

Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen

Von Yoshitake Kobayashi (Göttingen)

7

Quellenkundliche, vor allem graphologische und papierkundliche Forschungen, bieten die Möglichkeit, bisher ungelöste Probleme zu klären, wie etwa Chronologie, Autorschaft fraglicher Werke, Authentizität einzelner Lesarten, Abhängigkeitsverhältnisse und Überlieferungswege von Quellen. Bereits im 19. Jahrhundert waren Bach-Forscher wie Wilhelm Rust oder Philipp Spitta bemüht, exakte philologische Methoden anzuwenden, doch setzten technische und auch finanzielle Gegebenheiten diesem Streben Grenzen. Heutige technische Möglichkeiten, vor allem fotografische und betaradiografische Aufnahmen, erlauben umfangreiche und systematische Schreiber- und Wasserzeichenforschungen. Seit dem Beginn der NBA im Jahre 1950 erweisen Bemühungen in dieser Richtung sich immer wieder als erfolgreich. Vorbildliche Beispiele der diplomatischen Forschungsmethode sind 1957 durch die Chronologiearbeiten Alfred Dürrs¹ und Georg von Dadelsens² geschaffen worden. Zugrunde liegt dort neben der Wasserzeichenforschung die graphologische Untersuchung. Die von den beiden Bach-Forschern angewandte Methode beschränkt sich, wie erwähnt, nicht nur auf die Chronologie. Im folgenden soll gezeigt werden, wie aufschlußreich weitergehende Schreiberuntersuchungen für die Klärung der Urheberschaft, die Erfassung der von Bach aufgeführten fremden Werke und die Bewertung von Abschriften sein kann.³

Echtheitskritik

Ungeachtet einiger aufsehenerregender Neuentdeckungen⁴ hat seit 1950 die Zahl der Bach zugeschriebenen Kompositionen durch exakte quellen-

¹ Dürr Chr.

² TBSt 4/5.

³ Der vorliegende Aufsatz ist ein Teilergebnis einer Forschungsarbeit, die der Verfasser im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft Bonn-Bad Godesberg zwecks Erfassung der Schreiber der Bach-Hss. und Klärung der Quellenüberlieferung durchgeführt hat. An dieser Stelle sei der Deutschen Forschungsgemeinschaft herzlicher Dank für die finanzielle Unterstützung ausgesprochen. Die erfaßten Schreiber sind auf etwa 2000 Randlochkarten registriert. Die Veröffentlichung eines Schreiberkatalogs ist geplant.

⁴ Über die neueste Entdeckung siehe Chr. Wolff, *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*; in: *Journal of the American Musicological Society* XXIX, 1976, S. 224-241.

kritische Forschungen abgenommen. Mitunter gelang es Bach-Forschern sogar, die eigentlichen Komponisten pseudobachscher Werke zu ermitteln. Deren Urheber rekrutierten sich aus dem Kreis der Bach-Familienmitglieder, -Schüler und -Zeitgenossen. Falschen Zuweisungen und Überlieferungen liegen verschiedene Ursachen zugrunde: Genannt seien stilistische Ähnlichkeiten – bei Zeitgenossen und Schülern –, Fälschungen – die besonders Wilhelm Friedemann Bach zu verantworten hatte –, von Bach eigenhändig angefertigte Abschriften fremder Kompositionen ohne Autorenangabe – oder auch mit der mehrdeutigen Angabe „Bach“ ohne Vornamen – und willkürliche, auch spekulative Zuweisungen aus späteren Zeiten. Letzteres gilt sowohl für die Autorschaft als auch für die Schreiberzuweisung. Bei Verlegern und Musikalienhändlern war es gang und gäbe, auch mit fraglichen Werken unter dem Namen des großen Meisters Geschäfte zu machen, statt durch gewissenhafte Zuweisungen Gewinne zu schmälern. Handschriftensammler waren geneigt, bachähnliche Handschriften in ihrem eigenen Besitz als autograph anzusehen.

Bei einer fehlenden oder mehrdeutigen Autorenangabe bietet das Vorhandensein einer von Bach eigenhändig geschriebenen Quelle noch lange keine Garantie für die Echtheit der jeweiligen Komposition. Dies gilt erst recht, wenn keine eigenhändige Handschrift Bachs überliefert ist.

Die Kriterien für die Echtheit oder für die richtige Urheberschaft sind vielfältig. So kommt die Stilkritik als entscheidendes Kriterium nur da in Betracht, wo die Komposition stilistisch oder qualitativ extrem von denjenigen des eigentlichen Urhebers abweicht. Trotzdem gelang es der Forschung zum Beispiel lange nicht, hinter der Fuge BWV 962 den Lehrer Beethovens, Johann Georg Albrechtsberger, als den tatsächlichen Komponisten zu entdecken.⁵ Dies zeigt, wie unsicher die stilkritischen Kriterien sind; denn man hätte sofort an der Echtheit zweifeln müssen, wenn das stilkritische Bewußtsein die große Zeitspanne – Albrechtsberger starb erst 1809! – erkannt hätte. In der Bach-Literatur war jedoch lange Zeit nicht einmal ein Echtheitsbedenken gegen diese Fuge angemeldet worden. Sicherer dagegen sind die quellenkritisch fundierten Prüfsteine.

(a) Für die Forschungslage optimal ist stets das Vorliegen einer Kompositionsniederschrift, das heißt einer beim Komponieren entstandenen – also mit kompositorisch verursachten Korrekturen versehenen – autographen Handschrift des Komponisten. In diesem Fall gilt das Schema: Komponist = Schreiber. (Hier darf allerdings die Korrektur eines beim Abschreiben unterlaufenen Fehlers nicht berücksichtigt werden.) Wenn eine Kompositionsniederschrift ohne eine Autorenangabe oder mit einer von späterer Hand hinzugefügten Bach-Zuweisung überliefert ist, sollte man deshalb

⁵ Siehe Kobayashi, S. 230 und 342.

versuchen, den Schreiber zu ermitteln. Folgerichtig erhält man dadurch die Antwort auf die Frage, wer der Komponist ist.

(b) Wenn die Urheberschaft nicht eindeutig war, tendierte man dazu, an einen großen Meister wie Bach zu denken. Weniger sicher, aber immer noch sehr glaubwürdig, erscheint deshalb die Autorenuweisung an irgendeinen Komponisten außer Bach, vor allem wenn diese von der Hand eines Bach-Familienmitgliedes, -Bekannten oder -Schülers stammt. Der umgekehrte Fall, daß ein solcher Schreiber Bach als Komponisten angibt, ist hingegen mit größerer Vorsicht zu behandeln. Denn auch einer Person aus Bachs Kreis werden nicht zwangsläufig alle Bachschen Werke bekannt gewesen sein. Sie kann daher eine falsche Zuweisung übernommen haben. Ohne irgendeinen dringenden Grund aber hätte sie nicht einen anderen statt Bach als Komponisten nennen müssen. Ähnlich verhält es sich mit den Autorenangaben von späterer Hand meist von Sammlern wie Georg Pölchau, Franz Hauser, Aloys Fuchs usw. Doch bedarf es hier selbstverständlich größerer Vorsicht. Das obige Verhältnis läßt sich in folgendem Schema veranschaulichen:

Autoren- angabe	Schreiber der Angabe	Zuverlässigkeit
(1) Nicht Bach	aus Bachs Kreis	sehr glaubwürdig
(2) Bach	aus Bachs Kreis	unter Vorbehalt glaubwürdig
(3) Nicht Bach	spätere Hand	unter größerem Vorbehalt glaubwürdig
(4) Bach	spätere Hand	wenig glaubwürdig

Wenn eine fragliche, Bach zugeschriebene Komposition – abgesehen von dem Fall, daß er sich als Autor ausdrücklich nennt – nicht in seiner Kompositionsniederschrift überliefert ist, gibt es also kein absolut sicheres Kriterium, das die Urheberschaft Bachs „positiv“ beweisen kann. Die Echtheit verneinende Beweise sind dagegen sicherer.⁶

Auch im Fall (b) geht es um die Fragen, wer die Angabe geschrieben hat und – wenn der Schreiber bekannt ist – ob er in persönlicher Beziehung zu Bach gestanden hat und schließlich: wie zuverlässig er war.

Nun sollen einige Bach zugeschriebene Werke an den obengenannten Kriterien geprüft werden, um das Problem der umstrittenen Autorschaft zu lösen.

⁶ Methodisch vgl. hierzu J. P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 13f.

Zu (a):

BWV 567

Schon Hermann Keller⁷ hat mit Recht vermutet, daß das kleine Präludium in C-Dur von einem Bach-Schüler („vielleicht Kittel“) stammen könnte. Während Keller von der Stilkritik ausgegangen ist, soll hier eine Quelle näher untersucht werden. In der Bibliothèque royale Brüssel ist unter der Signatur *Fétis* 7327 eine Sammelmappe mit acht Einzelhss. aufbewahrt, die BWV 567 enthält. Die Hs. stammt aus dem Nachlaß Fétis', der sie in der großen Breitkopfschen Auktion im Jahre 1836 erstanden hat. Das Präludium BWV 567 ist auf einer Seite notiert, ein Titelblatt dafür existiert nicht. Der Kopftitel lautet: „J:J:pd. 1. *Praeludium pro Organo pleno*“ („*Praeludium*“ korrigiert aus „*Praeludio*“). Neben dem Titel ist die Eintragung mit roter Tinte „46/20“ zu erkennen, die sich, wie bei einer Reihe anderer Hss., auf eine Numerierung der Firma Breitkopf bezieht. Der Komponist ist nicht genannt. An manchen Stellen läßt sich jedoch der Charakter einer Kompositionsniederschrift erkennen: so sind in den Takten 4, 15, 23, 27 und 29 Viertelnoten zu Halben geändert. Diese Änderungen können schwerlich als Korrekturen von beim Abschreiben unterlaufenen Fehlern angesehen werden. Es ist gelungen, den Schreiber der Hs. und somit den Komponisten des Werkes als den Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) zu identifizieren.

Als Wasserzeichen ist ein kursächsisches Wappen auf Steg und zwischen Stegen zu erkennen,⁸ das in keiner Originalhandschrift Bachs vorkommt. Die Frage, ob das Werk während Krebs' Schülerzeit bei Bach entstanden ist, muß daher noch dahingestellt bleiben.

BWV Anh. 27

Ebenfalls im Besitz der Brüsseler Bibliothèque royale ist unter der Signatur *II* 3892 eine alte Hs. des Sanctus in F-Dur BWV Anh. 27 aufbewahrt. Die Hs. besteht aus einer Partitur und dreizehn Stimmen. Sie ist auf demselben Überlieferungsweg – Breitkopf-Fétis – an die obige Bibliothek gelangt wie die Krebs-Hs. von BWV 567. Der Sammler Franz Hauser, der 1833 die damals noch in Breitkopfs Besitz befindliche Partitur⁹ des Sanctus als Vorlage zu seiner Abschrift, heute *P* 1126 verwendete, hielt sie für autograph, wie aus dem Schlußvermerk in der Abschrift hervorgeht: „*Nach S. Bachs Handschrift, aus seiner frühesten Zeit, Leipzig 30 Apr. 33 H[au]ser.*“ In Wirklichkeit stammt die Partitur wiederum von der Hand

⁷ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 57.

⁸ Alle Wasserzeichenangaben von Brüsseler Hss. sind freundlichen Mitteilungen von Frau Dr. Marianne Helms, Köln, zu verdanken.

⁹ Vgl. auch Dok III, S. 160.

Johann Ludwig Krebs'. Sie verrät unschwer, daß es sich um eine Kompositionsniederschrift handelt; sie ist nämlich mit zahlreichen Kompositionskorrekturen versehen. Hier ist nicht der Ort, derartige Korrekturen lückenlos aufzuzählen. Um zu zeigen, daß der Komponist gleichzeitig der Schreiber ist, werden einige typische Beispiele aus der letzten Partiturseite schon genügen (siehe Faksimile I). In der oberen Akkolade, T.2 im Sopran und an der entsprechenden Stelle im Tenor, ist die Melodie über dem Text „eius“ nachträglich melismatisch behandelt worden:

	ante correcturam	post correcturam
Sopran		
Tenor		
	eius	eius

(Auf S. 4, untere Akkolade, letzter Takt, finden sich gleiche Korrekturen.) Die Achtelnoten im Sopran, obere Akkolade, T.5, waren ursprünglich einzeln notiert, als hätte jede Note über einer Silbe gestanden. Sie bekamen nachträglich zwei Querbalken, da sie ein Melisma über der Silbe „Glo-“ bilden. Im darauf folgenden Takt, Continuo, stellte die Lesart ante correcturam wie folgt eine aus zwei Viertel- und zwei Achtelnoten zusammengesetzte Melodie dar. Die Fähnchen der Achtelnoten sind noch deutlich erkennbar.

ante correcturam	post correcturam

In der unteren Akkolade, T.2, Tenor, war die dritte Viertelnote ursprünglich das *c'*, das dann in *es'* korrigiert worden ist, da sonst eine Quintenparallele zum Alt entstanden wäre:

f'-g'
h-c'

Handwritten musical score for Sanctus in F major by J. L. Krebs. The score is written on multiple staves with complex rhythmic patterns and includes Latin lyrics such as "Gloria in excelsis Deo" and "In excelsis Deo". The manuscript is in ink on aged paper.

Sanctus in F-Dur

Faksimile I: J. L. Krebs, Sanctus F-Dur

Im vorletzten Takt, Alt, ist die zweite Note f' von einer Viertel- zu einer halben Note augmentiert. Dies alles kann nur beim Komponieren geschehen sein. Auf der Titelseite steht zwar die Autorenangabe „di Sigl J. S. Bach“, sie erweist sich aber als Zuweisung nicht von Krebs, sondern vielmehr von späterer Hand, vermutlich von einem Breitkopf-Kopisten. Krebs hatte die betreffende Seite unbeschrieben gelassen.

Das Wasserzeichen in der Partitur ist schlecht sichtbar. Nur die Gegenmarke ist als großes „S“ zu erkennen.

Weiteres Interesse erwecken die Brüsseler Stimmen von BWV Anh. 27, da sie von einem Bach-Kopisten (vermutlich auch Bach-Schüler) stammen. Er ist von Wolfgang Plath¹⁰ als Anonymus 17, von Eva Renate Blechschmidt¹¹ als Anonymus J. S. Bach XVII bezeichnet worden. Im folgenden wird er Plath-Anonymus 17 genannt, um ihn vom Anonymus 17 im Kast-Katalog¹² zu unterscheiden. Daß er für Bach tätig war,¹³ wird daraus ersichtlich, daß er das Stimmenmaterial zur Orchestersuite BWV 1066 (*St 152*) zusammen mit den Originalkopisten Johann Christian Köpping, Christian Gottlob Meißner und Anonymus Ip (Dürr Chr) angefertigt hat.¹⁴ Die Verbindung Krebs' mit dem Plath-Anonymus 17 veranlaßt zu fragen, ob die Stimmen von BWV Anh. 27 zum Zweck einer Aufführung unter Bachs Leitung entstanden sein könnten. Es ist manchmal schwer festzustellen, ob von Bach-Kopisten angefertigte Hss., vor allem wenn mehrere Originalkopisten an der Herstellung einer Quelle beteiligt waren, wie etwa im Fall von *Am. B. 40* (siehe Fußnote 14), im Auftrag Bachs

¹⁰ W. Plath, Schreiberkatalog der Am. B. (Ms. im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen).

¹¹ Blechschmidt, passim.

¹² TBSt 2/3.

¹³ Zur Identifizierung des Schreibers vgl. Abschnitt III des Beitrags von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Schriftleitung).

¹⁴ Vgl. H. Bessler / H. Größ, Krit. Bericht NBA VII/1, S. 21, ferner H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, in: BJ 1968, S. 83. – Der Schreiber ist in folgenden Hss. erfaßt: *P 136*, Partitur zur Kantate BWV 50, Wasserzeichen schwer erkennbar, vermutlich kursächsisches Wappen in beiden Blättern; *St 152*, Stimmen zu BWV 1066: Viola, Oboe I und II, Cembalo, Wasserzeichen: überkrönter Posthornschild, darunter angehängt Vierermarke, darunter ICH, ohne Gegenzeichen; *BB Mus. ms. 30185*, Konvolut, unter Nr. 7 Partitur zum Magnificat D-Dur von Mancini, Wasserzeichen: gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Palmzweigen, ohne Gegenzeichen, vielleicht identisch mit Schwerter II bei Dürr Chr; ebenda *Mus. ms. 30187*, Konvolut, fol. 96–103, Partitur zum Psalm 117 „Lobet den Herrn, alle Heiden“ F-Dur von J. A. Scheibe, Wasserzeichen: a) Tannenbaum mit Zierwurzel, b) IFS; im selben Konvolut, fol. 78–86, Partitur zum Magnificat D-Dur von J. A. Scheibe mit dem Schlußvermerk „S. D. G. | 57“, Wasserzeichen: a) IMF auf Schrifttafel,

entstanden sind. Dabei geben die Wasserzeichen und die Überlieferungswege – ob die betreffende Hs. im Bachschen Hause geblieben und nach dem Tode Bachs in ein Erbteil übergegangen ist – wichtige Aufschlüsse. Im Fall der Krebschen Komposition läßt sich die Frage nicht beantworten, woher Breitkopf die Hs. erworben hat. Das Papier der Stimmen enthält das Wasserzeichen: Schlägel und Eisen gekreuzt, darüber Vogel, darunter die Buchstaben „CFS“ in Schrifttafel, auf Steg und zwischen Stegen, ohne Gegenzeichen. Da dieses Wasserzeichen bisher in keiner Originalhandschrift Bachs nachweisbar ist, dürfte anzunehmen sein, daß Plath-Anonymus 17 nicht für Bach, sondern entweder im Auftrag Krebs' oder zum eigenen Gebrauch die Stimmen hergestellt hat.

Werke von Johann Ludwig Krebs sind oft fälschlich Bach zugeschrieben worden.¹⁵ An dieser Stelle sei eine fälschlich Krebs zugewiesene Komposition erwähnt, die zwar nicht aus Bachs Feder geflossen, für die Bach-Forschung jedoch von gewissem Interesse ist. Die Deutsche Staatsbibliothek Berlin besitzt unter der Signatur *Mus. ms. 30098* ein Handschriftenkonvolut aus dem Nachlaß des Grafen Voß-Buch. Als achttes Stück ist dort ein Magnificat A-Dur mit der Originaldatierung „1732“ enthalten, dessen Autorschaft bisher nicht eindeutig geklärt worden ist. Zuerst stand neben dem Kopftitel die Bleistiftangabe „Krebs“. Sie wurde später, vermutlich von dem Bibliothekar Kopfermann, mit Bleistift durchgestrichen und korrigiert in: „Gianettini“. Da hier der Charakter einer Konzertschrift unschwer zu erkennen ist, muß der Schreiber das Werk komponiert haben. Der Schreiber ist weder Krebs noch Gianettini, sondern Johann Adolph Scheibe. Wie aus dem Papier mit dem in Fußnote 14 bereits erwähnten Wasserzeichen „WELENAV“ und Gegenzeichen „S“ hervorgeht, hat der einstige Schüler und spätere Kritiker Bachs im Jahre 1732 vermutlich in unmittelbarer Nähe Bachs dieses Magnificat vertont.

b) steigendes Einhorn, heraldisch rechts (dasselbe Wasserzeichen wie in *P 77*, BWV 184); ebenda *Mus. ms. 30240*, Konvolut, unter Nr. 9 Partitur zu einem anonymen Sanctus D-Dur, Wasserzeichen: I. Wilder Mann mit Baumast, darunter EGER auf Schrifttafel, ohne Gegenmarke (Wechselform), II. Wilder Mann mit Baumast ohne die Buchstaben und ohne Gegenmarke, III. CCS auf Schrifttafel ohne Gegenmarke; *Am. B. 40*, Partitur zur Kantate BWV 73, Schreiber I (Schreiber II = C. G. Meißner), Wasserzeichen in Doppelpapier: großes Schönburger Wappen in beiden Blättern; *Am. B. 102*, Partitur zur Kantate BWV 16, Hauptschreiber, Wasserzeichen: vielleicht Fisch über Wellenlinien im Kreis; Bibliothèque royale Brüssel, *Féris 7327*, BWV 708, 708a, 761, 907, 908, nur Wasserzeichen von BWV 708a und 761 ermittelt: a) WELENAV auf geschwungenem Schriftband, b) S (auch in einigen Originalhandschriften beobachtet); ebenda *II 3892*, Organostimme zum Sanctus BWV 238 (die übrigen Stimmen nach Dürr Chr 2 von der Hand des Hauptkopisten F), Wasserzeichen: kleines Schönburger Wappen mit Gegenmarke WCB.

¹⁵ Vgl. Kobayashi, a. a. O.

Zu (b):

BWV 907 und 908

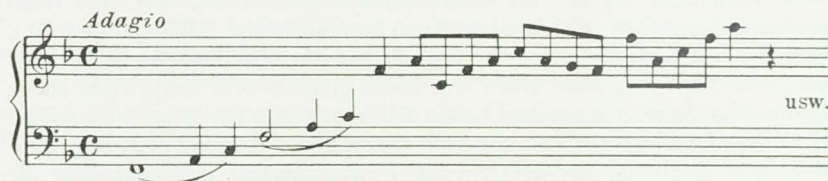
In der Bach-Literatur war die Tatsache schon längst bekannt, daß die Handschrift *Am. B. 531* die Fantasie und Fughetta B-Dur BWV 907 Gottfried Kirchoff (1685–1746) zuschreibt. Diese von einem unbekanntem Kopisten stammende Hs. enthält außerdem noch BWV 908 und BWV 542. Die Überschrift von BWV 907 lautete ursprünglich „*Fantasia composée par Ms. Jean Sebast. Bach*“. Der Name „*Jean Sebast. Bach*“ wurde später von fremder Hand durchgestrichen und korrigiert in „*Kirchhof*“. Da für die darauffolgenden Werke eine Komponistenangabe fehlt, läßt sich nicht eindeutig feststellen, ob sich die Korrektur auch auf BWV 908 bezieht. Daß die trotz des fehlenden Autographs so unzweifelhaft Bachsche Fantasie und Fuge in g-Moll BWV 542 nicht gemeint sein kann, steht außer Diskussion. Stilistisch gesehen haben BWV 907 und BWV 908 in mancher Hinsicht Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel die Kombination von Fantasie und Fughetta, die herrschende Einstimmigkeit der Fantasien, die Verwendung von Bezifferungen, die Länge der Komposition usw. Stilistisch dürften die beiden Werke als von ein und demselben Komponisten stammend angesehen werden.

Die Frage, ob die Zuweisung an „*Kirchhof*“ von fremder Hand glaubwürdig ist, hängt von dem Schreiber ab. Die Angabe ist vom Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger geschrieben worden. Es gibt allerdings zwei weitere dem Umkreis Bachs entstammende Quellen, die Bach als Komponisten der Werke nennen: *Bibliothèque royale Brüssel, Féris 7327* von der Hand des Plath-Anonymus 17 (siehe Fußnote 14) und *P 804* (Konvolut) von der Hand Johann Peter Kellners. Durch einen Lesartenvergleich läßt sich folgendes Abhängigkeitsverhältnis feststellen. *Am. B. 531* ist eine Kopie von der Brüsseler Hs. und enthält nachträgliche Korrekturen an Hand einer fremden Quelle. Die sehr fehlerhafte Abschrift Kellners und die Brüsseler Hs. gehen unabhängig voneinander auf eine verschollene Vorlage zurück. Diese mußte entweder von Bachs Hand geschrieben worden sein oder die Fehlzweisung an Bach getragen haben. Auf jeden Fall ist die Bachs Autorschaft verneinende Angabe von Kirnbergers Hand aus den oben (S. 45) genannten Gründen als schwerwiegender und authentischer anzusehen als die bejahende.

Bach-Inc. 47 (Kast)

Die in TBSt 2/3 als Bach-Inc. 47 bezeichnete Fuge F-Dur ist verschiedenen Trägern des Familiennamens Bach zugeschrieben worden. Die mehrdeutige Angabe „*Bach. Eisenach*“ in *P 329* aus der Zeit um 1800 hat für die Nachwelt Verwirrungen gestiftet. Man versuchte den Autor genauer zu bestimmen und trug mit Bleistift nach: „*Job Bernhard*“. Der Name Bernhard wurde dann durchgestrichen und korrigiert in „*Christ*“. Auch diese Angabe wurde durchgestrichen und korrigiert in „*Ernst*“. In einer Brüs-

seler Hs., Bibliothèque royale II 4092 (aus dem Besitz Breitkopf/Fétis), ist das Werk Johann Sebastian Bach zugeschrieben. Allerdings steht dort der Vermerk von späterer, vermutlich Hausers, Hand: „*Ungedruckt, ist aber schwerlich von S. Bach*“. Eine eindeutige Zuweisung findet sich in einer Abschrift aus dem Konvolut BB *Mus. ms.* 30304. Sie entstammt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der ehemalige Besitzer dieses Konvolutes, Georg Pölchau, nennt Johann Ernst Bach (1722–1777) als Autor. Hier ist der Fuge eine Fantasie vorangestellt, die folgendermaßen beginnt:



Einen sichereren Beweis liefert die Sammlung *Musikalisches Vielerley* hrsg. von C. P. E. Bach, Hamburg 1770. Auf S. 96 bis 100 ist die Fantasie und Fuge als Werk Johann Ernst Bachs abgedruckt. Der Kopftitel lautet unmißverständlich „*Fantasie fürs Clavier. Vom Herrn Capellmeister J. E. Bach in Eisenach*“.

BWV 1020

Allein aus stilistischen Gründen wurde bislang oft vermutet, daß die Sonate g-Moll BWV 1020 eine Komposition C. P. E. Bachs sein könnte. Eben aber auch aus stilistischen Gründen bestritt Ernst Fritz Schmid die Autorschaft C. P. E. Bachs,¹⁶ obwohl ihm Stimmen mit der Autorenangabe „*Del Sig. C. P. E. Bach*“ bekannt waren. Diese Quelle ist in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien unter der Signatur XI 36271 aufbewahrt und stammt aus dem Nachlaß Johannes Brahms. Der Schreiber dieser Quelle samt der Autorenangabe ist Michel, ein Tenorist und Kopist C. P. E. Bachs in Hamburg.¹⁷ Michel war langjährig für C. P. E. Bach tätig, und zahlreiche Abschriften von seiner Hand, oft mit Korrekturen von Emanuels Hand versehen, sind nachweisbar. Die Verfasserschaft C. P. E. Bachs darf somit als sicher gelten.

Im 18. Jahrhundert ist die Sonate niemals Johann Sebastian Bach zugeschrieben worden. Die Fehlzueweisung taucht erst im 19. Jahrhundert in

¹⁶ E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 120f.

¹⁷ Siehe TBSt I, S. 24.

einer Abschrift von der Hand des Fischhof-Kopisten Anton Werner (*P 471*) auf. Nach Alfred Dürr, der diese Sonate beim Bärenreiter-Verlag (Nr. 4418) ediert hat,¹⁸ ist die Fischhofsche Quelle eine Abschrift von *P 1059* aus dem Nachlaß des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht. Da in *P 1059* als Autor nur Bach ohne Vornamen angegeben ist, erweist sich die Zuweisung „*da G. Seb. Bach*“ in *P 471* als eine Erfindung. Die Frage, welcher Bach in der Schichtschen Quelle gemeint ist, läßt sich nun an Hand folgenden Sachverhaltes beantworten. Die Sammlung Schicht steht mit Breitkopfs Geschäft in engem Zusammenhang. Einen großen Teil seiner Musikalien hat Schicht nämlich von Breitkopf bezogen. Dies dürfte auch für *P 1059* gelten, zumal die Sonate im thematischen Katalog Breitkopfs aus dem Jahre 1763 angeboten war.¹⁹ In diesem Katalog ist das Werk aber eindeutig C. P. E. Bach zugeschrieben. Nach dem kritischen Bericht in Dürrs Ausgabe gehen *P 1059* und die Abschrift Michels unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Auf Grund von Michels Dienstverhältnis dürfte angenommen werden, daß diese Vorlage das verschollene Autograph C. P. E. Bachs war.

BWV 833

In einem Katalog Franz Hausers (*BB Mus. ms. theor. K. 463*) findet sich unter Nr. 349 der Vermerk zum Präludium e Partita del Tuono Terzo F-Dur BWV 833 „*Vielleicht von Pasquino*“.²⁰ Gemeint ist nicht etwa Bernardino Pasquino, der nach Eitners Quellenlexikon im Jahre 1616 nachweisbar ist, sondern wahrscheinlich Bernardo Pasquini (1637–1710), der zeitlich und stilistisch zur betreffenden Komposition paßt. Hauser müßte irgendeine Quelle mit der Zuweisung an Pasquini vor Augen gehabt haben; denn er war kein Spekulant, der nur aus stilistischen Gründen Zuweisungen „erfand“, sondern ein eher zu einseitig ausgerichteter Philologe, der aus diplomatischen Gründen kaum bachisch klingende Kompositionen für echt zu halten geneigt war. Es ist jedoch bislang nicht gelungen, eine Quelle, die das Werk Pasquini zuschreibt, ausfindig zu machen. Die einzige erhaltene Quelle für BWV 833 ist die sogenannte Möllersche Handschrift (*SPK Mus. ms. 40644*). Dort ist Bach als Autor genannt. Im folgenden soll daher eine hypothetische Überlegung angestellt werden.

Im oft zitierten thematischen Katalog Hausers (*BB Mus. ms. theor. K. 419*)²¹ steht auf S. 57 folgende Angabe: „*Praeludium et Fuga [= BWV 536]. Das Original Ms. bes[itzt] Gubr in Fr[ankfurt/M.]. Angebaengt von Bachs Hand: Toccata u. Passacaglia von Bernardo Pasquini*“. Daraus wird ersichtlich, daß Bach Werke von Pasquini kannte und mitunter eigenhändig kopierte.

¹⁸ Dürr hat dabei die Frage der Autorschaft aus guten Gründen offengelassen.

¹⁹ *Catalogo de' Soli, Duetti, Trii, Terzetti, Quartetti e Concerti . . . Parte IVta. 1763.*, S. 12.

²⁰ Vgl. Kobayashi, S. 340.

²¹ Ebenda, S. 133.

(Der Nachlaß Guhr ist heute restlos verschollen.) Vielleicht existierte auch von dem vermutlich von Pasquini komponierten Werk BWV 833 eine von Bach eigenhändig angefertigte Abschrift, die als Vorlage zur Möllerschen Hs. gedient haben könnte. Denkbar wäre dabei, daß Bach in seiner Abschrift den Komponisten nicht angegeben hatte, so daß der Schreiber der Möllerschen Hs. denjenigen seiner Vorlage, nämlich Bach für den Autor gehalten hat. Die mutmaßliche Fehlzueisung mag aber auch durch eine Verwechslung des Possessorenvermerks „Bach“ mit der Autorenangabe verursacht worden sein. Die Authentizität, die der ganzen Möllerschen Hs. eigen sein soll, gründet sich auf Bachs Teilnahme am Schreiben. Wegen der oben geschilderten Möglichkeiten dürfte auch eine solche Quelle nicht blindlings als authentisch betrachtet werden.²²

BWV 525a (?)

In der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ist unter der Signatur *Mus. ms. theor. K. 424* ein Besitzkatalog Carl Christian Kegels (1770–1843) aufbewahrt, dessen Titel lautet: „*Thematisches Verzeichniss der Compositionen für die Orgel und das Clavier von Johann Sebastian Bach, welche der Cantor Kegel in Gangloffsömmern besitzt.*“ Dort ist unter Nr. 21 der Abteilung I „Für die Orgel“ folgendes Inzipit aufgeführt²³:



Daß es sich hier nicht etwa um eine Verwechslung mit dem Trio Es-Dur BWV 525 handelt, wird daraus ersichtlich, daß noch auf derselben Seite das Thema von BWV 525 verzeichnet ist. Offenbar besaß Kegel also zwei verschiedene Werke. Da heute die Quelle des B-Dur-Trios nicht mehr nachweisbar ist, lassen sich nur Mutmaßungen anstellen.

²² BWV 833 wurde jüngst als echtes Werk in NBA V/10 (H. Eichberg) veröffentlicht; vgl. auch H. Eichberg, *Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*; in: BJ 1975, S. 7 (Anm. der Schriftleitung).

²³ Auch in einem anderen Besitzkatalog Kegels, BB *Mus. ms. theor. K. 467*, begegnet man demselben Thema.

Im oben wiedergegebenen Thema fallen einige Ungeschicklichkeiten gegenüber BWV 525 auf, wie etwa die zögernde Melodieführung. Insbesondere verliert in der zweiten Hälfte des T. 1 die aus einem arpeggierten Dominantsextakkord bestehende Melodie der Oberstimme ihre Eindringlichkeit, verglichen mit dem entschieden aussagekräftigeren Charakter der Subdominante an der entsprechenden Stelle in BWV 525. Die Sechzehntelbewegung des Pedals in BWV 525 stellt eine Einheit dar, im obigen Thema hingegen eine Unruhe durch uneinheitliche Sprünge. Wäre das in Kegels Katalog genannte Werk später entstanden, so handelte es sich um eine Verschlechterung. Vielmehr kann hier von einer Frühfassung die Rede sein. Diese muß aber nicht unbedingt die erste Fassung gewesen sein. Wegen der für Orgel ungewöhnlichen Tonart B-Dur wäre denkbar, daß das Werk zuerst für Cembalo gedacht war oder auf ein verschollenes Instrumentaltrio zurückgeht.

Von Bach aufgeführte fremde Werke

Im Gegensatz zu den echten erhaltenen Werken kann die Bach-Forschung in Hinsicht auf Bachs Aufführungen fremder Kompositionen auch in Zukunft mit einer Zunahme der Entdeckungen rechnen. Um die Entwicklung von Bachs Schaffen genau zu verfolgen, ist es aber eine unentbehrliche Aufgabe, festzustellen, wieweit er äußere Einflüsse schöpferisch in seiner Kunst verwertet hat.²⁴ Belege und Hinweise sind zahlreich vorhanden. Liegt eine eigenhändige Abschrift Bachs vor, so ist mit Sicherheit anzunehmen, daß er die betreffende Komposition aufgeführt hat. Eine Aufführung ist nicht ausgeschlossen, wenn eine Abschrift von der Hand eines Bach-Kopisten erhalten ist, vor allem aber wenn die Kopistenabschrift in gleicher Papiersorte überliefert ist wie die Originalhandschriften Bachs. In diesem Fall hat der Schreiber entweder im Auftrag Bachs oder zum eigenen Gebrauch – dann möglicherweise unter Benutzung einer Bachschen Quelle als Vorlage – die Abschrift angefertigt. Hier soll über einige Neuerkenntnisse berichtet werden. (Hierzu siehe auch Fußnote 14).

Francesco Conti, Kantate „Languet anima mea“

(1) Partiturabschrift von der Hand Bachs in dem bereits erwähnten Konvolut BB *Mus. ms. 30098*. Das Konvolut enthält fünfzehn Vokalwerke verschiedener Komponisten, meist mit lateinischem Text. Das siebente Stück (fol. 58–63, Ternio, etwa 34,5 cm × 20,5 cm, fol. 58^v und 63^v unbeschrieben) ist eine Kantate Francesco Contis (1682–1732), die Bach eigen-

²⁴ Vgl. Chr. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1968.

händig abgeschrieben hat. Die ebenfalls von Bachs Hand stammende Aufschrift lautet „*Languet anima mea. | á | 2 Violini Concertati | 2 Violini Ripieni | [nachgetragen von fremder Hand: 2. Obois.] | 1 Viola. | Violoncello. | Soprano Solo. | e | Continuo | del Sigre | Francesco Conti*“. Die einzelnen Sätze sind: 1. Rezitativ „*Languet anima mea*“, 2. Arie „*O vulnera, vita coelestis*“, 3. Rezitativ „*Amoris tui jaculo vulnerasti cor meum*“, 4. Arie „*Tu lumen mentis es*“, 5. Ariensatz „*Alleluja*“. Am Schluß steht der Vermerk „*Fine | ã 1716*“.

Als Wasserzeichen ist das in Weimarer Hss. Bachs häufig vorkommende „P“ in gabelüberhöhtem Schild von Blankenburg mit dem Gegenzeichen „MK“ zu erkennen. Die Hs. befand sich früher im Besitz der Breitkopf-schen Firma. Im nichtthematischen Verzeichnis Breitkopfs aus dem Jahre 1761²⁵ ist das Werk auf S. 5 aufgeführt. Da die Familie Voß-Buch eine Reihe Musikalien – insbesondere aus dem Nachlaß des Thomaskantors Gottlob Harrer – von Breitkopf gekauft hat und das betreffende Konvolut zum Teil aus solchen Hss. besteht, dürfte die Abschrift Bachs mit der im Breitkopf-Katalog angebotenen Hs. identisch sein.

(2) Durch die Entdeckung der Partitur wurde der Verfasser veranlaßt, eventuell erhaltene Stimmen zu suchen und hat tatsächlich solche aufgefunden: SPK *Mus. ms. 4081*. Diese Stimmen sind teils von Bach, teils von dessen Kopisten geschrieben worden. Interessant ist festzustellen, daß das Papier nicht das gleiche ist wie jenes der Partitur, sondern als Wasserzeichen springendes Einhorn mit dem Gegenzeichen Monogramm (vielleicht CVD?) enthält, ein Zeichen, dem man in einigen Handschriften aus Bachs Köthener Zeit begegnet. Nur die um einen Ganzton tiefer transponierte Continuostimme weist das Wasserzeichen Halbmond auf (von Bach in Leipzig benutzte Papiersorte; demnach sollte die Gegenmarke die Buchstaben „IMK“ darstellen, das entsprechende Blatt fehlt hier jedoch). An der Herstellung der Stimmen waren fünf Schreiber beteiligt (Satzangaben einschließlich Tacet-Vermerke):

Schreiber I = Bach:

„*Violino I Concertato*“, „*Oboe Primo*.“ (nur Satz 5), „*Oboe 2*.“ (nur Satz 5)

Schreiber II: = Schreiber einer Continuostimme (Dublette) in *St 459* (BWV 199):

„*Soprano. Solo*.“, „*Violino 2 Concertato*.“, „*Violino I. in Ripieno*.“ (Satz 1–4), „*Violino 2 in Ripieno*.“ (Satz 1–4), „*Viola*“, „*Viola da Gamba*“, „*Oboe Primo*.“ (Satz 1–4), „*Oboe 2*.“ (Satz 1–4)

²⁵ *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . welche in richtigen Abschriften bey Job. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig . . . zu bekommen sind. Erste Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761.*

Schreiber III:

„*Violino I. in Ripieno.*“ (Satz 5), „*Violon*“

Schreiber IV:

„*Violino 2 in Ripieno.*“ (Satz 5)

Schreiber V = Christian Gottlob Meißner (früh):

„*Continuo*“ (transponiert).

Durch einen Vergleich der Stimmen mit der Partitur läßt sich feststellen, daß diese jenen als Vorlage diente, die beiden Hss. aber nicht genau übereinstimmen. Es handelt sich nicht nur um kleine Zusätze von Vortragszeichen, sondern auch um eine wesentliche Änderung. Die beiden Oboenstimmen sind Zusätze Bachs zur Klangverstärkung. Ihre Melodien laufen in Satz 2 jeweils mit den beiden Violinen unisono. In Satz 5 hat Bach eine eigene Melodie hinzukomponiert, die in Oboe I und II unisono klingt (siehe Faksimile II).



Faksimile II: Aus der Stimme *Oboe 2* zu F. Contis Kantate „*Languet anima mea*“ (Satz 5, Hs. J. S. Bachs).

Für die Chronologie ergibt sich auf Grund der philologischen Beobachtung folgender Ablauf. Bach fertigte 1716 in Weimar eine Partiturabschrift

der Kantate *Contis* eigenhändig an, führte das Werk aber nicht gleich auf. Erst am Köthener Hof erklang diese Solokantate. In den ersten Leipziger Jahren Bachs fand eine Wiederaufführung statt.

Das Stimmenmaterial veranlaßt zu weiteren Überlegungen über das Wirken Bachs. Von der Hand des Schreibers IV stammt auch die Violonostimme zur Kantate BWV 132 „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ (*St 5*). Nach dem Krit Bericht NBA I/1 (Dürr/Neumann), S. 100, enthält diese einzige erhaltene Originalstimme das Wasserzeichen Oberweimarer Rautenkranzwappen, flankiert von den Buchstaben A (in der Gestalt: A-Wappen-A), darüber ein geschwungenes Schriftband. Dieses Zeichen ist in einer Reihe von Originalhandschriften Bachs aus dessen Weimarer Zeit zu erkennen. Hier stellt sich nun die Frage, wie die Verbindung des Köthener Kopisten mit dem Weimarer Papier zu erklären ist. Es gibt zwei Erklärungsmöglichkeiten. 1. Der Schreiber war zuerst in Weimar tätig und ging später zusammen mit Bach nach Köthen. (In Frage käme zum Beispiel die erste Gattin Maria Barbara Bach.) In diesem Fall entstand die Violonostimme in Weimar. 2. Der Kopist hat in Köthen noch den Rest des aus Weimar mitgebrachten Papiervorrates benutzt. Die betreffende Stimme entstand also in Köthen, das heißt, die Kantate BWV 132 wurde am dortigen reformierten Hof aufgeführt, wobei der mutmaßliche vierstimmige Schlußchoral nicht erklang. Das Fehlen des Schlußchorals in der Originalpartitur (*P 60*) könnte mit dieser Köthener Aufführung im Zusammenhang stehen.

Bernardo Pasquini, Toccata und Passacaglia

Auf die verschollene Bach-Abschrift der Toccata und Passacaglia Pasquinis ist bereits auf S. 53f. hingewiesen worden. Da der Nachlaß Guhr heute restlos verschollen ist, läßt sich nicht prüfen, ob es sich tatsächlich um ein Autograph Bachs handelt, zumal Hauser einige Kopistenhandschriften für autograph gehalten hat. Hausers Fehlzusweisungen aber betreffen ausschließlich Kopisten aus Bachs Kreis: Johann Ludwig Krebs (siehe oben), Christian Gottlob Meißner,²⁶ Anonymus I h (Dürr Chr) und Anonymus 18 (TBSt 2/3). Daher dürfte die verschollene Quelle mindestens von einem Originalkopisten stammen, so daß Bachs Beziehung zur Musik Pasquinis immer noch sehr wahrscheinlich bleibt.

²⁶ Das sogenannte Mendelssohnsche Autograph des Orgelbüchleins, das sich früher auch im Besitz Guhrs befand und durch Schenkung in die Hände Mendelssohns gelangte, wurde von Hauser für autograph gehalten. Der heute erhaltene Teil dieser Hs. stammt von der Hand Meißners. Daher ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Autographensammlung Guhrs zum Teil aus Abschriften Meißners bestanden haben könnte.

Dietrich Buxtehude, Toccata in G-Dur (manualiter)

Das Konvolut SPK *Mus. ms. 30194* enthält auf fol. 20^r–20^v eine Toccata manualiter G-Dur von Buxtehude.²⁷ Der Schreiber ist identisch mit dem von Alfred Dürr als Anonymus Weimar 1 bezeichneten Kopisten Bachs.²⁸ Als Wasserzeichen ist das bereits erwähnte „P“ in gabelüberhöhtem Schild von Blankenburg zu erkennen. In der Bach-Literatur wird Bachs Bekanntschaft mit Buxtehude des öfteren erwähnt. Bis jetzt aber hat man nicht nachweisen können, welche Werke Buxtehudes Bach bekannt waren. Somit gibt die Weimarer Abschrift aus Bachs Kreis zum erstenmal einen konkreten Hinweis. Die Toccata G-Dur gehörte wahrscheinlich zum Repertoire Bachs.

Choralbearbeitung BWV 762a
„Vater unser im Himmelreich“

Die Echtheit dieser Choralbearbeitung ist nicht mit Sicherheit verbürgt. Falls sich das Werk eines Tages als unecht erweisen sollte, bleibt trotzdem die Möglichkeit bestehen, daß es von Bach gespielt worden ist. Im obengenannten Konvolut SPK *Mus. ms. 30194* ist es auf fol. 86^r–87^r ohne Komponistenangabe notiert.²⁹ Unser Interesse erweckt nicht der unbekannte Schreiber, vielmehr das Papier mit dem obengenannten Wasserzeichen „P“ in gabelüberhöhtem Schild. Vermutlich stammt die Hs. also aus dem Kreis um Bach/Walther in Weimar.

Die Bewertung von Abschriften

Der Wert einer Quelle hängt zum Teil auch von ihrem Schreiber ab. Zuerst für unbedeutend gehaltene Hss. gewinnen nicht selten durch Schriftuntersuchungen an Quellenwert. An dieser Stelle seien die bedeutendsten solcher Abschriften genannt, während andere Einzelheiten im geplanten Schreiberkatalog zu finden sein werden.³⁰

Die Abschrift des Wohltemperierten Klavier I in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig *Poel. mus. Ms. 34* stammt von einem mutmaßlichen Bach-Schüler, der vom Verfasser in seiner Dissertation³¹ als Anonymus B 16

²⁷ Das Werk (BuxWV 164) ist veröffentlicht in: *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1972, Nr. 28.

²⁸ Dürr St 2, S. 236.

²⁹ Vgl. Georg Feder, *Bemerkungen über einige J. S. Bach zugeschriebene Werke*; in: *Mf* 11, 1958, S. 77.

³⁰ Über die Abschriften des Plath-Anonymus 17 ist bereits oben, Fußnote 14, berichtet worden.

³¹ Kobayashi, a. a. O.

bezeichnet worden ist (Schreiber von *P 1210*, BWV 550). Wie in *P 1210* ist auch hier eine autographe Korrektur auf S. 46 zu erkennen. Als Wasserzeichen ist enthalten: Wilder Mann mit Baumast, darunter die Buchstaben „EGER“ in Schrifttafel.

In den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek Wien sind zwei bisher unbekannt gebliebene Schülerhandschriften nachweisbar: unter der Signatur *S. m. 5003* das Musikalische Opfer in einer Abschrift Johann Christian Kittels mit Ergänzungen von Georg Pölchhaus Hand und unter *Codex 15535* eine von Johann Christoph Altnickol geschriebene Partitur zur Kantate BWV 125. Als Wasserzeichen lassen sich erkennen: Lilienschild mit der Gegenmarke „H BLUM“ in Kittels Papier bzw. Kelch, darunter die Buchstaben „CEF“ in Schrifttafel in Altnickols Papier.³² Die Abschrift Altnickols geht nicht auf die erhaltenen Originalstimmen zurück. Naheliegender erscheint vielmehr die Annahme, daß die heute verschollene autographe Partitur als Vorlage benutzt worden ist.

In der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien ist unter der Signatur *A 93* die von Wilhelm Friedemann Bach geschriebene Violastimme zu einem bisher nicht identifizierten Werk aufbewahrt. Bisher war man versucht, in Friedemann den Autor zu suchen. Ungeachtet dessen läßt sich die Quelle als Violastimme zur Kantate BWV 9/Satz 1 und 7 identifizieren. Das Wasserzeichen ist schwer erkennbar, jedoch mit keinem der in J. S. Bachs Originalhandschriften bekannten identisch. Vermutlich handelt es sich also um Stimmenmaterial zu einer eigenen Aufführung Friedemanns.

Der größte Teil der Stimmen zur Kantate „Unverzagt, beklemmtes Herz“ von Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Sammlung Becker III. 2. 104) stammt von demselben Schreiber wie die Abschrift zum Präludium C-Dur BWV 531/1 in der Library of Congress Washington (*ML 96. B 186*).³³ Da in den Leipziger Stimmen auch frühe Schriftformen Johann Andreas Kuhnaus zu beobachten sind, könnte der unbekannte Schreiber³⁴ unter den Thomanern zu suchen sein. Da das Autograph von BWV 531 heute verschollen ist, gewinnt die Washingtoner Quelle an Bedeutung.

³² Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, in: BJ 1970, S. 47.

³³ Wasserzeichen IMK/Halbmond; für die freundliche Überlassung einer Betaradiographie ist der Verfasser der Library of Congress zu Dank verpflichtet.

³⁴ Dieser Schreiber tritt auch – wiederum gemeinsam mit J. A. Kuhnau – in den Stimmen zur Kantate „Welt adieu, ich bin Dein müde“ von Johann Kuhnau (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III. 2. 125) auf. Das Wasserzeichen in den Kauffmannschen und Kuhnauschen Kantatenstimmen ist einheitlich IMK/Halbmond, das bei Bach in den ersten Leipziger Jahren vorherrscht (Anm. der Schriftleitung auf Grund eines Hinweises von Prof. Joshua Rifkin, Cambridge/MA).