

# Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs

Von Paul Brainard (Waltham, MA)

Bachs leidenschaftliches Sichkümmern um das gesungene Wort ist ein im Prinzip längst erkanntes, im einzelnen jedoch ungenügend untersuchtes Phänomen. Wer einmal durch das Studium einer seiner Konzeptpartituren das zähe Ringen Bachs um die musikalische Poetik – sei es um angemessene Rhythmik und Betonung, um affekt- und bildgerechte Melodik und Harmonik, um die Emphase, Aufeinanderfolge, Wiederholung, Gegenüberstellung der Gedanken, um kleinste sprachliche Nuancen – in etwa nachvollzogen hat, der erkennt, daß ein Verständnis des Bachschen Kompositionsverfahrens sich keineswegs mit der abstrakt-musikalischen Deutung etwa von Satzstruktur oder von Notenkorrekturen erschöpft. Die bahnbrechende Studie Robert Marshalls<sup>1</sup> bietet zum Verhältnis Musik – Sprache bei Bach zahlreiche wertvolle Einzelbeobachtungen, konnte diese aber – bei anderer Fragestellung, als hier beabsichtigt wird – naturgemäß nicht zum Ausgangspunkt einer separaten Betrachtung emporheben.

Der vorliegende Beitrag will lediglich als vorführend verstanden werden. Er erschöpft die Materie keineswegs, sondern beschränkt sich auf wenige Beispiele aus einer teilweise durch Zufall bestimmten Auswahl an Vokalwerken Bachs, zu denen mindestens eine autographe Quelle – in den meisten Fällen die Originalpartitur – erhalten ist.<sup>2</sup> Die folgenden Ausführungen gehen von der Überzeugung aus, daß es grundsätzlich nicht minder bedeutsam ist, wenn Bach bei der Vertonung eines Textes sich in diesem irrt oder aus jedwedem Grunde eine Wortkorrektur unternimmt, als wenn sich seine Irrtümer und Verbesserungen auf die Noten allein beschränken. Solche Vorkommnisse, systematisch betrachtet, können einen wesentlichen Fragenkreis unmittelbar ansprechen und sind dafür oft sogar das einzige verfügbare Anschauungsmaterial: Auf welche Weise und

<sup>1</sup> R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972.

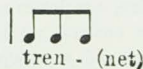
<sup>2</sup> Ausgangspunkt der Materialsuche war eine Durchsicht der bereits vorliegenden Krit. Berichte der NBA. An dort noch nicht veröffentlichten Werken konnte zusätzlich eine kleinere Anzahl herangezogen werden, aus denen zum Thema gehörige Belegstellen mir bereits bekannt waren. Außer bei einigen wenigen Werken, deren Originalquellen sich im Privatbesitz befinden, stützen sich sämtliche Ausführungen auf einen Vergleich von Fotokopien des jeweiligen Autographs. Insgesamt werden folgende Kompositionen Bachs hier behandelt: BWV 3, 6, 17, 19, 20, 24, 33, 39, 41, 43, 45, 63, 65, 66, 74, 75, 76, 84, 86, 87, 92, 108, 110, 116, 128, 129, 130, 135, 155, 171, 174, 175, 176, 198, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 214, 225, 226, 249.

bis zu welchem Grad nahm Bach von den ihm vorliegenden Texten geistigen Besitz? Was hatte er, indem er sie vertonte, an sprachlichen Einzelheiten jeweils im Ohr? Dachte er seinem Text voraus? Inwieweit waren ihm dabei die Folgen eines einmal eingeschlagenen Weges der Textunterlegung bereits klar? Was für Unterlegungsrücksichten haben am stärksten, welche am wenigsten seine Aufmerksamkeit engagiert? Inwieweit waren in seinem Bewußtsein textliche Gegebenheiten mit den auf sie schon erfundenen musikalischen Zusammenhängen untrennbar gepaart? In Abwesenheit anderweitiger Evidenz sind es oft gerade die Textfehler und -korrekturen Bachs, die den einzigen Schlüssel zur Beantwortung dieser und verwandter Fragen liefern.

Unsere Fragestellung bringt unvermeidlich mit sich, daß das einmal ausgebreitete Netz auch viele kleine Fische fängt und daß wir Gefahr laufen, große Teile des Fangs als einen bloßen Katalog von Belegen zum Thema „errare humanum est“ abzutun. Es würde wohl allenfalls einem trotzigem Harmonieschüler einfallen, etwa eine Zusammenstellung aller Quintenparallelen bei Bach zu unternehmen. Dem ist entgegenzuhalten: Handelt es sich bei vielen der im Folgenden zitierten Textfehler Bachs unlegbar um Bagatellen, von denen jede einzelne, in der Isolierung betrachtet, kaum ernsthafteres Interesse beanspruchen kann, so bieten sie in ihrer Gesamtheit dennoch Wertvolles im oben beschriebenen Sinne. Anders als etwa bei gewöhnlichen musikalischen Satzfehlern kann man bei Textanomalien oft den dahinterliegenden Gedankengang rekonstruieren bzw. eine spezifische Fehlerquelle erkennen und durch Analyse der sich dabei herauschälenden Fehlerkategorien zu Erkenntnissen gelangen, die sonst hinter der Pauschalbezeichnung „Nachlassen der Aufmerksamkeit“ verschwinden oder sich allenfalls schattenhaft abzeichnen würden.

## I

Bei einer ersten Gruppe von textlichen Irrtümern Bachs erkennt man Fehlerquellen, die zumindest in erster Linie rein äußerlicher Art sind: Die Anlage der Noten auf der geschriebenen Seite führt leicht zu Auslassungen und sonstigen Mängeln im Textzusammenhang. Beim Umblättern von T. 69 auf 70 der Baßarie BWV 130/3 setzte Bach die angefangene Zeile „*Daß er das kleine . . .*“ auf der Versoseite folgendermaßen fort:



ehe ihm bewußt wurde, daß er das Wort „*Häuflein*“ ausgelassen hatte. Soweit man an der Art der dazugehörigen Korrektur erkennen kann, er-

fuhr der musikalische Zusammenhang hierbei keine Unterbrechung; zudem hatte Bach die betreffende Zeile bereits mehrmals gesetzt, stets mit dem Wort „Hänflein“ auf gutem Takteil. Daß er es hier anders tat, legt den Schluß nahe, daß in seinen innewohnenden Vorstellungen dieses bestimmten Passus textlicher und musikalischer Rhythmus keineswegs eine unlösliche Einheit bildeten. Analoges läßt sich zu dem stehengebliebenen Fehler nach einer Seitenwende am Anfang des Chorsatzes BWV 198/7 mit einiger Sicherheit feststellen:



Der Irrtum ist durch versehentliche Angleichung an den Text des darüberliegenden Altus entstanden und zeigt mit einiger Deutlichkeit, erstens, daß Bach den Tenorpassus erst im Anschluß an den Alt eingetragenen hat, zweitens aber und noch wesentlicher, daß er ihn zu diesem Zeitpunkt vorerst nicht vollständig oder zumindest noch nicht als textlich-musikalisches Gesamtgebilde durchdacht hatte. Wiederum ist bezeichnend, daß nur der Text, nicht etwa der musikalische Zusammenhang dabei unterbrochen wurde. – Die Reihenfolge der Eintragungen in der Partitur erkennt man auch an einer verwandten Korrektur im Duettssatz BWV 128/4, T. 17, aus der hervorgeht, daß die Altstimme erst nach dem (hier melodisch führenden) Tenor hinzugekommen ist:

Bl. 7<sup>v</sup>

wird sich kein Men-sche fin - zu er - grün - (den)  
sein All - macht zu er - (gründen)

Die „Anziehungskraft“ benachbarter Stimmen in bezug auf Textunterlegung erkennt man als Fehlerquelle auch in verschiedenen anderen Situationen. Bei einem Zeilenwechsel in BWV 225, T. 45/46, entsteht im Tenor I folgendes, durch Angleichung an den Alt zustande gekommenes Gebilde:



In BWV 43/1 beginnt im Sopran, T. 51, ein langes Melisma auf der Silbe „[Po-]sau-“, das Bach in T. 63 irrtümlich mit „-zen“ (von „Jauchzen“) abschließt, wohl dadurch beeinflusst, daß alle drei übrigen Chorstimmen in unmittelbarer Nachbarschaft der Stelle mit „Jauchzen“ unterlegt sind (das mit falscher Textsilbe endende Melisma ist überhaupt eine verhältnismäßig häufige Erscheinung bei Bach). Solche Irrtümer können mitunter lehrreich sein, lassen aber – über die angedeuteten Feststellungen hinaus – vorerst keine weiterreichenden Schlußfolgerungen zu unserem Thema zu.

## II

Die weitaus umfangreichste Gruppe von Textfehlern Bachs besteht aus einfachen Wortverwechslungen. Es gilt im Folgenden, diese zunächst belanglos erscheinenden Lapsus linguae auf ihre verschiedenen Wesensarten hin etwas näher anzusehen. Die erste zu besprechende Kategorie umfaßt Verwechslungen innerhalb eines gegebenen Textes. Im typischen Fall vertauscht Bach ein einzelnes Wort aus einer gerade im Auskomponieren befindlichen Textzeile mit einem Wort aus einer unmittelbar vorangehenden oder aber aus einer im Textzusammenhang folgenden, aber von ihm bereits einmal vertonten Zeile. Er überträgt, anders ausgedrückt, verhältnismäßig leicht Wörter, die er von dem soeben vollzogenen Kompositionsakt her noch im Ohr hat, auf den nunmehr folgenden Zusammenhang. Für Verwechslungen dieser Art ist er verständlicherweise besonders anfällig, wenn der in der Arbeit befindliche Passus mehrfache Textwiederholungen enthält. Bezeichnenderweise werden aber fast ausschließlich solche Worte, die in einem bestimmten charakteristischen Verhältnis zum korrekten Textwortlaut stehen, auf diese Weise vertauscht. Assonanz, insbesondere beim Endreim, erscheint als das häufigste zu Verwechslungen verleitende Moment. Mitten im vierstimmigen Chorsatz BWV 19/1 auf die Worte

*Die rasende Schlange, der böllische Drache  
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.*

muß Bach im Tenor zweimal (T. 46, 50) „Rache“ aus „Drache“ korrigieren. Bereits beim ersten Auftreten der Worte

*Wenn vor deinem Angesicht  
Ich schon mit dem meinen  
Dankbar wollt erscheinen*

in BWV 39/5 schreibt Bach versehentlich in T. 38 „mit dem deinen“ statt „mit dem meinen“. Nachdem er in BWV 204/8 bereits mehrmals das Zeilenpaar

*Du, du machst die Armen reich  
Und dieselben Fürsten gleich*

richtig gesetzt hat, schreibt er in T. 156 unkorrigiert „*reich*“ statt „*gleich*“. Die hierbei entstehende unfreiwillige Komik ist, wie wir sehen werden, keineswegs ein vereinzelter Fall.

Solche Rückgriffe auf bereits vertonte Textwörter werden auch durch Parallelismus im Satzbau ausgelöst, was besonders dann begrifflich ist, wenn sich die ausgetauschten Worte bedeutungsmäßig ähneln oder (etwa in der Form von Gegensatzpaaren wie Anfang/Ende) ergänzen. Bei der zweiten vollständigen Durchführung des Zeilenpaars „*Ich will dich nicht hören, ich will [mag] dich nicht wissen*“ in BWV 213/9 muß Bach in T. 38 seine versehentliche Erstschrift „*wissen*“ in „*hören*“ korrigieren. In der Motette BWV 225 verführt ihn der Parallelismus im Psalmtext:

*Sie sollen loben seinen Namen in Reigen,*

*Mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen*

zu Verwechslungen in T. 101f. (Alt I irrtümlich „*sie ihm loben*“), 150f. (Alt I, Tenor I, Baß II desgleichen, Sopran I, II, Baß I dagegen richtig „*sie ihm spielen*“). Am Ende des Mittelteils der Arie BWV 174/2:

*Gott allein*

*Soll der Schatz der Seele[n] sein:*

*Da hab ich die ewige Quelle der Güte*

verwechselt er die beiden Genitivbildungen „*der Seelen*“ und „*der Güte*“ (Korrektur aus „*Seelen*“ in „*Güte*“ nur in der Aufführungsstimme).

Die genannten Irrtümer Bachs besagen allerdings vorerst wenig über die Art seiner Beschäftigung mit dem ihm vorliegenden Text als Ganzem. Sie wären sogar – für sich allein genommen – mit der Vorstellung eines Kompositionsverfahrens vereinbar, bei dem der Text lediglich Zeile um Zeile in Angriff genommen und ohne besondere Rücksicht auf den Gesamtzusammenhang auskomponiert wird: einer Arbeitsweise, wie wir sie wohl einem Bach niemals zutrauen sollten. Ein erhöhtes Interesse beanspruchen daher diejenigen Wortverwechslungen, bei denen Bach in einer dichterischen Vorlage nicht zurück-, sondern vorgreift – auf Worte also, die nicht als Nachklang bereits in Musik gesetzter Textzeilen wiederkehren, sondern von einer Gesamtübersicht oder zumindest einem gewissen Vorausdenken über den Text herrühren müssen und ihm somit auf anderem Weg ins Ohr gekommen sind, sei dies mit oder ohne konkretere musikalische Vorausplanung verbunden.

Wiederum spielen Assonanz und insbesondere der Endreim bei solchen Verwechslungen eine prominente Rolle. Beim Abschreiben des Rezitativtextes zu BWV 75/13:

*O Armut, der kein Reichtum gleicht!*

*Wenn aus dem Herzen*

*Die ganze Welt entweicht*

verwechselt Bach das Reimwort am Ende der ersten Zeile zunächst mit dem der dritten, mit dem denkwürdigen Ergebnis: „*O Armut, der kein Reichtum weicht*“ (in „*gleicht*“ korrigiert). Sein Vorausdenken über den Text zu BWV 24/1:

*Der Christen Tun und Handel,  
Ihr ganzer Lebenswandel  
Soll auf dergleichen Füße stehn*

hat ihn bei den beiden ersten Auftritten der ersten dieser Zeilen dazu verleitet, zunächst „Wandel“ statt „Handel“ zu schreiben. Wohl hat er hierzu den Text jeweils korrigiert; durchaus möglich jedoch ist es, daß die in T. 43 beginnende längere Koloratur auf „Handel“ in Wirklichkeit als musikalische Versinnbildlichung des Wortes „Wandel“ entstanden ist und daß wir es somit mit der stehengebliebenen Folge eines textlichen Irrtums zu tun haben. – Assonanz im Binnenverlauf zweier Zeilen:

*Weil die wollenreichen Herden  
Durch dies weitgepriesne Feld  
Lustig ausgetrieben werden*

führt offenbar in BWV 208/13, T. 29, zu einem Vorgriff auf „ausge[trieben]“ statt „weitgepriesne“ (vor entsprechender Korrektur). Ähnlichkeiten im Satzbau und Bedeutungszusammenhang erklären wohl das mehrfache Vorgreifen auf „Herz“ statt „Geist“ in BWV 175/2 beim Text:

*Es sehnet sich  
Mein Geist auf grüner Weide,  
Mein Herze schmacht,  
Ächzt Tag und Nacht.*

Im Gegensatz zu der genannten Verwechslung in BWV 24/1 ist für die meisten solcher Textfehler charakteristisch, daß sie ohne konkrete musikalische Folgen bleiben. Es dürfte kein Zufall sein, daß es sich bei fast sämtlichen im Verlauf der Untersuchung erfaßten Fällen dieser Art um Worte handelt, die sich in jeweils gleicher Position innerhalb der Verszeile befinden, und daß Silbenzahl und Versmetrum durch die Verwechslung fast nirgends angetastet werden (nur Bibelzitate sind – naturgemäß – von dieser Feststellung grundsätzlich ausgenommen). Daraus erkennt man trotz der Unvollkommenheit im Detail ein ständiges Innwerden wesentlicher Struktur- und Klangmomente einer dichterischen Vorlage. Im übrigen kann man verallgemeinernd feststellen, insbesondere bei Verwechslungen des Endreims, daß der betreffende Lapsus jeweils zu einer Phase der Niederschrift gehört, bei der die eigentliche musikalische Konzeption bereits vollendet oder zumindest so weit vorbestimmt ist, daß es sich im wesentlichen um eine Vervollständigung des Textes zu einem im Umriss schon vorgebildeten musikalischen Zusammenhang handelt und daß es folglich (im Normalfall) nicht die Erfindung, sondern die weitere Ausarbeitung bzw. Wiederholung eines Gedankens ist, die nicht mehr die volle Aufmerksamkeit Bachs auf seinen Text zu beanspruchen vermag. Erst in der Mitte des Hauptteils der Arie BWV 41/2 gerät Bach bei der bereits erklungenen Zeile „Damit das Ende so wie dessen Anfang sei“ in Schwierigkeiten: In T. 42f. ist „daß dessen Ende so“, in T. 53f. „so wie dessen Ende“ (statt „Anfang“) in der Partitur stehengeblieben. Erst beim letzten Auftritt der Anfangszeilen im ausgeschriebenen Da Capo-Teil der Arie BWV

171/4 schreibt er versehentlich „Jesus soll mein letztes [statt „erstes“] Wort / in dem neuen Jahre beißen“, wohl im unbedachten (und vielleicht auch durch das unmittelbare Bevorstehen des Arienschlusses beeinflußt?) Anklang an die vorher vertonten Zeilen des Mittelteils:

Und in meiner letzten Stunde

Ist Jesus auch mein letztes Wort.

Solch Nachlassen der Konzentration gegen Ende äußert sich auch bei Textfehlern anderer Art, zum Beispiel im dritten Satz der gleichen Kantate, wo Bach die beiden abschließenden Kadenztöne des Rezitativs folgendermaßen textiert:



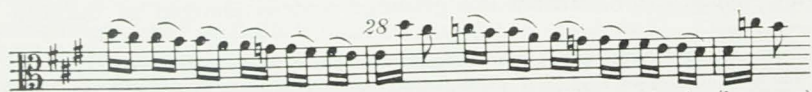
Jahre

was sowohl dem Reim („Gefabr“) als auch der Balkensetzung widerspricht. Ähnlich sein seltsames Überspringen des Reflexivums „sich“ im Alt beim allerletzten Auftritt der Worte „denn der Tag hat sich geneiget“ in BWV 6/1:



(der) Tag hat ge - nei - (get)

Aber selbst dann, wenn Bach Textfehler schon bei der ersten Durchführung der betreffenden Textzeilen unterlaufen, kann man oft genug erkennen, daß Umfang, Richtung, Ziel und oft auch motivische Einzelheiten der dazugehörigen Musik bereits im wesentlichen vorgebildet sind; der Textlappus geschieht dann gewissermaßen unabhängig von Bachs Auseinandersetzung mit seiner textlichen Vorlage. Als besonders deutliches Beispiel hierfür sei der sequenzierende Zusammenhang in BWV 205/7, T. 28–29:



wie die Blät-ter von den Zwei-gen sich be-trübt zur Er-de (beu-gen)

genannt, bei dem Bach in T. 29 unkorrigiert „neigen“ statt „beugen“ schreibt. Sobald bei seinem Vorausdenken über die Stelle die wesentliche Entscheidung feststand, die ersten beiden reimenden Textzeilen auch musikalisch (durch Sequenz) zu paaren, verlangte die Ausarbeitung der Phrase

keine besondere Rücksicht mehr auf den Wortlaut als solchen; die Verwechslung des Reimwortes mit dem der folgenden Textzeile („*Um ihr Elend abzuneigen*“) spielt sich in einer vordergründigen Schicht ab, die mit Fragen des absoluten Wort-Ton-Verhältnisses nichts mehr zu tun hat.<sup>3</sup>

### III

Eine weitere Kategorie textlicher Anomalien bei Bach besteht in der Auswechslung texteigener gegen textfremde Wendungen und Ausdrücke. Anstelle der durch die Vorlage verlangten bzw. (bei Fehlen einer erhaltenen Vorlage) aus dem Zusammenhang als richtig erkennbaren Worte setzt er andere ein, die zum eigentlichen Text überhaupt nicht gehören. Zum Teil erkennen wir hierbei die gleichen Auslösungsmomente wie bei Verwechslungen innerhalb des gegebenen Texts, zum Beispiel Klangverwandtschaft zwischen dem korrekten und dem unterschobenen Wort. In der Tenorarie BWV 208/4 bietet sich wohl keine andere Erklärung als die Assonanz dafür, daß Bach im Text des Mittelteils:

*Wo man auch, wenn man gefangen,*

*Nach Verlangen*

*Lust und Lieb in Banden pflegt*

zweimal (T. 26, 28) das ziemlich sinnlose Wort „*trägt*“, das im Franck'schen Text nirgends vorkommt, anstelle von „*pflegt*“ setzt. Im 12. Satz der gleichen Kantate hat er am Anfang des wiederkehrenden Duett-Hauptteils:

*Entzücket uns beide,*

*Ihr Strahlen der Freude*

statt „*Entzücket*“ zunächst „*Entzündet*“ geschrieben – vielleicht nicht nur durch Klangverwandtschaft, sondern auch durch Franck's Wortwahl („*Strahlen*“) verleitet.<sup>4</sup> Ähnlich „*sinngemäß*“ ist die fehlerhafte Lesart in der autographen Tenorstimme zu BWV 63/7, T. 46, wo Bach „*Laß uns stets in Segen stehn*“ schreibt, obschon alle drei übrigen (und in T. 43 alle vier) Vokalstimmen richtig „*in Segen gebn*“ lauten.

Wie in dem zuletzt genannten Fall erkennt man, daß Bach seine Texte vielfach eher dem ungefähren Sinn als dem genauen Wortlaut nach wiedergibt. Gelegentlich verleiten ihn geläufige Redewendungen zu Substitu-

<sup>3</sup> Diese Distanzierung des Textunterlegungsverfahrens vom eigentlichen Kompositionsakt (bei dessen Inzeption wohlgerne der Textwortlaut eine ausschlaggebende Rolle gespielt haben kann!) erklärt wohl auch die besondere Häufigkeit von Textverwechslungen dieser Art in Bach'schen Parodiesätzen.

<sup>4</sup> Zum Fehler hat möglicherweise auch der Umstand beigetragen, daß in der der Originalpartitur beiliegenden Abschrift des Kantatentextes das „*k*“ von „*Entzücket*“ durch unklare Korrektur leicht verunstaltet ist. Ehe ihm aber der Irrtum passierte, hatte Bach bei der ersten Durchführung des Duett-Hauptteils den Text bereits mehrmals fehlerfrei wiedergegeben.



tionen im Text, wie zum Beispiel bei der mehrfachen Schwankung zwischen „nur“ und „noch“ in BWV 171/1 bei der Zeile „*Alles, was noch Odem führt*“ oder bei der Verwandlung von „*auch*“ in „*gleich*“ im Parodiesatz BWV 66/5, T. 53, Tenor: „*Und wenn sich gleich ein Feind erbost*“ (im Alt richtig „*auch*“). Hiermit verwandt ist der Irrtum in BWV 86/2, T. 17, beim Text „*Ich will doch wohl Rosen brechen*“, bei dem sich Bach offenbar durch das „*Wenn . . . gleich*“ der folgenden Zeile („*Wenn mich gleich die Dornen stehen*“) irreführen läßt und „*dennoch*“ statt „*doch wohl*“ schreibt. Wiederum zum Kapitel „unfreiwillige Komik“ gehört eine weitere Verwechslung von „*nur*“ und „*noch*“ in BWV 16/5, T. 94, die folgendes Ergebnis hat:

*Stimmt unser gottvergnügter Geist  
Nur [!] mit den Lippen sehnlich ein.*

Andere Substitutionen zeichnen sich dadurch aus, daß sie im lokalen Textzusammenhang verständlich und oft sogar völlig sinngemäß wirken, so daß ihre Fehlerhaftigkeit sich lediglich in der Inkonsequenz im größeren Zusammenhang bzw. im Durchbrechen des Verschemas eindeutig nachweisen läßt. In BWV 155/4 unterläuft Bach zum Tenor, T. 21, der einmalige Lapsus „*gefällig*“ in der Zeile „*Du mußt Gott gelassen sein*“, obwohl er zum Alt wie auch sonst überall im Satz „*gelassen*“ schreibt. In BWV 225, T. 196ff., ersetzt er durchweg das Wort „*Licht*“ durch das viel geläufigere „*Schild*“, wodurch zwar der Sinn kaum angetastet, das Reimschema aber grob verletzt wird:

*Drum sei du unser Schirm und Schild [Licht],  
Und trägt uns unser Hoffnung nicht,  
So wirst du's ferner machen.*

In der Abwesenheit solcher eindeutiger Fehlermerkmale erscheinen seine Substitutionen mitunter derart sinnvoll, daß man sich fragen muß, ob er nicht vorübergehend an eine selbständige Änderung seiner Textvorlage gedacht haben mag. Ist es zum Beispiel nur aus Unachtsamkeit erklärlich, wenn Bach in BWV 176/1, T. 28–34, unvermittelt auf den Wortlaut „*Er ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Leben*“ umschaltet, obwohl er sowohl vorher als auch nachher stets dem Zieglerschen Wortlaut „*. . . um aller Menschen Herzen*“ gefolgt ist? Angesichts der sonst bekannten Freiheiten Bachs den gedruckten Texten Mariane von Zieglers gegenüber erscheint zumindest denkbar, daß es sich hierbei um eine vorübergehend beabsichtigte, aber schließlich nicht durchgeführte Textänderung handelt. Wohl kaum absichtlich dagegen ist Bachs zweimalige Abweichung am Anfang des fünften Satzes (T. 16, 28) derselben Kantate: „*Ermuntert euch, furchtsame und schüchterne Schritte*“ (statt „*Sinne*“), was schon im Hinblick auf den Reim (Zeile 3: „*gewinne*“) als reiner Irrtum gelten muß. Merkwürdigerweise hat der Kopist der dazugehörigen Stimme, J. A. Kuhnau, die Stelle, die in Bachs Partitur unkorrigiert geblieben ist, fehlerfrei wiedergegeben – ob auf Grund eines selbständigen Textvergleichs oder nach mündlicher Rücksprache, wissen wir nicht.

Die Deutung der Denkweise und mitunter sogar der endgültigen Absich-

ten Bachs ist bei solchen textlichen Inkonsequenzen und Substitutionen nicht immer einfach. Weshalb beispielsweise hat er in BWV 207/3, T. 52f., eine Wiederholung der bereits vertonten Worte „*Euch werd' in gleichem Übermaße*“ erst mit gleichem Wortlaut begonnen, dann aber in „... in einem gleichen Maße“ korrigiert? Das Versmetrum bleibt wohlgermerkt unberührt davon. In BWV 33/3 hat Bach in die Zeile „*Mich drückten Sündenlasten nieder*“ an vier Stellen (in T. 45 durch Korrektur, in T. 54, 56, 57 als ursprüngliche Eintragung) das Wort „*schwere*“ eingeschoben, möglicherweise durch die zugrunde liegende zweite Strophe des Chorals beeinflusst: „*Mein Sünd sind schwer und übergroß*“. Nun dürfte der Einschub an den mittleren beiden der genannten Stellen tatsächlich reiner Irrtum sein, da er zwei überzählige Silben ergibt:

*Mich drückten [schwere] Sündenlasten nieder,  
Doch hilft mir Jesu Trostwort wieder.*

In T. 45 und 57 haben wir es aber mit Teilwiederholungen zu tun, bei denen das Versschema gewissermaßen außer Kraft gesetzt wird und der Texteschub besonders passend wirkt („*Mich drückten Sündenlasten, schwere Sündenlasten nieder*“):

45 schwe - - re Sün - - den la - (sten)  
la - - sten nie - der, Sün - - den-la - - - (sten)

Die Tatsache, daß Bach das textfremde Wort in T. 45 ausdrücklich hinkorrigiert hat, verleiht der Interpretation Gewicht, daß es sich hier und in T. 57 um eine gewollte Textbereicherung handelt und daß Bachs Irrtum lediglich darin bestand, die überzähligen Silben auch in die integral zitierten Zeilen in T. 54 und 56 aufzunehmen. Wie dem auch sei, so hat weder der Kopist Kuhnau beim Abschreiben der dazugehörigen Altstimme den Einschub übernommen noch Bach selber ihn bei seiner anschließenden Revision der Stimme wieder eingeführt.

Als Beispiel einer mitten in der Arbeit beschlossenen, wohl selbständigen Textänderung Bachs gegenüber seiner (nicht erhaltenen) Vorlage sei der Chorsatz „*Tönet, ihr Pauken!*“ (BWV 214/1) genannt. In seiner Partitur hat Bach bei den ersten drei Durchführungen der zweiten Zeile „*Klingende Saiten, erfüllet die Luft*“ das erste Wort jeweils aus „*gestimmte*“ geändert, bei entsprechenden Rhythmuskorrekturen (diese sind allerdings nicht in allen Chorstimmen vollständig durchgeführt worden, was zu einigem Durcheinander in den Aufführungsstimmen geführt hat). Erst ab T. 103 erscheint „*Klingende*“ in der Partitur als Ersteintragung.

Verfährt Bach – von Irrtümern ganz abgesehen – mit manchen seiner Textvorlagen bekanntermaßen recht freizügig, so bemüht er sich bei einer

bemerkenswerten Korrektur in BWV 213/11 unter unverhältnismäßig groß erscheinendem Zeitaufwand darum, eine uns recht harmlos anmutende Inkonsequenz im Sinne der Vorlage wieder aufzuheben. Nach dem Anfang des Duets:

[Herkules:] *Ich bin deine,*

[Tugend:] *Du bist meine*

fuhr Bach in T. 21–25 zunächst folgendermaßen fort:

(Herkules:) küs - se mich, ich küs - se dich (usw.)

(Tugend:) ich küs - se dich, küs - se mich

Erst jetzt offenbar entdeckte er, daß der Picandersche Text umgekehrt:

[Tugend:] *Küsse mich,*

[Herkules:] *Ich küsse dich*

lautet, und ging daran, durch recht umständliche musikalische wie textliche Korrektur die von ihm versehentlich vertauschten Rollen wieder dem jeweils „richtigen“ Sänger zuzuteilen. Im Tenor allerdings hat er nicht alle Einzelheiten erfaßt, mit der Folge, daß der Tugend nunmehr „*Küsse mich, ich küsse mich*“ in den Mund gelegt wurde; so ist die Stelle in der Partitur geblieben.

Mit der seltsamste Fall einer „sinnfälligen“ aber offenkundig fehlerhaften textfremden Substitution begegnet in BWV 198/1. Im dritten Choreinsatz zur ersten Textzeile „*Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*“ hat Bach in den beiden Takten 27 und 28 zu Sopran und Baß zunächst jeweils „*Blick*“ (!) statt „*Strahl*“ geschrieben. Es kann sich wohl nur um eine unbedachte Entpoetisierung, das heißt, um die Auflösung des Wortbildes „*Strahl*“ in seine nichtübertragene Bedeutung handeln, was aber sowohl den Satzsinn („*... einen Strahl aus Salems Sternengewölben schießen*“) als auch das Reimschema („*... umringen wir den Ebrenmal*“) aufs sinnloseste verunstaltet und deshalb besonders rätselhaft wirkt, weil Bach zu diesem Zeitpunkt bereits mehrmals fehlerfrei „*Strahl*“ geschrieben hatte. Im übrigen liegen keine den Fehler erklärende äußerliche Umstände vor, etwa das Vorhandensein des Wortes „*Blick*“ in einer benachbarten Textzeile.

Kann man hier wie bei vielen der besprochenen Fälle vorerst nur von einem Konzentrationslapsus sprechen, der zwar „erklärbar“ ist, aber über Bachs Verhalten zu einer bestimmten Textvorlage im einzelnen nicht allzuviel Verbindliches aussagt, so gibt es demgegenüber auch eine kleinere Anzahl von Textfehlern, die praktisch zu dem Schluß zwingen, Bach sei mit manchen Textvorlagen nicht sonderlich gut vertraut gewesen. Das Aus-

lassen eines Wortes an prominenter Stelle etwa, insbesondere beim allerersten Auftritt der betreffenden Verszeile wie in BWV 110/2, T. 12f.:

schwinget euch an-itzt

Ihr Ge-dan-ken und ihr Sin-nen, schwin - get euch von hin-nen.

(„*anitzt*“ zunächst übersprungen) gibt ziemlich deutlich zu erkennen, daß musikalische und nicht textliche Vorstellungen seine Konzeption der Stelle beherrscht haben, und insbesondere, daß er sich nicht nur den genauen Wortlaut, sondern vor allem auch das Versmetrum noch nicht bis zu dem Grad eingepägt hatte, daß ihm ein rhythmisch korrektes „Abrollen“ der Zeile von vornherein glückte. Darin unterscheidet sich der Fall ganz wesentlich von den meisten Irrtümern Bachs. Man muß wohl auch auf mangelnde Vertrautheit mit dem Text schließen, wenn Bach in BWV 45/3 beim ersten Vorkommen des Textpassus

*Auf Gehorsam folget Lohn,*

*Qual und Hohn*

*Drohet deinem Übertreten*

die zweite Zeile in T. 97 mit „*Pein*“ abschließt: Ein Reimbruch, der schon deshalb ganz aus dem Rahmen des Gewöhnlichen fällt, weil Bach knapp davor (in T. 95!) das Reimwort „*Lohn*“ vertont hatte. Fehler dieser Art, die durch keine der bislang beobachteten Begleitumstände (Assonanz, Parallelismus im Satzbau, Textwiederholung, Wendestellen usw.) zu „beseitigen“ wären, sind allerdings äußerst selten. Um so bemerkenswerter ist es, daß ausgerechnet Bibelstellen und Choralstrophen zu den Texten gehören, bei denen sich Bach nicht nur im Wortlaut, sondern auch in der Silbenzahl irrt. In BWV 226, T. 124–133 schreibt er zunächst „*Sondern der Geist vertritt uns am besten*“, muß dann durch musikalische und textliche Korrektur das zum Wortlaut im Römerbrief 8,27 gehörende Wort „*selbst*“ einschieben. Aus den drei unteren Singstimmen in BWV 128/1, T. 77–82, scheint hervorzugehen, daß Bach von den Zeilen „*Wird seine Glieder Jesus Christ | Zur rechten Zeit nachholen*“ keine allzu klare Vorstellung hatte: Statt „*nachholen*“ schreibt er „*nachzubolen*“, in T. 80 zum Baß sogar völlig textfremd „*die seinen nachzubolen*“ – beides ungrammatikalisch, das eine außerdem das Versmaß überschreitend.

Daß sogar Bibel und Choral zu den Texten gehören, die Bach mitunter ungenau wiedergibt, mag sich zum Teil durch die Annahme erklären lassen, er habe sie vielfach nach dem Gedächtnis zitiert, wobei sich die eine oder andere (vielleicht zum Teil im Familiengebrauch eingebürgerte?) Variante eingemistet hat. Bei ungenauer Kenntnis einer Textstelle ist Bach dann

wohl auch für Ablenkungen von verschiedener Seite her besonders anfällig, wie wir sie bereits in anderem Zusammenhang gesehen haben. In BWV 92/7 beispielsweise scheint er von der zehnten Strophe des Gerhardt'schen Lieds „*Ich hab in Gottes Herz und Sinn*“ zwar das meiste im Kopf gehabt zu haben – genug, um sich nicht auf Schritt und Tritt an ein aufgeschlagenes Gesangbuch bzw. eine sonstige Textvorlage halten zu müssen, aber doch zu wenig, um nicht in eine typische Verwechslung zu verfallen. Beim letzten Zeilenpaar Gerhardts:

*Und deine Ebr je mehr und mehr  
Sich in ihr selbst erböbe*

schreibt Bach in T. 29f., Baß, sowie T. 30f., Sopran und Alt, „*vermehr*“ statt „*erböbe*“, ein ebenso „*sinngemäßes*“ wie im Gedichtszusammenhang unmögliches Wort, vielleicht durch das „*mehr und mehr*“ der vorigen Zeile veranlaßt. Die Choralkantate BWV 129 bietet (sofern die von Bach revidierten Aufführungsstimmen den Zustand der verschollenen Originalpartitur widerspiegeln) zwei weitere Beispiele: im zweiten Satz, T. 46f. „*liebste Kind*“ (in T. 53f. allerdings richtig „*liebster Sohn*“), im dritten Satz, T. 46ff. „*den er mir hat gegeben*“ (vorher hingegen in T. 28ff. richtig „*den mir der Sohn gegeben*“). In BWV 3/1 gibt Bach die zweite Choralzeile (T. 21ff.) im Alt und Sopran zunächst „*Begegnet uns zu dieser Zeit*“ wieder, korrigiert sie aber und fährt im Tenor und Baß richtig mit „*Begegnet mir*“ fort. Zu den fehlerhaft zitierten Bibelstellen gehört in BWV 65/1 die mehrfache und erst durch Korrektur an Fahnen, Balken und Text richtiggestellte Umkehrung „*Sie werden alle aus Saba kommen*“ (statt „*aus Saba alle*“, Jes. 60,6).<sup>5</sup> Die dem Eingangschor von BWV 76 zugrunde gelegte Bibelstelle „*Und die Feste verkündigt seiner Hände Werk*“ zitiert Bach stets fälschlich „*verkündigen*“. In BWV 225, T. 76ff., beginnt er den Abschnitt „*Die Kinder Zion seyn fröblich*“ mit richtigem Wortlaut, rutscht aber ab T. 90 zunächst vorübergehend und dann für den gesamten Rest der Stelle (bis T. 138) in die bibelfremde Abweichung „*sind fröblich*“.

Einige weitere Anzeichen für Bachs Zitieren nach dem Gedächtnis sind insofern gegenteiliger Art, als sie keineswegs von einer mangelhaften, sondern – nunmehr kaum überraschend – von der überaus großen Vertrautheit Bachs mit Katechismus und Kirchenlied zeugen. Nur zu gut beispielsweise hatte Bach das deutsche Tedeum im Kopf, als er am Eingangssatz der Kantate BWV 16 arbeitete. Der Chor umfaßt insgesamt nur die ersten vier Zeilen des Lutherschen Textes. Zum Alt in T. 18–21 schrieb Bach jedoch (vor Korrektur) „*Dich, Gott Vater im höchsten Thron*“,

<sup>5</sup> Dieses Fehlzitat ist um so merkwürdiger, da Bach vor der Niederschrift der Partitur zu BWV 65 zwei Versionen der in T. 19 beginnenden Chorfüge im voraus skizziert hatte (vgl. Marshall, a. a. O., I, S. 134–139), ohne in den Textfehler der Endfassung zu verfallen. Nur der erste dieser Kompositionsansätze ist textiert, aber auch bei dem zweiten entspricht Bachs Balkensetzung dem korrekten Textwortlaut.

eine Wortfolge, die im betreffenden Abschnitt des Tedeums überhaupt nicht, wohl aber in einem sehr viel späteren Passus vorkommt. Es handelt sich also offenbar um folgende Verwechslung:

[3. Zeile] *Dich, Gott Vater in Ewigkeit*

[21. (!) Zeile] *Dich, Gott Vater im höchsten Thron*

– einen Irrtum, der nur unter der Voraussetzung einer intimen Kenntnis des gesamten Textes erklärlich ist. Im übrigen erkennt man am musikalischen Zusammenhang, daß Bach hier im Alt vorgearbeitet haben muß, ehe er 1. die beiden darunterliegenden Chorstimmen aufgeschrieben und 2. den darüberliegenden Cantus firmus vollständig ausgeführt (oder zumindest mit Text versehen) hatte.

Zu einem faszinierenden Irrtum in BWV 135/5 hat eine Kombination von textlicher und musikalischer Assoziierung verleitet. Der Text dieser Baßarie (Vorlage unbekannt) ist eine freie Umdichtung der fünften Strophe des der ganzen Kantate zugrunde liegenden Liedes „*Ach Herr, mich armen Sünder*“ (Cyriacus Schneegaß, 1597). Bach hat ihn in dem Haupt- und Mittelteil der Arie ohne wesentliche Korrektur der Unterlage ganz auskomponiert. In dem nunmehr folgenden ausgeschriebenen Dacapo-Teil jedoch hat er in der Solostimme, T. 93–98, ein kurzes (und im ganzen Satz einmaliges) Melodiezitat aus dem Choral eingeführt, zu dem die passende Zeile seiner umgedichteten Textvorlage hätte folgendermaßen lauten müssen:



Diese Worte hat Bach aber erst nach Tilgung seiner ursprünglichen Textunterlage geschrieben. Letztere entpuppt sich als „*mir ist geholfen*“: nichts anderes als der Anfang der zur zitierten Melodie gehörigen zweiten Zeile des Schneegaßschen Liedes, dessen Anziehungskraft auf Bach offensichtlich so stark war, daß er erst nach einem Fehlstart merkte, daß diese Worte überhaupt nicht zu seiner Textvorlage gehörten.

Nicht in der Partitur, wohl aber in der von Bach selber textierten Altstimme der Kantate 43 findet sich eine verwandte, durch musikalische Assoziierung entstandene Textanomalie, bei der sich Bach nicht durch fremdes Melodiegut (etwa einen Choral), sondern durch das Nachklingen der eigenen kompositorischen Erfindung zu einem augenscheinlichen Fehlzitat hat verleiten lassen. Der gesamte Schlußabschnitt des Eingangschors (T. 85 ff.) ist dem Text „*Lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige*“ gewidmet. Es hat daher höchstwahrscheinlich als reines Versehen zu gelten, wenn Bach zum Alt, T. 102–109, statt dessen – und entgegen der Textunterlage der autographen Partitur – in die Aufführungsstimme „*Gott*

*fäbret auf mit Jauchzen*“ einträgt. Der Grund hierfür dürfte in der dazugehörigen Musik zu suchen sein: Bach zitiert – erstmalig in diesem Satzabschnitt – im Alt das Fugenthema wieder, das sonst ausnahmslos mit dem Textanfang „*Gott fäbret auf . . .*“ assoziiert gewesen ist (vgl. Baß, T. 11 ff.; Tenor, T. 29 ff.; Alt, T. 32 ff., usw.). Nicht ganz ausschließen kann man freilich, daß er vorübergehend an eine textliche Umdisponierung dachte. Wenn aber ja, so wurde diese nicht durchgeführt: Zur gleichen Motivik im Tenor, T. 107 ff., und Baß, T. 112 ff., erscheint in Stimmen und Partitur von seiner Hand jeweils „*Lobsinget . . .*“. Alles in allem dürfte die Auslegung der Stelle als unbedachtes Selbstzitat die richtige sein.

Zum Schluß dieses Abschnitts kann ich nicht umhin, einen Textfehler zu zitieren, der strenggenommen nicht zu unserem Thema gehört, da ihn mutmaßlich nicht Bach (dessen Originalpartitur nicht erhalten ist), sondern sein Kopist begangen hat. Im Mittelteil der Tenorarie BWV 74/5 lautet der Textanfang:

*Der Satan wird indes versuchen,*

*Den Deinigen gar sehr zu fluchen.*

Die sich nun anschließende Zeile gab J. A. Kuhnau in der Tenorstimme zunächst folgendermaßen wieder:

*Ist er im Himmelreich, so glaub ich . . .*

Kuhnau selber korrigierte dann die Stelle in den wohl richtigen (obschon von dem gedruckten Text M. von Zieglers stark abweichenden) Wortlaut: „*Ist er mir hinderlich . . .*“.

Errare humanum est.

#### IV

An einige bereits genannte Fälle anknüpfend, bei denen Bach offenbar beabsichtigte Änderungen seiner Textvorlage vorgenommen hat, wenden wir uns nunmehr den übrigen Textkorrekturen zu, bei denen es ihm nicht (oder nicht in der Hauptsache) um die Emendierung von Fehlern in seinem Textwortlaut, sondern vielmehr um (wie auch immer geartete) Verbesserungen am jeweiligen Verhältnis zwischen musikalischer Erfindung und sprachlichen Gegebenheiten ging. Am ehesten bekannt dürfte der ungeheure Energieaufwand sein, mit dem sich Bach um kleinste Einzelheiten des Wortvortrags bemüht hat, teils offenkundig aus Deklamationsrück-sichten, teils wohl eher um der musikalischen Abwechslung willen bzw. um rhythmische Starrheit und Eckigkeit zu vermeiden, teils aus Gründen der Bildlichkeit usw. Die erwähnte Studie Robert Marshalls bringt hierzu eine Fülle von Anschauungsmaterial.

Nicht minder zahlreich und für unsere Fragestellung noch unmittelbarer von Belang sind Korrekturen Bachs, die die Abfolge der einzelnen Glieder eines Textes sowohl im lokalen Zusammenhang als auch innerhalb einer

Satzstruktur als Ganzen betreffen. Ein Hauptanlaß zu Korrekturen der Textunterlage in seinen Chorsätzen ist – bei nichthomophoner Schreibweise – lokale Um disposition im Neben- und Nacheinander der Textworte in den einzelnen Stimmen. Man sieht den Komponisten förmlich vor die Entscheidung zwischen mehreren Alternativen gestellt, von denen jede eine etwas andere Auswirkung auf das im Entstehen begriffene textlich-musikalische Gewebe haben würde. Der typische Satzabschnitt eines solchen Chors umfaßt ja eine Vielzahl von Durchführungen einer einzelnen Textzeile, bei denen es immer von neuem zu entscheiden gilt: Wie viele Worte sollten nacheinander erklingen, ehe eine Textwiederholung einsetzt? In welchem Abstand, über welche musikalische Strecke hin – mit Bezug sowohl auf die einzelne Stimme (syllabische oder melismatische Textverteilung?) als auch auf den gesamten Stimmenkomplex (synchroner oder heterogener Ablauf der Gedanken? homophone Einlagen? Verkettung zweier oder mehrerer Stimmen gegen andere?) – hat dies zu geschehen? Sind innerhalb der Zeile Teilwiederholungen angebracht oder notwendig? Erreicht die eine Stimme das Ende des Textabschnitts, wie weit greift man für deren musikalische Fortsetzung im Text zurück? Und vor allem: Wie vereint man solche und andere Textvortragsrücksichten mit den Erfordernissen eines musikalischen Ablaufs, der auf charakteristischer und mindestens zum Teil wortgezeugter Motivik beruht und so eine Gesetzmäßigkeit eigener Art entwickelt? Bachs Partituren sind voll von Spuren seines Ringens um solche Probleme. Aus der Fülle des Materials beschränken wir uns hauptsächlich auf Beispiele einer bestimmten Art von Korrektur: solche nämlich, bei denen die ursprünglich begonnene Textunterlegung eindeutig eine andere musikalische Fortführung verlangt als die von Bach tatsächlich aufgeschriebene bzw. (nach Notenkorrekturen) im Endergebnis gewählte und die somit seine Arbeitsweise beim Komponieren von einer besonderen Seite her beleuchten.

Was das Wort-Ton-Verhältnis angeht, kann man in manchen Fällen lediglich die starke gegenseitige Abhängigkeit zwischen textlichen und musikalischen Entscheidungen konstatieren, ohne daß ein Vorwiegen der einen oder anderen Art von Beweggrund erkennbar wäre. Im Chorsatz BWV 108/4 hat sich Bach im Alt, T. 46, zu einer Wortwiederholung anstelle des ursprünglich beabsichtigten Fortfahrens im Text entschlossen:

46

(verkün-)di-gen und was zu-künf-tig ist

ver-kün-di-gen, ver-

(ver-) kün-di-gen, and was zu-künftig kün - - - - (digen)



Die ursprüngliche Textunterlegung im Alt hätte bei der erhaltenen Musik (die hier korrekturfrei ist) eine für Bach recht uncharakteristische Koloratur auf dem Wort „*ist*“ verlangt. Hieraus dürfen wir folgern, daß ihm das Bevorstehen des Melismas nicht bewußt war, als er den Alt textierte. Möglicherweise schwebte ihm eine ganz andere Fortführung dieser Stimme vor. Das würde implizieren, daß der musikalische Duktus auch anderer Stimmen (insbesondere des Soprans) anders ausgefallen wäre, hätte er seine ursprüngliche Idee durchgeführt. Es erscheint aber unmöglich, die musikalischen und textlichen Beweggründe seiner Entscheidung säuberlich zu trennen und gegeneinander abzuwägen. Insbesondere kann man keineswegs mit Sicherheit voraussetzen, daß es sich tatsächlich um die Änderung einer bestehenden Idee zur Fortführung des Satzes handelte und nicht etwa lediglich darum, daß Bach im Alt vorerst noch nicht über T. 46 hinaus vorgedacht hatte.

Ein besonders gearteter Korrekturfall in BWV 17/1 sollte uns vor allzu eiligen diesbezüglichen Schlüssen warnen. Im allerletzten Abschnitt dieses Eingangschors über das Bibelwort „*Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist der Weg, daß ich ihm zeige das Heil Gottes*“ unterlegte Bach den Text aller vier<sup>6</sup> Chorstimmen ab T. 118 zunächst so, daß die bis zum Ende des Satzes (T. 125) verbleibende Musik nicht ausreichte, um die restlichen Worte der Bibelstelle unterzubringen. Im Baß beispielsweise war er am Ende von T. 123 nur bis zur Silbe „*prei-[set]*“ gediehen; von hier bis zum Satzende enthält das Baßsystem der Partitur nur noch sechs Noten, auf die nicht weniger als vierzehn Silben hätten eingezwängt werden müssen, wäre er bei der ursprünglichen Textverteilung verblieben – vorausgesetzt, 1. daß Bach nicht etwa daran dachte, auf ein nochmaliges volles Textzitat zu verzichten und statt dessen mit „*preiset mich*“ abzuschließen, und 2. daß das Ende des Satzes tatsächlich von vorherin auf T. 125 festgelegt war. Ersteres wäre überraschend, ist aber wohl denkbar; letzteres ist jedoch auf alle Fälle sowohl dem Schriftbild im Autograph als auch dem musikalischen Befund nach ziemlich eindeutig der Fall: Der ganze Abschnitt entspricht genau den Schlußtakten der instrumentalen Einleitung des Satzes, und von dem Gedanken etwa an eine musikalische Verlängerung über die jetzige Schlußkadenz hinaus ist weder in T. 125 noch an der Parallelstelle T. 28 die geringste Spur vorhanden. Offensichtlich also haben wir

<sup>6</sup> Die Beschreibung der Stelle durch W. Neumann, Krit. Bericht NBA I/21, S. 174f., ist insofern irreführend, als nicht alle Korrekturen Bachs an den beiden oberen Vokalstimmen erfaßt werden. Insbesondere vermißt man eine Erwähnung der Tatsache, daß zum Alt, T. 118–121, zunächst nur ein übergehaltenes *a*' (als Verlängerung der Silbe „*prei-[set]*“, Schreibweise der Noten analog Oboe II, Violino II) vorgesehen war. Somit ist die syllabische Auflösung dieses Tons zum devisenartigen Wort-Ton-Symbol „*Und das ist der Weg, daß ich ihm zeige*“ kein ursprünglicher Bestandteil der Erfindung, sondern ein genialer Späteinfall Bachs gewesen.

es entweder mit einer verspäteten Meinungsänderung oder aber mit einem ungewöhnlich krassen Fall der Unaufmerksamkeit Bachs zu tun. Welches von beiden auch immer zutreffen mag, so zeigt die Stelle vor allem, wie wenig Bachs Vorstellungen dieser Musik durch die Berücksichtigung von Einzelheiten des Textgehalts und -vortrags bestimmt gewesen sind. Was die Tenor- und Baßstimme der Stelle betrifft, so ging es Bach offensichtlich lediglich um das „Austextieren“ eines gänzlich ohne textliche Rücksichten erfundenen satztechnischen Unterbaus, der durch die instrumentale Einleitung des Satzes längst weitestgehend vorbestimmt war. Wenn aber nicht alles täuscht, wird man auch über die Stelle als Ganzes zu einem ähnlichen Urteil kommen müssen: Daß Bach seine Einleitungsmusik ausdrücklich im Hinblick auf den ihr – in doppelter Hinsicht! – nachträglich unterlegten Textpassus erfunden habe, scheint ausgeschlossen. Im Anschluß an die Anfangsphase des ersten Chöreinsatzes in BWV 201/1 notierte Bach (nur im Sopran; die Korrektur demnach schon unmittelbar darauf) zunächst die folgende leicht abgewandelte Wiederholung der ersten vier Takte:

27  
ge-schwin-de / (vielleicht noch ohne Text; später (?): zur Höh - le hin - ein) /

Daß er diese Eintragung durch die jetzige – musikalisch wie textlich fort-fahrende statt wiederholende – zweite Phrase ersetzte, mag sich aus folgen-den Überlegungen erklären: Die zweite Hälfte der obigen Noteneintra-gung ist offensichtlich nicht auf Textparallelismus zum ersten Viertakter („... *ibr wirbelnden Winde*“) hin angelegt. Ebenso wenig paßt die Musik mit ihrer maskulinen Endung in T. 30 auf die unmittelbare Textfortset-zung „*auf einmal zusammen*“, die bei der endgültigen Lesart in T. 27f. zu stehen kam. Wohl aber würde sie sich zur Vertonung der folgenden Halbzeile des Picanderschen Textes („*zur Höhle hinein*“) eignen, und wohl können wir daraus schließen, daß Bach nur diese Worte im Ohr gehabt haben kann, als er die Takte 29–30 in Sopran ursprünglich niederschrieb. In Gedanken hatte er also eine Halbzeile übersprungen, und so mußte sein Erstentwurf einer zweiten Vertonung weichen, die einerseits den Textzu-sammenhang wiederherstellte, andererseits aber auch den Erfordernissen der ihm offensichtlich vorschwebenden achttaktigen Periodik der Stelle genügte. Die jetzt gültige Lesart war das Ergebnis.

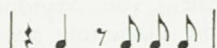
Keineswegs immer fallen solche Entscheidungen Bachs uneingeschränkt zugunsten des Textes aus. Im Tenorsystem des Chorsatzes BWV 206/1,

T. 146f., stellt die Textierung der Tenorkoloratur („die Freu-[de]“) eine Korrektur aus „durchrei-[ßet]“ dar. Aus dem Zusammenhang wird wohl hinreichend klar, daß die Korrektur erst rückwirkend erzwungen wurde, als Bach beschloß, in T. 149ff. den Tenor mit dem Rest der Verszeile („die unsere Fluten erregt“) zusammen mit dem Baß duettierend fortfahren zu lassen. Dies hätte, wäre die ursprüngliche Textierung der vorangehenden Koloratur mit „durchrei-[ßet]“ stehengeblieben, die Auslassung der Worte „die Freude“ im Tenor zur Folge gehabt: ein syntaktischer Bruch, wie ihn Bach wohl niemals wissentlich begehen würde. Zum Glück bot die Tenorkoloratur eine an sich vollkommen passende, ja unter anderen Umständen ideale Entsprechung für „die Freude“. Hierfür aber mußte Bach eine andere textlich-musikalische Inkonzonanz in Kauf nehmen, da der Tenor im zweitaktigen Abstand das Sopran-Alt-Duett auf „durchrei-[ßet]“ imitiert. Das Ineinandergreifen verschiedenartiger Aspekte der Satzstruktur zeigt sich hier auf beispielhafte Weise.

Nicht der unmittelbar angrenzende Zusammenhang, wohl aber das rhythmische Gepräge eines ganzen Satzabschnitts wurde merklich verändert, als Bach in dem bereits anderweitig herangezogenen Anfangschor BWV 198/1 beschloß, den zunächst mit folgendem Rhythmus notierten ersten Choreinsatz:



durch Tilgung der zweiten Note mitsamt Text abzuwandeln (die Korrektur in T. 11 zu allen Chorstimmen; in T. 16 Korrektur aus



nur im Sopran, die übrigen drei Stimmen und sämtliche analoge Stellen danach mit der endgültigen Lesart als ursprünglicher Eintragung). Hierfür waren, wie es scheint, nicht musikalische Rücksichten,<sup>7</sup> sondern ausschließ-

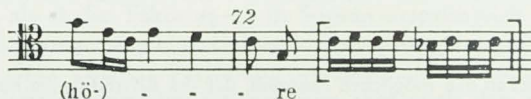
<sup>7</sup> Ich denke hierbei an den möglichen Einwand, daß der Rhythmus der korrigierten Lesarten zum Choreinsatz bereits in der Einleitung (T. 3-5) bei den dublierenden Oboen (und zwar als ursprüngliche Eintragung) anklingt und daß es sich somit bei Bachs Korrekturen in T. 11 um eine motivische Angleichung handeln könnte. Da jedoch der betreffende Rhythmus im Chor unter ganz anderen satztechnischen Bedingungen vorkommt, dürfte dieses Argument gegenstandslos sein.

lich Fragen des Textmetrums und des Gebrauchs von affektsteigernder Wortwiederholung ausschlaggebend, Das dreimalige „laß“ der Ersteintragungen Bachs dürfte, obwohl es dem Versschema gegenüber eine überzählige Silbe ergibt, auf keinen Fall ein bloßes Verschen sein. Vielmehr erkennen wir in dem ganzen Vorgang ein sorgfältiges Abwägen konkurrierender Überlegungen (es sei betont, daß sich unsere obige Behauptung auf die Korrektur bezieht und nicht etwa auf den ursprünglichen Einfall Bachs, bei dem der zusätzliche rhythmische Impuls auf dem dritten Achtel sehr wohl einen wesentlichen musikalischen Beweggrund gehabt haben mag): Ob im Endergebnis sich eher der Trieb zur Wiederherstellung des Versmaßes oder aber die Erkenntnis auswirkte, daß mit der zusätzlichen Wiederholung von „laß“ die Gefahr der Überbetonung bestand und daß somit die Grenzen der Angemessenheit im Textvortrag berührt wurden, bleibe dahingestellt.

Die ursprüngliche Textunterlegung zu BWV 76/1, T. 69–72, Tenor, bringt klare Anzeichen dafür, daß Bach bei dem hier einsetzenden Fugenteil „*Es ist keine Sprache noch Rede*“ die Fortführung des Dux nach dem zweiten Themeneinsatz (T. 72, Baß) nicht im voraus geplant hatte.<sup>8</sup> Seine Eintragung des Fugenthemas (über dessen Gestalt er von vornherein im klaren gewesen zu sein scheint) schließt eindeutig zunächst mit einem Viertelwert auf T. 72, 1. Viertel, ab:



Das in T. 72 der Endlesart einsetzende Sechzehntel-Melisma war also ursprünglich nicht geplant. Allein vom Standpunkt der Textdeklamation her ist unzweifelhaft, daß die Platzierung der Silbe „[bö-]re“ auf gutem Taktteil eine andere Fortführung verlangt hätte. Hiermit mag die erste von Bachs Korrekturen zusammenhängen. Er teilte die erste Zählzeit von T. 72 zunächst folgendermaßen auf:



<sup>8</sup> Für die Einsicht in sein Manuskript des in Vorbereitung befindlichen Krit. Berichts zu Kantate 76 in NBA I/16 bin ich Herrn Dr. Robert Moreen, Princeton, sehr dankbar.

Ungewiß bleibt, ob die eingeklammerte Fortführung bereits in diesem Stadium entstand. Wenn ja, so hatte Bach ihre textdeklamatorischen Auswirkungen noch nicht überlegt, denn die neue Textverteilung läßt (in Verbindung mit den eingeklammerten Noten) eine sinnvolle Fortsetzung des Textes ebensowenig zu wie die alte. Nun ging Bach daran, das ursprüngliche Melisma in T. 70–71 aufzuteilen. Zunächst unterlegte er die Silbe „[hö-]re“ bereits zu T. 70, 2.–3. Note (Balken ohne Korrektur). Diese Idee wurde wohl deshalb verworfen, weil sie eine wenig sinnge-mäße Dehnung eines der Worte „da“, „man“ oder „nicht“ erforderlich gemacht hätte. Erst jetzt entstand die gültige Lesart:

hö - - - re, da man nicht ih-re Stim-me hö - - - (re)  
(Balken und Fahnen im Original z. T. noch unkorrigiert)

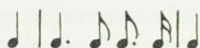
## V

Bei geringstimmigen Sätzen verlagert sich das Hauptgewicht naturgemäß auf Probleme „horizontaler“ Art, darunter solche, die unter Umständen die gesamte textlich-musikalische Anlage eines Satzes betreffen können. Wir nennen zunächst zwei Korrekturen von rein lokaler Auswirkung, bei denen aber die idealisierende Vorstellung einer auf Schritt und Tritt wortgezeugten Bachschen Melodik auf besonders deutliche Weise in Frage gestellt wird. Nachdem Bach in der Alt-Arie BWV 110/4 das Zeilenpaar „Ach Herr, was ist ein Menschenkind, | Daß du sein Heil so schmerz-lich suchest?“ zweimal als zusammenhängende Einheit gesetzt hatte, beschloß er zunächst, die dritte Durchführung (T. 29 ff.) ohne die Ausrufung „Ach Herr“ zu beginnen. Auf den – ohne Notenkorrekturen geschriebenen – jetzigen musikalischen Zusammenhang paßt aber die gekürzte Zeile nicht:

ach Herr  
~~was ist~~ was ist ein Men-schen-kind, daß du sein Heil

Da ein bloßer Irrtum im Zitieren hier ausgeschlossen erscheint, dürfte der Rückschluß berechtigt sein, daß sich Bach zunächst die unmittelbare Fortführung in T. 30–31 – und, da die folgende Zeile einen engen rhyth-

mischen Anschluß verlangt, vielleicht auch die gesamte Phrase bis T. 33 – musikalisch anders vorgestellt hatte. Wohl kaum wird er den Ansatz dazu nur um der Vollständigkeit der Textzeile willen aufgegeben haben. Im Gegenteil: Die verkürzte Zeile hätte es ihm ermöglicht, den bis dahin beim jeweiligen Zeilenbeginn waltenden, vom Ritornellanfang her stammenden Rhythmus:



weiterhin beizubehalten. Eher dürfte es gerade das Bedürfnis, diese Rhythmik abzuwandeln, gewesen sein, das ihn zu der Änderung bewog. Auf alle Fälle erkennt man keineswegs einen primär textlichen Grund für die Korrektur.

Noch eindeutiger überwiegen musikalische Rücksichten bei der folgenden Korrektur in BWV 87/5:

57 Welt, die

ich ha - be die Welt ü - ber Welt ü - ber - wun - - - - (den)

Besonders in der Gegenüberstellung mit den vorangehenden Takten 44–46:

45

ich ha - be die Welt ü - ber - wun - - - - (-den)

wird klar, daß die Bach zunächst vorschwebende Version der in T. 56 beginnenden Phrase zumindest andere Dimensionen und wohl auch einen wesentlich anderen Melodieduktus gehabt hätte, wäre sie zu Ende geführt worden. Weshalb denn hat er sie verworfen? Wohl kaum nur, um die Worte „Die Welt“ wiederholen zu können.

Eine Verkettung verschiedenartiger Erwägungen scheint einer bemerkenswerten Korrektur in BWV 20/3 zugrunde zu liegen. Nachdem Bach im letzten Abschnitt der Arie die Textzeile „Wenn ich diese Pein bedenke“ bereits einmal vertont hatte (T. 71–79, mit langem Melisma auf „[be-]den-[ke]“), verwendete er für die anschließende Wiederholung der Zeile

vorerst den leicht abgewandelten Wortlaut „*Wenn ich dies bedenke*“. Wohl dürfen wir dies als ein absichtliches Variieren und nicht als Versehen deuten; auf alle Fälle sieht man aus einer Gegenüberstellung der Lesarten vor und nach Korrektur, daß Bach offenbar erst nachträglich auf die figural-symbolischen Möglichkeiten einer Melodie aufmerksam wurde, die er zunächst auf ganz andere Textverteilung hin – und ohne das nachträglich in den Mittelpunkt gerückte Wort „*Pein*“ – angelegt hatte:

vor Korr. *so*  
 wenn ich dies be- den- ke und den Sinn zur Höl- len

nach Korr.  
 wenn ich die-se Pein be-

len - ke

den-ke und den Sinn zur Höl- le len - - ke

Nun aber kommt hinzu, daß diese Melodie mit dem Schluß des Ritornells der Arie identisch ist. In Bachs erster Vertonung – man beachte die Achtelpause am Ende der Verszeile – bricht sie mitten in der letzten Phrase ab. Was Bach zur Fortführung dieser Version geplant haben mag, ist ungewiß. Wohl hätte er die Instrumente in T. 83 erneut einspringen lassen müssen, um die Ritornellkadenz (T. 85) zu erreichen; diese melodische Funktion übernimmt bei der korrigierten Lesart die Singstimme allein. Ob sich im Erstfall dann ein weiteres, nunmehr vollständiges Ritornellzeit angeschlossen hätte, wie das bei Bachs endgültiger Niederschrift des Arienschlusses der Fall ist, bleibe dahingestellt; zumindest denkbar wäre, daß seine Erstversion der Singstimme einen vorzeitigen Abschluß in T. 85 zur Folge gehabt hätte. Wie dem auch sei, so hat sich die – durch rein textliche Erwägungen veranlaßte – Wiedereinführung der Worte „*diese Pein*“ auf den musikalischen Zusammenhang beträchtlich ausgewirkt. Zum Schluß wenden wir uns drei Korrekturen zu, bei denen es Bach, wohl in erster Linie aus großformalen Rücksichten, um – nunmehr ab-

sichtliche – Rückgriffe im Text ging, und zwar speziell um die Wiederkehr der Anfangszeile einer Dichtung im Binnenverlauf eines Ariensatzes. In BWV 204/8 stellt die jetzt am Ende des ersten Arienabschnitts (T. 48 bis 50) stehende Rückkehr der Anfangsworte „*Himmliche Vergnügsamkeit*“ eine nachträglich beschlossene Änderung dar. Ursprünglich sollte die betreffende Musik offenbar lediglich dem Ausspinnen und Abschließen der Textzeile „*Und genießt der güldnen Zeit*“ dienen:

(nach Korrr.): der güld-nen Zeit, himm-li-sche Ver-gnügs-sam-keit

und ge - nießt ( \_\_\_\_\_ ) der güld-nen Zeit

Weder zu diesem Satz noch zu der in dieser Hinsicht verwandten Sopranarie (Satz 8) der Kantate 92 ist ein Textdruck bekannt. In der Dichtung der letzteren erkennt man eher als bei BWV 204/8 einen Anlaß zur Wiederaufnahme des Gedichtanfangs am Schluß des zweiten größeren Satzabschnitts (T. 57–60), auch wenn solches wohl nicht in der Textvorlage vorgesehen gewesen ist:

*Meinem Hirten blieb ich treu.  
Will er mir den Kreuzkelch füllen,  
Rub ich ganz in seinem Willen,  
Er steht mir im Leiden bei.  
Es wird dennoch, nach dem Weinen,  
Jesu Sonne wieder scheinen.  
[Meinem Hirten bleib ich treu.]  
Jesu leb ich, der wird walten,  
Freu dich, Herz, du sollst erkalten,  
Jesus hat genug getan.  
Amen; Vater, nimm mich an!*

Auf alle Fälle hat Bach die wiederkehrende Anfangszeile als ursprüngliche Eintragung zweimal – das heißt sowohl den Takten 53–56 als auch der folgenden musikalischen Phrase T. 57–60 (bei der auch die Melodie des Ritornellanfangs wieder anklingt) – unterlegt:

53 Je - su Son-ne wie-der schei-nen

mei-nem Hir-ten bleib ich treu Mei-nem Hir-ten bleib ich treu.



Erst nachdem die Partitur vollendet war (die betreffende Korrektur ist auch in der Aufführungsstimme enthalten), beschloß er, zu T. 53–56 nicht den Gedichtanfang, sondern eine Wiederholung der unmittelbar vor der Stelle liegenden Zeile zu unterlegen. Der gleiche Vorgang wiederholte sich für T. 85–88, wo anstelle der ursprünglichen Textunterlage „*Jesus hat genug getan*“ nunmehr der davorliegende Text „*Freu dich, Herz, du sollst erkalten*“ wiederholt wird: eine bemerkenswerte nachträgliche Veränderung des textlichen Schwergewichts, die sich einer erschöpfenden Deutung wohl letztendlich entzieht. Zu der ersten dieser beiden Stellen aus BWV 92/8 vermerkt Werner Neumann, Bachs Korrektur sei „*ein Beweis für die sekundäre Bedeutung der Textunterlage*“.<sup>9</sup> Dem können wir insofern beipflichten, als die ursprüngliche Textunterlegung Bachs – ebenso wie die korrigierte Lesart der zuvor genannten Stelle aus BWV 204/8 – zeigt, wie er, zumindest unter gewissen Umständen, bereit ist, einzelne Textzeilen aus dem für sie eigens geschaffenen musikalischen Zusammenhang herauszulösen und mit anderer, auf andere Worte geschaffener Musik einzukleiden: eine Art Kontrafaktursituation im kleinen. Das sollte uns, in Anbetracht mehrerer anderer bereits angeführter Korrekturfälle, nicht sonderlich überraschen. Was hier aber gleichzeitig hervorgehoben zu werden verdient, ist, daß es ausschließlich Textrücksichten waren – Rücksichten auf anderer Ebene freilich –, die ihn zu beiden Korrekturen bewogen haben. Bachs Bereitschaft zu solchen im Formalen begründeten Änderungen der Textunterlage gibt uns nun Anlaß, auf ein letztes Beispiel hinzuweisen. Wir betreten dabei ausnahmsweise das Gebiet der Parodie, bei der Textanomalien im Normalfall einen offensichtlich anderen Aussagewert haben als bei einer Konzeptpartitur, da ihnen das Element der Unmittelbarkeit im Wort-Ton-Verhältnis abgeht (sie verdienen deshalb nicht weniger unsere Aufmerksamkeit!). Die früheste, von Johann Andreas Kuhnau abgeschriebene Gruppe von Vokalstimmen zum Oster-Oratorium BWV 249 enthält zahlreiche musikalische und textliche Details, die auf Lesarten in der verschollenen Partitur der weltlichen Originalkomposition *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen* BWV 249a zurückgehen. Man entdeckt beim Studium der Stimmen, daß der Kopist nach einer Partiturvorlage arbeitete, die noch keineswegs vollständig auf die Erfordernisse des neuen Parodietextes hin überarbeitet worden war, insbesondere was die Verteilung der Verszeilen auf die bestehende Musik betraf. Bei Bachs anschließender Revision der Stimmen mußte er manches nachtragen (in der Sopranarie sogar die gesamte Textunterlage, da Kuhnau nur die Noten abgeschrieben hatte) und vieles andere korrigieren. Bei seiner Überarbeitung der Altstimme begegnete er besonderen Schwierigkeiten: Bereits im ersten Abschnitt der Alt-Arie (Satz 9) mußte er an der Textunterlegung Kuhnaus derart einschneidende Revisionen vornehmen, daß er schließlich die ganze

<sup>9</sup> Krit. Bericht NBA I/7, S. 98.

betreffende Seite der Altstimme durch Streichung verwarf und auf der freigebliebenen nächsten Versoseite eine neue Fassung der Alt-Arie aufschrieb. Dabei unterlief ihm nun im Mittelteil der Arie ein scheinbarer Irrtum an der Stelle (T. 59), wo der Satz einen für Bach recht ungewöhnlichen formalen Zug aufweist: die Rückkehr der Anfangszeile des Haupt teils („Saget, saget mir geschwinde“) zu neuer Melodik. Obwohl Kuhnau bei seiner Erstabschrift diesen Text fehlerfrei aufgeschrieben hatte, weist Bachs Neufassung der Arie an der betreffenden Stelle folgende Korrektur auf:

~~Komm doch~~  
Saget     %     mir geschwinde

Als Erklärung dafür liegt die Annahme am nächsten, daß es sich um die gewöhnlichste aller Fehlerarten bei Parodievertonungen handelt, nämlich die versehentliche Übertragung des älteren Textes auf die wiederverwendete Musik: An dieser Stelle lautete die weltliche Fassung höchstwahrscheinlich „Komm doch, Flora, komm geschwinde“, und Bach könnte vermutlich ohne weiteres diesen Text vor Augen bzw. im Ohr gehabt haben, als er seine Neuabschrift der Stelle machte. Seine Korrektur erfolgte offensichtlich sofort.

Etwa ein Jahrzehnt später aber schrieb Bach eine weitgehend reinschriftliche neue Partitur des Oster-Oratoriums, in der zu T. 59 des Satzes 9 auffallenderweise die gleiche Korrektur („Saget“ aus „Komm doch“) erscheint. Das deutet auf die Möglichkeit, daß es eine ganz andere Erklärung des Falles geben könnte. Auch der Ostertext enthält nämlich zu diesem Satz die Worte „Komm doch“, und zwar als Anfang des Mittelteils der Arie („Komm doch, komm, umfasse mich“). Demnach wäre denkbar, daß Bach nicht etwa einen bloßen mechanischen Textübertragungsfehler zweimal beging, sondern daß er vielmehr daran dachte, den Text des Mittelteils inhaltlich zu vereinheitlichen. Anstelle des uncharakteristischen Rückgriffs auf den Arienanfang („Komm doch, Flora“ in der weltlichen, „Saget, saget“ in der geistlichen Fassung) erwog er vielleicht die Möglichkeit, etwa folgendermaßen fortzufahren:



Bestand diese Idee tatsächlich, so wurde sie schließlich – vielleicht zum zweitenmal – verworfen. Dem Musicus poeticus Bach ist sie auf alle Fälle ohne weiteres zuzutrauen.

Obwohl aus vielen der hier erfaßten Fälle eine bemerkenswerte Unbekümmertheit etwa um bestimmte Wortfolgen oder um Einzelheiten eines

gegebenen Versschemas zu sprechen scheint und obwohl man dazu überraschend oft feststellen kann, in welchem geringem Maße manche endgültige Entscheidung, geschweige denn manche ursprüngliche Konzeption Bachs unmittelbar einem intensiven und ununterbrochenen Bewußtsein um den Text entspringt, so reicht dieser Befund noch nicht dazu aus, existierende Vorstellungen über Bachs Kompositionsverfahren grundlegend zu verändern. Dazu sind uns durch die Beschaffenheit des behandelten Materials und vor allem durch die vorläufige Art der Untersuchung vorerst zu viele Schranken gesetzt. Sind es oft gerade die Fehler Bachs, die es uns allein ermöglichen, einem Verständnis seiner Denkweise hinsichtlich des Wort-Ton-Verhältnisses näherzukommen, so bieten sie zugleich – als Ausnahmefälle – eine allzu schmale und einseitige Grundlage für ein umfassenderes Urteil. Wohl aber kann man anhand solcher Evidenz feststellen, daß das überlieferte Bild ergänzungs- und modifikationsbedürftig ist und daß der hier eingeschlagene Untersuchungsweg manche noch nicht erschlossene Möglichkeit zur Erhellung des gesamten Fragenkomplexes enthält.