbuchstaben G oder die halbe Pause. Die Differenzen vermehren sich im Vergleich mit BWV 1127 aber dann, *horribile dictu*, derart, dass man die behauptete Identität des Schreibers kaum noch für möglich zu halten und noch weniger beweisen zu können glaubt; besonders klar erscheinen die Differenzen zwischen den in der Tabellenspalte 4 wiedergegebenen Zeichen der autographen Niederschriften im Andreas-Bach-Buch und dem *Orgelbüchlein* einer- und den Notationen der Weimarer Faszikel I und II in den Spalten 2 und 3 andererseits – etwa bei den Tonbuchstaben g, G, D, C und wiederum der halben Pause. Der Text des Vorworts benennt sogar selber eine ganze Zahl solcher Unterschiede, behauptet aber trotzdem immer wieder die grundsätzliche Schreiber-Übereinstimmung. Dabei kommt der unvoreingenommene Leser und Betrachter schon mit dem Widerspruch zwischen dem meist leicht nach links geneigten Tabulaturbild von Faszikel I und dem ganz entschied-

¹⁴ Vorwort, *passim*, bes. p. VIIIb.

¹⁵ Vorwort, p. XXXIV f.

TABULATURNOTATION · TABLATURE NOTATION

	J. S. Bach Buxtehude-Abschrift Ohrdruf, ca. 1698	J. S. Bach Reincken-Abschrift Lüneburg 1700	J. S. Bach c-Moll Fantasie BWV 1127 (»Andreas Bach-Buch«) ca. 1706; Einträge im Orgelbüchlein Weimar, um 1714	Johann Christoph Bach im »Andreas Bach-Buch« und der »Möllerschen Handschrift«
g				
B				
A				
G				
D				
C				
-				
z				

Abbildung aus der besprochenen Publikation,
mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags

den nach rechts fallenden Tabulaturbild von BWV 1127 nicht zurecht, wenn er an die Identität des Schreibers glauben soll; der Leser schlage zur Veranschaulichung die Faksimile-Wiedergaben der fraglichen Edition und einer entsprechenden Bach-Autographen-Reproduktion¹⁶ nach. Weitere Differenzen werden zum Beispiel mit „einer graduellen, nicht jedoch einer grundsätzlichen Verschiedenheit“¹⁷ verharmlost, zum Teil auch mit „Schreibgewohnheiten, die Bach anscheinend zwischen 1700 und etwa 1706 geändert hat“¹⁸, oder mit „einer sonst nicht für Bach belegten ... Variante“¹⁹ begründet, was aber die Identitätsthese offenbar ebenfalls nicht schwächt. Zu Faszikel II wird sodann bemerkt, dass „die engen Verbindungen“ zu Faszikel I „so offensichtlich seien, dass an

¹⁶ Vgl. Kobayashi: Notenschrift (wie Anm. 12), S. 28 f., Abb. 5 f.

¹⁷ Vorwort, p. VIIIa.

¹⁸ Vorwort, p. VIIIb.

¹⁹ Ebd.

der Identität des Schreibers nicht zu zweifeln ist“²⁰ – an späterer Stelle sind dann im Gegenteil „die deutlichen Unterschiede“²¹ zu Faszikel I festgehalten; dass es schwer falle, Verbindungen zu späteren Bach-Niederschriften zu postulieren, wird mitunter damit erklärt, „daß sämtliche soeben skizzierten späteren Entwicklungen seiner Buchstabenschrift hier noch fehlen“.²² Mit solchen, wie hier beispielhaft gebotenen Zitaten sei es genug; sie sollen dokumentieren, dass, trotz der im Vorwort festgehaltenen schlechten Quellen- und Vergleichslage, mit einer ganzen Anzahl von Argumenten ex silentio, von nicht belegten Sachverhalten und Entwicklungen, schließlich auch von spekulativen Begründungen operiert wird, also genau mit jenen Formen der Argumentation, die aufgrund der beschriebenen schlechten Überlieferung verboten sein müssten. Gerade zur Frage, warum hier anders verfahren wird, hätte man gerne auch Einiges mehr an methodischer Erklärung gelesen; vielleicht hätte man dann einige der Unsicherheiten leichter akzeptiert. Der unvoreingenommene Leser kann jedenfalls den Verdacht nicht unterdrücken, dass hinter den genannten Vorgängen vor allem der Wunsch gestanden hat, Bach selber als Tabulaturschreiber unbedingt und um jeden Preis nachzuweisen.

2. Die Bemühungen der Publikation, die für Bachs Hand beanspruchten Tabulaturhandschriften aus Weimar in die Vita des Komponisten einzuordnen, nehmen sich in einem eigenen Abschnitt ausführlich der Zeit Bachs in Lüneburg an. Argumentativer Hintergrund ist, wie für dessen Ohrdruffer Zeit der in Faszikel II überlieferte Satz Buxtehudes²³, für Lüneburg das Verhältnis Bachs zu Georg Böhm.²⁴ Bedauerlicherweise ist aber auch hierzu die Quellenüberlieferung höchst dürftig: Eigenschriften Bachs sind überhaupt nicht vorhanden, und Archivalien gehen nicht über zwei im Frühjahr 1700 einzig Bachs Namen nennende fremschriftliche Lüneburger Stipendienzahlen hinaus.²⁵ Und 1775 wird der Sohn Carl Philipp Emanuel an Johann Nikolaus Forkel berichten, dass der Vater die Werke von verschiedenen, namentlich genannten Komponisten und dabei auch „von ... dem Lüneburgischen Organisten Böhmen geliebt u. studirt“ habe;²⁶ ursprünglich hatte er hier allerdings „von seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen“ geschrieben, dies jedoch sogleich wieder gestrichen und, wie angegeben, korrigiert.²⁷ Diese Verbesserung Carl Philipp Emanuels lässt sich wohl, wenn überhaupt, am überzeugendsten so erklären, dass er beim Überdenken des eben Geschriebenen eine direkte Schüler-Lehrer-Beziehung seines Vaters dann doch für ungewiss hielt; die Mitteilung ist danach als Zeugnis für ein direktes Schüler-Lehrer-Verhältnis zumindest unsicher.

Dass unter dieser Voraussetzung ein am Schluss von Faszikel I notiertes Kolophon höchst wichtig erscheinen muss, ist verständlich: denn hier findet sich in einer wirklich Johann Sebastian Bach gehörenden kurzen Textschrift die folgende Bemerkung: „Jl Fine / â Dom. Georg: Böhme / descriptum aõ. 1700 / Lunaburgi.“, wobei die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl „1700“ wegen Randverschmutzung (Klebspuren?) in der Faksi-

²⁰ Ebd.

²¹ Vorwort, p. IXb.

²² Vorwort, p. VIIIb.

²³ Vorwort, p. XIII f.

²⁴ Vorwort, p. XIV–XVII.

²⁵ Vorwort, p. XIVb.

²⁶ Vgl. Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel etc. 1972 (= *Bach-Dokumente*, Band III), Nr. 803, S. 288–290.

²⁷ Ebd., S. 290 und Vorwort, p. XVa.

mileausgabe unklar bleiben.²⁸ Die Verfasser haben in ihren früheren Veröffentlichungen durchweg eine deutsche Übersetzung „Bei Herrn Georg Böhme geschrieben im Jahr 1700 in Lüneburg“ o. ä. gedruckt und auch Presse-Berichterstatern als gültige Übersetzung für den Druck anvertraut;²⁹ in der Sache schien ihnen damit der erste Beleg für die Niederschrift eines Reincken'schen Werkes durch den jungen Bach unter Böhms Augen 1700 in Lüneburg gegeben zu sein. Aber die genannte Übersetzung ist sprachlich-philologisch völlig unmöglich. Denn hätte Bach wirklich „bei Herrn Georg Böhm“ gemeint, so hätte er „apud Dom. Georg: Böhmen“ schreiben müssen. Zum Glück ist in der Faksimileausgabe noch rechtzeitig vor ihrem Druck die beschriebene Übersetzung der lateinischen Praeposition „a“ richtiggestellt worden, so dass man in der Edition der Weimarer Blätter nun Korrekteres lesen kann; die fragliche Übersetzung kann nichts Anderes heißen als: „von Herrn Georg Böhm geschrieben im Jahre 1700 in Lüneburg“.³⁰ Auch die im Vorwort der Faksimileausgabe zusätzlich gebotene Variantübersetzung und -deutung von „â Dom. Georg: Böhme“ im „indirekten Sinne“ von „nach einer Vorlage von Herrn Georg Böhm“³¹ ist sprachlich unhaltbar. Was in Bachs Kolophon vorliegt, ist damit, *luce clarius*, die simple Mitteilung, dass Böhm das voranstehende Stück Reinckens im Jahre 1700 in Lüneburg kopiert habe. Wie Bach zu dieser Information gekommen ist, ob er sie selbst formuliert oder aus einer anderen Vorlage abgeschrieben und auch – überaus wichtig, aber in der Veröffentlichung als Frage nirgends bedacht – wann er diese seine Notiz zu Faszikel I niedergeschrieben hat, bleibt durchaus offen. Alle im Vorwort aus dem Kolophon gezogenen Folgerungen, etwa: es läge hier ein für Bach direkt sprechendes autobiographisches Dokument vor, mithin: dieser sei „bereits in seinem ersten Lüneburger Jahr mit Böhm in Verbindung“³² getreten, oder: die Anmerkung besage, dass Bach „sich gelegentlich Werke aus dessen [Böhms] Notenbibliothek ausleihen durfte“³³, sind somit nichts Anderes als moderne Projektionen, für die wohl wiederum der Wunsch, neue und bedeutende Informationen zu Bach vorzulegen, der Vater des Gedankens war.

Im Anschluss daran wird der Leser von Neuem in ein Dilemma gezwungen, wenn seine vertrauensvolle Zustimmung zu den Aussagen des Vorworts erwartet wird. War nämlich eben noch davon die Rede, Bachs Notiz würde „allenfalls“ besagen, dass dieser gelegentlich Werke aus Böhms Musikbibliothek hätte ausleihen dürfen,³⁴ so wird nun auch noch postuliert, dass der im jungen Bach gesehene Tabulaturkopist bei der Niederschrift von Faszikel I auf einen von Böhm 1698 aus Hamburg nach Lüneburg mitgebrachten Vorrat holländischen Papiers Zugriff genommen habe. Denn das Wasserzeichen dieses für die Reincken-Abschrift in Faszikel I verwendeten holländischen Papiers finde sich innerhalb sämtlicher noch erhaltener Lüneburger Archivalien zwischen 1690 und 1710 nur in von Georg Böhm bis 1702 genutzten Papieren; sonst seien damals in ganz Lüneburg nur einheimisch-lokale Papiere beschrieben worden.³⁵ Von

²⁸ Gerne hätte der Leser erfahren, was die Angabe „5 : 6.“ oberhalb des Kolophons (von dritter Hand?) bedeuten mag.

²⁹ So in allen oben, Anm. 3–6, zitierten Belegen.

³⁰ So jetzt im Vorwort, p. XVa.

³¹ Ebd.

³² Vorwort, p. XVa.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vorwort, p. XV.

einer gelegentlichen Ausleihe Bachs aus Böhms Notenbibliothek zur Anfertigung von Abschriften könne somit nicht allein die Rede sein; vielmehr könne „als sicher gelten“, dass Bach von Böhm „offenbar auch mit Papier versorgt wurde“.³⁶

Der Leser, durch diese Argumentation wieder neu verunsichert, fragt sich, ob diese wirklich das Ergebnis freier Beurteilung sein könne oder ob jener nicht wiederum jene Befangenheit anhafte, wie sie in dem alten, aber falschen „apud“-Schluss vertreten worden sei, wonach Bach selbstverständlich der Schreiber auch der Tabulatur in Faszikel I sei. Beschränkt man sich nämlich einmal auf die reinen Fakten, die nach Bachs Notiz eben nur sagen, dass die Tabulatur von Georg Böhm im Jahre 1700 in Lüneburg niedergeschrieben worden sei,³⁷ so sind doch alle Überlegungen oder Kombinationen zu dem für Lüneburg bis 1702 allein bei Georg Böhm belegten holländischen Papier dann die mit Abstand einfachsten und nächstliegenden, wenn Faszikel I gerade nicht von Bach, sondern, wie dieser selbst es ja in seiner Notiz ausdrücklich sagt, von Georg Böhm geschrieben worden ist. Dieser hat das von ihm mitgebrachte holländische Papier in Lüneburg gewiss selber auch weiterhin verwendet, und es bedarf wirklich nicht der komplizierten und ja auch nicht aktenkundigen Umwege über das besondere Papier, das Bach angeblich aus Böhms Reserven entliehen haben soll. Freilich, wenn man so denkt, verliert man, bis auf Bachs eigenhändiges Tabulatur-Kolophon, ein angeblich von jenem stammendes frühes Autograph, gewinnt allerdings möglicherweise eine Böhm'sche Tabulatureigenschrift – da eine solche im ganzen Vorwort der Faksimileausgabe und auch in anderer Literatur nirgends erörtert oder auch nur genannt wird, ist bisher offenbar keine solche nachgewiesen,³⁸ aber gerade das würde grundsätzlich die Möglichkeit eröffnen, dass der Schreiber von Faszikel I, wie Bach selbst es ja ganz ausdrücklich bezeugt, wirklich Böhm sein könnte. Es ist nicht gut, wenn, bei einer so schlechten Überlieferungslage wie hier, eine einzelne, aber klar formulierende Quellenaussage missachtet und ihr ein durchaus abweichender und nicht durch weiteren Beleg gestützter Sinn unterschoben wird.³⁹

3. Für den Leser geht aus den vorstehenden Ausführungen nochmals hervor, dass die Beweisführung, Schreiber von Tabulatur-Faszikel I und dann auch II sei der junge Bach selbst gewesen, keineswegs so einsichtig ist, wie die Ausgabe es offenbar findet und vorträgt; manches Dargelegte wird jenen Leser, der kein spezieller Bach-Schriftkenner ist, argumentativ nicht oder höchstens halbwegs überzeugen. Nur am Ende sei noch auf ein Feld hingewiesen, das im Kommentar völlig ignoriert worden ist, das aber, wie man meinen möchte, vielleicht doch noch einige weiterführende Beobachtungen ermöglichen könnte, vor allem im Vergleich von sicheren Bach-Autographen und anderen Quellen. Es ist dies das Feld jener Zusatzzeichen oder -notizen in Faszikel I, die nicht eigentlich zum musikalischen Text gehören und deshalb vom Schreiber weniger reflektiert hingeschrieben sein dürften.

³⁶ Vorwort, p. XVb.

³⁷ S. oben, S. 325.

³⁸ Vermutlich würde ein sicher bezeugtes Tabulatur-Autograph Böhms die Schreiberfrage zu Faszikel I sofort und endgültig klären; dass das Vorwort der Ausgabe kein Wort über diese Quellenlücke sagt, scheint einmal mehr die Fixiertheit der Edition auf die Idee zu dokumentieren, es könne in Faszikel I nur ein Bach'sches Tabulatur-Autograph erhalten sein.

³⁹ Ich habe nicht untersuchen können, ob es, beim Fehlen von Böhm'schen Tabulatureigenschriften, wenigstens Textautographen Böhms gibt, die in ihren Buchstaben und überhaupt ihrer Niederschrift mit der Tabulatur im Weimarer Faszikel I verwandt sind oder sein könnten. Aber das ist mir hier nicht einmal besonders wichtig, weil es mir, wie erwähnt, hier vor allem um Fragen der methodischen Argumentation geht.

Da fallen sogleich die drei abgekürzten Buchstaben „I. N. J.“ vor Satzbeginn der Reincken-Tabulatur auf, für „In Nomine Jesu“ (mit graphischer Unterscheidung zwischen dem vokalisch anlautenden „I“ und dem stimmlosen Anfangs-„Jot“). Sie finden sich in sicheren Bach-Autographen zwar seltener als „J.J.“ (für „Jesu Juva“), sind aber dort gelegentlich belegt, so im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, fol. 4⁴⁰, oder zu Beginn der Partitur von BWV 65, fol. 1⁴¹. Ein ausschlaggebendes Argument für Bach als Schreiber des Weimarer Tabulatur-Faszikels lässt sich daraus freilich nicht gewinnen, da beide genannten, von Bach verwendeten Buchstaben-Abkürzungen in eine alte und breite Formel-Tradition der Eröffnung und Beendigung von Textabschriften durch ihren Kopisten gehören, eine Tradition, in die sich keineswegs nur Bach eingefügt hat.⁴² Auch der temperamentvolle aufrechte, nicht liegende Schluss-Kringelschnörkel, um den herum Bach am Ende von Faszikel I sein Kolophon geschrieben hat, begegnet gelegentlich in seinen Autographen, zum Beispiel demjenigen von BWV 605, fol. 6⁴³, noch ähnlicher in der hauptsächlich von Bachs älterem Bruder Johann Christoph (1671–1721) in Ohrdruf geschriebenen Möller'schen Handschrift, fol. 100⁴⁴, aber mehrfach auch in den Weimarer Tabulatur-Faszikeln III und IV – deren Niederschrift, wie erwähnt, in der Ausgabe Johann Martin Schubart zugewiesen worden ist; dass diese Kringelzeichen aber ebenfalls verbreiteter Brauch etwa zur Markierung des Endes einer Kompositionseintragung waren, erscheint durchaus möglich, so dass auch sie nicht unbedingt als Kriterium für Bachs eigene Schreiberhand gelten können. Die verbale Bezeichnung des Satzschlusses in der Tabulatur von Faszikel I, „Il Fine“, sodann lautet bei Bach selbst, wenn schon italienisch, sonst viel häufiger nur „Fine“⁴⁵, während wiederum im Möller'schen Manuskript (gelegentlich auch im „benachbarten“ Andreas-Bach-Buch) genau wie in Faszikel I immer wieder „Il Fine“ begegnet.⁴⁶ Auch das lateinische „Verte cito“, in Faszikel I, p. 7 unten, ist in der Möller'schen Handschrift (und im Andreas-Bach-Buch ebenfalls) verschiedentlich vertreten;⁴⁷ beim autographen Bach liest man, soviel dem Autor bekannt, eher italienisch: „Volti presto“ oder „si volti“ u. ä..⁴⁸ Schließlich scheint von einigem Gewicht die ebendort auftretende Praxis einer formal topos-nahen Kolophon- oder Titelangabe

⁴⁰ „Applicatio“ im *Orgelbüchlein*, fol. 4; vgl. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, Blatt 13. – Um tunlichste zeitliche Nähe und leichte Veranschaulichung zu ermöglichen, verweise ich im Folgenden vor allem auf frühe Autographen Bachs und bequem heranziehbar Vergleichsliteratur.

⁴¹ Vgl. Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“, BWV 65, Partitur, fol. 1; vgl. Dürr (wie Anm. 40), Blatt 26.

⁴² Die fragliche Abbrüviatur „I. N. J.“ begegnet vor Bach zum Beispiel auch in der Visbyer Orgeltabulatur aus dem frühen 17. Jahrhundert; vgl. Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1961, S. 24 ff., bes. S. 25, unter Nr. 46–48.

⁴³ Choralvorspiel „Der Tag der ist so freudenreich“, BWV 605 (= Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. Bach P 283) fol. 6 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 5).

⁴⁴ Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. 40644, fol. 100 (am Schluss eines Praeludiums von Nikolaus Bruhns). Die Ausgabe von Robert Hill, *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge (Mass.) 1991, gibt in den Inhaltsübersichten ihrer beiden Manuskripte zwar die sogleich anzusprechenden Titel- und Kolophonbezeichnungen, verschweigt aber die aufführungsbezogenen Anmerkungen. – Über die Möller'sche Handschrift vgl. grundlegend Schulze [wie Anm. 12], S. 30–56.

⁴⁵ Vgl., stellvertretend für manche Belege, die Choralfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, BWV 739 (= Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. Bach P 488), fol. 3 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 2), oder die Kantate „Gott ist mein König“, BWV 71, Partitur und Stimmen (= Berlin, Staatsbibliothek PK, Mus. ms. Bach P 45 und St 377), *passim*.

⁴⁶ So fol. 8, 31, 33, 39, 46, 58, 68, 80.

⁴⁷ So fol. 32, 36, 52, 61.

⁴⁸ Vgl. zu BWV 739 (wie Anm. 45), fol. 1 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 1), bzw. BWV 71 (wie Anm. 45), Partitur, fol. 6 (= Dürr [wie Anm. 40], Blatt 4).

zu sein, die Namen und Wohnort des Verfassers, wenngleich ohne Jahreszahl, erfasst, also etwa so: „Capricio. Ex. D.#. di Signori Georg Böhm. Org. Luneburg.“ (fol. 25'), « Suite ex D^b di Christian Flor. Org. Lüneburg.“ (fol. 48') oder „Praeludium. di Sig^o Floro Org. Lün.“ (fol. 56').⁴⁹ Damit stimmt Bachs Notiz in Faszikel I formal grundsätzlich weitgehend überein, selbst wenn sie auch noch die Niederschrift des Satzes als Werk Böhms bezeichnet. Es könnte diese Beobachtung die Tabulatur in Faszikel I und Bachs dort zugesetzte Böhm-Notiz in eine, im Einzelnen allerdings noch ungeklärte Beziehung zum Bruder in Ohrdruf setzen, umso mehr, als man annehmen darf, dass dem jungen Bach das Repertoire, wie es in der Möller'schen Handschrift erhalten ist, weitgehend bekannt war.⁵⁰ Gewiss berühren die beschriebenen Ähnlichkeiten und nun besonders diejenige des Weimarer Kolophons mit den entsprechenden Angaben im Möller'schen Manuskript nicht so sehr die Schreiberfrage zum Tabulaturfaszikel I als vielmehr dessen Manuskriptbeigaben; aber sie dürften das in der Faksimileausgabe für Bach behauptete autobiographische Gewicht des Kolophons in Faszikel I möglicherweise ebenfalls relativieren.

III.

Dass der Leser der Faksimilepublikation der Weimarer Tabulaturblätter sich nach der Lektüre des zugehörigen Vorworts vielfach nicht überzeugt fühlt, dürften die vorangegangenen Darlegungen deutlich gemacht haben. Erwägt man das in der Veröffentlichung Ausgeführte zum Schluss nochmals vor dem Hintergrund der zu Beginn dieses Textes präsentierten Mendel'schen Begriffe von „Beweis“ und „Erklärung“, so scheint ein vollkommener „Beweis“ der Bach'schen Eigenhändigkeit der Tabulturniederschriften in den Faszikeln I und II nicht gelungen. Eher drängt sich im Blick auf die Weimarer Funde auf, was Mendel abschließend zur „Erklärung“ sagt, insofern nämlich, als in der Faksimileausgabe in weit ausgreifenden Hypothesen zur Biographie des jungen Bach manchenorts eine „allgemeine und bedeutende Erklärung hartnäckig“ festgehalten worden ist, obwohl „sie bestenfalls die Kontur einer Erklärung“ oder „ein Plan für weitere Forschung“ sein dürfte. Anders ausgedrückt ist hier die sich so entschieden auf alles Folgende auswirkende miserable Überlieferungslage aus den Augen verloren worden,

⁴⁹ Diese drei Beispiele finden sich in der Möller'schen Handschrift. – Ich bin überzeugt, dass auch diese Art von Angaben vor oder nach der Eintragung einer Komposition in einem Manuskript letztlich und nach einiger Abschleifung mit der alten, schon oben berührten (vgl. zu Anm. 42), in ihren Formen topos-nahen Incipit-/Explicit-Schreiberpraxis verwandt ist; man vergleiche das große Sammelwerk der Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVII^e siècle*, Fribourg 1965–1982, bes. Bd. VI (1982), passim, sowie, dieses Werk kommentierend, Lucien Reynhout, *Formules latines de colophons*, Bd. I, Turnhout 2006, passim. – Einige parallele Beischriftbeispiele zu den Proben aus der Möller'schen Handschrift aus (etwa zeitgenössischer) anderer Überlieferung geben Schierning (wie Anm. 42), passim, sowie Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel/Basel 1960, passim. Überdies machte mich Siegbert Rampe freundlich darauf aufmerksam, dass Beischriften wie diejenige Bachs in Faszikel I besonders im großen, aber im Einzelnen noch weitgehend unerschlossenen Quellenbestand des Wiener Minoritenkonvents häufig seien. Formal stimmt, soweit nach der Literatur erkennbar, Bachs Weimarer Kolophon sehr genau mit entsprechenden Zusatzangaben in den genannten Wiener Quellen überein: auch diese halten Komponist, eventuell Wohnort, Kopierdatum und Vorlagelieferanten fest und sehen, wie im Fall der Notiz Bachs auf Faszikel I, von komplizierten und interpretationsbedürftigen Mitteilungen ab.

⁵⁰ Vgl. Hans Joachim Schulze, „Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer“, in: *Bach-Jahrbuch* 71 (1985), S. 55–81, bes. S. 79 f.

eine Überlieferungslage, die schon in kleinen Einzelheiten nicht einmal überzeugende „Mini-Erklärungen“ zulässt. Und im Bestreben, mit einem sensationellen Fund an die Öffentlichkeit zu treten, ist diese schlechte Überlieferungslage immer wieder vergessen und deshalb teilweise mit Hypothesen zu einer angeblichen frühen, freilich schon von Carl Philipp Emanuel Bach widerrufenen Böhm-„Gesellen“schaft des Vaters⁵¹ gefüllt worden, die man nicht einmal immer als hinreichend begründete „Vermutungen“, schon gar nicht als vollkommene „Beweise“ bezeichnen möchte. Die unter der Voraussetzung dieser schlechten Überlieferungslage sich aufdrängenden methodischen Forderungen, nämlich: nur mit eindeutigen Befunden, nicht aber mit fiktiven Ersatzzeugnissen oder Ausnahmen zu argumentieren, sind zu wenig bedacht worden.

Man verstehe den Verfasser dieser Zeilen richtig: er will nicht einmal ausschließen, dass sich da und dort einige in der Faksimileausgabe vorgetragene Spekulationen nach geraumer Zeit und weiteren Forschungen doch noch bestätigen könnten, ja, er würde sich darüber sogar freuen. Aber die infrage stehende Publikation, mit vielem, was hier an wissenschaftlichen Resultaten vorgegeben wird, ist methodisch, und damit auch in ihren sachlichen Konsequenzen, nicht überzeugend, zum Teil sogar offenkundig falsch. Die investierte Forschungsbemühung hätte vor einer Publikation einer noch viel längeren Reifung bedurft.

⁵¹ Vgl. oben, S. 324; vom „Gesellen Bach im Hause Böhm“ ist im Vorwort, p. XVIb, ausdrücklich die Rede.