

Zum Choralchorsatz „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127 (Satz 1) und seiner Umarbeitung

M

Wie bekannt, kehrt Bachs Choralchorsatz BWV 127/1 in einem Pasticcio „Wer ist der, so von Edom kömmt“ wieder, das auf der Basis einer Passionsmusik von Carl Heinrich Graun Stücke verschiedener Komponisten miteinander vereinigt.¹ Er eröffnet als Satz 19 den zweiten Teil des Pasticcios, gefolgt von Satz 20, dem ohne Zweifel von Johann Sebastian Bach komponierten, aber anderweitig nicht nachweisbaren Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“. Der Wiederentdecker des Werkes, John W. Grubbs, hat auch bereits auf die markantesten Unterschiede der Pasticcio-Fassung „Herr Jesu Christ“ zu der bekannten Kantatenversion hingewiesen; doch fehlen bislang nähere Untersuchungen zur Beantwortung der Frage, ob die Abweichungen auf Bach selbst zurückgehen oder einem Bearbeiter zuzuschreiben sind. – Um es vorwegzunehmen: Auch der vorliegende Beitrag kann die Autorfrage nicht endgültig klären. Wohl aber sollen die Argumente, die sich bei einem Vergleich beider Fassungen ergeben, erörtert und die möglichen Konsequenzen dargelegt werden.

Wir zählen zunächst die wichtigsten Abweichungen der Pasticciofassung von ihrem Urbild auf. Dabei bedeuten:

- A: Die Originalpartitur BWV 127 (P 872, autographe Entwurfsschrift)
- B: Die Originalstimmen BWV 127 (Thomasschule Leipzig, unterschiedliche Schreiber)
- C: Die Partitur des Pasticcios (SPK *Mus. ms. 8155*, Abschrift J. C. Altnickols)

Die Lesarten folgen dem Schema

Takt / System² / Note oder Zählzeit (ZZ): Lesart

Des leichteren Vergleichs wegen werden die Lesarten auch des Pasticcios durchweg bezogen auf die Grundtonart F-Dur des Kantatensatzes notiert.

1. Allgemeines:

- a) Tonart: Es-Dur statt F-Dur; daher transpositionsbedingte Höherlegungen (meist Oktavierungen) innerhalb der Takte 7f. (Ob II), 8 (V II), 8–12 (Bc), 11f. (V I, II, Va), 16 (Bc), 19 (Bc), 24 (Ob II), 30–33 (V I, II, Va), 38–40 (Bc), 41 (V I, II), mit Änderungen in 40 (Ob II) und 40f. (V I, II, Va), 66f. (Ob II), 67 (V II), 79f. (B).
- b) Flöten: Querflöten statt Blockflöten.
- c) Zutaten, die in A, B ganz oder überwiegend fehlen:

¹ J. W. Grubbs, *Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts*, BJ 1965, S. 10–42. – Zwei Textdrucke des Werkes, Zeugen einer Aufführung in Frankenhausen (undatiert, 18. Jahrhundert) finden sich in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (8^o *Philos.* 84^e, *Graun 3*). Hier sind einige Choräle hinzugefügt bzw. ausgetauscht worden; die Nrn. 27, 39(!) und 40 fehlen.

² Fl = Flauto (dolce oder traverso); Ob = Oboe; V = Violino; Va = Viola; S = Soprano; A = Alto; T = Tenore; B = Basso; Bc = Continuo.

Artikulation der thematischen Figuren weitgehend:



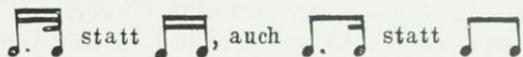
Artikulation der verkürzten 1. Liedzeile in T. 3, 4:



Dynamische Zeichen: 17/Ob I/4: *pia*; 17/V I, II/2: *piano.*, *p.*

Bezifferung: T. 1-4 vorhanden.

d) Rhythmische Varianten: Mehrfach



2. Lesarten:

a) Eingriffe, denen eine kompositorische Absicht zugrundeliegt (oder zugrundeliegen könnte):

10/V II/II, 13: d', c' (vgl. Fl)

21/Ob I, II/je 6-7: d' es'' bzw. b' c''

23-26 (ZZ 1)/Bc:



statt usw.

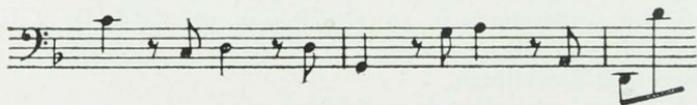
34f./Bc/4-5: a g statt A G

42/Ob II/ZZ 1: f'' e'' f'' statt f'' (Fehler?)

43/Ob II/ZZ 3-4: a'' gis'' a'' e' statt

45/V II/ZZ 1: b, a; analog T. 45, 67, 79, z. T. mit Kopierfehlern

62-64 (ZZ 1)/Bc:



statt usw.

64/V II/1: Sechzehntel e' cis' statt Achtel e'

71/B, Bc/je 2: f, F

b) Geänderte Textierung:

27/A, T/je 3 ff.: | bzw.: |
ter, — Angst und ter, — Angst und

36/A/2-6:  (rhythmisch analog: Viola)
für mich am

59f./A/ZZ 2-2: 
bitt- - - re Lei - - den

60/T/ZZ 2-4: 
- - - - den

c) C nach A, B abweichend:

20/Fl II/13: d''' (B: b''')

27/Fl I, II/ZZ 1-2:  c''' e''' d''' d''' f''' e''' (zu A siehe oben,

Ziff. 1 d; B:  c''' d''' e''')

d) Mutmaßliche Kopierfehler, sofern aufschlußreich:

20/V I/ZZ 1:  a' d' f' (kein Anlaß in A, B)

38/Ob II/statt 11-12:  d' (A: letzte Note links des Taktstrichs)

50/Ob II bis Va/ZZ 2-4: Je 1 System zu hoch (Ob II fehlt, Va doppelt; T. 51 auf neuer Zeile korrekt)

69f./Ob I/ZZ 4-1:  [1. Note fehlt] (kein Anlaß in A, B)

Versucht man aus diesen Beobachtungen Folgerungen zu ziehen, so ergibt sich:

Die Kantatenfassung muß, da sie in A Konzeptschrift ist, der Pasticciofassung vorhergegangen sein. Die Transposition dieser nach Es-Dur erscheint aus dem Zusammenhang des Pasticcios heraus nicht zwingend, da der Satz den II. Teil eröffnet (Teil I schließt in g-Phrygisch) und ihm Satz 20 in g-Moll folgt. Unterstellt man, daß der Wechsel der Flöteninstrumente die Tieferlegung ratsam erscheinen ließ – vielleicht waren Blockflöten nicht mehr verfügbar, weil aus der Mode gekommen –, so muß die für Querflöte ungünstige Tonartenwahl überraschen: E-Dur oder noch eher D-Dur hätten nähergelegen. Doch hätte die erste Tonart nicht in den Kontext gepaßt, während die zweite für Sänger und übrige Spieler reichlich tief gelegen hätte. Sind aber Transposition und Instrumentenwechsel aus dem Zusammenhang des Pasticcios heraus nicht zwingend zu erklären, so bleibt zumindest die Möglichkeit offen, daß der Kompilator des Pasticcios den Satz bereits in seiner Vorlage als in Es-Dur stehend vorgefunden hat (zur Person des Kompilators siehe unten).

Altnickols Vorlage war, soviel läßt sich gewiß sagen, ein Abkömmling der Partitur A, nicht der Stimmen B (siehe oben, 2c sowie 2d zu T. 38), aber auch nicht A selbst, sondern eine Partitur (oder deren Abkömmling), die entgegen

A in T. 50 nach ZZ 1 einen Zeilenumbruch enthielt: Nur so ist der oben zu 2d geschilderte Befund zu T. 50 erklärbar. Auch die Tatsache, daß eine Reihe von Fehlern nicht aus A oder B hergeleitet werden kann, weist in dieselbe Richtung.

Die am schwersten wiegende Frage ist freilich diejenige nach dem Autor der Zutaten (siehe 1c) und kompositorischen Änderungen (2a, b). Kann für sie mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit Bach verantwortlich gemacht werden? Die massivsten Eingriffe – Bc, T. 23–26, 62–64 – bedürfen nicht notwendigerweise eines Bach, da die Realisation eines latenten Baßganges auch von jedem anderen verständigen Musiker vorgenommen werden konnte. Ja, eine gewisse Inkonsequenz an beiden im Prinzip miteinander korrespondierenden Stellen³ spricht eher gegen als für Bach. Trotzdem soll die Möglichkeit, daß Bach der Urheber war (schließlich können sich auch Kopierfehler eingeschlichen haben), nicht geleugnet werden. Die übrigen Änderungen sind nicht beweiskräftiger: Zu 2a könnten sie auch auf Kopierfehler zurückgehen und zu 2b auf eine Sinnesänderung Bachs (sofern dieser ihr Urheber war) mit der Absicht, die (an sich sinnvollen) Seufzerfiguren durch eine prosodisch originellere Textunterlegung zu ersetzen; doch ist auch hier ein Eingriff von anderer Seite nicht auszuschließen. Endlich fallen unter den Zutaten aus 1c nur die Bögen zu der den ganzen Satz durchziehenden punktierten Instrumentalfigur (erstmal 1/Fl/1-6 usw.) durch ihre Häufigkeit ins Gewicht: Zu ihnen finden sich im Kantatensatz nur wenige Entsprechungen,⁴ aber dennoch genug, um auch einem fremden Redaktor Bachs Absicht kundzutun. So weisen auch die Zutaten 1c nicht mit Notwendigkeit auf Bachs redigierende Hand.

Eine letzte Erwägung bringt ebenfalls keine endgültige Klärung, die Frage nämlich, wer überhaupt nach Bachs Tod Zugang zur Partitur A gehabt haben mag. Allgemein wird angenommen, daß der gesamte Jahrgang der Choral-kantaten, was die Partituren betrifft, zu Wilhelm Friedemann Bachs Erbteil gehörte. Doch weist bereits Yoshitake Kobayashi⁵ darauf hin, daß die Partituren „vom ersten Advent bis zum Sonntag Septuagesimae mit der einzigen Lücke vom Fest Reinigung Mariae (BWV 125)“ spätestens seit 1759 im Besitz des Oelsnitzer Kantors Johann Georg Nacke waren. Man wird diese Reihe bis Estomihi ausdehnen und eine zweifache Lücke in der heute vorliegenden Überlieferung – BWV 125, 126 – annehmen müssen. Entweder hat also der älteste Bach-Sohn diese Partituren schon sehr früh veräußert, oder aber – auch dieser Überlegung wird nachzugehen sein⁶ – sollte etwa Altnickol diesen Jahrgangsteil schon 1750 geerbt haben, so daß Nacke die Partituren 1759 aus dessen Nachlaß erworben hat? Schließlich existiert eine Abschrift Altnickols

³ Man erwartet entweder als 23/Bc/2-3: f g oder als 62/Bc/2-3: g a, ferner entweder als 25/Bc/2-3: g a oder als 63/Bc/2-3: c A.

⁴ So in A zu 25/Ob II/7-8, 9-10; 30/Ob II/1-2, 3-4, 5-6, 7-8; 31/Fl I/1-2, 3-4, 5-6, 9-10, 11-12; 31/Fl II/10-11, 12-13. Die Zeichen werden in B zuweilen weggelassen, nirgends dagegen vervollständigt.

⁵ Kobayashi, S. 127-131.

⁶ Freundlicher Hinweis auf diese mit Vorsicht zu äußernde Vermutung von Marianne Helms und Yoshitake Kobayashi (unabhängig voneinander).

von BWV 125, die auf Bachs Partitur zurückgeht,⁷ vielleicht angefertigt, als Altnickol das Autograph zu Lebzeiten aus der Hand gab. Dann würde, so scheint es zunächst, Altnickol auch als Kompilator des Passions-Pasticcios ernstlich in Frage kommen. Aber warum ist dann Altnickols Vorlage für C nicht A, sondern, wie oben dargelegt, eine unbekannte Partitur als Zwischenquelle?

So scheint uns der gegenwärtige Stand der Untersuchungen auch die andere Möglichkeit nicht auszuschließen, nämlich die Annahme, daß Bach selbst den Satz BWV 127/1 nach 1725 nochmals in einem anderen Zusammenhang wiederverwendet hat. Dabei liegt es nahe, an dasselbe Werk zu denken, dem auch das Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“ (Pasticcio, Satz 20) entstammt, also vielleicht an eine der verschollenen Passionen. Die ohnehin nur hypothetische, vorsichtig angedeutete Verbindung Altnickols zu einer Reihe von Partituren des Choralkantaten-Jahrgangs stünde dann, wenn überhaupt über BWV 125 hinaus vorhanden, mit den Bachschen Sätzen des Pasticcios in keinem ursächlichen Zusammenhang. Denn selbstverständlich könnte Altnickol wie von der Matthäus-Passion (siehe NBA II/5 a), so auch von jener angenommenen verschollenen Passion Bachs eine Abschrift besessen haben. Ob Bach durch diese Hypothese auch als Kompilator des Pasticcios wieder näher ins Blickfeld rückt, soll hier nicht entschieden werden.⁸

Alfred Dürr (Bovenden)

⁷ Österreichische Nationalbibliothek Wien, *Cod. 15 535*.

⁸ Auch die vertrauensvolle Zuweisung des Satzes „Der Gerechte kömmt um“ aus demselben Pasticcio an „Johann Sebastian Bach(?)“ durch Diethard Hellmann (Erstdruck, Stuttgart-Hohenheim 1972) profitiert vornehmlich von der Tatsache, daß uns die Bearbeitungstechniken eines Altnickol, Graun, Telemann u. a. nicht hinreichend bekannt sind.