

Kleine Bachstudien.

Von Arnold Schering (Berlin).

1. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“.

Die Kantate „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (B.-G., Bd. 24, 135) gehört dem 25. Sonntag nach Trinitatis an, einem Sonntag im November, der nicht alle Jahre wiederkehrt. Das Evangelium des Tages, Matth. 24, 15—28 handelt, wie auch die alten Kalender immer anzugeben pflegen, vom „Greuel der Verwüstung“, von Tagen der Trübsal und des Elends, „als nicht gewesen ist von Anfang der Welt bis her und als auch nicht werden wird“. Dem entspricht der Text der Kantate, der Christus um Rettung aus Not und Drangsal anruft. Von dem alten Bitt- und Abwendeliede des Helmhold (oder Ebert?) sind die Rahmenstrophen beibehalten, die mittleren zu Arien und Rezitativen umgedichtet.

Nun hat aber bereits Spitta (II, 569, 573) erkannt, daß es sich nicht um eine der gewöhnlichen Sonntagskantaten handelt, sondern um eine Komposition, die besonderen Zeitumständen Rechnung trägt. Unter dem Hinweis auf „die Kriegereignisse von 1744“ setzte er das Stück für den 15. November dieses Jahres an, der tatsächlich ein 25. Trinitatissonntag war, und glaubte in ihm eine der am spätesten datierbaren Kantaten Bachs zu finden. Dies Datum ist bisher unangefochten geblieben. Wir werden es indessen noch um ein Jahr weiter herabrücken müssen, in den November 1745.

Der Grund dafür liegt darin, daß die Kriegereignisse des Winters 1744 keine Ursache boten, in Leipzig eine Kantate aufzuführen, die in nahezu fassungslosen Ausdrücken das Elend kriegerischer Unterdrückung hervorhebt und wie ein einziger großer Schrei nach Frieden klingt. Am 15. August hatten die preussischen Armeen böhmischen Boden betreten. Was der Feldzug bis Ende November brachte, spielte sich teils unmittelbar vor Prag ab (Kapitulation am 16. September), teils im südlichen Böhmen an der oberen Elbe. Am 4. Dezember kehrte Friedrich II. überhaupt erst über die Grenze nach Schlesien zurück. Die handschriftliche Niemersche

Chronik¹⁾, die so getreu über alles berichtet, was in diesen Jahrzehnten Leipzig anging, bemerkt zwar: „Den 5. Octbr. gingen 24000 Mann Sachsen nach Böhmen, welche sich mit den Österreichern den 24. huj. conjugirten.“ Aber da sich in der unmittelbar folgenden Zeit nichts Erhebliches, Mitteilenswertes ereignete, hören wir zunächst auch nichts weiter über kriegerische Dinge. Bei aller Sorge, wie die Feindseligkeiten ausgehen würden, konnte niemand im sächsischen Lande sich über Druck oder Not beklagen. Nirgends auch nur ein einziges Wort etwa über Blutopfer sächsischer Mannschaften oder über Ausichten auf solche. Waren doch, als der 25. Trinitatissonntag ins Land kam, kaum erst drei Wochen seit der Vereinigung mit der österreichischen Armee vergangen. In Leipzig, das am weitesten vom Kriegsschauplatz entfernt lag, war jedenfalls Ende November nicht die geringste Veranlassung, mit dem Textdichter Bachs in die verzweifeltsten Worte auszubrechen:

„Ach, laß uns durch die scharfen Ruten nicht allzu heftig bluten. O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist, du weißt, was bei der Feinde Grimm für Grausamkeit und Unrecht ist. Wohlan, so strecke deine Hand auf ein erschreckt geplagtes Land, die kann der Feinde Macht bezwingen und uns beständig Friede bringen.“

Ganz anders ein Jahr später. Der Kriegsschauplatz hatte sich verändert. Seit dem Juni 1745, nach der Schlacht bei Hohenfriedberg, wendet sich infolgedessen Niemers Interesse wieder den militärischen Ereignissen zu, die inzwischen eine bedrohliche Wendung genommen hatten. Nunmehr sind seine Blätter voll dramatischer Berichte. Wir erleben, wie die Kriegsfurie Leipzig immer näher kommt, wie der Feind ringsum seine Lager aufschlägt, wie am 21. November die Österreicher vorbeimarschieren und die Stadt schließlich belagert wird. Wir erfahren von einer entsetzlichen Plünderung und Brandschatzung Leipziger Landes, besonders der Nachbarorte Gohlis, Eutritzsch, Schönefeld und des „Kohlgartens“ durch die preußischen Husaren. Am 30. November (Dienstag) richtet Herzog Johann Adolf von Weißenfels die Kapitulationsaufforderung an die Stadt. Deputierte des Rats müssen einen schmählischen Vertrag abschließen und sich zu ungeheuerlichen Kontributionszahlungen verpflichten,

1) Ratsarchiv Leipzig. Sie hat Spitta bei der Abfassung seiner Biographie noch nicht zur Verfügung gestanden.

wozu, da das Geld der Ratskasse nicht ausreichte, Gold und Schmucksachen der Bürger aufgerufen werden mußten, „welche von den Juden ums halbe Geld geschätzt wurden“. Es waren Tage tiefster Not und Erniedrigung.

Um die verzweifelte Bürgerschaft geistlich zu trösten, verordnete man ein besonderes Kirchengebet, das am 2. Adventssonntag, den 5. Dezember, zum ersten Male in der Mittagspredigt erklang:

„Dieweil es dem gerechten Gott gefallen, die bisher in der Nähe verspürte Kriegs-Noth, auch in hiesige Lande eindringen zu lassen; So demüthigen wir uns vor seinem heiligen Gnaden=Throne, in wahrer Herzens=Busse, und ruffen die göttliche Barmherzigkeit, um des Blutes und Todes Jesu Christi willen inbrünstig an, Seine von unsern Sünden verursachte schwere Straff=Gerichte in Gnaden zu mildern, und bald wieder von uns abzuwenden, . . . dem Lande wiederum gnädig zu seyn, und uns bald mit einem erwünschten Frieden zu erfreuen . . .“

Jetzt galt jedes Wort des Kantatenpoeten zu recht, sowohl von der scharfen Rute, wie von der Feinde Grimm, Grausamkeit und Unrecht. Das Land war tatsächlich „erschreckt geplagt“. Selbst das Beten hatte man verlernt:

Ach, unaussprechlich ist die Not
Und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, daß wir noch in dieser Angst,
Wie du, o Jesu, selbst verlangst,
Zu Gott in deinem Namen schreien.

Und an einem dieser trüben Novembertage, als in Leipzig die Angst am höchsten gestiegen, suchte Bach seine niedergebroschene Gemeinde mit „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ aufzurichten. Daß er selbst, seit mehr als 20 Jahren treuer Bürger der Stadt, deren Elend tief mitempfand, ist sicher. Mit hoher Würde und Gefastheit zwar, doch aber auch mit verhaltener Leidenschaft legt er den Text seines Sonntagsstückes aus. Eine Analyse würde Seite für Seite höchst eigentümliche Regungen im Herzen seines Schöpfers aufdecken können. Jetzt, wo die begleitenden Umstände der Entstehung einmal bekannt sind, gewinnt die Musik ein ganz anderes Aussehen, und es wird niemand geben, der die Partitur ohne Ergriffenheit aus der Hand legt. Das Autograph ist augenblicklich unzugänglich. Doch berichtet das Vorwort der Bachausgabe (24, 26 f.), die Handschrift sei „flüchtig und stellenweise schwer zu lesen“, die Stimmen

seien anscheinend in großer Eile hergestellt und voller Fehler: „Leider hat Bach [die Continuo-Stimme] so äußerst flüchtig geschrieben, daß in diesem Continuo mehr Unrichtigkeiten vorkommen, als in der flüchtig geschriebenen Partitur selbst“ (Dörffel). Und dies beim Meister selbst, der gerade bei der Anfertigung von Continuo-Stimmen sonst peinliche Sorgfalt walten ließ! War das indessen ein Wunder, wenn auf dem Blachfeld vor seinen Fenstern preußische Geschütze dröhnten?

Allerdings hatte das Jahr 1745 nur 23 Trinitatissonntage, von denen der letzte auf den 21. November fiel. Die Aufführung wird also an diesem oder gar erst am 1. Adventssonntag, zwei Tage vor der Kapitulation, vonstatten gegangen sein. Wenn Bach trotzdem die Kantate mit der Aufschrift „Dominica 25 post Trinit.“ versah, so hatte er offenbar deren künftige Verwendung im Auge. Wollte er sie nämlich später wieder benutzen, so konnte dafür nur derjenige Sonntag des Kirchenjahrs in Frage kommen, dessen Perikope ihrem abseits liegenden Inhalt entsprach. Und das war eben der 25. Trinitatissonntag, der, wie erwähnt, seit undenklichen Zeiten mit der Lesung von Matth. 24, 15 ff. „Vom Greuel der Verwüstung“ verknüpft war. Es brauchte dann nur das zweite, oben angeführte Rezitativ mit den Anspielungen auf die besondere Lage im Winter 1745 ausgelassen zu werden.

Schon wenige Wochen nach der Katastrophe zog Friede ins Land. Wie Bach als Komponist auch diese Wendung begrüßte, mag die folgende Studie zeigen.

2. Die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“.

Im Bachjahrbuch 1912 (S. 1 ff.) hat Bernh. Friedr. Richter den Versuch gemacht, Bachs Motetten insgesamt als Sterbemotetten für vornehme Leipziger Familien nachzuweisen. Ist ihm das bei vieren davon geglückt, so heftete sich an die Vermutung, daß auch die jubelnde fünfte „Singet dem Herrn ein neues Lied“ für eine nicht näher zu bestimmende Begräbnisfeier geschrieben sei, starke Zweifel. In der Tat wird sich diese Angabe nicht aufrechterhalten lassen.

Richters Hinweis (S. 13), daß der freudige Text bei einer Totenfeier zwar überrascht, aber recht wohl vom Verstorbenen selbst oder seinen Angehörigen gewählt worden sein könne, ferner, daß der

Mittelteil mit dem ernststen Choral deutlich auf Tod und Vergänglichkeit Bezug nimmt, konnte so lange als befriedigend hingenommen werden, als eine bessere Erklärung nicht vorhanden war. Sollte indessen wirklich, fragt man sich, dieser ungeheure Jubelgesang an eine Trauergemeinde gerichtet gewesen sein? Selbst wenn man bedenkt, daß Bachs Zeit solche Begräbnisgesänge keineswegs im Ton des Elegischen oder gar Sentimentalen anzulegen pflegte?

Spitta (II, 433) hielt die Komposition für eine Neujahrsmusik. Wahrscheinlich auf Grund des Textes (Ps. 149, 150), den Bach schon in der ersten Leipziger Zeit zu einer Neujahrskantate benutzt hatte — derselben, die er 1730 zur Feier der Augsburgischen Konfession wieder hervorholte und überarbeitete¹⁾. Der Gedanke, zu Neujahr auch ein „neues Lied“ anzustimmen, begegnet auch im 1. Rezitativ der Kantate Nr. 16 „Herr Gott, dich loben wir“²⁾. Ebenso deutet auf den Jahresbeginn die Zeile „Gott, nimm dich ferner unser an“. Diesem „ferner“ muß ein „bisher“ entsprechen, was am natürlichsten auf das vergangene Jahr zu beziehen ist³⁾.

Halten wir demnach an dieser wohlgegründeten Ansicht fest und suchen nach einem Neujahrstage im Leipziger Kirchenleben, der durch seine alle andern Neujahrstage übersteigende Bedeutung zur Komposition eines so außerordentlichen Chorstücks aufforderte, so stoßen wir auf den 1. Januar des Jahres 1746. Die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ ist die Jubelmusik, mit der Bach nach den in der vorigen Studie geschilderten schlimmen Kriegswochen die Rückkehr des Friedens feierte.

Nach der am 15. Dezember des vergangenen Jahres erlittenen Niederlage des sächsischen Heeres bei Kesselsdorf und langen, quälenden Wochen der Unsicherheit — Riemer berichtet auch hier ausführlich — war endlich am 25. Dezember der Dresdener Friede geschlossen und damit der zweite schlesische Krieg beendet worden. Es war nach

1) Kantate Nr. 190 (Fragment) in B.-G. Bd. 37, 231.

2) „D sollte darum nicht ein neues Lied erklingen . . . ?“

3) Solche „ferner“ finden sich weiterhin in der Neujahrskantate Nr. 16 im Rezitativ: „Ach, treuer Hort, beschütz auch fernerhin dein werttes Wort“ und „Ach Gott, du wirst das Land noch ferner wässern“, in der Neujahrskantate Nr. 171 im 2. Rezitativ: „Verstoß uns ferner nicht“, im Liede „Das alte Jahr vergangen ist“ in der 2. Strophe: „Du wollst dein arme Christenheit bewahren ferner allezeit“.

Niemer „Veranstaltung getroffen . . ., daß die hier in Besatzung liegende 3 Bataillons Grenadiers den 1sten als am Neuen Jahrs Tage abzuführen beordert, welcher Abzug auch bemelten Tages Vormittags um $1\frac{1}{2}$ 9 Uhr aus Leipzig erfolgte“. Gerade am Neujahrstage 1746 also verließ der letzte preußische Soldat Leipzig. Wie begreiflich, wenn die schwer heimgesuchte Stadt diesen denkwürdigen 1. Januar, der auf einen Sonnabend fiel, in den Stadtkirchen mit grenzenlosem Jubel beging!

Bach, der für gottesdienstliche Zwecke niemals Motetten hat schreiben brauchen, muß die Komposition des „Singet dem Herrn“ vom Rat in Auftrag bekommen haben und wird dafür besonders entschädigt worden sein. Zwischen Komposition und Aufführung liegen nur sechs Tage. Die äußersten Daten sind: der 26. Dezember als der erste Tag nach dem Friedensschluß und der 31. Dezember als der Tag vor der Aufführung. Viel Zeit zum Einstudieren blieb also nicht. Daß Bach keine „Kantate“ schrieb, erklärt sich einmal daraus, daß eine Gewähr für reibungslose Entsetzung der Stadt in den letzten Dezembertagen noch nicht vorauszusehen war; ein darauf anspielender Kantatentext hätte den Ereignissen vorgreifen müssen. Und dann war eine behördliche Verfügung ergangen, das große und eigentliche Dankfest für den Frieden erst am Sonntag, dem 9. Januar, abzuhalten. Nach Niemer wurde es an diesem Tage „in hiesigen Kirchen, desgleichen im ganzen Lande höchst feyerlich unter Absingung des Ambrosianischen Lob-Gesangs mit Trompeten und Pauken celebriret“. Hierzu ist in Leipzig niemals Figuralmusik verwendet worden. Trompeten und Pauken unterbrachen jedesmal nur an gewissen Stellen den choralen Wechselgesang des Chores mit Fanfaren. Eine Festkantate wurde dadurch nicht überflüssig. Sehr wahrscheinlich verfaßte Bach hierzu „Nun danket alle Gott“ (Nr. 192), die bisher — höchst unsicher — in die Jahre um 1732 verlegt wurde. Das dreistrophige Rindartische Gedicht war nun einmal das erwählte, durch kein anderes ersetzbares Lied für Friedensfeiern. Es faßte den Dank, den der Christ Gott schuldig ist, anders als man ihn an gewöhnlichen Sonn- und Feiertagen darzubringen pflegte: als Gebet und Dankhymne eines ganzen Volkes. Während Bachs Leipziger Amtszeit aber hat es keinen Friedensschluß gegeben, der von Sachsen großartiger hätte gefeiert werden können als der Dresdener vom Jahre 1745.

Nunmehr erklärt sich nicht nur die Wahl des frohlockenden Psalmtextes der Motette, sondern auch ihr ekstatischer Jubelton. Bach hat sich ihn nicht abzurufen brauchen, wie im Falle eines Begräbnisses, sondern konnte dem Zuge des Herzens folgen. Zwanglos fügt sich in das Preislied der Eckfäße die Neujahrsbitte „Gott, nimm dich ferner unser an“, während die nachdenkliche Choralstrophe „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ würdig auf die Opfer des Krieges anspielt. Dieser Krieg hatte eben erneut gezeigt, wie Menschenleben „gleich wie das Gras vom Rechen, ein Blum' und fallend Laub“ dahingehen können.

Wir haben also in dieser Motette ein Alterswerk Sebastians zu verehren. Wäre „Nun danket alle Gott“ vollständig erhalten, so würde man sie heute bei Aufführungen passend zwischen „Herr Jesu Christ, du Friedefürst“ und dieses stellen dürfen und hätte dann ein unvergleichliches Spiegelbild jener ereignisvollen Tage, den künstlerischen Niederschlag eines bedeutenden politischen *per aspera ad astra* der deutschen Geschichte.

3. Zum Weihnachtsoratorium.

Das Weihnachtsoratorium hat bekanntlich sechs Arien mit der weltlichen Kantate „Herkules auf dem Scheidewege“ (für den Kurprinzen von Sachsen) und vier Arien mit dem „Drama zu Ehren der Königin“ (beide 1733) gemeinsam. Seit Jahrzehnten ist sich die Bachforschung darüber einig, daß Bach diese Kantaten für sein Weihnachtsoratorium (1734) ausgeplündert, d. h. jene ursprünglich weltlich textierten Arien mit einem weihnachtlich-geistlichen Text versehen und hier und da entsprechend verändert habe. Nun hat der englische Bachforscher S. Terry, dem wir manchen glücklichen Vorstoß in geheime Winkel des Bachschen Lebens verdanken, den Versuch gemacht, diese alte, festgegründete Ansicht zu erschüttern. Er weist darauf hin¹⁾, daß eine ziemliche Zahl dieser Arien im Hinblick auf die vollkommene Deckung von Musik und Text nur in der Weihnachtsfassung allen Anforderungen genügt, während ebendieselben in den

¹⁾ Zeitschrift *The musical Times*, 1930 Okt.—Dez. und Bachbiographie (deutsche Ausgabe) S. 256 f., 259. Ich kürze im Folgenden die Titel der beiden weltlichen Kantaten in „Herkuleskantate“ und „Königinkantate“

weltlichen Kantaten mit den Merkmalen der Parodie behaftet sind. Gilt dieses, dann wäre das Prioritätsverhältnis der Werke auf den Kopf gestellt, und man müßte erstaunt fragen, warum es der Bachforschung nicht hat glücken wollen, diese Feststellung früher zu machen.

Um es vorweg zu nehmen: das erneute Aufwerfen der ganzen Frage ist überflüssig gewesen, da sie längst entschieden ist. Terrys Versuch, zu einer neuen Antwort zu kommen, muß als mißglückt bezeichnet werden. Er hat den Fehler begangen, rein ästhetisierend vorgegangen zu sein, ohne die schriftlichen Zeugnisse Bachs selbst befragt zu haben. Gegen seine These spricht je ein grundsätzliches und ein auf die Autographie sich stützendes Argument.

Grundsätzlich ist zu sagen, daß Bach niemals ein in geistlich-kirchlicher Form konzipiertes Werk ins Weltliche versetzt hat. Ich kenne kein Beispiel, wo nachweisbar eine Kirchenkantate zu einer Gratulations-, Huldigungs- oder Hochzeitskantate parodiert worden wäre. Das ist ohne weiteres begreiflich. Diese Umkehrung würde als Profanation erschienen sein und war, solange überhaupt in deutschem Bereich Kontrafakturen nachweisbar sind, nur vorübergehend in religiös verwilderten Augenblicken der deutschen Geschichte der Fall. So im Dreißigjährigen Kriege, als man Kriegs- und Spottlieder in Ermangelung eigener Weisen auf Chormelodien sang, oder auch noch später in moralisch herabgekommenen Studentenkreisen, wie sie sich z. B. um den berühmten Christian Clodius in Leipzig scharten¹⁾. Nie wäre Bachs reines, unbeirrtes religiöses Gefühl auf den Gedanken verfallen, eine Arie, die er seinem Jesus gesungen, einen Chor, den er zum Preise des Höchsten angestimmt, ins Profane zu drehen, nur um dadurch Mühe, Zeit und Arbeit zu sparen. Man dachte damals genau so wie wir: das Geistliche adelt das Weltliche, nicht umgekehrt.

Schon von diesem Gesichtspunkt aus entbehrt also die neue These der Begründung. Entscheidend aber kommt hinzu der Befund der autographen Partituren²⁾. Sie geben zunächst über die Entstehungszeit Auskunft. Die Königinkantate trägt in der autographen Par-

1) Vgl. hierzu Beispiele in meiner „Musikgeschichte Leipzigs von 1650—1723“, Leipzig 1926, S. 374 ff.

2) Alle drei in der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin.

titur die Schlußschrift „Fine. DSGI 1733 & 7 Dec.“¹⁾). Die Herkuleskantate hat keine solche, ist aber auf Grund der Beischrift über Picanders Dichtung für den 5. September 1733 geschrieben²⁾). Das Weihnachtsoratorium wiederum zeigt folgende autographe Schlußdifta:

1. Teil Fine SDGI 1734
2. „ Fine SDGI. 1734
3. „ Fine SDGI 1734
4. „ Fine
5. „ Fine DSGI 1734
6. „ Fine S.DGI 1734

Außerdem hat Phil. Emanuel Bach den Umschlag der Originalstimmen mit der ihm wohl aus der Partitur überkommenen Bemerkung versehen:

„Componirt anno 1734 im 50sten Jahre des Verfassers.“

Wir wissen, daß Bach mit dieser sich fünfmal gleichbleibenden Jahreszahl nicht streng die Komposition sämtlicher Einzelstücke meinte, sondern die Fertigstellung der Dratorienteile überhaupt. Und solange diese fünf von Sebastian selbst hinzugesetzten Daten — wie selten schreibt er sie sonst hin! — mit stichhaltigen Gründen nicht angefochten werden können, ist Terrys Ansicht rätselhaft, wenn er sagt (a. a. O. S. 258), Bach habe sich bei der Herkuleskantate (und ebenso bei der Königinkantate) an das Weihnachtsoratorium gehalten, das folglich „bereits im Frühherbst 1733 ganz oder teilweise komponiert war“. Aber auch die Behauptung³⁾, das Oratorium sei im selben Jahr (1734) aufgeführt worden, kann durch nichts gestützt werden. Spitta (II, 403) umgeht die Frage vorsichtig. Die nächste Studie soll zeigen, daß es tatsächlich nicht der Fall gewesen sein kann, weil Weihnachts- und Neujahrsfest 1734/35 unter einem besonderen politischen Drucke standen.

Schlagen wir die Autographe selbst auf, so wird die These des englischen Forschers vollends sinnlos. Er selbst scheint sie nicht gesehen zu haben, sonst hätte er die Angelegenheit nicht als belanglos

1) D. h. einen Tag vor der Aufführung.

2) Vgl. auch die sonst wenig verlässliche Ausgabe in Bd. 34 der Bachgesellschaft, Vorwort S. 25 und 22.

3) The musical Times, 1930, S. 886.

hingestellt¹⁾. Wo in aller Welt gibt es sprechendere Zeugen als die eigenen Handschriften des Meisters? Von ihnen hat die Forschung auszugehen, nicht von irgendwelchen begleitenden Umständen. Jedem Kenner Bachscher Autographe nämlich sind die Unterschiede vertraut, die eine Originalkonzeption Sebastians, d. h. eine erste Niederschrift, von einer autographen Ab- oder Nachschrift unterscheidet. Dort, beim spontanen Schaffen, zeigen sich: Nachlässigkeit der Schrift, bequeme, oft unschöne Notenformen, Korrekturen, Durchstreichungen, Flüchtigkeit und Unruhe des Zuges, Mangel an Sauberkeit des Notenbildes, erläuternde Zeichen oder Beischriften, und vor allem Unsicherheit (oder oft auch Sparsamkeit) in der Verteilung der Takte auf den Raum des Notenblattes. Hier, bei der Abschrift, haben wir dagegen Klarheit, Sauberkeit, feste, deutliche Notenköpfe, oft geradezu kalligraphisch hervorragende Raumdisposition, sorgfältig gezogene Taktstriche, — kurz alles, was ein vernünftiger Schreiber beobachten wird, dem eine Vorlage als Anhalt dient.

Diese Kriterien ergeben, Takt für Takt angewandt, mit erdrückender Überzeugungskraft, daß die beiden weltlichen Kantaten Originalkonzeptionen, die für das Weihnachtsoratorium daraus entlehnten Arien aber parodierte Umschriften sind. Ein kleiner Textband wäre erforderlich, die Fülle hochinteressanter Einzelheiten zu erläutern, die der Vergleich der Partituren ergibt, — auch derjenigen Stücke des Oratoriums, die sich als Urschrift ausweisen. Zwei Beispiele mögen genügen.

Bach setzt sich hin, den ersten Chor des Weihnachtsoratoriums aus der Königinkantate zu kopieren. Er hat die Überschrift geschrieben und die Instrumentaleinleitung bis zum 32. Takte in Partitur fertig. Sauber und gefällig. Nun beginnen Chorsatz und Text. Aber noch derart lebt er in seiner Vorlage, daß er, ohne es zu bemerken, auch den alten Text „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ mit herübernimmt! Bis zum 15. Takte ist er gekommen, als er das Versehen merkt, den verkehrten Text austreicht, ihn durch den neuen „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ ersetzt und vom 16. Takte

¹⁾ „To the elucidation of our problem the autograph score of the Oratorio makes no definitive contribution“ (a. a. O., S. 982^b). Wahrscheinlich bildete A. Schweifers kurze Beschreibung (Bach, S. 674) die einzige Orientierung.

an richtig mit dem Dratoriumstexte fortfährt¹⁾. Eine lange Strecke bleibt er mit den Gedanken bei der Sache. Von Takt 57 an, wo das da Capo erfolgt, geraten ihm indessen aufs neue die Pauken und Trompeten des Herkulestexts in die Feder. Wieder merkt er es erst nach 13 Takten, streicht die verkehrten Worte abermals, schreibt die richtigen darüber und fährt nunmehr bis ans Ende ohne Fehler fort.

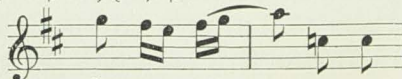
Das zweite Beispiel, nicht minder aufschlußreich, betrifft den Eingangschor des 4. Teils des Dratoriums. Er beginnt „Fallt mit Danken, fällt mit Loben“, während die Herkuleskantate tertiert „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“. Hier legt Terry Wert auf die Feststellung: „Für das ‚Loben‘ und ‚Danken‘ dieser Nummer und nicht für das ‚sorgen‘ und ‚wachen‘ der Kantate hat Bach die begeistert dahinströmenden Chorfiguren erfunden.“ Abgesehen davon, daß hier kaum von begeistertem Dahinströmen gesprochen werden kann, vielmehr von einem unendlich Zarten, Weichen, Wiegenden, Verhaltenen (Orgelpunkt!), und daß die scharf abbrechenden Achtel im 4. Takt des Chorsatzes unmittelbar auf „wachen“ konzipiert sind, zeigt das Autograph der Kantate auch hier neben allen Merkmalen einer Urschrift eine fesselnde, die Originalkonzeption belegende Stelle. Vom 53. Takt dieses Satzes an (B.-G. 34, S. 123, vorletzter Takt) hatte Bach zuerst folgendermaßen geschrieben²⁾:

1) Was Bach beim 14. bis 15. Takte stutzig machte, ist leicht zu erraten. Der Kantatentext hatte ursprünglich den Anfang „Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten, gestimmte Saiten“ usw. Infolgedessen hatte er in der Kantate geschrieben (Takt 14 des Chorsteils):



[Trom:]pe = ten, ge = stimm-me = te

Da aber der parodierte Text lautete „... auf, preiset die Tage / rühmet, was heute“ usw., also vor „rühmet“ die kurze Auftaktsilbe des früheren „gestimmte“ ausfällt, mußte Bach die Silbe „rüh-“ antizipieren, d. h. die Sechzehntel *his* *g* mit *a* verbinden, so daß es jetzt heißt:



Ta = ge, rüh = met, was

Hier stockte er begrifflicherweise und entdeckte seine Unaufmerksamkeit. Ich setze diese kritischen Takte in photographischer Wiedergabe her (s. Abbildung).

2) Ich gebe das Notenbeispiel mit allen Lücken getreu nach Bachs Urniederschrift.

laßt uns für gen, laßt uns for =

Diese 14 Takte werden ausgeföhren und durch die Fassung ersetzt, die aus der Gesamtausgabe bekannt ist¹⁾. Im Weihnachtsoratorium ist natürlich nur diese endgültige Fassung benutzt, wobei Bach wegen des neuen Textes zu kleinen Änderungen gezwungen war, die (Takt 54f.) eine gewisse Verlegenheit verraten.

¹⁾ Daß Graf Waldersee, der Herausgeber des 34. Bandes, diese höchst wichtige Angelegenheit mit keinem Worte erwähnt, ist eine der vielen Unbegreiflichkeiten, die uns in diesem Bande entgegenreten.

Es wird im Rahmen dieser kleinen Studie genügen, mit diesen zwei Beispielen das Unhaltbare der Behauptung Terrys auch von dieser Seite aus nachgewiesen zu haben. Für sie läßt sich nichts, aber auch gar nichts ins Treffen führen. Denn auch die angeblichen Inkongruenzen zwischen Text und Musik in den beiden weltlichen Kantaten, auf die sie sich stützt, sind in Wahrheit nicht vorhanden. Mir ist nicht ein einziger Fall begegnet, bei dem sich behaupten ließe, der Text des Weihnachtsoratoriums sei angemessener, sinntensprechender. Im Gegenteil lassen sich überaus viele Stellen anführen, die das Gegenteil herausstellen¹⁾. Daß der Parodiedichter mit dem ganzen bewundernswerten Feingefühl der damaligen Musikpoeten vorgegangen ist, kann nicht bestritten werden. Wer ihm auf den Fersen folgen und alle Schwierigkeiten der Arbeit mit ihm durchkosten will, darf nicht am Allgemeinen hängen bleiben, sondern muß in die letzten Einzelheiten gehen. Sind die Vorbedingungen einer Parodieanalyse: genaueste Bekanntschaft mit Bachs Vorstellungswelt und Gestaltungswelt und feinste Abstimmung auf sprachliche Eigentümlichkeiten nicht ganz sicher gegeben, so liegt die Gefahr der Irrung nahe, und man wird gut tun, die Frage offen zu lassen. Vielfach besteht die Möglichkeit, worauf ebenfalls schon früher hingewiesen wurde²⁾, durch entsprechende Veränderung der Phrasierung und des Vortrags Original und Parodie so völlig gleichberechtigt erscheinen zu lassen, daß die Wissenschaft sich zurückziehen muß. So etwa bei dem „Ich will dich nicht hören“ der Herkuleskantate gegenüber dem „Bereite dich, Zion“ des Weihnachtsoratoriums, wo nur der Vortrag über ein Für oder Gegen entscheidet. Vielfach kann, wie ich glaube, die letzte Entscheidung überhaupt nicht beim reflektierenden Verstand allein gesucht werden, sondern muß sich an das Sprachgefühl wenden, und zwar desjenigen Volkes, aus dessen Ge-

¹⁾ Vgl. dazu schon Spitta II, 465. Ich hatte ursprünglich die Absicht, diese Fälle sämtlich nochmals vor dem Leser auszubreiten, weil es sich dabei um entscheidende Erkenntnisse der Bachschen Textauffassung und Diktion handelt. Ich unterlasse es aber, da es hier zu weit führen würde und ich glaube, daß die aus den Autographen gezogenen Schlüsse ausreichen, das alte Prioritätsverhältnis der drei Werke als unerschütterlich zu beweisen. Zur Frage des Bachschen Parodieverfahrens überhaupt darf ich auf meinen Aufsatz im Bachjahrbuch 1921 verweisen.

²⁾ Bachjahrbuch 1921, S. 61 f.

A handwritten musical score for a Christmas oratorio, likely a vocal part. The score consists of several staves of music. The top section shows a vocal line with various notes and rests, followed by a section of dense, handwritten text, possibly lyrics or performance instructions, which is heavily obscured by ink and overlapping musical notation. Below this text, there are more staves of music, including a section marked 'Allegro' and another marked 'Moderato'. The bottom section shows a vocal line with various notes and rests. The entire score is written in black ink on aged paper.

dankenwelt Dichter und Komponist geschaffen haben. Für Bach dürfen wir Deutsche dies wohl in Anspruch nehmen, für Handels englische Werke müssen wir es England zuerkennen.

Und was schließlich Terrys letzten Beweisgrund betrifft: „Da Bach kurz zuvor eine alte Partitur verwertet hatte, um dem Vater [d. h. dem Kurfürsten] zu huldigen, an dessen Günst ihm sehr viel gelegen war, so ist schwerlich anzunehmen, daß er für den Sohn [d. h. den Kurprinzen] größere Anstrengungen gemacht haben soll“, so läßt sich damit jetzt, wo der Gegenbeweis erbracht ist, nicht viel anfangen. Terry vermutet, wohl mit Recht, daß die Kantate „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“, die zum Namenstage des Kurfürsten am 3. August 1733 vom Collegium musicum aufgeführt wurde, aus Teilen der Thomasschulkantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (1732) zusammengestellt war. Daraus aber zu schließen, Bach habe, wenn er schon den Vater und die Mutter keiner Originalmusik für wert hielt, beim Sohn um so weniger an solche gedacht und darum „nur“ eine Parodie gewählt, war unangebracht¹⁾. Bach schrieb die Herkuleskantate ganz gewiß nicht wegen des elfjährigen Knaben, sondern um des Vaters willen. Nur dieser konnte den Hofkapellmeistertitel vergeben. Sie bedeutete eine weitere großartige Verbeugung Sebastians vor seinem Landesherren, dem er soeben erst, im Juli 1733, den Anfang der hohen Messe überreicht hatte. Wie das von höchstem Aufwand an Schöpferkraft zeugende Werk verrät, war es ihm mit der Kurprinzenkantate ebenso heiliger Ernst wie mit der Königinkantate. Halten wir beide zusammen mit den im Oktober 1734 entstandenen Kurfürstenkantaten „Preise dein Glücke“ und „Schleicht, spielende Wellen“, die ebenfalls Originalmusik enthalten, so wird begreiflich, daß Bach die übrigen vier Huldigungskantaten des arbeitsreichen Doppeljahrs 1733/34²⁾ leichten Herzens mit bereits vorhandener Musik speisen konnte. Ob er aber selber der Überzeugung war, daß seine Musik, wenn sie als Parodie auftrat, damit auch zu solcher „zweiten Ranges“ werde, ist eine Vermutung, die

1) In The Musical Times (a. a. D. S. 889): „For what reason should Bach offer the absent Queen and Crown Prince deeper homage than the absent King?“

2) „Frohes Volk“, „Blasf Lärmen“, „Auf, schmetternde Töne“, „Verlockender Götterstreit“; ich übersehe dabei die kleineren originalen Partien dieser Werke.

wir entschieden zurückweisen dürfen. Einer „Rettung“ bedarf das Weihnachtsoratorium heute so wenig wie damals. Bach würde einer solchen Bemühung kaum Verständnis entgegengebracht haben. Daß „Parodie“ (in seinem Sinne) einen „Makel“ bedeute, ist eine Ansicht, die wohl erst in unseren Tagen aufgekommen ist¹⁾.

4. „Unser Mund sei voll Lachens.“

Die in der vorigen Studie durchgeführte, nun wohl endgültige Feststellung des Parodiecharakters großer Teile des Weihnachtsoratoriums war notwendig, um einige weitere musikalische Ereignisse des Jahres 1734 in bessere Beleuchtung zu rücken. Sie hängen wiederum mit Vorfällen des politischen Lebens zusammen, mit jenem polnischen Erbfolgekrieg nämlich, in dem nach Augusts des Starken Tode (1733) sein Sohn und Nachfolger August III. verwickelt wurde. Spitta (II, 545) hat bereits skizziert, wie sich diese „polnischen Wirren“ auf die Stimmung in Sachsen auswirkten.

Die Lage war, etwas weiter ausgeführt, folgende²⁾. Am 12. September 1733 hatte sich Stanislaus Leszinski zum König von Polen

1) Ich benutze die Gelegenheit, hinter eine weitere Vermutung S. Terry's ein Fragezeichen zu machen. A. a. O. S. 889 und 1076 wird angenommen, daß das angeblich auffällige dreimalige Erscheinen des Ausdrucks „Oratorium“ auf Bach'schen Werken in der Zeit von 1733—36 (Weihnachts-, Ofter-, Himmelfahrtsoratorium) auf die Absicht des Komponisten zurückzuführen sei, sich den katholischen (!) Fürsten geneigt zu machen („... were all written to attract his Catholic Sovereign“). Also wiederum und zum soundsovielen Male Winke Bachs „mit dem Saunspfaß“, etwa im Sinne von anch' io son pittore? Dann hätte er klugerweise nicht zu Picander, sondern zu Metastasio greifen müssen. Nein, Bachs sogenannte Oratorien haben nicht das geringste mit dem zu tun, was der katholische Hof in Dresden, was die Mistori, Hasse, Zelenka und der beim Grafen Brühl bedienstete spätere Nachfolger Bachs Joh. Gottlob Harrer unter Oratorium verstanden. Darüber sollte unter Historikern doch wahrhaftig kein Zweifel mehr bestehen. Als streng protestantische, im Leipziger Gottesdienst verwurzelte Kirchenstücke konnten sie drüben weder auf Interesse noch auf Auführungsmöglichkeit rechnen, und Terry überschätzt den Einfluß des kleinen protestantisch gebliebenen Teils des Hofes, wenn er es gar für denkbar hält, daß der junge Organist Friedemann — kaum erst an der Sophienkirche warm geworden — schon Weihnachten 1734 das Weihnachtsoratorium des Vaters dort aufgeführt habe. Warum solche Vermutungen, wenn sie jeder Wahrscheinlichkeit entbehren?

2) Auf Grund von Joh. Gottfried Mittag, Leben und Thaten Friedrich Augusti III., Leipzig 1737, und E. Gressel, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates, III, 1863, S. 9 ff.

wählen lassen und damit schwere Konflikte mit Sachsen heraufbeschworen. Mit allen diplomatischen und militärischen Mitteln suchte August III. des Aufstandes Herr zu werden. Kam es auch nur vorübergehend zu blutigen Kämpfen, so riß immerhin ein Zustand ein, der eine große Zahl sächsischer Truppen dauernd im Felde hielt. An der Belagerung Danzigs (Januar bis Juli 1734), wohin Stanislaus geflohen war, nahmen außer Russen nicht weniger als 10000 Mann Sachsen teil. Als Ende November noch immer kein Ende abzusehen war, berief August den verbündeten russischen General Laschy am 1. Dezember zu einer Konferenz, „um wegen der vorzunehmenden Kriegs-Operationen einen Schluß zu fassen und die Widerspenstigen, welche sich die angebotene Königl. Gnade noch nicht zu Nuze gemacht, zu Paaren zu treiben“ (Mittag, a. a. D., S. 500). Es kam indessen nicht zu weiteren Gewaltmaßregeln. Am 16. Dezember erließ der König eine Friedensproklamation an Polen¹⁾. Sachsen atmete auf in der Erwartung, nun am Ende des Kampfes und damit vor der Entlassung der monatelang von der Heimat ferngehaltenen Mannschaften zu stehen.

Es lag nahe, diese glückliche Wendung, die freilich noch nicht alle Gefahr bannte, alsbald zu feiern. Aber erst der 1. Weihnachtstag bot dazu Gelegenheit, denn die dazwischenfallenden letzten Adventsontage waren immer ohne hohe Musik. Bach führte nun vermutlich „Unser Mund sei voll Lachens“ (Nr. 110; Bd. 23, 265) auf. Spitta (II, 558) gibt für diese Kantate kein bestimmtes Datum, sondern macht nur wahrscheinlich, daß sie „nicht vor 1734“ komponiert ist. Jedenfalls kommt das Weihnachtsoratorium, dessen sechs Einzelkantaten sämtlich 1734 vollendet sind²⁾, für dieses Weihnachts- und Neujahrsfest nicht in Frage; es kann frühestens 1735 gebracht worden sein. Folgende Gründe sind dafür maßgebend.

Es wäre von vornherein verwunderlich, wenn die Weihnachtsmusik 1734 ohne irgendwelche Anspielung auf die ebendurchlebten Zeitereignisse geblieben sein sollte. Die erste Kantate des Oratoriums paßte keinesfalls dorthin, weder mit dem hellen, unbeschwerten Jubelton ihres Anfangs, noch mit der geruhigen Sinnigkeit ihrer Fortsetzung. Und die Kantaten für die übrigen fünf Sonn- und

1) Unter dem Titel „Universalien“ bei Mittag, a. a. D., S. 502 ff. abgedruckt.

2) Siehe oben S. 38.

Festtage bleiben vollends in der Stimmung des durch die oratorische Formung nahegelegten Festkreises. Hier war, selbst in den Chorälen, nicht die leiseste Bezugnahme auf anderes möglich. Bach mag noch bis zum Winteranfang mit einer Aufführung gerechnet haben, in der Hoffnung, sich ungestört auf die sechs Fest- und Sonntage um Neujahr festlegen zu können. Durch die Zeitumstände veranlaßt, legte er die Partitur alsbald beiseite. Das kann frühestens im Laufe des Oktobers geschehen sein, da die am 5. Oktober aufgeführte Kurfürstentantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ noch eine Arie für das Weihnachtsoratorium hat hergeben müssen. Bach entschloß sich, eine neue, entsprechende Weihnachtsmusik zu schreiben. Dies wird „Unser Mund sei voll Lachens“ gewesen sein. Eine Analyse des Textes des (unbekannten) Dichters erhärtet das.

Das Diktum des Eingangschors:

Unser Mund sei voll Lachens, und unsre Zunge voll Ruhmens.
Denn der Herr hat Großes an uns getan.

stammt aus Psalm 126 und steht dort in folgender Umgebung:

1. Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie die Träumenden.

2. Dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Ruhmens sein. Da wird man sagen unter den Heiden: der Herr hat Großes an ihnen getan.

Man fragt sich: wie kam der Textdichter auf diese entlegene Psalmstelle, die weder mit der Geburt Christi noch sonst mit der Weihnachtsbotschaft irgendwelchen Zusammenhang hat? Macht sie, unbefangen betrachtet, nicht den Eindruck des Textes zu einer Siegesfeier? Ferner: für das erste Rezitativ wählte er die Worte aus Jeremias 10,6:

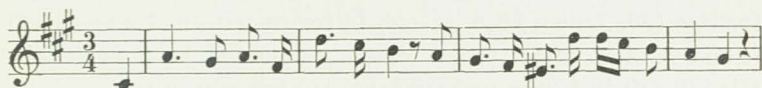
Dir, Herr, ist niemand gleich, du bist groß, und dein Name ist groß, und kannst mit der Tat beweisen.

Auch dieser Vers ist aus einem völlig anderen Sinnzusammenhang (gegen den Götzendienst der Heiden) herausgebrochen. Beide Entlehnungen machen den Eindruck, als seien sie insofern mit Bedacht gewählt, als sie dem Charakter des Weihnachtstages zwar nicht entgegenstehen, doch aber nur ein Allgemeines, nämlich die starke Hand Gottes des Vaters rühmen, die „Großes an uns“ getan und diese Größe „mit der Tat“ bewiesen hat. Keinem Hörer konnte dabei der Wortanklang an Hinckarts Friedensdanklied entgehen.

Nur im Mittelteil der ersten Arie findet sich eine vorübergehende Anspielung auf die Menschwerdung Christi. Aber auch die zweite Arie fällt merkwürdig aus dem Rahmen der sonst in Weihnachtsstücken üblichen Beglücktheitsstimmung heraus:

Ach Herr, was ist ein Menschenkind,
 Daß du sein Heil so schmerzlich suchest?
 Ein Wurm, den du verfluchest,
 Wenn Höll' und Satan um ihn sind,
 Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist
 Aus Liebe seinen Erben heißt.

Bach hat sie in fis-moll (mit Oboe d'amore) konzipiert und ihr in den Rahmentheilen einen so schmerzlichen Zug aufgeprägt, daß man verwundert hinhorcht:



Ach Herr! was ist ein Menschenkind, daß du sein Heil so schmerzlich suchest?

Mit so bangen Fragen pflegte Bach die zur Weihnacht versammelte Gemeinde sonst nicht zu beschweren.

Und dann die Auffassung des Eingangschors! In breitem, triumphalem Marschtempo schreitet das Grave der Ouvertüre daher. Wir kennen es aus der zweiten D-dur-Suite, in deren Mittelteil der Chor kunstvoll hineingebaut ist. Dieses Chorlachen aber ist kein fröhliches, weihnachtliches, sondern ein triumphierendes, martialisches Lachen, — ein Lachen, das in den herausgestoßenen Achteln des 8. Takts (und weiter) geradezu den Zug der Schadenfreude annimmt. Und was für herrische Gesten im Triogefang des ersten Teils, wo 3 Oboen und Fagott unter weiterzuckenden Marschrhythmen die kurfürstliche Hautboistenbande nachzuahmen scheinen! Das alles, — auch schon die Wahl einer prunkvollen französischen Ouvertüre überhaupt — weist darauf hin, daß diese Weihnachtsmusik etwas Besonderes bedeuten sollte.

Erst im zweiten Teile der Kantate, mit dem „Ehre sei Gott in der Höhe“ beginnend, bricht in Text und Musik weihnachtliche Stimmung durch. Dichter und Musiker haben also auf das gleiche Ziel hingearbeitet und ein Werk geschaffen, das in höchst geschickter Weise Zeitliches und Ewiges verbindet. Da keine andere der von Bach be-

kannten Weihnachtskantaten ähnliche Merkmale zeigt, und der Kompositionsstil von „Unser Mund sei voll Lachens“ auch sonst in die Mitte der dreißiger Jahre weist, wird für den 25. Dezember 1734 keine andere in Frage gekommen sein.

Ganz ähnliches trifft nun auch für die Neujahrskantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Nr. 143) zum 1. Januar 1735 zu. Auch hier hat der Dichter — vielleicht derselbe, der die vorige verfaßte — die Gefühle der besorgten Gemeinde mit ausgesprochen und zugleich dankbar erwähnt, daß sächsisches Land vorläufig vor „tausendfachem Unglück, Schrecken, Trübsal, Angst und schnellem Tod“ verschont geblieben ist. Spitta hat diese Beziehungen richtig erkannt (II, 545) und die Kantate auf diesen Tag angesetzt¹⁾.

Und gehen wir noch einen Monat weiter, zum 4. Epiphaniasonntag (30. Januar) des Jahres, so treffen wir auf die von Bach selbst datierte Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (Nr. 14). Sie besiegelt jetzt, aber auch erst jetzt, mit den Worten:

Ja, hätt' es Gott nur zugegeben, wir wären längst nicht mehr am Leben, sie rissen uns aus Rachgier hin, so zornig ist auf uns ihr Sinn. Es hätt' uns ihre Wut wie eine wilde Flut und als beschäumte Wasser überschwemmet, und niemand hätte die Gewalt gehemmet. die Rückkehr geordneter Zustände. Die polnischen Wirren waren zu Ende²⁾.

Wir hätten damit einen zweiten, wiederum aus drei großen Teilen bestehenden Zyklus „politischer“ Musik aus Bachs Feder. Und der Zufall wills, daß auch dieser, wie der in Studie 1 und 2 behandelte, in die Weihnachts- und Neujahrszeit ein- und derselben Jahreswende fällt.

5. Zum Credo der Hohen Messe.

Über die Entstehungszeit des Credo der Hohen Messe ist Spitta (II, 828) noch in starkem Zweifel geblieben. Nach Merkzeichen des Papiers, meinte er, könne es schon 1732, also vor Kyrie und Gloria

1) Das darf als Beweis gelten, daß auch er nicht an die Aufführung des Weihnachtssoratoriums in diesem Jahre gedacht hat.

2) Die „Troublen“ waren noch zu Beginn des neuen Jahres so stark gewesen, daß sich der König erst am 10. Januar entschloß, „sobald nur die Stände der Republic (Polen) in der Einigkeit der Gemüther nebst der Sicherheit Königl. Majestät zur gewünschten Ruhe gelangt seyn würden, Dero Armee alsofort . . . aus den Gränzen dieser Republic“ zu führen. Mittag, a. a. D., S. 509.



Joachim Friedrich
des H^l Röm. Reichs Graf von Fleming,
Königl. Majest. in Pohlen und Churfürstl.
Durchl. zu Sachsen General bey der Infanterie.

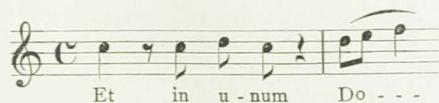
Bildnis des Reichsgrafen Joachim Friedrich von Fleming,
Gouverneurs der Stadt Leipzig von 1724–1740 (†)
Aus der handschriftl. Chronik von Niemer

geschrieben sein. Da aber beim Agnus dasselbe Zeichen auftritt, wird das Ganze unwahrscheinlich.

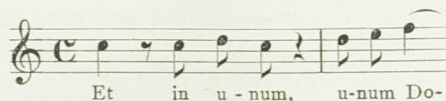
Eine Eintragung Bachs in der autographen Partitur der oben (S. 38) besprochenen Herkuleskantate (5. September 1733) bringt ein wenig Licht in die Sache. Vor dem Duett zwischen Herkules und Jugend „Ich bin deine. Du bist meine“ mußte Bach eine neue Partiturseite (rechts) beginnen. Er ergreift einen neuen Bogen, der von früher her mit folgender Notenzeile beschrieben ist:



streicht diese aus und beginnt das Duett. Es handelt sich, wie man sieht, um die erste Skizze des *Et in unum Dominum* der Hohen Messe, das Bach also zunächst in C-dur konzipierte. Bezeichnenderweise ist es aber nicht die textliche, sondern die instrumentale Fassung des Themas. Das muß auffallen und erklärt sich vielleicht so. Bach hatte offenbar zuerst keine Wiederholung des *in unum* beabsichtigt, sondern schreiben wollen:



Oder es sollte das zweite *in* unterdrückt werden:



Als er ans Auskomponieren ging, hat er in den Instrumenten diesen ersten Einfall überall stehen lassen, wohl weil es ihm hier mehr um Klarheit als um getreue Nachbildung des Text-Diktums zu tun war. Jedenfalls stand bei der Konzeption die Tonart G-dur noch nicht fest. Da nun Kyrie und Gloria schon im Juli 1733 in Dresden überreicht wurden, die Herkuleskantate aber in die ersten Septembertage fällt, muß wegen der Nachbarschaft des Themas mit der Niederschrift der letzteren die Arbeit am Credo noch im Spätsommer des Jahres vor sich gegangen sein. 1732 kommt also keinesfalls mehr in Frage.

6. „Gott, gib dein Gerichte.“

Eine verlorene Ratswahlkantate.

In Picanders „Ernst=Scherzhafften und Satyrischen Gedichten“, 3. Teil, Leipzig 1732, steht auf S. 67—69 eine „Cantata auf die Raths=Wahl zu Leipzig, 1730“. Spitta hat sie nicht berücksichtigt, auch andere Biographien kennen sie nicht. Ihr Wortlaut ist folgender:

GOTT, gib Dein Gerichte dem Könige, und Deine Gerechtigkeit des Königs Sohne. Daß er Dein Volk bringe zur Gerechtigkeit, und die Elenden errette.

ARIA.

Höchster, zeige Dein Gerichte
Diesem, dem wir unterthan;
Unterweise Deinen Knecht,
Daß er hier das rechte Recht
Wie Du selbst in Deinem Lichte
Auch nach Deinem Willen richte.

Da Capo.

HErr Zebaoth, Du bist getreu,
Du stehest Deinem Diener bey.
Sprich Ja zu seinen Thaten.
Du lenckest seinen Sinn
Zu Deinem Wohlgefallen hin,
Und führest ihn die Bahn allein
Die Dir zum Ruhm und uns zum Nutzen
möge seyn.

Hilff selbst das Beste rathen.
Auf Dir bleibt unsre Hoffnung ruhn,
Du wirst, Du willst, Du kanst es thun;
Wir geben uns in Deine Hände.
Anfang, Fortgang, und Ende
D! HErr, zum Besten wende.

ARIA.

Wir schauen
Wir bauen
Auf Deine Verheißung allein.
Unser Heyl und unser Schade
Soll Deiner fürsiehenden Gnade
Befohlen seyn.

Da Capo.

Darum verleih,
 Daß unser Regiment geruhig sey.
 Mit Segen uns beschützte,
 Laß unsre Nahrung und Bemühn
 Wie bis anher noch ferner blühn.
 Das Herz sey Deine Hütte.
 In diesem wohne fort und fort,
 Denn solches ist der Ort,
 Da wir Dich in der Stille preisen.
 Erhalt uns, Herr, Dein reines Wort,
 Laß uns das Labsal speisen;
 Denn davon leben wir,
 Und hoffen weiter nichts mehr hier
 Bis wir gen Himmel reisen.

Der Eingangsspruch ist der Anfang des 72. Psalms; die den Rezitativen eingeflochtenen (gesperrten) Zeilen ergeben Vers 8 und 9 des Paul Gerhardschen Liedes „Wach auf, mein Herz, und singe“. Den wirklichen Schluß wird ein Choral gebildet haben.

Falls dieser Text in Musik gesetzt worden ist, kann es nur von Bach geschehen sein. Denn die Feier der jährlichen Ratswahl — jedesmal am Montag um Bartholomäi, d. h. um den 24. August, in der Nähe des 12. Trinitatissonntags — fand immer in S. Nicolai und unter Beteiligung Bachs und der Thomaskantorei statt. Keine andere Kirche der Stadt hatte daran teil. Die Möglichkeit, daß Picander eine Musikedichtung aufgenommen hat, die nicht bereits komponiert war, ist zwar vorhanden, aber in diesem Falle unwahrscheinlich. Die Überschrift läßt keinen begründbaren Zweifel aufkommen und würde im andern Falle wohl, als der Dichter 1732 die Sammlung veröffentlichte, in „Cantata auf eine Raths-Wahl“ oder ähnlich verändert worden sein. Schon im 2. Teil seiner Gedichte (1729, S. 50) hatte er einen solchen Ratswahltext („Wünschet Jerusalem Glück“) drucken lassen und mit der Überschrift versehen „Text zur Kirchen-Music in Leipzig, nach gehaltener Raths-Predigt“. Er ist nachweislich von Bach in Musik gesetzt worden. Daher liegt kein Grund vor, den ein Jahr später entstandenen, ausdrücklich mit Ort und Jahreszahl versehenen als unkomponiert geblieben anzusehen. Der Dichter hätte ihn sonst gewiß unterdrückt.

Zudem steht unmittelbar vorher (S. 49—67) der ebenfalls von Bach benutzte Text der Markuspassion von 1731, und wenige Seiten

später (S. 73 ff.) folgen die von Bach für die Jubelfeier der Augsburger Konfession geschriebenen drei Kantaten „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Gott, man lobet dich in der Stille“, „Wünschet Jerusalem Glück“. Diese Feier fiel in den Juni 1730, die Passion in den März 1731. Sonach hat die Ratswahlkantate „Gott, gib dein Gerichte“ in Picanders Buch tatsächlich den richtigen Platz mitten zwischen beiden Ereignissen (August 1730). Die während dieser Jahre besonders enge Zusammenarbeit Bachs und Picanders erhält damit eine neue Bekräftigung¹⁾.

Glaubwürdiger wird die Tatsache noch durch Folgendes. Die zweite Augsburger Jubelkantate „Gott, man lobet Dich in der Stille“ war keine Originalmusik gewesen, sondern aus einer früheren Ratswahlkantate zusammengestellt²⁾. Ebenso „Wünschet Jerusalem Glück“, deren Text mit wenigen Veränderungen dem vorhin genannten Picanderschen Ratswahltext entlehnt und größtenteils schon 1727 komponiert war. Und auch die dritte Jubelkantate „Singet dem Herrn“ brachte keine neue Musik, sondern bediente sich einer früheren Neujahrsmusik³⁾.

Für das Jubiläum im Sommer 1730 waren also bereits zwei ältere Ratswahlkantaten verbraucht und demnach für Bartolomäi nicht verwendbar. Bach hätte nun wohl auf zwei noch ältere zurückgreifen können, entweder auf „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (1723) oder auf „Lobe den Herrn, meine Seele“ (1724). Er tat es nicht, sondern ging an einen neuen Text, eben den von Picander mitgeteilten.

Die sieben bis jetzt nachweisbaren Leipziger Ratswahlkantaten würden also um eine achte aus dem Jahre 1730 vermehrt zu denken sein. Daß sich ihre musikalische Spur ganz verlor, ist ein Schicksal, das wahrscheinlich noch manches Werk Bachs betroffen hat. Ob sich einiges irgendwo in parodierter Gestalt verbirgt, erscheint fraglich.

Ich gebe schließlich noch eine Übersicht der bisher feststellbaren Aufführungen jener Ratswahlkantaten⁴⁾.

1) Da Spitta, wie erwähnt, der Picandersche Text entgangen ist, meinte er für die Ratswahl von 1730 eine Wiederholung von „Lobe den Herrn, meine Seele“ ansehen zu dürfen (II, 237), was sich nunmehr erübrigt.

2) Der zutreffende Nachweis bei Spitta II, 299 und 808 f.

3) Spitta II, 782 f.

4) Sie diene zugleich als Ergänzung der unvollständigen im Bachjahrbuch 1913, S. 92 f. Weggelassen ist die Mühlhausener „Gott ist mein König“ vom Jahre 1708.

- 1723 (30. August) Preise, Jerusalem, den Herrn (Nr. 119).
Autographe Datierung in der Partitur. Dichter unbekannt.
- 1724 (28. Aug.) Lobe den Herrn, meine Seele (Nr. 69).
Datierung nach Spitta II, 792. Dichter unbekannt. Die Kantate diente zugleich als Musik für den 12. Trinitatissonntag.
- 1727 (25. Aug.) Wünschet Jerusalem Glück.
Verloren. Gedichtet von Picander im Jahre 1727.
- (1728?) Gott, man lobet Dich in der Stille (Nr. 120).
Gedichtet wahrscheinlich von Picander. Datierung unbestimmt. Umarbeitung der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (unvollständig; Bd. 41).
- 1730 (August) Gott, gib Dein Gerichte dem Könige.
Verloren. Gedichtet von Picander im Jahre 1730.
- 1731 (27. Aug.) Wir danken Dir, Gott (Nr. 29).
Autographe Datierung. Dichter unbekannt.
- 1732 (25. Aug.) Lobe den Herren, den mächtigen König (Nr. 137).
Datierung nach Spitta II, 286. Choralkantate über das Lied Joachim Neanders. Diente zugleich als Musik für den 12. Trinitatissonntag.
- [1735?] Gott, man lobet Dich in der Stille.
Wiederholung. Datierung unbestimmt; vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 92 Mitte.
- [1738?] Ihr Pforten zu Zion (Nr. 193).
Unvollständig erhalten (Bd. 41). Datierung unbestimmt; vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 92 Mitte. Dichter unbekannt.
- 1739 (31. Aug.) Wir danken Dir, Gott.
Wiederholung. Datierung nach einer Breitkopffschen Geschäftseintragung; vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 92.
- 1741 (18. Aug.) Wünschet Jerusalem Glück.
Wiederholung. Zur Datierung vgl. die bei Spitta II, 299, Anm. 71 genannte Quelle.
- 1749 (Aug.) Wir danken Dir, Gott.
Wiederholung. Datierung nach einem gedruckten Textblatt dieses Jahres; vgl. Bd. 5 I, Vorw. S. 30f.

7. „D holder Tag, erwünschte Zeit.“

Die Entstehung der Hochzeitskantate „D holder Tag, erwünschte Zeit“ (Bd. 29, 69) wird von Spitta (II, 466) unbegreiflicherweise erst in das Jahr 1749, von S. Terry (J. S. Bach, deutsche Ausg. S. 367, und Bach's Cantata Texts S. 606) in das Jahr 1746 verlegt. Beide Daten sind viel zu spät gegriffen. Bach hat die Musik mehrfach bei anderer Gelegenheit mit verändertem Text verwendet:

- a) zu einer Huldigung für den Leipziger Stadtkommandanten General Grafen Joachim Friedrich von Flemming („D angenehme Melodei“, Bd. 29, 245),
- b) zu einer Huldigung für ein paar unbekannte „Gönner“ der Musik (ebenso beginnend, ebenda).

Der sehr musikliebende Graf starb nach Riemers Chronik am 11. Oktober 1740. Somit muß die hochzeitliche Originalmusik vor diesem Jahre entstanden sein. Nun ergibt aber die Untersuchung der autographen Sopransstimme zu a)¹⁾, daß sowohl in den Arien „Großer Flemming“ und „Sei vergnügt, großer Flemming“ wie im Rezitativ „Erlauchtet Haupt“, die Worte „Flemming“ und „Erlauchtet“ auf Rasuren geschrieben sind. Es hat also anfangs eine andere Anrede und ein anderer Eigennamen dagestanden, was beweist, daß die Musik schon vor der Flemminghuldigung einmal benutzt gewesen ist. Der Empfänger der Hochzeitskantate kann das nicht gewesen sein, da im Rezitativ „Erlauchtet Haupt“ nur „Erlauchtet“, nicht aber auch „Haupt“ auf Rasur geschrieben ist, während in der Hochzeitskantate (S. 90) statt „Haupt“ das Wort „Mann“ (Hochteurer Mann) steht. Die Anreden waren also nacheinander:

Hochzeitskantate: Hochteurer Mann!

anonym: ~ _ ~ Haupt!

Flemmingkantate: Erlauchtet Haupt!

Gönnerkantate: Geehrte Gönner! (2 Achtel)

Die Gönnerkantate (b) interessiert hier nicht, da sie durch einfaches Untersetzen der veränderten Anreden unter den auf Flemming geprägten Text gewonnen ist, also später als dieser liegt.

Weiterhin: die cis-moll-Arie „Großer Gönner“ (S. 88) findet sich bereits in der von Picander gedichteten Wiederaufkantate (Bd. 5¹, 401), die am 28. 9. 1737 vor dem Kammerherrn von Hennicke zur Aufführung kam. Dort steht sie in h-moll. Aber auch sie muß vor diesem Datum vorhanden gewesen sein, da die Wiederauffassung textlich gegenüber der Hochzeitsfassung die Schwächen des Parodieverfahrens verrät²⁾:

1) Preuß. Staatsbibl. Mus. ms. autogr. Bach St. 72.

2) Nie hätte Bach, bei einer Originalkonzeption des Textes, „Tropfen“ nach oben rollen lassen, wie im ersten Beispiel.

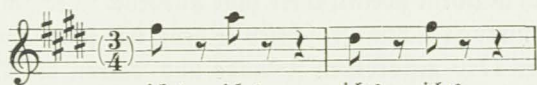


Hochzeitskantate: Gro = ßer Gön = ner, dein — Ver = gnü = gen
 Wiederaufkantate: So wie ich die Trop = fen jol = le,
 (Parodie)



muß auch un = ern Klang — be = sie = gen,
 daß mein Wied'r = au grü = nen sol = le,

ebenso



nichts, nichts, nichts, nichts,



Hen = nicks Na = men

Hiernach läßt sich für „D holder Tag“ die Feststellung „vor 1740“ noch genauer mit „vor September 1737“ treffen. Wir haben also die Reihenfolge: Hochzeitskantate, Anonymusfassung, Flemingfassung, Gönnerfassung. Nimmt man nun an, daß die Flemingfassung nicht gerade in dessen Todesjahr, sondern schon 1739 oder noch einige Jahre früher herauskam, daß Bach ferner die bedeutende, einem sicherlich hochstehenden Leipziger Hochzeitspaar gewidmete Musik schwerlich in allzunahem Abstand gleich zweimal als Parodie gebracht haben wird, so rückt die Entstehung der Originalmusik noch weiter hinauf, also in oder kurz vor die Mitte der dreißiger Jahre (etwa 1734—35). Wie hoch der Komponist selbst seine herrlichen Eingebungen schätzte, beweist das mit sichtlichlicher Liebe hergestellte Autograph Mus. ms. aut. St. 76, eins der allerschönsten, die wir aus seiner Feder besitzen. Möglicherweise hat es als Dedikationsexemplar gedient oder dienen sollen.

Weder den Hochzeits- noch den Huldigungstext hat Picander in seine Gedichtsammlungen aufgenommen, obwohl er dort fünf andere an den Grafen Fleming gerichtete Dichtungen aus den Jahren 1724—26 eingerückt hat (wahrscheinlich von J. G. Görner kompo-

niert). Er kann also nicht als Lieddichter in Frage kommen¹⁾. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß Bach viermal nacheinander Gelegenheit fand, sich im eigenen oder fremden Namen mit einem Lobe der Musica — denn das ist der Inhalt — bei Freunden und Gönnern dieser Kunst zu bedanken. Man darf annehmen, daß alle vier ihm persönlich nahe gestanden haben.

8. „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.“

Die in der vorigen Studie erwähnte Beziehung Sebastians zum Grafen Flemming, dem hochgeborenen Gönner der Musik in Leipzig, scheint noch in einem zweiten Werk zum Ausdruck zu kommen. Wenn meine Vermutung richtig ist, schrieb er dem, wie schon erwähnt, am 11. Oktober 1740 gestorbenen Freunde und Patron die Begräbnismotette „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“. Von ihr sind bekanntlich zwei Fassungen vorhanden. Die eine läßt den vierstimmigen Choralsatz von sechs Bläsern, die andere von Bläsern und Streichern begleiten. Spitta (II, 581 Anm. 78 und S. 816) setzt die erste „um 1737“, die zweite um 1740 an, allerdings auf Grund der Wasserzeichen des Papiers, die ja immer nur ein Ungefähr der Datierung innerhalb eines Zeitraums mehrerer Jahre zulassen. Hält man dieses Ungefähr der Datierung Spittas fest, so kann die Entstehung recht wohl mit dem Ereignis in Zusammenhang gebracht werden.

Aber auch persönliche und amtliche Beziehungen sprechen dafür. Wir sehen, daß Bach in „O angenehme Melodei“ die musikalische Kennerschaft des Grafen verherrlichte. Dieser kam aus Dresden, wo sein Vater († 1728) als Generalfeldmarschall ein offenbar sehr kunstliebendes Haus führte²⁾. Als ihm 1724 die Stelle eines Gou-

1) Die „Oden und Cantaten“ der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, II, 1738, nennen einige kleinere Leipziger Gelegenheitsdichter der zwanziger und dreißiger Jahre: Mag. Joh. Joachim Schwabe, M. Balthasar Hoffmann (später in Merseburg; stand mit Bach in näherer Verbindung), M. Samuel Seidel, M. Joh. Friedrich May, D. E. J. Hudemann (Verwandter des mit Bach bekannten F. L. Hudemann?), G. Friedr. Wilhelm Junker, Joh. Georg Hamann. Sie sind dort mit mehreren für Leipzig bestimmten Gelegenheitskantaten vertreten. Nur bei Hoffmanns „Schließt die Gruft! Ihr Trauerglocken . . .“ (1735 auf den Tod der Herzogin von Merseburg) könnte (nach Bachjahrbuch 1913, S. 94 f.) an eine Mitwirkung Bachs gedacht werden.

2) Seine Erwähnung bei Spitta II, S. 466, Anm. 68.

verneurs der Festung Pleißenburg und der Stadt Leipzig übertragen wurde, scheint er sich die Herzen der Bürger im Fluge erobert zu haben. Aber auch der Studenten, die ihm unter Beistand des gewandten Picander sofort musikalische Huldigungen brachten¹⁾. Später ist er dann zum General und Ritter hoher Orden befördert worden.

Nach dem Text der Parodiekantate zu urteilen, muß Bach häufiger Gelegenheit gehabt haben, sich vom feinen Geschmack des Grafen zu überzeugen. Die vierte Arie besagt:

Aber unter denen allen [d. h. Künsten]
Liebt Dein gnädiges Gefallen
Ein' angenehme Melodei.

Möglicherweise wurde er öfters zu Haus- und Kammermusiken (mit Dresdener Musikern?) ins gräfliche Haus bestellt, und vielleicht ist der Graf selbst — wie Freiherr von Keyserling in Dresden — ein Freund des Klaviers und selbst tüchtiger Spieler gewesen.

Da beide, der hochgestellte Soldat und der Künstler, länger als anderthalb Jahrzehnte freundschaftlich nebeneinander hergingen, ist mit Gewißheit anzunehmen, daß Bach als Stadtkantor sich in irgendeiner Weise bei dem feierlichen Begräbnis dieses ihm gewoge-

¹⁾ Ich führe (teils nach Sicul, teils nach Niemer) folgende davon auf.

- 1724 31. Juli „Abendmusik“, als die Gemahlin des Grafen ihn zum ersten Male in Leipzig besuchte: Ein schön Drama Musicum „Der eifersüchtige Mars über das Vergnügen der Pallas“. Anfang: Mars mit seinem wütenden Gefolge. Arie „Donnerndes Schmettern erzürnter Carthaunen.“ Text von Picander (Gedichte I, 24).
- 1724 25. August. Tafelmusik bei der Geburtstagsfeier. Anfang: Arie „Wehe sanfter, Westen-Wind“. Text von Picander (Gedichte I, 31).
- 1725 1. Januar. Neujahrsvorstellung vor dem Grafen im Jöcherschen Hause am Markte beim Salzgäßlein. Kantate mit Trompeten, Pauken, Violinen, Oboen, Querspielen und Trommeln. Anfang: „Erhabner Graf, da ietzt dein Knecht gedicht' t“ (1. Arie La Marche, 2. Aria tempo di Polonaise, 3. Aria mit dem Zapfen-Streiche, 4. Aria mit der Reveille, 5. Aria, 6. La Marche. Dazwischen Rezitative). Text von Picander (I, 33).
- 1726 12. Mai (Königs Geburtstag) Der Graf traktiert die Konviktorissen im Convictorio mit guter Mahlzeit, Bier und Wein, und erhält dafür eine schöne Musik mit einem Aufzug aus dem Collegio Paulino. Anfang: „Eile, muntres Volk, zusammen“. Text von Mag. Balthasar Hoffmann. (In „Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten“, Leipzig 1738, S. 108. Vgl. auch Bachjahrb. 1913, S. 94, 103.)
- 1726 25. August. Zur Geburtstagsfeier des Grafen: Drama per Musica „Die Feyer des Genius“. Anfang: Aria à Duetto (Genius, Mercurius) „Verjaget, zerstreuet, zerrütet, ihr Sterne“. Text von Picander (I, 42).

Ob neben J. G. Görner auch Bach beteiligt war, ist nicht unwahrscheinlich. Komponistenamen werden nirgends genannt. In Picanders Gedichten (I², 1732) eine Menge weiterer nicht für Musik bestimmte Carmina zum Lobe des Grafen.

nen, beliebten, hochangesehenen Mannes beteiligt hat. Wie wäre ein solches überhaupt ohne die Thomaskantorei denkbar gewesen? Dieses Begräbnis fand am 19. Oktober statt und ist mit dem ganzen Pomp vor sich gegangen, der dem militärischen Oberhaupt einer Großstadt wie Leipzig ziemte.

Die gesamte Garnison nahm daran teil. Riemer (a. a. D. S. 477) beschreibt es: „Früh um 8. Uhr rückte eine Bataillon von dem Römischen Regiment mit 2. Fahnen und Hautboisten, desgleichen 6. Stück [Geschütze] aus dem Rath's Zeug Hause, ein Zug Defensionier und Schloßsoldaten, um $\frac{1}{2}$ 10 Uhr ging die Procession vom Neuen Neumarkt unter Läutung der Glocken oben um die Peters Kirche durch die Peters Straße übern Markt, und durch die Grimmische Gasse in die Pauliner Kirche.“ Wir erfahren, in welcher Ordnung die einzelnen Gruppen dem militärisch geschmückten Sarge vorangingen und folgten und hören, daß Universitätsprofessoren, Offiziere und hohe Ratspersonen in 52 Kutschen teilnahmen. Vom Paulinum aus marschierte man dann durchs Grimmische Thor vor die Stadtmauer, wo mit drei Salven „das Leichen Ceremoniel geendiget wurde“. Vom Gottesdienst, d. h. von der Einsegnung der Leiche, spricht Riemer nicht; ebensowenig vom Schülerchor, wohl weil beides etwas Selbstverständliches, d. h. nichts Aufsehenerregendes war.

Nun ist schon von je Bachs eigentümliche Instrumentation dieser Choral motette aufgefallen. Die sechs begleitenden Instrumente sind: 2 Ktuir, 1 Cornetto, 3 Tromboni. Es ist also eine klein besetzte sogenannte Harmoniemusik aufgeboten. Sie muß indessen für diesen Zweck besonders zusammengestellt worden sein, denn die Leipziger Stadtpfeifer pflegten damals nur mehr vierstimmig (1 Cornetto, 3 Tromboni) abzublasen. Auch die Frage, welche Instrumente Bach unter Ktuir verstanden wissen wollte, ist mehrfach behandelt worden¹⁾. Ihre Beantwortung kommt indessen hier nicht weiter in Betracht. Man geht vielleicht nicht fehl mit der Annahme, hier sei zum Zwecke einer militärischen Feierlichkeit ernsten Charakters ein besonderer, lugubrer Klang angestrebt worden. Vielleicht, daß sich im Gefolge des Grafen zwei sächsische oder böhmische Ktuiristen (Hornisten) befanden, die man bei dieser Gelegenheit mit den vier Stadtpfeifern

¹⁾ Hierzu E. Sachs im Bach-Jahrbuch 1921, S. 96 ff.

verband¹⁾. Und daß diese Musik auf eine Wirkung im Freien bez rechnet war, kann ebenfalls nicht bezweifelt werden. Sie hat unverkennbar Marschcharakter, ja erinnert anfangs geradezu an den Prozessionsrhythmus des „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ der Matthäuspassion. Durchweg sorgt die dritte Posaune dafür, daß dieser Marschrhythmus streng eingehalten wird.

Diese Anzeichen, zusammengehalten mit den diplomatischen Kennzeichen ihrer Entstehungszeit, machen wahrscheinlich, daß Bach diese eigentümliche, hochfeierliche Musik, die bei ihm kein Gegenstück hat und zu der weder in den dreißiger noch in den vierziger Jahren eine andere Gelegenheit ausfindig zu machen ist²⁾, bei den Exequien Flemmings am 19. Oktober 1740 hat singen lassen. Ich vermute, bevor man in die Paulinerkirche eintrat. Sie erklang an Stelle der sonst bei bürgerlichen Begräbnissen auf dem Wege zum Grabe üblichen Kirchenlieder. Vielleicht dürfen wir uns den Rhythmus sogar mit den dumpfen Schlägen des Trommlerzuges begleitet denken. Es mag ein eindruckvolles Bild gewesen sein³⁾.

In alter Zeit war es üblich, einige Tage nach dem Begräbnis im Trauerhause vornehmer Verstorbener eine Art „Gedächtnisfeier“ abzuhalten. Hierzu wurden von Freunden Traueroden gedichtet und komponiert. In Leipzig war seit 1719 sogar der Brauch eingeführt, solche Feiern in der Kirche zu veranstalten mit einer durch Musik verschönten Gedächtnispredigt. Für solche Gelegenheiten schrieb Bach, wie B. Fr. Richter nachgewiesen hat⁴⁾, die meisten seiner Motetten. Es ist wahrscheinlich, daß eine solche Gedächtnispredigt sehr bald

¹⁾ Die Gefolgsmusik der hohen Herren des Barockzeitalters ist noch kaum untersucht worden, sie scheint von größter Mannigfaltigkeit und oft abnormer Originalität gewesen zu sein.

²⁾ Ich kenne nur noch eine. Im Jahre 1726 wurde am Abend des 2. Juni die Leiche der verstorbenen Weissenfeller Herzogin Johannette Antoine in feierlichem Kondukt durch Leipzig gebracht. Das geistliche Ministerium, so erzählt Niemer, und die Thomasschüler mit ihren Praeceptores gingen ihr bis zum Grimmischen Tore mit dem Kreuze entgegen und begleiteten den Zug unter Glockenläuten bis zum Ransstädter Tore. Damals wurden wohl nur Kirchenlieder, vielleicht die Lieblingsstücke der Verstorbenen, angestimmt. Die Motette kommt wegen innerer und äußerer Merkmale für diese Zeit nicht in Betracht.

³⁾ Da die Komposition mit einem Da capo der Instrumentaleinleitung schließt, wird keine weitere Strophe des Liedes gesungen worden sein.

⁴⁾ Bachjahrbuch 1912, S. 8 f.

auch für den verstorbenen Grafen stattfand und Bach dabei seine Choralmotette wiederholte. Da jetzt aber die äußeren Umstände andere waren als beim Trauerzuge, änderte er die Instrumentenbesetzung und wählte die sonst bei Kirchenmusiken üblichen Bläser und Streicher, freilich unter Beibehaltung der beiden Litui¹⁾.

9. „Non sa che sia dolore.“

Über die italienische Solokantate *Non sa che sia dolore* hat Spitta (II, 469) auf Grund der Dichtung in Erfahrung gebracht, daß sie zu Ansbach in Beziehung steht und an einen Italiener gerichtet ist, der dort längere Zeit gewohnt und im Begriff war, in die Heimat zurückzukehren. Zu weiteren Schlüssen ist Spitta nicht gekommen. Betrachtet man den Text näher, so ergibt sich noch folgendes. Der Unbekannte war ein jungverheirateter Gelehrter (er läßt Frau und Kind in Deutschland zurück), der am Hofe zu Ansbach (*Ansbacia piena di tanti Augusti*) überaus geschätzt war, obwohl sein wissenschaftliches Wirken im Gegensatz zu den herkömmlichen Ansichten stand. Indem er sich nach Italien zurückbegab, folgte er einem „Zeichen des Himmels“, also wohl einer Berufung. Die Reise wurde von einer Seestadt angetreten (oder fortgesetzt), denn die Dichtung spricht ihm guten Mut bei der Seefahrt zu.

Bach selbst hat zu Ansbach, soviel bekannt, keine Beziehungen gehabt; auch spricht der Inhalt der Verse von einem Gelehrten, nicht von einem Künstler²⁾. Bachs Rektor Johann Matthias Gesner dagegen, 1691 im Ansbachischen geboren, hatte nicht nur als Knabe das Ansbacher Gymnasium besucht und dort seine gesamte gelehrte Ausbildung empfangen, sondern war 1729 selbst als Rektor dieses Gymnasiums dorthin berufen worden³⁾. Das Wirken daselbst war freilich nur kurz, denn schon am 8. Juni 1730 wird er zum Rektor

¹⁾ Diese Gedächtnisfeier muß — ähnlich derjenigen für den Thomarektor Ernesti mit „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ und der Trauerode für die Kurfürstin Christiane Eberhardine — in der Universitätskirche stattgefunden haben, da die Stadtkirchen bei Trauerfeiern keine Instrumente zuließen. Neuausgabe dieser zweiten Fassung durch Max Schneider in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XVII, Heft 1 (1916).

²⁾ „Adempi or di Minerva il zelo“ im 1. Rezitativ.

³⁾ Biographisches nach zahlreichen älteren Quellen bei D. Kaemmel, Geschichte des Leipziger Schulwesens, Leipzig 1909, S. 309 ff.

der Thomasschule in Leipzig gewählt. Auch hier wirkte er nur wenige Jahre: 1734 folgte er einem Rufe an die neugegründete Universität Göttingen.

Der Zusammenhang Ansbach—Gesner—Bach ist zu auffällig, als daß er nicht zu weiteren Schlüssen aufforderte. Die Vermutung könnte dahin gehen, daß Gesner, als er in Leipzig angetreten war, von dem Weggang des ihm während seines Ansbacher Rektorjahrs entgegengetretenen Italieners hörte und sich entschloß, dem gelehrten Freunde ein auf Wertschätzung beruhendes Abschiedsgedicht zu widmen, wie man es allgemein bei solchen Gelegenheiten in der Form von Stammbuchblättern tat. Da er selbst als Jüngling nicht nur die klassischen Sprachen, sondern auch Französisch, Italienisch und Englisch getrieben hatte¹⁾, die Dichtung selbst aber allerlei Ungeschicklichkeiten verrät, liegt es nahe, ihn selbst für den Dichter zu halten. Gesners hohe Meinung von Bach ist bekannt. Der Kantor wird ihm gern den Wunsch einer entsprechend italienisch stilisierten Komposition erfüllt haben.

Würde sich in der Geschichte des gelehrten Lebens in Ansbach eine Persönlichkeit finden, auf welche das Gedicht der Kantate paßt, so könnte der oben angenommene Zusammenhang als erwiesen gelten. Die auf meine Bitte hin von Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Th. Stettner, Ansbach, angestellten Nachforschungen haben bis jetzt zu keinem Ziele geführt. Dennoch ist nicht ausgeschlossen, daß der Zufall uns mit der anonymen Persönlichkeit bekannt macht. Will man inzwischen das Autorenverhältnis Gesner—Bach gelten lassen, so fiel die Entstehung der Solokantate in das Rektorat Gesners, also zwischen Herbst 1730 und Frühjahr 1734.

10. Zum Et incarnatus est.

Die abwärts gerichteten Violinfiguren im Et incarnatus der h-moll-Messe:



vergleicht Bitter (II, 157) mit dem Herabfallen des Laus heiliger

¹⁾ Kaemmel, a. a. D. S. 311.

Tränen. Spitta (II, 537) denkt an das Herabkommen des fleischgewordenen Gottes zur Menschheit, Schweizer (S. 690), dem sich auch A. Heuß (Programmbuch des 3. Leipziger Bachfestes 1914, S. 134) anschließt, an das Suchen des über der Welt schwebenden heiligen Geistes nach einem Wesen, in das er eingehen könnte, Wolfrum (J. S. Bach, 1910, II, S. 188) an das Sichherniederensenken des Gottes. Diese vier poetischen Erklärungen sind von der schwebenden Abwärtsbewegung des Laktmotivs bestimmt worden, und man wird sie ohne weiteres als sinngemäß hinnehmen dürfen¹⁾.

Betrachtet man jedoch die Altarie „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen, die Dir, mein Gott, so sehr zuwider sein“ in der Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ Nr. 170 (Bd. 33, S. 204) und die Thematik ihrer (obligaten) Orgelstimme, so möchte es gelingen, Bachs ursprünglicher Idee noch ein wenig näher zu kommen. Der Anfang (fis-moll, Adagio) ist folgender:



Dem Wesen nach haben wir hier die gleichen Motive: mit Suspirien beginnend und mit vorgehaltenen Sekunden abwärts gerichtet, nur daß sie einen Anhang von Achteldauer besitzen. Sie kehren im Laufe des Stückes immer wieder, aber nur in der obligaten Orgel, nicht in der Singstimme, die sich ihrem Affekt selbständig überläßt. Von einem „Herabschweben“ kann hier nicht die Rede sein. Vielmehr wird das Motiv, dem Sinn des Textes entsprechend, recht eigentlich als Erbarmensmotiv bezeichnet werden dürfen. Während die erste Zeile „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen“ anfangs als Rede des sündigen Christen erscheint, wird sie im letzten Drittel der Arie als unmittelbar von Gott selbst gehegter Gedanke ausgesprochen. Und gerade in diesem letzten Drittel tritt das Motiv mit höchstem Nachdruck und sogar in Engführung als allein herrschendes hervor. Dadurch, daß es scharf von dem ganz anders ge-

¹⁾ Obwohl Bach, wie seine Engelarien ausweisen, den Begriff des „Schwebens“ anders auszudrücken pflegte.

führten Ausdruck „jammern“ abgehoben wird, der nur in den Mund des Menschen paßt, erhebt es sich zum Symbol göttlichen Mitleids. Nicht ein Schweben, sondern ein zärtliches Umfassen bedeutet es, aber mit einem leisen Unterton des Bedauerns oder mit-Leidens, der in der fallenden Richtung und den Vorhaltswendungen begründet ist.

Als Erbarmens- oder Mitleidsmotiv wird also wohl auch die Et incarnatus-Begleitung zu verstehen sein. Das Herabschweben (descendere) war bereits am Schluß des vorangehenden Duetts zum Ausdruck gebracht worden, es brauchte also nicht nochmals darauf hingewiesen zu werden. Wir wissen aber auch, daß Bach den Et incarnatus-Text ursprünglich noch an das Ende jenes Duetts gelegt hatte (vgl. Bd. 6, S. 306) und erst später den selbständigen Satz Nr. 15 einfügte. Daß er jetzt hierzu das Symbol göttlichen Erbarmens aufgriff und damit die Menschwerdung des Sohnes als Ausfluß göttlichen Mitleids hinstellte, das bedeutet vielleicht eine noch tiefsinnigere Kombination als die bisher damit verbundene eines bloßen Herab- oder Umherschwebens, mit dem an dieser Stelle nichts Bedeutsames hinzugewonnen wird. Daß in den letzten Takten auch der Bass mit dem Motiv bedacht wird, besagt, daß die aus Erbarmen vollzogene Menschwerdung bis zur letzten irdischen Wirklichkeit hin durchgeführt ist.

11. Zu „Gebt mir meinen Jesum wieder“.

Den Auslegern der Matthäuspassion hat von je die Vasarie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ Schwierigkeit gemacht, nicht im Hinblick auf den Grundaffekt und die Singstimme, die beide klar und eindeutig hervortreten, sondern auf die konzertierende Violinpartie. Spitta übergeht die Problematik (II, 389) und betont nur, daß diese Arie insofern aus der Rolle der übrigen falle, als sie nicht im Munde eines Gliedes der christlichen Gemeinde zu denken sei, sondern als „Äußerung einer Person, welche der Handlung zur Zeit ihres Geschehens nahe stand, eines Jüngers etwa oder sonstigen Anhängers Jesu“. Schweizer (S. 605) deutet die Violinfiguren auf Grund der Textstelle „Seht, das Geld, den Mörderlohn, wirft euch der verlorne Sohn zu den Füßen nieder“ und meint, Bach stelle „zunächst in einer raschen, nach aufwärts endigenden Figur etwas wie das Hinzutreten Judä und seine auswerfende Handbewegung dar,

und darauf das helle Rollen und Klingen der auf die Steinplatten des Tempels geworfenen Silberlinge". U. Heuß wiederum (J. S. Bachs Matthäuspassion, 1909, S. 121 ff.) hält sie für Kampf- und Hiebfiguren, die das Vordringen eines Jüngers begleiten, der Jesus retten will, und fordert demgemäß realistische Wiedergabe.

Beide Erklärungen scheinen den Sinn der Violinpartie nicht zu treffen und haben mich nie recht befriedigt. Ich möchte daher auf zwei Arien verweisen, in denen die Figuration in ähnlicher Gestalt bei konzertierenden Instrumenten auftritt und uns, wie mir scheinen will, einen völlig sicheren Schlüssel zur Deutung in die Hand drückt. Die erste ist das von zwei konzertierenden Violoncellen begleitete Baßstück:

Laß mein Herz die Münze sein,
Die ich Dir, mein Jesu, steure,
Ist sie gleich nicht allzu rein,
Ach, so komm doch und erneu're,
Herr, den schönen Glanz in ihr.

in der Kantate „Nur jedem das Seine“ Nr. 136 (in Bd. 33, S. 54). Beide Violoncelle ergehen sich in beständigen, nur gelegentlich durch Achtel unterbrochenen Sechzehntelfiguren folgender Art:

The image displays four staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of continuous sixteenth-note patterns, often with beamed eighth notes, creating a shimmering, coin-like effect. The first staff begins with a measure number (5) and ends with a double bar line. The second staff starts with a measure number (21) and includes first (I.) and second (II.) endings. The third staff starts with a measure number (38) and also includes a first ending (I.). The fourth staff continues the pattern without a measure number.

Es ist kaum fraglich, daß diese springenden Figuren den Glanz der Münze andeuten sollen, von dem der Text spricht, eine Art „Sunz-

keln“ oder „Glitzern“, bei dem beständig kleine, helle Lichter aufsprühen. Eine liebenswürdige Anspielung Bachs bei der Zeile „so komm doch und erneure, Herr, den schönen Glanz in ihr“ auf das „Abwischen“ der nicht ganz sauberen Münze erklärt dies noch insbesondere:

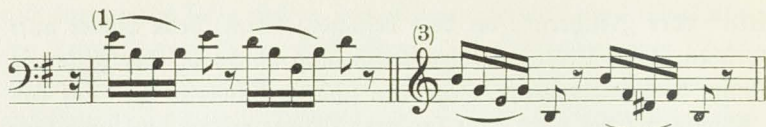


Diese nur einmal und bei diesen Worten erscheinenden Triolen können schwerlich anders aufgefaßt werden.

Und weiterhin: im ersten Choralchor von „Christ, unser Herr zum Jordan kam“ (Nr. 7, Bd. 1, 179) konzertiert die Solovioline ebenfalls unablässig mit Figuren, die größte Ähnlichkeit mit denen der Passionsarie haben:



Auch hier sind sie Symbol des Glänzenden, Glitzernden, diesmal des Jordansflusses, der zum Bad der Laufe einlädt. Bachs Schärfe des visuellen Eindrucks ist so groß, daß er das eigentliche Wogen des Stroms:



den Väßen oder dem Streichertutti übergibt und die Figuration der Solovioline nur dazu benutzt, gewissermaßen die sprühenden Lichtreflexe der Wellen auf- und niederspielen zu lassen. Ein Zweifel an Bachs Absicht ist auch hier ausgeschlossen.

Wenden wir diese Erkenntnis auf die *Vasarie* der *Matthäuspassion* an, so würde die Figuration der Solovioline nichts anderes als das dämonische Flackern und Glitzern der Silberlinge bedeuten, die der (als Handlungsbeteiligter zu denkende) Sänger auf dem Boden des Tempels liegen sieht. Die Logik Bachs bedarf keiner Erläuterung. Wie hätte ihm einfallen können, den Klang des Rollens und Klirrens des Geldes während der ganzen Arie beizubehalten! Wie sollte er darauf geraten sein, im Tempel unvermittelt die Rettungsaktion eines Jüngers in Szene zu setzen? Der Glanz des verfluchten Geldes vielmehr ist es, das Symbol des Lockenden, das der Arie ihren bezeichnenden Nebensinn gibt, so daß also — wie das schon früher einmal an dieser Stelle ausgeführt worden ist¹⁾ — zwei Züge nebeneinander hergehen: die Affektlinie des Sängers und die Symbolvorstellung des Glänzens in der konzertierenden Violine. Daß die „Silberlinge“ und die Jordanwellen in der Helle des Geigentons erstrahlen müssen, die „nicht allzu reine Münze“ des sündigen Christenherzens dagegen im dunkleren Violoncellton, diese Überlegung mag Bach nicht die geringste Mühe gekostet haben.

12. Die Arie „Es halt' es mit der blinden Welt“.

Die Kantate „Was frag ich nach der Welt“ (Nr. 94 in Bd. 22, 97) behandelt das Thema der schnöden Weltlust. Mit einer Leidenschaftlichkeit und einem Bilderreichtum, die die an und für sich schon kräftigen Worte des Textes weit hinter sich lassen, hat Bach sich zum Berächter weltlichen Landes aufgeworfen. Eine förmliche Savonarolapredigt ergießt sich über den Hörer, durchseht mit hochinteressant verarbeiteten Gedanken aus der Kirchenweise „O Gott, du frommer Gott“. Von den acht Strophen des alten Pfefferkornschen Gedichts

¹⁾ Bachjahrbuch 1928, S. 131 ff.

sind die 1., 7. und 8. beibehalten, die 2., 4. und 6. zu Arien umgedichtet, die 3. und 5. durch Rezitativeinschaltungen erweitert¹⁾. Neugedichtet ist die Arie „Es halt' es mit der blinden Welt“, die, kurz vor dem Schlußchoral eingerückt, noch einmal den Sinn des Vorausgegangenen, den Wert gründlicher Weltverachtung, hervorhebt (S. 124). Ihr gelten die folgenden Zeilen.

Diese Arie bedeutet, wie mir scheinen will, den kühnsten Versuch innerhalb des Bachschen Kantatenwerks, einen weltlichen Affekt durch ein unmittelbares Zitat weltlüsterner Töne selbst wiederzugeben. So nämlich läßt Sebastian den Sänger beginnen²⁾:

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

Es halt' es mit der blinden Welt, wer nichts auf sei - ne
See - le hält, es halt' es mit der blinden Welt, wer
nicht auf sei - ne See - le hält, mit e - felt vor der Er - den, mit
e - felt vor der Er = = = = = usw.

Das ist nichts anderes als eine der frechen Bourrées, wie sie bei den Franzosen, in der „Musikalischen Rüstkammer“ und bei Sperontes standen. Ob Bach ein Zitat gebraucht hat, ließ sich nicht feststellen; wahrscheinlich ist die Melodie sein Eigentum. Mit der ganzen Drastik eines Allerweltschlagers ausgestattet, verhöhnt sie nicht nur die galante Modeliebenedienerei der Zeit, sondern — mit dem liegenden Baß — in geistreicher Weise auch das Kunstlose solches oberflächlichen Musikmachens. Stünde sie in einer ironisierenden weltlichen

1) Rud. Wustmann, J. S. Bachs Kantatentexte, S. 287.

2) Bach hat Großtafte (C) geschrieben, die ich halbiert und zu Zweivierteltasten gemacht habe.

Kantate, etwa in „Phoebus und Pan“, würde man sie am Platze finden. Aber in einer Sonntagskantate, die beständig mit den Gedanken von „O Gott, du frommer Gott“ umgeht?

Gewiß treten auch in anderen Bachschen Kirchenstücken, besonders aus der ersten Leipziger Zeit und wenn es sich um geistliche Parodien handelt, Typen weltlicher Tanzsätze hervor. So unverblümt wie hier aber, wo zudem der Text selbst noch darauf hinweist, hat Bach meines Wissens das Laszive nie wieder unterstrichen. An die Herübernahme der Arie aus einem vielleicht verschollenen weltlichen Werk ist nicht zu denken. Die Fortsetzung, dazu der ganze, in schöner Überschwenglichkeit an Jesus gerichtete Mittelteil, deutet auf eine Originalkomposition. Mit voller Meisterschaft sind hier die anfangs tändelnd wirkenden Figuren und Motive ins Tiefe, Ausdrucksvolle umgebogen, wie um zu zeigen, daß selbst bei stärksten Lockungen ein frommes Gemüt den Weg zum Heile nicht verfehlen kann.

Es ist schwer, sich Bachs Einfall aus den symbolisch gerichteten Denkformen seiner Zeit zu erklären¹⁾. Offenbar handelt es sich um eine Spielart der Sinnfigur der Ironie, d. h. der spöttischen Verstellung. Nicht mit Verachtung, also positiv, tritt der Sänger der hoffährtigen Weltlust entgegen, sondern negativ, indem er diese Weltlust durch Karikatur in Überspizung zeigt und damit im Auge des Klugen in sich selbst aufhebt. Zugleich liegt der Tropus einer Synekdoche (Mitverstehen) vor, und zwar einer doppelten. Die blinde, auf ihre Seele nichts gebende Welt enthält, unter dem Moralbegriff verstanden, als wesentliche Bestandteile Unbekümmertheit, Frivolität, Leichtsinn. Werden diese Eigenschaften ausgedrückt (durch entsprechende Motive, Rhythmen usw.), so wird zugleich — da wir in der Kirche sind — die Charakterschwäche religiöser Haltlosigkeit mit verstanden. Da aber Frivolität und Leichtsinn am häufigsten in französischen Tänzen, z. B. in der Bourrée, anzutreffen sind, so genügt das Anklingen einer solchen, um jene Eigenschaft mit zu erfassen.

Das ist ein sehr verwickelter Denkvorgang. Stellen wir uns einen Kanzelredner vor, der beim Predigen über das Thema „Eitel-

1) Vgl. dazu Bachjahrbuch 1928, S. 119 ff.; auch schon ebenda 1925, S. 40. ff.

keit der Welt“ die Tanz- oder Trinkluft dadurch verächtlich machte, daß er sie zwar mit Worten verwirft, die unziemlichen Bewegungen Tanzender oder Trinkender aber zugleich in Gesten nachäfft. Würde die Gemeinde das verstehen? Empfände sie das Gebahren des Predigers nicht als Verletzung der Heiligkeit des Ortes? Würde nicht jeder Hörer erschrocken dreinhorchen, wenn ein Kirchenkomponist unserer Tage, vor den gleichen Text wie Bach gestellt, nach dessen Muster Foxtrottrhythmen ausspielte?

Hier liegt ein Fall vor, der über die Grenzen der Musik und ihrer Fähigkeit hinausweist. Denn zwei ewig unvereinbare Dinge treffen zusammen: das jederzeit positive, bejahende, lebensnahe, immer nur als reine Wirklichkeit erfassbare Wesen der Musik, und das mit Voraussetzungen, Bedingungen, Einschränkungen und Ketten schlüssen aller Art rechnende diskursive Denken. Es ist unmöglich, daß die Musik das, was sie ausdrückt, anders als ehrlich, wirklich, ohne Umwege, so gemeint ausdrücken kann. Alles Uneigentliche, alles Wenn und Aber, alles Obgleich und Trotzdem, alles Weil und Infolgedessen, kurz alles mittelbare Erkennen in Begriffen ist ihr fremd. Sie kann aus sich selbst weder heucheln noch lügen, weder ironisch noch satirisch sein, weil mit ihrer Erscheinungsweise immer die Segung eines Realen verbunden ist. Die frivole Melodie ist und bleibt nun einmal frivol, ist gefühlsmäßig real gewordene Frivolität; sie kann das weder heucheln, noch einschränken, noch unter gewisse Bedingungen stellen.

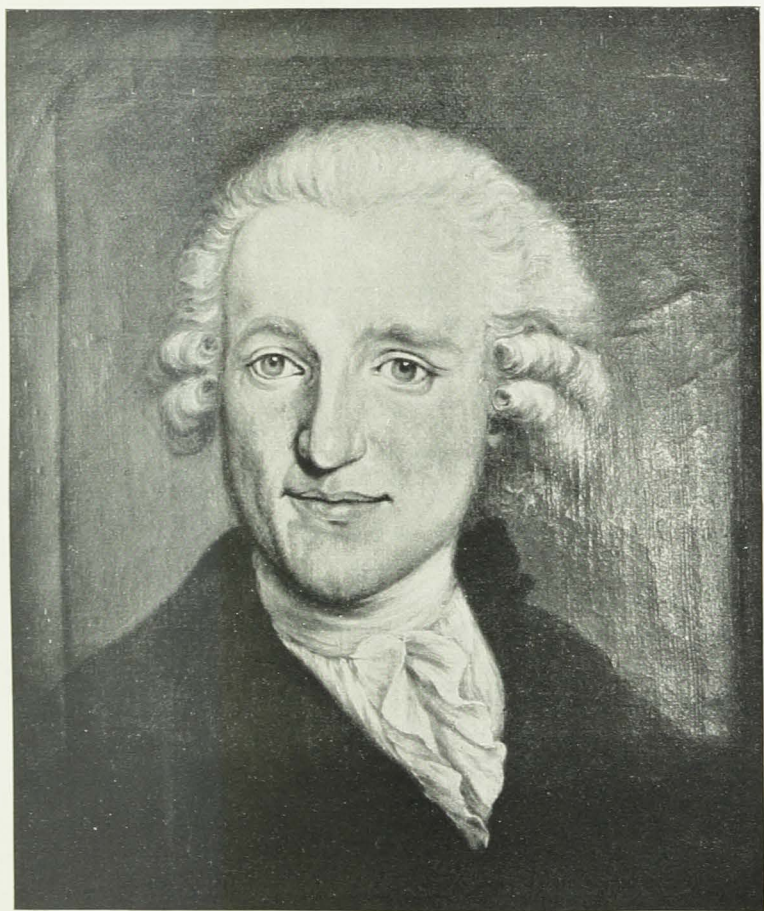
Tritt nun hierzu ein Text, der durch begriffliche Formulierung dies Eigentliche als etwas im Grunde Uneigentliches verstanden wissen will, so geschieht das Unabänderliche: die Kombination wird nicht verstanden. Bach hat das Gefühl für die Unüberbrückbarkeit beider Sphären mehrfach verleugnet¹⁾. Des Dichters Wort ist anzüglich, spöttisch gemeint; der Wunsch: „es möge der Unfromme getrost weiter der blinden Welt fröhnen“ ist kein wirklicher, sondern ein geheuchelter und nichts anderes als eine rhetorische Umschreibung des Gegenteils: „Jeder Fromme wird von selbst nur in christlichem Sinne leben.“ Da aber die verklausulierten Negationen und die Ironie der Worte musikalisch nicht wiederzugeben sind, so erreicht

1) Zwei Beispiele dafür schon im Bachjahrbuch 1928, S. 131 nebst Anmerkung.

die Stelle durch Bachs lebensnahe Musik gerade die entgegengesetzte Wirkung: sie klingt wie eine zündende Aufforderung zur Lebenslust. Bis zum 10. Takte könnte die Musik ohne weiteres als ein frivoles Loblied auf die Liederlichkeit gelten, entsprechend den Lobliedern des Sperontes auf die Genügsamkeit, den Gleichmut, die Armut usw.

Bach hat hier dem Hörer eine unlösbare Aufgabe gestellt, eine Aufgabe, die dadurch noch problematischer wird, daß im 11. Takte eine grundsätzliche Umstellung der Auffassung gefordert wird. Denn blitzschnell wird die Ironie verlassen und zur unverstellten Wahrfahrigkeit des Ausdrucks (Ekel vor der Welt) übergesprungen. Die vorher „uneigentlich“ beabsichtigte Bedeutung der Musik gleitet in eine „eigentliche“, wirkliche Bedeutung hinüber; sie wird plötzlich wieder „ehrlich“. Es ist unbekannt, wie die Zeitgenossen Bachs solchen schwierigen Auffassungsfragen begegnet sind. Ob sie Anstoß daran nahmen oder so viel Unbefangenheit besaßen, das Widerspruchsvolle ohne Nachdenken entgegenzunehmen¹⁾? Für Hörer der Gegenwart muß die Arie ein Stein des Anstoßes bleiben. Das da Capo läßt sich durch keine haarspaltende Überlegung retten. Die Zumutung, sich nach dem „ehrlichen“ Mittelteil ein zweites Mal auf Ironie einzustellen, wird den guten Willen selbst des hingegensten Hörers übersteigen.

¹⁾ Da die Arie frei hinzugedichtet ist und in der Partitur sogleich der Arie „Die Welt kann ihre Lust und Freud“ folgt, zudem mit einem tacet in der Orgelstimme versehen ist, wäre es denkbar, daß Bach sie bei Aufführungen überhaupt ausgelassen hat.



Hofrat Dr. med. Georg Ernst Stahl der Jüngere (1713—1772)
[Aus dem Gleimhaus in Halberstadt]