

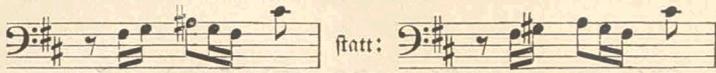
Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“.

Von Dr. Arnold Schering (Leipzig).

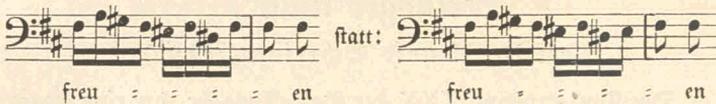
Der Kantatenband XXX der Bach-Ausgabe, der eine wenig kritisch ausgewählte Nachlese zu den vorher gehenden Bänden bringt, enthält am Schluß die Kantate „Nach dir, Herr, verlangst mich“ (Nr. 150). Ihr äußerer Zuschnitt und innerer Charakter weicht so stark von Bachscher Form und Art ab, daß sie — zusammen mit andern aus ihrer Nachbarschaft — größten Zweifel an der Echtheit erregt, obwohl Joh. Schreyer sie in seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (II) vorläufig noch unangetastet ließ, und R. Wustmann (J. S. Bachs Kantatentexte, S. 297) meinen schon früher (Bachjahrbuch 1912, S. 133) ausgesprochenen Verdacht für „nicht genügend“ begründet hält.

Als Vorlage diente laut Vorwort des Herausgebers (Waldersee, August 1884) eine ehemals in Hausers Besitz befindliche Partiturabschrift des C. F. Penzel, die auf der ersten Seite die Überschrift trägt: „Partitura | Nach dir Herr verlanget mich. | a 8. 2 Violini | Fagotto ex D | 4 Voci | Basso Continuo di J. S. Bach | Poss. C. F. P. 1753“, am Schlusse aber seltsamerweise ein zweites, abweichendes Datum hat, nämlich: scr. C. F. Penzel d. XXVII. Juli 1755. Schon dies ist auffallend. War Penzel bereits 1753 im Besitze der Abschrift, wie kommt er dazu, sie zwei Jahre später als eben erst angefertigt zu bezeichnen? Die Niederschrift selbst zeigt, daß der damals erst Sechzehn-, beziehentlich Achtzehnjährige nicht nur noch recht wenig musikalische Erfahrung besaß, sondern es überhaupt an Gewissenhaftigkeit fehlen ließ. Sie scheint ihm, wie andere seiner Abschriften (etwa von „Man

singet mit Freuden“ von 1756) ausweisen, erst spät gekommen zu sein. Penzel begeht Schreib- und Lesefehler grösster Art, die ein guter Kopist und Thomanerpräsekt, selbst wenn er sie im Original fand, stillschweigend verbessert hätte. Wer sich



und



und dergleichen zuschulden kommen läßt, mag er es noch so eilig haben, dem werden wir als Musiker nicht allzu viel Vertrauen schenken. Die in Waldersees Vorwort einzeln angeführten Versehen lassen jedenfalls den Schluß zu, daß der Schreiber keinesfalls ein Bachsches Autograph vor sich hatte, dessen Sauberkeit und Peinlichkeit ihn jedes Zweifels überhoben hätte, sondern daß er nach einer vermutlich sehr alten, ungenauen und undeutlichen Vorlage, und zwar völlig gedankenlos abschrieb. Die Titelüberschrift »Partitura« usw. scheint Penzel aus eigener Initiative hinzugesetzt zu haben; denn einem in der Praxis groß gewordenen älteren Musiker wäre es nicht passiert, die Komposition, die in Hmoll beginnt und schließt, als »ex D« zu bezeichnen. — Somit ist schon dadurch die legitime Herkunft der ersten und einzigen handschriftlichen Vorlage der Kantate in Frage gestellt.

Spitta (Wach I, S. 438) und Schweizer (Wach S. 512) setzen die Komposition in die ersten Jahre der Weimarer Zeit, nicht allzuweit vom Actus tragicus „Gottes Zeit“ (Nr. 106), also etwa in die Jahre 1710—1712. Daß sich diese Konjektur unmöglich halten läßt, ergibt eine Prüfung der Musik.

Ihre Gesamtanlage ist ein höchst merkwürdiges Gemisch heterogener Elemente:

Sinfonia — Chor (dreiteilig) — Arie (kurz) — Chor (dreiteilig) — Terzett mit Continuo — Chor (zweiteilig) — Ciaccona für Chor.

Ein Rezitativ fehlt. Ebenso merkwürdig ist die instrumentale Besetzung: Continuo mit zwei Violinen und obligatem Fagott, also ein für Bach auffallend dürftiges, in keiner zweiten seiner Chorkantaten wiederkehrendes Orchester. Es erinnert an die übliche Besetzung kleinerer Kirchenmusiken im 17. Jahrhundert. Das Fehlen der Viola bleibt ebenso unerklärlich wie der Gebrauch eines transponierenden Fagotts (A-Fagotts), für das die Bachpraxis gleichfalls kein Seitenstück bietet. Daraus kann dreierlei geschlossen werden: erstens, daß der Komponist mit beschränkten Darstellungsmitteln, einen sehr kleinen Chor eingeschlossen, zu rechnen gezwungen war, zweitens, daß der Kirchenraum, in dem die Musik erklang, klein gewesen sein muß; denn die italienische Triobesetzung von zwei Violinen und Baß als Chorbegleitung zu wählen, konnte nur einem Kantor einfallen, der die Akustik seiner Kirche gut kannte. Drittens scheint die Mitwirkung des obligaten Fagotts den Gebrauch der Orgel als Continuoinstrument auszuschließen. Nicht nur wäre neben dem Pfeifenklang der Orgel (oder des Positivs) das Fagott an seinen solistischen Stellen (z. B. S. 308 f.) gänzlich ungehört geblieben, es hätte auch überall dort, wo es mit dem Orgelbaß im Unisono geht (vgl. die Sinfonia), eine überaus klägliche und unnötige Statistenrolle gespielt. Aus diesem Grunde fehlt es denn auch in der italienischen und deutschen Kirchensonate im Triogewand. Folglich wird an ein begleitendes Cembalo zu denken sein, um so mehr, als der Komponist der linken Hand des Spielers Dinge zumutet, die keinesfalls zur gewöhnlichen Orgeltechnik zu rechnen sind. Das gesamte Terzett der Kantate z. B. stürmt von Anfang bis zu Ende in einer nicht endenwollenden Kette gebrochener Dreiflangfolgen dahin wie diesen:



drucksgewalt gebot, — daß dieser selbe Meister vier oder sechs Jahre vorher kein so gänzlich Unbedeutender hat sein können, als den wir den Verfasser der vorliegenden Kantate bezeichnen müssen. Wäre das der Fall, so müßte sich das Phänomen Bach in der kurzen Zeit von wenigen Jahren mit einem gewaltigen Ruck vom Stümper zum Genie entwickelt haben, was anzunehmen unsern heutigen Anschauungen von genialer Begabung und Genieentwicklung von Grund aus widerstrebt. Es wäre sogar denkbar, daß ein mit Musik und Musikgeschichte vertrauter Psycholog oder Patholog aufträte und nachwiese, daß eine so kolossale und plötzliche Ausweitung des seelischen Lebens, wie sie sich im angeblichen Fortschritt von dieser Kantate bis zu „Ich hatte viel Bekümmernis“ ausprägt, im Rahmen eines halben Menschenlebens überhaupt zur Unmöglichkeit gehört. Damit ist keineswegs geleugnet, daß Bach wie jeder andere eine Periode der Unreife durchgemacht hat und namentlich technisch erst allmählich zur Höhe gelangt sei. Hier kommt es indessen erst in zweiter Linie auf die Technik, in erster Linie auf den Gedanken- und Ausdrucksgehalt und auf die spezifische Form des musikalischen Denkens an, in dem sich Bachs Frühschaffen vollzog. Aber da Technik und Ausdrucksform sich gegenseitig bedingen, so haben wir eben eine doppelte Handhabe, um das eine Mal ein Genie, das andre Mal einen Stümper zu fassen.

Die einleitende dreistimmige Sinfonia (Adagio h-moll) greift auf die Technik der klassischen Triosonate der Italiener zurück. Es ist ein schlichtes, würdiges Stück, technisch fehlerlos gearbeitet, doch ohne hervorstechende Originalität. Will man es durchaus als bachisch gelten lassen, so steht dem außer dem allgemeinen, oben geäußerten Bedenken über die Besetzung nur der simple, glanz- und schwunglose Schluß und der Mangel einer wahrhaften, inneren Steigerung entgegen. Wir werden annehmen dürfen, daß selbst der jugendliche Bach schon, wenn er einmal ein chromatisches Motiv wie das hier ausgespielte als Ausgangspunkt nahm, sich zu ganz anderen Durchführungen gedrängt fühlte.

Der erste Chor („Nach dir, Herr, verlangt mich“) knüpft

Deklamation, die, jeder sinnvollen Betonung bar, dem von vornherein instrumental konzipierten Thema gleichsam aufgezungen scheint. Hätte das „Nach“ wenigstens ein Achtel mit Auftaktscharakter bekommen! Den Elementarregeln des imitierenden Sazes widerspricht ferner die willkürliche Veränderung der Worte beim Einsatz des Tenors und Soprans: „Nach dir, Herr, dir, Herr“, obwohl das Hauptthema in strengster Imitation eingeführt wird. Andere Zeichen eines gewissen Dilettantismus schon in diesen ersten vier Takten sind: die ungeschickte Umbiegung des Continuo im ersten Takte, der mit den Singstimmen zusammen (ein Achtel nach dem Einsatz des Tenors) eine nicht eben klassische Verbindung ergibt; der Einsatz des Alts mit *h* auf dem Vorhaltsintervall *cis dis* der Männerstimmen; der gemeinsame Sprung von Bass und Alt in die Oktave *h*; die schlecht klingende, daher unbachische Querstandswirkung nebst häßlicher Stimmführung in der zweiten Hälfte des dritten Taktes; das plötzliche Aussetzen dreier Stimmen und des Continuo auf einer Vorhaltsdisonanz im vierten Takte und ihr Wiederbeginn auf dem vierten Achtel mit einer völlig verkehrten Harmonie. Mir scheint, es ließe sich Note für Note verfolgen, wie schwer es dem „Seher“ wurde, schon diese vier Takte niederzuschreiben, und wie krampfhaft er bemüht war, der strengsten aller Schulregeln, dem Quintenverbot, zu genügen.

Nach dieser gewiß nicht überwältigenden viertaktigen Chorleistung schweigen schon die Stimmen wieder und lassen den beiden Violinen drei Takte Zwischenspiel. Es endet in folgender üblen Kadenz:

Sopr.

Nach dir,

NB.

Was den Autor abgehalten hat, bei NB die gewöhnlichen und natürlichen Kadenzschritte des Basses (d | e cis fis Fis | H) zu gunsten von fehlerhaften und unschönen zu ignorieren, bleibt unverstänlich, ebenso, warum er gleich darauf jeden Anstand in der Bassführung aufgibt. Und daß etwa der Modulationsplan beider Takte von Freiheit und logischem musikalischen Denken zeuge, wird niemand behaupten wollen. Wie unbeholfen schülerhaft wirkt dieses Sicherumdrücken um die Tonika, dieses kindliche Erreichenwollen der Dominante fis. Nun wird dasselbe Vokalsäßchen wiederholt, und zwar unter klanglich wenig günstiger Vertauschung der Stimmeneinsätze; was vorher der Bass als schwere Kadenzschritte sang, bekommt jetzt der Sopran als Melodie. Beim echten Bach pflegt man solche kontrapunktischen Versezungen ihrer Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit halber kaum zu spüren, bei kleineren Geistern dagegen sehr, und meist in aufdringlicher Weise. Hier der Beweis:

Sopran:

Nach dir, Herr, ver = lan = = get mich, ver=

lan = = get mich, ver = lan = get mich,

Binnen vier an und für sich holprigen Taktten also vier Oktaven im dominierenden Sopran, die dem Autor so gut gefielen, daß er wenigstens drei davon sogleich im Alt wiederholt. Nach Takt 19 und einem konventionellen Zwischenruf „Mein Gott“ mit verdächtiger Fermate ist für ihn der chromatisch angekündigte Sehnsuchtsdrang gestillt. Es beginnt — zu seiner Freude, wie es den Anschein hat — ein tänzelndes Allegro:

einen völlig beschränkten geistigen Horizont verrät. Ich muß den Leser bitten, die Partitur selbst Takt für Takt zu verfolgen, um seinen Zorn über die Aufnahme dieser Kantate unter die Werke des erlauchten Sebastian Bach zu steigern. Schon hiermit könnte die Echtheitsfrage eigentlich erledigt sein, wenn nicht die Pflicht des Kritikers es forderte, sich auch mit den übrigen Sätzen wenigstens vorübergehend auseinanderzusetzen.

Die Sopranarie „Doch bin und bleibe ich vergnügt“ (22 Takte mit Violine und Continuo) einem Bach — selbst Bach, dem Lüneburger Gymnasiasten — zuzuschreiben, hieße sich am Geiste seines Lehrers Böhm versündigen. Man sehe, wie sich ein musikalischer Pedant um 1700 die „Vergnüglichkeit“ vorstellte, der Bach so manches schöne Loblied gesungen, wie der Zopf ihm wackelt, wenn es gilt, den Tod, den er nicht fürchtet, zurückzuweisen:



Über den folgenden Chor „Leite mich“ bleibt zu sagen, daß er sich über Gemeinplätze, wie sie die früheren Stücke zeigen, nicht erhebt. Dem Versuch, das „Leiten“ geistreich mit einer Tonleiter nach oben durch alle Stimmen auszudrücken, wird durch die matte Führung des Soprans im dritten Takt und die schwache Modulation die Spitze abgebrochen. Als böse Berlegenheitsklausel verdient das Unterschlagen von Textworten in mehreren Stimmen auf S. 373 f. gebrandmarkt zu werden:

Sopran: der Gott Täglich harre ich dein
 Alt: der Gott . . . harre ich dein
 Tenor: . . . du bist der Gott . . . harre ich dein
 Baß: Denn du bist der Gott . . . harre ich dein

ferner die konsequente häßliche Betonung „Du bist der Gott, du bist der Gott“. Von Polyphonie und kunstvoller Stimmenverbindung, von einem freien, innerlich gehobenen Ausschwingenlassen der freudigen Stimmung ist keine Rede, — dafür ein beengtes, kleinliches, am Material haftendes und uninteressantes Formenspiel. Völlends seltsam berührt das Gesangstrio, von dessen merkwürdiger Continuo Begleitung schon oben gesprochen wurde. Diese rapiden Cembaloläufe flossen dem Komponisten wahrscheinlich bei der Betrachtung der ersten Tertierteile in die Feder, wo auf die im Binde schwankenden Cedern angespielt wird. Leider scheint er — das Merkmal eines ganz unbachisch gestimmten Geistes — über diese ersten Worte nicht weiter gelesen zu haben, sonst hätte er sie als unpassend empfinden müssen. Und welche Geschmacklosigkeit begeht er, auf S. 318 oben, inmitten des in fast choraler Einförmigkeit dahinfliehenden Satzes das „Wellen“ der Widersacher mit grotesker Deutlichkeit zu malen, im Baß z. B. folgendermaßen:



Wie wenig geschickt das Verhältnis der drei Singstimmen abgewogen ist, lehren die Takte 1, 2 und 6—8 auf S. 317. Ihre zahlreichen Schlüsse im Einklang oder in der Oktave (ohne Terz; auch in den andern Sätzen häufig) tragen ebenfalls nicht dazu bei, den Komponisten unter die Meister seines Fachs zu erheben. — Im nächsten Chore „Meine Augen sehen stets“ fallen die seltsam zwitschernden, synkopierten Violinfiguren mit dem komisch murmelnden Fagott auf; sie sind sicherlich mit der Absicht etwas zu malen hingeschrieben, aber man kommt nicht hinter den Schlüssel. Sollen sie das Zappeln des sündigen Menschenfischleins darstellen, das Gott aus dem

Neze zieht, so wäre das insofern unlogisch, als die betreffende Textstelle erst sehr viel später erscheint, und gerade an dieser späteren und erklärenden Textstelle die Zappelbewegung aufhört. Wie logisch verfährt Bach in solchen Fällen, etwa in der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“. Die Chorrufe, die eigentlich die Hauptsache hätten sein sollen, treten ganz in den Hintergrund. Für Bach vollkommen unmöglich ist das ungetrennte Verbinden eines neuen Textgedankens mit Motiven und Rhythmen, die bereits für andere Worte verbraucht waren: S. 320 unten, bei den Worten „denn er wird meinen Fuß aus dem Neze ziehen“, zumal gleich darauf (S. 321) diesem Satze eine Fuge mit neuem Thema gewidmet wird. Wie sauer dem Komponisten diese Fuge — besser: dieser Schemen einer Fuge — geworden ist, mag man an der grenzenlosen Ungeschicklichkeit der Einfüge und fortspinnenden Motive ersehen, die selbst Waldersee einer gründlichen Korrektur bedürftig hielt. Dabei stach den Verfasser der Ehrgeiz, es im Malen des „aus dem Neze ziehen“ mit Größeren aufzunehmen. Schon nach der zweiten kleinen Durchführung sind des Komponisten Kräfte zu Ende. Atemlos stürzt er sich in die Schluß-Ciaccona, die der Zerfahrenheit in der Gesamtanlage der Kantate die Krone aufsetzt. Man vergleiche sie mit den frühesten Orgelwerken von Bach, ob auch nur die leiseste Spur seines überschäumenden Jugendstils hier zu finden ist.

Wir können unsere Analyse schließen, da es der Komposition zu viel Ehre antun hieße, wenn wir Schritt für Schritt ihrem geistigen Schneckengang folgen würden. Allein schon die Continuoostimme, deren schöne, natürliche und harmonisch einwandfreie Führung der alten Zeit als das erste Kriterium technischer Meisterschaft galt, gäbe Gelegenheit, des Verfassers Todesurteil auszusprechen.

Anlage und Stil dieser sogenannten 150. Bachschen Kantate weisen sie mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit um oder bald nach 1700, wo man sowohl die in ihr vertretene formale Kleinligigkeit wie auch schlichte Ciacconen im $\frac{3}{2}$ Takt noch gelegentlich finden kann. Leipziger Meister ersten Ranges wie Knüpfer oder Schelle kommen nicht in Betracht, selbst Ruhnau nicht, ob-

wohl er sich als Kantatenkomponist oft empfindliche Blößen gab (siehe Bach-Jahrbuch 1912, S. 117). Nach immerhin äußerlich glänzenden Kirchenstücken, wie er sie um 1710 schrieb, hätte er den Leipzigern so abgestandenes, altmodisches Zeug nicht mehr bieten dürfen. Es beweist schlagend die völlige Unreife im Urteil des jungen Penzel, als er sich gerade auch diese Kantate abschrieb, die um 1750 kein Mensch mehr goutieren konnte. Oder war es Pietät gegen irgend ein altes, vergilbtes Manuskript im Notenschranke Sebastians, das er in seiner Sorglosigkeit vorschnell mit dem Namen des Großen signierte? An eine absichtliche Irreführung der Nachwelt hat er wohl, gerade seiner Unreife wegen, kaum gedacht. Doch ist noch keineswegs festgestellt, ob und in welchem Umfange nicht mehr oder weniger lange nach Sebastians Tode absichtliche Fälschungen seiner Autorrechte betrieben worden sind. Als im Jahre 1761 J. G. F. Breitkopf in Leipzig sein erstes „Verzeichnis Musicalischer Werke . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, welche in richtigen Abschriften bey J. G. Zimma. Breitkopf zu haben sind“ herausgab, vergaß er nicht, im Vorbericht zu bemerken: „Einen größeren Fehler haben die geschriebenen Musicalien in der öfters, theils aus Vorsatz (!), theils aus Irrthum, falschen Angabe der Verfasser. So wenig ich im Stande bin, auch durch Hülfe meiner Freunde, alle diese Unrichtigkeiten zu entdecken, desto mehr wird es mich erfreuen, wenn mir die Entdeckung derselben von Kennern mitgeteilt wird“. Daß bei solchen „Unrichtigkeiten“ nicht die kleinen, unbedeutenden Meister, sondern die großen und bekannten zu kurz kamen, ist selbstverständlich. Bachsche Kompositionen stiegen sehr schnell im Werte, und wir wissen, daß Friedemann Ende der siebziger oder Anfang der achtziger Jahre Forkel einen Sebastianschen Kantatenjahrgang zu 20 Louisd'or anbot, da jener aber die Zahlung nicht leisten konnte, sich zwei Louisd'or für die bloße Durchsicht entrichten ließ. Wie später die Musikverleger gegenüber Haydn, so mochten einige Jahrzehnte früher auch die sächsischen Kopisten wenig Skrupel zeigen, eine nicht als echt verbürgte Komposition ihres Meisters Bach als echte auszustreuen und sich bezahlen zu

lassen. Mir scheint, daß namentlich auch mit pseudobachschen Solokantaten — wissentlich oder unwissentlich — ein bis heute noch nicht aufgedeckter Unfug getrieben worden ist. Doch wie dem auch sein mag: die Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ gehört ebensowenig in einen Jahrgang Sebastian Bachscher Kirchenkantaten, auch solcher aus seiner frühesten Jugend nicht, wie die in demselben 30. Bande stehenden „Das ist je gewißlich war“ (Nr. 141), „Uns ist ein Kind geboren“ (Nr. 142), „Nimm, was dein ist“ (Nr. 144), „So du mit deinem Munde“ (Nr. 145), „Wir müssen durch viel Trübsal“ (Nr. 146) und einige andere aus früheren Bänden der Bachausgabe. Welchen Namen eines kleinen sächsischen oder thüringischen Kantors wir darübersetzen mögen, ist gleichgültig. Jedenfalls wäre es, soweit der vorliegende Fall in Betracht kommt, unverantwortlich, wollten wir uns durch die vielleicht aus Unwissenheit oder Leichtsinne hingesezten Buchstaben »di J. S. Bach.« des halbwüchsigen Thomasschülers Penzel für alle Zukunft und immer wieder am Glauben an den persönlichen Stil und an den gewaltigen Geist unseres Bach irre machen lassen.

