

Der Picander-Jahrgang*

Von Klaus Häfner (Karlsruhe)

Nach dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten Nekrolog, der 1754 in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ erschien,¹ hat Johann Sebastian Bach fünf Kantatenjahrgänge komponiert. Setzt man unter Berücksichtigung der Leipziger Verhältnisse einen Jahrgang mit etwa 60 Kantaten an, so ergeben sich für fünf Jahrgänge rund 300 Einzelwerke. Erhalten sind aber nur etwa 200 Kirchenkantaten Bachs, von denen die Werke für besondere, außerhalb des Kirchenjahres liegende Anlässe wie Ratswahl, Trauungen usw. noch abzuziehen sind. Der verbleibende Rest entspricht etwas mehr als drei Fünfteln des einstigen Bestandes. Fast zwei ganze Jahrgänge müssen also als verloren gelten.

Den Forschungen Alfred Dürrs und Georg von Dadelsens ist die Erkenntnis zu danken, daß die Mehrzahl der erhaltenen Kantaten den ersten drei, gleich nach Bachs Amtsantritt in Leipzig aufgeführten Jahrgängen angehört, daß somit vorwiegend der vierte und fünfte Jahrgang von Verlusten betroffen worden sind. Die wenigen Kantaten, die nicht den drei ersten Jahrgängen zuzuordnen sind, lassen keine verbindlichen Angaben über das Aussehen des fünften Jahrgangs zu, legen aber immerhin die Vermutung nahe, daß der vierte Jahrgang auf die Texte Christian Friedrich Henrici-Picanders von 1728 komponiert war.

Ausgehend von dem Ergebnis der Untersuchungen Dürrs und von Dadelsens und der damit gegebenen Neuorientierung der Bachforschung auf dem Gebiet des Kantatenschaffens trug William H. Scheide in seinem Aufsatz „*Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*“² die These vor, daß Bach möglicherweise nicht fünf, sondern vielleicht vier oder sogar nur drei vollständige Kantatenjahrgänge komponiert habe, die Angabe bei Mizler demnach nicht unbedingt zuverlässig zu sein brauche. Alfred Dürr verteidigte mit der Studie „*Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung*“³ die Glaubwürdigkeit der Angaben des Nekrologs und wies auf die Tatsache hin, daß bei allen Werkgruppen des Bachschen Schaffens mehr oder weniger erhebliche Verluste eingetreten sind, für die es im speziellen Fall der Kirchenkantaten eine Teilspur in den Picandertexten gibt.

In einer Replik „*Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung*“⁴ präziserte Scheide seine These weiter. Zusammengefaßt könnte sie etwa lauten:

* Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Siegfried Hermelink, zum 60. Geburtstag.

¹ Bd. IV, Teil 1, S. 158 ff. Vgl. Dok III, S. 80 ff.

² In: Mf 14, 1961, S. 60–63 [Sch I].

³ Ebenda, S. 192–195 [Dürr: Entgegnung].

⁴ Ebenda, S. 423–427 [Sch II]. Bedauerlicherweise betrachtete die Schriftleitung der Zeitschrift die in Gang gekommene Diskussion mit Veröffentlichung dieses Beitrages als abgeschlossen.

Wie viele Kantatenjahrgänge Bach komponierte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Zahl Fünf bei Mizler ist möglicherweise durch Irrtum oder Mißverständnis entstanden. Vermutlich ist sie zu hoch angesetzt, denn nur drei Jahrgänge sind nachweisbar. Bei den restlichen Kantaten ist kein stichhaltiges Indiz dafür zu finden, daß sie Reste eines bzw. zweier Jahrgänge darstellen. Das gilt auch für die Gruppe der Kantaten auf Picander-Texte, denn aus mehreren Gründen ist es höchst unwahrscheinlich, daß Bach den Picander-Jahrgang in seiner Gesamtheit vertont hat.

Durch eine solche Argumentation kann jedoch die Angabe bei Mizler nicht ernsthaft bezweifelt werden,⁵ da deren Gewährsmann, C. Ph. E. Bach, un-

⁵ Wenn Scheide (Sch I, S. 63, und Sch II, S. 423) das Wort „ungefebr“ an der fraglichen Stelle bei Mizler (a.a.O., S. 168: „Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefebr folgende: 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage...“) als Beweis für die Ungenauigkeit der Werkangaben im Nekrolog heranzieht, dann ist dies eine Fehlinterpretation. „Ungefebr“ will lediglich hervorheben, daß dieser Teil des Werkverzeichnisses etwas summarisch und auch nicht ganz vollständig ist, stellt aber nicht einzelne numerische Angaben wie „Fünf Jahrgänge“, „Sechs Trio für die Orgel“ usw. in Frage. Im Gegenteil: da im Kontext meist nur vage Hinweise wie „einige“, „verschiedene“, „viele“ usw. gegeben werden, gewinnen die wenigen Zahlen an Bedeutung, zumal sie sich in den überprüfbaren Fällen als korrekt erweisen. Auch Scheides Theorien über die Entstehung des Nekrologs, nämlich daß C. Ph. E. Bach und Agricola sich die Abschnitte aufgeteilt hätten, und daß W. F. und C. Ph. E. Bach unabhängig voneinander Agricola Angaben über ihren Anteil am väterlichen Erbe gemacht hätten, wodurch es zu irrigen Zahlen im Werkverzeichnis gekommen sei (Sch I, S. 60f.), entsprechen sicher nicht der Wirklichkeit. Selbst wenn das Verzeichnis von Agricola verfaßt wäre, von wem sonst als von C. Ph. E. Bach, mit dem er in Berlin direkten Umgang hatte, sollte er seine Informationen haben? Dagegen dürften Forkels ergänzende Ausführungen zu den Angaben des Nekrologs über die Kirchenkantaten, „daß Wilb. Friedemann das meiste davon bekam, weil er in seiner damaligen Stelle zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Seine nachberigen Umstände nöthigten ihn, das, was er erhalten hatte, nach und nach zu veräußern“ (Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 61), auf eine Auskunft Friedemanns zurückgehen. Sie bestätigen indirekt das Vorhandensein von mehr als drei Jahrgängen wie auch eingetretene Verluste. Es ist denkbar, daß Wilhelm Friedemann so geteilt hat, daß er die jeweils aus Partitur und Stimmen bestehenden fünf Jahrgänge an sich nahm und lediglich von Jahrgang I und III C. Ph. Emanuel und Jahrgang II seiner Stiefmutter die Hälfte der Quellen, d. h. entweder die Partitur oder die Stimmen, abtrat.

Was nun C. Ph. E. Bachs nachträgliche Kritik am Nekrolog („zusamgestoppelt“, „nicht viel wehrt“) anbelangt (Sch I, S. 60, und Sch II, S. 423), so bezieht sie sich, wie der erste Ausdruck nahelegt, in erster Linie auf die literarische Gestalt, die der Freund Klopstocks, Lessings, Eschenburgs u. a. kritisch zu beurteilen gelernt hatte. Jedenfalls hat C. Ph. E. Bach den Informationsgehalt des Dokuments nirgends herabgesetzt oder berichtet. Im Gegenteil, er schrieb: „Meines seeligen Vaters Lebenslauf im Mizler ist durch meine Hülfe der vollkommenste“ (Dok III, Nr. 801). Die beiden berühmten Briefe an Forkel, aus denen vorstehende Zitate stammen, sind denn auch lediglich Ergänzungen dazu und bringen keinerlei Korrektur.

mittelbarer und verständiger Zeuge des Entstehens eines Großteils dieser Werke war. Als er im Herbst 1734 das Vaterhaus verließ, war – soweit wir sehen – Bachs Kantatenschaffen weitgehend abgeschlossen. Doch selbst wenn es nach diesem Zeitpunkt noch einen wesentlichen Zuwachs (Jahrgang V?) erhalten haben sollte, hätte C. Ph. E. Bach dies spätestens 1750 bei der Nachlaßteilung erfahren, vermutlich aber bereits früher, etwa bei den Besuchen seines Vaters in Berlin oder durch die sicherlich gepflegte Familienkorrespondenz.⁶ Hinter Scheides These steht die Vorstellung, eine solch große Anzahl von Werken könne nicht spurlos verschwinden oder, wie er selbst es ausdrückte: „Es ist nicht leicht zu beweisen, daß ein gutes Hundert heute verschollener Kantaten existiert haben soll, auf das kein zeitgenössischer Bericht eindeutig hinweist.“⁷ Die Kunst- und insbesondere die Musikgeschichte kennen jedoch zahllose Beispiele solcher Verluste. So wissen wir etwa lediglich durch eine zufällige Nachricht von einem 48 Kantaten umfassenden Jahrgang von Bachs Nachfolger Gottlob Harrer, die Werke sind in toto verschollen.⁸ In wie vielen Fällen aber mag nicht einmal eine solch zufällige Spur auf uns gekommen sein! Zu einer derartigen Kategorie gehören die beiden verschollenen Bachschen Kantatenjahrgänge aber selbst dann nicht, wenn man die Nachricht des Nekrologs als unglaubwürdig betrachtet und die Picander-Texte nicht als Beleg des vierten Jahrgangs gelten läßt, denn uns liegen ja die von C. Ph. E. Bach gesammelten und herausgegebenen „vierstimmigen Choralgesänge“ seines Vaters vor, insgesamt – nach Abzug der Dubletten und unter Berücksichtigung zweier, wohl aus Versehen unterdrückter Sätze, auf die F. Smend aufmerksam gemacht hat⁹ – genau 350 Nummern. In der „Vorrede“ zu der Fragment gebliebenen ersten Ausgabe dieser Choralsätze (2 Teile, Berlin: Birnstiel 1765 und 1769) weist C. Ph. E. Bach ausdrücklich auf die vokale Herkunft der Stücke hin:

„Die ... Lieder ... sind alle von meinem seeligen Vater verfertigt, und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwey Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige davon den Umfang gewisser Hälse überschreiten sollten: so kann man sie übersetzen. Bey den Stellen, wo der Baß so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeheth, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Oktav, und dieses tiefere Intervall nimmt man alsdenn, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der seelige Verfaßer hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen.“¹⁰

⁶ Letzte Reste davon haben sich in den Briefen Bachs an Johann Elias Bach und in dessen Briefentwürfen erhalten.

⁷ Sch I, S. 63.

⁸ Vgl. MGG 5, Sp. 1723 f.

⁹ F. Smend, *Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs*, in: BJ 1966, S. 12 und 20.

¹⁰ Dok III, S. 179 f.

Diese Sätze übernahm C. Ph. E. Bach auch in die Vorrede zur endgültigen Ausgabe (4 Teile, Leipzig: Breitkopf 1784, 1785, 1786 und 1787).¹¹

Eine solche Verstärkung des Basses durch ein 16'-Register der Orgel bzw. durch einen Violone deutet auf Bachs kirchenmusikalische Aufführungspraxis hin und legt den Schluß nahe, daß die meisten der Choralsätze kirchlichen Vokalwerken entnommen sind. Ein Vergleich der Sammlung mit den erhaltenen Werken bestätigt die Richtigkeit dieser Vermutung: mehr als 150 Choräle konnten als Teile von Kirchenkompositionen – in erster Linie von Sonn- und Feiertagskantaten – identifiziert werden. Dabei ergab sich allerdings auch, daß C. Ph. E. Bachs Sammlung keineswegs vollständig ist und eine Reihe vorhandener Choralsätze dort fehlt.

Überträgt man die für drei Siebentel der Choräle belegbaren Provenienzverhältnisse auf die ganze Sammlung, so ergeben sich mit hoher Wahrscheinlichkeit folgende Zahlen: Rund 120 (reichlich gerechnet) der 350 Sätze dürften aus Passionen, Oratorien, Kantaten für besondere Anlässe, Motetten oder ähnlichen Werken stammen, sofern sie nicht einzeln entstanden sind (etwa als vierstimmige Fassung von Generalbaßchorälen usw.),¹² für die 230 verbleibenden Stücke wäre mithin die Herkunft aus Sonn- und Festtagskantaten anzunehmen. Diese Anzahl entspricht ziemlich genau fünf Kantatenjahrgängen, wenn man bei 300 Kantaten mit 280–290 Choralsätzen „in simplice stylo“ rechnet¹³ und die Unvollständigkeit der Sammlung berücksichtigt.

Sind somit nach unserer Auffassung Scheides Darlegungen nicht geeignet, die Kantatenangabe des Nekrologs in Frage zu stellen, so bleibt ihnen doch das Verdienst, den ersten eingehenderen Diskussionsbeitrag zu der Frage darzustellen, ob Bach den Kantatenjahrgang Picanders von 1728 in seiner Gesamtheit vertont hat, ob in ihm also die Textgrundlage des vierten der fünf im Nekrolog aufgeführten Jahrgänge zu sehen ist.

Trotz verschiedener Anhaltspunkte hat die ältere Bachforschung diese Frage offenbar gar nicht gestellt. Auch Spitta besprach zwar die erhaltenen Picander-Kantaten¹⁴ und war sich der Tatsache, daß ihre Texte in den Zusammenhang eines vollständigen Jahrgangs Dichtungen gehören, bewußt, vermerkte dies aber lediglich mit den Worten: „Aus dem 1728–1729 zuerst erschienenen Jahrgange der Picanderschen Cantaten hat Bach nach dem jetzt vorhandenen Bestande seiner Kirchenmusiken neun Dichtungen componirt.“¹⁵

¹¹ *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge*, Erster Theil, Leipzig 1784, Vorrede.

¹² So erscheinen in der Sammlung z. B. einige der Schemelli-Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen. – BWV 371, BWV 437, BWV 325, BWV 401 und BWV 328 könnten Teile einer Art deutschen Choralmesse mit deutschem Tedeum sein. Daß die Sätze nicht hintereinanderstehen, spricht nicht gegen eine solche Annahme, denn auch die drei Choräle zu Trauungen (BWV 250–252) sind hier auseinandergerissen.

¹³ Manche Kantaten haben keinen Choral, andere wiederum weisen bis zu drei Choräle auf.

¹⁴ Spitta II, S. 272 ff.

¹⁵ Ebenda, S. 272.

Allerdings ging es Spitta auch weniger darum, Verlorenem nachzuspüren als vielmehr das Erhaltene zu sichten und zu beschreiben.

So blieben die Texte, zu denen Vertonungen Bachs nicht nachweisbar waren, in der Folge gänzlich unbeachtet. Sie fanden keine Aufnahme in den Anhang des BWV. Auch Werner Neumann berücksichtigte sie weder in seinem Kantatenhandbuch¹⁶ noch in seiner Sammlung der Bachschen Kantatentexte.¹⁷

Es ist das Verdienst Alfred Dürrs, als erster die mögliche Beziehung der Picanderschen Kantatendichtungen zu Bach in ihrer vollen Breite gesehen zu haben. In seiner grundlegenden Studie „*Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*“¹⁸ berührte er kurz auch dieses Problem: „Sehr viel weniger ist uns offenbar von den beiden übrigen Jahrgängen erhalten . . . Einer von ihnen könnte auf die Texte komponiert sein, die Henrici-Picander im Jahre 1728 . . . in Leipzig veröffentlichte. Komponist und Bestimmung dieses Kantatenjahrgangs sind in Picanders . . . Vorwort ausdrücklich genannt . . . Zu den restlichen Kompositionen des Picander-Jahrgangs sind uns Originalhandschriften nur in verschwindend geringem Ausmaß erhalten; meist sind wir auf Abschriften angewiesen . . . [Es] ist daher zu vermuten, daß uns hier ein Verlust von größeren Ausmaßen getroffen hat: Wahrscheinlich ist der Jahrgang tatsächlich von Bach komponiert worden, und seine Originalhandschriften – vielleicht aus Friedemanns Erbteil – sind zum größten Teil verlorengegangen.“¹⁹

Weiter unten faßte er zusammen: „Ein vierter Jahrgang war mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Texte Picanders (von 1728) komponiert; er ist bis auf geringfügige Reste und einige erhaltene Abschriften verschollen.“²⁰

In seinem ersten Aufsatz ließ Scheide dies noch offen.²¹ Als aber Dürr in seiner „Entgegnung“ obige Auffassung als Argument gegen Scheide verwendete,²² verneinte dieser in seiner „Erwiderung“ die Möglichkeit einer Vertonung des gesamten Jahrgangs durch Bach mit Nachdruck.²³ Dürr hingegen wiederholte in seiner Monographie über die Kantaten Bachs²⁴ seine bereits anfangs vertretene Ansicht entschiedener als zuvor: „Wir haben keinen Anlaß zu zweifeln, daß Bach den Jahrgang wirklich vertont hat; allein die Originalhandschriften dazu sind bis auf kümmerliche Reste verschollen, und die erhaltenen Abschriften überliefern nur wenig mehr.“²⁵

¹⁶ *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 4. Aufl., Leipzig 1971.

¹⁷ NWK.

¹⁸ Dürr Chr.

¹⁹ Ebenda, S. 18 f.

²⁰ Ebenda, S. 20.

²¹ Sch I, S. 62.

²² Dürr: Entgegnung, S. 194 f.

²³ Sch II, S. 425 f.

²⁴ Dürr K.

²⁵ Ebenda, S. 57 (vgl. auch S. 310).

Er ging allerdings nicht so weit, die Texte in seine Ausführungen einzubeziehen, was er bei anderen, ebenfalls nur textlich überlieferten Kantaten getan hat. Auch in den Kantatenbänden der NBA bzw. in deren Kritischen Berichten fanden diejenigen Picander-Texte, zu denen die Musik Bachs nicht nachweisbar ist, keine Erwähnung²⁶, obwohl sonst jeder noch so vage und zweifelhafte Nachweis einer Bachschen Komposition aufgegriffen und diskutiert wird. Diese erstaunliche Vernachlässigung von Dokumenten, die möglicherweise letzte Zeugen von Werken Bachs sind, erklärt sich aus der eigentümlich gelagerten Quellensituation.

Es ist die Absicht der vorliegenden Studie, diesen Sachverhalt zu untersuchen, die bisher beigebrachten Argumente auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen und einige Überlegungen anzustellen, die zur Lösung dieser nicht unwichtigen Frage beitragen könnten.

*

Picanders Kantatendichtungen erschienen in zwei verschiedenen Druckausgaben, im folgenden als PJ I und PJ II bezeichnet.²⁷ Da das bisher einzige nachweisbare Exemplar von PJ I, das sich unter der Signatur *Lit. Germ. rec. B. 1126* in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befand, im zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, beschränkt sich unsere Kenntnis davon auf die Angaben Spittas, der das Büchlein eingesehen hat. Zweimal kommt er in seiner Bach-Biographie – innerhalb seiner Ausführungen über Henrici – darauf zu sprechen. Der erste Passus lautet: „Nun folgte 1728 eine Sammlung Cantaten-Texte in Neumeisters Form. Es ist die einzige, welche er herausgab, später verlebte er sie seinen ernst-, scherzhaften und satirischen Gedichten ein ...“²⁸

Die zweite Stelle ist etwas ausführlicher: „In dem Vorwort des 1728–1729 gefertigten Cantaten-Jahrganges sagt Picander: ‚Gott zu Ehren, dem Verlangen guter Freunde zur Folge und vieler Andacht zur Beförderung habe ich mich entschlossen, gegenwärtige Cantaten zu verfertigen. Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.‘ Dieser Jahrgang war also direct für Bach bestimmt und scheint einem unerwartet ausgesprochenen Wunsche des letzteren seine Entstehung zu verdanken, denn er deckt sich nicht mit dem Kreise des Kirchenjahres, sondern beginnt gegen allen Brauch mit dem Johannisfest und schließt mit dem vierten Trinitatis-Sonntage.“²⁹

²⁶ Dieses Schicksal teilen sie mit weiteren Kantatentexten Picanders, bei denen die Möglichkeit einer Vertonung durch Bach zumindest hätte diskutiert werden müssen.

²⁷ Spätere Auflagen von PJ II können hier unberücksichtigt bleiben.

²⁸ Spitta II, S. 172.

²⁹ Ebenda, S. 174 f.

In einer Anmerkung zum ersten Zitat schließlich ergänzte Spitta seine Angaben durch die Wiedergabe des Titels von PJ I und durch einen Hinweis auf die Datierung des Vorworts:

„Cantaten | Auf die Sonn- | und | Fest-Tage | durch | das gantze Jahr, |
verfertigt | durch | Picandern. | Leipzig, 1728. Vorrede datirt vom 24. Juni
1728.“³⁰

Aus diesen wenigen Sätzen Spittas geht zweierlei hervor:

1. Die Beziehung der Texte zu Bach, die wir hätten vermuten müssen, da wir von der engen Zusammenarbeit Bachs und Picanders bei anderen Gelegenheiten wissen, wird in der Vorrede expressis verbis bezeugt.
2. Es handelt sich bei PJ I und PJ II tatsächlich um Erst- und Zweitdruck des gleichen Jahrgangs, was Spitta übrigens in anderem Zusammenhang ausdrücklich bestätigt.³¹

PJ II – seit 1945 die einzige Quelle der Texte – ist im dritten Teil von Picanders gesammelten Dichtungen abgedruckt.³² Der Titel weicht nur geringfügig von PJ I ab:

„Cantaten auf die Sonn- und Fest- | Tage durch das gantze Jahr, Leipzig |
1729.“³³

Die Vorrede aber fehlt, und die Anordnung der Texte ist gegenüber PJ I „normalisiert“, d. h., sie ist dem Kirchenjahr angepaßt, beginnt also mit dem 1. Advent und endet mit dem 26. Sonntag nach Trinitatis. Insgesamt sind es 70 Kantatenlibretti für 71 Sonn- und Feiertage (beim Palmsonntag begnügt sich Picander mit einer Verweisung auf den 1. Advent, dessen Kantate er hier wiederverwendet wissen wollte). Überblickt man die 70 Texte – wir geben ihnen die Nummern P 1–70 –, dann fällt auf, daß das in Leipzig stets gefeierte Reformationsfest nicht berücksichtigt ist, andererseits aber Texte vorliegen, die Bach nicht vertont haben kann, weil an den betreffenden Sonntagen wegen des „tempus clausum“ in den Leipziger Kirchen keine Kantatenaufführungen stattfanden: Es handelt sich um die für den 2.–4. Advent und für Invocavit bis Judica bestimmten Texte P 2–4 und 22–26. Dieser Sachverhalt steht offenkundig in Widerspruch zu der Vorrede von PJ I, denn der Sinn der beiden Picanderschen Sätze ist eindeutig.³⁴ Um ihrer Wichtigkeit willen, und um Mißverständnissen vorzubeugen, seien sie in modernisierender und zugleich interpretierender Formulierung hier nochmals wiedergegeben:

³⁰ Ebenda, S. 172, Anm. 23. Hier gibt er übrigens auch die obengenannte Bibliothekssignatur des Druckes an. Man vgl. ferner Dok II, Nr. 243; dort der Verlustvermerk.

³¹ Ebenda, S. 172, Anm. 24.

³² *Picanders | Ernst-Schertzbauffe | und | Satyrische | Gedichte, | Dritter Theil*, Leipzig 1732, S. 79–188.

³³ Man beachte die ähnliche Formulierung an jener die Kantaten betreffenden Stelle im Nekrolog (siehe Fußnote 5). – Zur Jahreszahl 1729 vgl. Fußnote 49.

³⁴ Scheides Zweifel (Sch I, S. 63, Anm. 8) vermögen wir nicht zu teilen.

Gott zu Ehren, auf Wunsch guter Freunde und zur Förderung der Erbauung habe ich mich entschlossen, vorliegende Kantatentexte zu verfassen. Ich habe dies umso lieber unternommen, als ich mir zugute halten darf, daß der ihnen vielleicht anhaftende Mangel an dichterischer Eleganz³⁵ durch die feinsinnige Kunst des unvergleichlichen Herrn Kapellmeisters Bach ausgeglichen werden dürfte, und daß sie [in dieser vervollkommenen Form] in den Hauptkirchen des christlichen Leipzig [d. h. in der Nikolai- und Thomaskirche] erklingen werden.

Der letzte Teil des zweiten Satzes ist weder Ausdruck eines Wunsches noch einer Hoffnung, sondern die sehr bestimmt, ja programmatisch klingende Ankündigung der Aufführung der in PJ I enthaltenen Kantaten.³⁶ Es besteht kein Anlaß zu bezweifeln, daß dieser Plan auch wirklich durchgeführt wurde. PJ I kann demzufolge inhaltlich nicht mit PJ II deckungsgleich gewesen sein, sondern muß weniger Kantaten enthalten haben als PJ II.³⁷ Bezeichnenderweise fehlt in PJ II ja auch die auf die Leipziger Aufführung des Jahrgangs hinweisende Vorrede. Die Gründe für eine nachträgliche Komplettierung liegen auf der Hand. Als Picander sich entschloß, den aus speziellem Anlaß verfaßten Jahrgang in seine gesammelten Werke aufzunehmen, war eine Vervollständigung nicht nur künstlerisches, sondern auch praktisches Gebot. Picander konnte in einer Publikation, mit deren Verbreitung über Leipzig hinaus zu rechnen war, nicht einen auf Leipziger Verhältnisse zugeschnittenen Kantatenjahrgang bringen, wenn dieser der sonntäglichen Erbauung dienen und für Komponisten, die nicht an die lokalen Besonderheiten Leipzigs gebunden waren, verwertbar sein sollte. Ein solches Verfahren steht in Bachs Umkreis nicht allein: auch Mariane von Ziegler vervollständigte nachträglich ihre neun für Bach verfaßten Kantatentexte zu einem Jahrgang.³⁸

Damit stellt sich die Frage nach dem bibliographischen Charakter von PJ I. Merkwürdigerweise schloß Spitta, der mit untrüglichem Instinkt oft auch dann das Richtige traf, wenn ihm quellenmäßige Belege nicht oder nur teil-

³⁵ Das „vielleicht“ bezieht sich m. E. auf „Mangel“ und nicht auf „ersetzt“. So versteht auch Dürr die Stelle (Dürr, K, S. 500: „etwaige Mängel“). Aber selbst im umgekehrten Fall ändert dies nichts am Gesamtsinn (siehe die folgende Fußnote).

³⁶ Von „schmeicheln“ hängen zwei Daß-Sätze ab. Das vage „dürfte“ bezieht sich nur auf den ersten, wie aus dem Singular eindeutig hervorgeht, der zweite steht also im Futur, Das wird deutlich, wenn man die aus stilistischen Gründen weggelassenen Wörter ergänzt: „weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel ... dürfte ersetzt [werden], und [daß] diese Lieder in den Haupt-Kirchen ... angestimmt werden“.

³⁷ Daß Spitta dies nicht bemerkte, könnte sich damit erklären lassen, daß die anzunehmenden Lücken sich ungefähr in der Mitte von PJ I befanden. Wenn Spitta PJ I und PJ II nicht eingehend miteinander verglich, sondern sich auf Beginn und Schluß von PJ I beschränkte und die Mitte etwas flüchtiger durchblätterte – was bei der ungeheuren Fülle der von ihm eingesehenen Quellen nur allzu verständlich wäre –, dann kann ihm das leicht entgangen sein. Er übersah ja auch die Divergenz zwischen P 21 und BWV 159 (siehe Fußnote 56).

³⁸ Dürr K, S. 48.

weise zugänglich waren, aus der Vorrede und der Anordnung von PJ I lediglich, daß dieser Jahrgang „direct für Bach bestimmt“ war und einem offenbar „unerwartet ausgesprochenen Wunsche des letzteren seine Entstehung“ verdankte.³⁹ So wurde PJ I von der Bachforschung als monographische Veröffentlichung eines Kantatenjahrgangs nach dem Muster der gedruckten Ausgaben solcher Kantatentextsammlungen von Neumeister, Lehms u. a. angesehen, aus dem Bach sich bei Bedarf ihm zusagende Texte zur Vertonung auswählte, wie er das bei den genannten Drucken getan hatte. Diese Vorstellung stützte sich auf die Interpretation der Vorrede als Ausdruck der Hoffnung des Textdichters auf Bachs Komposition und auf die Zusammensetzung von PJ II, dessen Kongruenz mit PJ I stillschweigend vorausgesetzt wurde. Das erstere konnte oben als Mißverständnis aufgeklärt werden, wodurch sich das letztere von selbst als Irrtum erweist. Aber auch die Frage nach der bibliographischen Natur von PJ I ist seit den Leningrader Textbuchfunden Wolf Hobohms⁴⁰ in ein neues Licht gerückt und darf mit einiger Berechtigung dahingehend beantwortet werden, daß es sich bei PJ I nicht um den Einzeldruck eines Kantatenjahrgangs handelt, sondern um das *Textbuch der Kirchenmusiken in den Leipziger Hauptkirchen vom Johannisfest 1728 bis zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1729*. Das erklärt nicht nur die Anordnung der Kantaten in PJ I (die bei einem als Monographie gedachten, d. h., nicht an einen bestimmten Zweck gebundenen Druck völlig unsinnig wäre), sondern auch die Tatsache, daß davon nur ein Exemplar nachweisbar war.⁴¹ Neu und wohl ein Ausnahmefall für Leipzig dürfte gewesen sein, daß der Druck nicht nur wie gewöhnlich ein paar aufeinanderfolgende Sonn- und Feiertage umspannte,⁴² sondern ein ganzes Kirchenjahr.⁴³ Dies macht die Abweichung des Titels („Kantaten . . . durch das ganze Jahr“ anstatt des üblichen „Texte zur Kirchen-Music“), die Nennung des Textdichters auf dem Titelblatt und die Vorrede (von der wir ja vermutlich nur einen Auszug kennen) mit ihrem Hinweis auf den Komponisten verständlich.

Die Richtigkeit unserer These wird durch einen Vergleich der Picander-Texte mit der entsprechenden Zeit des Kirchenjahrs 1728/29 erhärtet. Zunächst er-

³⁹ Das ist allerdings nicht ganz unrichtig! Wie wir sehen werden, verdankt der Jahrgang seine Entstehung tatsächlich einem „Wunsche“ Bachs (siehe unten S. 81), nur, „unerwartet ausgesprochen“, wie Spitta aus der Anordnung der Texte in PJ I schloß, wurde er nicht.

⁴⁰ *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, in: BJ 1973, S. 5 ff.

⁴¹ Auch die anderen Textdrucke Bachscher Kirchenkantaten sind jeweils nur in einem Exemplar mehr oder weniger zufällig erhalten geblieben (vgl. Hobohm, a.a.O., S. 5 ff.). Im vorliegenden Fall wurde der Druck überdies durch die komplettierte Zweitausgabe überholt.

⁴² Vgl. die bei Hobohm aufgeführten Textdrucke.

⁴³ Kantatentextdrucke, die ein ganzes Kirchenjahr umfassen, sind auch aus anderen Orten bekannt, so z. B. aus Karlsruhe von zwei Kantatenjahrgängen Johann Philipp Käfers (vgl. MGG 7, Sp. 420).

weisen sich auch die Kantaten P 9 und 18 als nachträgliche Ergänzung wie P 2-4 und 22-26 – es gab 1728 keinen Sonntag nach Weihnachten und 1729 keinen 6. Sonntag nach Epiphania⁴⁴ –, die restlichen 60 Kantaten sind jedoch eindeutig im Hinblick auf die fragliche Zeit konzipiert worden. Dafür gibt es mehrere Indizien:

1. Der Jahrgang endet mit dem 26. Sonntag nach Trinitatis. 1728 war ein Kirchenjahr mit 26 Trinitatissonntagen.
2. Das Reformationsfest 1728 fiel auf einen Sonntag, den 23. nach Trinitatis. Das erklärt das Fehlen einer Reformationskantate.⁴⁵
3. Die Reihenfolge der Picander-Texte entspricht genau dem Ablauf des Kirchenjahrs 1728/29, d. h., die jährlich sich ändernde Relation zwischen beweglichen (auf Ostern bezogenen) und unbeweglichen (auf ein Datum bezogenen) Sonn- und Feiertagen ist die für 1728/29 geltende. 1728 fiel der Johannistag (24. 6.) vor den 5. Sonntag nach Trinitatis, Mariä Heimsuchung (2. 7.) zwischen den 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis (29. 9.) zwischen den 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis, 1729 lag Mariä Reinigung (2. 2.) zwischen dem 4. und 5. Sonntag nach Epiphania. Genau diese Stellen nehmen die betreffenden Feste in Picanders Jahrgang ein. Nur bei Mariä Verkündigung (25. 3.) trifft dies nicht zu: 1729 fiel dieses Fest zwischen Oculi und Lätare, bei Picander steht der Text der Kantate aber zwischen Judica und der Palmsonntagsverweisung.⁴⁶ Das ist jedoch kein Widerspruch zu unserer Beobachtung, sondern im Gegenteil ein Beweis für deren Richtigkeit: Die Verkündigungskantate steht so nämlich genau am Ende des Blocks der Karzeitkantaten, den wir als Einschub erkannten. Entweder war Picander 1732 bei der Herausgabe von PJ II die Reihenfolge von 1729 nicht mehr gegenwärtig, oder, was wahrscheinlicher ist, sie war ihm gleichgültig.

Wenn also PJ I Textbuchcharakter hat – und daran besteht nach vorstehenden Überlegungen und Beobachtungen wohl kein Zweifel –, dann ist der Druck

⁴⁴ Es besteht natürlich die Möglichkeit, daß Bach die beiden Texte nach 1732 komponiert hat, etwa anlässlich der Wiederaufführung des Ganzen, oder daß er in einem Jahr, in dem er für den 6. p. Ep. eine Kantate benötigte, wenigstens auf den zweiten Text zurückgriff. Für die relativ seltenen 5. und 6. Sonntage nach Epiphania sind ja bisher keine anderweitigen Kompositionen Bachs bekannt geworden. Unerklärlich bleibt, warum Picander, wenn er schon den 6. p. Ep. nachträglich mit einer Dichtung bedachte, nicht auch Texte für das Reformationsfest und für den 27. p. Trin. einfügte.

⁴⁵ Es wäre allerdings zu untersuchen, ob beim Zusammentreffen des Reformationsfestes mit einem Sonntag dem letzteren größeres Gewicht beigemessen wurde. 1723 fielen die Trinitatissonntage auf die gleichen Termine wie 1728, d. h., auch in diesem Jahr war am 31. 10. zugleich der 23. p. Trin. Dürr konnte für diesen Tag keine Aufführung nachweisen, hält es aber für möglich, daß BWV 163, eine Weimarer Kantate zum 23. p. Trin., erklang (Dürr Chr, S. 62).

⁴⁶ Die Tatsache einer Verweisung an dieser Stelle weist übrigens auch auf die ursprüngliche Bestimmung des Jahrgangs für Leipzig hin, ist sie doch ein deutlicher Behelf, der eine durch die lokalen Gegebenheiten entstandene Lücke ohne großen Aufwand überbrücken soll.

zugleich Textgrundlage des vierten der fünf Kantatenjahrgänge, die Bach laut Nekrolog komponiert hat. Dies wird indirekt dadurch bestätigt, daß der Jahrgang nicht mit dem 1. Advent, sondern mitten im Kirchenjahr beginnt und somit eine Eigenheit aufweist, die – bedingt durch den Amtsantritt am 1. Sonntag nach Trinitatis – ein Charakteristikum der ersten Kantatenjahrgänge Bachs darstellt.⁴⁷ Es gibt sogar einen Anhaltspunkt dafür, daß auch der Picander-Jahrgang nicht erst mit dem Johannisfest, sondern wie jene bereits mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis hätte beginnen sollen: Durch die Verlegung der ersten vier Trinitatissonntage an den Schluß fallen nämlich der Johannistag und Mariä Verkündigung zweimal in den von PJ I erfaßten Zeitraum, was offensichtlich nicht vorgesehen war und vermieden worden wäre, wenn der Jahrgang mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis begonnen hätte. Vermutlich zögerten irgendwelche Umstände den Beginn der Aufführungen hinaus: Vielleicht war der umfangreiche Druck zu spät in Auftrag gegeben worden, oder das Vorhaben war sonst – etwa bei der Textzensur – auf Schwierigkeiten gestoßen. Es muß auf jeden Fall von langer Hand geplant, also nicht nur zwischen Picander und Bach, sondern auch mit der vorgesetzten Geistlichkeit, d. h. mit dem Superintendenten Salomon Deyling, abgesprochen gewesen sein.

Die Vorrede ist vom Tag des Beginns des Zyklus (24. 6. = Johannistag) datiert. Damit lief ein künstlerisches Unternehmen von gewaltigen Ausmaßen an, das noch an Gewicht gewinnt, wenn man bedenkt, daß es außer den 60 Kantaten von PJ I auch die Erstfassung der Matthäus-Passion umschloß.

Es ist, als ob Bach seiner immensen Begabung immer neue Hürden habe stellen wollen, denn sicherlich waren bei weitem nicht alle Kantaten schon komponiert, als die Gemeinde bereits das „Programm“ in Händen hatte. Daß aber ein einmal gedruckter Text nicht auch musiziert wurde, ist äußerst unwahrscheinlich. So hatte sich Bach im voraus für ein ganzes Jahr festgelegt und mußte die Termine einhalten. Zwar hatte er in den ersten Amtsjahren fast sonntäglich ein neues Werk zur Aufführung gebracht, jedoch nie einen in sich geschlossenen Jahrgang. Dies hatte ihm ermöglicht, nicht nur das bereits Geschaffene in den neuen Rahmen einzugliedern und dadurch den Termin- druck abzufangen, sondern auch in kleineren Zeiträumen zu disponieren und gegebenenfalls einmal relativ kurzfristig umzudisponieren. Die Folge davon war, daß die auf diese Weise zustande gekommenen Jahrgänge in textlicher Hinsicht – mit Ausnahme eines Teils des zweiten, des Choralkantatenjahrgangs – ein recht buntes Bild boten. Darin spiegelt sich allerdings auch Bachs stete Suche nach geeigneten Texten wider, die verrät, daß er literarisch durchaus nicht anspruchslos war. Wäre es ihm nur um Einheitlichkeit gegangen, hätte er bequem auf eine der gedruckten Kantatentextsammlungen zurückgreifen können. Lediglich der bereits erwähnte Choralkantatenjahrgang bildet einen größeren Block, aber die einheitliche Textgestaltung reichte nur vom 1. Sonntag nach Trinitatis bis Mariä Verkündigung und brach dann ab.

⁴⁷ Vgl. Dürr K, S. 57.

Erst später wurde der Jahrgang von Bach (z. T. in etwas abweichender Form) allmählich vervollständigt.⁴⁸ So ist Bachs Wunsch nach einem ihm zusagenden, textlich eine Einheit bildenden Jahrgang verständlich, und es besteht kaum ein Zweifel daran, daß er der Initiator des Unternehmens war, daß die Picander-Texte somit auf seine Anregung hin entstanden.⁴⁹

Bach hat also die in PJI in der Reihenfolge P 46–70, 1, 5–7, 9–17, 19–21 und 27–45 enthaltenen Kantaten komponiert (P 42–45 vermutlich zuerst) und in der Nikolai- und Thomaskirche aufgeführt. Dürrs chronologische Tabelle⁵⁰ wäre demnach folgendermaßen zu ergänzen:

1728

24. 6. Johannis:
Gelobet sei der Herr, der Gott Israel.
P 46⁵¹
27. 6. 5. p. Trin.:
In allen meinen Taten.
P 47⁵²
2. 7. Mariä Heimsuchung:
Meine Seele erhebt den Herrn.
P 48⁵³
4. 7. 6. p. Trin.:
Gott, gib mir ein versöhnlich Herze.
P 49
11. 7. 7. p. Trin.:
Ach Gott, ich bin von dir und aller Welt vergessen.
P 50

⁴⁸ Vgl. Dürr K, S. 58 f.

⁴⁹ Daß aus der Zusammenarbeit Bachs mit Picander auch ein Kantatenjahrgang erwuchs, ist eigentlich logisch. Ein solches Gemeinschaftsunternehmen bot sich ja geradezu an. Die Aufführung des Jahrgangs war in Leipzig sicher ein großes Ereignis, das Picander wohl noch vor Augen stand, als er im Wiederabdruck der Texte, PJI (1732), zum Titel die Angabe „Leipzig 1729“ hinzusetzte (siehe oben S. 76). Da PJI 1728 erschien, kann sich die Jahreszahl 1729 – falls kein Druckfehler vorliegt – nur auf die Aufführung des Jahrgangs beziehen, die in diesem Jahr Höhepunkt und Abschluß fand, ist also ein indirekter Hinweis auf die Tatsache der Aufführung!

⁵⁰ Dürr Chr, S. 57 ff.

⁵¹ Nicht identisch mit der bei Hobohm (a.a.O., S. 18) angeführten Kantate, deren Text von Erdmann Neumeister stammt.

⁵² Nicht identisch mit BWV 97.

⁵³ Nicht identisch mit BWV 10 und der bei Hobohm (a.a.O., S. 18) angeführten Kantate, auch nicht mit der in C. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis genannten Kantate „Auf Mariä Heimsuchung: Meine Seele erhebt den Herrn etc. Zum Theil von Hoffmann. Mit Hörnern, Hoboen und Flöten“. (Vgl. Hobohm, a.a.O., S. 32.)

[1728]

18. 7. 8. p. Trin.:
Herr, stärke meinen schwachen Glauben.
P 51
25. 7. 9. p. Trin.:
Mein Jesu, was meine, ist alles das Deine.
P 52
1. 8. 10. p. Trin.:
Laßt meine Tränen euch bewegen.
P 53
8. 8. 11. p. Trin.:
Ich scheue mich, gerechter Gott.
P 54
15. 8. 12. p. Trin.:
Ich bin wie einer, der nicht höret.
P 55
22. 8. 13. p. Trin.:
Können meine nassen Wangen.
P 56
29. 8. 14. p. Trin.:
Schöpfer aller Dinge.
P 57
5. 9. 15. p. Trin.:
Arm und dennoch fröhlich sein.
P 58
12. 9. 16. p. Trin.:
Schließet euch, ihr müden Augen.
P 59
19. 9. 17. p. Trin.:
Stolz und Pracht ist der Welt und Gott veracht.
P 60
26. 9. 18. p. Trin.:
Ich liebe Gott vor allen Dingen.
P 61
29. 9. Michaelis:
Man singet mit Freuden vom Sieg.
P 62 = BWV 149

[1728]

- 3.10. 19. p. Trin.:
Gott, du Richter der Gedanken.
P 63
- 10.10. 20. p. Trin.:
Ach, rufe mich bald.
P 64
- 17.10. 21. p. Trin.:
Ich habe meine Zuversicht.
P 65 = BWV 188
- 24.10. 22. p. Trin.:
Geduld, mein Gott, Geduld.
P 66
- 31.10. 23. p. Trin./Reformationsfest:
Schnöde Schönheit dieser Welt.
P 67
- 7.11. 24. p. Trin.:
Küsse, mein Herze, mit Freuden die Rute.
P 68
- 14.11. 25. p. Trin.:
Eile, rette deine Seele.
P 69
- 21.11. 26. p. Trin.:
Kömmt denn nicht mein Jesus bald?
P 70
- 28.11. 1. Advent:
Machet die Tore weit.
P 1
- 25.12. 1. Weihnachtstag:
Ebre sei Gott in der Höhe.
P 5 = BWV 197a
- 26.12. 2. Weihnachtstag:
Kehret wieder, kommt zurücke.
P 6
- 27.12. 3. Weihnachtstag:
Ich bin in dich entzündt.
P 7

1729

1. 1. Neujahr:
Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.
 P 9 = BWV 171
2. 1. Sonntag nach Neujahr:
Steh auf, mein Herz.
 P 10
6. 1. Epiphania:
Dieses ist der Tag, den der Herr macht.
 P 11
9. 1. 1. p. Ep.:
Ich bin betrübt.
 P 12
16. 1. 2. p. Ep.:
Ich hab in mir ein fröhlich Herze.
 P 13
23. 1. 3. p. Ep.:
Ich steh mit einem Fuß im Grabe.
 P 14 = BWV 156
30. 1. 4. p. Ep.:
Wie bist du doch in mir, du meine Seele, so betrübt?
 P 15
2. 2. Mariä Reinigung:
Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.
 P 16
6. 2. 5. p. Ep.:
Erwache, du verschlafnes Herze.
 P 17
13. 2. Septuagesimae:
Ich bin vergnügt mit meinem Stande.
 P 19
20. 2. Sexagesimae:
Sei getreu bis in den Tod.
 P 20
27. 2. Estomihi:
Sehet, wir geben hinauf gen Jerusalem.
 P 21 = BWV 159

[1729]

25. 3. Mariä Verkündigung:
Der Herr ist mit mir.
P 27
15. 4. Karfreitag:
Matthäus-Passion (Erstfassung).
BWV 244b
17. 4. 1. Ostertag:
Es hat überwunden der Löwe, der Held.
P 28
18. 4. 2. Ostertag:
Ich bin ein Pilgrim auf der Welt.
P 29 = BWV deest
19. 4. 3. Ostertag:
Ich lebe, mein Herze.
P 30 = BWV 145
24. 4. Quasimodogeniti:
Welt, behalte du das Deine.
P 31
1. 5. Misericordias Domini:
Ich kann mich besser nicht versorgen.
P 32
8. 5. Jubilate:
Fasse dich, betrübter Sinn.
P 33
15. 5. Cantate:
Ja, ja, ich bin nun ganz verlassen.
P 34
22. 5. Rogate:
Ich schreie laut mit meiner Stimme.
P 35
26. 5. Himmelfahrt:
Alles, alles himmelwärts.
P 36
29. 5. Exaudi:
Quäle dich nur nicht, mein Herz.
P 37

[1729]

5. 6. 1. Pfingsttag:
Raset und brauset, ihr heftigen Winde.
P 38
6. 6. 2. Pfingsttag:
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.
P 39 = BWV 174
7. 6. 3. Pfingsttag:
Ich klopf an deine Gnadentüre.
P 40
12. 6. Trinitatis:
Gott will mich in den Himmel haben.
P 41
19. 6. 1. p. Trin.:
Welt, dein Purpur stinkt mich an.
P 42
24. 6. Johannis:
Keine Aufführung nachweisbar.
26. 6. 2. p. Trin.:
Kommt, eilet, ihr Gäste, zum seligen Mable.
P 43
2. 7. Mariä Heimsuchung:
Keine Aufführung nachweisbar.
3. 7. 3. p. Trin.:
Wohin, mein Herz?
P 44
10. 7. 4. p. Trin.:
Laß sie spotten, laß sie lachen.
P 45

Wie Bach die unvorhergesehene Lücke⁵⁴ am 24. 6. und 2. 7. 1729 überbrückte, wissen wir nicht. Entweder wiederholte er die Kantaten vom Vorjahr (P 46 und 48), oder er brachte zwei andere Werke zu Gehör, wobei man dann an einen Sondertextdruck für die beiden Feiertage zu denken hätte.

Das wohl überraschendste Ergebnis dieser Aufstellung ist die Erkenntnis, daß die künstlerische Großtat der Matthäus-Passion nicht isoliert, sozusagen wie ein erratischer Block dasteht, sondern in den Rahmen des Picander-Jahr-

⁵⁴ Vgl. oben S. 80.

gangs gehört. Ihre madrigalischen Texte stammen ja bekanntlich ebenfalls von Picander, und so ist ihre Aufführung inmitten des Picander-Jahrgangs ganz sicher kein zufälliges Zusammentreffen. Man wird vielmehr daraus schließen dürfen, daß bei der Projektierung des Ganzen – gewissermaßen als Höhepunkt – auch eine Karfreitagsmusik eingeplant wurde. Bachs Schaffenskraft, die schon angesichts der geistigen Leistung der Matthäus-Passion höchste Bewunderung abverlangt, wird durch deren Kontext geradezu unfäglich. Während die Matthäus-Passion, das Kernstück des Bach-Picanderschen Unternehmens, erhalten ist, läßt sich Bachs Komposition leider nur noch bei neun der 60 Kantatentexte⁵⁵ nachweisen:

1. Michaelis: *Man singet mit Freuden vom Sieg.*
P 62 = BWV 149
2. 21. p. Trin.: *Ich habe meine Zuversicht.*
P 65 = BWV 188 (Fragment)
3. 1. Weihnachtstag: *Ehre sei Gott in der Höhe.*
P 5 = BWV 197a (Fragment)
4. Neujahr: *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.*
P 9 = BWV 171
5. 3. p. Ep.: *Ich stehe mit einem Fuß im Grabe.*
P 14 = BWV 156
6. Estomihi: *Sebet, wir gehen hinauf gen Jerusalem.*
P 21 = BWV 159 (Fragment?)
7. 2. Ostertag: *Ich bin ein Pilgrim auf der Welt.*
P 29 = BWV deest (Fragment)
8. 3. Ostertag: *Ich lebe, mein Herze.*
P 30 = BWV 145 (Fragment?)

⁵⁵ Zwar spricht auch Spitta von „neun Dichtungen“, zu denen Bachs Komposition nachweisbar ist (Spitta II, S. 272; siehe oben S. 73), doch setzt sich diese Zahl bei ihm anders zusammen als in obiger Liste: Das Fragment von P 29 war ihm unbekannt, dafür rechnete er die textlich der Septuagesimae-Kantate P 19 nahestehende Kantate BWV 84 zum gleichen Sonntag hinzu, die wir nicht in unsere Aufstellung mit aufgenommen haben. P 19 weicht nämlich trotz eines deutlich erkennbaren Zusammenhangs so stark vom Libretto zu BWV 84 ab, daß die beiden Vertonungen nicht identisch gewesen sein können. Zumindest hätte man, falls überhaupt eine musikalische Beziehung zwischen beiden Werken bestand, mit einer grundlegenden Umarbeitung durch Bach zu rechnen. Es ist zwar denkbar, daß auch die Textfassung von BWV 84 von Picander stammt, man wird jedoch wohl nicht so weit gehen dürfen, anzunehmen, daß sie mit dem Text von P 19 in PJ I übereinstimmte, daß Picander diesen also bei Übernahme in PJ II aus irgendeinem Grund umgestaltet hat. Dies ist schon deshalb wenig wahrscheinlich, weil nach Dürrs Forschungen BWV 84 zu Jahrgang III gehört (Dürr Chr, S. 19). Die Vertonung von P 19 wird demnach vermutlich Neukomposition gewesen sein.

9. 2. Pfingsttag: *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.*

P 39 = BWV 174

Die Streuung der neun Werke über das ganze Kirchenjahr ist übrigens ebenso ein Argument dafür, daß Bach den gesamten Jahrgang komponierte, wie ihre fast durchweg mangelhafte Überlieferung (als Fragment oder in sekundären Abschriften), auf die Dürr bereits hingewiesen hat⁵⁶, und die den anzunehmenden Großverlust an Originalquellen bestätigt.⁵⁷

Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit unserer These ist auch die Jahreszahl 1729 als Kopiervermerk in den erhaltenen Originalstimmen von BWV 174⁵⁸, da sie das oben hypothetisch ermittelte Aufführungsdatum der Kantate (6. 6. 1729) dokumentarisch belegt und so unser Vorgehen rechtfertigt.

Man wird die neun Kantaten künftig als letzten, allerdings hochbedeutenden Überrest eines groß angelegten Opus ansehen müssen. Ihre Beschreibung an dieser Stelle erübrigt sich, wurden sie doch bereits mehrfach eingehend analysiert und gewürdigt.⁵⁹

Es ist freilich müßig, vom Erhaltenen auf die Gestaltung des Verlorenen schließen zu wollen, aber die Texte und vor allem ihre Behandlung in den erhaltenen Vertonungen lassen zumindest einige Vermutungen zu.

Die Kantaten vertreten, wie schon Spitta feststellte,⁶⁰ den von Neumeister

⁵⁶ Dürr K, S. 57. – Vier Werke sind vollständig erhalten: P 62 = BWV 149, P 9 = BWV 171, P 14 = BWV 156 und P 39 = BWV 174. Davon liegen das erste und das dritte in späteren Abschriften vor. Von drei Kantaten, P 65 = BWV 188, P 5 = BWV 197a und P 29 = BWV deest, sind nur Bruchstücke überliefert. Die Quelle des letzteren scheint sekundär zu sein (vgl. Dürr Chr, S. 99). Auch die beiden verbleibenden Kantaten P 21 = BWV 159 und P 30 = BWV 145 sind in Abschriften zweiter Hand auf uns gekommen, die die Werke offenbar nur unvollständig wiedergeben. Während bei BWV 145 vermutlich die Einleitungssinfonie verloren ist (siehe unten S. 98), fehlt bei BWV 159 ein Rezitativ, das im Textdruck zwischen der Arie „Es ist vollbracht“ und dem Schlußchoral erscheint. Anzunehmen, es sei in P J I nicht enthalten gewesen, ist ebensowenig überzeugend, wie zu behaupten, Bach habe es bei der Vertonung ausgelassen. Wahrscheinlich ist, daß es der Kopist nicht überlieferte. Übrigens haben weder Spitta noch Dürr diese Diskrepanz zwischen Druck und Vertonung bemerkt. – An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Dürrs Annahme, BWV 159 sei die letzte Kantate gewesen, die Bach vor der Matthäus-Passion auführte (Dürr K, S. 223), nicht zutreffen dürfte, da am 25. 3. 1729 (Mariä Verkündigung) mit aller Wahrscheinlichkeit P 27 in den Leipziger Hauptkirchen erklang, allerdings wohl kaum unter Bachs Leitung, denn dieser dirigierte am Vortag in Köthen die Trauermusik für Fürst Leopold (Dürr Chr, S. 98).

⁵⁷ Dürr nennt in diesem Zusammenhang W. F. Bach (Dürr Chr, S. 19; siehe oben S. 74), und in der Tat läßt sich wenigstens eine der Picander-Kantaten in seinem Besitz nachweisen, nämlich P 62 = BWV 149, die er am 3. 10. 1756 in Halle auführte (M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach*, Neudruck, Lindau 1956, S. 141).

⁵⁸ Dürr K, S. 310.

⁵⁹ Zum Beispiel von Spitta und von Dürr.

⁶⁰ Spitta II, S. 172; siehe oben S. 75.

propagierten Texttypus, d. h. Bibelworte („Dicta“), Choralstrophen, Rezitative (bisweilen mit Ariospassagen) und (Da-capo-)Arien werden in freier Folge aneinandergereiht. Die Satzzahl schwankt zwischen vier und sieben, wobei etwaige Instrumentaleinleitungen („Sinfonien“) nicht mitgezählt sind, da der Textdruck sie nicht nennt.⁶¹ Die meisten der Kantaten folgen dem Schema Arie-Rezitativ-Arie-Rezitativ-Choral, das auch in den übrigen Texten oft nur geringfügig abgewandelt wird und das man geradezu als die „Picandersche Grundform“ bezeichnen könnte.⁶² Auffällig daran ist das damit gegebene Übergewicht der Arie als Kopfsatz innerhalb dieses Jahrgangs. Relativ selten wählte Picander eine andere Gattung als Einleitung, etwa Rezitative oder Bibelworte. Selbst mit den letzteren, die sonst fast stereotyp ein Kantatenlibretto eröffnen, ging er äußerst sparsam um. Nur in neun Fällen beginnt der Text mit einem Dictum, und zwar jedesmal bei Kantaten für besondere Feiertage: P 1 (1. Advent), P 5 (1. Weihnachtstag), P 9 (Neujahr), P 11 (Epiphania), P 16 (Mariä Reinigung), P 27 (Mariä Verkündigung), P 46 (Johannis), P 48 (Mariä Heimsuchung) und P 62 (Michaelis). Seltsamerweise hat Picander diese Linie später verlassen: Die am Ende der ursprünglichen Anordnung liegenden Kantaten für hohe Feste – P 28 (1. Ostertag), P 36 (Himmelfahrt), P 38 (1. Pfingsttag) und P 41 (Trinitatis) – weisen an erster Stelle sämtlich Arien auf.⁶³

Einige Sätze der Kantaten lassen deutlich erkennen, daß sie eigens für Bach konzipiert worden sind, da sie seiner bereits in frühen Kantaten wie BWV 71 und 131 zu beobachtenden Vorliebe für die Kombination verschiedener Textgattungen Rechnung tragen. Rezitativ und Bibelwort verbunden werden in den Eingangssätzen von P 21 (Estomihi) und P 50 (7. p. Trin.), den – neben den neun oben aufgezählten – beiden einzigen Stellen des Jahrgangs, an denen Picander Bibelzitate verwendete. Die Beschränkung auf elf Dicta bei einem Zyklus von 60 Texten ist merkwürdig; ein Grund dafür läßt sich nicht angeben. In P 21 findet sich im Anschluß an den Eingangssatz gleich noch ein weiterer „kombinierter“ Satz: eine Arie mit Choral, wie sie der Dichter be-

⁶¹ Vgl. den Textdruck von BWV 248^{II} (NBA II/6, Krit. Bericht, S. 149).

⁶² Auch acht der zehn nachgedichteten Kantaten weisen sie auf!

⁶³ Dieser Umstand stützt übrigens die oben auf S. 80 ausgesprochene Vermutung, daß die Aufführung des Picander-Jahrgangs ursprünglich am 1. Sonntag nach Trinitatis hätte beginnen sollen, denn man kann nicht das Trinitatisfest oder den 1. Pfingsttag als geplanten Eröffnungstermin betrachten, ohne die Einheit der vier von Arien eingeleiteten Festkantaten zu zerreißen. Schon plausibler wäre die Zäsur vor dem 1. Ostertag, an dem die erste der vier aufgeführt wurde. In diesem Fall bildete die Matthäus-Passion nämlich den Abschluß des Zyklus; auch das Ganze wäre äußerst sinnvoll angeordnet: Festtagskantaten ohne Dictum – Festtagskantaten mit Dictum – Matthäus-Passion. Allerdings erscheint eine Verzögerung vom 1. Ostertag bis zum Johannisfest doch recht unwahrscheinlich, und so dürfte der 1. p. Trin. tatsächlich der Termin sein, an dem das Unternehmen anlaufen sollte. Auch dann läßt sich eine überlegte Reihenfolge, die durch die Verschiebung auf Johannis gerade noch eingehalten wurde, erkennen: Festtagskantaten mit Dictum – Matthäus-Passion – Festtagskantaten ohne Dictum.

reits in P 14 (3. p. Ep.) an den Anfang des Librettos gestellt hatte. Zwei weitere Stücke dieser Art sind die von Rezitativen durchsetzten Choräle in P 44 (3. p. Trin.) und zu Beginn von P 47 (5. p. Trin.). Hierher gehört ferner das eigenartige textliche Gebilde, das P 34 (Cantate) eröffnet und das man wohl als Arie mit Rezitativeinschub bezeichnen dürfen wird:

*Ja, ja, ich bin nun ganz verlassen,
Mein Jesus ist nicht mehr bei mir.*

Betrübtes Wort:

Mein Heiland gebt nun fort.

Die Henne flieht,

Die Küchlein sind allein,

Wer wird ihr Schutz und ihr Beschirmer sein,

Wenn über sie

Das Wetter aller Trübsal zieht!

ARIA.

*Ja, ja, ich bin nun ganz verlassen,
Mein Jesus ist nicht mehr bei mir.*

Wem soll sich nun mein Herz vertrauen,

Wer wird nach meinem Elend schauen,

Wem halt ich meine Seufzer für?

*Da Capo.*⁶⁴

Für alle diese Satztypen gibt es Belege in den erhaltenen Kantaten Bachs. Das gilt auch für die in P 37 (Exaudi) und P 42 (1. p. Trin.) angewandte Technik, einen Teil der Eingangsarie innerhalb eines späteren Rezitativs als Arioso zu zitieren, außerdem für die auf uralte Tradition zurückgehenden dialogischen, d. h. Jesus und der Seele in den Mund gelegten Partien in einer ganzen Reihe von Kantaten. Vom Dichter gekennzeichnet wurde das dialogische Element allerdings nur in zwei Fällen: in P 12 (1. p. Ep.), Satz 3 (Rezitativ) und Satz 4 („*Aria à duetto*“), und in P 30 (3. Ostertag), Satz 1 (Duett). Während es bei P 30 dem Komponisten überlassen blieb, die Sätze 2–4 als Fortsetzung des Dialogs aufzufassen oder nicht⁶⁵ – Bach hat es nach Ausweis

⁶⁴ Ein weiterer Satz dieser Art findet sich am Beginn der nachgedichteten Kantate P 2 (2. Advent). Er ist mit „*Aria*“ überschrieben, was nach dem Rezitativeinschub noch einmal wiederholt wird. – Der Vollständigkeit halber sei hier auch gleich der von Rezitativen durchsetzte Choral in P 18 (6. p. Ep.) erwähnt, der ein Gegenstück zu den beiden obengenannten Sätzen in P 44 und in P 47 bildet. Wie der letztere ist er der Eingangssatz der Kantate, deren Satzfolge auch sonst P 47 entspricht. Dieses Werk könnte Bach vertont haben (siehe Fußnote 44).

⁶⁵ Die Verteilung des Textes auf die „*Loquentes*“ wäre folgendermaßen vorzunehmen: Satz 2, Zeile 1–9: Seele; Satz 2, Zeile 10: Jesus; Satz 3: Jesus („*mein Herze*“ = Anrede an die Seele!); Satz 4: Seele.

seiner erhaltenen Vertonung (BWV 145) nicht getan –, sind bei P 12 auch die beiden ersten Sätze eindeutig in den Dialog miteinbezogen, da sie nichts anderes als einen Monolog der Seele bzw. der Freundin oder Braut darstellen, was durch die Bezugnahme auf gewisse Wendungen des Hohenliedes noch besonders hervorgehoben wird.

Ebenfalls als Dialogkantate ist P 7 (3. Weihnachtstag) gedacht: in Satz 1 wendet sich Jesus an die Seele, die in den Sätzen 2–4 antwortet. Die Kantate des Vortags hingegen, P 6 (2. Weihnachtstag), ist als Monolog Jesu zu verstehen, zu dem P 64 (20. p. Trin.) als Monolog der Seele ein Gegenstück bildet. In weiteren Kantaten finden sich Ansätze zu diesem mystischen Gespräch zwischen Jesus und der Seele, etwa in P 53 (10. p. Trin.), wo allerdings die sonst übliche bräutliche Sphäre nicht berührt wird, oder man denke an die bereits genannten Eingangssätze von P 21 und P 50, in denen der durch ein Bibelwort repräsentierte Vox Christi bzw. Vox Dei die Vox Animae in Form eines Rezitativs gegenübergestellt ist. Auch an anderen Stellen des Jahrgangs sind die Dialogpartner – zumindest möglicherweise – zu erkennen. Im Gegensatz dazu dürften die in verschiedenen Rezitativen in freier Nachdichtung erscheinenden Jesus-Worte wohl nicht auf eine dialogische Vertonung abgezielt haben, selbst wenn sie mit einem Doppelpunkt eingeleitet wurden. Auf jeden Fall hat Bach eine solche Stelle in Satz 5 von P 9 = BWV 171 nicht in dieser Weise aufgefaßt, sondern „undramatisch“ durchkomponiert.

Zu etlichen Stellen der Picander-Kantaten gibt es übrigens in anderen von Bach vertonten Texten Parallelen in der Formulierung, die teilweise so auffällig sind, daß man sich fragen muß, ob hier bloßer Zufall vorliegt, zumal sich die sprachliche Übereinstimmung nicht in allen Fällen mit der Verwendung desselben Bibelworts (in Luthers Übersetzung) erklären läßt:

1.

P 56 (13. p. Trin.), Satz 1

*Können meine nassen Wangen
Und der Anblick meiner Pein
Nichts bewegen, nichts erlangen . . .*

BWV 244 (Matthäus-Passion), Satz 52 (61)

*Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen . . .*

2.

P 66 (22. p. Trin.), Satz 1

*Geduld, mein Gott, Geduld!
Meine Seele sinket nieder,
Ich bekenne meine Schuld.
Ach, erlasse sie mir wieder,
Geduld, mein Gott, Geduld!*

BWV 199 (11. p. Trin.), Satz 4

*Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.
Ich bekenne meine Schuld,
Aber habe doch Geduld,
Habe doch Geduld mit mir!*

3.

P 7 (3. Weihnachtstag), Satz 1

*Meine Rechte soll dich berzen,
Meine Linke mit dir scherzen . . .*

BWV 140 (27. p. Trin.), Satz 5

*Auf meiner Linken sollst du rubn,
Und meine Rechte soll dich küssen.*

4.

P 12 (1. p. Ep.), Satz 4

*S.: Mein Freund ist mein!
J.: Und ich bin dein!
à2: Niemand soll die Liebe scheiden!*

BWV 140 (27. p. Trin.), Satz 6

*S.: Mein Freund ist mein!
J.: Und ich bin sein!
à2: Die Liebe soll nichts scheiden!*

5.

P 16 (Mariä Reinigung), Satz 4

*Ich habe Jesum auf den Armen,
Mein Glaube drückt ihn an die Brust . . .*

BWV 82 (Mariä Reinigung), Satz 1

*Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt . . .*

6.

P 59 (16. p. Trin.), Satz 4

*Ach, laßt mich doch mit diesem Manne ziehen!
Wobin? In mein geerbtes Vaterland!*

P 64 (20. p. Trin.), Satz 3

*Ich will mit diesem Manne ziehen,
Er führt in das gelobte Land . . .*

BWV 82 (Mariä Reinigung), Satz 2

*Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn! . . .*

7.

P 59 (16. p. Trin.), Satz 1

*Schließet euch, ihr müden Augen,
Schlafet sanft und selig ein!
Ich bin Mesechs Hütten satt
Und verlange nach der Stadt,
Wo die Kinder Gottes sein.*

BWV 82 (Mariä Reinigung), Satz 3

*Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.*

Da im ersten Fall zwar beide Texte von Picander stammen, im zweiten aber Georg Christian Lehms der Dichter des einen Textes ist, bleibt es trotz Häufung der Parallelen – Beispiele 3–7 – fraglich, ob Picander als Autor der Libretti von BWV 140 und BWV 82 anzusehen ist.

In literarischer Hinsicht unterschreitet der Picander-Jahrgang das übliche Niveau solcher Dichtungen nirgends, erhebt sich allerdings auch nirgends darüber. Hinsichtlich ihrer Eignung für eine Vertonung werden die Picanderschen Texte zweifellos den vollen Beifall Bachs gefunden haben. Mit ihrer formalen Gewandtheit, mit ihrer bilderreichen, sich eng an den Wortlaut der Luther-Bibel anschließenden Sprache⁶⁶ und mit ihrem Gedankengut, das un-

⁶⁶ Sie speist sich natürlich auch aus dem protestantischen Kirchenlied, was durch die sich häufenden Zitate aus Chorälen (meist die erste Zeile der ersten Strophe) besonders evident wird:

P 18 (6. p. Ep.), Satz 2: *Im Himmel ist gut wohnen, | Da, da ist gut zu sein . . .*

P 22 (Invocavit), Satz 1: *Weg, mein Herz, mit den Gedanken! | Gott, dein Vater, ist getreu . . .*

P 25 (Lätare), Satz 1: *Wer nur den lieben Gott läßt walten | Und läßt die Sorgen . . .*

gebrochene lutherische Tradition mit pietistischer Glaubenswärme verbindet, vermochten sie ihm die gewünschte Grundlage für eine „andächtige Musik“⁶⁷ abzugeben.

Das auffälligste Merkmal des Picander-Jahrgangs, das ihn hinsichtlich seiner Textgestalt deutlich von den früheren Jahrgängen abhebt und das auch auf die Art der Vertonung nicht ohne Einfluß geblieben sein kann, ist die bereits erwähnte Bevorzugung der Arie als Eingangssatz. Dieser Sachverhalt lieferte Scheide eins der Argumente, mit denen er zu beweisen suchte, daß Bach die Picander-Texte nicht in ihrer Gesamtheit vertont haben dürfte. Er schreibt:

„Der Picander-Jahrgang umfaßt 71 Kantaten. 52 beginnen mit Arien, 9 mit Rezitativen und 10 mit Bibeltexten, die sich für Chorsätze eignen . . . Dieses Zahlenverhältnis unterscheidet sich sehr deutlich von dem der erhaltenen Kantaten Bachs. Wenn wir von den erwähnten 211 Werken die sechs unechten Stücke und die drei Fragmente abziehen, verteilen sich die verbleibenden 202 Kompositionen auf 154 Chor- und 48 Solowerke . . . Wir haben daher Grund zu der Annahme, daß Bach solcher nachdrücklichen Bevorzugung der Soloformen abgeneigt war . . . Die Missa von 1733 mit ihren sechs Chören und fünf Soli ist gewiß ein gewichtiger Beweis gegen die Annahme, Bach könne in seiner Kirchenmusik vokale Soloformen bevorzugt haben. Jeder Kenner der Bach-Kantaten weiß, welches Gewicht der Komponist den Chören gab. Warum sollte Bach diese seine Lieblingsform für den größten Teil eines Jahres verleugnen, nur weil Picander sie in seinen Texten nicht berücksichtigt hatte? Es ist nicht unvernünftig anzunehmen, daß Bach bei früheren Gelegenheiten die Kantatenform, die er wünschte, selbst vorschrieb . . . Picander mag Bach in anonymen Dichtungen zu Willen gewesen sein, aber sobald er unter seinem eigenen Namen veröffentlichte, wird er vermutlich diejenige Form benutzt haben, die ihm am nächsten lag. Da diese aber, wie wir gesehen haben, offenkundig nicht mit Bachs Vorliebe übereinstimmte, mag dieser sehr wohl nur einige der Texte zur teilweisen Erfüllung jener Hoffnung komponiert haben, die Picander in seinem Vorwort aussprach.“⁶⁸

Zu den von unserer Zählung abweichenden Zahlenangaben zu Beginn des Zitats ist zu sagen, daß Scheide die Palmsonntagsverweisung mitgezählt zu haben scheint und die beiden von Rezitativen durchsetzten Choräle zu Beginn von P 18 und P 47 ebenso als Rezitative betrachtet wie die Eröffnungssätze von P 21 und P 50, in denen Dictum und Rezitativ verbunden werden.

P 50 (7. p. Trin.), Satz 2: *Warum sollt ich mich denn grämen? | Gott hat ein erbarmend Herz . . .*

P 67 (23. p. Trin.), Satz 3: *Ich lebe Gott zu Ebren, | Was frag ich nach der Welt? | Ich hab . . .*

P 70 (26. p. Trin.), Satz 4: *Wie bin ich doch so herzlich froh! | Im Glauben steh ich schon . . .*

⁶⁷ Dok III, Nachträge zu Bd I, Nr. 183a.

⁶⁸ Sch II, S. 425 f.

Scheides Argumentation geht von der – unseres Erachtens nicht haltbaren⁶⁹ – Annahme aus, daß PJ I ein von Picander in der „Hoffnung“ auf Bachs Vertonung veröffentlichter Einzeldruck gewesen sei. Doch auch die Vorstellung, Bach habe die von ihm gewünschte Form der Kantatentexte vorgeschrieben, kann so nicht aufrechterhalten werden. Richtig daran ist, daß, wie wir schon oben feststellten, Bach literarisch durchaus nicht anspruchslos war.⁷⁰ Seine Einflußnahme dürfte sich jedoch in den meisten Fällen auf die Wahl bzw. auf das Beiseitelassen von Texten sowie auf die gelegentliche Abänderung des Wortlauts durch Kürzung bzw. Erweiterung beschränkt haben. Direkte Zusammenarbeit mit Librettisten, wie Salomo Franck, Mariane v. Ziegler u. a., ist zwar denkbar, nachzuweisen ist sie aber nur im Fall Picanders.

Darüber hinaus sind weder das Zahlenverhältnis „154 Chor- und 48 Solowerke“ noch die Berufung auf die Missa von 1733 Argumente, mit denen sich eine Vorliebe Bachs für Chöre und damit eine Abneigung gegen Texte mit „solcher nachdrücklichen Bevorzugung der Soloformen“ wie die Picanderschen belegen läßt. Einem vom Äußerlichen her urteilenden Betrachter mögen freilich die groß angelegten Chöre mehr ins Auge fallen als die zwar ebenso bedeutenden, aber in ihrer Subtilität hinter jene zurücktretenden Arien.⁷¹ Wollte man jedoch eine Vorliebe Bachs für chorische Komposition beweisen, müßte man die Chorsätze zu den Soloformen in Beziehung setzen, wobei sich ein zahlenmäßiges Übergewicht der Arien über die Chorsätze ergäbe. Allenfalls zeigen die von Scheide genannten Zahlen, daß für Bach wie für andere Komponisten seiner Zeit eine chorische Gestaltung des Kantatenbeginns die Regel war. Hier lag ja auch – abgesehen vom Schlußchoral – meist die einzige für Chöre geeignete Stelle des Librettos, da die Binnensätze fast stets den intimen Ton persönlicher Frömmigkeit, der, nebenbei bemerkt, der religiösen Haltung Bachs und seiner Zeitgenossen sehr entgegenkam, anschlugen und so nicht nur von den poetischen Gattungen (Rezitativ – Arioso – Arie) her eine solistische Vertonung verlangten.

Die Heranziehung der h-Moll-Messe als Vergleichsobjekt hätte gerechterweise eine Berücksichtigung der vier übrigen Messen, bei denen sich chorische und solistische Partien die Waage halten, und des Magnificats mit seinen fünf Chören und sieben Arien erfordert. Die Anführung der h-Moll-Messe ist in diesem Zusammenhang überhaupt fehl am Platz, denn das Ordinarium Missae ist kein Kantatenlibretto, sondern ein ganz andersgearteter Text mit eige-

⁶⁹ Vgl. oben S. 77 und 78.

⁷⁰ Vgl. oben S. 80.

⁷¹ In Kantaten wie BWV 30, BWV 98, BWV 99, BWV 146 u. a. sind die Arien mindestens ebenso gewichtig wie die Chorsätze. Der Gegensatz Chor – (Solo-)Arie wurde erst durch die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, die teilweise heute noch nachwirkt, so groß; Bachs Zeit war er fremd. Bekanntlich hat Bach zur Einweihung der Kirche und Orgel in Störmthal bei Leipzig BWV 194 zur Aufführung gebracht. Der Innenraum ist unverändert erhalten geblieben. Auf der Empore konnte Bach, wenn man die Stärke des Orchesters berücksichtigt, nicht mehr als vier Vokalisten aufstellen, d. h., die „Solisten“ bestritten auch die Chor- und Chorsätze!

nen Kompositionsgesetzen. Inhaltlich und formal fordert er zu chorischer Behandlung geradezu heraus. Rein solistische Gestaltung wäre hier genauso unpassend wie die Vertonung einzelner Teile als Rezitativ.⁷² Dies wird von der fast unübersehbaren Fülle der Meßkompositionen bestätigt, die im Lauf der Jahrhunderte bei allem Stilwandel und bei aller Vielfalt der musikalischen Mittel darin gleichgeblieben sind, daß dem Chor die beherrschende Rolle zufällt und das solistische Element, wenn überhaupt, nur zur Auflockerung des Ganzen eingesetzt wird. Bachs *Missa* mit ihren sieben (nicht sechs) Chören und fünf Arien sagt demnach eher etwas darüber aus, welch hohen Stellenwert der Komponist den Soloformen einräumte, als über eine persönliche Vorliebe für Chöre. So entbehrt auch dieser Einwand gegen die Annahme einer Komposition des Picander-Jahrgangs durch Bach der Grundlage. Kantatentexte, die durch das Vorherrschen solistischer Formen wenig oder keine Gelegenheit für Chöre boten, waren für den Thomaskantor keineswegs uninteressant. Das bezeugen die Vertonungen der Dichtungen von Lehms hinreichend. Picander wäre sehr töricht gewesen, wenn er Texte in der Hoffnung auf Bachs Komposition verfaßt, zugleich aber eine Form gewählt hätte, die dessen Intentionen geradezu zuwidergelaufen wäre und ihn kaum zur Vertonung hätte reizen können.

Die Picander-Texte wurden von Scheide in „Chor- und Solowerke“ aufgeteilt. Allerdings legte er dabei ausschließlich die Eingangssätze zugrunde: „52 beginnen mit Arien, 9 mit Rezitativen und 10 mit Bibeltexten, die sich für Chorsätze eignen.“ Den so gewonnenen Werten 10:61 stellte er die bereits besprochenen Zahlen 154:48 gegenüber, um anhand der beiden fast umgekehrt proportionalen Verhältnisse zu beweisen, daß die Picanderschen Dichtungen für Bach als Textgrundlage eines ganzen Kantatenjahrgangs indiskutabel waren. Doch gerade die von ihm so eingehend gezählten Chorsätze zeigen, daß die Gleichungen $\text{Dictum} = \text{Chor}$, $\text{Arie} = \text{Solo}$ nicht stimmen: sind sie doch keineswegs nur auf Bibelworte komponiert, sondern auch auf Choralstrophen und Arientexte, während andererseits eine ganze Reihe von Arien anstatt Arientexte Choralstrophen und Bibelworte aufweist. Als typisch für Bachs Vorgehen sei nur ein Beispiel genannt: In BWV 120 vertonte er – vielleicht selbst für den Librettisten unerwartet – das Dictum („Gott, man lobet dich in der Stille“) als Solo und die darauffolgende Arie („Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“) als Chor.

Da auch die Picander-Texte eine vergleichbare Behandlung erfahren haben werden, kann man nicht davon ausgehen, nur die wenigen Dicta hätten Bach die Möglichkeit zu chorischer Entfaltung geboten. Im Gegenteil: Bei einigen von ihnen ist eine solistische Vertonung mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit anzunehmen. So wird das den Eingangssatz von P 16 (*Mariä*

⁷² Das *Kyrie* der Messe A-Dur BWV 234 widerspricht dem nicht. Das rezitativische Element im Mittelteil ist nichts weiter als ein genialer Kunstgriff. Außerdem hat der Satz Parodiecharakter, d. h., die Musik wurde zu einem anderen Text (Bibelwort?) erfunden.

Reinigung) bildende Bibelwort („Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesaget hast, denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen“) wohl als Baß- oder Tenorsolo erklingen sein, und auch bei dem Dictum („Der Herr ist mit mir, darum fürchte ich mich nicht, was können mir Menschen tun?“), das P 27 (Mariä Verkündigung) einleitet, ist an eine solistische Darbietung zu denken. Dafür gaben verschiedene der Arientexte Bach Gelegenheit zur Komposition von Chören. Wenn man bedenkt, daß in den späteren Kirchenkantaten gerade die Chorarie (z. T. im Zuge der Parodiepraxis) an Bedeutung gewann – man vergleiche BWV 11, BWV 30, BWV 34, BWV 195, BWV 197 sowie BWV 248^I und ^{IV-VI} –, dann wird es zur Gewißheit, daß Bach diese Gelegenheiten innerhalb der Picander-Kantaten auch genutzt hat. Es steht daher zu vermuten, daß die Eingangsarien von P 28 (1. Ostertag), P 36 (Himmelfahrt) und P 38 (1. Pfingsttag) als Chöre musiziert wurden. Beim Überlesen des betreffenden Satzes in P 38 meint man, geradezu die bewegten Linien der Singstimmen im $\frac{6}{8}$ -Takt, das Aufblitzen der Trompeten und den Paukendonner zu hören:

ARIA.

*Raset und brauset, ihr beftigen Winde,
Empöret die Wolken, zerteilet die Luft!
Aber da der reine West
Sanftes Brausen hören läßt,
So webet gelinde!*

Da Capo.

Auch die Arie, die P 43 (2. p. Trin.) eröffnet, könnte den Komponisten zu einem Chorsatz angeregt haben:

ARIA.

*Kommt, eilet, ihr Gäste, zum seligen Mable,
Welches der Bräutigam zugericht't hat!
Labet die Seele
Mit Strömen der Wollust, mit Weine, mit Öle,
Esset und trinket euch satt,
Die ihr mühselig und matt!*

Da Capo.

Ferner ist möglicherweise der zweite der beiden bereits erwähnten Choräle mit Rezitativanschüben als Chor erklingen, da er im Gegensatz zu demjenigen in P 44 den *Eingangsatz* von P 47 (5. p. Trin.) bildet. Es wäre dann an einen Satz in der Art von BWV 27/1 und BWV 73/1, die eine parallele Textgestaltung aufweisen, zu denken:

Choral.

*In allen meinen Taten
Laß ich den Höchsten raten,*

*Ich unterfange nichts,
 Ich rufe Gott erst um Gedeihen
 Zu meiner Arbeit an,
 So werd ich auch sodann
 Des Schweißes meines Angesichts
 Mich ganz gewiß erfreuen.
 Der liebe Gott ist ja ein Mann,
 Der alles kann und bat,
 Und wer auf seine Macht und Güte traut,
 Hat wohl gebaut,
 Er muß zu allen Dingen,
 Soll's anders wohl gelingen,
 Denn an des lieben Gottes Segen
 Ist unser ganzes Tun gelegen,
 Selbst geben Rat und Tat.*

Trotz dieser Entfaltungsmöglichkeiten in chorischer Hinsicht ist nicht zu verkennen, daß die Mehrzahl der Texte auf eine solistische Vertonung abzielt. Da der Jahrgang, wie wir zu zeigen versuchten, in enger Zusammenarbeit zwischen Bach und Picander entstand, kann dieses Übergewicht der Soloformen, vor allem der Eingangsarien, nur auf einen Wunsch Bachs zurückgehen, denn es wäre dem bibelkundigen Picander ein leichtes gewesen, jede der Dichtungen mit einem passenden Dictum einzuleiten oder doch wenigstens weitere für Chöre geeignete Texte einzufügen. Die Gründe für einen solchen Wunsch von seiten Bachs lassen sich nur vermuten. Denkbar wäre, daß er Texte benötigte, die die Möglichkeit einer Vertonung in kleiner Besetzung zuließen. Trifft dies zu, dann würde sich im Picander-Jahrgang bereits die fatale Personalsituation der Leipziger Kirchenmusik ankündigen, die Bach in seinem berühmten „*Entwurf*“ vom 23. 8. 1730 dem Rat so eindringlich vor Augen führte. Dem widerspricht allerdings der glanzvolle Aufwand in den beiden erhaltenen Kantaten P 62 = BWV 149 und P 9 = BWV 171, der demjenigen früherer Werke in nichts nachsteht.

Die Häufigkeit der Eingangsarien könnte sich auch aus folgendem Zusammenhang erklären: Drei der neun nachweisbaren Kantaten des Jahrgangs – P 65 = BWV 188, P 14 = BWV 156 und P 39 = BWV 174 – beginnen mit einer Sinfonia, die sich jeweils als Neubearbeitung eines Satzes aus einem älteren Instrumentalkonzert erweist. Auch bei P 30 = BWV 145 dürfte dem einleitenden Duett ein Instrumentalsatz (mit obligater Trompete? Vgl. die Baßarie!) vorausgegangen sein, der aber in den erhaltenen Quellen dann eliminiert und durch den Bach-Choral „Auf, mein Herz, des Herren Tag“ sowie durch den Telemann-Chor „So du mit deinem Munde“ ersetzt wurde.⁷³ Eine solche Häu-

⁷³ Dürr K, S. 247. – Die Textunterlegung („Auf, mein Herz, des Herren Tag“) bei dem Choral, der Satz 1 der überlieferten Fassung bildet, scheint sekundär zu sein. Der Satz

fung von Einleitungssinfonien in wenigen Werken ist sicher kein Zufall, sondern läßt darauf schließen, daß weitere Kantaten in dieser Weise begannen, und könnte somit darauf hindeuten, daß Bach die bereits in Jahrgang III erkennbare Absicht, die seit der Köthener Zeit „brachliegenden“ Instrumentalkonzerte wenigstens satzweise in Form von Kantatensinfonien nutzbar zu machen – man denke an BWV 42, BWV 35, BWV 169, BWV 49, BWV 52 und vergleiche BWV 110 –, erneut zu verwirklichen suchte und deshalb Arien als Eingangssätze wünschte. Bekanntlich fand Bach erst 1729 durch Übernahme des Collegium Musicum ein Forum, seine Instrumentalwerke in Leipzig öffentlich zu Gehör zu bringen. Es wäre zu fragen, ob bei seiner Wahl zum Leiter dieser Vereinigung nicht vielleicht mitgespielt hat, daß seit Mitte 1728 in Leipzigs Hauptkirchen in verstärktem Maß herrliche Instrumentalsätze aus der Feder des Thomaskantors zu hören waren!

Sollten also Einleitungssinfonien wirklich eins der Kennzeichen des Picander-Jahrgangs gewesen sein, dann könnten auch die beiden Fragmente BWV 1045 und BWV Anh. 2 in diesem Umkreis gehören.

Die Sinfonia BWV 1045 stellt vielleicht die glanzvoll-virtuose Einleitung zu einer von dessen Festtagskantaten dar. Der Kopftitel enthält allerdings keine Kirchenjahrsbestimmung, und so ist auch damit zu rechnen, daß das Bruchstück Teil einer Kantate für einen besonderen Anlaß (Ratswechsel? Trauung?) ist.

Bei BWV Anh. 2 hat Bach die Bestimmung genau angegeben: „*Dominica 19 post Trinitatis*“. Da für diesen Sonntag die Kantaten der drei ersten Jahrgänge erhalten sind – BWV 48, BWV 5 und BWV 56 –, kann die durch das Fragment nachweisbare vierte Kantate für den 19. Sonntag nach Trinitatis nur Jahrgang IV, dem Picander-Jahrgang, oder Jahrgang V angehört haben.

Der Umstand, daß das Bruchstück offensichtlich den Anfang einer Sinfonia für Solovioline und Streicher bildet,⁷⁴ daß also die betreffende Kantate mit einer Einleitungssinfonie begann oder beginnen sollte, legt die Vermutung einer Beziehung zum Picander-Jahrgang, genauer zu P 63 „Gott, du Richter der Gedanken“, nahe. Der diplomatische Befund spricht allerdings eher dagegen. Das Fragment befindet sich auf der letzten Seite der Partitur von BWV 226, der zur Beerdigung des Thomasschulrektors Ernesti d. Ä. am 20. 10. 1729 komponierten Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“. Das kam dadurch zustande, daß Bach den Bogen, der das Bruchstück enthielt,

CPEB 337 („*Jesus, meine Zuversicht*“) stammt also sicher nicht aus BWV 145, sondern wurde vielmehr bei der postumen Umarbeitung herangezogen. – Da auch P 5 = BWV 197a und P 29 von Instrumentalsätzen eingeleitet worden sein könnten, begannen von den neun Kantaten nur drei – P 62 = BWV 149, P 9 = BWV 171 und P 21 = BWV 159 – nachweislich nicht mit Sinfonien.

⁷⁴ Man vgl. die Besetzungsangabe Bachs („*à 4 Voci, 1 Violino Conc: 2 Violini/Viola e Cont.*“) mit der Partituranordnung des Bruchstücks. Es besteht aus einer Akkolade zu fünf Systemen; das oberste (im Violinschlüssel) hat Pausen, der Notentext verteilt sich auf die übrigen vier (zwei im Violin-, je eines im Alt- und im Baß-Schlüssel). Die Streicher tragen also ein Eingangsritornell (Tutti) vor.

zur Niederschrift der Motette heranzog, als das vorgesehene Papier nicht ausreichte. Dieser Sachverhalt deutet darauf hin, daß BWV Anh. 2 1729 entstanden ist, was noch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man bedenkt, daß der 19. Sonntag nach Trinitatis in diesem Jahr auf den 23. 10. fiel.⁷⁵ P 63 wurde jedoch bereits am 3. 10. 1728 aufgeführt.⁷⁶ Im Falle eines Zusammenhangs zwischen dieser Kantate und BWV Anh. 2 würde das bedeuten, daß der teilweise beschriebene Bogen über ein Jahr gelegen hätte, ehe Bach ihn wiederverwendete, und das erscheint ein wenig fraglich.⁷⁷ Andererseits ist es noch unwahrscheinlicher, daß die Kantate, die spätestens im Herbst 1729 vorlag, zu Jahrgang V gehört haben sollte, und so rückt eine Beziehung zu P 63 dann doch noch in den Bereich des Möglichen.

Im übrigen handelt es sich bei dem Fragment – wie aus der oben geschilderten Quellenlage hervorgeht – nicht um den tatsächlichen, sondern um den ursprünglichen, dann aber verworfenen Beginn des betreffenden Werkes, denn augenscheinlich hat Bach nach der Niederschrift weniger Takte seinen Plan geändert und auf einem frischen Bogen noch einmal von vorn angefangen.⁷⁸ Selbst wenn unsere Vermutung sich als zutreffend erweisen sollte, daß eine Verbindung mit der Picander-Kantate vorliegt, wäre es ein Irrtum, in BWV Anh. 2 deren Incipit sehen zu wollen. So besteht die Bedeutung des Bruchstücks hauptsächlich in der Tatsache, daß in ihm vermutlich der Rest eines verschollenen Instrumentalkonzertsatzes erhalten geblieben ist.

Mit der Feststellung, daß Instrumentaleinleitungen im Picander-Jahrgang eine Rolle spielten, erschöpft sich unsere Kenntnis von seiner musikalischen Gestalt noch nicht. Teils erlauben die Texte weitere Rückschlüsse, teils geben die erhaltenen Kantaten weitere Anhaltspunkte.

⁷⁵ Dürr K, S. 481.

⁷⁶ Vgl. oben S. 83.

⁷⁷ Immerhin ist ein ähnlicher Fall belegbar: In der Partitur von BWV 79 findet sich der verworfene Beginn einer Exaudi-Kantate. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um den ursprünglichen Beginn von BWV 183. Da dieses Werk zum 13. 5. 1725, BWV 79 aber erst zum 31. 10. des gleichen Jahres entstanden ist (Dürr Chr., S. 81 u. 83), blieb der betreffende Bogen offenbar mehrere Monate liegen, bevor ihn Bach erneut benutzte.

⁷⁸ Dieser Eigentümlichkeit von Bachs Arbeitsweise kann man immer wieder begegnen. Man denke an die eben besprochene Beziehung zwischen BWV 183 und BWV 79 (siehe Fußnote 77). Das Fragment von P 29 ist nur durch die Wiederverwendung des makulierten Bogens in der Partitur von BWV 120a erhalten geblieben. Auch in der Partitur von BWV 29 fand ein solcher zur Seite gelegter Bogen mit dem kanzellierten Beginn einer Arie Aufnahme. Ein weiteres Beispiel ist dem vorliegenden wohl besonders verwandt: Auf der letzten Seite der Partitur von BWV 103 befindet sich, auf dem Kopf stehend, der durchgestrichene Anfang einer Quasimodogeniti-Kantate. Wir gehen kaum fehl, wenn wir darin den ursprünglichen Beginn von BWV 42 (beide Jahrgang III, vgl. Dürr Chr., S. 17) sehen. Bach wollte das Werk demnach zuerst mit einer Sinfonia e-Moll ($\frac{3}{4}$ -Takt) einleiten, brach aber nach wenigen Takten ab und begann auf einem frischen Bogen neu, indem er die Sinfonia D-Dur (C-Takt) niederschrieb.

Die Jesus und der Seele in den Mund gelegten Partien werden in der Regel Baß und Sopran zugewiesen gewesen sein. Wenn Bach im Eingangsduett von P 30 = BWV 145 die Vox Christi dem Tenor zuteilte, dann dürfte dies dadurch bedingt gewesen sein, daß er hier vermutlich eine uns unbekannt Vorlage parodierte, die ihn zu der ungewöhnlichen Stimmenverteilung zwang. Besonders gut kann man sich Bachs Vertonung des rezitativischen Zwiegesprächs in P 12 (1. p. Ep.) vorstellen, in dem der Dichter dem Komponisten Gelegenheit zu reizvollen Echowirkungen gab. Der Text – Satz 3 – lautet:

[Seele:] *Ach, ich bin krank vor Liebe!
Wenn ich mich länger noch betrübe,
So stürzet mich die Pein
In die Verzweiflung selbst hinein!*

Jesus: *Nein!*

S[eele:] *Verziehe nicht mit deinem Heile!*

Jesus: *Eile!*

S[eele:] *Ach, komme doch und eile;
Ich rufe dich, mein Aufenthalt,
Antworte, sage: bald!*

Jesus: *Bald!*

S[eele:] *Ja, ja!*

S[eele:] *{Mein Liebster, mein Jesus, ist da!*

J[esus:] *{Dein Liebster, dein Jesus, ist da!*

Auch bei dem Eingangssatz von P 50 (7. p. Trin.), in dem Picander wie im Kopfsatz von P 21 = BWV 159 ein Bibelwort – es handelt sich um Jeremia 31,20 – mit einem Rezitativ kombiniert, glaubt man, das Gegeneinander von leidenschaftlich bewegtem (Sopran- oder Alt-)Accompagnato und ruhig schreitendem (Baß-)Arioso zu hören:

*Ach Gott, ich bin von dir,
Von dir und aller Welt vergessen;
Ich muß mein Leid
Und meinen Kummer in mich fressen,
Und niemand denkt an meine Dürftigkeit!
Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn
Und mein trautes Kind?
Warum verbirgst du dich vor mir?
Wie lange soll ich zagen
Und über Trost bei meinem Mangel klagen?
Ich denke noch wohl dran, was ich ihm geredt habe.
Hilf mir, eh ich mich noch
Bei meinem schweren Joch*

Bis in den Tod betrübe!
Du bist ja noch ein Gott der Gütigkeit und Liebe!
Drum bricht mir mein Herz, daß ich mich
Sein erbarmen muß.
Erbarme dich,
Gott, mein Erbarmer, über mich!

Zu einer besonderen musikalischen Gestaltung könnte die erste Arie, Satz 2 von P 48 (Mariä Heimsuchung), den Komponisten angeregt haben. Man ist versucht, sich vorzustellen, daß Bach auf das letzte Wort, das auch typographisch von seinem Kontext abgehoben ist, eine entsprechende liturgische Weise zitiert. Man beachte das Fehlen des Da-capo-Vermerks:

ARIA.

Gott, der Herr, ist unsre Stärke,
Er ist unser Lobgesang.
Ihm sei Ehre, Preis und Dank
Vor die Wunder seiner Werke!
Alles, was nur Odem hat,
Singe Gott: M a g n i f i c a t !

Außer den Eingangssätzen von P 62 = BWV 149, P 9 = BWV 171, P 28, P 36, P 38, P 43 und P 47 sind wohl auch die einleitenden Bibelworte in P 46 (Johannis), P 48 (Mariä Heimsuchung), P 1 (1. Advent), P 5 (1. Weihnachtstag) und P 11 (Epiphánias) als Chorsätze erklingen. Wie vielfältig Bachs Gestaltungsmöglichkeiten dabei waren, zeigt allein schon ein Blick auf die beiden zuerst genannten Chöre, deren Musik erhalten ist.

Einzelne Arien mögen als Duett wie Satz 6 aus P 62 = BWV 149 oder gar als Terzett komponiert gewesen sein. Über die sicher abwechslungsreiche und zugleich delikate Instrumentalbegleitung in diesen Sätzen erübrigt sich jede Vermutung. Es wäre übrigens denkbar – obwohl jeder Beleg dafür fehlt –, daß Bach hier gelegentlich einen instrumentalen Cantus firmus einführte. Wie treffend die Rezitative und die Ariosi vertont gewesen sein müssen, davon vermitteln die vorhandenen Kantaten des Jahrgangs einen lebendigen Eindruck. Bei den Chorälen darf man voraussetzen, daß die Instrumente hin und wieder obligat geführt wurden, sei es in Form von Oberstimmen wie im Schlußchoral von P 62 = BWV 149, sei es in Form von Zwischenspielen wie im Schlußchoral von P 9 = BWV 171.

Satz 1 aus P 62 = BWV 149 und Satz 4 aus P 9 = BWV 171 sind nachweislich Parodien, bei anderen Sätzen – wir erinnern uns an das Eingangsduett aus P 30 = BWV 145 – steht es zu vermuten. Ob dies ein Zeichen für ein planvolles Auswerten weltlicher Werke innerhalb des Picander-Jahrgangs ist oder ob sich darin lediglich Zeitmangel widerspiegelt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, das letztere ist aber das Wahrscheinlichere. Der folgende Sachverhalt könnte dies bestätigen: Zum Eingangschor der Michaeliskantate

P 62 = BWV 149 ist zufällig ein Entwurf erhalten geblieben, aus dem hervorgeht, daß Bach zunächst beabsichtigte, eine Neukomposition zu schaffen, es jedoch bereits nach dem eröffnenden Ritornell aufgab und zum bewährten Parodieverfahren griff, indem er den Schlußchor der Jagdkantate BWV 208 heranzog.⁷⁹ Übrigens bewunderte schon Spitta den Scharfblick, mit dem Bach gerade diesen Satz als geeignet für das Dictum „Man singet mit Freuden vom Sieg . . .“ erkannte.⁸⁰

Drei Sätze der erhaltenen Picander-Vertonungen dienten ihrerseits als Parodievorlagen (bei weiteren Stücken ist das nicht ausgeschlossen, aber nicht zu belegen): Die Musik des Eingangschors der Neujahrskantate P 9 = BWV 171 wurde zum „Patrem omnipotentem“ im Symbolum Nicenum der h-Moll-Messe umgearbeitet, und die zwei letzten Arien, Satz 4 und 6 der Kantate zum 1. Weihnachtstag P 5 = BWV 197a, gingen stark verändert in die Trauungskantate BWV 197 über.

So besteht die Möglichkeit, daß manches von der Musik des Picander-Jahrgangs entweder in Form von späteren Parodien, etwa in den Messen BWV 232, BWV 233 und BWV 234, oder als weltliche Urform noch vorhanden ist.

Auch die Schlußchoräle dürften in C. Ph. E. Bachs Choralsammlung wenigstens teilweise den Untergang der Originalquellen überdauert haben. Jedenfalls finden sich sechs der acht in den erhaltenen Picander-Kantaten stehenden Choralsätze dort wieder.⁸¹ Die Identifizierung der gesuchten Sätze stößt allerdings auf erhebliche Schwierigkeiten. Das hat verschiedene Gründe:

- Die Sammlung ist nicht vollständig.⁸²
- Die Choralüberschriften sind darin nachweislich bisweilen willkürlich gewählt, können also irreführen.
- Nicht bei allen Chorälen ist die von Bach benutzte Melodie eindeutig zu bestimmen.
- Bei gleichen Strophen oder Liedern ist mit Rückgriffen des Komponisten auf ältere Sätze zu rechnen.
- Oft steht mehreren Textstrophen nur ein Satz gegenüber bzw. mehreren Sätzen nur eine Textstrophe.

⁷⁹ Da sich solch ein verworfener Beginn vermutlich auch bei dem folgenden Werk, P 63, vorfindet (siehe oben S. 100), verdichten sich die Anzeichen dafür, daß Bach im Spätjahr 1728 unter Zeitdruck arbeitete.

⁸⁰ Spitta II, S. 276 f.

⁸¹ Aus P 5 = BWV 197a. (Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß BWV 398 mit dem Schlußchoral von BWV 197a identisch ist, was sowohl Schmieder als auch Smend entgangen ist.) Ferner aus P 9 = BWV 171, aus P 14 = BWV 156, aus P 21 = BWV 159, aus P 30 = BWV 145 und aus P 39 = BWV 174. Nicht vorhanden sind die Schlußchoräle aus P 62 = BWV 149 und aus P 65 = BWV 188. Das Fragment von P 29 enthält den Schlußchoral nicht, dieser ist aber trotzdem mit einiger Wahrscheinlichkeit zu identifizieren (siehe Fußnote 86).

⁸² Vgl. oben S. 73.

- Es sind längst nicht alle Werke bekannt (nicht einmal ihren Texten nach), denen die Choralsätze der Sammlung entnommen sind.

Die folgende Zusammenstellung ist deshalb mit mancherlei Fragezeichen zu versehen. Die Berechtigung der Zuweisung muß in jedem Einzelfall durch eingehende Vergleiche zwischen Text und Satz überprüft werden. Dies kann aber nur innerhalb einer grundlegenden Untersuchung der textlos überlieferten Choralsätze Bachs erfolgen und würde über den Rahmen vorliegender Studie hinausgehen. So versteht sich der vorläufige Charakter der Übersicht von selbst. Sie kann nur erster Ansatz zu einer Lösung dieser Frage sein und nicht bereits gesicherte Ergebnisse bieten.

Die Tabelle gliedert sich in vier Abschnitte:

- Gruppe A. Choräle, bei denen der genannte Satz der Sammlung mit hoher Wahrscheinlichkeit der gesuchte ist.
- Gruppe B. Choräle, bei denen mehreren Strophen des gleichen Liedes in verschiedenen Kantaten nur ein Satz der Sammlung gegenübersteht, der somit dem Picander-Jahrgang entstammen dürfte, ohne daß man mit Sicherheit die zugehörige Strophe bzw. Kantate bestimmen könnte.
- Gruppe C. Choräle, bei denen der aufgeführte Satz der Sammlung möglicherweise der in Frage kommende ist.
- Gruppe D. Choräle, bei denen jeweils mehrere Sätze der Sammlung zur Auswahl stehen, ohne daß entschieden werden könnte, welches der richtige ist.

Gruppe A

P	Satz	Lied	Strophe CPEB BWV			Textmarke
1	7	Gottes Sohn ist kommen	1	18	318	idem ⁸³
6	5	Ach, lieben Christen, seid getrost	5	31	256	idem ⁸⁴
16	6	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	1	49	382	idem ⁸⁵
29	6	Heut triumphieret Gottes Sohn	3	79	342	idem ⁸⁶
36	7	Valet will ich dir geben	1	24	415	idem ⁸⁷
38	2+7	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	1+3	69	226/2	idem ⁸⁸
40	5	Du, o schönes Weltgebäude	8	137	301	idem ⁸⁹
47	5	In allen meinen Taten	9	140	367	idem ⁹⁰
48	6	Nun danket alle Gott	1	32	386	idem ⁹¹
53	5	O Ewigkeit, du Donnerwort	13	274	397	idem ⁹²
61	5	Nun bitten wir den heiligen Geist	3	36	385	idem ⁹³
66	5	Ach Gott und Herr	3	40	255	idem ⁹⁴

⁸³ Ob die Tonart G-Dur ein Hinweis darauf ist, daß bei dieser Kantate (im Eingangssatz) zwei Hörner in G mitgewirkt haben (die im Choral dann den Sopran verstärkt hätten!), bleibt offen, zumal C. Ph. E. Bachs Sammlung nicht immer die Originaltonart der Sätze bietet (vgl. Smend, BJ 1966, S. 11).

- ⁸⁴ Dieses Lied wurde auf die Weise „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ gesungen. Von den drei untextierten Sätzen zu dieser Melodie, BWV 256–258, wurde BWV 257 von Smend als Teil der verschollenen Markus-Passion (= BWV 247, 26 [63]) identifiziert (F. Smend, *Bachs Markus-Passion*, in: BJ 1940/48, S. 10f.). Vielleicht gehört BWV 258 ebenfalls zu diesem Werk (= BWV 247, 3 [7]?). Der verbleibende Satz BWV 256 weist nicht nur als Textmarke das in P 6 verwendete Lied auf – was für sich allein allerdings noch kein Indiz wäre –, sondern paßt auch speziell zu der verlangten fünften Strophe. Unterlegt man diesen Text, dann fällt bei der ersten Zeile das Wort „bewahr“ mit einer Auszierung des Soprans zusammen, in der man unschwer eins jener feinen, bildhaften Motive oder Partikel erkennen kann, die Bach stets ganz in den Dienst der Textausdeutung stellte.
- ⁸⁵ In diesem Fall ist die Zuweisung ziemlich gesichert. Man vergleiche vor allem die letzte Textzeile der genannten Strophe mit dem zart verklingenden Satz!
- ⁸⁶ Auch hier ist die Zusammengehörigkeit von Text und Satz kaum in Frage zu stellen.
- ⁸⁷ Die Unterlegung von Strophe 1 fällt so befriedigend aus – man vergleiche die Harmonisierung bei den Worten „du arge, falsche Welt“ –, daß der Satz wohl kaum zu P 67 gehört, wo die dritte Strophe des gleichen Liedes („In meines Herzens Grunde dein Nam' und Kreuz“) vorgeschrieben ist, zumal Bach in diesem Fall auf die bereits vorliegende Vertonung der Strophe in der Johannes-Passion (= BWV 245, 26 [52]) zurückgegriffen haben könnte. Auch die Tonart von BWV 415 – D-Dur – paßt gut zu einer Festtagskantate (P 36 = Himmelfahrt!), bei der an die Mitwirkung von Trompeten und Pauken und somit an den D-Dur-Bereich zu denken ist.
- ⁸⁸ In einem Brief vom 18. 3. 1974 an den Verfasser hat Alfred Dürr, dem an dieser Stelle für die freundliche und bereitwillige Überlassung von wichtigen Arbeitsunterlagen zu den Chorälen sehr herzlich gedankt sei, die einleuchtende Vermutung ausgesprochen, daß der Schlußchoral („Du heilige Brunst“) in der Partitur der Motette BWV 226 deshalb fehlt, weil Bach den Satz bereits zum 1. Pfingsttag des gleichen Jahres in P 38 komponiert hatte, von wo er beim Ausschreiben der Stimmen der Motette direkt kopiert werden konnte. Diese Überlegung gewinnt noch an Gewicht angesichts folgenden Sachverhalts: P 38 ist die einzige Kantate des Jahrgangs, in der zwei „in simplice stylo“ zu vertonende Choräle vorkommen (kenntlich daran, daß im Druck jeweils nur eine Textmarke erscheint). Es sind dies die Strophen 1 und 3 des oben angezeigten Liedes. Die eine folgt auf die Eingangsarie, die andere bildet den Schlußchoral. Wie wir oben (S. 97) zu zeigen versuchten, besteht Grund zu der Vermutung, daß die wohl als Chorsatz angelegte Eingangsarie in D-Dur gestanden hat. Dem aber kann zumindest die sich unmittelbar daran anschließende erste Choralstrophe nur in G-Dur gesetzt gewesen sein, weil so die Melodie mit d² begann. Genau in dieser Tonart und nicht im schon extrem hohen B-Dur von BWV 226 erscheint der Satz bei C. Ph. E. Bach, was in diesem Fall also nicht als Willkür zu erklären ist, sondern damit, daß der Satz in der Sammlung auf P 38 zurückgeht und nicht auf die Motette, deren Partitur ihn ja auch gar nicht enthielt. Die Motette BWV 226 steht demnach in doppelter Beziehung zum Picander-Jahrgang: Sie bietet einen Satz aus P 38 und überliefert außerdem den verworfenen Beginn von P 63 (vgl. oben S. 99f.).
- ⁸⁹ In P 59 wird Strophe 6 desselben Liedes verlangt. Da Bach sie bereits in BWV 56 vertont hatte, ist mit einer Übernahme zu rechnen, der vorliegende Satz also wohl P 40 zuzuordnen.
- ⁹⁰ Der Textdruck deutet wie üblich den Schlußchoral – Strophe 9 des Liedes – nur an. Da aber Strophe 1 als Kern des Eingangssatzes erscheint (siehe oben S. 97f.), kann man erkennen, daß Picander die Originalform des Chorals (mit kurzer Schlußzeile) verwendete, zu der die in BWV 367 zugrunde liegende Melodie paßt. Der Satz scheint zudem

auf die verlangte letzte Strophe komponiert zu sein (Achtelbewegung bei „es gehe, wie es gehe“!), während die erste Strophe weniger in Betracht kommt (es wäre ja denkbar, daß wie im Fall von BWV 95/1 der Satz bei C. Ph. E. Bach unter Weglassung der Zwischentakte abgedruckt worden ist!). Trotz dieser Sachlage ist die Zugehörigkeit von BWV 367 zu P 47 nicht ganz sicher, da Bach in BWV 97 trotz der auch dort beibehaltenen Originalgestalt des Textes die Melodie „O Welt, ich muß dich lassen“ benutzte, auf die an sich die „Langform“ gesungen wurde.

⁹¹ Es lassen sich weder für noch gegen die Richtigkeit der Zuweisung Anhaltspunkte finden.

⁹² Im Textbuch der verschollenen Markus-Passion steht dieselbe Strophe noch einmal (= BWV 247, 11 [30]). Smend hat in seiner Studie über dieses Werk mit guten Gründen BWV 397 als Vertonung dieses Textes angesprochen (BJ 1940/48, S. 9f.). Daß die Außenstimmen des Satzes im Notenbuch der Anna Magdalena Bach mit dem Text der ersten Strophe des Liedes wiederkehren (BWV 397 = BWV 513), widerspricht dem nicht. Vermutlich wurde der Satz aber nicht erst für die Markus-Passion komponiert, sondern aus der 1728 entstandenen Kantate P 53 lediglich in diese übernommen.

⁹³ Das Lied weist in den gleichen Zeilen der verschiedenen Strophen metrische Abweichungen auf, die Rückschlüsse auf die bei BWV 385 zugrunde liegende Strophe erlauben. Danach kommen Strophe 4 wegen Zeile 3 und Strophe 2 wegen Zeile 2 nicht in Betracht; bei den beiden verbleibenden Strophen paßt Zeile 4 von Strophe 3 besser zur Melodiegestaltung in BWV 385 als diejenige von Strophe 1. So dürfte der Satz wie die beiden anderen Sätze Bachs zu diesem Choral – in BWV 169 und BWV 197 – auf die dritte Strophe komponiert sein, wodurch die Zugehörigkeit zu P 61 einigermaßen gesichert ist. Man könnte in diesem Fall ja mit einem Rückgriff auf BWV 169/7 rechnen oder in BWV 197/5 einen Rückgriff auf P 61 sehen. Es ist übrigens lehrreich, die drei Sätze miteinander zu vergleichen. Interessant allein schon die verschiedene Gestaltung der ersten Zeile (BWV 169 und P 61 = BWV 385 haben die Lesart „Liebe“, BWV 197 „Lieb“!).

⁹⁴ BWV 255 paßt gut zu der in P 66 verlangten dritten Strophe des Chorals. Man vergleiche die aufsteigende Linie des Soprans in der letzten Zeile mit den Worten „Dein Sohn hat mich versühnet“ in der genannten Strophe.

⁹⁵ Welcher der drei Strophen der Satz zuzuordnen ist, muß offenbleiben. Die zweite kommt wohl weniger in Frage, aber auf die erste oder sechste könnte er gut komponiert sein, wobei man der sechsten Strophe den Vorzug geben möchte.

⁹⁶ Der Satz eignet sich für beide Strophen, doch gibt es Gründe, die seine Herkunft aus P 31 wahrscheinlich werden lassen. Nur wenige Wochen nach P 12 wurde die Erstfassung der Matthäus-Passion aufgeführt. Hier beschloß dieselbe Strophe („Jesus laß ich nicht von mir“), die den Schlußchoral von P 12 bildet, den ersten Teil. Es ist gar nicht so abwegig, anzunehmen, Bach habe beide Male den gleichen Satz verwendet, wobei es offenbleibt, in welchem Zusammenhang dieser zuerst komponiert war. Trifft unsere Vermutung zu, dann wäre in BWV 244b zugleich der Schlußchoral von P 12 erhalten und BWV 380 gehörte zu P 31 (zu der Möglichkeit, daß der Satz dem Choral in P 44 zuzuordnen ist, siehe Fußnote 102).

⁹⁷ Der Satz paßt mit seinen chromatischen Passagen gut zu der zuletzt genannten Strophe und ist somit vielleicht P 58 zuzuordnen, obwohl gerade in diesem Fall mit einem Rückgriff Bachs auf die Vertonung der gleichen Strophe in BWV 84 zu rechnen ist.

⁹⁸ Der Satz könnte ferner P 18 entstammen, falls Bach den Text komponiert hat (siehe Fußnote 44). Das Lied wurde auch auf die Melodie „Werde munter, mein Gemüte“ gesungen. Der Bearbeitung im *Orgel-Büchlein* (BWV 643) liegt eine weitere Melodie zu-

Gruppe B

P	Satz	Lied	Strophe	CPEB	BWV	Textmarke
10	6	Jesu, meine Freude	2	}	355 358	idem ⁹⁵
32	5	Jesu, meine Freude	1			
45	5	Jesu, meine Freude	6			
46	6	Jesu, meine Freude	2	}	298 380	idem ⁹⁶
12	5	Meinen Jesum laß ich nicht	6			
31	5	Meinen Jesum laß ich nicht	1	}	146 434	Wer nur den lieben... ⁹⁷
13	5	Wer nur den lieben Gott läßt walten	4			
19	5	Wer nur den lieben Gott läßt walten	7			
58	5	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	12	}	153 262	idem ⁹⁸
33	6	Alle Menschen müssen sterben	7			
70	5	Alle Menschen müssen sterben	6	}	356 422	idem ⁹⁹
42	5	Warum sollt ich mich denn grämen	10			
63	5	Warum sollt ich mich denn grämen	6	}	314 399	idem ¹⁰⁰
52	5	O Gott, du frommer Gott	5			
55	5	O Gott, du frommer Gott	8			
57	5	O Gott, du frommer Gott	9			

grunde. Es läßt sich also nicht mit Sicherheit sagen, welche Melodie im einzelnen Fall von Bach verwendet wurde.

⁹⁹ Es ist nicht zu entscheiden, zu welcher Strophe der Satz gehört.

¹⁰⁰ BWV 24/6 beweist, daß Bach von den verschiedenen Melodien dieses Chorals auch die des obigen Satzes verwendet hat. Vielleicht gehört BWV 399 zu Strophe 8, die in P 55 verlangt wird (vgl. die Führung des Basses in den beiden letzten Zeilen!).

Gruppe C

P	Satz	Lied	Strophe	CPEB	BWV	Textmarke
15	5	Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl	3	73	334	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut ¹⁰¹
44	6	Meinen Jesum laß ich nicht, meine Seel ist	9	151	379	Meinen Jesum laß ich nicht, Jesus ¹⁰²
56	5	Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht	15	294	}	idem O Jesu, du mein Bräutigam ¹⁰³
				236		

¹⁰¹ Die Herkunft des Satzes aus P 15 ist fraglich. Es müßte erst geklärt werden, ob das Lied in Leipzig überhaupt auf die Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ gesungen wurde, was allerdings sehr wahrscheinlich ist. Immerhin eignet sich der schöne Satz vortrefflich für die angezeigte Strophe.

¹⁰² Es ist bloße Vermutung, wenn man einen Zusammenhang zwischen diesem Satz auf eine Parallelmelodie zu „Meinem Jesum laß ich nicht, weil er sich für mich gegeben“ und P 44 annimmt. Weder die Textmarke noch die Eigenart des Satzes, obwohl dieser gut zur fraglichen Strophe paßt, legen ihn nahe. Trotzdem: die Möglichkeit einer sol-

chen Verbindung besteht. Für die aus dem Lied „Meinen Jesum laß ich nicht, weil er . . .“ stammenden Strophen hat Bach sicher die von ihm auch sonst verwendete Melodie gewählt, BWV 379 dürfte dafür also nicht in Frage kommen; der umgekehrte Fall jedoch, daß nämlich BWV 380 auch zu P 44 gehören könnte, ist nicht ganz auszuschließen (siehe Fußnote 96). Wir wissen nicht, ob bei dem in P 44 herangezogenen Lied „Meinen Jesum laß ich nicht, meine Seele ist . . .“ die Melodie von BWV 379 überhaupt gebräuchlich war; vielleicht hat Bach sie von sich aus benutzt, um die beiden Lieder gleichen Anfangs voneinander abzuheben.

¹⁰³ Obwohl der Satz in der Choral Sammlung zweimal (mit verschiedenen Textmarken) vorkommt und Bach zu demselben Lied auch eine andere, gebräuchlichere Melodie verwendete, könnte BWV 335 doch der Schlußchoral von P 56 sein; jedenfalls stimmen Text und Satz sehr gut zusammen. Man beachte z. B. die Auszierung des Soprans in der ersten Zeile, die bei Unterlegung der in P 56 vorgeschriebenen 15. Strophe auf das Wort „fröhlich“ fällt. – Der Choral beginnt in den Gesangbüchern übrigens gelegentlich mit den Worten „O Jesu Christ“ (vgl. NBA III/1, Krit. Bericht, S. 191 ff.).

Gruppe D

P	Satz	Lied	Strophe	CPEB	BWV	Textmarke
11	7	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	8	{	276 375	idem
27	6	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	1	{	341 376	idem ¹⁰⁴
17	5	Es woll' uns Gott genädig sein	3	{	16 311	idem
				{	351 312	idem ¹⁰⁵
20	5	Ich dank dir, lieber Herr	6	{	2 347	idem
				{	272 348	idem ¹⁰⁶
28	6	Christ lag in Todesbanden	6	{	15 277	idem
				{	261 279	idem
				{	570 278	idem ¹⁰⁷
50	5	Warum betrübst du dich, mein Herz	10	{	145 420	idem
				{	299 421	idem ¹⁰⁸
54	5	Werde munter, mein Gemüte	6	{	349 360	Jesu, meiner Seelen Wonne
				{	364 359	Jesu, meiner Seelen Wonne ¹⁰⁹

¹⁰⁴ Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, welcher Satz zu welcher Strophe gehört.

¹⁰⁵ Die verlangte Strophe paßt zu beiden Sätzen. Es läßt sich mit Sicherheit sagen, daß einer der beiden der gesuchte ist, es gibt aber keinen Anhaltspunkt dafür, welcher es ist. Ein Rückgriff auf BWV 69/6 kommt wegen der dort verlangten Trompeten und Pauken nicht in Frage.

¹⁰⁶ Eine Entscheidung darüber, welcher der zwei Sätze aus P 20 stammt, läßt sich nicht fällen. Vielleicht ist die bewegte Stimmführung in den beiden letzten Zeilen von BWV 347 durch den Text „wollst mich auch nicht abscheiden von der christlichen Schar“ bedingt, wobei bildhaft an deren Fülle zu denken wäre.

¹⁰⁷ Alle drei Sätze könnten auf die vorgeschriebene Strophe komponiert worden sein. Da zu vermuten steht, daß Bach in dieser Festtagskantate Blechbläser einsetzte, sie somit

Eine behutsame Auswertung dieser Liste ergibt, daß außer den acht im Zusammenhang mit den entsprechenden Kantatenkompositionen überlieferten Schlußchorälen rund 25 Sätze – vorsichtig geschätzt – in C. Ph. E. Bachs Sammlung vorliegen, somit also etwa die Hälfte der Schlußchoräle des Picander-Jahrgangs erhalten ist. Merkwürdig ist der Umstand, daß eine ganze Reihe der betreffenden Sätze, vor allem der relativ gesicherten in Gruppe A, bei C. Ph. E. Bach niedere Nummern aufweist, was auch bei vier der sechs nachweislichen „Picander-Choräle“ der Sammlung der Fall ist:

P 5	= BWV 197a Satz 7	= CPEB 311
P 9	= BWV 171 Satz 6	= CPEB 11
P 14	= BWV 156 Satz 6	= CPEB 316
P 21	= BWV 159 Satz 6(5)	= CPEB 59

wohl dem D-Dur-Bereich angehörte, käme vielleicht der in d stehende Satz BWV 277 in Frage, bei dem die Trompeten eventuell zur Verstärkung des Soprans herangezogen werden konnten.

¹⁰⁸ Die Unterlegung der metrisch unregelmäßigen Strophe gelingt bei BWV 420 befriedigender als bei BWV 421. Letzterer scheint auf die erste Strophe komponiert worden zu sein (vgl. die Harmonisierung der ersten Zeile!). Daß sich BWV 421 mit einem anderen Text als Schluß der Motette „Ich lasse dich nicht“ von Johann Christoph Bach nachweisen läßt (vgl. BWV Anh. 159), besagt nichts, da diese Anfügung wohl kaum von J. S. Bach selbst vorgenommen wurde. Obwohl also einiges für BWV 420 spricht, bleibt es fraglich, ob der Satz tatsächlich den Schlußchoral von P 50 bildete.

¹⁰⁹ Die zwei Sätze zu der Melodie „Werde munter, mein Gemüte“ erscheinen in C. Ph. E. Bachs Sammlung beide unter der Textmarke „*Jesu, meiner Seelen Wonne*“. Dennoch läßt sich die in P 68 geforderte 19. Strophe dieses Liedes keinem der Sätze unterlegen. Sie weist nämlich in Zeile 5 und 6 weibliche, in Zeile 7 und 8 hingegen männliche Reime auf, während BWV 359 und BWV 360 genau umgekehrt in der 5. und 6. Zeile männliche (ausgedrückt durch eine halbe Note) und in der 7. und 8. Zeile weibliche Endungen (ausgedrückt durch zwei Viertelnoten) erwarten. (Die halbe Note am Schluß der letzten Zeile von BWV 359 ist sicher ein Versehen, das durch die beiden Viertelnoten am Ende von Zeile 7 korrigiert wird.) Aus dem gleichen Grund können die beiden Sätze auch nicht den in P 33, P 70 und P 18 geforderten Strophen von „Alle Menschen müssen sterben“, das bisweilen auf die vorliegende Melodie gesungen wurde (vgl. Fußnote 98), zugeordnet werden, zumal zur eigenen Melodie dieses Choralis ein Satz Bachs (BWV 262) vorliegt, der aus dem Picander-Jahrgang stammen dürfte. Um Mißverständnissen vorzubeugen: die beiden Sätze lassen sich zu allen vier genannten Strophen singen, aber nicht ohne kleine Konjekturen, und eben dies macht einen Zusammenhang zwischen Sätzen und Choralstrophen unwahrscheinlich. – Im Gegensatz dazu kann man die in P 54 vorgeschriebene sechste Strophe des Liedes „Werde munter, mein Gemüte“ beiden Sätzen trotz ihrer Textmarke so nahtlos unterlegen, daß es nicht zu entscheiden ist, welcher Satz der gesuchte sein könnte. Da Bach die Strophe („Bin ich gleich von dir gewichen“) schon in BWV 55 komponiert hatte, ist allerdings auch mit einer Übernahme aus diesem Werk zu rechnen, oder aber der Satz war identisch mit einer weiteren Vertonung des Textes in der Matthäus-Passion (= BWV 244, 40 [48]), an der Bach um die Zeit der Aufführung vorliegender Kantate vielleicht schon gearbeitet hat.

P 30 = BWV 145 Satz 5 = CPEB 17

P 39 = BWV 174 Satz 5 = CPEB 56

Darüber hinaus lassen sich weitere Gruppierungen erkennen, wie folgende Aufzählung der 41 betreffenden Sätze in der Reihenfolge der Choral Sammlung deutlich macht. Dabei ist allerdings zu beachten, daß die Sätze der Gruppe D nur teilweise in Frage kommen. Sie erscheinen deshalb mit Ausnahme der beiden ersten in Klammern; die sechs nachweislich dem Picander-Jahrgang entstammenden Sätze sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht:

(2), 11, (15), (16), 17, 18, 24, 31, 32, 36, 40, 49, 56, 59, 69, 73, 79, 137, 140, (145), 146, 151, 153, 236, (261), (272), 274, 276, 294, 298, (299), 311, 314, 316, 341, (349), (351), 355, 356, (364), (370).

Möglicherweise lüftet sich hier ein Zipfel des dichten Schleiers, der noch immer weitgehend über der Entstehungsgeschichte der Sammlung liegt.¹¹⁰ Ob jedoch der Aufeinanderfolge bzw. Gruppierung der Sätze das Gewicht eines Indizes in Fällen wie bei Gruppe D unserer Tabelle zukommt, wird weitere Forschung klären müssen. Beim Schlußchoral von P 9 = BWV 171 griff Bach auf BWV 41 zurück. Vielleicht waren auch andere Schlußchoräle des Jahrgangs Übernahmen aus älteren Werken und sind in diesen erhalten geblieben. Denkbar wäre das z. B. bei P 59¹¹¹ oder bei den verschiedenen Strophen von „Jesu, meine Freude“. Ferner käme der Schlußchoral von P 64 in Frage. Obwohl nämlich der Satz CPEB 278 = BWV 436 gut zu der geforderten 7. Strophe („Wie bin ich doch so herzlich froh“) des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ paßt,¹¹² besteht neben der Möglichkeit einer uns unbekanntem Neukomposition auch diejenige eines Rückgriffs auf die Vertonung dieser Strophe in BWV 1 oder in der Frühfassung von BWV 36.¹¹³

¹¹⁰ Damit soll das Verdienst Smends in dieser Frage nicht geschmälert werden! Seine obengenannte Studie (siehe Fußnote 9) bietet erste, wertvolle Ansätze zu einer Lösung des Problems.

¹¹¹ Vgl. Fußnote 89.

¹¹² Hobohm (a.a.O., S. 26) vermutet in BWV 436 den dritten Satz der von ihm nachgewiesenen Kantate „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“, falls er „vierstimmig vertont“ war. Genau dies aber ist fraglich. Wie Hobohm selbst ausführt (a.a.O., S. 25), gehört das Werk vom Aufbau des Textes her zu einer Gruppe von Kantaten – es handelt sich um BWV 6, BWV 37, BWV 42, BWV 44, BWV 79, BWV 85, BWV 86, BWV 144 und BWV 166 –, denen die Satzfolge Dictum – Arie – Choral – Rezitativ – Arie – Choral gemeinsam ist und die also wohl von ein und demselben Textdichter stammen. Den an dritter Stelle stehenden Choral hat Bach nur zweimal – in BWV 79 und BWV 144 – chorisch behandelt, sonst aber stets solistisch. Das letztere ist also im vorliegenden Fall das Wahrscheinlichere. Außerdem scheint BWV 436 für die in P 64 verlangte siebente Strophe des Liedes geeigneter als für die hier vorgeschriebene zweite Strophe. Aber selbst wenn Hobohms Annahme sich als richtig erweisen sollte und BWV 436 aus der Mariä-Verkündigungs-Kantate kommt, könnte Bach bei P 64 auf diesen Satz zurückgegriffen haben, so daß zumindest eine sekundäre Beziehung zwischen beiden möglich wäre.

Trotz all solcher Einzelerkenntnisse bleibt unsere Vorstellung vom Picander-Jahrgang im ganzen recht bruchstückhaft. Das Erhaltene reicht gerade aus, um die Größe des Verlustes ahnen zu lassen, zeigt es doch Bach auf der Höhe seiner Meisterschaft. Man denke nur an die Arie „Es ist vollbracht“ in der Estomihi-Kantate P 21 = BWV 159! Es geschieht also mit gutem Grund, wenn wir behaupten, daß die geschlossene Vertonung des Picander-Jahrgangs eine der ganz großen künstlerischen Unternehmungen des Thomaskantors gewesen ist, die die einzigartige Leistung des Choralkantaten-Jahrgangs zumindest an Ausmaß noch übertraf, zumal sie ja die Erstfassung der Matthäus-Passion miteinschloß. Hinsichtlich der letzteren bedeutet das, daß sie künftig als Teil, wenn auch als Kernstück, einer größeren Einheit verstanden werden muß.

¹¹³ Für eine mehrfache Verwendung des aus BWV 36 stammenden Satzes zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ gibt es vielleicht sogar einen Anhaltspunkt. Um dies zu erklären, ist es erforderlich, etwas weiter auszuholen. Bekanntlich existieren von BWV 36 zwei Fassungen. In der älteren bildete (wie in P 64) die siebente Strophe („Wie bin ich doch so herzlich froh“) des obengenannten Liedes den Schlußchoral. (Nebenbei bemerkt, es wäre möglich, daß Bach schon hier einen älteren Satz wiederverwendete, etwa denjenigen aus der Kantate „Siehe, eine Jungfrau“, falls er vierstimmig vertont und nicht mit BWV 436 identisch war. Vgl. die vorangehende Fußnote!) Als Bach BWV 36 nach 1730 zur Zweiteiligkeit erweiterte, versetzte er den Choral an das Ende des ersten Teils und unterlegte ihm die sechste Strophe („Zwingt die Saiten in Cythara“) desselben Liedes. Da Kirnberger Nichelmanns Partiturabschrift von BWV 36 I und C. Ph. E. Bach die Originalpartitur von BWV 36 II besaßen, erstaunt die Aufnahme des Satzes in die Choralsammlung nicht. Jedoch erscheint er hier – als einziger – gleich dreimal, unter den Nummern 85, 195 und 304. Bei letzterer steht überdies – wiederum eine Ausnahme – unter dem ersten Takt der Zusatz „*Wie bin ich doch so herzlich froh etc.*“. Sowohl das dreimalige Auftreten des Satzes, für das der Hinweis auf gelegentliche Dubletten als Erklärung nicht ausreicht, als auch die ungewöhnliche Textmarke deuten darauf hin, daß hier ein Sonderfall vorliegt. Die Textmarke soll doch wohl Nr. 304 von den früheren Nummern absetzen und zugleich die Wiederaufnahme des Satzes rechtfertigen. Das bedeutet, daß C. Ph. E. Bach dessen Beziehung zu Nr. 85 und 195 offensichtlich bemerkt hat. Wenn er den Satz trotzdem nicht als Dublette beiseite ließ, kann dies eigentlich nur einen plausiblen Grund haben: Er fand den Satz in einem anderen Zusammenhang, als ihm von Nr. 85 und 195 bekannt war. Da die Vorlage für Nr. 304 mit der siebenten Strophe verbunden gewesen sein muß, kommt die von dem Bachsohn benutzte handschriftliche Sammlung Bachscher Choräle der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *Ms.R 18*, in der der Satz unter Nr. 33 steht, nicht in Frage, da hier ein entsprechender Hinweis fehlt und der Satz, wie der Zusammenhang zeigt, von C. Ph. E. Bach offenbar übergangen wurde: Die Nummern davor – soweit aufgenommen – erscheinen im Druck unter 261, 262, 269, 263, diejenigen danach unter 273, 279, 268, 266 usw. (Zu *Ms.R 18* vgl. Smend, BJ 1966, S. 17 ff.; siehe auch die Fußnoten 9 und 110.) Auch BWV 36 II scheidet als Vorlage für Nr. 304 aus, da hier der Satz mit Strophe 6 verbunden war, und damit entfällt BWV 36 I trotz der siebenten Strophe ebenfalls, denn in diesem Fall hätte C. Ph. E. Bach den Zusammenhang unschwer erkannt und den Satz als Dublette nicht aufgenommen. (Durch diesen Sachverhalt steht es übrigens außer Zweifel, daß BWV 36 die Vorlage für die Nummern 85 und 195 abgegeben hat, wobei es offenbleibt, ob es sich dabei um echte

Diese überraschenden Sachverhalte wurden von der Bach-Forschung bisher – die Ansätze bei Alfred Dürr ausgenommen – weder gesehen noch gewürdigt. Der weitgehende Verlust der Originalquellen der Picander-Kantaten ließ den Gedanken ihres einstigen Vorhandenseins gar nicht aufkommen, was im übrigen einer gewissen Tragik nicht entbehrt. Denn während man sich in den ersten Dezennien dieses Jahrhunderts mit zahlreichen Problemen des Bachschen Lebens und Werks beschäftigte, kam niemand auf die Idee, sich PJI einmal genauer anzusehen, obwohl Spittas Ausführungen über Picander dazu hätten anregen können; und als dann nach 1950 die systematische Erforschung von Bachs Kantatenschaffen in Angriff genommen wurde, war das unersetzliche Büchlein längst dem Bombenkrieg zum Opfer gefallen. Die dadurch entstandene Quellenlage erlaubte, trotz Kenntnis des Hinweises auf Bachs Vertonung in PJI, zu bezweifeln, daß Picanders Texte Grundlage eines der Bachschen Kantatenjahrgänge waren. Und so geschah es, daß man sich um Fragen wie die tatsächliche Anzahl der von Bach komponierten Jahrgänge mühte und dabei die Texte eines ganzen Jahrgangs vor Augen hatte, ohne sie als solche zu sehen bzw. anzuerkennen, auf jeden Fall, ohne sie zu berücksichtigen.

Der Autor ist sich des Hypothetischen eines Teils seiner Ausführungen vollaufbewußt. Die Wichtigkeit des Problems aber rechtfertigt das Wagnis, mangels erhaltenen Materials mit Vermutungen zu arbeiten. Denn erweisen sich diese als zutreffend, und das ist – wie wir zu zeigen versuchten – mit großer Wahrscheinlichkeit der Fall, dann lohnte sich das Risiko dieses Weges, der, wenn auch nicht die Lösung, so doch eine Annäherung an diese erbrachte.

Gewiß, manche Frage bleibt offen, mancher Einwand ist möglich. Jene drei Punkte aber, die Scheide als Argumente gegen eine Vertonung des gesamten Picander-Jahrgangs durch Bach anführte, nämlich:

1. daß PJ II Kantaten enthält, die Bach nicht komponiert haben kann,
2. daß PJI ein als Monographie veröffentlichter Jahrgang Kantatentexte

Dubletten handelt oder ob sich darin die Herkunft aus BWV 36 I und BWV 36 II zeigt.) – Aus den vorangehenden Überlegungen ergibt sich, daß J. S. Bach den Satz, verbunden mit der siebenten Strophe, in einem anderen Werk wiederverwendet haben muß, in dem C. Ph. E. Bach auf ihn stieß. Obwohl dieser die Beziehung zu BWV 36 erkannte, durchschaute er den Zusammenhang nicht ganz, was verständlich wird, wenn man bedenkt, daß er nur BWV 36 II (6. Strophe!) besaß, den Satz also in einem anderen Werk mit anderem Text fand. Deshalb erlaubte er sich nicht, den Satz trotz seiner Parallelen in Nummer 85 und 195 zu übergehen, sondern nahm ihn erneut in seine Sammlung auf, allerdings nicht ohne ihn durch die Beigabe der Textmarke von Nummer 85 und 195 und damit von BWV 36 II abzusetzen (wodurch er unabsichtlich die ihm unbekannt Beziehung zu BWV 36 I wiederherstellte!). – Daß es sich bei dem fraglichen Werk, in dem Bach den betreffenden Satz wiederverwendete, um P 64 gehandelt hat, bleibt trotz der dort vorgeschriebenen siebenten Strophe bloße Vermutung, die jedoch nicht ganz von der Hand zu weisen ist.

gewesen sei, in dessen Vorwort der Dichter die „Hoffnung“ auf Bachs Vertonung ausgesprochen habe, und

3. daß das Übergewicht der Arien (vor allem als Kopfsatz) die Texte für Bach uninteressant gemacht habe,

konnten widerlegt werden.

Weitere Forschung oder Zufallsfunde werden die Richtigkeit vorliegender Studie beweisen oder korrigieren, bis dahin jedoch muß der Picander-Jahrgang als der vierte der fünf Bachschen Kantatenjahrgänge gelten, dessen Musik wie die von Jahrgang V zwar zum größten Teil verloren ist, dessen Texte aber im Gegensatz zu jenen erhalten geblieben sind.