

Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs Untersuchungen zu ihrer Bestimmung

Von Ferdinand Zander (Bonn)

„Das größte Hinderniß in unserer Zeit liegt freilich in den ganz verruchten deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen indem sie durch einen dicken Glaubensqualm den Unglauben aufstören, den niemand verlangt. Daß ein Genie dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehn lassen der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nur das Außerordentliche an ihm.“ So schreibt Zelter an Goethe am 8. April 1827 in bezug auf seine Versuche, die Bachschen Vokalwerke aus dem Schlafe der Vergessenheit zu wecken¹. Inzwischen haben wir erkannt, daß die Texte für das Verständnis der Bachschen Musik von fundamentaler Bedeutung sind. Bachs Musik will, ganz im Sinne seiner Zeit, den Inhalt des Textes mit den Mitteln der Musik ausdrücken.

Wie Zelter im Jahre 1827 denkt auch heute noch mancher über Bachs Texte. Gewisse Gedanken und Formulierungen sind auch uns, die wir uns längst an die Gedankengänge und Ausdrucksweisen älterer Literatur – auch des Barocks – gewöhnt haben, recht befremdlich. Dabei liegt die Goethezeit für uns heute weiter zurück als die Bachzeit für Zelter. Seit die Romantik uns gelehrt hat, vergangene Zeiten in ihrem Eigenwert zu würdigen, ist auch Bach wieder zu Ehren gekommen. Doch hat es noch etwa hundert Jahre gedauert, bis die Barockliteratur in ihrem Wert erkannt wurde.

Am ehesten fand man einen Zugang zu den Choraltexten, die meist ein bis zwei Jahrhunderte älter sind als Bachs Sätze und vielfach auch heute noch in den Gesangbüchern stehen. Sie machten bei der Mendelssohnschen Wiederaufführung der Matthäus-Passion den stärksten Eindruck auf die Zuhörer. Sie waren ständig lebendiger Besitz und wirkten deswegen nicht so befremdend wie die Texte der Arien, Rezitative und der Chöre auf freie Texte. Aber sie bilden – zusammen mit den wörtlich zitierten Bibelversen – nur einen sehr geringen Teil der von Bach vertonten Texte. Der weitaus größte Teil der Bachschen Vokalmusik besteht aus damals modernen madrigalischen Texten: Rezitativen und Arien (letztere auch für Chor).

Die Texte, die Johann Sebastian Bach vertont hat, sind vom sprachlich-literarischen Gesichtspunkt aus noch kaum untersucht. Außer der Dissertation von Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna 1956) finden sich Bemerkungen zu Bachs Kantatentexten nur gelegentlich in der Bachliteratur.

267 Kantatentexte (auf 553 Seiten) umfaßt die Textausgabe von Werner Neumann². Von 86 sind die Verfasser bisher bekannt.

In diesem Aufsatz soll versucht werden, von Gesichtspunkten, die sich vom Text, seinem Aufbau und seiner sprachlichen Gestaltung ableiten lassen,

¹ Den großen Durchbruch brachte knapp zwei Jahre später die berühmte Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Zelters Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy.

² NWK.

gewisse Anhaltspunkte zu finden, die bei der Klärung der Frage nach der Herkunft der Texte helfen können, deren Verfasser bisher nicht bekannt sind.

Es handelt sich bei diesem Aufsatz um den gekürzten Abdruck einer germanistischen Dissertation, die von Prof. Dr. Fritz Tschirch (Köln) angeregt und im Februar 1966 von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln angenommen wurde. Musikwissenschaftliche Untersuchungen, wie etwa die des Wort-Ton-Verhältnisses, wurden bewußt ausgeklammert.

Die Kantate BWV 15 („Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“), die man früher als älteste erhaltene Bach-Kantate betrachtet hat, ist nicht von J. S., sondern von seinem Vetter Johann Ludwig Bach³.

Als früheste Bach-Kantaten ergeben sich dann: BWV 131 („Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“), BWV 106 („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ = Actus tragicus), BWV 71 („Gott ist mein König“), BWV 196 („Der Herr denket an uns“) und – wenn echt – BWV 150 („Nach dir, Herr, verlanget mich“). Alle diese Kantaten sind in Mühlhausen geschrieben, wo Bach vom September 1707 bis Juni 1708 Organist an Divi Blasii war. Sie stellen den älteren Kantatentypus dar: BWV 196 besteht nur aus Bibelversen, BWV 131 und 106 aus Bibelversen und Chorälen; BWV 71 – die berühmte Ratswahlkantate und einzige Bach-Kantate, die zu Bachs Lebzeiten gedruckt worden ist – besteht aus Bibelversen, einer Choralstrophe und zwei frei gedichteten Strophen. Ähnlich ist die Kantate 150 gebaut.

Die wahrscheinlich ebenfalls in Mühlhausen geschriebene Kantate 4 ist eine Bearbeitung des Lutherchorals „Christ lag in Todesbanden“ per omnes versus, besteht also nur aus (sieben) Choralstrophen.

Vermutlich auch aus der Mühlhäuser Zeit stammt die von Spitta entdeckte⁴, aber heute verschollene Kantate „Meine Seele soll Gott loben, denn das ist sehr wohlgetan“ (BWV 223). Von ihrem Text kennen wir außer diesen ersten beiden Versen des Duets, das auf den schon zu Spittas Zeit verlorenen Eingangschor folgte, nur noch den der Schlußfuge: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“⁵.

Wie aus dem autographen Schlußvermerk auf der Originalpartitur der Kantate 131 hervorgeht, hat Bach diese Kantate *Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmars in die Music gebracht*⁶. Eilmar war Archidiakon und Pastor an der Marienkirche in Mühlhausen. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß Eilmar den Text (Ps. 130 + 2 Choralstrophen) dieser und vielleicht auch der andern Mühlhäuser Kantaten zusammengestellt und die wenigen frei gedichteten Strophen, vor allem in BWV 71, verfaßt hat, sofern man sie nicht Bach selbst zuschreiben will.

³ Vgl. William H. Scheide, *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, in: BJ 1959, S. 52–94; BJ 1961, S. 5–24, und BJ 1962, S. 5–32; die hier interessierende Frage wird im BJ 1959 behandelt. Auch Arthur Mendel (*Musical Quarterly* XXI, Nr. 3, 1955, S. 341 f.) bezweifelt die Echtheit dieser Kantate.

⁴ I, 339 f.

⁵ Ps. 150,6.

⁶ NWK, S. 411.

Als Hoforganist und Kammermusiker des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach (1708–1714) war Bach nicht zur Komposition von Kantaten verpflichtet (damals entstanden die meisten der Bachschen Orgelwerke). Das war die Aufgabe des Kapellmeisters Johann Samuel Drese, der aber (geb. um 1644⁷) damals alt und kränklich war. Am 2. 3. 1714 wurde Bach zum Konzertmeister ernannt mit der Verpflichtung, „monatlich neue Stücke (in der Schloßkapelle) aufzuführen“⁸. Am 20. 3. 1715 erhielt Bach die *Accidentia* und *Honoraria* des offenbar nicht mehr voll dienstfähigen über siebzigjährigen Drese.

Nach fast sechsjähriger Pause beginnt Bach also 1714 wieder mit der Kantatenkomposition. Zwanzig geistliche und eine (BWV 208) weltliche Kantate sind uns aus den etwa zweieinhalb restlichen Weimarer Jahren erhalten⁹: BWV 18, 182, 12, 172, 21, 199, 61, 152, 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163, 132, 155, 70a, 186a und 147a¹⁰.

In Weimar traf Bach einen Mann, der sich als Dichter von Kantatentexten betätigte: Salomon Franck¹¹.

Von seinen Schriften sind hier wichtig:

Geistliche Poesie, Weimar 1685 (44 geistliche Lieder und sieben andere Dichtungen).

Madrigalische Seelen-Lust über das heilige Leiden unseres Erlösers, Arnstadt 1697 (45 Madrigale und vier Passionslieder).

Geist- und Weltliche Poesien, Jena 1711; im folgenden F III.

Evangelisches Andachts-Opffer . . . in geistlichen Cantaten welche auf die ordentliche Sonn- und Fest-Tage in der F. S. ges. Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 1715. zu musiciren, angezündet, Weimar o. J. (1715); im folgenden F I.

Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil, Jena 1716. Darin: *Singende Evangelische Schwanen, Oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seeligen Ewigkeit aus den Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs gantzze Jahr*.

Evangelische Sonn- und Fest-Tages Andachten, Weimar und Jena 1717 (Kantaten-Jahrgang für das Kirchenjahr 1717); im folgenden F II.

Geistliche Lob- und Dank-Opffer, Weimar und Jena 1718 (Kantaten-Jahrgang für 1718).

Epistolisches Andachtsopffer, Weimar und Jena 1718.

Heliconische Ehren-, Liebes- und Trauer-Fackeln, Weimar, Jena, J. F. Bielcken 1718 (weltliche Kantaten).

Außerdem schrieb Salomon Franck zahlreiche Huldigungsgedichte an das Weimarer Herzogshaus (so wie Neumeister – sogar noch von Hamburg aus – das Herzogshaus in Weißenfels besungen hat).

⁷ Spitta I, 390.

⁸ Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 1950, S. 94.

⁹ Wenn man die 1713 für Halle komponierte nicht mitrechnet (BWV 63), vgl. Dürr St., S. 52.

¹⁰ Dürr St., S. 230–239.

¹¹ Vgl. Alfred Dürr, Artikel „Salomon Franck“ in MGG IV, Sp. 681ff.; dort auch weitere Literatur.

Francks Dichtungen waren zu seiner Zeit recht verbreitet, wie die wiederholten Neuauflagen seiner Sammlungen beweisen. Noch im heutigen Evangelischen Kirchengesangbuch befinden sich zwei Lieder (Nr. 74 und 301) nach Texten von ihm.

Als Bach 1714 beauftragt wurde, für die herzogliche Schloßkapelle in Weimar einmal im Monat eine Kantate zu komponieren und aufzuführen, fand er in Salomon Franck den Textdichter an Ort und Stelle. Unter den sieben Kantaten (BWV 18, 182, 12, 172, 21, 199 und 61), die Dürr in seinem grundlegenden Werk über die frühen Kantaten Bachs¹² dem Jahrgang 1714 zuweist, befinden sich zwei (BWV 18 und 61) nach Neumeister und eine (199), deren Text wahrscheinlich von Georg Christian Lehms stammt. Die Texte der übrigen vier Kantaten (182, 12, 172 und 21) sind wahrscheinlich von S. Franck¹³. Die drei ersten Kantaten haben fast das gleiche, bei Bach sonst nirgends zu findende Aufbauschema¹⁴: Chor über freien Text – Bibelwort (von Bach als Rezitativ vertont) – drei Arien – Choral. In 172 wurde der Eingangschor danach wiederholt; in 182 folgt dem Choral noch ein dem Eingangschor in metrischer Hinsicht verwandter Schlußchor. Solche Kantatentypen finden sich im 2. Teil von Francks *Geist- und Weltlichen Poesien*, Jena 1716. Das macht Francks Verfasserschaft bei diesen drei Kantaten wahrscheinlich¹⁵. Gemeinsam ist ihnen die Kürze des Eingangschors: in BWV 12 fünf Verse, davon drei zweihebige, in BWV 182 vier und in 172 drei Verse.

Außer den bei Dürr (S. 70f.) und Brausch¹⁶ (S. 213) angeführten Parallelen mit sicher von Franck verfaßten Texten wäre noch folgendes zu erwähnen: Typisch für Franck ist die Häufigkeit der seltenen Komposita, besonders in BWV 172. Das Wort „Gnadenzzeit“ begegnet auch in der Franckschen Kantate BWV 162; von „Himmelshütten“ ist in BWV 168, von „Herzenshaus“ in BWV 80 die Rede, von „Kirchengarten“ in BWV 186a. „Himmelskönig“ begegnet wieder in BWV 162 und „Gottessohn“ in 31. „Bahn“, das letzte Wort der Kantate 182, erinnert an „Glaubensbahn“ in BWV 132 und 152. Durch Komma oder durch „und“ getrennte Häufungen von Substantiven sind bei Franck nicht selten: BWV 147a, 162 und 163. Ebenfalls auf Franck weisen die mystischen Wendungen am Schluß der Kantaten 12 und 172. Dialoge, wie sie in 172 auftreten, liebt Franck¹⁷.

Die in der deutschen Dichtung seltenen *Figurae etymologicae* kommen in den mit Sicherheit von Bach vertonten Kantatentexten ausschließlich in Franckschen oder wahrscheinlich von Franck stammenden Texten vor: BWV 164 (F I): „fremden Schmerz sich schmerzen (lassen)“, BWV 208

¹² Dürr St, S. 230f.

¹³ Vgl. dazu auch Dürrs Aufsatz *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks*, in: Mf Jg. 3, 1950, Heft 1, S. 18–26.

¹⁴ Dürr St, S. 53.

¹⁵ Dürr St, S. 50.

¹⁶ Paul Brausch, *Die Kantate*, Diss. Heidelberg 1921.

¹⁷ Spitta II, 227.

(F III): „Wo Regenten wohl regieren“ und BWV 172 (F ?): „Liebste Liebe“. Entsprechend verhält es sich mit der verwandten Paronomasie: BWV 186a (F II): „Die Armen will der Herr umarmen“ und BWV 21 (F ?): „Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein“.

Der Ähnlichkeiten der Kantaten 12, 172 und 182 mit Franckschen Texten sind so viele, daß man sie Franck oder allenfalls einem Franck-Imitator zuschreiben muß.

BWV 21 fällt auf Grund ihrer breiten Anlage – die Kantate ist zweiteilig – aus dem Rahmen der andern Weimarer Kantaten heraus und ist offensichtlich für einen besonderen Anlaß geschrieben¹⁸. Nach Dürr St, S. 21 und 53, entstammen der Schlußchor und eventuell noch andere Sätze einer oder mehreren älteren Kantaten; sie sind 1714 mit verschiedenen neuen Sätzen zu BWV 21 vereinigt worden. Für Franck als Dichter der Arie Nr. 3 spricht die enge Verwandtschaft mit Nr. 1 der Kantate 12, die sicher von Franck stammt. In beiden begegnen die für Franck charakteristischen Häufungen von Substantiven. Gemeinsam mit BWV 182 ist der substantivische Gebrauch von „Weh“: „Weh und Ach“ (21,4) und „Wohl und Weh“ (182,5). Für Franck typisch sind die Dialoge zwischen der Seele und Jesus (Nr. 7 und 8). Auch die Komposita in der Arie (Nr. 8) sind charakteristisch für ihn: „Gnadenblick“¹⁹, „Unglückshöhle“ und „Wundenhöhle“²⁰. Der ungewöhnliche Superlativ „reinste Kerze“ (21,10) erinnert an „seligste Zeiten“ in 172,1.

Kantate 21 zeigt also derart viele Francksche Eigenheiten, daß sie die Zuweisung – jedenfalls der madrigalischen Texte – an ihn erhärten.

Die von Dürr dem 1715/16 komponierten Jahrgang zugewiesenen Kantaten finden sich alle in FI.

Die Texte der drei nach Dürr²¹ für den Advent des Jahres 1716 komponierten Kirchenkantaten (70a, 186a und 147a) sowie der für den 23. 2. 1713²² geschriebenen weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (BWV 208) stammen ebenfalls von Salomon Franck. Von den ungefähr 35 Kantaten, die Bach in Weimar geschaffen hat²³, ist etwa die Hälfte erhalten.

¹⁸ Reinhold Jauernig (BJ 1954, S. 46–49) macht wahrscheinlich, daß sie als Abschiedsgruß an Prinz Johann Ernst am 17. 6. 1714 uraufgeführt worden ist. Man hat auch vermutet, daß sie die 1713 für Halle komponierte Kantate sei. Dies ist aber auf Grund der Ausführungen Dürrs (Dürr St, S. 51f.) höchstens für eine abweichende Frühform anzunehmen.

¹⁹ Das gleiche Wort begegnet in der Franckschen Kantate BWV 155. An weiteren Zusammensetzungen mit „Gnade“ finden sich bei Franck: „Gnadenbund“ (BWV 132 und 165), „Gnadenhand“ (72), „Gnadenlicht“ (155), „Gnadenzeit“ (147a und 162), „Gnadenschein“ und „Gnadenwerke“ (beide 186a); vgl. S. 12.

²⁰ In der in den gleichen Jahren entstandenen weltlichen Kantate 208 (ebenfalls nach einem Franckschen Text) begegnet „Totenhöhle“.

²¹ Dürr St, S. 238.

²² NBA I/35, Krit. Bericht, S. 39–43 (Dürr).

²³ Fred Hamel, *Johann Sebastian Bach. Geistige Welt*, Göttingen 1951, S. 80.

Außer zwei Neumeisterschen und einer wahrscheinlich von Georg Christian Lehms stammenden Kantate hat Bach in Weimar also – soweit nach den erhaltenen Kantaten zu urteilen ist – ausschließlich Texte von Salomon Franck vertont. Als Konzertmeister des Herzogs konnte Bach den Hofdichter Franck allerdings auch nicht gut umgehen²⁴. Viele Francksche Texte sind offenbar im Blick auf Komposition und Aufführung durch Bach verfaßt. Daß sich die beiden persönlich gekannt haben, ist bei ihrer gleichzeitigen Tätigkeit am Weimarer Hof als selbstverständlich anzunehmen. Ob sie näher bekannt oder gar befreundet waren, wissen wir nicht (Bach war 1715 30 Jahre alt, Franck 56, also 26 Jahre älter²⁵). Spitta²⁶ erwähnt ein Francksches Gedicht zur Hochzeit eines Herrn Unruh mit einer „Jungfer Bachin“. Es ist aber nicht feststellbar, ob es sich dabei um eine Verwandte Johann Sebastian's handelt.

Die Entstehungszeit der wahrscheinlich unvollständig überlieferten Kantate 54 („Widerstehe doch der Sünde“) ist umstritten. Smend²⁷ betrachtet die erste Arie als Parodie der Arie „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ aus der 1731 uraufgeführten Markus-Passion. Dürr²⁸ macht dagegen wahrscheinlich, daß das Verhältnis umgekehrt ist und BWV 54 für den 7. p. Trin. (= 15. 7.) 1714 komponiert wurde.

Obwohl das Reimschema *x a b b a* eines der beliebtesten bei Henrici ist und die Musik mindestens ebensogut zum Text der Passionsarie paßt, lassen sich doch auch vom Textvergleich her Gründe für die Priorität der Kantatendarie anführen. Am Text der Passionsarie fällt der häufige Gebrauch von „ist“ bzw. „sind“ auf. Das einzige weitere Verb ist „sprechen“, das wohl dem Reimzwang auf „Stechen“ seine Existenz verdankt. Jeder der fünf Verse der Kantatendarie enthält dagegen ein aussagekräftiges Verb: „Widerstehe“, „ergreife“, „blenden“, „schänden“ und „triff“. Nimmt man an, daß Bach Henrici im Frühjahr 1731 beauftragt hat, zur Musik der Eingangsarie der Kantate 54 einen neuen Text zu dichten, wobei noch eins der wichtigsten Worte („Gift“) an derselben Stelle wiederkehren sollte, so ist der häufige Gebrauch von „ist“ und „sind“ einleuchtend. Außerdem verwendet Bach – soweit wir wissen – nie eine Nummer aus einem der Großwerke (Matthäus-Passion, Weihnachts-Oratorium, *b*-Moll-Messe) später in einer Kantate; wohl aber verwendet er Stücke aus Kantaten in den genannten Großwerken²⁹.

Wenn BWV 54 wirklich für den 15. 7. 1714 geschrieben wurde, dann folgte

²⁴ Dürr (MGG IV, Sp. 683).

²⁵ Spitta I, 525.

²⁶ Ebenda, Anm. 6.

²⁷ BJ 1940/48, S. 19ff.

²⁸ Dürr St, S. 34f. und 172ff. Vgl. auch NBA I/18, Krit. Bericht.

²⁹ Daß Bach noch vor der Uraufführung der Matthäus-Passion (15. 4. 1729) einige Nummern in der am 24. 3. 1729 aufgeführten und wohl unter Zeitdruck entstandenen Trauermusik für die Beisetzung des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen verwendete, widerspricht dem nicht.

ihr als nächste Kantate BWV 199, deren Text wahrscheinlich von dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717) stammt³⁰, der wohl auch den Text zu BWV 170 gedichtet hat³¹. Alle drei sind Solokantaten (54 und 170 für Alt, 199 für Sopran).

Gewisse Gemeinsamkeiten von BWV 54 sowohl mit BWV 199 wie mit BWV 170 lassen es nicht als ausgeschlossen erscheinen, daß BWV 54 vom gleichen Dichter herrührt: Die entscheidenden Worte der letzten Zeile der ersten Arie in BWV 54 („Trifft ein Fluch, der tödlich ist“) finden sich alle in Rezitativ Nr. 2 von BWV 170: Zeile 6 „... tödlich trifft“, Zeile 11: „Fluch“. Auch das „Gift“ aus 54,1 begegnet in 170,2 als „Ottergift“. Das Wort „Sünde“ kommt in BWV 54 dreimal vor, in BWV 170 außerdem als „Sündenhaus“ und „Höllensünden“, in BWV 199 „Sünden“ (zweimal), „Sünder“ (zweimal) und „sündlich“. „Satan“ kehrt in 54,3 als „Teufel“ wieder, in 170,3 im Kompositum „Satansränken“. BWV 199 und 170 haben außerdem den Gebrauch von „sein“ (als 3. Pl. Praes. des verb. subst.) im Reim gemeinsam; ferner werden in jeder Kantate drei Verse mit emphatischem „Ach“ eingeleitet. „Ungemach“ tritt in 54,2 und 170,4 auf. Diese Gemeinsamkeiten legen es nahe, für BWV 54 den gleichen Dichter zu vermuten wie bei BWV 199 und 170, also Georg Christian Lehms.

Wir wissen von einigen Librettisten, von denen Bach nur eine einzige Kantate vertont hat: Joh. Chr. Clauder (BWV 215), Chr. Fr. Haupt (Anh. 9), Joh. Fr. Helbig (47), Balthasar Hoffmann (Anh. 16), Joh. Aug. Landvogt (Anh. 19) und Joh. Heinr. Winckler (Anh. 18). Zu diesen Kantaten, die alle einer einmaligen Gelegenheit ihre Entstehung verdanken, gehört auch Kantate 63 „Christen, ätzt diesen Tag / In Metall und Marmorsteine!“, die nach v. Dadelsen³² „mit Sicherheit in Bachs Weimarer Zeit entstanden“ ist.

Im Jahre 1713 bewarb sich Bach um die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche in Halle (als Nachfolger von Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow, 1663–1712). Wie wir aus Bachs Brief an den Vorsteher der Liebfrauenkirche, August Becker, vom 19. 3. 1714³³ wissen, hat Bach für Halle eine Kantate komponiert und dort aufgeführt³⁴. Daß dies Kantate 21 („Ich hatte viel Bekümmernis“) nicht gewesen sein kann, wie man meist annahm³⁵, hat Dürr gezeigt³⁶.

³⁰ Friedrich Noack, AfMw 2, 1919/20, S. 85 ff.

³¹ Hans-Joachim Schulze, BJ 1959, S. 168 ff.

³² TBSt 4/5, S. 78.

³³ Dok I, S. 23 f.

³⁴ Dasselbe berichtet auch der Nekrolog, den Johann Sebastians Sohn Carl Philipp Emanuel und Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola 1754 in der von Lorenz Christoph Mizler herausgegebenen „Neu eröffneten musikalischen Bibliothek“ (Bd. IV, Teil 1, S. 158–176) veröffentlichten. (Faksimile-Wiedergabe hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft zur 65. Wiederkehr des Tages ihrer Gründung für ihre Mitglieder, Dezember 1965.)

³⁵ Terry, S. 93; Bernhard Paumgartner, *Johann Sebastian Bach*, Zürich 1950, S. 347.

³⁶ Dürr St, S. 51 f.

Der weihnachtliche Text der Kantate 63 schließt zwar aus, daß es sich bei dieser Kantate um die im Herbst 1713 für Halle komponierte handelt. Dennoch weist der Text nach Halle³⁷. Gottfried Kirchhoff (1685–1746), der schließlich die Stelle bekam (Bach hatte abgesagt), hat eine Kantate geschrieben, die textlich zum Teil wörtlich – nur die Rezitative sind anders – mit BWV 63 übereinstimmt³⁸. Der Textdichter der Kirchhoffschen Kantate ist nicht bekannt; vielleicht ist es Joh. Michael Heineccius, Pastor primarius an der Liebfrauenkirche in Halle, der Bach zur Komposition der Probekantate aufgefordert hatte³⁹. Vielleicht erhielten, wie Dürr vermutet⁴⁰, beide Bewerber, Bach und Kirchhoff, den gleichen Text zur Vertonung.

Die Fassung, die uns heute in Kantate 63 vorliegt, ist ganz auf Weihnachten zugeschnitten, während Kirchhoffs Fassung allgemein gehalten ist. Offensichtlich ist die weihnachtliche Textgestalt die ursprüngliche. Es sieht so aus, als ob bei der Kirchhoffschen Version nur die notwendigsten Änderungen getroffen worden wären, um dem Text den weihnachtlichen Charakter zu nehmen. Gleich in der dritten Zeile ist aus „Kommt und eilt mit mir zur Krippen“ gemacht: „Kommt und eilt mit frohen Weisen“. Denn die Aufforderung, zusammen mit den Hirten nach Bethlehem zu „kommen“ und zu „eilen“, findet sich in mehreren Weihnachtsliedern (vgl. EKG 24,5; 27,6; 29,1; 28,1 und 9; EGRW 352,6; 29,1 und 3; 38,1; 63,1 und 2; 33,1; vgl. auch Weihnachts-Oratorium⁴¹ II,6). Im nächsten Duett erinnerte die Zeile „Kommt, ihr Christen, kommt zum Reihem“ deutlich an die Hirten von Bethlehem; sie wurde geändert in: „Kommt, ihr Christen, kommt zusammen“.

Diese chorallose, völlig symmetrisch aufgebaute⁴² Kantate steht textlich im Bachschen Kantatenschaffen ganz singulär und gehört deshalb zu der oben genannten Gruppe von Bachkantaten, gleichgültig, ob ihr Verfasser Heineccius ist oder ein anderer.

Im Dezember 1717 ging Bach als Kapellmeister an den Hof des reformierten Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen⁴³. Eigentlich gab es in reformierten Kirchen keine Kirchenmusik, aber Leopold war sehr tolerant und führte für bestimmte Festtage Figuralmusik in Köthen ein⁴⁴. Vor allem zwei Tage im Jahr wurden mit festlicher Musik begangen: der Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember und der Neujahrstag⁴⁵. Wie Smend vermutet, sind an diesen

³⁷ NBA I/2, Krit. Bericht, S. 22 ff. (Dürr); Dürr St, S. 43 f., 52 u. 72.

³⁸ Gegenüberstellung bei Walther Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* II, 1, S. 500 ff., und Luigi Ferdinando Tagliavini, *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Padua und Kassel 1956, S. 129 f.; vgl. auch Dürr St, S. 72.

³⁹ Das geht aus dem obenerwähnten Brief Bachs hervor.

⁴⁰ Dürr St, S. 52.

⁴¹ Im folgenden auch: WO.

⁴² Chor – Rezitativ – Duett – Rezitativ – Duett – Rezitativ – Chor.

⁴³ Terry, S. 102 f. und 106.

⁴⁴ Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 28.

⁴⁵ Ebenda, S. 18.

Tagen jeweils zwei Kantaten aufgeführt worden, eine kirchliche und eine weltliche. So müßte Bach in Köthen wenigstens 24 Kantaten geschrieben haben⁴⁶. Erhalten sind davon nur einige. Smend hat in seinem Buch über Bachs Köthener Zeit nachgewiesen, daß eine Reihe von Bachs Leipziger Kantaten Parodien nach weltlichen Kantaten aus der Köthener Zeit sind: BWV 173⁴⁷, 134⁴⁸, 66⁴⁹, 184⁵⁰, 145⁵¹ und 32⁵². Smend⁵³ betrachtet auch BWV 190 als Köthener Werk, wogegen Neumann⁵⁴ Bedenken anmeldet. Dürr⁵⁵ hält für ausgeschlossen, daß diese Kantate bereits in Köthen entstanden sein könnte. Eine Aufstellung der vollständig und unvollständig erhaltenen oder belegbaren Köthener Kantaten gibt Smend in seinem Buch S. 68f.

Fünf der dreizehn Köthener Kantaten, von deren Existenz wir seit Smends Werk wissen (BWV 190 nicht mitgerechnet), sind lediglich musikalisch einigermaßen rekonstruierbar (BWV 145a, 32a, 193b, 184a und 194a); textlich können wir sie nicht wiederherstellen. Von BWV Anh. 8 sind Musik und Text verschollen.

Fünf weitere (BWV 66a, Anh. 5, 134a, Anh. 6 und Anh. 7) stammen von Christian Friedrich Hunold (Pseudonym Menantes⁵⁶).

Von den beiden restlichen Köthener Kantaten (BWV 173a und 202) sind die Textdichter unbekannt.

Hinter der ersten vermutet man Bach selbst⁵⁷. Dürr macht darauf aufmerksam, daß sie „in einigen charakteristischen Eigenarten von Hunolds Technik“⁵⁸ abweiche. Obwohl Dreireime – zwei kommen in BWV 173a vor – noch viermal in den andern von Bach sicher oder wahrscheinlich vertonten Hunoldschen Kantaten begegnen und das Wort „Gnadengaben“ sich auch in BWV 134a (M II) findet, sprechen außer den von Dürr angeführten Gründen noch andere gegen eine Verfasserschaft Hunolds wie Bachs. Von den sechs Komposita der Kantate 173a („Nachruhm“, „Vortrefflichkeiten“, „Purpursaum“, „landesväterlich“, „Fürstenruhm“ und „Lebenslauf“) erscheint keins in den andern bei NWK abgedruckten Hunoldschen Texten. In 173a,4 reimt der Akkusativ „Stande“ auf den Dativ „Lande“. Weder Hunold noch Bach bilden einen Akkusativ Singular eines starken Maskuli-

⁴⁶ Ebenda, S. 19.

⁴⁷ Ebenda, S. 29.

⁴⁸ Ebenda, S. 29–33.

⁴⁹ Ebenda, S. 34–42.

⁵⁰ Ebenda, S. 43–45.

⁵¹ Ebenda, S. 45–47; vgl. hierzu Dürr, NBA I/10, Krit. Bericht, S. 144–149.

⁵² Ebenda, S. 57–60. Dürr (Brief an den Verf. v. 26. 11. 66) meldet hiergegen Bedenken an.

⁵³ Ebenda, S. 50–55.

⁵⁴ NBA I/4, Krit. Bericht, S. 22.

⁵⁵ Mf Jg. 6, 1953, S. 381–385.

⁵⁶ Im folgenden M. Seine Gedichtbände werden mit M I und II bezeichnet.

⁵⁷ Spitta I, 618; Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Wiesbaden 1952, S. 600f.; Paumgartner, S. 426; Tagliavini, S. 281; NWK, S. 429; BWV, S. 227.

⁵⁸ NBA I/35, Krit. Bericht, S. 132.

nums auf „-e“. Auch für den letzten Vers der gesamten Kantate mit dem Gebrauch des Dativs statt des zu erwartenden Akkusativs läßt sich weder bei Hunold noch bei Bach eine Parallele aufweisen. Von den andern Hunold-schen Kantatentexten unterscheidet sich BWV 173a ferner durch das völlige Fehlen daktylischer Verse. Außerdem fallen die weltlichen Kantaten Hunolds durch außergewöhnlich lange Rezitative auf (bis zu 34 Versen). BWV 173a weist nur zwei Rezitative von vier bzw. sechs Versen auf. Bei Hunold fehlt eine Parallele zu der dreistrophigen Arie 173,4. Auch die unmittelbare Aufeinanderfolge von drei Arien kommt bei Hunold nicht vor.

Man kann also sagen, daß der Text der Kantate 173a auf keinen Fall von Hunold und wahrscheinlich auch nicht von Bach selber stammt.

Auch BWV 202 („Weichet nur, betrübte Schatten“) ist wahrscheinlich noch in Köthen entstanden⁵⁹. Sie fällt – wie Kantate 173a – wegen der Kürze ihrer Rezitative völlig aus dem Rahmen der andern weltlichen Kantaten Bachs (von der Franckschen BWV 208 abgesehen): zwei Rezitative mit vier und zwei mit sechs Versen. Von BWV 173a unterscheidet sie sich dadurch, daß die fünf Arien jeweils durch ein Rezitativ getrennt sind, und durch das Fehlen einer mehrstrophigen Arie. Während der Text von BWV 173a recht unbeholfen wirkt, ist BWV 202 offenbar von einem gewandteren Librettisten gedichtet. In der Arie Nr. 7 verwendet er viermal Binnenreime. Auch unterscheidet sich diese Kantate von BWV 173a durch die Verwendung von Gestalten aus der antiken Mythologie (Flora, Phoebus, Amor). Hunold läßt nur in BWV Anh. 7 drei mythologische Figuren auftreten, während z. B. Henrici, Bachs Leipziger Hauptlibrettist, sie in seinen weltlichen Kantatentexten reichlich verwendet. Trotz des Anklangs des ersten Verses „Weichet nur, betrübte Schatten“ an den ersten Vers der Kantate „Murmelt nur, ihr heitern Bäche“ (ohne BWV-Nr., NWK, S. 445–448, vermutlich von Bach vertont) steht BWV 202 ebenso wie BWV 173a singularär unter Bachs Kantaten da. Es lassen sich keine Ähnlichkeiten mit anderen Bachkantaten feststellen, die die Frage nach dem Dichter klären helfen könnten. Offenbar rührt keine der beiden Kantaten von einem der bekannten Librettisten Bachs her.

Während Bach in Arnstadt, Mühlhausen und den ersten Weimarer Jahren (bis 1714) offenbar nur gelegentlich, von 1714 bis 1716 alle vier Wochen und in Köthen nur zu besonderen Anlässen Kantaten komponierte, war er als Thomaskantor verpflichtet, jeden Sonn- und Feiertag eine Kantate aufzuführen. Eine Ausnahme bildete nur das *tempus clausum*: die Advents- und Fastenzeit, genauer der 2. bis 4. Advent und die Sonntage von *Invocavit* bis *Palmarum*. Das bedeutet jährlich neunundfünfzig Kantatenaufführungen⁶⁰. Seit den Forschungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen wissen wir, daß Bach in den ersten fünf bis sechs Leipziger Jahren fast

⁵⁹ Spitta II, 463; Schering, *J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 249; Smend, *Bach in Köthen*, S. 56.

⁶⁰ Schweitzer, S. 109 und 502.

jedesmal eine neukomponierte Kantate aufgeführt hat. Danach hatte er einen größeren Vorrat an Kantaten, auf den er immer wieder zurückgreifen konnte. Nach Rochlitz ließ Bach seinen Superintendenten sich jedesmal unter mehreren Texten mit De-tempore-Charakter einen aussuchen. Der weitaus größte Teil der Bachschen Kantaten ist also in Leipzig entstanden. Während für die aus der Zeit vor 1723 die Textdichter weitgehend bekannt sind, kennen wir die Verfasser der Leipziger Kantatentexte nur gelegentlich.

Auf fällt zunächst die Tatsache, daß Bach auch in Leipzig noch Francksche Texte vertont hat. BWV 72 ist in Leipzig entstanden, doch muß mit dem „möglichen Verlust einer Weimarer Kantate gleichen Textes“ gerechnet werden⁶¹. BWV 164 und 168 sind nach Dürrs früherer Auffassung „wahrscheinlich, aber nicht sicher nachweisbar“ in Weimar entstanden, aber in Leipzig umgearbeitet⁶². Heute jedoch datiert er sie nicht mehr in die Weimarer Zeit, da die autographen Partituren Leipziger Wasserzeichen tragen und die Handschrift deutlich Konzeptcharakter trägt⁶³. Bach hat also 1725 (9. p. Trin. = 29.7.: BWV 168, und 13. p. Trin. = 26.8.: BWV 164) und 1726 (3. p. Epiph. = 27.1.: BWV 72) noch Kantaten Francks vertont. Es ist m. E. unwahrscheinlich, daß Bach genau den gleichen Text ein Jahrzehnt vorher schon einmal vertont haben sollte, da sich hierfür keine Parallele im Bachschen Kantatenschatz findet. Es liegt nahe, daß Bach sich Francks *Evangelisches Andachts-Opffer . . . in geistlichen Cantaten* (1715) nach Leipzig mitgenommen und auf diese Sammlung zurückgegriffen hat, aus der er zwischen dem 30. 12. 1714 und dem 19. 1. 1716 zehn Kantatentexte vertont hatte. Vielleicht ist Bach durch die Nachricht vom Tode Francks (wahrscheinlich 11. 6. 1725) wieder an seinen Weimarer Kantatendichter erinnert worden.

Sogar in der 1729 entstandenen Matthäus-Passion hat er noch zwei Francksche Gedichte (von Henrici) verarbeiten lassen. „Mein Heiland wird zur Abendzeit begraben“⁶⁴ ist die Quelle für „Am Abend da es kühle war“ (Matthäus-Passion Nr. 74)⁶⁵; „Du lieber Heiland du“ (Matthäus-Passion Nr. 9) geht ebenfalls auf einen Text Francks zurück⁶⁶. Bach hat offenbar Henrici dazu bewogen, diese Gedichte, die ihm wohl besonders geeignet schienen, für den Text der Matthäus-Passion zu verwerten. Ferner besteht die Möglichkeit, daß Bach bereits in Weimar eine Passion – vielleicht auf einen Franckschen Text – komponiert und Teile daraus in der Matthäus-Passion von 1729 benutzt hat⁶⁷. Smend⁶⁸ nimmt an, Bach habe eine zweite, einschürige Matthäus-Passion – vielleicht in Weimar – geschrieben.

⁶¹ Dürr St, S. 35 und 177.

⁶² Vgl. ebenda S. 178 und 180.

⁶³ Brief an den Verfasser vom 31. 5. 1965.

⁶⁴ F III, S. 31f.

⁶⁵ Spitta II, 175f.

⁶⁶ *Madrigalische Seelen-Lust . . .*, S. 8; vgl. Spitta II, 368.

⁶⁷ Brief von A. Dürr an den Verfasser vom 31. 5. 1965.

⁶⁸ BJ 1940/48, S. 35, und Smend II, S. 14.

Auch von Erdmann Neumeister hat Bach in Leipzig noch einige Texte vertont (BWV 24, 28 und 59)⁶⁹. In Kantate 27 verwendet er eine Neumeisterische Arie, und die Kantate 56 („Ich will den Kreuzstab gerne tragen“) klingt bis in Einzelheiten an Neumeisters Text an: „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“⁷⁰.

Mindestens sechzehn geistliche Kantatentexte dagegen hat Bach von dem Dichter vertont, der als sein Hauptlibrettist für die Leipziger Zeit gilt: dem fünfzehn Jahre jüngeren Christian Friedrich Henrici,⁷¹ der unter dem Pseudonym „Picander“ zu Bachs Zeit in Leipzig eine rege Tätigkeit als Gelegenheitsdichter entfaltete.

Henrici war zu seiner Zeit ein berühmter Mann, berühmter offenbar als Bach. Das Zedlersche Lexikon⁷² enthält über Bach erst im zweiten Supplementband⁷³ einen – weitgehend aus Walthers Lexikon abgeschrieben – Artikel, während Picander im 28. Band⁷⁴ in einem längeren Artikel als „berühmter deutscher Poete“ gefeiert wird.

Bach benötigte für seine 59 Kantaten im Jahr (s. S. 18) Texte in größeren Mengen. Gedruckten Sammlungen freilich, die damals erschienen⁷⁵, entnahm er keine. Statt dessen wandte er sich an Picander, der sich auch in der geistlichen Poesie versucht hat.

Seine erste Frucht auf dem neuen Gebiet war seine *Sammlung erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage*, Leipzig 1725⁷⁶. Es sind „gereimte Betrachtungen größtentheils in Alexandrinern, deren meisten ein strophisches Gedicht nach der Melodie eines Kirchenliedes angehängt ist“⁷⁷, also keine Kantatentexte. In der Vorrede zum ersten Heft (erster Advent 1724) versucht Henrici, seine Wendung zur geistlichen Poesie zu rechtfertigen. Er erwartet, schreibt er dort, daß ihm niemand glauben werde. Gleichzeitig verteidigt er sich gegen den Vorwurf, er vernachlässige sein Studium⁷⁸. Henrici war also damals (1725) noch Student.

Daher ist es ausgeschlossen, daß Henrici schon vor dem ersten Advent (= 3. 12.) 1724 Texte zu geistlichen Kantaten für Bach geschrieben hat.

⁶⁹ Dürr St, S. 73.

⁷⁰ *Fünffache Kirchenandachten* 1717, S. 514.

⁷¹ Einzelheiten im Abkürzungsverzeichnis.

⁷² 64 Bände und 4 Ergänzungsbände, Halle und Leipzig 1732–1754.

⁷³ Sp. 1157 (von 1751, also nach Bachs Tod!).

⁷⁴ Sp. 21 (von 1741).

⁷⁵ Spitta (II, 177, Anm. 30) nennt einige. Weitere s. Brausch. Den Text zu der 1726 entstandenen Kantate 47 hatte der Dichter (Joh. Fr. Helbig) 1720 in einer Sammlung von Kantatentexten veröffentlicht (NWK, S. 285). Bach hat den Text aber wahrscheinlich durch eine Kantate Telemanns auf denselben Text kennengelernt (Brief von A. Dürr an den Verfasser vom 26. 11. 1966).

⁷⁶ Sie erscheinen zwischen dem ersten Advent 1724 und ersten Advent 1725 wöchentlich. 1725 gab er sie gesammelt heraus.

⁷⁷ Spitta II, 171.

⁷⁸ Paul Flossmann, *Picander*, Diss. Leipzig 1899, S. 44.

Wir dürfen dieses Datum wohl als terminus ante quem non betrachten. Da die *Erbaulichen Gedancken* keine Kantatentexte sind, wird man auch kaum annehmen können, daß Henrici bereits kurz nach diesem Zeitpunkt für Bach Kantatentexte verfaßt hat. Vielmehr dürfte der ersten gemeinsamen Kantate eine Zeit vorausgegangen sein, in der sie sich kennengelernt und auf die Zusammenarbeit innerlich vorbereitet haben.

Nach den Forschungen von Dürr⁷⁹ und von Dadelsen⁸⁰ ist die Kantate 148 „vielleicht“ für den 19. 9. 1723 komponiert. Spitta⁸¹ datiert sie auf den 23. 9. 1725⁸². Bei beiden Daten handelt es sich um den 17. Sonntag nach Trinitatis. Textlich geht BWV 148, obwohl stark umgearbeitet, auf ein Gedicht aus Picanders *Sammlung Erbaulicher Gedancken* von 1725 zurück. Henrici hat seine in diesem Band veröffentlichten Betrachtungen über die Evangelien nach seinen eigenen Angaben *Sonnabends und Sonntags nach geendigter Vesper, wenn sich andre an unzulässiger Leibesvergnügung belustigten*⁸³ zu Papier gebracht. Es ist also m. E. ausgeschlossen, daß Bach schon 1723 einer dieser Texte vorgelegen hat.

Daß Picander sich auf Bachs Veranlassung hin der geistlichen Poesie zugewandt habe, wird man also um so weniger sagen können⁸⁴, als die *Sammlung erbaulicher Gedancken* gar nicht im Hinblick auf Vertonung geschrieben ist⁸⁵. Bach mag aber durch sie auf Henrici aufmerksam geworden sein⁸⁶.

Die erste Kantate auf einen Picanderschen Text, die Bach nachweislich vertont hat, ist BWV 249a („Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen“), eine Schäferkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels am 23. 2. 1725. Bach hat sie später zum Oster-Oratorium parodiert⁸⁷.

Die zweit- und drittälteste⁸⁸ Kantate, nachweislich auf einen Picanderschen Text komponiert (BWV 205 zum 3. 8. 1725 und BWV 36a zum 30. 11. 1726), sind, wie BWV 249a, weltliche Huldigungskantaten. Die viertälteste (BWV 157 zum 6. 2. 1727) ist eine – offenbar bestellte – Trauerkantate für Johann Christoph von Ponickau. Auch die fünftälteste (BWV 193a zum 3. 8. 1727) ist wieder eine Huldigungskantate, die sechstälteste (BWV Anh. 4 zum 25. 8. 1727) eine (geistliche) Ratswahlkantate. Am 5. 2. 1728 führt Bach wieder eine Picandersche Huldigungskantate (BWV 216) auf. Es han-

⁷⁹ Dürr Chr, S. 61.

⁸⁰ TBSt 4/5, S. 92.

⁸¹ II, 995.

⁸² Die Kantate ist nicht im Autograph, sondern nur in einer Abschrift von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol aus dem Jahre 1754 erhalten.

⁸³ Zitiert nach: Spitta II, 171.

⁸⁴ Gegen Schering, S. 85.

⁸⁵ Flossmann, S. 45.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Smend, *Neue Bachfunde*, in: AfMf VII, 1943, S. 3 ff.; Schering, S. 85.

⁸⁸ Die auf stark umgearbeitete Texte aus den *Erbaulichen Gedancken* zurückgehenden Kantaten 148 und 19 nicht mitgerechnet.

delt sich also ausnahmslos um besonders feierliche Gelegenheiten. Erst danach folgen nachweisbar hintereinander elf Kirchenkantaten auf Texte Henricis. Später, in den 1730er Jahren, sind es nur wenige. Die unseres Wissens letzte von Bach vertonte Kantate Henricis (zum 30. 8. 1742) ist die sogenannte Bauernkantate (BWV 212), eine Huldigungskantate für Carl Heinrich von Dieskau.

Man sieht aus dieser Aufzählung, daß es hauptsächlich weltliche Huldigungskantaten sind, für die Henricis Verfasserschaft bezeugt ist. Sie hat er selbst in seinen Gedichtsammlungen veröffentlicht. Ein ähnliches Bedürfnis, seine Kirchenkantaten herauszugeben, hat er offenbar nicht verspürt⁸⁹. Zur geistlichen Poesie hatte er, wie er selbst gesteht, kein inneres Verhältnis⁹⁰: *dass er betben soll, das ist kein Werck vor ihn*⁹¹ und: vier Hochzeitslieder zu singen, sei ihm angenehmer und leichter, *als nur einen Grabe-Seuffzer zu erzwingen*⁹². Trotzdem hat er es für Bach reichlich getan (siehe z. B. BWV 157: „Ach, wie vergnügt / Ist mir mein Sterbekasten, / Weil Jesus mir in Armen liegt! / So kann, so muß ich fröhlich rasten!“).

Zum Kantatendichten dürfte er erst durch Bach veranlaßt worden sein⁹³. Dieser Mann, der es sich wahrscheinlich kaum leisten konnte, etwas umsonst zu tun, dichtete – wie aus der Vorrede zu seinen *Erbaulichen Gedancken* hervorgeht – auch religiöse Lyrik nur im Hinblick auf finanziellen Gewinn⁹⁴. Ob Henrici für seine Kantatentexte bezahlt wurde, ist freilich nicht geklärt. Terry⁹⁵ berichtet, daß Johann Christian Clauder, der Dichter der Kantate 215, die am 5. 10. 1734 in Anwesenheit des Königs und Kurfürsten August III. auf dem Leipziger Marktplatz aufgeführt wurde, zwölf Taler erhielt (Bach und seine Musiker bekamen fünfzig).

1728 gab Picander einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten heraus, seinen einzigen, den er 1732 im III. Teil seiner *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte* noch einmal abdrucken ließ⁹⁶. Von den siebenzig Kantatentexten dieses Jahrgangs hat Bach – soweit erhalten⁹⁷ – nur zehn⁹⁸ vertont, obwohl diese Texte laut Vorrede eigens für Bach geschrieben sind: *daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt. . . werden*⁹⁹. Der Jahrgang beginnt in der

⁸⁹ Nur den Jg. Kirchenkantaten 1728/29 hat er in den 3. Band seiner Gedichte aufgenommen.

⁹⁰ Spitta II, 177.

⁹¹ Flossmann, S. 11.

⁹² Flossmann, S. 11; Spitta II, 172.

⁹³ Spitta II, 173.

⁹⁴ Flossmann, S. 10.

⁹⁵ Terry, S. 190.

⁹⁶ Dort auch der Text der Markus-Passion.

⁹⁷ Dürr Chr., S. 19f., vermutet, daß Bach den gesamten Jahrgang komponiert hat, die meisten Kantaten jedoch verlorengegangen sind.

⁹⁸ TBSt 4/5, S. 139; Dürr Chr., S. 18 und 51f.: BWV 84, 145, 149, 156, 159, 171, 174, 188, 197a und „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ (ohne BWV-Nr.).

⁹⁹ Zitiert nach Spitta II, 175.

Ausgabe von 1728 mit *Johannis* und schließt mit dem 4. Sonntag p. Trin. Die Vermutung liegt nahe, daß Bach *Henrici* ursprünglich nur für besondere Gelegenheiten herangezogen und dieser bis dahin noch keine „turnusmäßigen“ Kantatentexte geschrieben hatte. In der Tat läßt sich vor Michaelis 1728/29 (?) keine einzige solche Kantate nachweisen.

Von folgenden Bachschen Kantaten stammen die Texte nachweislich von *Henrici*: (84), 145, 149, 156, 157, 159, 171, 174, 188, 197a, 244a, Anh. 3, Anh. 4a, den drei Kantaten zum Jubelfest der Augsburger Konfession 1730 (190a, 120b und Anh. 4b)¹⁰⁰, 30a, 36a, 205, 211 (um ein Rezitativ und ein Terzett erweitert, wahrscheinlich von Bach), 212, 213, 216, 249b, Anh. 10, Anh. 11, Anh. 12 und 193a. Von einigen dieser Kantaten ist die Musik verschollen oder als Parodie in andere Werke übergegangen. Ferner verfaßte *Henrici* die madrigalischen Teile der Matthäus- und Markus-Passion. Auf dem Titelblatt der ersten hat Bach ihn genannt: „*Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus*“. Dazu kommen noch die Kantaten 19 und 148, deren Texte auf freien Bearbeitungen aus den *Erbaulichen Gedancken* basieren.

Wie Bach dazu kam, sich mit diesem Mann zu befreunden, der, wie man ihm vorwarf, ein *lüderliches Leben*¹⁰¹ führte, ist bis heute rätselhaft. Vielleicht war *Henrici* der einzige Mensch in Leipzig, der für solche Zwecke in Frage kam¹⁰². Bach hatte offensichtlich eine Abneigung gegen fertigergedruckte Kantatentexte. Er wollte wohl selbst – wie es etwa Mozart mit seinen Opernlibrettisten getan hat – auf die Gestaltung des Textes einwirken können. Die Dichtung sollte offenbar *der Musick geborsame Tochter*¹⁰³ sein. Dafür waren fertige Texte ungeeignet. *Henrici* war anscheinend der Mann, der sich dazu verstand.

Dies wird wohl auch der Grund dafür gewesen sein, daß Bach offensichtlich nie in ein näheres Verhältnis zu dem Mann getreten ist, der literaturgeschichtlich der bedeutendste Leipziger Mitbürger Bachs war: Johann Christoph Gottsched. 1724, ein Jahr nach Bach, war Gottsched nach Leipzig gekommen; er hielt ab Sommersemester 1725 dort Vorlesungen, wurde 1730 außerordentlicher und 1734 ordentlicher Professor. Fünfzehn Jahre jünger als Bach, war er mit *Henrici* genau gleichaltrig. Immerhin hat Bach dreimal – soweit wir heute wissen – einen Kantatentext Gottscheds vertont: 1725 „Auf! süß entzückende Gewalt“ (ohne BWV-Nr.) eine Hochzeitskantate¹⁰⁴, 1727 die Trauerode auf den Tod der Königin und Kurfürstin Christiane Eberhardine, der Gemahlin Augusts des Starken (BWV 198), und 1738 eine Huldigungskantate für August III. „Willkommen!

¹⁰⁰ Dürr Chr., S. 100.

¹⁰¹ Flossmann, S. 10.

¹⁰² Spitta II, 176; Flossmann, S. 46.

¹⁰³ Brief Mozarts an seinen Vater vom 13. 10. 1781 (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, Kassel 1963, S. 167).

¹⁰⁴ Friedrich Smend, *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, in: Bach-Gedenkschrift 1950, hrsg. von Karl Matthaei, Zürich 1950, S. 42–65, S. 50ff.; Schering, S. 123.

Ihr herrschenden Götter der Erden!“ (BWV Anh. 13). Die Hochzeitskantate stammt aus Gottscheds Anfängen; die beiden andern Kantaten sind für akademische Veranstaltungen geschrieben, für die sonst der Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner (1697–1778) zuständig war. 1727 hatte (wie wohl auch 1725) der Auftraggeber (ein Herr von Kirchbach) gewünscht, daß Gottsched den Text und Bach die Musik liefern sollte. Warum 1738 nicht Görner den Gottschedschen Text komponiert hat, wissen wir nicht. 1727 jedenfalls hatte er heftig protestiert, daß man Bach um die Komposition gebeten und ihn übergangen hatte.

So hat wohl zwischen Bach und Gottsched nicht mehr als eine „achtungsvolle Distanz“¹⁰⁵ bestanden, obwohl beide ein „gastliches und musikalisches Haus“¹⁰⁶ hielten. Wahrscheinlich wollte sich keiner dem andern unterordnen. So arbeitete Gottsched mit Görner und Bach mit Henrici zusammen. In seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) spricht Gottsched in einem eigenen Kapitel (II. Abschnitt, III. Hauptstück) über das Dichten von Kantatentexten. Als vorbildliche Kantatenkomponisten nennt er Hurlbusch, Händel, Graun, Hasse und Gräfe; Kritik übt er an Heinichen. Bach, dessen Kantaten und Passionen er wohl öfter gehört haben dürfte, erwähnt er überhaupt nicht. Trotzdem glaube ich, zwischen den Zeilen Anspielungen auf Bach lesen zu können, wenn er z. B. schreibt: eine Arie sei schlecht, „Wenn sie (die Komponisten) durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen: einzelne Wörter so zerren und ausdehnen, daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, gar nicht verstanden werden kann“. Man vergleiche hierzu etwa die Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ aus der Johannes-Passion u. a. In gleicher Weise kritisiert Mattheson¹⁰⁷ Bachs Kantate 21 wegen der unaufhörlichen Wiederholung der gleichen Worte.

Zu dem ein Menschenalter jüngeren Christian Fürchtegott Gellert (geb. 1715), der ab 1734 in Leipzig studiert, seit 1744 dort Privatdozent ist, hat Bach anscheinend keine Beziehung gehabt¹⁰⁸.

1725 vertonte Bach neun Kantaten der Christiane Mariane von Ziegler geb. Romanus (1695–1760), einer Dichterin aus dem Gottschedkreis. 1728 gab sie auf Gottscheds Veranlassung einen *Versuch in gebundener Schreibart* heraus. Neun Bach-Kantaten gehen auf – allerdings stark umgearbeitete – Texte dieser Sammlung zurück (BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 und 176). Früher galt 1728 als terminus post quem für die Entstehung¹⁰⁹. Neuerdings haben aber v. Dadelsen¹¹⁰ und Dürr¹¹¹ nachgewiesen, daß diese

¹⁰⁵ Hamel, S. 181.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ *Critica musica* II, 1725, S. 368.

¹⁰⁸ Hamel, S. 189.

¹⁰⁹ TBSt 4/5, S. 25.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Dürr Chr, S. 80f.

Kantaten bereits 1725 entstanden sind. Bach muß die betreffenden Texte also schon vor der Veröffentlichung gekannt haben.

Mariane von Ziegler hat im ersten Band ihres „Versuchs“ nur diese neun Kantaten veröffentlicht. Im zweiten Band¹¹² gibt sie einen ganzen Jahrgang heraus, von dem Bach jedoch, soviel wir wissen, nichts komponiert hat. Im Vorwort fordert sie zur Vertonung ihrer Dichtungen auf. Offenbar hat die Verfasserin also lediglich die obengenannten Kantaten für Bach gedichtet. Manche bedauern das; Hamel¹¹³ sagt von ihren Kantatentexten, daß sie „sich nicht nur durch Gedankenreichtum, Sprachbeherrschung, Echtheit der Empfindung und Wärme des Ausdrucks, sondern ebenso durch einen religiösen Klang von tiefer Schlichtheit auszeichnen“. Bach freilich hat die Texte keines seiner Librettisten so stark verändert wie die der Mariane von Ziegler. Vielleicht war sie darüber verärgert. Möglicherweise spielte aber auch die Rivalität zwischen Gottsched, auf dessen Seite Mariane von Ziegler stand, und Henrici, der mit Bach zusammenarbeitete, hierbei eine Rolle. Henrici hatte damals, als Bach die Ziegler-Kantaten komponierte, für Bach allerdings erst, soviel wir wissen, einen Kantatentext geliefert: BWV 249a. Vielleicht hat Bach aber auch der offenkundig endgültige Abbruch der Zusammenarbeit mit Mariane von Ziegler (am 27. 5. 1725 hat er die letzte Ziegler-Kantate aufgeführt) auf die Seite Henricis getrieben.

Von verhältnismäßig nur wenigen Kantaten der Leipziger Zeit sind die Textdichter bekannt. Verglichen mit der Situation vor 1723 ist das erstaunlich. Man hat deshalb im Leipzig der 1720er Jahre nach Persönlichkeiten gesucht, die als Textdichter für Bachsche Kantaten in Frage kämen. Dabei ist man auf zwei Leipziger Theologen gestoßen: Christian Weiß d. Ä. (geb. 1671) und d. J. (geb. 1703), Vater und Sohn¹¹⁴. Beide waren Geistliche an der Thomaskirche, der Vater 1714–1736 Pfarrer, der Sohn 1731 bis 1737 Subdiakon (er wirkte 1737–1741 als Diakon und 1741 bis zu seinem Tod 1743 als Archidiakon an der Nikolaikirche, in der Bach ebenfalls – abwechselnd mit St. Thomas – musizierte).

Wustmann¹¹⁵ weist darauf hin, daß „Bach gern Berufsgruppen in einer Gewatterschaft vereinigte, 1725 Handelsleute, 1726 und 1727 Juristen, 1728 Musiker, 1733 Schulkollegen“. „So liegt der Gedanke nahe, daß (Bach) 1737 seine Helferschaft beim Kantatenwerk“ versammelte. Paten der 1737 geborenen Johanna Carolina Bach – des neunzehnten der zwanzig Kinder Bachs – waren ein Sohn Christian Weiß' d. Ä. und Frau Henrici. Dorothea Weiß, eine Tochter des älteren Weiß, stand 1732 Pate bei Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich.

¹¹² Leipzig 1729.

¹¹³ S. 182.

¹¹⁴ Rudolf Wustmann, *J. S. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, S. XXIV (Einleitung abgedruckt: NWK, S. 554–571); Schering, S. 83, und Hamel, S. 137. Biographische Daten zu den beiden Weiß in: Archiv f. Sippenforschung 33, Heft 25, Februar 1967.

¹¹⁵ Ebenda.

Bach war also mit der Familie Weiß befreundet. Wenn daraufhin Brausch¹¹⁶ und Terry¹¹⁷ den beiden Weiß eine ganze Reihe von Kantaten zuweisen, so ist das lediglich auf Vermutungen gegründet.

Schließlich muß noch die Frage erörtert werden, ob Bach nicht auch selbst Kantatentexte gedichtet hat. Zugeschrieben hat man ihm: BWV 16, 17, 19, 22, 23, 27, 34, 35, 36, 40, 51, 54, 56, 65, 66, 84, 92, 106, 120a, 122, 147, 153, 170, 173, 173a, 184, 194, 197, 205a, 209, die beiden letzten Nummern von 211, 214 und 216a¹¹⁸. Von vornherein ausgeschlossen ist das nicht. Telemann z. B. war im Zweifel, ob er ein größerer Musiker oder Dichter sei. Bachs Vorgänger im Thomaskantorat, Johann Kuhnau, hatte im Jahre 1700 einen satirischen Roman *Der musikalische Quacksalber* erscheinen lassen.

Wir wissen jedoch von keiner der erhaltenen Bach-Kantaten mit Sicherheit, daß Bach auch ihren Text verfaßt hätte.

Es gibt nur einen Fall, in dem sich wenigstens eine Betätigung Bachs als Korrektor eines Kantatentextes nachweisen läßt, da ein von Bachs Hand geschriebenes Textblatt der Kantate 216a mit ebenso autographen Korrekturen erhalten ist¹¹⁹. Von wem der dort niedergeschriebene Text stammt, wissen wir nicht. In dem einleitenden Duett hat Bach die Korrekturen vorgenommen, bevor er die letzte Zeile (die sich auf die erste reimt) niederschrieb, wie man sofort erkennt, wenn man sich die Faksimile-Abbildung bei Neumann (vgl. Anm. 119) ansieht. Trotzdem könnte auch diese letzte Zeile einer Vorlage entnommen sein.

In fast allen Fällen, in denen uns Bachsche Kantatentexte in einer Ausgabe des betr. Dichters zum Vergleich vorliegen, weicht Bachs Fassung – z. T. erheblich – von der des Textdichters ab. Daß Bach solche textlichen Veränderungen selbst vorgenommen hat, wissen wir freilich eben nur aus Kantate 216a. Auch von den Versen auf dem Titelblatt des Orgelbüchleins *Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, | Dem Nächsten, draus sich zu belehren* ist nicht sicher, ob sie von Bach stammen oder ob er sie übernommen hat. Ebenso wissen wir nichts über den Autor des Widmungsgedichtes der B-Dur-Partita für Cembalo¹²⁰. Ob man daraus, daß auf manchen gedruckten Textblättern¹²¹ der Name des Dichters fehlt, schließen darf, daß Bach ihn verfaßt hat¹²², scheint fraglich.

Für die Frage nach der Herkunft der Bachschen Kantatentexte sind wir also – soweit sie nicht von den einzelnen Dichtern selbst herausgegeben worden

¹¹⁶ S. 208–212.

¹¹⁷ *Bach's Cantatas arranged chronically*, London 1922.

¹¹⁸ Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 2 1953, S. 204, Anm. 1.

¹¹⁹ Faksimileabdruck: Werner Neumann, *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1953, S. 191. Vgl. auch Spitta II, 465.

¹²⁰ Dok I, S. 224. Vgl. dazu: Scheide, BJ 1961, S. 21 ff.

¹²¹ Von manchen Bachschen Vokalwerken sind Textdrucke erhalten, die vor dem Gottesdienst oder Konzert an die Zuhörer verteilt wurden. Leider fehlt bis heute eine vollständige Bibliographie dieser wichtigen Quellen (TBSt 4/5, S. 25).

¹²² Spitta II, 457, Anm. 37.

sind (vor oder nach Bachs Vertonung¹²³) – allein auf innere Merkmale angewiesen.

Isolde Ahlgrimm und Erich Fiala machen in ihrem Aufsatz *Bach und die Rhetorik*¹²⁴ auf die Beziehungen Bachs zur Rhetorik aufmerksam. Bach hat in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg (humanistische) Gymnasien besucht, an denen – in der damaligen Zeit selbstverständlich – die klassische Rhetorik einen breiten Raum einnahm. Die Verfasser verweisen darauf, daß Bach in seinem Streit mit dem Musiktheoretiker Johann Adolf Scheibe sich von dem „Magister und Lehrer der Rhetorik an der Leipziger Universität“¹²⁵ J. A. Birnbaum verteidigen ließ, der in dieser Auseinandersetzung darauf hinwies, daß Bachs Kompositionen (auch die reinen Instrumentalwerke) nach den Regeln der Rhetorik angelegt seien: „*Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.*“¹²⁶

Außerdem könnte man anführen, daß Bach an der Thomasschule Latein unterrichtete¹²⁷. Telemann, 1722 als erster zum Thomaskantor gewählt, hatte ausdrücklich darum gebeten, von der Verpflichtung zu wissenschaftlichem Unterricht befreit zu werden, und das hatte der Rat auch genehmigt. Wenn Bach sich demgegenüber zum Lateinunterricht bereit erklärte, so wohl, um dem Rat Vorzüge zu präsentieren, die Telemann nicht aufweisen mußte. Bach unterrichtete Latein in Tertia und Quarta und ließ sogar Arbeiten schreiben¹²⁸. Man wird also auch von hierher annehmen können, daß Bach mit den Regeln des Stils, der Rhetorik usw. vertraut war. So steht nichts im Wege, auch für Kantatentexte Bachs Autorschaft anzunehmen.

Wie die neuere Bachforschung¹²⁹ gezeigt hat, ist der größte Teil der Bachschen Kantaten in den ersten Leipziger Jahren entstanden. Will man die Fülle dieser Kantaten gliedern, so bietet sich der Zeitraum von Estomihi 1723 bis zum 3. Pfingsttag 1724 als erster Abschnitt an, da Bach in der Folge zwischen dem 1. Sonntag p. Trin. 1724 und Palmarum / Mariä Verkündigung 1725 eine einheitliche Kette von Kantaten, die sogenannten Choral-kantaten, komponiert hat.

Von den Kantaten, die Bach zwischen Estomihi (= 7. 2.) 1723 und Trinitatis (= 4. 6.) 1724 einschließlich aufgeführt hat, sind uns – die wahrscheinlichen Aufführungen mitgerechnet – sechsundsechzig bekannt. Siebzehn davon stellen Wiederaufführungen oder Parodien älterer Kantaten dar. Um

¹²³ TBSt 4/5, S. 25.

¹²⁴ Österreichische Musikzeitschrift 9, (1954), S. 342–346.

¹²⁵ A. a. O., S. 342.

¹²⁶ Zitiert nach Spitta II, 64.

¹²⁷ Spitta II, 6f.

¹²⁸ Ebenda.

¹²⁹ Dürr Chr und TBSt 4/5.

einige Nummern erweitert werden die Franckschen Kantaten BWV 147, 186 und 70. Die Urform von BWV 154 läßt sich nicht wiederherstellen. Völlig neu geschaffen hat Bach in diesem Zeitraum – soweit wir heute wissen – BWV 22, 23, 75, 76, „Murmelt nur, ihr heitern Bäche“ (ohne BWV-Nr., NWK, S. 445 ff.), 24, 167, 136, 105, 46, 179, 69a, 77, 25, 119, 138, 95, 48, 109, 89, 60, 90, 40, 64, 190, 153, 65, 73, 81, 144, 83, 67, 104, 166, 86, 37 und 59. Neugeschaffen wurde wahrscheinlich auch der Text zu BWV 194 und zum Schlußchor der Kantate 181. Somit brauchte Bach in dieser Zeit wenigstens siebenunddreißig neue Kantatentexte. Dazu kamen Texte für die aus Köthener Werken parodierte BWV 194, 181 (?), 66 (?), 134, 173 und 184. Nur von zweien (BWV 59 und 24) ist bisher der Textdichter bekannt: Erdmann Neumeister. Daß BWV 148 kaum vor 1725 entstanden ist, wurde S. 21 dargelegt.

Als „Probestück“¹³⁰ führte Bach zu Estomihi (= 7. 2.) 1723 in Leipzig BWV 22 auf. Die anscheinend für diesen Tag vorgesehene Kantate BWV 23 wurde vermutlich im letzten Augenblick zurückgestellt und erst 1724 uraufgeführt¹³¹.

Beide Kantatentexte haben Verschiedenes gemeinsam. An freien Texten enthalten sie zwei durch ein Rezitativ voneinander getrennte Arien. Alle Nummern (bis auf den einleitenden Bibelvers in BWV 22) sind Gebete an Gott bzw. Christus. In beiden Kantaten finden sich Alexandriner (BWV 22, 12; BWV 23, 3), in beiden begegnet in einer Nummer ein von fünf bzw. zehn vierhebigen Versen eingerahmter zweihebiger und in beiden ein mit emphatischem „Ach!“ eingeleiteter Vers.

Vielfach wird angenommen, daß Bach selbst die Texte dieser beiden Kantaten gedichtet habe¹³². Dagegen sprechen jedoch die drei Waisen in 23, 3. Gewiß ist eine Waise in madrigalischer Dichtung keine Seltenheit, aber drei innerhalb von elf Versen fallen aus dem Rahmen des Üblichen. Nun finden sich Waisen häufig in solchen Kantatentexten, die nachweislich nicht von Bach stammen. Sie sind erst nachträglich dadurch entstanden, daß Bach in fremden Texten ihm überflüssig erscheinende Verse ohne Rücksicht auf ihre Reimbindung ausläßt oder neue hinzudichtet. (Besonders deutlich kann man dies an den Texten Mariane von Zieglers beobachten.)

Man wird kaum annehmen können, daß Bach in selbstverfaßten Texten nachträglich Verse gestrichen hat.

Ungewöhnlich ist die Waise am Schluß einer Arie in BWV 23 (Nr. 1). Da Waisen sich bei Arien in der Regel im ersten oder zweiten Vers finden, liegt die Vermutung nahe, daß Bach auch hier einen Vers seiner Vorlage ausgelassen hat.

¹³⁰ Außer der autographen Partitur existiert noch eine zweite, von einem Anonymus angefertigte mit dem Vermerk: „NB. Dies ist das Probestück in Leipzig“ (Spitta II, 775, und TBSt 4/5, S. 82).

¹³¹ Spitta II, 181; TBSt 4/5, S. 93.

¹³² Tagliavini, S. 213; NWK, S. 103 und 105; BWV, S. 28f.

Am 30. 5. und 6. 6. 1723 führte Bach zwei eng verwandte Kantaten auf: BWV 75 und 76. Ihr Aufbau stimmt völlig überein: BW – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Choral – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Choral. Der Bibelvers zu Beginn ist in beiden Kantaten einem Psalm entnommen. Aus vier Versen bestehen in beiden Kantaten die Arien Nr. 5 und 9, außerdem die Arie Nr. 11 in BWV 76. Die Arie Nr. 5 weist jeweils daktylisches, die Arie Nr. 9 in BWV 75 und Nr. 11 in BWV 76 trochäisches Versmaß auf. Es dürfte unbezweifelbar sein, daß diese beiden Kantaten vom gleichen Dichter stammen.

Außerdem lassen sich auch Gemeinsamkeiten mit BWV 22 und 23 aufweisen:

BWV 76,4: „der größte Haufen“	BWV 22,3: „dem größten Haufen“
BWV 76,6: „Finsternis“	BWV 23,3: „Finsternissen“
BWV 75,9: „geistlich reich“	BWV 22,4: „geistlich ertötet“
BWV 75,3: „Mein Jesus soll mein alles sein . . . mein . . . Gut“	BWV 22,4: „Mein alles in allem . . . mein . . . Gut“

Dreireime finden sich in BWV 75,3; 75,11; 76,10 und 23,2. BWV 22, 75 und 76 beginnen mit einem Bibelwort.

In Christoph Ernst Siculus *Annalium Lipsiensium Academicorum Sectio XIX*¹³³ ist der Text einer Kantate abgedruckt, mit der Studenten der Leipziger Universität am 9. 6. 1723 Prof. Dr. Florens Rivinus anlässlich seiner Ernennung zum Ordinarius gratulierten: „Murmelt nur, ihr heitern Bäche“ (ohne BWV-Nr., NWK Anh. c 6, S. 445 ff.). Weder Textdichter noch Komponist sind bekannt. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit stammt die Musik von Bach. Wenn dies zutrifft, so läge uns in dieser Kantate der erste erhaltene weltliche Kantatentext aus Bachs Leipziger Zeit vor.

Obwohl der erste Vers der Kantate („Murmelt nur, ihr heitern Bäche“) an den Anfang von BWV 202 („Weichet nur, betrübte Schatten“) erinnert und auch die Worte „Felder“ und „Wiesen“ in BWV 202,4 und 5 begegnen, darf man wohl nicht an den gleichen Textdichter denken. Zunächst ist BWV 202 nach allgemeiner Annahme bereits in Köthen komponiert. Ferner unterscheiden sich beide Kantaten durch die Funktion ihrer Rezitative. In unserer Kantate ist das Entscheidende in den langen Rezitativen gesagt, während in BWV 202 die kurzen Rezitative lediglich Überleitungen von einer Arie zur andern darstellen.

Es mag nicht ausgeschlossen sein, daß die Arien Nr. 1 und 7 unserer Kantate, die gedanklich mit den übrigen Sätzen nur lose verknüpft sind, wenigstens teilweise aus einer andern Kantate übernommen sind. Die Verbindung der murmelnden Bäche mit einem Professor der Jurisprudenz erscheint gekünstelt.

¹³³ Leipzig 1724, S. 480–483.

Singulär in Bachs Kantatentexten ist die in Nr. 1 und 9 im Reim auftretende Form „raus“. Ebenso findet sich nur in dieser Kantate (Nr. 6, Vers 3) der Gebrauch des geschlechtigen Pronomens der 3. Person statt des Reflexivums („ihm“ statt „sich“, wie es im älteren Deutsch üblich ist). Ungewöhnlich ist auch der Schachtelsatz im letzten Rezitativ:

Du bist der Mann,
Dem, Dir und andern zum Genuß,
Das, was du machst, so wie man wünschen kan,
Gerathen muß.

Vermutlich stammt der Text dieser Kantate – der Verfasser ist mit der Verwandtschaft, den Eigenschaften und der weitverzweigten Wirksamkeit des Gehrten wohl vertraut – von einem der „Auditores“ des Prof. Rivinus.

Unter den im ersten Leipziger Jahr wiederaufgeführten Weimarer Kantaten finden sich drei, die durch Einfügung neugedichteter und -komponierter Rezitative und teilweiser Umdichtung der Arien erweitert und umgestaltet sind: BWV 147 (zu Mariä Heimsuchung, 2. 7. 1723), BWV 186 (zum 7. p. Trin., 11. 7. 1723) und BWV 70 (zum 26. p. Trin., 21. 11. 1723). Da die betreffenden Weimarer Kantaten für die drei letzten Adventsontage bestimmt waren (70a: 2. Adv.; 186a: 3. Adv.; 147a: 4. Adv.), in Leipzig aber nur am ersten Adventsontag „musiziert“, das heißt, eine Kantate aufgeführt wurde, bedurften diese drei Kantaten einiger Umformungen, um sie ihrer neuen Bestimmung anzupassen.

Die Umarbeitungen von BWV 147a und 70a hat offenbar der gleiche Textdichter vorgenommen, während BWV 186a anscheinend von einem andern bearbeitet worden ist. In BWV 147 fallen eine Reihe von Tonversetzungen in mehrsilbigen Wörtern auf: „Innerstés“ (Nr. 2), „menschlichés“ (2), „tröstendés“ (2), „Gewältigé“ (4), „brünstigém“ (4), „Verbórgenén“ (8) und „Gläubigé“ (8), ferner: „Elénden“ (4). Dergleichen begegnet in BWV 70: „Sündlichés“ (2), „himmlischén“ (4) und „unártigén“ (6), nicht jedoch in BWV 186. Parallelen finden sich in den Choralkantaten (S. 46) und in BWV 10 (S. 47–48), deren Textdichter vermutlich Bach selbst ist.

Andererseits zeichnet sich BWV 186 dadurch aus, daß die 1723 hinzugefügten (und -komponierten) Teile durch wörtliche Anknüpfungen mit den sieben Jahre älteren Franckschen verbunden wurden. Das Wort „Knechtsgestalt“ aus dem (übernommenen) Eingangschor kehrt in Rezitativ Nr. 2, Zeile 1, wieder. Der Schluß dieses Rezitativs bereitet auf die (Weimarer) Arie Nr. 3 vor. Auch das Rezitativ Nr. 4 greift in Vers 11 („in der Schrift erblickt“) den Schlußvers der vorhergehenden Arie („in der Schrift erblicken“) auf. Von der Arie Nr. 5 hat der Umarbeiter nur die beiden ersten Verse (mit Änderungen) übernommen. Die letzten Verse („lehren“, „nähren“, „sättigt“) stehen mit dem Schluß des vorhergehenden Rezitativs („Lehren“, „geistlich Manna“, „schmeckt“) in Zusammenhang. Auch zwischen „Körper“ (4,2) und „Leib“ (5,5) mag man eine Beziehung sehen. Auf

den Gedanken der scheinbar fehlenden göttlichen Hilfe in Choral Nr. 6 wird in Rezitativ Nr. 7 angespielt. „Den höchsten Schatz“ (8,4) nimmt der Bearbeiter im vorhergehenden Rezitativ (7,10) vorweg. Das letzte Wort dieser Arie („Lebenswort“) klingt in 7,4 als „Christi Wort“ und in 7,9 als „des Heilands Wort“ an, gleichzeitig „sein Wort“ aus dem Rezitativ vorher aufgreifend. „Die Armen“ (8,1) werden zwar nicht in 7 erwähnt, doch ist im zweiten Teil dieses Rezitativs ständig von ihnen die Rede. Das „Wort“ wird im Rezitativ Nr. 9 noch zweimal aufgenommen (Vers 6 und 10). Auf „die Krone“ aus Offenb. 2,10, die in der Arie Nr. 10 erwähnt wird, bereitet der Schlußvers des Rezitativs Nr. 9 vor. Der Schluß der Arie klingt im vorletzten (Anspielung auf 2. Tim. 4,7) und letzten Vers des vorhergehenden Rezitativs bereits an. Im Schlußchoral wird nochmals auf „Gottes Wort“ zurückgegriffen.

Der Bearbeiter von BWV 186 hat sich also intensiv bemüht, seine Verse durch zahllose Anspielungen auf die schon vorhandenen Franckschen zuzuschneiden. Der Dichter, der die Texte von 147a und 70a geändert und erweitert hat, nimmt zwar auch gelegentlich Wendungen seiner Vorlage auf (vgl. „Wunder“ 1,5 und 9,1, „bekenne(n)“ 3,2; 7,1 u. 8,14 in BWV 147 und „Tag“ 2,2 und 3,1; „Schall(e)“ 9,3 und 10,3 und „letzte(r) Schlag“ 9,4 und 10,3 in BWV 70), doch kann man in diesen beiden Kantaten keineswegs von einer derart systematischen Anpassung der neuen Nummern an die alten reden wie in BWV 186. So wird man wohl im Bearbeiter der Kantate 186 einen andern Textdichter zu sehen haben als in 147 und 70.

W. H. Scheide¹³⁴ weist darauf hin, daß die Kantaten BWV 136, 105, 46, 179, 69a, 77 und 25, die Bach zwischen dem 18. 7. und 29. 8. 1723 aufgeführt hat, sowie BWV 109 und 89 (17. bzw. 24. 10. 1723) und BWV 104 (23. 4. 1724) den gleichen Aufbau zeigen: BW – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Choral.

Auf Grund „stilistischer Ähnlichkeiten“ möchte Scheide sie Picander zuschreiben. Untersucht man daraufhin Henricis Stil, so ergibt sich eine Reihe wesentlicher Unterschiede gegenüber den genannten Kantaten.

Picander liebt eine priamelähnliche, anaphorische Ausdrucksweise, z. B. BWV 197a,5 (H III):

Bin ich krank, so heilt er mich,
Bin ich schwach, so trägt er mich,
Bin ich verirrt, so sucht er mich,
Und wenn ich falle, hält er mich,
Ja, wenn ich endlich sterben muß . . .

In den dreißig von Bach vertonten Picandertexten kommen fünfundvierzig solcher Wendungen vor. In den hier zu behandelnden zehn Kantaten nur vier.

¹³⁴ BJ 1961, S. 11f.

Weitere auffällige Unterschiede sind:	Picander	BWV 25, 46, 69a, 77, 89, 104, 105, 109, 136, 179
einhebige Verse	29	—
Wiederholung eines Verses	4	—
Dreireime	14	2
apokopierte Formen	23	—
„sein“ (= 3. Pl. Präs. des verb. subst.)	9	—135
„denen“ (= „den“)	6	—
„angenehm“	8	—
„vergnügt“	5	—
„annoch“	3	—
„zärtlich“	3	—
„Ja, ja!“	4	—
„Wohlan!“	8	1
„Heil“	15 ¹³⁶	2
„Sünde“ und etymologisch verwandte Wörter	5	17

Völlig fehlen die bei Picander sechsmal vorkommenden Duette, wobei die Texte, die beide Sänger singen, sich nur durch einzelne Wörter, z. T. die Possessivpronomen, unterscheiden.¹³⁷

Auch der Aufbau dieser zehn Kantaten findet sich in keiner der Kantaten Henricis, obwohl gerade die Aufbauschemata Picanders untereinander stark differieren.

Man wird also (trotz gewisser Ähnlichkeiten¹³⁸) den Text dieser Kantaten nicht Henrici zuschreiben dürfen.

Wenn Henrici bereits 1723 geistliche Kantatentexte verfaßt hätte, hätte er nicht in der Vorrede zu seinen *Erbaulichen Gedancken* (3. 12. 1724) seine Wendung zur geistlichen Poesie so ausdrücklich zu rechtfertigen brauchen, wie er es dort tut (vgl. S. 20).

Aber auch Bachs eigene Autorschaft ist unwahrscheinlich, da in BWV 179,4 zwei Waisen aufeinanderfolgen; offenbar hat Bach hier wieder Verse einer Vorlage ausgelassen (vgl. S. 28).

Bei der weiteren Suche nach dem Textdichter mag man an BWV 75 und 76 denken, die mit den hier behandelten Kantaten manches gemein haben. Die Identität der Verfasser ist jedoch unwahrscheinlich, da BWV 75 und 76 überwiegend (5) vierzeilige und nur drei fünfzeilige Arien enthalten, während von den zwanzig Arien der Kantaten BWV 136ff. nur eine vierzeilig, zehn fünfzeilig und neun sechszeilig sind. Zudem unterscheidet sich

¹³⁵ BWV 77,2: „sind“.

¹³⁶ Besonders häufig in den Verbindungen „Heil und Segen“ und „Glück und Heil“.

¹³⁷ Zum Beispiel BWV 145,1 (bzw. 3).

¹³⁸ Zum Beispiel Metrumwechsel innerhalb eines Satzes.

die vierzeilige von den vierzeiligen der Kantaten 75 und 76 durch die ungewöhnliche Länge ihrer Verse.

Ähnlich verhält es sich mit dem Umfang der Rezitative. Von den zwölf Rezitativen der Kantaten 75 und 76 sind fünf sechszeilig, eins sieben-, vier acht- und zwei zehnzeilig, während von den zwanzig Rezitativen der andern Gruppe nur zwei sechszeilig, eins sieben-, je drei acht-, neun- und zehnzeilig, je zwei zwölf- und vierzehnzeilig und je eins fünfzehn-, sechzehn- und siebenzeilig ist.

Außerdem weist BWV 75,6 einen einhebigen Vers auf, den der Verfasser der anderen Kantatentexte meidet.

Tagliavini schreibt acht dieser zehn Kantaten Weiß zu (BWV 109: Picander, BWV 89: Ziegler). Hinter BWV 105 sehen auch Brausch¹³⁹ und Smend¹⁴⁰ einen Theologen. Die dem einleitenden BW folgenden Rezitative in BWV 179 und 25 tragen homiletischen Charakter. In BWV 136,5 und 25,2 wird – ganz theologisch – Adams Sündenfall für die Sündhaftigkeit des menschlichen Geschlechts verantwortlich gemacht und in BWV 136,5 und 6, BWV 105,4 und BWV 89,4,5 und 6 Jesu Blut – im Sinn von Matth. 26,28¹⁴¹ – zur Sündentilgung genannt.

Scheide¹⁴² weist darauf hin, daß die acht Kantaten BWV 166, 86, 37, 44 und 6, 42, 85, 79 den gleichen Aufbau zeigen, und schreibt sie einem Dichter zu, der in Bachs Kantaten „sonst nicht wieder auftritt“ (evtl. Weiß). Tagliavini vermutet als Verfasserin Mariane von Ziegler.

Auffallend ist zunächst das Auftreten einer Choralstrophe mitten in der Kantate: In allen lautet die Satzfolge: BW – Arie – Choral – Rezitativ – Arie – Choral. Gemeinsam ist ferner die Wiederaufnahme des einleitenden BW in einem oder mehreren der folgenden Sätze¹⁴³.

In den neun Ziegler-Kantaten finden sich Choralstrophen nur am Schluß, zweimal (BWV 68 und 128) am Anfang einer Kantate. Daß Bach (oder ein anderer?) diese Choräle nicht in einen fertigen Text später eingefügt hat, wird dadurch bewiesen, daß sie meist durch mehrere wörtliche Anspielungen mit den freien Texten verbunden sind. Vgl. etwa BWV 85: „guter Hirt“ (Nr. 1 u. 2), „getreuer Hirt“ (Nr. 3); „Schafe“ (Nr. 2), „Schäflein“ (Nr. 3); „Weide“ (Nr. 3 und 4); „frisches Wasser“ (Nr. 3), „Lebensströme“ (Nr. 4). Oder BWV 6: „Bleib, ach bleibe“ (Nr. 2), „Ach bleib“ (Nr. 3); „Licht“ (Nr. 2, 3 u. 4); „Weil die Finsternis einbricht“ (Nr. 2), „weil es nun Abend worden ist“ (Nr. 3); „Dein . . . Wort“ (Nr. 3), „Deines Worts“ (Nr. 5); „hell“ (Nr. 3), „heller“ (Nr. 5). Der Anspielungen sind so viele, daß ein Zufall ausgeschlossen erscheint. Außerdem wäre es – falls die Choräle nachträglich eingeschoben worden sein sollten – merkwürdig, daß die Choralstrophen in allen acht Kantaten an gleicher Stelle stehen. Man wird

¹³⁹ S. 209.

¹⁴⁰ Smend III, S. 26.

¹⁴¹ Vgl. auch Mark. 14,24; Röm. 5,9; Eph. 1,7; Kol. 1,14; Hebr. 9,14; Offenb. 1,5 u. a.

¹⁴² BJ 1961, S. 10f.

¹⁴³ Beispiele bei Scheide, a. a. O.

also annehmen müssen, daß die madrigalischen Texte um die vorher ausgesuchten Choralstrophen herum verfaßt worden sind.

Gegen eine Verfasserschaft M. v. Zieglers sprechen außerdem mehrere sprachlich-stilistische Kriterien, für die sich in den Ziegler-Kantaten keine Parallelen finden: BWV 6,4 präfixloses Partizip Präteritum „kommen“ (statt „gekommen“), BWV 85,4 „Mietlinge“, BWV 42,4 „denen“ (= „den“) und der unreine Reim „Jüden“: „wüten“. In den acht Kantaten dieser Gruppe fehlen apokopierte Formen des Possessivpronomens, wie sie bei M. v. Ziegler nicht selten vorkommen: „mein Augen“ (BWV 128,3), „sein Allmacht“ (ebda. und BWV 176,3), „mein Ohnmacht“ (BWV 176,4). Auf der anderen Seite begegnen in den Ziegler-Kantaten Formen wie „kein Mensche“ (BWV 128,4) und „auf rechter Bahne“ (BWV 108,3)¹⁴⁴, wofür es in den hier zu behandelnden Kantaten keine Parallele gibt.

M. v. Ziegler liebt gelegentlich Metrumwechsel in einer Arie (BWV 176,5 und 183,4), der in den Kantaten dieser Gruppe fehlt.

Von all diesen sprachlichen und metrischen Beobachtungen her wird man diese Kantaten also M. v. Ziegler absprechen müssen.

Scheide widerspricht sich selbst, wenn er diese acht Kantaten zunächst einem Dichter zuschreibt, „der in JSBs Werk sonst nicht wieder auftritt“ und dabei an Weiß denkt¹⁴⁵, unmittelbar danach jedoch zwei von ihnen (BWV 86 und 44) Picander zuschreibt. Die Reimschemata von BWV 86,2 (a a b c c b) und BWV 44,2 und 5 (x a b b a), die Scheide als Argument für die Verfasserschaft Henricis anführt, sind in Kantatenarien so häufig, daß man damit nichts beweisen kann.

Daß ein Geistlicher die Texte dieser Kantaten verfaßt hat, erscheint nicht ausgeschlossen. Zunächst legt der Beginn mit einem BW dies nahe¹⁴⁶. Vielleicht handelt es sich jeweils um das BW, das er seiner Predigt in dem Gottesdienst, in dem die Kantate aufgeführt werden sollte, zugrunde legen wollte. Stärker stützt diese Annahme die Tatsache, daß in diesen Kantaten „jeweils einer der madrigalischen Sätze mit einer in JSBs Texten ungewöhnlichen Deutlichkeit auf das einleitende Bibelwort zurückgreift“¹⁴⁷.

Doch noch andere Kriterien lassen die Verfasserschaft eines Geistlichen vermuten: BWV 37 wirkt wie eine Predigt über die Rechtfertigungslehre (besonders Rez. Nr. 4). Auch die Arie Nr. 5 hat einen homiletischen Einschlag

¹⁴⁴ Für die hier zu klärende Frage ist es unerheblich, ob in diesen Fällen die älteren, volleren Formen gemeint sind – im zweiten Fall könnte man an Anlehnung an die starke Flexion der Maskulina und Neutra denken –, oder ob das -e in diesen Fällen lediglich metrischen Erfordernissen seine Existenz verdankt, was die Form „Mensch“ in den Zieglertexten BWV 68,3 und 183,3 nahelegt.

¹⁴⁵ BJ 1961, S. 10f.

¹⁴⁶ Daß dies allein nichts besagt, zeigen die Ziegler-Kantaten: sieben der neun Kantaten M. v. Zieglers, die nicht theologisch vorgebildet war, beginnen mit einem BW. Auch Kantaten Henricis werden gelegentlich durch ein BW eröffnet (z. B. BWV 120, 149, 157, 190 u. a.).

¹⁴⁷ Scheide, BJ 1961, S. 10.

mit ihrer Bezugnahme auf das einleitende BWV „Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden“ (Mark. 16,16):

Der Glaube schafft . . .

.....

Die Taufe ist . . .

.....

Und daher heißt ein selger Christ,

Wer gläubet und getauft ist.

In BWV 44,5 und 42,4 ist im gleichen Sinn von der „Kirche“ die Rede, in 42,3 und 79,2 von „Häuflein“, in 6,4 von „Christenpflicht“, in 42,4 von einem „schön Exempel“, in 85 mehrmals vom „guten Hirten“, in 86 mehrmals von „(Gottes) Wort“; 42,2 spielt auf Matth. 18,20 (Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen) an, „Und (Jesus) spricht darzu das Amen“. In BWV 166 redet der Dichter dreimal im „man“ (Nr. 4 u.5), in BWV 79 ausnahmslos im „wir“.

Daß Bach nicht selbst der Dichter dieser Texte ist, wie Neumann von BWV 42 vermutet¹⁴⁸, zeigt der zerstörte Reim in Nr. 2. Denn Reime, die er selbst zusammengestellt hat, vernachlässigt er gewiß nicht. Hierauf ist in der bisherigen Forschung m. W. noch nicht hingewiesen worden.

Dagegen hat Bach – seiner unbedenklichen Streichung ganzer Kantatenverse vergleichbar, durch die der Reim zerstört wurde – in nicht wenigen Kantaten den Reim durch Einführung eines Ersatzwortes vernichtet (wobei man natürlich mit der Möglichkeit bloßer Versehen rechnen muß):

BWV 24,2	„ümb“ (statt „um“): „drum“ ¹⁴⁹
BWV 42,2	„sind“ (statt „seynd“): „ein“
BWV 45,3	„Pein“ (statt „Hohn“): „Lohn“ ¹⁵⁰
BWV 66,4	„aus“ (statt „gehn“): „entstehn“
BWV 85,8	„Sinnen“ (statt „Sinn“): „bin“
BWV 125,2	„zerfällt“ (statt „zerbricht“): „nicht“ ¹⁵¹
BWV 152,2	„leget“ (statt „gründet“): „findet“
BWV 176,4	„seist“ (statt „bist“): „ist“
WO I,8	„erhält“ (statt „gemacht“): „Pracht“
WO IV,3	„Hirt“ (statt „Hort“): „Wort“ ¹⁵²

ferner:

BWV 74,2	„ehrt“ (statt „ehret“): „erhöret“
BWV 74,3	„gehn“ (statt „gehen“): „geschehen“

¹⁴⁸ NWK, S. 134.

¹⁴⁹ In Bachs Briefen findet sich neunzehnmal „üm“ (davon siebzehnmal autograph erhalten), viermal „ümsonst“ (drei autogr.) und einmal „darümb“ (autogr.). Umlautlose Formen fehlen.

¹⁵⁰ Je einmal in der autographen Partitur und den Originalstimmen.

¹⁵¹ So in den Originalstimmen.

¹⁵² So in der autographen Partitur; in den Originalstimmen ursprünglich auch „Hirt“, dann verbessert in „Hort“ (NBA II/6, Krit. Bericht, S. 191).

BWV 120a,6	„Flehn“ (statt „Flehen“): „geschehen“
BWV 149,3	„Ruhe“ (statt „Ruh“): „zu“
BWV 207a,8	„Friedensfahne“ (statt „Friedensfahnen“): „Untertanen“

In der Zeit vom 30. 8. 1723 bis zum 30. 5. 1724 hat Bach eine Reihe von vierundzwanzig Kantaten aufgeführt – drei davon sind nicht ganz gesichert –, die ein sehr heterogenes Bild ergeben: BWV 119, 138, 95, 148 (?), 48, 194, 60, 90, 40, 64, 190, 153, 65, 154, 73, 81, 83, 144, 181, 66 (?), 134, 67, 173 (?) und 184. Nicht aufgeführt sind hier die Kantaten, deren Textdichter bekannt sind, und die, die in einem andern Abschnitt behandelt werden.

Unter ihnen sind BWV 40, 64 und 65 verwandt. Man vergleiche zunächst den Aufbau:

BWV 40	BWV 64	BWV 65
BW (1. Joh. 3,8)	BW (1. Joh. 3,1)	BW (Jes. 60,6)
Rezitativ	Choral	Choral
Choral	Rezitativ	Rezitativ
Arie	Choral	Arie
Rezitativ	Arie	Rezitativ
Choral	Rezitativ	Arie
Arie	Arie	Choral
Choral	Choral	

Zunächst fällt die mehrmalige Verwendung von Choralstrophen innerhalb der Kantaten auf¹⁵³. Dadurch werden Rezitative und Arien zurückgedrängt (in jeder Kantate zwei Arien und zwei Rezitative bei acht bzw. sieben Nummern). Alle drei Kantaten werden durch einen Chor über einen biblischen Text eröffnet. Besonders auffällig ist dabei, daß in Kantate 40 und 64 dieser Text dem gleichen Kapitel des sonst nicht gerade häufig zitierten 1. Johannesbriefs entnommen ist.

Ferner weisen diese drei Kantaten eine Vorliebe für vierhebige Trochäen auf: BWV 40,7 sechs Verse, BWV 64,7 fünf und BWV 65,6 sechs. In der dritten Kantate zeigen beide Arien das gleiche metrische Schema: je sechs trochäische Vierheber; auch die Reimbindungen stimmen überein: ababcc. Die erste Arie in BWV 40 und 64 enthält mehrere Zweiheber: BWV 40,4 drei und BWV 64,5 zwei.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht mit den im vorigen Abschnitt behandelten Kantaten; jene haben alle den gleichen Aufbau, während die drei hier zu behandelnden im Aufbau nur verwandt sind.

Als ihren Dichter hat man Bach selbst vermutet. Dafür spricht die starke Verwendung der Choräle. Denn während zu Bachs Zeit der Choral immer mehr aus der Kirchenmusik verdrängt wurde, ist Bachs Vorliebe für den Choral einer der „konservativen“ Züge seines Wesens. In Francks Kantatentexten begegnen Choräle nur in der Zeit, in der Bach Francksche Texte ver-

¹⁵³ Die im vorigen Abschnitt behandelten enthalten außer dem Schlußchoral nur jeweils eine Choralstrophe.

tont hat – vorher und nachher dagegen fehlen sie¹⁵⁴. Picander hat, als er 1729 den Text der Matthäus-Passion veröffentlichte, die – offenbar von Bach ausgesuchten und eingefügten – Choräle nicht abdrucken lassen.

In den Kantaten 40, 64 und 65 bilden die Choräle (und die Chöre über Bibelverse) offensichtlich das Gerüst des Ganzen; an ihnen ist die übrige Dichtung aufgehängt. Bestimmte Worte und Wendungen der Chöre und Choräle kehren in den madrigalischen Stücken wieder, z. B.: BWV 40: Nr. 1 „Sohn Gottes“ und Nr. 2, Zeile 3 „Gottessohn“, Nr. 1 „erschieden“ und Nr. 2, Zeile 9 „erscheinet“, Nr. 1 „Teufel“ kehrt in Nr. 4, 5 und 6 als „Schlange“ wieder. Das Wort „Trost“ (Nr. 3) wird in der letzten Zeile von Nr. 2 vorweggenommen. „Schlange“, „bange“, „Kopf“ und „zerknickt“ aus Nr. 6 kommen schon in Nr. 3 vor. „Freuet“ in Nr. 7 knüpft an „Freuden“ aus Nr. 6 an. Die „Christenschar“ aus Nr. 8 erscheint schon in Nr. 7 als „Christenkinder“. BWV 64: „Lieb(e)“ in Nr. 1 und 2, „Welt“ in Nr. 3, 4, 5, 6, 7 und 8. Ferner gehören zusammen: „Gottes Kinder“ (Nr. 1) und „Gotteskinde“ (Nr. 6), „Gold“, „Reichtum“ (Nr. 3) und „Schätzen“ (Nr. 4), „Sünde(n)“ in Nr. 6 und 8. Auch die madrigalischen Sätze sind untereinander durch solche Wortresponionen verbunden: „besitz(e)“ (Nr. 3 u. 6), „vergänglich“ und „vergehen“ (Nr. 3 u. 6), „bleibet“ (Nr. 5 u. 6), „Himmel“ (Nr. 6 u. 7). Das Rezitativ Nr. 3 führt auf den folgenden Choral hin, der Satz geht weiter. Entsprechende Anknüpfungen sind in BWV 65 zu beobachten: „Saba“ begegnet in Nr. 1 u. 2, „Gold“ und „Weihrauch“ in Nr. 1, 2, 3 u. 5, „Myrrhen“ in Nr. 2, 3 und 5, „Nimm mich“ in Nr. 6 u. 7, „Herz(e)“ in Nr. 3, 4, 5 u. 6 und „Schenke“ u. „Geschenke“ in Nr. 4, 5 u. 6.

Aus dieser Zusammenstellung sieht man, daß die Rezitative und Arien dieser drei Kantaten um die – vorher ausgesuchten – Chöre über Bibelverse und die Choräle gedichtet sind. Keiner der bekannten Librettisten Bachs stellt Choräle derart in den Mittelpunkt und macht sie zum Träger ganzer Kantaten. So ist es kein Zufall, daß gerade Bach sogenannte Choralkantaten geschrieben hat, deren Texte – auch die der Rezitative und Arien – aus (teilweise umgedichteten) Choralstrophen bestehen. Da sich außerdem in keiner dieser drei Kantaten zerstörte Reime finden, steht der Annahme nichts entgegen, Bach selbst habe ihre Texte verfaßt.

Verwandt mit diesen drei Kantaten ist BWV 153¹⁵⁵. Sie verwendet sogar fünf Choralstrophen, drei davon als Schlußchoral, ein bei Bach singulärer Fall. Abgesehen von den Choralkantaten und den Sätzen, in denen madrigalische und Choralverse verbunden sind, ist auch der Anfang mit einem Choral selten: BWV 16, 61, (80), 95, 98, 128 (und 145). Allerdings basiert Kantate 153 nicht derart stark auf den Chorälen wie die drei genannten; statt dessen ist sie stärker auf Epistel und Evangelium des Sonntags bezogen. Einige Worte der Choräle und des Bibelverses werden auch hier in den madrigalischen Teilen aufgegriffen: „lieber Gott“ in der ersten Zeile des

¹⁵⁴ Alfred Dürr, *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks*, in: Mf, Jg. 3, 1950, Heft 1, S. 25.

¹⁵⁵ NWK. S. 57. Tagliavini, S. 217.

Chorals erscheint in der ersten Zeile des folgenden Rezitativs gesteigert als „liebster Gott“ (vgl. BWV 8, 13 und 179: „liebster Gott“, 32 und 154: „liebster Jesu(s)“, 123: „liebster Immanuel“): Der schlichte Positiv genügt der Zeit nicht; sie bevorzugt den Superlativ. Die „Feind“ (ebenfalls erste Zeile des Chorals) treten in Nr. 4 u. 6 wieder auf. Das „helfe“ des Bibelverses (Nr. 3) findet sich in Nr. 2, Zeile 2, wieder und wird in der letzten Zeile von Nr. 4 geballt zu „Hilf, Helfer, hilf!“. Das Wort „Marterhöhle“, das Bach schon in der Johannes-Passion für „Mörderhöhle“ aus Brockes' Text eingesetzt hatte, taucht hier in Nr. 4 auf (ebenso in Kantate 124)¹⁵⁶.

Enger als mit BWV 40, 64 und 65 scheint Kantate 153 jedoch mit BWV 154 verwandt zu sein¹⁵⁷. Gemeinsam haben beide eine Choralstrophe mitten in der Kantate¹⁵⁸. Auch lassen sich gewisse Anknüpfungen an die beiden Choralstrophen (in der Mitte und am Schluß) feststellen: „verlanget“ des Chorals Nr. 3 ist im Rezitativ Nr. 2 („Verlangen“) vorweggenommen; der Choral Nr. 3 schließt: „Komm, o liebstes Jesulein“, worauf das Rezitativ Nr. 4 beginnt: „Jesu, laß dich finden“.

Auf „Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen“ (Nr. 7) folgt der Choral: „Meinen Jesum laß ich nicht“. Eine ähnliche Verbindung zwischen dem Schluß der vorletzten Nummer und dem Schlußchoral weist auch die von Henrici stammende Kantate 157 auf: „Da laß ich nicht, mein Heil, von dir“ und „Meinen Jesum laß ich nicht“. Die sechste Strophe dieses Liedes, um die es sich in beiden Fällen handelt, findet sich ferner in Kantate 124 (die ganz auf diesen Choral aufgebaut ist). Nur dort lautet die erste Zeile „Jesum laß ich nicht von mir“ (Reimwort: „für“). In den Kantaten 154 und 157 ist also der Reim zerstört. Dies verwundert um so mehr, da Henrici, als er den Text 1727 veröffentlichte, den Choral so abdrucken ließ. Entweder war dies ein Versehen, oder er wollte damit einen identischen Reim zwischen der letzten Zeile der vorletzten Nummer und der ersten des Schlußchorals sowie den Dreireim vermeiden. Eher könnte man bei Kantate 154 an ein Versehen denken: Vielleicht hat die Gleichheit der ersten und letzten Zeile in Strophe 1 Bach (und Henrici) – mit oder gegen ihren Willen – dasselbe für Strophe 6 suggeriert.

Darauf, daß sich in Kantate 153 wie 154 ein als Arioso (bzw. Arie) vertonter Bibelvers findet, hat schon Spitta aufmerksam gemacht¹⁵⁹.

Ebenso hat bereits Spitta¹⁶⁰ gesehen, daß die Arien BWV 153,8 und BWV 154,7 metrisch nach demselben Schema aufgebaut sind: auf vier vierhebige Trochäen folgen zwei vierhebige Daktylen. Nur die Reimschemata der trochäischen Verse differieren: die vier in BWV 153 zeigen Kreuzreim (1. u. 3. männlich, 2. u. 4. weiblich), in BWV 154 umschließenden

¹⁵⁶ Spitta II, 349.

¹⁵⁷ Auf die Verwandtschaft der Kantaten 153 und 154 macht schon Spitta (II, 789f.) aufmerksam.

¹⁵⁸ Dieses Aufbauschema ist nicht zu verwechseln mit dem der Choralkantaten.

¹⁵⁹ II, 790.

¹⁶⁰ Ebenda.

Reim (1. u. 4. weiblich, 2. u. 3. männlich). Ferner weisen beide Kantaten keine Da-capo-Arie auf. Sie ähneln sich auch in ihrem musikalischen Aufbau: die daktylischen Schlußverse heben sich durch Übergang in ein anderes Tempo bzw. eine andere Taktart von den vorhergehenden ab.

Auffallend ist bei Kantate 154 der starke Gebrauch von Anaphern¹⁶¹. Dafür dürfte der Choral Nr. 3 das Vorbild gewesen sein. Die ersten vier Zeilen dieses Chorals beginnen mit dem Vokativ „Jesu“. Das zweite Wort dieser vier Verse lautet in der ersten, zweiten und vierten Zeile „mein (-e, -es)“. (Die erste und letzte Zeile des Schlußchorals fangen mit „Meinen Jesum“ an. So sind schon die beiden Choräle aufeinander abgestimmt.) Anaphern finden sich in sämtlichen madrigalischen Stücken der Kantate¹⁶²: dreimal „O“ in Nr. 1¹⁶³, „Wo“ (einmal interrogativ und einmal relativ), getrennt durch „Wer“ in Nr. 2¹⁶⁴, „Nun“ und „Da“ in Nr. 6, „Ich will dich“ in Nr. 7.

Der Verfasser von BWV 154 scheint ein Geistlicher zu sein. Das Sonntagsevangelium bringt die Perikope vom zwölfjährigen Jesus im Tempel. In der ersten Arie klagt eine Seele¹⁶⁵: „Mein liebster Jesus ist verloren“ und fragt im folgenden Rezitativ: „Wo treff ich meinen Jesum an (?)“. Die Antwort gibt Nr. 5 mit Luk. 2,49: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?“ Jesus ist im Tempel zu finden, in der Kirche, in der er uns durch sein „Wort“ und „Sakrament“ „erquickt“, wie in Nr. 6 ausgeführt wird.

Wenn die Kantate Weimarer Ursprungs ist und dort bereits denselben Text hatte¹⁶⁶, so scheiden die beiden Weiß als Textdichter aus.

Kantate 190 („Singet dem Herrn ein neues Lied“) ist nur unvollständig erhalten. Smend¹⁶⁷ vermutet in ihr eine Köthener Neujahrskantate für den 1. 1. 1723 und weist darauf hin, daß in Rezitativ Nr. 6 von einem „Gesalbten“, also einem Fürsten, sowie von „Stamm und Zweigen“, d. i. dessen Familie, die Rede ist. Gemeint könne nur Fürst Leopold von Anhalt-Köthen sein. Smend beachtet aber nicht, daß anschließend von der „Schule“, den „Lehrern“, dem „Rat“ und „unserer Stadt“ gesprochen wird. Das weist eindeutig auf Leipzig. Sollte Bach den ersten Teil eines Rezitativtextes wörtlich übernommen und den zweiten geändert haben? Ist mit dem „Gesalbten“ nicht viel wahrscheinlicher August der Starke, Bachs Landesherr in Leipzig, gemeint? In BWV 193a (zum Namenstag Augusts des Starken, dem 3. 8.

¹⁶¹ Es gibt keine weitere Bach-Kantate, die eine solche Vielzahl von Anaphern aufweist.

¹⁶² Wenn man das „laß“ in Zeile eins und zwei von Nr. 4 auch als Anapher bezeichnen will (was es strenggenommen nicht ist).

¹⁶³ Anklänge an den Choral „O Ewigkeit, du Donnerwort, / O Schwert, das durch die Seele bohrt“. Vgl. BWV 20 und 60 (Spitta II, 230).

¹⁶⁴ Strenggenommen ebenfalls keine eigentliche Anapher.

¹⁶⁵ Ähnlich der nach Spitta (II, 332) Maria in den Mund gelegten Eingangsarie der für den gleichen Sonntag bestimmten Kantate 32 (NWK, S. 70f.).

¹⁶⁶ Siehe Dürr Chr, S. 65.

¹⁶⁷ *Bach in Köthen*, S. 48 ff.

1727) heißt es in der Schlußarie: „Segne des Gesalbten Nahmen.“ Die Salbung war eine Zeremonie, die – nach alttestamentlichem Vorbild – allein bei der Krönung von Königen angewendet wurde. So scheint mir das Gebet für den Landesherrn in diesem Rezitativ nur auf August den Starken (als König von Polen), nicht auf Fürst Leopold von Anhalt-Köthen zu passen, der als Calvinist bei der Thronbesteigung sicher nicht gesalbt worden ist.

Das refrainartige „Herr Gott, dich loben wir“ bzw. „Herr Gott, wir danken dir“ erinnert an die Zitate aus der Litanei in BWV 18¹⁶⁸, die für Bach Vorbild gewesen sein könnte. Eingeleitet werden beide Kantaten durch relativ umfangreiche Bibelzitate aus dem Alten Testament.

Überhaupt fällt die Fülle der Bibelzitate in dieser Kantate auf. Sie beginnt mit drei vollständig zitierten Psalmversen (Ps. 149,1; Ps. 150,4 u. 6). „Denn deine Vätertreu / Hat noch kein Ende, / Sie wird bei uns noch alle Morgen neu“ (Nr. 2) geht auf Klagelieder Jer. 3,23¹⁶⁹ zurück; der Schluß von Arie Nr. 3 auf Psalm 23,2, die dritte Zeile von Nr. 4 auf Psalm 27,4; Zeile 5 spielt auf den bekannten Choral „Jesu, meine Freude“ an, Zeile 8 auf Ps. 23, Joh. 10 u. a., die dritt- und die zweitletzte Zeile von Nr. 6 auf Ps. 85,11¹⁷⁰. Die freien Bibelzitate unterscheiden diese Kantate spürbar von den zuvor besprochenen.

Gemeinsam mit ihnen weist BWV 190 eine Reihe von Anaphern auf: Nr. 3 „Lobe (deinen Gott)“ knüpft an „Herr Gott, dich loben wir“ an. Ferner beginnen alle sechs Zeilen der Arie Nr. 5 mit „Jesus“ ähnlich dem Schlußchoral von WO IV¹⁷¹ (in den ersten beiden Versen erstreckt sich die Anapher auf die ersten drei Wörter „Jesus soll mein . . .“). Mit dem Schlußchor von WO IV hat diese Arie außerdem das Reimschema gemeinsam sowie die Tatsache, daß jede Zeile entweder ein Personal- oder ein Possessivpronomen der ersten Person Singular enthält. Es sieht aus, als ob die im Weihnachts-Oratorium verwandte Choralstrophe das Vorbild für diese Arie abgegeben hätte. Eine fast ebenso ins Auge springende Anapher begegnet in Nr. 6: „Er (es) segne (gieß).“ Schließlich wäre noch auf Zeile 10 u. 11 des Schlußchorals hinzuweisen („Gib“).

Ebenfalls gemeinsam mit den Kantaten 40, 64, 65, 153 und 154 sind Anknüpfungen an den Choral: „loben“ (in verschiedenen Flexionsformen) findet sich in den drei Psalmversen zu Beginn. Daran knüpft auch die Arie Nr. 3 an. „Danken“ des Chorals kehrt in der letzten Zeile des Rezitativs Nr. 2 wieder. Vielleicht gehört auch „denkest“ (Nr. 2, Zeile 4) dazu, das mit „danken“ etymologisch verwandt ist. Der Name „Jesus“, mit dem, wie bereits erwähnt, jede Zeile der Arie Nr. 5 beginnt, findet sich auch in der letzten Zeile des vorhergehenden und der ersten des folgenden Rezitativs (Beschneidung ist das Fest der Namengebung Jesu).

¹⁶⁸ NWK, S. 97ff.

¹⁶⁹ Siehe auch BWV 16 (NWK, S. 42), 51 (NWK, S. 267), 8 (NWK, S. 277) und BWV Anh. 4 (NWK, S. 370).

¹⁷⁰ Siehe auch BWV Anh. 4, NWK, S. 370.

¹⁷¹ NWK, S. 50.

Man sieht, daß diese schon durch ihren merkwürdigen Überlieferungsbe- fund¹⁷² eigenartige Kantate trotz mancher Gemeinsamkeiten mit anderen der gleichen Zeit sich deutlich von diesen abhebt. 1730 hat sie Henrici zum Jubelfest der Augsburger Konfession parodiert¹⁷³, wobei er die Anapher der Arie Nr. 6 (bis auf die Schlußzeile) nachahmt: „Selig sind wir . . .“. Nicht erst in Kantate 190, sondern bereits in der vier Monate vorher ent- standenen Kantate BWV 138 begegnen Sätze, die teils aus Choralzeilen, teils aus madrigalischen Texten bzw. Bibelversen bestehen. Bach hat in den erhal- tenen Kantaten zweiundfünfzigmal eine Choralstrophe mit einem madrigali- schen oder biblischen Prosatext verknüpft. Am bekanntesten ist der Ein- gangschor der Matthäus-Passion (1729), in dem zu den Worten des acht- stimmigen Doppelchors „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen . . .“ eine neunte Stimme den Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ singt. Im Arioso „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“ singt der vierstimmige (2.) Chor die dritte Strophe des Chorals „Herzliebster Jesu, was hast du ver- brochen“ alternierend mit dem Solotenor (des 1. Chors). Im Weihnachts- Oratorium (1734) unterbricht der Solo-Baß den vom Sopran vorgetragenen Choral „Er ist auf Erden kommen arm“ nach jedem Vers mit einem kurzen Rezitativ.

Weitere sieben Male sind einem Rezitativ ein bis vier Choralverse angehängt oder vorangestellt, die vom selben Sänger, nur musikalisch etwas reicher ausgeschmückt, vorgetragen werden.

Dreißigmal verbindet Bach eine Choralstrophe mit einem Rezitativ, acht- zehnmal mit einer Arie, zweimal mit einem Arioso und zweimal mit einem Chor. Diese zweiundfünfzig Nummern verteilen sich auf vierunddreißig Kantaten. Nur von fünf ist der Textdichter bekannt: Für BWV 18 ist es Neumeister, für die anderen Henrici.

In Kantate 80, deren Text von Franck stammt, hat Bach selbst die betref- fende Arie durch eine Choralstrophe erweitert. Das zeigt wieder Bachs Vor- liebe für den Choral und läßt vermuten, daß wir auch hinter einer Reihe anderer Kantaten, in denen ein Choral mit madrigalischen Texten verknüpft ist, Bach selbst als Textdichter suchen dürfen. Eine Schöpfung Bachs ist diese Form jedoch nicht – findet sie sich doch bereits bei Neumeister.

Unter den erhaltenen Leipziger Kantaten kommt eine solche Verbindung zuerst in der am 9. 5. 1723 uraufgeführten Kantate 138 vor. Während in BWV 190 abwechselnd der erste und zweite Vers von Luthers Übersetzung des Tedeum refrainartig eingeschoben und auch die Neumeistersche Kan- tate BWV 18 mit ihren Zitaten aus der Litanei die Choralverse in ähnlicher Funktion verwendet, könnte man BWV 138 bereits als Choralkantate be- zeichnen. Rezitativische Einschübe unterbrechen die beiden ersten Strophen des Chorals „Warum betrübst du dich, mein Herz?“, während die dritte Strophe in der üblichen Weise als Schlußchoral fungiert. Offensichtlich war

¹⁷² NBA I/4, Krit. Bericht, S. 9–20 (Neumann).

¹⁷³ Text: NWK, S. 392ff.

BWV 18 Vorbild. Dies erkennt man daran, daß auch hier den einem Solisten zugewiesenen Abschnitten jeweils die beiden letzten Verse einer Choralstrophe als Abschluß und Krönung folgen. Neu jedoch ist in BWV 138 die Aufteilung vollständiger Choralstrophen.

Dagegen finden sich in den eingeschobenen Rezitativen keinerlei wörtliche Anknüpfungen an die Choralverse. Ungewöhnlich ist die merkwürdig textreiche siebenzeilige Arie Nr. 5, die einzige der Kantate. Ihren Wortschatz prägen Begriffe wie: „Armut“ (dreimal), „arm“ (zweimal), „Sorgen“ (sechsmal), „Leid“ (zweimal), „Not“, „Kummer“, „Tränen“, „Seufzer“, „elend“, „klagen“ (je einmal). Außergewöhnlich im Rahmen von Bachs Kantatentexten ist die Klage über materielle Armut (bes. Nr. 3). Auch daß der Dichter in Nr. 2 von seinem „Amt“ spricht, das er nicht „mit Ruh verwalten“ kann, ist in den andern Kantatentexten ohne Parallele. Ebenfalls deutet das hapax legomenon „Getränke“ auf einen sonst nicht vertretenen Librettisten. Man möchte dafür an einen Hilfsgeistlichen oder untergeordneten Lehrer denken, der sich dem Vieh und den Vögeln hintangesetzt fühlte (Anspielung auf Psalm 147,9) und nicht wußte, „auf was Weise“ er sein „bißchen Brot soll haben“, um sein „Amt mit Ruh (zu) verwalten“. Als Textdichter der Kantate 73 hat Spitta Henrici vermutet¹⁷⁴. Da die Kantate für den 23. 1. 1724 geschrieben ist, die Zusammenarbeit Bachs und Picanders aber erst 1725 beginnt, ist das ausgeschlossen. Trotzdem erinnert der Text mit seiner Todessehnsucht stark an die „Grabe-Seuffzer“, die jener sich abgezwungen hat¹⁷⁵ (z. B. BWV 156 u. 157).

Vielmehr ähnelt diese Kantate der für den gleichen Sonntag (3. p. Epiph.) bestimmten Kantate 72, deren Text von Franck stammt. Beide sind auf Ergebenheit in Gottes Willen gestimmt. 72,2 zitiert achtmal (neunmal) als Anapher die entscheidende Stelle aus dem Sonntagsevangelium: „Herr, so du willst“ (Matth. 8,2). Auch die Antwort Jesu wird wörtlich gebraucht: „Ich wills tun“ (Matth. 8,3). Die Arie Nr. 5 (in Alexandrinern) greift diesen Ausspruch Jesu auf.

Die ganze Kantate baut auf den Choral „Herr, wie du willst“ auf. Arie Nr. 4 zitiert dann Matth. 8,2 wörtlich jeweils als ersten Vers dreier Vierzeiler. Eine ähnliche, ebenfalls um einen wörtlichen Bibelspruch herum geschriebene Arie findet sich in Kantate 67¹⁷⁶. Auch dort ist der Textdichter nicht bekannt, so daß man also von dort her keine Anhaltspunkte gewinnen kann.

Vielleicht hat Bach hier nach dem Vorbild des Franckschen Textes (BWV 72) sich selbst versucht. Die Verbindung von Choral und Rezitativ mag, wie in BWV 190, durch Neumeisters Text der Kantate 18 angeregt sein. BWV 81 zeigt Ähnlichkeit mit der in ihrer Entstehung folgenden Kantate BWV 83. Mit den Kantaten 153 und 154 verbindet beide die Verwendung

¹⁷⁴ II, 245.

¹⁷⁵ Flossmann, S. 11; vgl. S. 22 und die Ausführungen S. 56–57.

¹⁷⁶ NWK, S. 132.

eines als Arioso vertonten Bibelspruchs. Aber keinerlei wörtliche Anknüpfungen, wie sie in den bisher besprochenen Kantaten so zahlreich zu finden waren, sind hier zu erkennen. Nur der Schlußchoral knüpft jeweils an ein Wort des letzten Rezitativs an (81: „Sturm“, 83: „Licht“). Sonst jedoch spielt der Choral keine wesentliche oder gar tragende Rolle in ihnen.

Da auch keine Anaphern auftreten, wovon die andern Kantaten so reichlich Gebrauch machen, sieht es aus, als ob hier ein anderer Dichter am Werk wäre.

Der Text der Kantate 148 geht, wenn auch in stark umgearbeiteter Form, auf ein Gedicht aus Henricis *Erbaulichen Gedancken* (1724/25) zurück. So kann BWV 148 kaum schon 1723 komponiert sein (vgl. S. 21).

BWV 60 fällt durch einen achthebigen Vers (in Rezitativ Nr. 2) und zwei unreine Reime aus dem Rahmen: „Boden“: „Toten“ und „Speise“: „heiße“ (beide in Rezitativ Nr. 4). Damit scheidet Henrici als Librettist aus, denn bei ihm finden sich weder mehr als sechshebige Verse¹⁷⁷ noch unreine Reime. Außerdem spricht das Entstehungsjahr gegen Picander. Ungewöhnlich ist auch die fast ausschließliche Verwendung von Reimpaarversen; nur zweimal begegnet umarmender Reim.

Neumann und Tagliavini schreiben BWV 66 Bach selbst zu. Dagegen spricht der zerstörte Reim: „aus“ statt „geh“: „entstehn“ (Rezitativ Nr. 4)¹⁷⁸. Ferner begegnet in diesem Rezitativ die ungewöhnlich hohe Zahl von fünf Waisen. Wahrscheinlich hat Bach auch hier wieder Verse seiner Vorlage ausgelassen¹⁷⁹.

Der (Um-)Dichter von BWV 134, der im positiven Sinn „dichtet“ (im Gegensatz zu BWV 136,3), wird aus dem gleichen Grund nicht Bach gewesen sein, da innerhalb der letzten sechs Verse des Rezitativs Nr. 5 zwei Waisen auftreten. Vielleicht war der Librettist ein Geistlicher: in der Arie (Duett) Nr. 4 spricht er von der „streitenden Kirche“, der *ecclesia militans*.

BWV 73, 67 und 173 fallen durch die Verwendung mehrstrophiger Arien auf, wie sie sich sonst nur noch in BWV 173a (aus der BWV 173 durch Parodie hervorgegangen ist), in der wahrscheinlich Franck zuzuschreibenden Kantate 172 und in BWV 204 finden¹⁸⁰. Die betreffende Arie der letzten Kantate ist zweistrophig, die andern sind dreistrophig. In ihrer sonstigen Struktur und ihren Charakteristika weichen diese Kantaten jedoch so stark voneinander ab, daß man sie kaum demselben Dichter wird zuschreiben können.

Bei den anderen Kantaten des hier zu behandelnden Zeitraums ist das Bild auf der einen Seite so bunt, auf der andern so gleichförmig, daß sich keine Kriterien für die Klärung der Verfasserfrage finden lassen.

¹⁷⁷ Der sechste Vers in BWV 216,6 ist zweifellos in einen Drei- und einen Vierheber aufzulösen. Dann ergibt sich zwanglos der Reim „Hempelin“: „hin“: „Hin“ wäre sonst ohne Reimentsprechung.

¹⁷⁸ Vgl. S. 35.

¹⁷⁹ Vgl. S. 28.

¹⁸⁰ BWV 15 scheidet, da unecht, aus dieser Betrachtung aus.

In der Zeit vom 1. p. Trin. (= 11. 6.) 1724 bis Palmarum / Mariä Verkündigung (= 25. 3.) 1725 führte Bach eine Reihe von achtunddreißig Kantaten gleichen Typs auf, für die sich seit Spitta die Bezeichnung „Choralkantate“ eingebürgert hat. Darunter versteht man Kantaten, die auf einem einzigen Choral basieren. Wörtlich erscheinen die erste (als Choralchor) und letzte Strophe (im schlichten Satz) des Chorals, gelegentlich auch eine der mittleren (verbunden mit einem Rezitativ oder einer Arie), während die andern – manchmal nur ein Teil von ihnen – zu Rezitativen und Arien umgeformt sind.

Dieser Kantatentyp ist zu unterscheiden von dem der „reinen“ Choralkantate, die textlich ausschließlich aus wörtlich gebrachten Choralstrophen besteht. Freie Texte, also madrigalische Dichtung, fehlen. An solchen Kantaten sind uns neun überliefert: BWV 4, 112, 129, 177, 107, 137, 192, 117 und 97. Nach v. Dadelsens neuer Chronologie verteilen sie sich auf die Jahre 1708 bis 1735. Man kann also nicht sagen, daß dieser Kantatentyp dem hier zu behandelnden entwicklungsgeschichtlich voraufgehe, wie noch Spitta meinte¹⁸¹.

Der Geschmack der Zeit war dem Choral nicht günstig (s. S. 36). Vor allem waren es die alten Choräle, die dem 18. Jahrhundert nichts mehr zu sagen hatten. Wie entschieden konservativ Bach eingestellt war, mag seine Auseinandersetzung mit Gottlieb Gaudlitz (geb. 1694), dem Subdiakon der Nikolaikirche, in den Jahren 1727/28 zeigen¹⁸². Bach wehrte sich dagegen, daß Gaudlitz „bisher nicht üblich gewesene Lieder“ singen ließ. Bei diesem Konflikt kann es sich um einen reinen Kompetenzstreit handeln. Bach hat sich nachdrücklich für die Erhaltung der althergebrachten Rechte des Thomaskantors eingesetzt, wie aus den Streitigkeiten mit seinen Leipziger Vorgesetzten ersichtlich ist. Hamel¹⁸³ jedoch sieht in der Auseinandersetzung mit Gaudlitz mehr: den Kampf Bachs gegen die „dichterische und geistige Verwässerung des lutherischen Chorals zum ‚geistlichen Volkslied‘“. Eindeutig zu klären ist diese Frage nicht, da die Wendung „bisher nicht üblich gewesene Lieder“ sich auch lediglich auf eine Mißachtung der De-tempore-Choräle beziehen kann. Im Zusammenhang mit diesem Streit schrieb Bach in einem Brief an den Rat der Stadt Leipzig (vom 20. 9. 1728) von der *Verordnung derer Geistlichen Gesänge . . . welche mir und meinen Antecessoribus des Cantorats nach Maßgebung derer Euangeliorum*¹⁸⁴ und *dabin eingerichteten Dreßdner-Gesangbuchs, wie es der Zeit und Umstände conuenient geschienen . . .*¹⁸⁵.

Dies spricht für die Annahme, daß Gaudlitz die De-tempore-Choräle außer acht gelassen hat. Jeder Sonntag hatte seinen eigenen Choral, und diese Übung wurde in der Regel streng eingehalten. Daß Gaudlitz ein Theologe

¹⁸¹ II, 565 und 576.

¹⁸² Spitta II, 57ff.; Schweitzer, S. 114; Terry, S. 170f.; Hamel, S. 141–143.

¹⁸³ S. 141–143 und: *Musica*, 1950, S. 244.

¹⁸⁴ Gemeint sind die sonn- und festtäglichen Perikopen.

¹⁸⁵ Dok I, S. 54f.

war, „der ganz offenkundig im Sinne der aufklärerischen Auflösung der orthodoxen Fundamente wirkt“¹⁸⁶, ist eine bloße Behauptung Hamels, für die er keinen Beweis erbringt.

Eindeutig für Bachs Bevorzugung der altlutherischen (orthodoxen) Choräle dagegen sprechen seine Choralkantaten. Man könnte anführen, Bach habe damals noch nicht mit dem gewandten Verseschmied Henrici zusammengearbeitet und deshalb, da er sich seine Kantatentexte teilweise selbst schrieb, sich die Sache möglichst einfach machen wollen, indem er Choralstrophen teils wörtlich beibehielt, teils umdichtete. Das mag eine Rolle gespielt haben. Doch fehlen z. B., wie bereits auf S. 36f. erwähnt, in Francks Dichtungen Choräle vor und nach seiner Zusammenarbeit mit Bach. Das beweist, daß Bach Franck bei der Gestaltung der für ihn geschriebenen Kantatentexte angeregt hat (vgl. S. 14). Davon, daß Bach die Choräle der Matthäus-Passion offensichtlich ausgesucht und eingefügt hat, war schon (S. 37) die Rede. Ferner sei darauf verwiesen, daß Bach öfters in seinen Kantaten eine Choralmelodie als instrumentales Zitat bringt¹⁸⁷ – die damaligen Hörer wußten, welches Lied gemeint war. Schließlich möge man an die über hundert erhaltenen Choralvorspiele denken, die sich zeitlich auf sein ganzes Leben verteilen.

Von keiner der Choralkantaten ist der Textdichter bekannt. Spitta¹⁸⁸ wie Tagliavini¹⁸⁹ möchten sie alle Henrici zuschreiben. Spitta weist darauf hin, Picander habe in den *Erbaulichen Gedancken* gezeigt, daß er „Kirchenlieder geschickt nachzubilden wußte“¹⁹⁰.

Allgemein wird jedoch angenommen, daß Bachs Zusammenarbeit mit Henrici erst 1725 beginnt. Picanders *Erbauliche Gedancken*, seine ersten Früchte auf dem für ihn neuen Gebiet der geistlichen Poesie, erschienen ab 1. Advent 1724, also während der Entstehung der Choralkantaten. Mit ihrer Komposition und Aufführung hatte Bach bereits im Juni 1724 (1. p. Trin.) begonnen. So erscheint es ausgeschlossen, daß Henrici die Aufgabe übernommen haben sollte, einen Jahrgang Choralkantaten für Bach zu liefern.

Aber es lassen sich auch aus dem Text der Kantaten selber nicht unerhebliche Kriterien gegen Henricis Verfasserschaft finden. Bei ihm begegnen keine Verse mit mehr als sechs Hebungen¹⁹¹. In den Choralkantaten treten jedoch zehn Sieben-¹⁹² und vier Achtheber¹⁹³ auf. Die in den 30 Picanderkantaten sehr beliebten Einheber (29 an der Zahl) finden sich in den 38 Cho-

¹⁸⁶ Hamel, S. 143.

¹⁸⁷ In Arien: 12,6; 19,5; 31,8; 101,4; 106,2; 137,4; 143,6; 161,1; in Duetten: 10,5; 93,4; 163,5; 172,5; 185,1; in Rezitativen: 5,4; 23,2; 38,4; 70,9; 122,3; in Chören: 14,1; 25,1; 48,1; 77,1; 80,1; 127,1; (135,1; 138,1) (vgl. Neumann, Handbuch, S. 207).

¹⁸⁸ II, 575.

¹⁸⁹ Zu BWV 111 und 124 äußert er sich nicht.

¹⁹⁰ II, 575.

¹⁹¹ Vgl. S. 43.

¹⁹² In BWV 20, 33, 99, 38, 121 (zweimal), 92, 93 und 125 (zweimal).

¹⁹³ In BWV 20, 116, 121 und 125.

ralkantaten nur fünfmal. An zweihebigen Versen kommen bei Henrici 204 vor (davon 91 in Arien, Duetten oder nach Arienschema gebauten Chören), in den Choralkantaten nur 77 (davon 13 in Arien usw.). Neun Choralkantaten, also fast ein Viertel, enthalten überhaupt keine Verse mit weniger als drei Hebungen, eine (BWV 122) sogar nicht einmal Dreieheber. Metrische Gewaltsamkeiten wie „Wo Héulen únd Zähnláppen séin“ (BWV 20,11) oder „Und dén Tod éwig schmécken nícht“ (BWV 127,4) sucht man bei Henrici vergebens. Auch der unreine Reim „heißest“ : „beweiset“ (BWV 116,3) spricht gegen ihn (vgl. S. 43). Der für Picander charakteristische Metrumwechsel innerhalb einer Arie findet sich nur in BWV 127, jedoch in gänzlich unpicanderscher Art.

Die für Henrici ebenfalls typischen priamelähnlichen Wendungen (S. 31) fehlen in den Choralkantaten völlig. Während Picander von „Vernunft“ und „Verstand“ selbstverständlich nur im positiven Sinn (BWV 213,2 und 201,4) spricht, werden sie und der „Witz“ in den Choralkantaten BWV 2,2, 180,4 und 121,3 negativ beurteilt¹⁹⁴. Bei Picander ist von „Sünde“ usw. nur fünfmal die Rede (S. 32), in den Choralkantaten dagegen dreißigmal. Apokopierte Formen, wie Henrici sie in seinen Kantaten dreiundzwanzigmal verwendet (ebda.), kommen in den Choralkantaten nicht vor. Ferner tritt „sein“ (als 3. Pl. Präs. des Verb. subst.) nur in BWV 20 auf, bei Picander dagegen neunmal (ebda.). „Kriegen“ (H: sechsmal) fehlt in den Choralkantaten, ferner „sonder“ (= „ohne“) (H: fünfmal, nur BWV 135,4 jedoch „ohne“) und „vergnügt“ (H: fünfmal). Auch wird in ihnen nie ein Vers wiederholt, was Picander gelegentlich (viermal, S. 32) tut.

Der Abweichungen von Henricis Auffassung und Stil sind also so viele, daß seine Verfasserschaft bei den Choralkantaten ausgeschlossen erscheint.

Man nimmt allgemein an, sämtliche Choralkantaten stammten von einem einzigen Librettisten¹⁹⁵. Ihr im Grunde gleiches Aufbauschema legt diese Annahme in der Tat nahe.

BWV 93, 178, 94, 101 und 113, die, nur durch die „reine“ Choralkantate BWV 107 unterbrochen, unmittelbar hintereinander komponiert worden sind (9. 7. bis 20. 8. 1724), bilden auf Grund ihres verwandten Aufbaus – vor allem wegen der Vermischung von Choralversen mit madrigalischen – eine deutliche Gruppe. Eine andere Reihe enthält jeweils eine Arie in reinen Daktylen¹⁹⁶: BWV 78, 96, 5, 115, 26, 62, 124, (126) und 1. Die Eigenheiten sind jedoch nicht so groß, daß man für beide Gruppen einen gesonderten Verfasser annehmen müßte.

¹⁹⁴ Franck (BWV 152 und 186a) und Mariane v. Ziegler (BWV 175) sind ebenfalls Antirationalisten. Auch Bach gehört offensichtlich zu ihnen; das bestätigen die wohl von ihm hinzugedichteten Schlußverse des Rezitativs Nr. 4 in der Zieglerkantate BWV 128: So schweig, verwegner Mund, / Und suche nicht dieselbe zu ergründen.

¹⁹⁵ Spitta II, 575.

¹⁹⁶ Wenn Henrici Daktylen in Arien verwendet, mischt er sie fast ausnahmslos mit Jamben oder Trochäen.

Bei Bachs Vorliebe für den Choral liegt es nahe, den Verfasser in Bach selbst zu suchen. Als starkes argumentum e silentio sei darauf hingewiesen, daß in keiner Choralkantate zerstörte Reime vorkommen¹⁹⁷.

Für Bach spricht der häufige Gebrauch von „so“ als Relativpronomen (neunzehnmal), was zwar gelegentlich (siebenmal) bei Henrici (geb. 1700), aber z. B. weder bei M. v. Ziegler (geb. 1695) noch bei Neumeister (geb. 1671) oder Franck (geb. 1659) – jedenfalls in den von Bach vertonten Texten – vorkommt. In Bachs Briefen¹⁹⁸ finden sich dagegen sechsundsiebzig Belege, davon neunundfünfzig in Autographen. Über die Flötenstimme zur letzten Arie der Kantate 101 schreibt er: *Aria, so vorm Schluß Choral kömmt*¹⁹⁹. Gewiß ist Bach nicht der einzige gewesen, der damals noch „so“ als Relativpronomen verwendete – auch Hunold (geb. 1681), Helbig (gest. 1722) und Haupt (geb. ?) tun das –, aber bei Bach ist dieser Gebrauch auffallend häufig.

Außerdem sei darauf aufmerksam gemacht, daß in BWV 3,3 „darf“ im alten Sinn von „bedarf“, „brauche“ vorkommt. Bachs Briefe bieten sechs Parallelen²⁰⁰, das gesamte Kantatenschaffen nur eine: BWV 207a,6 (Textdichter unbekannt, vielleicht Bach?).

In den Choralkantaten spielt das Wort „Kreuz“ mit seinen verschiedenen Ableitungen eine auffallend große Rolle; es begegnet sechzehnmal, in Henricis Kantaten z. B. nur viermal. Auch hierbei mag man an Bach denken, in dessen kompositorischem Schaffen das Symbol des Kreuzes von Bedeutung ist²⁰¹.

In der Johannes-Passion (Nr. 48) ersetzt Bach Brockes' „Mörderhöhle“ durch „Marterhöhle“ (S. 38). Das gleiche Wort begegnet in der Choralkantate BWV 124,4 und in der vielleicht textlich von Bach stammenden Kantate 153,5.

Daß ein Kantatentext nicht unbedingt von einem Geistlichen herrühren muß, wenn von „Kirche“ und „Ketzerei“ (BWV 2,2 und 3) die Rede ist, zeigt die von Henrici verfaßte Kantate BWV Anh. 4 (b), 5, in der die gleichen Worte vorkommen.

Zusammenfassend ließe sich also sagen, daß vieles dafür, nichts dagegen spricht, in Bach selbst den (Um-)Dichter der Choralkantaten zu sehen.

Zwischen der vierten und fünften Choralkantate führte Bach (4. p. Trin. / Mariä Heimsuchung) BWV 10 („Meine Seel erhebt den Herren“) auf. Zu-

¹⁹⁷ Abgesehen von BWV 125,2. Diese Kantate ist allerdings nur in teilweise autographen Stimmen überliefert – die autographe Partitur ist nicht erhalten – und in Stimmenabschriften, die das richtige Reimwort bieten.

¹⁹⁸ Dok I.

¹⁹⁹ Neumann, Bildbiographie, S. 91 (Faksimile).

²⁰⁰ Dok I, S. 24, 36, 37, 63, 139 und 150.

²⁰¹ Siehe u. a. Smend I, S. 16 und 24. In einem Brief an Joh. Friedr. Klemm vom 24. 5. 1738 heißt es: ... *so muß mein Creütz in Gedult tragen* ... (Dok I, S. 107). Unter einen Stammbucheintrag für Johann Gottfried Fulde aus Nimtزش in Schlesien vom 15. 10. 1747 schreibt Bach: *Christus Coronabit Crucigeros* (Dok I, S. 243).

grunde liegt dem Text das Manifikat, der Lobgesang Mariä (Luk. 1,46–55). Der Bibeltext ist, wie der Choraltext in den Choralkantaten, teilweise wörtlich beibehalten, teilweise zu Rezitativen und Arien frei umgedichtet. Strukturmäßig – und nicht nur zeitlich – gehört BWV 10 also zu den Choralkantaten. Auch hier finden sich Betonungen, wie sie in den Choralkantaten begegnen: „Elénden“ (Nr. 2), „Gewältigé“ (Nr. 4), „Húngrigén“ (Nr. 4) und „ménschliché“ (Nr. 6). Zerstörte Reime kommen nicht vor. Man darf daher BWV 10 wohl auch dem Verfasser der Choralkantaten zuschreiben, vermutlich also Bach.

Die letzte Choralkantate (BWV 1) führte Bach *Palmarum / Mariä Verkündigung* (= 25. 3. 1725) auf. Fünf Tage später (Karfreitag, den 30. 4.) erklang die *Johannes-Passion* (in ihrer zweiten Fassung), am ersten Ostertag (= 1.4.) das *Oster-Oratorium* (BWV 249). Dann folgen die drei bereits oben (S. 33 bis 36) besprochenen Kantaten BWV 6, 42 und 85. Zwischen *Jubilate* (= 22.4.) und *Trinitatis* (= 27.5.) 1725 führte Bach dann die neun Kantaten nach (umgearbeiteten) Texten *Mariane von Zieglers* auf (S. 24f.). Die für das Reformationsfest 1725 geschriebene Kantate 79 wurde bereits S. 33–36 behandelt.

Die sicheren Datierungen Dürrs und von Dadelsens werden ab Ende 1725 immer spärlicher. Bis zu Bachs Tode lassen sich nur noch 75 Kantaten sicher und 28 zeitlich einigermaßen bestimmen. Da die Arbeiten der genannten Forscher auf Papier- und Schriftuntersuchungen basieren, versagen sie für die Datierung der zwölf Kantaten, deren Autographie nicht erhalten sind²⁰². Von 42 Kantaten dieses Zeitraums kennen wir die Textdichter: *Henrici* 24; *Franck* 3; *Gottsched* 3; *Neumeister* 1; *Haupt* 1; *Winckler* 1 und *Clauder* 1. Acht Kantaten sind „reine“ Choralkantaten. BWV 204 geht auf einen *Hunoldschen* Text (M I) zurück, BWV 19 und 84 auf *Picandersche*. Der Text von BWV Anh. 19 wurde wahrscheinlich von dem *Thomaner* *Johann August Landvogt* verfaßt. Die Librettisten der restlichen Kantaten sind unbekannt.

Man sieht, daß *Henrici*, mit dem Bach spätestens ab Februar 1725 zusammenarbeitete, keineswegs der einzige Librettist Bachs in dieser Zeit war. Seinen Anteil an den Kantatentexten wird man also nicht überschätzen dürfen.

Im Jahre 1726 führte Bach eine Reihe von achtzehn Kantaten seines Veters, des *Meininger Hofkapellmeisters* *Johann Ludwig Bach*, auf, am Karfreitag des gleichen Jahres die *Markus-Passion* von *Reinhard Keiser*, die er schon in *Weimar* zu Gehör gebracht hatte.

An größeren Gruppen lassen sich aus diesem Zeitraum nur noch die zehn Kantaten aus *Henricis* Jahrgang *Kirchenkantaten* (Vorwort datiert vom 28. 6. 1728), und die sechs Kantaten – Bach nennt sie *Teile* – des *Weihnachts-Oratoriums* erkennen. Offensichtlich hat sich Bach, nachdem er in

²⁰² Fünf von ihnen kennen wir nur dem Namen nach. Text und Musik sind verschollen.

den ersten Leipziger Jahren einen größeren Vorrat an Kirchenkantaten geschaffen hatte, später darauf beschränkt, die bestehenden Jahrgänge gelegentlich zu ergänzen.

Das sogenannte Oster-Oratorium (BWV 249)²⁰³ ist eine Parodie der Schäferkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels, der fünf Wochen vorher, am 23. 2. 1725, gefeiert worden war²⁰⁴. Diese ist, wie S. 21 erwähnt, die erste Kantate, die Bach nachweislich auf einen Text Henricis (H I) komponiert hat. Neumann²⁰⁵ nimmt an, daß auch die Um-dichtung des Textes zum Oster-Oratorium von Picander herrührt. Dagegen spricht der nur dialektisch reine Reim „Dank“ : „Lobgesang“ (Schlußchor). Solche Reime verwendet Henrici nur – und hier natürlich absichtlich – in der sogenannten Bauernkantate²⁰⁶ (BWV 212): „flink“ : „Ding“ (Nr. 1) und „Strunk“ : „genung“ (5)²⁰⁷. In seinen sonstigen Kantaten achtet er streng auf Reimreinheit.

Scheide²⁰⁸ möchte BWV 146 Henrici zuweisen und bezeichnet BWV 110, 57, 151, 16 und 13 als „in Anlehnung an Picanders Stil“. Dies mag für BWV 146 zutreffen. Das Aufbauschema ist identisch mit dem von BWV 149 und 193 a. Typisch für Picander ist der Metrumwechsel in der zweiten und dritten Arie: Der fünfte und letzte Vers der sonst jambischen zweiten Arie ist daktylisch, der fünfte und letzte der sonst daktylischen dritten Arie jambisch. Charakteristisch für Henrici ist ferner das anaphorische „Mit Weinen . . .“ (Nr. 3). Es kommen zwar keine einhebigen Verse vor, wohl aber zwei zweiehebige und keine Verse mit mehr als sechs Hebungen. An apokopierten Formen begegnen: „wär“ (2), „veracht“ (2) und „glänz“ (6) (vgl. S. 32 u. 46). Auch eine Art Verswiederholung (vgl. S. 32) bietet Nr. 2:

Ach wer doch schon im Himmel wär! (Vers 1)

und:

Ach! wenn ich doch,
Mein Jesu, heute noch
Bei dir im Himmel wär!

²⁰³ Es besteht nur aus madrigalischen Texten; BW und Choräle fehlen. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich vom Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorium sowie den Passionen. Als Oratorium wird das Werk erst seit etwa 1735 bezeichnet (Dürr Chr, S. 112).

²⁰⁴ Smend, *Neue Bachfunde*, in: AfMf VII, S. 3 ff. (1942). Vgl. auch: Smend V, S. 23–25, und Dürr, *Oster-Oratorium (Schäfer-Kantate)*, in: Programmheft zum 40. Deutschen Bachfest in Hamburg (10.–14. Juni 1965), S. 132 f.

²⁰⁵ NWK, S. 121.

²⁰⁶ Picander nennt sie in H V: „Cantate en burlesque“.

²⁰⁷ Ferner: „galant“: „niemand“ (9); „dieser“: „Steuer-Reviser“ (22); „liederlich“: „wenn ich“ (16); „Bärenhäuter“: „weiter“ (2); „schlimm“: „üm“ (5); „her“: „wär“ (2); „Wespenheer“: „wär“ (3); „trefflicher“: „Kammerherr“ (7); „daher“: „wär“ (10). – In der von Philipp Emanuel auf dem Titelumschlag zur autographen Partitur „comische Cantate“ genannten Kaffekantate (BWV 211) reimt „her“: „Zeidelbär“ (1). Der Text dieser Kantate stammt ebenfalls von Picander (H III).

²⁰⁸ BJ 1961, S. 13.

„Sünde“ usw. wird nicht erwähnt, obwohl der Inhalt dies nahegelegt hätte („Sodom“ in Nr. 2) (vgl. S. 32 u. 46). Hingewiesen sei auch auf den seltsamen Gebrauch von „gebären“ (Nr. 4). Im gleichen (übertragenen) Sinn sowie ebenfalls mit Dativ- und Akkusativobjekt tritt das Wort in der Matthäus-Passion (Nr. 10) auf, deren Text gleichfalls von Picander stammt (HIII:)

BWV 146,4:

Ich säe meine Zähren
Mit bangem Herzen aus.
Jedoch mein Herzeleid
Wird mir die Herrlichkeit

Am Tage der seligen Ernte gebären.

Matthäus-Passion Nr. 10:

Buß' und Reu'
Knirscht das Sündenherz entzwei,
Daß die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Spezerei,

Treuer Jesu, dir gebären.

Man kann also sagen, daß vieles dafür und nichts dagegen spricht, diese Kantate Henrici zuzuschreiben.

Von BWV 32 versucht Smend nachzuweisen, daß in ihr die Parodie einer Köthener (weltlichen) Kantate vorliegt²⁰⁹. Außer musikalischen Gründen führt er das Duett Nr. 5 an²¹⁰, das in der Kirchenkantate als Zwiegespräch zwischen Jesus und der Seele erscheint.

An solchen Duetten in Form eines Zwiegesprächs finden sich in den erhaltenen Kantaten Bachs nicht weniger als dreiundzwanzig²¹¹. Gesprächspartner sind in sechs Jesus und die Seele, in zweien Furcht und Hoffnung, in einer der heilige Geist und die Seele, in den übrigen vierzehn (weltlichen) mythologische oder allegorische Gestalten. Der weitaus größte Teil gehört also in den Bereich der weltlichen Kantaten (mehrmals enthält eine Kantate zwei solcher Duette). Das ist um so auffällender, als die weltlichen Kantaten nur etwa zehn Prozent von Bachs erhaltenem Kantatenschaffen ausmachen.

Von den neun geistlichen Kantaten mit solchen Duetten (BWV 152, 32, 66, 145, 172, 21, 49, 60 und 140) beruhen drei nachweislich auf Parodien (32, 66 und 145). Da unter Bachs weltlichen Kantaten mit wesentlich höheren Verlusten gerechnet werden muß als unter seinen geistlichen, ist es zumindest nicht ausgeschlossen, daß auch noch einige der sechs übrigen Duette Parodien (von verlorenen weltlichen) darstellen.

Die älteste dieser neun Kirchenkantaten ist BWV 172 (1714), deren Text wahrscheinlich von Franck stammt²¹². Noch im gleichen Jahr entstand BWV 152, deren Textdichter nachweislich Franck (F I) ist. Auch Kantate 21 rührt wohl – wenigstens teilweise – textlich von ihm her. Von den andern

²⁰⁹ *Bach in Köthen*, S. 57–60.

²¹⁰ NWK, S. 71.

²¹¹ Nicht mitgezählt sind die Kantaten, in denen Zwiegespräche lediglich in Form eines Rezitativs vorkommen sowie solche, die nur Duette enthalten, in denen beide Partner den gleichen Text singen, die also keine eigentlichen Zwiegespräche darstellen.

²¹² Siehe Spitta II, 225 f.



sechs Kantaten kennen wir nur noch bei der z. T. auf einer Parodie beruhenden Kantate 145 den Librettisten: Picander (H III).

Solche Dialogi (Bach überschreibt die Kantaten 57, 32, 49 und 60 „Dialogus“ oder „Concerto“²¹³ in Dialogo“) gab es also bereits 1714. Franck liebte sie besonders²¹⁴. Ihr geistiger Ursprung liegt im Hohen Lied. Im Barock war diese Brautmystik – zunächst vom Pietismus ausgehend – sehr beliebt (vgl. Angelus Silesius, *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche*, 1657). Sie unterscheiden sich nicht wesentlich von weltlichen Liebesduetten. Textlich brauchte bei diesen Parodien also nicht viel geändert zu werden.

Die Kantaten 32 und 57 weisen eine starke Verwandtschaft auf. Man vergleiche den Aufbau:

BWV 57

1. Arie (Joh. 1, 12)
2. Rezitativ (Seele)
3. Arie (Seele)
4. Rezitativ (Jesus-Seele)
5. Arie (Jesus)
6. Rezitativ (Jesus-Seele)
7. Arie (Seele)
8. Choral

BWV 32

1. Arie (Seele)
2. Rezitativ (nach Luk. 2,49)
3. Arie (Jesus)
4. Rezitativ (Seele-Jesus)
5. Duett (Seele-Jesus)
6. Choral

Der Evangelienpruch, mit dem Kantate 57 beginnt, wird in 32 als Nr. 2 nachgeholt. Beide Kantaten enthalten eine Arie, die Jesus in den Mund gelegt ist. In BWV 57 hat die Seele ein Rezitativ und eine Arie mehr als in 32. Wahrscheinlich sind in 32 ein Rezitativ und eine Arie bei der Parodierung ausgelassen worden. Smend²¹⁵ weist zwei Fälle nach, in denen eine weltliche Kantate bei der Übertragung in dieser Weise gekürzt wurde. Sowohl in BWV 57 wie in 32 finden sich zwei Zwiegespräche zwischen Jesus und der Seele; in der ersten Kantate sind beide als Rezitativ, in der zweiten eins als Rezitativ, eins als Arie vertont. Vielleicht ist bei der Parodierung – wenn es sich um eine solche handelt – ein Duett in Arienform ausgefallen.

Die Ähnlichkeit der beiden Kantaten geht so weit, daß man auch in BWV 57 eine Parodie sehen kann. Beide Kantaten sind, wie wir seit der neuen Chronologie Dürrs und v. Dadelsens wissen, im Abstand von etwa fünf Wochen (in dieser Fassung) uraufgeführt worden. Entstanden ist zumindest BWV 57 (für den zweiten Weihnachtstag) wohl schon in der Adventszeit 1725, während der, wie schon erwähnt (S. 18), in den Leipziger Kirchen keine Figuralmusik erklang. Dafür mußten in der Zeit vom ersten Weihnachtstag bis zum 1. p. Ep., also innerhalb von zwanzig Tagen, sieben Kantaten aufge-

²¹³ Bach überschreibt seine Kantaten, wenn er überhaupt eine Gattungsbezeichnung angibt, fast immer „Concerto“.

²¹⁴ Spitta II, 227.

²¹⁵ *Bach in Köthen*, S. 29 und 33, ähnlicher Fall S. 34.

führt werden. In einer solchen Situation wird Bach nicht selten zu älteren Kantaten gegriffen haben, die nur umzutextieren waren²¹⁶.

Auch wenn Kantate 57 keine Parodie ist, muß man sie mit BWV 32 zusammensetzen. Beide verwenden den Chor lediglich für den Schlußchoral; an Solisten treten nur Sopran und Baß auf. Alle Nummern – sogar die Choräle – sind entweder Jesus oder der Seele in den Mund gelegt. Auf andere Gemeinsamkeiten wurde schon hingewiesen.

Man hat beide Kantaten Picander zugewiesen²¹⁷. Das mag zutreffen. Die zahllosen „Grabe-Seuffzer“²¹⁸ in BWV 57 erinnern an die nachweislich von Henrici herrührenden Kantaten 157, 145, 149, 156 und 197a. Es gibt nur ganz wenige sicher von Picander stammende Kirchenkantaten, in denen er sich nicht wenigstens einen „Grabe-Seuffzer“ abzwängt²¹⁹. Man vergleiche etwa: „Ach striche mir / Der Wind schön über Gruft und Grab, / . . . / Wohl denen, die im Sarge liegen“ (BWV 57,6) mit: „Ach, wie vergnügt / Ist mir mein Sterbekasten, / Weil Jesus mir in Armen liegt!“ (BWV 157,4).

Daß Henrici sich dazu herabließ, ältere Bachsche Kantaten umzutextieren, beweist BWV 190a. Diese Kantate zum Jubelfest der Augsburger Konfession 1730 entstand aus der für Neujahr 1724 komponierten Kantate 190. Picander ließ ihren Text 1732 drucken (H III).

Gegen Picanders Verfasserschaft scheint auf den ersten Blick zu sprechen, daß „Schoß“ in BWV 57, Nr. 6, Zeile 1, als Femininum gebraucht ist, während Henrici das gleiche Wort in Kantate 149 (H III) maskulin verwendet (Nr. 5, letzte Zeile²²⁰). Daß dies jedoch nicht unbedingt beweisend ist, zeigt BWV 40,5, wo „Gift“ im gleichen Rezipitativ im Abstand von fünf Versen als Neutrum und Maskulinum vorkommt.

Daß die metrischen Schemata nicht dem gewohnten Bild bei Henrici entsprechen, könnte durch den Parodiecharakter der beiden Kantaten (zumindest BWV 32) erklärt werden.

Für Picander sprechen die Anaphern in BWV 32,5: „Nun verschwinden (-et)“ und „Nun“.

Die Verfasserschaft Henricis erscheint bei BWV 32 und 57 also durchaus möglich.

Kantate 110 zeigt im Aufbau eine auffällige Ähnlichkeit mit der nur in Abschrift überlieferten und deshalb schlecht datierbaren Kantate für den Neujahrstag „Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 143):

BWV 110	BWV 143
BW (nach Ps. 126, 2f.)	BW (Ps. 146,1)
Arie	Choral (als Arie)

²¹⁶ In die Advents- und Weihnachtszeit 1725/26 fällt zudem der große Streit Bachs mit der Leipziger Universität, in dessen Verlauf er sich mehrmals an den Kurfürsten wandte (am 31. 12. 1725 mit einem Brief von 16 Seiten).

²¹⁷ NWK, S. 28 und 78; Tagliavini, S. 98; Scheide, BJ 1961, S. 13.

²¹⁸ Flossmann, S. 11.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ NWK, S. 354.

BW (Jer. 10,6)	BW (Ps. 146,5)
Arie	Arie
BW (Luk. 2,14)	BW (Ps. 146,10)
Arie	Arie
Choral	Choral

Die erste, dritte und fünfte Nummer bestehen in beiden Kantaten textlich aus einem Bibelspruch, wobei den Eingangschören Psalmverse zugrunde liegen. Der Anteil der madrigalischen Dichtungen ist daher gering: drei bzw. zwei Arien, kein Rezitativ. Die Arien bestehen aus je sechs vierhebigen Versen; nur der dritte von BWV 110,4 ist dreihebzig. Es liegt nahe, daß Bach hier zwei Silben (etwa ein Adjektiv zu „Wurm“) fortgelassen hat. Diese Arientexte stehen mit den Bibelversen nur in sehr losem Zusammenhang. Der Verdacht liegt nahe, daß Bach hier Strophen aus „Oden“ (im Sinne der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts) mit Bibelversen und Choralstrophen selbst zu Kantatentexten verarbeitet hat. Daß Henrici der Verfasser dieser Odenstrophen ist, erscheint nicht ausgeschlossen, weil sich Strophen aus sechs vierhebigen trochäischen Versen bei Picander nicht selten finden (z. B. BWV 149,2; 188,1; 190,3 u. 5; Anh. 3,2 und Matthäus-Passion Nr. 19). Die Zusammenstellung dagegen hat Henrici wahrscheinlich nicht besorgt, da sich Kantaten eines derartigen Aufbauschemas bei ihm nicht finden. Auch die Verwendung des gleichen metrischen Schemas in allen Arien spricht gegen ihn. Nur in BWV 190a sind die beiden Arien metrisch gleich; jedoch ist das hier im Parodiecharakter der Kantate begründet. Nicht im Aufbau, aber in der sprachlichen Diktion zeigt BWV 110 Verwandtschaft mit Kantate 151. Beide fallen durch eine Reihe von Komposita auf: 110: „Himmelskinder“ (abwechselnd mit „Gotteskinder“²²¹), „Menschenkind“, „Freudenlieder“, „andachtsvoll“; 151: „Himmelsthron“, „Sklavenketten“²²², „Segenskränze“, „Gottessohn“. Derartige meist aus dem Pietismus stammende Komposita finden sich bei Henrici nur selten.

In BWV 110 und 151 kommt „anitz“ vor, das sich in den andern Leipziger Kantaten²²³ nur noch je einmal in der Form „anietzt“ (BWV 217a, H I), „anjetzt“ (BWV Anh. 18, Winckler) und „anitzo“ (ohne BWV-Nr., „Auf! süß entzückende Gewalt“, Gottsched) findet.

Eine Übersicht über die in den dreißig Picanderschen Kantatentexten und die in den von Neumann und Schulze edierten Bachbriefen²²⁴ vorkommenden Formen des Adverbs „jetzt“ und die davon abgeleiteten adjektivischen Formen ergibt ein eindrucksvolles Bild:

²²¹ Matthäus spricht von der *βασιλεία τῶν οὐρανῶν*, das übrige Neue Testament von der *βασιλεία τοῦ θεοῦ*.

²²² Siehe auch BWV 63, Nr. 2, Zeile 6.

²²³ In den in Köthen komponierten Hunoldschen Kantaten begegnet dreimal „anitz“ und einmal „anjetzo“.

²²⁴ Die von Bach vertonten Texte Picanders enthalten etwa 7500 Worte, die Bachschen Briefe etwa 4000.

Henrici		Bach	
jetzt	zweimal	(an)itzo	zweimal
ietzt	sechsmal	voritzo	siebenmal
ietzo	einmal	itzund	dreimal
jetzger	einmal	itzige(n)	sechsmal
jetzund	einmal	itziger	dreimal
ietzund	dreimal		
anietzt	einmal	(vor)ietzo	dreimal
itzund	einmal	iezig(n)	zweimal

Bei dem fünfzehn Jahre jüngeren Henrici finden sich also, von einer Ausnahme abgesehen²²⁵, nur die modernen Formen mit „ie-“ oder „je-“ (15:1) und nur einmal die altertümliche auf „-o“. Dagegen sind die bei Bach auftretenden Formen mit „ie-“, mit einer Ausnahme²²⁶, nur in Briefen belegt, die uns nicht im Autograph erhalten sind; er bevorzugt deutlich im Anlaut „i-“ (21:5) und im Auslaut „-o“ (12). Den klaren Beweis für die Differenz im Anlaut liefern die drei Kantaten, die zugleich in einer Ausgabe Henricis wie in Bachs Autograph vorliegen:

Werk:	Picander:	Bach:
BWV 30a, Nr. 1:	„ietzund“	„itzund“
BWV 211, Nr. 1:	„ietzund“	„itzund“
BWV 211, Nr. 5:	„ietzger“	„itzger“
BWV 213, Nr. 12:	„ietzund“	„itzund“

Bach hat also grundsätzlich jedes „ietz(und)“ seiner Textvorlage als „itz-(und)“ geschrieben. Doch ließe sich auf Grund der einmaligen Schreibung mit „i-“ die Verfasserschaft Henricis nicht mit letzter Sicherheit ausschließen. Diese Sicherheit aber bietet der Befund für die Endung der einfachen adverbialen Formen (ohne die Erweiterungen mit „-und“). Picander gebraucht – abgesehen von der vielleicht aus metrischen Gründen zweisilbigen Form „ietzo“ in BWV 249b – ausschließlich die modernen einsilbigen Formen auf „-t“ (neunmal), Bach ausnahmslos die altertümlichen zweisilbigen auf „-o“ (zwölfmal).

Fände sich nicht in BWV 151,2 „itzo“, so wäre man versucht, diese Kantate eher Henrici als Bach zuzuschreiben, sofern man nicht einen Dritten annehmen will. Da aber weder ein- noch zweihebige, wohl aber ein siebenhebiger Vers vorkommt, Metrumwechsel und apokopierte Formen sowie weitere Picandersche Charakteristika fehlen und sich auch für das ältere präfixlose „bracht“ (Nr. 4) bei Henrici keine Parallele findet²²⁷, erscheint seine Verfasserschaft ausgeschlossen. Trotz mancher Unterschiede – Fehlen von Rezitativen in BWV 110, von Bibelversen in 151 – erinnern die metrischen

²²⁵ Druckfehler?

²²⁶ Es handelt sich um den viertältesten erhaltenen Brief Bachs (an August Becker in Halle, vom 22. 4. 1716), in dem sich wenige Zeilen später „voritzo“ findet. Vielleicht ist die Schreibung „ietzo“ durch „iederzeit“ ausgelöst, das einige Worte vorher steht.

²²⁷ Matthäus-Passion, Nr. 77: „gebracht“!

Schemata, die Komposita und das Adverb „anitzt“ an die zwei Tage vorher uraufgeführte Kantate 110.

Daß der Text zu BWV 16 nicht, wie Neumann²²⁸ und Tagliavini²²⁹ annehmen, von Bach selbst herrührt, zeigt m. E. die zweite Zeile der Arie Nr. 5. Dort schreibt Bach zunächst dreimal „unser“, dann „meiner“ Seelen²³⁰. Offenbar schrieb Bach aus seiner Vorlage zuerst die Pluralform ab, geriet dann aber in die ihm (und seiner Zeit) geläufigere Singularform. (Der Zug der Zeit ging vom „Wir“ zum „Ich“²³¹.) Hätte Bach den Text selbst verfaßt, wäre ihm die Tatsache, daß die gesamte Kantate auf den Plural abgestimmt ist, sicher bewußter gewesen.

Der Text zu BWV 16 erinnert, worauf Scheide hinweist²³², an Henrici. „Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen“ (Nr. 3) und „Du wirst es . . .“ (Nr. 4) sind typisch Picandersche Anaphern. Der Siebenheber in Rezitativ Nr. 2 mag von Henrici als ein drei- und ein vierhebiger Vers gedacht sein. Diese Auffassung liegt nahe, da dieses vierzehnzeilige Rezitativ sonst keine Weise enthielte; das ist zwar nicht ausgeschlossen, aber doch unwahrscheinlich. Das gleiche gilt für den vorletzten Vers des Rezitativs Nr. 4 in BWV 13. Der erste Vers dieser Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen“ erinnert an Picandersche Anaphern. Da weitere Kriterien fehlen, kann man hier seine Verfasserschaft weder beweisen noch bestreiten.

Zusammenfassend läßt sich also zu BWV 146, die Scheide Picander zuweist, und zu BWV 110, 151, 16, 32 und 13, die Scheide „in Anlehnung an Picanders Stil“ bezeichnet, sagen:

Daß BWV 146 von Henrici stammt, dürfte so gut wie sicher sein.

Die Arientexte zu BWV 110 und 143 könnten von ihm sein; daß er sie jedoch in dieser Form zu Kantaten zusammengestellt hat, ist unwahrscheinlich.

Der Text zu BWV 151 stammt gewiß nicht von Picander. Eher wäre ihm BWV 16 zuzuschreiben. Ob BWV 13 von Henrici herrührt oder nicht, läßt sich nicht entscheiden.

Zu BWV 32 (und 57) vgl. S. 51f.

Scheide²³³ weist darauf hin, daß Bachs Kantaten 43, 39, 88, 187, 45, 102 und 17 offensichtlich den Einfluß der Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach aufweisen, die Johann Sebastian zwischen dem 4. p. Ep. (= 3.2.) und dem 13. p. Trin. (= 15.9.) 1726 aufgeführt hat. Die Verwandtschaft ist eklatant. Unwahrscheinlich aber ist die Annahme, daß sie vom gleichen Dichter stammen. Auch die Vermutung, Bach selber habe sich nach dem Vorbild seines Veters hier als sein eigener Librettist betätigt, hat nicht viel für sich. Die Verwendung von Choralstrophen lediglich am Schluß der Kantaten

²²⁸ NWK, S. 44.

²²⁹ S. 218.

²³⁰ NWK, S. 44 und 559.

²³¹ 21 Bachsche Kantatensätze fangen mit „Wir“ an, 99 mit „Ich“.

²³² BJ 1961, S. 13.

²³³ BJ 1961, S. 15–24.

spricht dagegen. Der Gebrauch von „so“ als Relativpronomen, der für Bachs Briefe so charakteristisch ist (S. 47), findet sich nur zweimal in BWV 88. Auch „dürfen“ im Sinn von „bedürfen“, „brauchen“ fehlt, ebenso „Kreuz“ usw. (ebda.). In BWV 45,3 steht in der autographen Partitur und in den Originalstimmen zuerst „Pein“ statt des richtigen Reimwortes „Hohn“: „Lohn“ (S. 35). Daß der erste Vers der Arie Nr. 3 in BWV 88 jambisch gedacht ist, während die andern Verse aus Trochäen bestehen, ist unwahrscheinlich. Vermutlich ist das „Nein“, mit dem die Arie beginnt, eine Zutat Bachs. Der dritte Vers des Rezitativs Nr. 6 in BWV 17 ist anscheinend verderbt. Einmal ist der Vers wohl ursprünglich ein Alexandriner gewesen (wie alle andern Verse dieses Rezitativs); zum andern müßte es wohl heißen: „mit frohem Mut genießen“ statt „mit frohem Mund“. Solche Versehen dürften Bach bei selbstgedichteten Texten nicht unterlaufen sein. Todessehnsucht fehlt in diesen Kantaten völlig. Davon sind aber nicht nur die meisten seiner kirchenmusikalischen Werke durchtränkt, sondern sogar die beiden Notenbüchlein, die der auf die Vierzig Zugehende für seine zweite Frau, Anna Magdalena, 1722 und 1725 angelegt hat, verzichten darauf nicht. Von den vierzehn Vokalsätzen ist in sieben der Tod das Hauptthema, in zwei weiteren vom Tod und dergleichen die Rede. Symptomatisch sind das (weltliche!) Liebeslied „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh“ und die „Erbaulichen Gedanken eines Tobackrauchers“, in denen anhand einer „mit gutem Knaster angefüllten“ „TobacksPfeife“ die vanitas demonstriert wird. Die dritte der sechs Strophen etwa lautet:

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,
 Sie bleibt weiß. Also der Schluß,
 Daß ich auch dermaleins im Sterben
 Dem Leibe nach erblassen muß.
 Im Grabe wird der Körper auch
 So schwarz, wie sie nach langem Brauch.

Diese dauernde Konfrontation mit dem Tod – Bach erlebte als Neunjähriger den Tod seiner Mutter und seines Vaters, überlebte seine sieben Geschwister, seine erste Frau und dreizehn seiner Kinder! – hat seinen Charakter geprägt. Gewiß sind auch Picanders Kantaten, wie bereits erwähnt, nicht frei von „Grabe-Seuffzern“. Doch sprechen gegen ihn die unreinen Reime: „scheidet“: „unbereitet“ (BWV 102,6), „getreten“: „erretten“ (BWV 43,7), „retten“: „Übertreten“ (BWV 45,3) und das völlige Fehlen von Waisen (abgesehen von den sechs Strophen in der von den andern etwas abweichend gebauten Kantate 43). M. v. Ziegler, der Tagliavini diese Kantaten zuweisen möchte, scheidet wegen der unreinen Reime aus. Außerdem kommen die für sie so typischen apokopierten Formen des Possessivpronomens nicht vor. Der fehlende Metrumwechsel spricht sowohl gegen Henrici wie gegen M. v. Ziegler.

So heben sich diese Kantaten sehr deutlich von Bachs übrigen Kantatentexten ab. Ihr Librettist ist offensichtlich ein ganz anderer Mensch als Bach.

Alle sieben sind auf einen durchweg heiteren, optimistischen Grundton gestimmt. Das Gottesbild dieser Kantaten ist der gütige, liebende Vater, der für jeden sorgt. „Der ewig reiche Gott“ (BWV 187,6, in BWV 39,2 „der reiche Gott“) schenkt „manch Vaterliebs-Geschenk“ (187,5). Er hat „mit milder Hand / . . . uns reichlich zugewendet“ (39,2); „Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer“ (88,6). Gott „hilft gern“ (88,5). Typisch für diese Kantaten sind Wörter wie: „Segen“ (39,3; 187,3), „dankbar“ (39,5; 43,3), „Dank“ (17,3), „Dankbarkeit“ (187,6), „freudig“ (43,8; 88,6), „Gutes“ (187,3; 17,6), „Gnade“ (187,3; 17,6), „preisen“ (17,2 u. 3), „Güte“ (17,3 u. 5), „Lob“ (17,5), „lobsingen“ (43,3), u. s. f.

Auch zeichnet den Dichter dieser Kantaten ein positives Verhältnis zur Natur aus (17,2 u. 187,2).

Sprachlich fallen diese Kantaten durch eine Reihe von Adverbien mit der Endung „-lich“ auf: „vollkommentlich“ (17,6), „leichtlich“ (102,6 u. 88,2), „bösllich“ (88,2), „sattsamlich“ (39,6), „mächtiglich“ (88,6), „ewiglich“ (43,2 u. 10).

Stilistisch sind Häufungen von Substantiven charakteristisch: wie „Luft, Wasser, Firmament und Erden“ (17,2), „Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn“ (17,6), „Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud“ (17,6), „Schmerzen, Qual und Pein“ (43,7), „Jammer, Not und Schmach“ (43,9), „Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit“ (88,6), „mit Furcht, mit Demut und mit Liebe“ (45,2), „Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht“ (43,2).

Zweimal begegnet der Reim „geflissen“ : „wissen“ (45,2 u. 88,3), zweimal das Adverb „dorten“ (102,2 u. 17,6).

Mit dem allen erwecken diese Kantaten den Eindruck, von einem in Bachs Texten sonst nicht wieder auftretenden Verfasser zu stammen. Wer er war, wissen wir nicht. Bach, Henrici und M. v. Ziegler jedenfalls scheiden aus.

Bei Betrachtung des Textes der symmetrisch aufgebauten Kantate 58 („Ach Gott, wie manches Herzeleid“ II) fallen mehrere Parallelen zu der Kreuzstabkantate (BWV 56)²³⁴ auf:

BWV 58,2, letzte Zeile:

„So will ich dich doch
nicht verlassen noch
versäumen“ (Hebr. 13,5)

BWV 58,4:

„So weist mir Gottes Hand /
Ein andres Land“

BWV 56,2:

„Ich will dich nicht ver-
lassen noch versäumen“

BWV 56,1:

„Ich will den Kreuzstab
gerne tragen, / Er kömmt
von Gottes lieber Hand, /
Der führet mich nach
meinen Plagen / zu Gott
in das gelobte Land.“

²³⁴ BWV 56 geht auf einen Kantatentext Neumeisters zurück: „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“ (vgl. S. 20).

BWV 58,4:
 „Ach! könnt es heute
 noch geschehen, / Daß
 ich mein Eden möchte
 sehen!“

BWV 56,3:
 „O gescheh es heute
 noch!“
 und BWV 56,4: „Wie wohl
 wird mir geschehn, /
 Wenn ich den Port der
 Ruhe werde sehn.“

Ferner könnte man in Parallele setzen:

BWV 58,2:
 „Und wenn der wütende
 Herodes“

BWV 56,2:
 „ Und wenn das wütenvolle
 Schäumen“

In beiden Kantaten werden die Beschwerden des irdischen Lebens (BWV 58,2 und BWV 56,2) mit den „Wellen“, der „Flut des Wassers“ verglichen. Eine gewisse Ähnlichkeit könnte man weiter darin sehen, daß in BWV 56 die beiden letzten Zeilen der ersten Arie am Schluß von Nr.4 wiederholt werden und in BWV 58 die madrigalischen Teile von Nr. 1 und 5 sich entsprechen.

Da BWV 56 am 27. 10. 1726 und BWV 58 am 5. 1. 1727 uraufgeführt wurden, muß man dem Text der Kreuzstab-Kantate die Priorität zugestehen. Beide dürften dem gleichen Dichter zuzuweisen sein. Spitta²³⁵ und Dürr²³⁶ machen auf zahlreiche Ähnlichkeiten innerhalb des Werkes von Franck aufmerksam. Für Henrici sprächen die Schlußchöre der „Passion“ aus den *Erbaulichen Gedanken*²³⁷, der Matthäus- und Markus-Passion. An Picanderschen Charakteristika begegnen ferner in diesen beiden Kantaten: Metrumwechsel (56,1 u. 3), vier zweihebige Verse (56,2 u. 58,4) und anaphorisches „Da“ (56,3). Da weitere Merkmale Henricischer Dichtung fehlen, andererseits sich auch keine Kriterien finden, die Picanders Verfasserschaft ausschließen, muß die Frage nach dem Dichter offenbleiben.

Unter den noch verbleibenden Kantaten befinden sich zwei Choralkantaten (BWV 140 und 14) und acht „reine“ Choralkantaten (BWV 137, 129, 192, 112, 177, 97, 100 und 118).

Strenggenommen ist BWV 140 keine Choralkantate im eigentlichen Sinn, da alle drei Strophen des Chorals wörtlich gebracht und nur jeweils ein Rezitativ und eine Arie eingeschoben sind. (Diese – pietistisch beeinflussten – madrigalischen Stücke basieren weitgehend auf Versen aus dem Hohenlied.) Für die Annahme, daß Henrici diese beiden Rezitative und Arien verfaßt hat²³⁸, spricht manches. Der zweite Vers des Rezitativs Nr. 2 wird vier Verse später wiederholt. Die Duettform (vgl. S. 32) der beiden Arien wie der Metrumwechsel (vgl. S. 32, Anm. 138, u. 46) in der zweiten Arie sind typisch für ihn. Mehr als fünfhebige Verse fehlen. Zweihebige begegnen neunmal,

²³⁵ I, 806 und II, 227.

²³⁶ Dürr St, S. 70f.

²³⁷ Abgedruckt bei Spitta II, 873–881.

²³⁸ So NWK, S. 330; Tagliavini, S. 100 und 278.

davon sechsmal in der ersten Arie. In Nr. 2 kommt „denen“ (= „den“) (vgl. S. 32) vor.

Verwandt mit dieser Kantate ist BWV 49, obwohl es sich hierbei um keine Choralkantate handelt. Auch hier finden sich die typisch Picanderschen Duette sowie anaphorisches „So“ (in Nr. 4). Daß der Text dieser Kantate nicht von Bach selbst herrührt, verraten die beiden Waisen in Nr. 3 (vgl. S. 28).

Daß dagegen BWV 207, 51, 214, 206 und 210 nicht von Henrici stammen, zeigen die unreinen Reime:

BWV 207: „befeußen“ und „heißen“ : „preisen“ (4), „zeugt“ : „gleich“ (5) und „Bezeigen“ : „reichen“ (anscheinend soll in Nr. 2 „Zeit“ : „scheint“ reimen);

BWV 51: „weisen“ : „heißen“ (3);

BWV 214: „Lande“ : „sandte“ (6) und „Zeiten“ : „Freuden“ (9);

BWV 206: „weisen“ : „reißen“ (4), „Lorbeerzweigen“ : „gleichen“ (7);

BWV 210: „Saiten“ : „leiden“ (7) und „Freude“ : „zubereite“ (9).

Es fällt auf, daß in BWV 207, 214 und 210 gleich mehrere konsonantisch unreine Reime auftreten (vgl. S. 43). Gegen Henrici spricht außerdem das Vorkommen von drei sieben- und fünf achthebigen Versen (ebda.) in BWV 207 und die Betonung „Heldinnen“ in BWV 214,7. Auch in BWV 35 begegnen ein sieben- und ein achthebiger Vers sowie der Gebrauch von „Vernunft“ und „Verstand“ in negativem Sinn (vgl. S. 46).

BWV 51 wird man aber auch Bach kaum zuschreiben können, da in Nr. 1, und zwar in beiden Textfassungen, ein Reim zerstört ist²³⁹.

Von Picander wird dagegen der Text zu BWV 205a stammen. Metrumwechsel begegnet in Nr. 1, 11, 13 und 15, Dreireime zweimal in Nr. 7 und einmal in Nr. 9, „jetzt“ zweimal in Nr. 2, „Wohlan!“ in Nr. 8 und 14, „Ja, ja!“ in Nr. 2. Nr. 8 und 13 sind typisch Picandersche Duette (S. 32).

Nach dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola 1754 veröffentlichten Nekrolog²⁴⁰ hat Bach *Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage* komponiert. Die drei ersten Jahrgänge lassen sich recht gut rekonstruieren; der vierte bestand wahrscheinlich aus Kantaten auf die Texte, die Henrici 1728 im 3. Band seiner *Ernst-Schertzhafft und Satyrischen Gedichte* veröffentlicht hat²⁴¹. Der fünfte ist verschollen²⁴².

In seiner Spätzeit hat Bach, abgesehen von besonderen Anlässen, anscheinend nur noch gelegentlich Kantaten komponiert, um die früher geschaffenen Jahrgänge zu ergänzen. Irgendwelche Gruppen lassen sich nicht mehr erkennen.

Das sogenannte Weihnachts-Oratorium (1734) ist – trotz des autographen Titels – kein eigentliches Oratorium. Bach hat es, soweit wir wissen, nie als

²³⁹ Abgedruckt bei Tagliavini, S. 221.

²⁴⁰ Siehe S. 15, Anm. 34.

²⁴¹ Dürr Chr, S. 19.

²⁴² Ebenda, S. 20.

Ganzes aufgeführt. Es besteht aus sechs Teilen in Kantatenform, die sich auf die drei Weihnachtstage, Neujahr (Beschneidung), Sonntag nach Neujahr und Epiphania verteilen, doch so, daß in der zweiten, dritten und fünften Kantate der dort verwendete Evangelientext mit dem Evangelium des betreffenden Tages differiert.

Von den sonstigen Bachschen Kantaten unterscheiden sich diese sechs des Weihnachts-Oratoriums außer ihrer Länge zunächst durch den – analog den Passionen²⁴³ – vom „Evangelisten“ wörtlich vorgetragene Bibeltext. Weiterhin schiebt Bach im Weihnachts-Oratorium häufiger als in den meisten übrigen Kantaten Choräle ein, ebenfalls in der Art der Passionen.

Ebenso bekannt wie in ihrer Beurteilung umstritten ist die Tatsache, daß fast alle Arien und Chöre auf madrigalische Texte Parodien sind²⁴⁴. Man hat deshalb das Weihnachts-Oratorium als künstlerische Schöpfung abgewertet²⁴⁵. Dagegen muß man bedenken, daß die Bachzeit den Wert eines „Originals“ noch bei weitem nicht so hoch einschätzte, wie das seit Herder und dem Sturm und Drang selbstverständlich ist. Eher könnte man sagen, daß das Weihnachts-Oratorium – ähnlich wie Händels „Gelegenheits-Oratorium“ – eine Art Anthologie besonders schöner Stücke darstellen sollte.

Vom Weihnachts-Oratorium besitzen wir außer der autographen Partitur und teilweise autographen Stimmen auch einen Textdruck, wie er vor den Gottesdiensten an die Gemeinde verteilt wurde. Auf diesem Heftchen ist kein Textdichter genannt. Daraus hat man geschlossen, daß nur Bach selbst in Frage käme, da jeder „Dichterling“ sich genannt hätte. Ich habe – im Gegensatz zu dieser Auffassung – auf keinem Textdruck, dessen Titelblatt ich gesehen habe, einen Dichternamen gefunden. Oft ist nicht einmal der Komponist namentlich angeführt. Daraus kann man also keine Schlüsse ziehen.

Meist wird Picander als Verfasser des Textes angesehen²⁴⁶. Das liegt in der Tat nahe. Blankenburg und Dürr²⁴⁷ führen eine Menge von Differenzen zwischen der Textgestalt in Bachs autographen Partitur und den dazugehörenden Stimmen einerseits und dem originalen Textdruck andererseits an. Die meisten beruhen zweifellos auf Oberflächlichkeit der Schreibung wie des Drucks²⁴⁸. So ist z. B. in WO IV,2 im Textdruck der Reim zerstört: „umfangen“ statt „umfassen“ zu „lassen“. Aus solchen u. ä. Stellen ersieht

²⁴³ Spitta (II, 400f.) sieht in den Bachschen Oratorien (zu Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt) „eine Rückwirkung der altbeliebten Passionsform“ und erklärt damit auch den Titel „Oratorium“.

²⁴⁴ NBA II/6, Krit. Bericht, S. 199–209 (Blankenburg und Dürr).

²⁴⁵ Hierzu u. a.: A. Dürr, *Die weltlichen Quellen des Weihnachts-Oratoriums*, in: Programmheft zum 40. Deutschen Bachfest in Hamburg (10. bis 14. Juni 1965), S. 126–131.

²⁴⁶ Zum Beispiel Schweitzer, S. 636, Schering im Vorwort zur Eulenburgpartitur, Walter Blankenburg und Alfred Dürr im Krit. Bericht zu NBA II/6, S. 190.

²⁴⁷ Krit. Bericht, S. 190ff.

²⁴⁸ Ebenda, S. 192f.

man, daß Bach jener Textdruck nicht als Vorlage zur Komposition gedient hat²⁴⁹.

Spitta²⁵⁰ weist auf zwei Arien Johann Georg Ahles – Bachs Vorgängers als Organist in Mühlhausen – hin, die mit dem Eingangschor des Weihnachts-Oratoriums textlich verwandt sind. Daraus zu schließen, Bach müsse zumindest der Textdichter dieses Chores sein, geht sicherlich zu weit. In die Matthäus-Passion, deren Text nachweislich von Picander stammt, hat Bach, wie bereits S. 19 erwähnt, zwei Gedichte Francks eingearbeitet, die Henrici kaum gekannt haben dürfte. So könnte Bach bei der Herstellung des Textes für das Weihnachts-Oratorium seinen Librettisten auf die Arien Ahles hingewiesen haben. W. Blankenburg und A. Dürr²⁵¹ machen auf eine Weihnachts-Kantate von Telemann aufmerksam: „Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen.“ Auch die Kenntnis dieser Kantate wird man eher Bach – Telemann war mit Bach befreundet und Taufpate Philipp Emanuels – als Henrici zutrauen. Aber auch das ist nach dem oben Gesagten kein Beweis dafür, daß Bach wirklich den Text verfaßt hat.

Henricis Verfasserschaft erscheint bei den Stücken ausgeschlossen, in denen unreine Reime begegnen (WO I, 8: „erschaffen“ : „schlafen“ und II, 5: „verheiß“ : „weisen“), die Bachs in den Nummern mit zerstörten Reimen (I, 7: „erhöhn“ statt „erhöhen“ : „einzusehen“, I, 8: „erhält“ statt „gemacht“ : „Pracht“ und IV, 3: „Hirt“ statt „Hort“ : „Wort“)²⁵².

Im Eingangschor von WO III heißt es „itzo“. Die vokalisch an- bzw. auslautende Form des Adverbs kommt bei Henrici nur je einmal vor (BWV 205, 11 bzw. BWV 249, 5; s. S. 54, Anm. 225); in Bachs Briefen ist sie die Regel, im zweiten Fall ohne Ausnahme (S. 54).

Das Rezitativ Nr. 12 in WO II beginnt: „So recht . . .“ Parallelen finden sich in den beiden von Henrici verfaßten Kantaten 30a und 193a. „Ja, ja!“ (III, 8) begegnet in den Picander-Kantaten 157, 4, 205, 2 und 14 und 211, 5 (S. 32). „Wohlan!“ (IV, 5) findet sich bei Henrici in BWV 120b, 5, 193a, 8, 205, 8 u. 10, 211, 7, 249, 6, 249b, 8 und „Auf zum Schertzen“ (Rezitativ Nr. 8) (ebda.).

Auf Picander weisen ferner die Anaphern: „Nun wird . . .“ (WO I, 3), „Er hat sein . . .“ (III, 3), „Dein(e) . . .“ (III, 5), „Mein Jesus (heißt mein) . . .“ (IV, 3), „Flößt“ (IV, 4), „Nein . . .“ (IV, 4), „Erleucht(e) . . .“ (V, 5), „Ach, wenn . . .“ (V, 9), „Ich . . .“ (VI, 8) und „Was will . . .“ (VI, 10) (vgl. S. 31).

WO II, 6 weist ein bei Picander häufiges metrisches Schema auf. Zu seinen Eigenheiten gehören die Verswiederholung von IV, 1 und die Dreireime von V, 1 und VI, 10 (S. 32).

Apokopierte bzw. synkopierte Formen begegnen in WO II, 12: „heut“, III, 3: „getröst“, (: „erlöst“) und V, 1: „bereit“ (: „anheut“ und „erfreut“) (vgl. S. 32).

²⁴⁹ Ebenda, S. 209.

²⁵⁰ II, 405.

²⁵¹ NBA II/6, Krit. Bericht, S. 201.

²⁵² Vgl. S. 35, Anm. 152.

Der vorletzte Vers in WO III,3 ist im Text zu betonen: „Seht, Hírten! dies hat ér getán“, in Bachs Vertonung jedoch: „Seht Hírten! dies hát er getán“. Es ist nicht anzunehmen, daß Bach, wenn er selbst der Dichter der Verse dieses Rezitativs wäre, seinem eigenen Metrum derart widersprochen hätte. Daß dieser Vers daktylisch gedacht ist, während die andern fünf jambisch sind, ist unwahrscheinlich; Metrumwechsel begegnet fast ausschließlich in Arien. Da die obenerwähnte Anapher in diesem Rezitativ („Seht . . .“ und „Geht . . .“ als Binnenreim ist ein anapherähnliches Stilelement) für Henrici, die Diskrepanz in der Betonung des vorletzten Verses gegen Bach als Dichter spricht, liegt Picanders Verfasserschaft bei diesem Rezitativ besonders nahe.

Manche Kriterien deuten also auf Bach, manche auf Henrici als Textdichter des Weihnachts-Oratoriums. So mag, wie in vielem, Spitta²⁵³ auch für die Textgrundlage des Weihnachts-Oratoriums recht haben: Bach und Henrici haben sich in die Aufgabe geteilt.²⁵⁴

Das gleiche dürfte für viele Bach-Kantaten gelten, ohne daß man im einzelnen den Anteil Bachs von dem Henricis oder anderer immer scharftrennen könnte.

Im Verlauf der Arbeit haben sich einige Gesichtspunkte ergeben, unter denen man der Verfasserfrage bei den im Grunde recht einheitlichen Bachschen Kantatentexten näherkommen kann.

Vor allem haben sich Kriterien gefunden, die die Verfasserschaft Henricis und Mariane von Zieglers sicher ausschließen.

Da Henrici sich in der vom ersten Advent 1724 datierten Vorrede zu seinen *Erbaulichen Gedancken* veranlaßt sieht, seine Wendung zur geistlichen Poesie zu rechtfertigen (vgl. S. 20), erscheint es ausgeschlossen, daß er schon vorher für die beiden Hauptkirchen in Leipzig geistliche Kantatentexte geschrieben hat. Seine Verfasserschaft ist aber auch aus stilistischen Gründen bei den vor 1725 entstandenen Kantaten unwahrscheinlich.

Henrici achtet streng auf absolute Reimreinheit (vgl. S. 43 u. 49); Reime, die nur dialektisch rein klingen, kommen bei ihm nicht vor (S. 49). Ebenso fehlen Verse mit mehr als sechs Hebungen (S. 43), während er ein- und zweihebige Verse bevorzugt (S. 45f.). Häufiger Metrumwechsel (S. 32, Anm. 138, u. S. 46) und Anaphern (S. 31) sind für ihn charakteristisch. Weitere Einzelcharakteristika zum Wortschatz und zum Stil sind in der Übersicht S. 32 und S. 46 zusammengestellt.

Auch M. v. Ziegler meidet unreine Reime (S. 34). Typisch für sie sind apokopierte Formen beim Possessivpronomen (ebda.).

Zerstörte oder fehlende Reime sprechen gegen Bachs Verfasserschaft (S. 28 u. 35).

Bei der Übernahme und Bearbeitung fremder Texte erweist sich Bach als gleichgültig gegen ihre stilistischen und formalen Eigenheiten. Daher ist er

²⁵³ II, 404.

²⁵⁴ Das vermuten auch Blankenburg und Dürr, NBA II/6, Krit. Bericht, S. 209.

unempfindlich gegen die Zerstörung von Reimen durch Änderung eines Reimworts oder Herausnahme ganzer Verse. Ihm kommt es allein auf die dogmatisch-inhaltlich richtige Aussage an (S. 28 und 35).

Auf Bach als Textdichter deuten betonte Verwendung von Chorälen (S. 36) und auffallend häufiger Gebrauch von „so“ als Relativpronomen (S. 47). Starke inhaltliche und sprachlich-stilistische Verknüpfung der madrigalischen Teile mit den Chorälen zeigt, daß die Choräle nicht nachträglich (von Bach) in die betreffenden Texte eingeschoben worden sein können (S. 33, 37f. und 41).

Ähnlichkeiten in Aufbau, Wortschatz usw. deuten auf den gleichen Verfasser (S. 12: BWV 12, 172 u. 182; S. 13: BWV 21; S. 15: BWV 54, 170 u. 199; S. 28: BWV 22 u. 23; S. 29: BWV 75 u. 76; S. 30: BWV 70 u. 147; S. 32 u.a.: Henrici; S. 36f.: BWV 40, 64 u. 65; S. 37-39: BWV 153 u. 154; S. 44-46: Choralkantaten; S. 51f.: BWV 32 u. 57; S. 52f.: BWV 110 u. 143; S. 55-57: BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 u. 187; S. 57f.: BWV 56 u. 58; S. 58f.: BWV 49 u. 140).

Die Zuweisung der Kantaten 182, 12 und 172 (S. 12) sowie einzelner Nummern von BWV 21 (S. 13) an Salomon Franck konnte erhärtet werden.

BWV 54 stammt offensichtlich vom gleichen Dichter wie BWV 199 und 170, vermutlich von dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (S. 14f.).

Bei Vergleich von BWV 63 mit der eng verwandten Kantate von Gottfried Kirchoff scheint dem Text der Bachschen Kantate die Priorität zu gebühren (S. 15f.).

BWV 173a und 202 (S. 17f.) stammen offensichtlich von zwei in Bachs Kantatenschaffen sonst nicht wieder auftretenden Librettisten, von einem dritten die Kantaten 17, 39, 43, 45, 88, 102 und 187 (S. 55-57).

Die Erweiterung und Umformung von BWV 147a und 70a zu 147 und 70 ist anscheinend von einem andern (Bach?) vorgenommen worden als die von BWV 186a zu 186 (S. 30f.).

BWV 190 geht – wenigstens textlich – wohl nicht auf ein Köthener Werk zurück (S. 39-41).

Picander ist nicht der Dichter der Choralkantaten (S. 45f.). Wahrscheinlich ist es Bach selbst (S. 44-47). Das gleiche gilt für BWV 10 (S. 47f.).

Durch Vergleich mit BWV 32 zeigte sich, daß BWV 57 vermutlich ebenfalls Parodie (einer verschollenen weltlichen Köthener Kantate) ist (S. 51f.).

Möglich ist, daß Bach sich die Texte zu den Kantaten 40, 64, 65 (S. 36f.) und 73 (S. 42) selbst dichtete.

Die Verfasserschaft Bachs erscheint dagegen unwahrscheinlich bei den Kantaten BWV 16 (S. 55), BWV 22 (S. 28), BWV 23 (ebda.), BWV 24 (S. 35), BWV 42 (ebda.), BWV 45 (S. 55-57), BWV 51 (S. 59), BWV 66 (S. 43), BWV 74 (S. 35), BWV 85 (S. 33-35), BWV 102 (S. 55-57), BWV 120a (S. 36), BWV 125 (S. 35), BWV 134 (S. 43), BWV 149 (S. 36), BWV 152 (S. 35), BWV 176 (ebda) und BWV 207a (S. 36).

Die Kantatentexte zu BWV 32 (S. 51f.), BWV 49 (S. 59), BWV 57 (S. 51f.), BWV 140 (S. 58f.), BWV 146 (S. 49f.) und BWV 205 a (S. 59) stammen offensichtlich von Henrici, jedoch nicht die von BWV 25 (S. 31f.), BWV 46 (ebda.), BWV 51 (S. 59), BWV 69a (S. 31f.), BWV 77 (ebda.), BWV 105 (ebda.), BWV 136 (ebda.), BWV 151 (S. 53-55), BWV 179 (S. 31f.), BWV 206 (S. 59), BWV 210 (ebda.), BWV 214 (ebda.) und BWV 249 (S. 49).

Die Verfasserschaft Mariane von Zieglers erscheint ausgeschlossen bei den Texten zu BWV 6 (S. 33f.), BWV 37 (ebda.), BWV 42 (ebda.) BWV 44 (ebda.), BWV 79 (ebda.), BWV 85 (ebda.), BWV 86 (ebda.) und BWV 166 (ebda.).

Weder Henrici noch M. v. Ziegler haben die Texte der Kantaten BWV 17 (S. 55-57), BWV 39 (ebda.), BWV 43 (ebda.), BWV 88 (ebda.), BWV 102 (ebda.) und BWV 187 (ebda.) verfaßt.

In die textliche Gestaltung des Weihnachts-Oratoriums (wie wohl auch mancher anderer Kantate) haben sich augenscheinlich Bach und Henrici geteilt (S. 59-62).

Nachwort der Schriftleitung:

Frau Dr. Elisabeth Noack, Darmstadt, teilt uns nachträglich mit, daß Georg Christian Lehms als Dichter der folgenden von Bach vertonten Kantatentexte von ihr inzwischen ermittelt werden konnte: BWV 13, 16, 32, 35, 54, 57, 110, 151, 170, 199. Eine ausführliche Darlegung wird von ihr für BJ 1970 in Aussicht gestellt.