

„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ BWV 1128

Quellenkundliche und stilistische Überlegungen

Von Stephan Blaut (Halle/S.) und Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

I.*

„Es scheint mir, daß die einseitige Betonung der quellenkundlichen Methode überwunden ist und daß wir uns in einer neuen, stärker stilkritisch bestimmten Periode befinden. Das moderne Interesse an der musikalischen Analyse begünstigt diese Entwicklung. Hinzu kommt das Vertrauen, die Stilkritik mit Hilfe statistischer Verfahren einmal zu einer exakten Wissenschaft entwickeln zu können. Die Quellenkunde hat es deshalb wieder mit einem selbstbewußten Partner zu tun, mit dem sie bei der Echtheitskritik zusammenwirken muß. Der Erfolg wird davon abhängen, ob sich die beiden Methoden besser als bisher in ihre Aufgaben teilen werden. Quellenkundliche und stilistische Argumente kann man nämlich nicht beliebig gegeneinander ausspielen. Beide haben ihren eigenen Zuständigkeitsbereich, ihre Ergebnisse haben unterschiedliches Gewicht, je nach den methodischen Ansatzpunkten, die das spezielle Werk, seine Zeit und sein Wirkungskreis bieten.“¹

Nirgends sind musikalische Quellenkunde und Stilkritik stärker aufeinander angewiesen, als bei der Echtheitsdiskussion. Vom beschwerlichen Umgang mit unsicheren Kantonisten wissen zumal Editoren der Supplementbände von Gesamtausgaben und Bearbeiter von Werkverzeichnissen ein Lied zu singen. Wenn ein vor zwei Jahrzehnten unternommener Versuch, für die Lösung von Echtheitsfragen grundsätzliche Kriterien zu erarbeiten und damit die bislang vorherrschende, auf den Einzelfall zielende pragmatische Verfahrensweise zu überwinden, als trotz intensiver Bemühungen und guten Willens aller Beteiligten letzten Endes gescheitert gelten muß,² so ist abzusehen, daß die Aufnahme einer „neuen“ Komposition in den Kanon der für echt gehaltenen Werke sich auch künftig als keineswegs risikoloses Unternehmen darstellen wird. Dies gilt ohne Abstriche für die Johann Sebastian Bach zugeschriebene Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (olim BWV Anh. 71),

* Im Gedenken an den 90. Geburtstag von Georg von Dadelsen (1918–2007) am 24. November 2008.

¹ G. von Dadelsen, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in: *Musicae Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972, Köln 1973, S. 78–82, hier S. 78 f.

² Vgl. H. Bennwitz (et al.), *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben*. Kolloquium Mainz 1988 (Bericht), Stuttgart 1991, insbesondere S. 48–64.

eine Komposition, die bis zu dem (nur vorläufigen?) Verschwinden ihrer maßgeblichen Quelle am Ende des Zweiten Weltkriegs zwar verschiedentlich Anlaß zu einsamen Entscheidungen gegeben hat, die bis dahin jedoch nie Gegenstand ernsthaften wissenschaftlichen Diskurses war.

Das Erscheinen der Erstausgabe³ im Juni 2008 und die Vergabe einer neuen Nummer im Bach-Werke-Verzeichnis markieren diesbezüglich das vorläufige Ende einer ebenso merkwürdigen wie überflüssigen Odyssee. Daß einem versprengten Incipit – BWV Anh. 71 –, für das Wolfgang Schmieder wohl infolge der 1943 erfolgten Zerstörung nahezu aller Unterlagen seines Werkeverzeichnisses weder 1950 noch 1990 eine Quelle zu benennen wußte,⁴ unerwartet eine veritable Komposition von nennenswertem Umfang und Gewicht zugeordnet werden konnte, ist mancherlei begünstigenden Umständen zu danken, wobei auch Kommissar Zufall die Hand im Spiel hatte.

Als wichtige Station auf diesem Wege erwies sich eine Mitte März 2008 in Leipzig durchgeführte Versteigerung, bei der ein Konvolut unterschiedlicher handschriftlicher Materialien aus dem Besitz beziehungsweise Nachlaß des einstigen Leipziger Thomaskantors Wilhelm Rust (1822–1892) den Besitzer wechselte. Glücklicher Erwerber war die Universitäts- und Landesbibliothek Halle (Saale), die ihrem Profil entsprechend auf einen Zugewinn an regional-historischem Schriftgut gehofft hatte, das insbesondere die Tätigkeit von Wilhelm Rusts Großvater, dem Dessauer Komponisten und Musikdirektor Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796), weiter zu erhellen versprach. Der Aufmerksamkeit der beiden späteren Herausgeber ist es zu verdanken, daß bei der Durchsicht des Ankaufs eine weit wichtigere Entdeckung gelang: Wilhelm Rusts Abschrift nach einer Königsberger Vorlage, die die Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ als Werk Johann Sebastian Bachs überliefert.

Verhältnismäßig unproblematisch war zunächst die Rückverfolgung der verschollenen, jedoch dank der Abschrift Wilhelm Rusts nun wenigstens ihrem Inhalt nach greifbaren Königsberger Quelle bis 1845, dem Jahr, in dem die Sammlung des ehemals in Halle und später in Schulpforta bei Naumburg/S. als Organist und Musikdirektor tätig gewesenen Johann Nikolaus Julius Kötschau (1788–1845) versteigert wurde.⁵ Kötschau ist der Forschung seit

³ J. S. Bach. *Choralfantasie für Orgel über Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 1128*, hrsg. von S. Blaut und M. Pacholke, mit einem Vorwort von H.-J. Schulze, Beeskow 2008 (ortus organum 1).

⁴ Vgl. BJ 1992, S. 135, mit Hinweis auf die Verzeichnung durch C. H. Bitter (1880).

⁵ Vgl. *Verzeichniß der Musikalien und Bücher aus dem Nachlasse des verstorbenen Musikdirectors Herrn Joh. Nic. Jul. Kötschau, welche am 12. August 1845 und den darauf folgenden Tagen ... öffentlich versteigert werden sollen*, Naumburg 1845 (Exemplar: SBB, Dk 228 Mus.). Erster Hinweis auf den Zusammenhang von BWV Anh. 71 und der Sammlung Kötschau bei R. Emans (et al.), *Johann Sebastian Bach*,

langem als zeitweiliger Besitzer des 1720 angelegten „Clavier-Büchleins vor Wilhelm Friedemann Bach“ bekannt. In einem Brief an den Literaturhistoriker August Koberstein (1797–1870) hatte er gelegentlich behauptet, er habe das kostbare Original des Clavier-Büchleins nebst anderen Bachschen Musikalien und Bildern von dem sogenannten Hallischen Clavier-Bach (Johann Christian Bach, 1743–1814, Abkömmling aus einer Ruhlaer Seitenlinie der Thüringer Bach-Familie) zu treuen Händen erhalten mit der Maßgabe, es zu gegebener Zeit einem geeigneten Nachfolger anzuvertrauen.⁶ Bezüglich der neu ermittelten Choralfantasie schien sich daraus die Möglichkeit ableiten zu lassen, daß Kötschau die (später von Rust kopierte) nachmalige Königsberger Handschrift ebenfalls von dem „Hallischen Clavier-Bach“ erhalten haben und sie insofern hypothetisch auf Wilhelm Friedemann und sogar auf Johann Sebastian Bach selbst zurückgeführt werden könnte.⁷

Nachträglicher Prüfung vermochte diese allzu optimistische Deutung allerdings nicht standzuhalten. Schon ihre Prämisse erwies sich als ungeeignet. Nach anderweitigen Aufzeichnungen⁸ hatte Kötschau nicht einmal das – von ihm stets ängstlich gehütete – Clavier-Büchlein von 1720 als Vermächtnis des mutmaßlichen Wilhelm-Friedemann-Bach-Schülers Johann Christian Bach erhalten, sondern die Handschrift auf normalem Wege und also wohl 1814 aus dessen Nachlaß erworben. So sind denn auch weder alle heute bekannten Bachiana, die sich dem „Hallischen Clavier-Bach“ zuweisen lassen,⁹ durch Kötschaws Hände gegangen, noch wären etwa dessen sämtliche Bachiana auf die Sammlung jenes Johann Christian Bach zurückzuführen. Sogar das Clavier-Büchlein von 1720 verlor am Ende seine Sonderstellung; es wurde 1845 bei der Versteigerung von Kötschaws Musikaliennachlaß in das allgemeine Angebot eingegliedert und bei dieser Gelegenheit für die – nachmals zum Freundeskreis um Friedrich Nietzsche gehörende¹⁰ – Naumburger Juristenfamilie Krug erstanden.

Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit. Thematischer Katalog, Göttingen 1997, S. 84 (Nr. 195).

⁶ Vgl. BJ 1992, S. 51, beziehungsweise S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 217.

⁷ Vgl. *Concerto 25* (2008), H. 220, S. 5.

⁸ LBzBF 6, S. 544 (Carl Gotthelf Siegmund Böhme, Leipzig, 24. 3. 1843, an Friedrich Konrad Griepenkerl in Braunschweig): „Das *Clav. Büchlein* ist H[errn] K[ötschau] um keinen Preis feil, er hat es im Jahre 1814 nebst mehreren andern *Bach*schen Stücken und Bildern bei einer *Auction* in *Halle* erstanden.“ Vgl. die fast gleichlautende Eintragung Kötschaws auf dem Vorsatzblatt des Clavier-Büchleins, allerdings ohne Erwähnung einer Auktion (NBA V/5 Krit. Bericht, S. 8).

⁹ BJ 2002, S. 47–50 und 62 (P. Wollny), zu „Anonymus 306“.

¹⁰ Vgl. M. Petzoldt, *Zum Verhältnis Friedrich Nietzsches zu Johann Sebastian Bach – Nietzsches Urgroßvater: Alumnus der Thomasschule und Präfekt unter Bach*, BJ 2007, S. 229–242.

Viele andere Bachiana Kötschhaus – insbesondere Choralbearbeitungen – gingen 1845 an den aus Berlin stammenden, dort kurz nach 1800 einige Zeit der Sing-Akademie angehörenden und seit 1810 als Direktor des Collegium Fridericianum in Königsberg tätigen Sammler Friedrich August Gotthold (1778–1858),¹¹ den die Sorge um das künftige Schicksal seiner reichen Kollektionen allerdings schon 1852 veranlaßte, sie der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg zum Geschenk zu machen. Erst ein Vierteljahrhundert nach der Kötschhaus-Auktion ließen sich die dort erworbenen Quellen wieder nachweisen: Der von Joseph Müller (1839–1880) unter großen Anstrengungen und gegen erhebliche Widerstände seiner Vorgesetzten zusammengetragene Katalog „Die musikalischen Schätze der Koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds“ (Bonn 1870) nennt auf S. 93–94 unter der Rubrik Abschriften als Nr. 29 ein Konvolut „24 Hefte Orgelcompositionen von J. S. Bach“ mit der Signatur *Rfa 6 fol.* Hier erscheint als Nr. 5 „Fantasia Sopra il Corale ‚Wo Gott der Herr nicht bey uns hält‘ pro Organo à 2 Clav. e Pedale. 4 Fol.“

Wilhelm Rust, seinerzeit noch in Berlin tätig und seit langem als Spiritus rector der 1851 begonnenen Bach-Gesamtausgabe wirkend, dürfte durch die Katalogeintragung veranlaßt worden sein, die Sammelmappe auf dem Fernleihewege nach Berlin kommen zu lassen, ihren Werkbestand hier zu untersuchen und einzelnes erforderlichenfalls abzuschreiben. Eine von ihm in diesem Zusammenhang angelegte Inhaltsübersicht, deren Ermittlung im Rust-Bestand der SBB¹² ebenfalls Stephan Blaut und Michael Pacholke zu danken ist, ist in Tabelle 1 wiedergegeben. Rusts Verzeichnis läßt auf einen heterogenen Quellenkomplex schließen, dessen Bestandteile möglicherweise auf unterschiedlichen Wegen und zu verschiedenen Zeiten nach Schulpforta und in die Sammlung Kötschhaus gelangt sind.

Das wichtigste noch unveröffentlichte Werk schrieb Rust am 8. September 1877 ab und formulierte als Titel: „Fantasia sopra il Chorale | Wo Gott der Herr nicht bey uns hält etc. | pro Organo à 2 Clav. e Pedale | dal Sig. J. S. Bach. | Nach einer sehr correcten alten Handschrift | auf der Kgl. Bibliothek zu Königsberg | sig: No. 5.“ Das von ihm in der erwähnten Quellenliste vermerkte Wasserzeichen – Buchstaben A und M – läßt sich als „Arnstädter A“ und „JMS“ (Initialen des 1714 bis 1760 als Inhaber der Papiermühle Arnstadt belegten Johann Michael Stoß) deuten, so daß die „alte Handschrift“ vermutlich im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und in Thüringen

¹¹ Vgl. W. Braun, *Mitteldeutsche Quellen der Musiksammlung Gotthold in Königsberg*, in: Musik des Ostens. Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte, Bd. 5, hrsg. von F. Feldmann, Kassel 1969, S. 84–96.

¹² Signatur *Nachl. Rust 1.*

angesiedelt werden kann; Näheres ließe sich wohl nur nach ihrem Wiederauftauchen mittels des Schriftbefundes feststellen.

Rust scheint beabsichtigt zu haben, die Komposition in den nächsten einschlägigen Band der Bach-Gesamtausgabe aufzunehmen. Doch dazu kam es nicht mehr; 1878 wurde er als Nachfolger Louis Papiers (1829–1878) Organist der Thomaskirche Leipzig¹³ und trug sich im selben Jahr mit der Absicht, sich wegen schwerwiegender Differenzen vor allem mit Auffassungen Philipp Spittas, der ihm Eigenmächtigkeiten im Umgang mit Quellen sowie in der Editionsmethodik vorwarf, von der Redaktion der Bach-Ausgabe zurückzuziehen.¹⁴ Seine Forschungsergebnisse behielt er gleichwohl nicht für sich, stellte sie nunmehr aber dem mit Spitta konkurrierenden Biographen Carl Hermann Bitter zur Verfügung: in der auf vier Bände erweiterten zweiten Auflage von dessen „J. S. Bach“ (Dresden 1880 / Berlin 1881) erscheint in Band IV im Werkverzeichnis „141. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Fantasia sopra il Chorale G-moll. (Königsberger Bibliothek.)“¹⁵

Die Bach-Ausgabe, nunmehr ohne die Kenntnisse und Unterstützung Wilhelm Rusts, ignorierte in der Folgezeit die Königsberger Bestände keineswegs; aus unerfindlichen Gründen blieb die g-Moll-Choralfantasie jedoch von der Veröffentlichung ausgeschlossen. Diese Feststellung verbindet sich mit der Person und dem Wirken von Ernst Naumann (1832–1910) aus Jena, der mit der Edition der Schlußbände der Klavier- und Orgelwerke beauftragt worden war. Kurze Notizen von seiner Hand¹⁶ lassen erkennen, daß auch ihm die Königsberger Sammelmappe vorgelegen hat, daß er jedoch von Rusts Vorarbeiten nichts gewußt haben kann. Die Liste der von Naumann pauschal als „alt u. mittelalt“ charakterisierten Handschriften aus der Sammlung Gotthold nennt an fünfter Stelle erwartungsgemäß „Wo Gott der Herr“ mit dem Zusatz „unbekannt“ sowie einem großen Fragezeichen am linken Rand. Darüber hinaus wurde eine vollständige Abschrift des Werkes angefertigt, so daß zumindest die Absicht einer eingehenderen Beschäftigung mit dieser Komposition unterstellt werden kann. Warum dies nicht erfolgt ist und an zuständiger Stelle

¹³ Zwei Jahre später avancierte er zum Thomaskantor, vgl. S. Altner, *Das Thomaskantorat im 19. Jahrhundert*, Leipzig 2006, S. 70 ff. und 161 f.

¹⁴ *Katalog der Sammlung Manfred Gorke* (wie Fußnote 18), S. 71. Nach BG 46, S. XLVIII (H. Kretzschmar, 1899), erfolgte der Rücktritt im Frühjahr 1882; den Ausschluß der Bachgesellschaft verließ Rust 1888 (BG 46, S. XLVIII und LX). Vgl. auch BJ 1980, S. 29.

¹⁵ Vgl. C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1881 (Reprint Leipzig 1978. Nachwort, Personen- und Werkverzeichnis von H.-J. Schulze), Bd. IV, S. 259 und XLIV.

¹⁶ Kollektaneen zur Vorbereitung von BG 42, Sammelmappe (möglicherweise aus Nachlaß Wolfgang Schmieder) im Bach-Archiv Leipzig (ohne Signatur). Die Notizen zu den Königsberger Quellen auf der Rückseite einer gedruckten Veranstaltungsfolge, beginnend mit „Montag, 3. August“ [= 1891].

nicht einmal ein Incipit aufgenommen wurde, bleibt ein Geheimnis. Nach dem Scheitern Wilhelm Rusts wurde so die zweite Chance vertan, der Musikwelt eine kennenswerte Komposition vorzustellen. Möglicherweise zögerte Naumann, weil er den Fragenkomplex um Johann Sebastian Bachs Orgelwerke für durch die Peters-Ausgabe von Griepenkerl und Roitzsch bereits abschließend behandelt hielt. Irritierend wirkt in diesem Zusammenhang allerdings sein Umgang mit einer anderen Niederschrift (Nr. 17) aus der mehrfach erwähnten Königsberger Sammelmappe: Hierzu notiert Naumann „Jesu meine Freude“ mit dem Zusatz „unbekannt, zweifelhaft“. Auch von diesem (von Rust ehemals richtig zugeordneten) „unbekannten“ Satz liegt in Naumanns Kollektanen eine sorgfältige Abschrift vor – Satz 9 („Gute Nacht, o Wesen“) aus der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227, transkribiert für Orgel.

Nach Rusts plötzlichem Tod am 2. Mai 1892 gingen wesentliche Teile seiner reichen Sammlung an seinen Schüler, den der Nachwelt vor allem als Beethoven-Forscher bekannten Erich Prieger (1849–1913), der bereits 1885 mit einem größeren Aufsatz über „Wilhelm Rust und seine Bach-Ausgabe“¹⁷ eine Würdigung und Ehrenrettung seines verehrten Lehrers versucht hatte. Prieigers Sammlung einschließlich ihrer vielen Rustiana kam nach dem Ersten Weltkrieg in drei Teilen unter den Hammer; der von der Kölner Buchhandlung M. Lempertz zur Versteigerung am 15. Juli 1924 herausgegebene Katalog „Musiksammlung aus dem Nachlasse † Dr. Erich Prieger-Bonn, III. Teil. Musikerbriefe Handschriften Musikalien (Beschreibendes Verzeichnis von Georg Kinsky)“ nennt unter den Bachiana zahlreiche Abschriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert, darunter als Nr. 157 ein „Reichhaltiges Konvolut, das auch durch die Person des Schreibers [Wilhelm Rust] wertvoll ist“. Gesondert erwähnt werden hier in Abschriften von der Hand Rusts die E-Dur-Suite für Laute oder Klavier (nachmals BWV 1006a; 1861), eine Partitur zur Kantate 146 „Wir müssen durch viel Trübsal“ sowie Stimmen zur Orchestersuite h-Moll (BWV 1067). Die Kantatenabschrift wurde von dem in Leipzig, später in Meiningen ansässigen Sammler Manfred Gorke (1897–1956) erworben, ging als Teil seiner „Bach-Sammlung“ 1935 an die Stadtbibliothek Leipzig und wird heute im Bach-Archiv Leipzig verwahrt.¹⁸ Die beiden anderen Abschriften sind bislang nicht wieder aufgetaucht; von wem sie ersteigert worden sind, bleibt ungewiß. Gleiches gilt für den Rest des Konvoluts mit „Clavierauszügen von Arien, Chören, Cantaten etc.“ sowie einer summarisch aufgeführten „Anzahl von R.s verfertigter Abschriften Bachscher Instrumental-

¹⁷ Als Separatum in der Bibliothek des Bach-Archivs Leipzig vorhanden.

¹⁸ *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 20 (Nr. 29).

kompositionen“, unter denen sich, wie die dort angebrachte Zahl 157 belegt, auch die Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ befand.

Als das in Leipzig ansässige Sächsische Auktionshaus & Antiquariat Johannes Wend KG bei seiner 17. Buch- & Graphik-Auktion am 15. März 2008 als Nr. 153 einen „Handschriftlichen Nachlaß Rusts. Überwiegend eigenhändige Kompositionen oder Arrangements Bachscher Werke ...“ anbot, ließ diese Katalognotiz nicht ahnen, daß es sich um bislang unzugängliche Teile der Sammlung Prieger und insbesondere um die nahezu unauffindbare Choralfantasie BWV Anh. 71 handelte. Der Erwerbung des Konvoluts durch die Universitäts- und Landesbibliothek Halle/Saale und insbesondere der Initiative von Stephan Blaut und Michael Pacholke ist es zu verdanken, daß die Choralfantasie endlich ihren Dornröschenschlaf beenden und unter den Kompositionen Johann Sebastian Bachs künftig den ihr gebührenden Platz einnehmen kann. Im Blick auf die Vorgeschichte und speziell auf die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Protagonisten in den Jahren von 1877 bis 1891/92 erscheint es als mehr als ein freundlicher Zufall, sondern geradezu als ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit, wenn der Erstaussgabe der Choralfantasie primär die erst 2008 aufgetauchte Abschrift Wilhelm Rusts zugrunde gelegt werden konnte und nicht die (bereits einige Zeit vorher identifizierte) Kopie aus der Sammlung Ernst Naumanns.

Daß für die Erstellung des Notentextes anstelle der verschollenen Königsberger Quelle zwei Kopien aus dem späten 19. Jahrhundert herangezogen werden mußten, dürfte für die Musikpraxis von nur untergeordneter Bedeutung sein. Die Forschung wird jedoch die Hoffnung nicht aufgeben, daß die Abschrift aus dem einstigen Besitz Johann Nicolaus Julius Kötschus den Zweiten Weltkrieg überdauert hat, eines Tages – etwa in einer russischen Bibliothek – wieder ans Tageslicht kommt und hinsichtlich der seltsamen Überlieferungswege des lange verkannten Werkes¹⁹ sogar weiteren Aufschluß geben kann.

(HJS)

¹⁹ In der Sammlungstätigkeit Mendelssohns (der 1841 Kötschus Schätze sogar ausleihen konnte), der Katalogisierungsarbeit Franz Hausers und den Editionsbestrebungen des Verlages Peters hat es um 1840 wider Erwarten keine Spuren hinterlassen (vgl. Großmann-Vendrey, wie Fußnote 6, Kobayashi FH sowie LBzBF 6).

Tabelle 1
 Inhalt der Sammelmappe *Rfa* 6 der Staats- und Universitätsbibliothek Königs-
 berg nach Aufzeichnungen von Wilhelm Rust (1877) mit Ergänzungen nach
 Ernst Naumann (1891/92)

Nr. ^a	Kö. ^b	Titel	Herkunft	BWV	EP ^c	Bemerkungen ^d
1.	708	Vater unser im Himmelreich	CIÜ III	682	VII.60	
2.	731/ 707	Christ unser Herr zum Jordan kam	dto.	684	VI.46	WZ wie 5.
3.	731/ 707	Christ unser Herr zum Jordan kam dto. Aus tiefer Noth à 6 dto. manualiter fis moll Jesus Xstus unser Heiland d moll dto. manualiter f moll	CIÜ III “ “ “ “ “	684 685 686 687 688 689	VI.46 VI.49 VI.36 VI.38 VI.82 VI.92	[Nr. 3:] alt (EN), alte gute Handschriften (WR)
4.	706	Dies sind die heil'gen 10 Gebot Gdur	ebendaher	678	VI.50	
5.	703	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält pro Organo à 2 Clav. e Pedale g moll	unbekannt	1128/ Anh. 71		WZ A, M
6.	705/ 730	Nun komm der Heiden Heiland „das bekannte mit 2 Bässen“ „dasselbe arrangirt, C. f. im Bass“ Ach was soll ich Sünder machen*	unbekannt	660 660b	VII.40 Variatio	neuere Abschrift (WR) „keinesfalls echt“ (EN)
7.		Präludium und Fuge in F dur	Fuge: WK II in As, Präl. bei Peters	901		alt (EN) alte Handschrift (WR)
8.	739	Erschienen ist der herrliche Tag	Orgelb.	629	V.17	
9.	726	Schmücke dich, o liebe Seele Es dur Was Gott tut, das ist*	letzte Ch. unbekannt	654	VII.50	alt (EN) unecht (EN)
10.		Präludium und Fuge in A moll	WK I	865		alte Handschrift aus Bachs Zeit (WR), alt (EN)
11.	693/ 704/ 734	Allein Gott in der Höh sei Ehr	letzte Ch.	662	VI.26	alt (EN)

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Nr. ^a	Kö. ^b	Titel	Herkunft	BWV	EP ^c	Bemerkungen ^d
12.	741	Prael. u. Fuga in A b di Giov. B. Bach		865		alte Hs. aus B's Zeit (WR), das Ende von No. 10 (WR), Titelblatt zu 10. (EN)
13.	729/ 723	O Jesu, du edle Gabe 11 Variat. Anderwärts „Sei begrüßet, Jesu gütig“		768	V.76	neuere Handschrift (WR)
14.	740	Praeludium et Fuga 18 ex Gis moll de autore J. B. Bach	WK I	863		alte Handschr. wie 10. u. 12. jedoch mit Doppelkreuzen x (WR); fis moll (EN)
15.	742	2 Praelud. u. 2 Fugen 21 u. 22 ex B dur und B moll	WK I	866, 867		alte Handschr. wie unter 10, 12 u. 14 (WR)
16.	705/ 730	Nun komm der Heiden Heiland Fuga in Sechszehnteln, Choral im Ped.	letzte Ch.	661a	VII.42 Vari- ante	WZ wie 5 (WR) neuere Hs. (WR)
17.	709	Jesu meine Freude		227/9		neuere Hs.; Quartett aus der bek. Mot. (WR); (unbekannt, zweifelhaft) (EN)
18.	714	Wir glauben all an 3/4	ClÜ III	680	VII.78	neuere Hs. (WR), alt (EN)
19.	707/ 731	Christ unser Herr zum Jordan Aus tiefer Noth manualiter Fis moll Vater unser*	ClÜ III	685 687 683	VI.49 VI.38 V.51	neu (WR); WZ wie 5. (WR)
20.	710	Nun danket alle Gott	letzte Ch.	657	VII.34	alt (EN) Eine alte Handschrift, die öfters in den Stimmen der Cantaten vorkommt wie z. B. „Wachet auf“, oder „Schwingt freudig euch empor“ (WR)**
21.	717	Valet will ich dir geben B dur Variante	735a		VII.53	WZ wie 5. (WR) (Anfang) (EN)

Tabelle 1 (Fortsetzung)

Nr. ^a	Kö. ^b	Titel	Herkunft	BWV	EP ^c	Bemerkungen ^d
22.	738	Von Gott will ich nicht lassen Ich ruf zu dir, Herr Jesu X Liebster Jesu (das auf 3 Systemen mit Tenorschl.)	Orgelb. dto.	658 639 633	VII.70 V.33 V.40	kl.-qu. JGW*** (WR) alt (EN) (Anfang) uncorr.
23.	737	Alle Menschen müssen sterben Lobt Gott, ihr Christen allzugleich In dich hab ich gehoffet Herr Lob sei dem allmächtigen Gott Herr Christ, der einig Gottes Gelobet seist du, Jesu X Jesu meine Freude	Orgelb. “ “ “ “ “	643 609 640 602 601 604 610	V.2 V.35 V.40 V.24 V.19 V.34	alt (EN) kl.-qu. JGW*** (WR)
24.	736	Komm, heiliger Geist Variante Wir Christenleut Christe, du Lamm Gottes Herr Christ, der einige Gottes Sohn	letzte Ch. Orgelb. “ “	651a 612 619 601	VII.4 V.58 V.3 V.24	alt (EN) uncorr.

^a Zählung nach Müller (Katalog 1870).

^b Numerierung nach Auktionskatalog Kötschau (1845).

^c Band/S. nach *J. S. Bach, Orgelwerke*, hrsg. von F. C. Griepenkerl und F. A. Roitzsch, Leipzig (Peters) 1845 ff. (Angaben nach Ernst Naumann)

^d Anmerkungen (gekürzt) von Wilhelm Rust (WR) bzw. Ernst Naumann (EN) in ihren Inhaltsübersichten.

* Bei Rust nicht verzeichnet.

** Möglicherweise Hinweis auf Beteiligung von Johann Ludwig Krebs (1713–1780) als Schreiber.

*** Kleinformatige Hs., Schreiber nach Vermutung Wilhelm Rusts vielleicht Johann Gottfried Walther (1684–1748).

II. Form und Aufbau der Choralfantasie BWV 1128

In Johann Sebastian Bachs Orgelmusik war die Gattung der Choralfantasie bislang nur durch „Christ lag in Todesbanden“ BWV 718 vertreten. Daß Bach Musterbeispiele der norddeutschen Choralfantasie seit früher Jugend kannte, belegen die 2005 von Michael Maul und Peter Wollny in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar entdeckten Orgeltabulaturen.²⁰ Unter diesen befinden sich von Bach vermutlich 1698/99 und 1700 angefertigte Abschriften zweier bedeutender Choralfantasien: 1. „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BuxWV 210 (die Abschrift ist nur fragmentarisch erhalten) von Dietrich Buxtehude (1637–1707) und 2. „An Wasserflüssen Babylon“ von Johann Adam Reincken (1643–1722). Das Wissen um diese Quellen wird nun bereichert durch die wiedergefundene anspruchsvolle Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ BWV 1128, die nicht nur Bachs Kenntnis der norddeutschen Orgelmusik mehr als deutlich unter Beweis stellt, sondern zugleich als Beispiel seiner frühen kompositorischen Meisterschaft gelten darf.

Wie in der norddeutschen Choralfantasie, so sind auch in BWV 1128 Form, Struktur und Ablauf durch die einzelnen Zeilen des Chorals festgelegt.²¹ Sie erscheinen in der durch die Melodie vorgegebenen Reihenfolge nacheinander und in jeweils wechselnden Stimmen.²² Kadenz, die durch drei- oder viermalige Wiederholung klar hervortreten, gliedern die Fantasie in vier Teile (siehe Tabelle 2). Teil IV endet ohne Kadenz und ist übergangslos mit einer Coda (Teil V, „toccatischer Schluß“) verzahnt. Die jeweils im Stil eines Biciniums beginnenden Anfänge der Teile I, III und IV untermauern die in Tabelle 2 vorgeschlagene Gliederung.

Im Gegensatz zu Teil II, III und IV, wo jeweils nur eine Zeile aus dem Abgesang behandelt wird, sind in Teil I gleich alle vier Zeilen des Aufgesangs Gegenstand der kompositorischen Arbeit (siehe Tabelle 3). Der zu Beginn der Fantasie relativ leicht identifizierbare Melodieanfang (bedingt durch die Barform von „Wo Gott der Herr“) leitete die Hörer zum sicheren Erkennen

²⁰ *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*, Vorwort und Übertragung, hrsg. von M. Maul und P. Wollny (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, 2. Reihe, Bd. XXXIX), Kassel 2007.

²¹ Grundlage der folgenden Analyse ist die in Fußnote 3 genannte Erstausgabe der Fantasie.

²² Zur leichteren Identifizierung der im Text beschriebenen Stellen wurden die Stimmen – unabhängig von ihrer tatsächlichen Lage – als Sopran, Alt, Tenor, Baß bezeichnet, auch wenn in BWV 1128 von einem klassischen vierstimmigen Satz nicht die Rede sein kann.

Tabelle 2
 BWV 1128, Teil I–V

Teil	Takt	Anteil	Aufteilung des Chorals
I	1–21	ca. 25 %	Zeile 1–4; T. 1 ff. Bicinium-Stil, T. 19–21 dreimal Kadenz nach g-Moll
II	21–41	ca. 23 %	Zeile 5; Echo-Teil: T. 21 f. einstimmiger Beginn, T. 39–41 dreimal Halbschluß (g-Moll–D-Dur)
III	41–52	ca. 13 %	Zeile 6; T. 41 ff. Bicinium-Stil, T. 49–52 viermal Kadenz nach d-Moll bzw. D-Dur
IV	52–76	ca. 28 %	Zeile 7; T. 52 ff. Bicinium-Stil, T. 76 ohne Kadenz (in T. 76 Verknüpfung von Teil IV und V durch g [♯] im Sopran)
V	76–85	ca. 11 %	Toccatischer Schluß

des aus der Reformationszeit stammenden Kirchenliedes und rief ihnen wohl auch den Text wenigstens der ersten Strophe ins Gedächtnis:

Zeile 1	Wo GOtt der HErr nicht bey uns hält/
Zeile 2	wenn unser Feinde toben/
Zeile 3	und er unser Sach nicht zufällt/
Zeile 4	im Himmel hoch dort oben/
Zeile 5	Wo er Jsraels Schutz nicht ist/
Zeile 6	und selber bricht der Feinde List/
Zeile 7	so ists mit uns verlohren.

Text der 1. Strophe des Chorals „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“; Textdichter: Justus Jonas (1493–1555); Fassung aus: *Das zur Weimarischen Wasser-Quelle gehöriges Lutherisches Gesangbuch*, in: *Die alte/ itzt vermehrte Weimarische Wasserquelle*, Weimar 1708.

Der Inhalt der ersten Liedstrophe (versagt Gott seinen Beistand, wenn unsre Feinde toben, so sind wir verloren) wird bei der Gestaltung der Fantasie für Bach maßgebend gewesen sein. Als wichtige textausdeutende Elemente treten zu den Zeilen Kontrapunkte (Subjecta, siehe Beispiel 1), die im Sinne von musikalisch-rhetorischen Figuren aufzufassen sind.

So stellen in Teil I drei miteinander verwandte Subjecta die beim Anblick des Feindes aufkommende Angst vor dem Verlassensein von Gott dar. Das Gefahr kündende Subjectum 1 stellt sich in der Oberstimme unvermittelt gegen die im Alt (T. 1 ff.) und gleich darauf noch einmal im Baß (T. 4 ff.) erklingende erste Zeile (siehe Beispiel 2). Es symbolisiert zugleich das Gefühl der Angst und die Macht der Feinde. Deren Toben und Wüten (3. Strophe) wird als Kontrapunkt gegen die zweite Zeile hörbar in den „sperrigen“, bedrohlich wirkenden Bewegungen von Subjectum 2 (wieder zuerst als Oberstimme, T. 6 ff.

Beispiel 1: BWV 1128, Subjecta, die den Zeilen 1–7 zugeordnet sind

Subjecta der Zeilen 1–4

Subjecta der Zeilen 5–7

und 8 ff.), in dem Motive von Subjectum 1 anklingen. Auch Subjectum 3 ist verwandt, bietet aber für die Hände gefälligere Spielfiguren als Subjectum 2. Das in der siebten Zeile heraufbeschworene Bild vom Verlorensein ohne Gott veranschaulicht Subjectum 6, das nach der Figurenlehre als *syncopatio* Leiden, Unglück und Verzweiflung auszudrücken vermag.

Die Subjecta und ihr Bedeutungsgehalt wie auch die Zeilen selbst können deutlich aufgenommen werden, da sie zu Beginn eines Teils oder Abschnitts (T. 1 ff., T. 6 ff., T. 14 ff., T. 21 ff., T. 41 ff., T. 52 ff.) immer ohne Begleitstimmen im Bicinium-Stil erscheinen (z. B. T. 1 ff., siehe Beispiel 2).

Beispiel 2: BWV 1128, T. 1–3, Zeile 1 und Subjectum 1

Diese Deutlichkeit geht bei der Hinzufügung weiterer Stimmen nicht verloren (T. 4 ff., T. 8 ff., T. 17 ff., T. 23 ff., T. 47 ff., T. 54 ff.), da Subjectum und Zeile als besser wahrzunehmende Außenstimmen in den Sopran oder Baß verlegt sind (z. B. T. 4 ff., siehe Beispiel 3).

Beispiel 3: BWV 1128, T. 3–6, drei- und vierstimmiger Satz mit Zeile 1 im Baß und Subjectum 1 im Sopran

In Teil IV (T. 52 ff.) erfährt die Technik des umschichtigen Stimmentauschs eine Steigerung zu einer eindrucksvollen polyphonen Konstruktion: Nachdem in T. 52–54 die letzte Zeile zusammen mit dem ersten Kontrapunkt, Subjectum 6, im Bicinium-Stil in enger Lage eingeführt wurde, füllt Subjectum 7 in T. 54–56 den nun mehr als eine Oktave umfassenden Abstand zwischen den Außenstimmen (Liedzeile im Sopran und Subjectum 6 im Baß) als unabhängiger Mittelpart und zweiter Kontrapunkt (Beispiel 4).

Beispiel 4: BWV 1128, T. 54–56, dreifacher Kontrapunkt: Zeile 7 im Sopran, Subjectum 6 im Baß, Subjectum 7 im Alt

Diese Verknüpfung (Liedzeile 7 – Subjectum 6 – Subjectum 7) wiederholt sich – in jeweils wechselnder Verteilung auf die Stimmen – in den folgenden

20 Takten sieben Mal (siehe den Ausschnitt in Beispiel 5), wobei die Kombinationen nur durch kurze zweistimmige, aber virtuos gestaltete und bis zu drei Oktaven durchlaufende Passagen miteinander verbunden sind (siehe Tabelle 3). Auf so engem Raum praktisch immer wieder dieselbe Musik zu bringen, ohne spannungsarmen Leerlauf aufkommen zu lassen, zeugt von einer überaus souveränen Beherrschung des kompositorischen Handwerks.

Beispiel 5: BWV 1128, T. 59–65, dreifacher Kontrapunkt, zweimal wiederholt

Zeile 7 (x)

59 X X X X X X X tr X X X

Subjectum 7 Subjectum 6

X

Zeile 7 (x)

62 tum 7 Subjectum 7 Subjectum 6

X X X X X X X

X

Zeile 7 (x)

64 tum 7 Subjectum 7 Subjectum 6

X X X X X X X

Anders als in den Teilen I, III und IV, wo Liedzeile und Subjectum unablässig ihre Lage wechseln, verbleibt in Teil II (T. 21–41, Echo-Teil) die Melodie (Zeile 5) durchgehend im Sopran. Aufgrund der harmonischen Gestaltung besteht allerdings keine Gefahr monotoner Wiederholung, denn ebenso wie der Echo-Teil der Choralfantasie BWV 718 ist derjenige von BWV 1128 geprägt durch harmonische Rückungen:²³ von g-Moll über d-Moll, F-Dur und c-Moll zurück nach g-Moll (siehe Tabelle 3). Die ersten fünf der insgesamt sechsmal erklingenden Zeilen-Abschnitte (einschließlich ihrer Echos) sind kaum variiert, wodurch in Teil II das Moment der Wiederholung vorherrscht. Möglicherweise wird hierdurch die – im Text angesprochene – nicht nachlassende Furcht, Gott könne Israel den Schutz versagen, verdeutlicht. Mit dem letzten Zitat von Zeile 5 (T. 37 ff.) ist eine beträchtliche Steigerung verbunden. Zu der jetzt stärker kolorierten Melodie tritt eine Baßstimme für das Pedal, die typische Spielfiguren für die Füße enthält und mit drei Kadenzen (T. 39 ff.) zum Halbschluß in D-Dur (T. 41) führt. Eine charakteristische Technik, die in Choralfantasien häufig Anwendung fand, war das Abspalten kleiner Motiveinheiten von der Melodie. Durch diese Fragmentierung und den Wechsel zwischen Rückpositiv und Oberwerk entstehen die Echo-Effekte in Teil II:²⁴ Die zweite Hälfte von Zeile 5 wird jeweils auf dem schwächer registrierten Oberwerk gespielt, nachdem sie zuvor vollständig auf dem stärkeren Rückpositiv erklang.

Im Stil einer norddeutschen Toccata beschließt Teil V die Fantasie mit Tonleiterpassagen, Dreiklangsbrechungen, Stützzakorden und Orgelpunkten, ohne die Choralmelodie noch einmal zu zitieren. Der unmittelbare Übergang von Teil IV zu Teil V erzeugt eine starke Spannung. Die zweite Hälfte des letzten Choraltons in T. 76 (Sopran), Taktzeit 4, dient zugleich als Anfangston des toccatischen Schlusses. Die Versetzung in die höhere Oktave und die Überbindung nach T. 77 ist ein verblüffend wirkungsvoller, auf den letzten Akkord hin drängender Kunstgriff.

²³ Harmonische Rückungen sind in BWV 1128 sonst nur noch in T. 43 ff., 45 ff. und 57 ff. anzutreffen.

²⁴ Motivabspaltungen kommen nur noch in Teil I, T. 16 f., sowie in den abschließenden Kadenzen von Teil I–III vor.

Tabelle 3
 BWV 1128, Gliederung und Aufbau

Teil	Ab-schnitt	Takt	Zeile	Beschreibung/Bemerkungen
I	A	1–6	1	<ul style="list-style-type: none"> – T. 1–3 Zeile 1 im Tenor, Bicinium-Stil; T. 3f. Überleitung; – T. 4–6 Zeile 1 im Baß – Subjectum 1 in T. 2f. (Alt), 5f. (Sopran) – T. 5f. Kadenz nach B-Dur
	B	6–10	2	<ul style="list-style-type: none"> – T. 6–8 Zeile 2 im Tenor, Bicinium-Stil; T. 8–10 Zeile 2 im Baß – Subjectum 2 in T. 6ff. (Alt), 8ff. (Sopran), Subjectum 2 = Erweiterung von Subjectum 1 – T. 9f. Kadenz nach g-Moll
	C	10–12		<ul style="list-style-type: none"> – Überleitung (Verwendung von Subjectum 4 [T. 11] und weiteren typischen Spielfiguren)
	D	12–14	3	<ul style="list-style-type: none"> – T. 12–14 Zeile 3 (identisch mit Zeile 1) im Sopran; T. 14f. Überleitung (Verwendung von Subjectum 3) – Subjectum 1 in T. 13f. (Baß), Subjectum 3 in T. 14 (Sopran), T. 14ff. (Alt, Tenor), Subjectum 3 = Ausschnitt aus Subjectum 1
	E	15–21	4	<ul style="list-style-type: none"> – T. 15–21 Zeile 4 (identisch mit Zeile 2), Fragmentierung [Vorimitation]; T. 15f. Zeile 4 im Alt unvollständig, T. 16f. Töne 1–3 von Zeile 4 im Sopran, T. 17 Töne 1–3 von Zeile 4 im Baß, T. 17ff. Zeile 4 im Sopran, T. 15f. Bicinium-Stil – Subjectum 3 in T. 15ff. (Alt, Tenor), Subjectum 2 in T. 17ff. (Baß), Subjectum 3 in T. 20 (Baß, Alt, Tenor) und 21 (Baß); – T. 19ff. 3 Kadenzen nach g-Moll
	F	21–22		<ul style="list-style-type: none"> – Überleitung (Verwendung von Subjectum 4)
II Echo- Teil	G	21–41	5	<ul style="list-style-type: none"> – T. 22–24 Zeile 5 im Sopran, T. 24f. Echo (Fragmentierung von Zeile 4 findet Fortsetzung im Echo-Teil II), T. 25–27 Zeile 5 in d-Moll im Sopran, T. 27f. Echo, T. 28–30 Zeile 5 in F-Dur im Sopran, T. 30f. Echo, T. 31–33 Zeile 5 in c-Moll im Sopran, T. 33f. Echo, T. 34–36 Zeile 5 in g-Moll im Sopran, T. 36f. Echo, T. 37ff. Zeile 5 in g-Moll im Sopran; – im gesamten Teil II Verwendung von Subjectum 4 – T. 39ff. 3 Kadenzen nach D-Dur (Halbschluß)

Tabelle 3 (Fortsetzung)

Teil	Ab-schnitt	Takt	Zeile	Beschreibung/Bemerkungen
III	H	41–52	6	<ul style="list-style-type: none"> – T. 41–43 Zeile 6 im Alt, Bicinium-Stil; T. 43–45 Zeile 6 in d-Moll im Bass; T. 45–47 Zeile 6 in c-Moll im Tenor; T. 47 ff. Zeile 6 in g-Moll im Sopran – Subjectum 5 in T. 42 f. (Tenor), T. 44 f. (Alt), T. 46 f. (Alt), T. 48 f. (Baß) – T. 49 ff. 4 Kadenzen (Subjectum 3 in T. 50 f.)
IV	I	52–76	7	<ul style="list-style-type: none"> – T. 52–54 Zeile 7 im Alt, Bicinium-Stil; T. 54–56 Zeile 7 im Sopran; T. 57–59 Zeile 7 in d-Moll im Baß; T. 59–61 Zeile 7 in g-Moll im Sopran; T. 61–63 Zeile 7 im Baß; T. 63–65 Zeile 7 im Tenor; T. 65–67 Überleitung; T. 67–69 Zeile 7 im Baß; T. 69–71 Überleitung; T. 71–73 Zeile 7 im Alt; T. 73 f. Überleitung; T. 74–76 Zeile 7 im Sopran – Subjectum 6 in T. 52 ff. (Tenor), T. 54 ff. (Baß), T. 57 ff. (Tenor), T. 59 ff. (Tenor), T. 61 ff. (Tenor), T. 63 ff. (Alt), T. 67 ff. Variante (Sopran), T. 71 ff. Variante (Tenor), T. 74 ff. (Baß) – Subjectum 7 in T. 54 ff. (Alt), T. 57 ff. (Alt), T. 59 ff. (Alt), T. 61 ff. (Sopran), T. 63 ff. (Sopran), T. 67 ff. (Alt), T. 71 ff. (Sopran), T. 74 ff. (Alt) – T. 76, 2. Hälfte, Sopran, Verbindung von Zeile 7 mit toccatischem Schluß
V	J	76–85		– Toccatischer Schluß

III. Vergleich mit Buxtehudes

„Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BuxWV 210

Da Bach Buxtehudes Choralfantasie „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ BuxWV 210²⁵ wahrscheinlich schon um 1698/99 abgeschrieben hatte (siehe oben), bietet sich ein Vergleich zwischen dieser Fantasie und dem neuen Bach-Werk an; mehrere Übereinstimmungen vom Aufbau bis hin zu verschiedenen Kompositionstechniken zeugen von Buxtehudes Einfluß auf den jungen Bach.

²⁵ Dietrich Buxtehude. *Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke, Bd. 5: Choralbearbeitungen Mi–W* (BuxWV 76, BuxWV 207–224), hrsg. von C. Albrecht, Kassel 1998.

Die äußere Form beider Fantasien ist bestimmt durch die abschnittsweise Bearbeitung und Ausdeutung der einzelnen Zeilen des Choral.²⁶ Dadurch entstehen größere Teile, die sich voneinander in der jeweiligen Liedzeile und deren spezifischer Behandlung unterscheiden. Sowohl Buxtehude (zum Beispiel T. 43 f., 82 f.) als auch Bach (zum Beispiel T. 19 ff., 39 ff.) beschließen die Teile meist mit deutlichen Kadenzten und akzentuieren damit die Gliederung. In beiden Fantasien ist nach der Bearbeitung der letzten Liedzeile eine im Stil einer norddeutschen Toccata gestaltete Coda angehängt, in der auffälligerweise dem letzten Orgelpunkt auf dem Grundton ein solcher auf der vierten Stufe vorangeht.

Eine typische Satzart in Buxtehudes Choralfantasien ist der sogenannte Orgelchoral, bei dem die kolorierte, auf dem Rückpositiv gespielte Liedmelodie durch eine „generalbaßartige Begleitung (verteilt auf *Organo* und Pedal)“ gestützt wird.²⁷ Sie kommt in „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ beispielsweise gleich zu Beginn vor (T. 1–13) und zeigt die ersten zwei Liedzeilen in stark verzierter, bewußt gestalteter Form. In „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ setzt Bach das Mittel extensiver Melodiefigurierung deutlich erkennbar nur am Ende des Echo-Teils (T. 37 ff.) ein; die Intervalle zwischen den Choral-tönen sind sonst nur sparsam ausgefüllt (siehe Beispiele 2–4). Auch die Fragmentierung der Liedmelodie, die Abspaltung von Motiven und kleinsten Tonfolgen gehört zu den in norddeutschen Choralfantasien öfter anzutreffenden Bearbeitungstechniken. Vor allem in den Echo-Passagen vermag die Wiederholung eines kurzen, aus drei oder vier Tönen bestehenden Choral-motivs auf dem leiseren Oberwerk die Wirkung des Echos treffend nachzuahmen. Bedient sich Buxtehude der Motivabspaltung in recht umfangreichem Maße (zum Beispiel T. 35 ff., 45 ff., 67 f., 70 ff., 104 f., 109 ff., 137 ff., 206 ff.) und auf verschiedene Art (Vorimitation, Nachhall), verwendet Bach diese Technik lediglich im Echo-Teil ausgiebig (sonst nur noch bei den Kadenzten sowie in T. 15 ff. [Vorimitation von Zeile 4], siehe Tabelle 3). In „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ gibt es Echo-Abschnitte, in denen ein abgetrennter Melodiesplitter unter harmonischen Rückungen mehrfach nacheinander gesetzt ist (zum Beispiel T. 206 ff.). Der modulationslose Wechsel in eine andere Tonart, der selbstverständlich aus dem Blickwinkel der Tonalität der Kirchentöne betrachtet werden muß, ist in Bachs „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ besonders augenfällig in Teil II, kommt aber – wie in BuxWV 210 – auch außerhalb von Echo-Passagen vor (T. 43 ff., 45 ff., 57 ff.), wobei das aus dem tonikalen Bereich „herausgerückte“ Satzstück die wesent-

²⁶ Zur Ausdeutung und Darstellung des Liedtextes bei Buxtehude siehe M. Schneider, *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel 1997.

²⁷ Ebenda, S. 99.

lichen Elemente des musikalischen Materials (Zeile und Subjecta) sowie das harmonische Gerüst des vorherigen, ihm entsprechenden Teilstücks beibehält (vgl. hierzu besonders T. 41–49).

Außer dem Gebrauch harmonischer Rückungen und musikalisch-rhetorischer Figuren fällt in beiden Choralfantasien weiterhin besonders die Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts auf, in BuxWV 210 unter anderem in T. 13–35, 83–109 und 167–193, in BWV 1128 unter anderem in T. 41–52 und 52–76 (siehe Beispiel 5).

Der Vergleich zwischen Buxtehude und Bach zeigt, daß der jüngere Meister nicht nur in der Anlage der Fantasie (Bearbeitung der Liedzeilen mit Ausdeutung des Textes, Echo, toccatischer Schluß), sondern auch in der Anwendung spezifischer Kompositions- und Satztechniken offensichtlich dem Vorbild des Lübecker Marienorganisten gefolgt ist, allerdings ohne dieses sklavisch zu kopieren.

IV. Anmerkungen zur Datierung

Aufgrund der offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen BuxWV 210 und BWV 1128 ergibt sich für die Choralfantasie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ fast zwingend eine Einordnung in das Frühwerk Bachs. Betrachtet man dessen erste Anstellungsverhältnisse, so kommen als Entstehungsorte Arnstadt (1703–1707), Mühlhausen (1707–1708) und Weimar (ab 1708) in Frage. Ein Vergleich der in BWV 1128 geforderten Pedal- und Manualumfänge mit den Klaviaturumfängen der Instrumente, an denen Bach ab 1703 als Organist tätig war, führt zu einem ersten Anhaltspunkt: Sowohl hinsichtlich der Werkdisposition als auch bezüglich der Klaviaturumfänge war die Ausführung der Fantasie auf der 1708 von Johann Friedrich Wender (1656–1729) nach Vorschlägen Bachs erweiterten Orgel in Divi Blasii zu Mühlhausen möglich (siehe Tabelle 4).

Allerdings „bleibt festzuhalten, dass Bachs Orgelkompositionen nie ausschließlich für ein spezifisches Instrument bestimmt waren, sondern daß der Komponist von vornherein damit rechnete, seine Werke auf unterschiedlichen Orgeln zum Klingen bringen zu können.“²⁸ Zudem ist die Beschaffenheit der Schloßkirchenorgel in Weimar zwar für 1714, nicht aber für 1708 genau dokumentiert.

Eine bessere Grundlage zur zeitlichen Einordnung der Fantasie bietet der stilistische Vergleich: In dem 1995 erschienenen Kolloquiumsbericht über das Frühwerk J. S. Bachs veröffentlichte Jean-Claude Zehnder ein Verzeichnis

²⁸ C. Wolff und M. Zepf, *Die Orgeln Johann Sebastian Bachs. Ein Handbuch*, 2. Auflage, Leipzig und Stuttgart 2008, S. 15.

Tabelle 4

Pedal- und Manualumfänge von BWV 1128 und den Orgeln, an denen Bach in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar hauptamtlich tätig war²⁹

BWV 1128 Entstehungszeitraum 1705–1710	Rückpositiv, Oberwerk C–d''' (Im unteren Bereich der großen Oktave kommen C, D und Es vor.)	Pedal C–d' (Im unteren Bereich der großen Oktave kommen C, D und E vor.)
Arnstadt Neue Kirche, 1699–1703 Orgelneubau durch Johann Friedrich Wender	1703: Oberwerk (II), Brustwerk/Positiv (I) CD–c'''	Pedal CD–c'd'
Mühlhausen Divi Blasii, 1689–1691 Teilneubau der Orgel, 1708 Erweiterung nach Vorschlägen Bachs durch Johann Friedrich Wender	1707: Hauptwerk (II), Rückpositiv (I) 1708: Ober- u. Hauptwerk (II), Rückpositiv (I), Brustwerk (III) CD–d'''	Pedal CD–d'
Weimar Schloßkirche, 1658 Teilneubau der Orgel durch L. Compenius, 1707–1708 Erweiterung durch Johann Conrad Weißhaupt, 1712–1714 Einbau neuer Register durch Heinrich Nikolaus Trebs	1714: Unterwerk (I), Oberwerk (II) CD–c'''	Pedal C–e'

²⁹ Zu den Klaviaturumfängen der Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar siehe Wolff/Zepf. Bei den Angaben der Umfänge in der großen Oktave zeigt „CD“ das Fehlen des Halbtons Cis (Des) zwischen C und D an.

mit 54 Werken Bachs, deren Entstehungszeit zwischen etwa 1705 und 1714 liegt.³⁰ Zehnder teilt die Werke in fünf Gruppen ein, die sich durch charakteristische Stilmerkmale voneinander unterscheiden. Für die Kompositionen der ersten Gruppe, deren Datierung im Zentrum um 1707/08 und in einem etwas weiter gesteckten Rahmen zwischen ca. 1705 und 1710 liegt, ist besonders das „Phänomen der Modell-Wiederholung“ kennzeichnend, nämlich „einerseits Wiederholungen auf gleicher Stufe mit Echos, und andererseits Rückung des Modells auf benachbarte Stufen mit unregelmäßigem Intervallabstand“, was allgemein zu einem Eindruck von „Kleingliedrigkeit“ führt.³¹ Genau diese Kleingliedrigkeit, die sich allein schon durch die relativ kurz aufeinander folgenden, jeweils verschieden gestalteten Bearbeitungen der sieben Zeilen des Chorals ergibt, ist typisch für die Fantasie BWV 1128: Wiederholungen auf gleicher Stufe (Kadenzen, Echos) sind ebenso wie Rückungen auffallende Stilmerkmale. Die Aufnahme der wiedergefundenen Choralfantasie in die von Zehnder aufgestellte erste Gruppe, der auch die Choralfantasie BWV 718 angehört, scheint daher gerechtfertigt.

(SB)

³⁰ J.-C. Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Bericht über das vom 11.–13. September 1990 vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock veranstaltete Kolloquium, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 311–338.

³¹ Ebenda, S. 313.