

o n

## Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

„Am verwichenen Sonntage Vormittage machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damablige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden . . .“ So beginnt eine Zeitungsmeldung vom 15. Februar 1723.<sup>1</sup> Die Frage nach jener „Music“, die so „sehr gelobet worden“ war und schließlich zu Bachs Berufung geführt hatte, ist von der Forschung immer wieder aufgegriffen und unterschiedlich beantwortet worden. Das Problem besteht darin, daß zwei Kantaten als „Probestück“ zur Diskussion stehen: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23. Dienten beide Werke oder nur eines von ihnen zur Kantoratsprobe am Sonntag Estomihi, dem 2. Februar 1723?

Schon Spitta konnte auf Grund seiner Quellenuntersuchungen feststellen, daß die Kantaten 22 und 23 am Ende von Bachs Köthener Amtszeit entstanden sein mußten und offensichtlich für die Kantoratsprobe komponiert waren. Er glaubte jedoch, daß Kantate 22 als dem „Geschmack des Leipziger Publicums“ besser entsprechendes Werk der „erst, tief-sinnig und kunstvoll“ angelegten Kantate 23 vorgezogen wurde und letztere 1724 erstmals erklang.<sup>2</sup> Spittas Ansicht hat sich in der Bach-Literatur weitgehend durchgesetzt und nur geringfügige Modifikationen im Blick auf die Begründung der Zurückstellung von Kantate 23 als Probestück erfahren.<sup>3</sup>

Auch die neueren Quellenforschungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen schienen Spitta grundsätzlich zu bestätigen, wengleich die diplomatischen Untersuchungen des erhaltenen Aufführungsmateriales

---

<sup>1</sup> Dok II, Nr. 124.

<sup>2</sup> Spitta II, S. 183.

<sup>3</sup> So vor allem durch B. F. Richter, *Die Wahl Job. Seb. Bachs zum Kantor der Thomas-schule i. J. 1723*; in: BJ 1905, S. 48–67, mit seiner Hypothese der Kantate 22 als Klausurarbeit und neuerdings durch M. Geck, *Bachs Probestücke*, in: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, hrsg. von K. Dorfmueller, Frankfurt 1970, S. 55–68, mit der Interpretation der „Kantorenmusik“ von BWV 22, die der „Kapellmeistermusik“ von BWV 23 um der Leipziger Behörden willen vorgezogen worden sei.

zu BWV 23 (*P* 69 und *St* 16) zu keinem eindeutigen Ergebnis führten.<sup>4</sup> Es stellte sich zwar heraus, daß ein Großteil der Stimmen für eine Aufführung im Jahre 1723 vorbereitet wurde. Diese Aufführung der Kantate in ihrer ursprünglichen dreisätzigen Fassung (in c-Moll, mit Oboen) fand jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht statt, sondern das Werk erklang vermutlich zum ersten Male an Estomihi 1724 in der um den figurierten Choral „Christe, du Lamm Gottes“ erweiterten Gestalt (nach h-Moll transponiert, mit Oboi d'amore, Zink und Posaunen). Eine Wiederaufführung der Kantate, wobei weder Tonart noch Instrumentarium eindeutig bestimmbar sind, ließ sich auf Grund von Einlageblättern zu den Vokalstimmen in die Zeit 1728 bis 1731 verlegen.

Nun konnte Alfred Dürr durch weitere Untersuchungen die bislang unklare Aufführungsgeschichte von BWV 23 um einen entscheidenden Schritt voranbringen.<sup>5</sup> Seine quellenkritische Auswertung des erhaltenen Aufführungsmaterials der beiden Probestücke von Bachs Mitbewerber Christoph Graupner, „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „Aus der Tiefen rufen wir“,<sup>6</sup> führte zu der Beobachtung, daß die beiden am Stimmensatz zu BWV 23 beteiligten Hauptkopisten auch in Graupners Stücken auftreten, und zwar mit denselben Schriftformen. Der korrigierte Eintrag in Dürres Kalender der Aufführungen von Bachs Leipziger Vokalwerken lautet nunmehr für Estomihi 1723<sup>7</sup>:

Vermutlich auch BWV 23, belegt durch

Stimmen *St* 16: WZ = IMK (Oboe d'amore in d-moll, Dubletten VI I, II, beide Vc-Stimmen)

Kopisten = Hauptkopisten A, B (früheste Schriftformen)

Partitur und übrige Stimmen (Oboen in c-Moll, Singstimmen, Streicher) bis auf Einlagen zum Schlußchoral in den Singstimmen auf Köthener Papier. Der laut BG 5/1 vorhandene Bc in a-Moll ist verschollen.

Vermutlich Aufführung dieser von Köthen aus in c-moll und zunächst ohne Schlußchoral vorbereiteten Kantate nach der Predigt, nunmehr in h-Moll und mit Schlußchoral (verstärkt durch Posaunen), der in den Köthener Instrumentalstimmen autograph nachgetragen wurde.

Spätere Wiederaufführung um 1728/31 durch Einlagestimmen (Schlußchoral) mit WZ MA mittlere Form zu den Singstimmen bezeugt (offenbar waren die ersten Einlagestimmen verlorengegangen oder anderweitig verwendet worden).

<sup>4</sup> Vgl. Dürr Chr, S 57 u. ö.; TBSt 4/5, S. 93-97.

<sup>5</sup> Dürr Chr 2, S. 163f.

<sup>6</sup> Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signaturen: *Mus. ms.* 431/1, 431/2. Siehe die Übersicht in Tabelle 2. Vgl. auch F. Noack, *Job. Seb. Bachs und Cbri-stopb Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722-23*; in: BJ 1913, S. 145-162.

<sup>7</sup> Dürr Chr 2, S. 164.

Durch einen glücklichen Zufall hat sich neuerdings die Quellenlage von BWV 23 weiter entscheidend gebessert. Drei zum Stimmensatz der Kantate gehörige, doch für mehr als sieben Jahrzehnte verschollen gewesene Stimmen (jene seit langem schmerzlich vermißte a-Moll-Continuostimme und zwei weitere Stimmen, von deren Existenz man bisher nichts wußte: *Violoncello*, von Bachs Hand, und *Baßon à Cembalo*, von Kopistenhand stammend), tauchten unverhofft auf.<sup>8</sup> Sie bestätigen die zuletzt gewonnenen Erkenntnisse Dürrs und konkretisieren darüber hinaus die Aufführungsgeschichte von BWV 23 in willkommener Weise.

Im folgenden soll das sich nunmehr anbietende Quellenbild einer zusammenfassenden Analyse und Interpretation unterzogen werden, um die Aufführungsgeschichte der Kantate 23 so weit wie möglich zu erhellen.<sup>9</sup> Welche Fragen bislang unbeantwortet geblieben sind, läßt sich unschwer aus dem oben vollständig zitierten Dürrschen Resümee des Forschungsstandes ablesen. Daß nicht alle Details aufgeklärt werden können, ja daß neue Probleme ins Licht rücken, dürfte angesichts der Komplexität der Sachlage nicht sonderlich überraschen.

## I

Da es an der Aufführung der beiden Kantaten 22 und 23 an Estomihi 1723 keinen Zweifel mehr geben kann,<sup>10</sup> erscheint es notwendig, ihre Entstehungsgeschichte im Blick auf die Kantoratsprobe zu beleuchten, auch wenn sich die Quellen über die näheren Umstände sowie die genauen Daten von Bachs Bewerbung um das Thomaskantorat ausschweigen. Dokumentarisch greifbar wird Bachs Name in diesem Zusammenhang erst in einem Ratsprotokoll vom 21. Dezember 1722.<sup>11</sup> Dort wird er zusammen

<sup>8</sup> Vgl. den Bericht von H.-J. Schulze, *Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*; in: BJ 1977, S. 130ff.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu neben den in Fußnote 4 genannten neueren Arbeiten die Darstellung des Quellenbefundes in BG 5/1 (W. Rust, 1855). – Über die vorliegende zusammenfassende Diskussion hinausgehende Einzelheiten vor allem philologischer Art wird der Verfasser im Krit. Bericht NBA I/8 verzeichnen.

<sup>10</sup> Die Kantoratsprobe zeigt damit dieselbe Praxis, wie sie Bach mit der Aufführung zweiteiliger oder zweier verschiedener Kantaten innerhalb eines Gottesdienstes zu Beginn seiner Leipziger Amtszeit 1723 bevorzugte: 1. n. Trin. (BWV 75, 2teilig), 2. n. Trin. (BWV 76, 2teilig), 3. n. Trin. (BWV 21, 2teilig), 4. n. Trin. (BWV 185 und 24) usw. Vgl. die Übersicht im BJ 1976, S. 87.

<sup>11</sup> Dok II, Nr. 119. Vgl. zu den Vorgängen H.-J. Schulze, „... da man nun die besten nicht bekommen könne...“ *Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt*; in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 71–77.

mit Graupner an der Spitze von fünf weiteren Mitbewerbern genannt, „so wegen des Cantorats zur probe aufgestellt werden solten“. Graupners Probe fand am 17. Januar 1723, dem letzten Sonntag nach Epiphania, statt. Und da der Leipziger Rat erst am 15. Januar entschied,<sup>12</sup> daß man „... Bachen noch zur probe admittiren“ wollte, konnte Bach nur nach diesem Termin von seiner Zulassung zur Probe und dem Datum informiert worden sein. Es verblieben also gerade drei Wochen bis zum 7. Februar.

Daß Graupner und Bach damals offensichtlich zu den Favoriten gehörten, geht unter anderem wohl daraus hervor, daß sie jeweils zwei Kantaten aufführen konnten, während sich die Mitbewerber mit je einem Stück begnügen mußten. Georg Friedrich Kauffmann und Andreas Christoph Tufen hatten sich am 1. Advent 1722 sogar in die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes zu teilen,<sup>13</sup> so daß Kauffmann darum bat, „nochmals ihn zur probe zu lassen“.<sup>14</sup>

Im Interesse der Kontinuität und um sich vor unliebsamen Überraschungen zu schützen, dürfte die Auswahl der Texte nicht bei den Bewerbern gelegen haben. Es herrschte überdies seit Kuhnaus Zeiten die Praxis, die Texte für die Sonntagskantaten für größere Zeitabschnitte im voraus festzulegen und gesammelt zu drucken.<sup>15</sup> Darum kann während der Vakanz zwar mit kleinen Unregelmäßigkeiten, doch kaum mit völliger Willkür gerechnet werden. Die Geistlichkeit, Schulbehörde und Chorpräfecten mußten eine gewisse Stabilität gewährleisten. Anzunehmen bleibt darum, daß Bach mit der Einladung zur Probe auch die Kantatentexte übermittelt wurden. Sprachliche Übereinstimmungen sprechen dafür, daß sie vom gleichen Dichter stammen,<sup>16</sup> und zu beiden Texten gibt es keine Vorbilder im vorleipziger Kantatenwerk Bachs, während sie engstens mit denjenigen zu BWV 75 und 76 verwandt sind, den beiden ersten Kantaten aus Bachs Leipziger Amtszeit 1723.<sup>17</sup> Formale und auch sprachliche Ähnlichkeiten zwischen den Texten der Bachschen und Graupnerschen Probestücke erhöhen die Wahrscheinlichkeit, daß die Textwahl nicht von den Bewerbern vorgenommen wurde.

Bach muß rechtzeitig vor dem 7. Februar nach Leipzig gereist sein, um die Aufführung seiner Probemusiken vorzubereiten, zumal er mit den lokalen

<sup>12</sup> Dok II, Nr. 121.

<sup>13</sup> Zeitungsnotiz vom 8. Dezember 1722 (*Der Hamburgische Correspondent*); vgl. H. Beker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*; in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. von H. Husmann, Hamburg 1956, S. 39.

<sup>14</sup> Dok II, Nr. 119.

<sup>15</sup> Vgl. W. Hobohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*; in: BJ 1973, S. 5–32.

<sup>16</sup> Vgl. F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Diss., Köln 1967, S. 47, 50f. (Druck im BJ 1968).

<sup>17</sup> Ebenda.

Verhältnissen nicht vertraut war.<sup>18</sup> Mit einiger Sicherheit darf man annehmen, daß er am vorangehenden Dienstag, dem 2. Februar (Mariä Reinigung), der Kantoratsprobe Georg Balthasar Schotts in St. Nicolai<sup>19</sup> beiwohnte und somit einen unmittelbaren Eindruck von den Vokal- und Instrumentalkräften bekam. Im Blick auf die nur wenige Tage vor dem Bachschen Termin abgehaltene Probe Schotts läßt sich nicht damit rechnen, daß Bach vor Mittwoch, dem 3. Februar, die Hilfe von Thomanerkopisten zum Ausschreiben von Stimmenmaterial sowie die Möglichkeit zum Einstudieren seiner Kantaten hatte. In dieser Hinsicht war er Graupner, der schon vor Weihnachten 1722 in Leipzig eingetroffen war,<sup>20</sup> und dem ortsansässigen Schott<sup>21</sup> gegenüber empfindlich im Nachteil.

Daß sich Bach trotz der enormen Zeitknappheit dazu entschloß, die Kantate 23 sozusagen in letzter Minute um einen vierten Satz zu erweitern, ist erstaunlich; er muß dafür gute Gründe gehabt haben. Was ihn im einzelnen dazu bewogen hat, bleibt unbekannt. Doch könnte es sein, daß er erst in Leipzig erfuhr, welche Zeitspanne ihm für eine Kantate nach der Predigt zur Verfügung stehen würde. Es erscheint freilich ausgeschlossen, daß er den Satz „Christe, du Lamm Gottes“ in Leipzig komponierte. Leider ist die Originalpartitur dieses Stückes nicht erhalten.<sup>22</sup> Sie muß eine Einlage in der Partitur der Kantate 23 gewesen sein, denn *P 69* schließt mit dem dritten Satz „Aller Augen“, an dessen Ende sich ausdrücklich ein *Il-Fine*-Vermerk findet. Bach hatte also ursprünglich ein dreisätziges Werk im Sinn, dürfte jedoch schon vor seiner Abreise nach Leipzig die Möglichkeit einer Erweiterung in Betracht gezogen und sich nach einem passenden Satz umgesehen haben. Daß der figurierte Choral „Christe, du Lamm Gottes“ aus einem Weimarer Werk Bachs stammt (siehe unten), ist aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich. Und die Wahl dieses Satzes konnte Bach im Blick auf die Verwendung desselben Cantus firmus im Rezitativ von BWV 23 nicht schmerzlich sein. Für eine Kantate nach der Predigt, das heißt eine Sub-communione-Musik,<sup>23</sup> war das deutsche

<sup>18</sup> Ein Besuch Bachs in Leipzig ist für 1717 belegt (Dok. I, Nr. 87). Auch wenn dies nicht der einzige wäre, kann eine Vertrautheit Bachs mit den Leipziger Verhältnissen nicht vorausgesetzt werden.

<sup>19</sup> In der Zeitungsmeldung von Bachs Probe miterwähnt: Dok II, Nr. 124.

<sup>20</sup> B. F. Richter, a. a. O., S. 54.

<sup>21</sup> Er war Organist der Neuen Kirche und Direktor des Collegium Musicum.

<sup>22</sup> Eine Partiturabschrift von der Hand C. P. E. Bachs (*P 70*) überliefert offensichtlich weitgehend die Lesarten der Originalpartitur.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu vom Verfasser, *Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Job. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*; in: *Festschrift Friedrich Smend zum 70. Geburtstag*, Berlin 1963, S. 85, Anm. 20. Die Rückschlüsse hinsichtlich der Chronologie von BWV 23, a. a. O., S. 86ff., kann der Verfasser heute nicht mehr aufrecht-erhalten.

Agnus Dei ohnehin von tiefer Bedeutung, ganz abgesehen von seiner kirchenjahreszeitlichen Sinnfälligkeit.

Wie das erhaltene Aufführungsmaterial zu Kantate 23 (siehe Tabelle 1) zeigt, hatte Bach bereits in Köthen die Vokalstimmen und mit Ausnahme der Streicherdubletten und der Orgelstimme auch die Instrumentalstimmen ausgeschrieben. Bei der Wahl des Instrumentariums für die beiden Probestücke war Bach der Standardbesetzung (Streicher, Oboen) gefolgt, da er offensichtlich kein Risiko eingehen wollte. Eine Entscheidung über die Größe des Aufführungsapparates konnte erst in Leipzig fallen. Die Anfertigung der Dubletten für Violine I, II und Violoncello durch die Leipziger Kopisten Kuhnau und Meißner läßt sich darum leicht erklären. Im Falle von Graupners Probestücken zeigt sich die gleiche sinnvolle Arbeitsaufteilung zwischen Komponist (Hauptstimmen) und Kopisten (Duplierstimmen) (vgl. Tabelle 2). Eine weitere Übereinstimmung zwischen Graupners und Bachs Aufführungsmaterialien ergibt sich bei den Colla-parte-Posaunen. Deren Hinzuziehung (bei Graupner konsequent in allen Chorsätzen) diene wohl ausschließlich der Chorstützung und bot somit einen willkommenen Sicherheitsfaktor bei der Aufführung der Probestücke.

Sowohl Kantate 22 wie ihr Schwesterwerk BWV 23 sind in den Chorsätzen so angelegt, daß Instrumente mit den Chorstimmen colla parte gehen: BWV 22/1 (Streicher), BWV 23/3 (Streicher), BWV 23/4 (Zink, 3 Posaunen). Wenn Bach den Satz BWV 23/4 eigens für die Kantate komponiert hätte, würde er höchstwahrscheinlich dafür Sorge getragen haben, daß die Vokalstimmen entweder im *stylus simplex* gehalten (wie BWV 22/5) oder aber mit duplierenden Streichern (wie BWV 22/1 und BWV 23/3) versehen worden wären. Die Heranziehung von Zink und Posaunen deutet darauf hin, daß Bach keine andere Wahl hatte, da die Streicher in dem Satz bereits disponiert waren, er aber auf eine Chorstütze (wie Graupner) nicht verzichten konnte. Denn der hinzugefügte Satz bedeutete eine zusätzliche Probenanforderung für die Sänger. Und da die Einbeziehung der Posaunen weitere Konsequenzen nach sich zog, müssen sie Bach in diesem Zusammenhang unentbehrlich erschienen sein.

Zinken und Posaunen standen in Leipzig entsprechend der Orgel im Chorton, das heißt einen Ganzton über dem Kammerton. Bei dem g/c-Moll-Choral „Christe, du Lamm Gottes“ hätten sie demnach in f/b-Moll blasen müssen. Da dies jedoch kaum möglich war, mußte die Kantate insgesamt um einen Halbton herabtransponiert werden, um Zink und Posaunen in e/a-Moll spielen lassen zu können. Die Streicher hatten deshalb um einen Halbton tiefer einzustimmen, eine Praxis, die für Bach mehrfach belegt ist.<sup>24</sup> Freilich konnten die Oboen (tiefster Ton = c') nicht verwendet

<sup>24</sup> Vgl. A. Dürr, Krit. Bericht NBA II/3, S. 34f.; ders., in: BJ 1968, S. 91. Die Originalstimmen der Störmthaler Orgelweihkantate BWV 194 (*St 48*) aus dem Jahre 1723 tragen den ausdrücklichen Vermerk „*tieff Cammertbon*“.

und mußten durch Oboi d'amore ersetzt werden. Es wurde also ein neues Stimmenpaar notwendig, das Bach der Transposition wegen (klingend h, notiert d) ebenso wie die Zink- und Posaunenstimmen selbst ausschrieb.

Die Heranziehung von Oboi d'amore mag Bach gar nicht so unlieb gewesen sein, da sie ihm die Möglichkeit gab, eine klangliche Abwechslung gegenüber BWV 22 zu erzielen. Außerdem hatte Bach, soweit wir wissen, die Oboe d'amore bislang in seinem Vokalwerk nicht benutzt, so daß der Reiz des Neuen gegeben war.<sup>25</sup>

Zur Kopistenarbeit gehörte die Anfertigung der Continuostimmen, die Bach nicht in Köthen ausgeschrieben hatte, und zwar wohl aus Gründen, die mit der von Ort zu Ort wechselnden Chortonstimmung zusammenhängen dürften. Wegen der Transposition der Kantate 23 wurde eine Orgelstimme in a-Moll notwendig. Diese wurde überwiegend von Johann Andreas Kuhnau als dem erfahreneren Kopisten nach der autographen Violoncellostimme ausgeschrieben, die von Bachs Hand die Kopieranweisung trägt: „NB. Eine 3 minor tieffer | als Chorton“, das heißt, die Stimme war in a-Moll (als Chorton zu h-Moll) um eine kleine Terz tiefer als die in c-Moll notierte Stimme des Violoncellos (das einen Halbton herunterstimmen hatte) zu schreiben.

Die einzige in h-Moll notierte und klingende Stimme innerhalb des Stimmensatzes *St 16* ist die Fagottstimme,<sup>26</sup> deren Anfertigung neben der Orgelstimme und drei Violoncellostimmen<sup>27</sup> auf eine besonders kräftige Baßbesetzung schließen läßt. Merkwürdigerweise enthält die Fagottstimme eine (hauptsächlich autographe) Bezifferung, überdies den Titeltzusatz (ebenfalls von der Hand Bachs) „è Cembalo“ nach „Baßon“. Ob dieser als Nachtrag erkenntliche Zusatz<sup>28</sup> schon für die erste Aufführung der Kantate im Jahr 1723 gilt, läßt sich nicht feststellen. Zu denken gibt in diesem Zusammenhang die Existenz zweier bezifferter Continuostimmen im Aufführungsmaterial der Probestücke Graupners, die auf ein Doppelakkompagnement schließen lassen. Das auch bei anderen Bachschen Aufführungsmaterialien nachweisbare Nebeneinander von Orgel- und Cembalostimmen<sup>29</sup> scheint die Praxis eines Doppelakkompagnements zu belegen, wengleich die Frage insgesamt noch der Klärung bedarf. Im

<sup>25</sup> Dies gilt auch noch hinsichtlich der bevorzugten Verwendung dieses Instrumentes in den ersten Kantaten der Leipziger Amtszeit.

<sup>26</sup> Zur Umnotierung dieser Stimme nach b-Moll siehe unten.

<sup>27</sup> Darunter wohl eine für den Violone bestimmt.

<sup>28</sup> Vgl. die Abbildung in BJ 1977, S. 133.

<sup>29</sup> Zum Beispiel in den Bearbeitungen von Palestrinas *Missa sine nomine* und von Pergolesis *Stabat mater*; vgl. BJ 1927, S. 129, und 1968, S. 89ff.

Blick auf die besonders reiche Baßbesetzung der Kantate 23 erscheint eine solche Praxis durchaus diskutabel.

Sie würde sogar ausgesprochen gut in das Bild passen, das sich in dem erhaltenen, zur Kantoratsprobe 1723 angefertigten Aufführungsmaterial zu BWV 23 darbietet. Dieses zeigt, wie sehr es Bach darauf angekommen sein muß, in Leipzig Eindruck zu machen. Äußere Klangpracht zu entfalten, wie es Graupner mit Trompeten und Pauken tat, verbot der Vorpassionscharakter des Sonntages Estomihi. Nichtsdestoweniger schöpfte Bach das Klangvolumen im gegebenen Rahmen voll aus. Das Orchester dürfte eine Stärke von mindestens neunzehn bis zweiundzwanzig Spielern gehabt haben. Falls die Trompeter/Pauker, die bei Graupner nachweislich mitwirken, von Bach als Streichinstrumentenspieler herangezogen worden sein sollten, ergäbe sich eine noch höhere Zahl. Unklar bleibt die Vokalbesetzung. Merkwürdigerweise finden sich bei Bach keine vokalen Ripienstimmen wie bei Graupner. Ob dies im Falle von Graupners Kantoratsprobe auf eine ungewöhnlich starke Chorbesetzung deutet, muß offengelassen werden. Für den normalen Sonntagsdienst mit Kantatenaufführung standen dem Thomaskantor die zwölf bis sechzehn Sänger der ersten Kantorei zur Verfügung. Falls vokale Ripienstimmen zu BWV 23 verlorengegangen sein sollten, hätte Bach sechzehn oder noch mehr Sänger zur Verfügung gehabt. Doch ist dies in Anbetracht des sonst praktisch vollständigen Stimmenmaterials (zum Verlust der Choral-Einlageblätter in den Singstimmen siehe unten) wenig wahrscheinlich.

Obleich in Ermangelung der notwendigen Quellen zur Aufführung der Kantate 22<sup>30</sup> keinerlei präzise Aussagen möglich sind, dürfte es sich um weitgehend den gleichen Klangapparat gehandelt haben. Gewiß ist die klangliche Disposition im Verein mit der kompositorischen Anlage der beiden Kantaten jeweils verschieden. Das zur Kantoratsprobe geschaffene Werkpaar repräsentiert auf diese Weise ein breitgefächertes und vielschichtiges Spektrum Bachscher Vokalkunst: Chorfüge mit Soloexposition (BWV 22/1 B), konzertartiger Chorsatz (BWV 23/3), schlichter Choralatz (22/5), figuriertes Choral (23/4), Secco-Rezitativ (22/3), Rezitativ mit instrumentalem Choralzitat (23/2), Dialogarie (22/1 A), Arie im Triosatz (22/2), Duett im Quintettsatz (23/1), Arie mit vollem Streichersatz (22/4), tiefe Solistengruppe (Alt, Tenor, Baß in BWV 22), hohe Solistengruppe (Sopran, Alt, Tenor in BWV 23). Die feine Abstimmung

<sup>30</sup> Es haben sich lediglich ein Partiturotograph (*P 119*) sowie eine Partiturnkopie von der Hand J. A. Kuhnaus (*P 46*) erhalten. *P 46* trägt einen vermutlich um 1750 von J. F. Agricola vorgenommenen Eintrag: „NB. Dies ist das Probestück in Leipzig.“ Der Grund für die Anfertigung der Partiturnkopie ist unbekannt. Möglicherweise wurde von BWV 23 ebenfalls eine (heute verschollene) Partiturnabschrift angelegt. – Über den Verbleib der Stimmen zu BWV 22 (1790 noch im Nachlaß C. P. E. Bachs, vgl. Dok III, S. 498, 503) ist nichts bekannt.



der Teile im Rahmen des Ganzen bezeugt Bachs künstlerisches Augenmaß, in dem die kluge Berechnung der äußeren Wirkung nicht fehlt, wenn man an die im Bachschen Kantatenwerk ungewöhnliche „Finalfunktion“ der Choralfantasie BWV 23/4 denkt. Sie bildete gewiß den kompositorischen wie klanglichen Höhepunkt der Kantoratsproben-Musik, die mit Recht „*sehr gelobet worden*“ war.

## II

Eine Wiederaufführung der Kantate 23 ist durch vier Einlageblätter zu den Vokalstimmen belegt, deren Wasserzeichen eine Datierung in die Zeit 1728 bis 1731 ermöglicht. Es ist jedoch zu bedenken, ob nicht schon früher eine Wiederaufführung stattgefunden haben könnte. Einen Anhaltspunkt bietet hier zunächst die für Estomihi 1724 durch Textdruck belegte<sup>31</sup> Wiederaufführung der Kantate 22. Da nach Leipziger Textbuchpraxis die nach der Predigt erklingende Musik nicht in den Textdruck aufgenommen wurde,<sup>32</sup> besagt das Fehlen der Kantate 23 im Textdruck zu Estomihi 1724 nichts. Auf der andern Seite gibt es keine Beweise dafür, daß die paarige Zuordnung der beiden Kantaten über Estomihi 1723 hinaus beibehalten wurde. Das Fehlen jeglicher Wiederaufführungsspuren nach 1724 bei BWV 22 kompliziert hier die Sachlage. Sollte 1724 tatsächlich eine Aufführung der Kantate 23 neben Kantate 22 stattgefunden haben, könnte hierzu die Fagottstimme zusätzlich als Cembalostimme eingerichtet worden sein.

Als Alternative zur Möglichkeit des Doppelakkompagnements 1723 würde das Cembalo 1724 als Substitut für die (unbrauchbare?) Orgel fungiert haben. Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß bei der Uraufführung der Johannes-Passion Karfreitag 1724, also nur wenige Wochen nach Estomihi, davon die Rede ist, daß „*der Clav-Cymbel etwas reparirt werden müste*“.<sup>33</sup> Allerdings läßt sich nicht feststellen, ob die verlorene Cembalostimme zu jener Passionsaufführung substitutiv oder additiv gedacht war. Da freilich die Johannes-Passion in St. Nicolai dargeboten wurde, die mutmaßliche Auführung der Kantaten 22 und 23 jedoch in St. Thomae stattfand, kann von einer direkten Analogie nicht die Rede

<sup>31</sup> W. Hobohm, a. a. O., S. 16.

<sup>32</sup> Vgl. W. H. Scheide, *Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten J. S. Bachs*; in: BJ 1976, S. 85f.; A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*; in: Bericht über die Wiss. Konferenz (s. Fußnote 11), S. 165ff.

Dok II, Nr. 179. Merkwürdigerweise findet dieses Dokument im Krit. Bericht NBA <sup>33</sup> II/4 (A. Mendel) keine Berücksichtigung.

sein; verdeutlicht werden sollte lediglich die Praxis des Cembalgebrauchs. Letztlich läßt sich nicht klären, ob eine Aufführung von BWV 23 an Estomihi 1724 mit Cembalo als alleinigem Continuoinstrument oder zusammen mit der Orgel stattgefundenen haben mag. Die Tonart einer solchen Aufführung müßte h-Moll gewesen sein, wobei offenbleibt, ob die Colla-parte-Posaunen mitgewirkt haben, da deren Präsenz nicht unbedingt erforderlich war.

Eine weitere Wiederaufführung der Kantate 23 kann nicht vor 1727 erfolgt sein, da für 1725 und 1726 andere Werke belegt sind.<sup>34</sup> Die Wasserzeichen-datierung der Einlageblätter zu den Vokalstimmen mit 1728 bis 1731 läßt überdies auch 1727 als zweifelhaft erscheinen, wie es ebenso für 1729 mit der mutmaßlichen Aufführung der Kantate 159 zu Estomihi gelten muß.<sup>35</sup> Der Notentext der nur Satz 4 enthaltenden Einlageblätter bietet nun einen wichtigen Schlüssel hinsichtlich der Art der Wiederaufführung in der Zeit 1728 bis 1731, die in einigen entscheidenden Punkten von der bzw. den früheren Aufführung(en) abweicht. Zwischen den Colla-parte-Bläserstimmen und den Vokalstimmen bestehen nämlich zahlreiche Lesarten-differenzen, die eine Benutzung der beiden Stimmgruppen bei ein und derselben Aufführung unmöglich machen. Als Beispiel für die zumeist deklamatorischen Varianten sei die dritte Zeile der zweiten Choralstrophe angeführt:

32

*Trombone 2*  
(transponiert)

*Tenore*

er-barm dich un-ser, er-barm dich un-ser

ser, er-barm — dich un-ser, er-barm — dich un-ser

<sup>34</sup> Dürr Chr, S. 79, 85.

<sup>35</sup> Dürr Chr, S. 99.

An dieser Stelle wird ein Rückblenden auf die Geschichte dieses Choral-satzes notwendig. 1725 wurde er in die Zweitfassung der Johannes-Passion als Schlußsatz übernommen. Durch die Rahmung der Passionsmusik mit den beiden großen figurierten Choralsätzen „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (BWV 245/1<sup>II</sup>) und „Christe, du Lamm Gottes“ (BWV 245/40<sup>II</sup> = 23/4) und die Aufnahme einer choralgebundenen Aria (BWV 245/11<sup>+</sup>) integrierte Bach das Werk in den Choralkantaten-Jahrgang von 1724/25. Daß der Choralatz „O Mensch, bewein“ mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ein früheres Passionswerk Bachs zurückgeht, hat Arthur Mendel<sup>36</sup> auf Grund einer Anregung Alfred Dürrs überzeugend dargelegt. Das gleiche gilt für die drei neu aufgenommenen Arien der Zweitfassung von BWV 245. Stilistische, satztechnische und formale Übereinstimmungen zwischen dem Satz „Christe, du Lamm Gottes“ und „O Mensch, bewein“ (man vergleiche insbesondere die Choralzeilenbehandlung und die kontrastistische Faktur des Streicher-Bläser-Satzes) machen die Zugehörigkeit dieser beiden Stücke zu jener verschollenen Weimarer Passionsmusik wahrscheinlich.<sup>37</sup> Damit wären alle fünf in die Zweitfassung von BWV 245 neu aufgenommenen Sätze von gleichem Ursprung, eine durchaus plausible Hypothese.

Die Fassung des Chorals „Christe, du Lamm Gottes“, wie sie in der Johannes-Passion erscheint, stimmt genau überein mit der Kantatenfassung von 1723, wenn man die erhaltenen Vokalstimmen der Passion mit den Bläserstimmen der Kantate vergleicht:

32

*Tenore*  
*Evangelista*

er-barm dich un - ser, er-barm dich, er -  
barm ——— dich un - ser, er - barm — dich un - ser

<sup>36</sup> Vgl. dessen zusammenfassende Darstellung (mit Verweisen auf weitere Literatur) im Krit. Bericht NBA II/4, S. 172. BWV 23 wird allerdings als „Ende 1723 oder Anfang 1724 komponiert“ angeführt. NBA II/4 druckt die Passionsfassung von BWV 23/4 ab.

<sup>37</sup> Zu der bei Hilgenfeldt (1850) genannten Weimarer Passionsmusik von 1717 vgl. H.-J. Schulze im Programmbuch des 49. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft (Frankfurt/Oder 1974), S. 84. – Den Gedanken des Weimarer Ursprungs von BWV 23/4 äußerte auch M. Geck, a. a. O., S. 67.

Daraus ergibt sich, daß sich Bach zu einer Revision der Vokalstimmen entschloß, als er diesen Choralatz nach 1725 wieder aus der Johannes-Passion ausgliederte und in die Kantate zurückverwies. Die Neuanfertigung von entsprechenden Einlageblättern wurde damit notwendig. Die alten Einlageblätter waren überflüssig geworden; möglicherweise waren sie als Ripienstimmen für die Zweitfassung der Johannes-Passion verwendet worden, womit ihr Schicksal besiegelt gewesen wäre. Durch die neuen Einlageblätter in den Kantatenstimmen wurde, wie bereits angedeutet, die Mitwirkung der Colla-parte-Bläser unmöglich. Damit entfiel zugleich die Notwendigkeit, die Kantate von c-Moll nach h-Moll zu transponieren.

In der Tat läßt sich eine Rückkehr zur „Köthener Tonart“ des Werkes, wie sie noch nie erklingen war, auf mehrfache Weise belegen. Die in c-Moll notierten „Köthener“ Oboenstimmen enthielten den Choral 1723 noch nicht, während er in den Oboi-d'amore-Stimmen von vornherein eingetragen war. Abbildung 1 zeigt, wie die Aufzeichnung des Chorales in einem Zuge und in unmittelbarem Anschluß an den vorangehenden Satz vorgenommen wurde. Abbildung 2 beweist hingegen, daß in der Oboenstimme das Ende des Werkes am Schluß des dritten Satzes durch über und unter den Doppelstrich gesetzte Fermaten deutlich markiert war. Der Choral entpuppt sich hier als nachträgliche Aufzeichnung, da er am Ende der ersten Zeile über die ursprüngliche Schlußmarkierung geschrieben ist. Unterschiede in den autographen Schriftformen weisen ebenfalls darauf hin, daß der Choralnachtrag in den beiden Oboenstimmen erst im Blick auf die Wiederaufführung in der Zeit 1728 bis 1731 vorgenommen wurde. Damit waren die Oboenstimmen erstmalig für die Aufführung des Werkes in seiner viersätzigen Gestalt präpariert worden und konnten somit die Oboi d'amore ersetzen.



Abbildung 1. *Hautbois d'Amour* 1, Bl. 1<sup>v</sup> (St 16)

Die c-Moll-Aufführung machte auch die a-Moll-Orgelstimme unbrauchbar. Um jedoch keine b-Moll-Orgelstimme neu anfertigen zu müssen, entschloß sich Bach zu einer Neueinrichtung der h-Moll-Fagott/Cembalo-Stimme. Wie Abbildung 3 verdeutlicht, wurde die h-Moll-Vorzeichnung durch Überschreiben in eine b-Moll-Vorzeichnung umgewandelt. Die Position der Notenköpfe usw. brauchte ja nicht verändert zu werden. Lediglich die Akzidentien im Notentext sowie in der Bezifferung mußten der neuen Tonart angepaßt werden.

Mit der Neueinrichtung der alten h-Moll-Stimme war freilich die Mitwirkung des Cembalos unmöglich geworden, es sei denn, der Cembalist



Abbildung 2. *Hautbois 1<sup>re</sup>*, Bl. 1<sup>r</sup> (St 16)



Abbildung 3. *Basson à Cembalo*, Bl. 1<sup>r</sup> (St 16)

hätte aus der Partitur gespielt.<sup>38</sup> Die Übersicht in Tabelle 3 mit der Gegenüberstellung der beiden Aufführungsgestalten des Werkes (A = h-Moll; B = c-Moll) erweist, daß ein größerer Teil des Stimmenmaterialies nicht mehr verwendbar war. Bach hatte den Aufführungsapparat verkleinert, auf das Normalmaß zurückgestutzt. Daß Bach die Kantate 23 in ihrer nunmehrigen Endfassung nach 1728/31 wiederaufgeführt hat, ist möglich, ja wahrscheinlich, wengleich sich keine Belege dafür erbringen lassen. Spuren weiterer Änderungen oder Eingriffe finden sich jedenfalls nicht. Bemerkenswerterweise geht die Endgestalt sowohl tonartlich (c-Moll) als auch klanglich (normale Oboen) auf die ursprüngliche Werkkonzeption zurück. Damit ergibt sich eine gewisse Parallele zur Johannes-Passion, deren letzte Fassung nach mehreren Zwischenfassungen ebenfalls wieder weitgehend der Urgestalt angeglichen wurde. Die Gestaltwandlungen der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, die sich wie bei manchen anderen Bachschen Werken aus den Originalquellen ablesen lassen, sind vielfach aufführungsbedingten und pragmatischen Gründen unterworfen. Sie reflektieren jedoch zugleich den Primat der künstlerischen Entscheidungen Bachs, wenn es um die Substanz des Werkes geht.

---

<sup>38</sup> Vorläufig nicht zu klären ist die Bezifferung des vierten Satzes in der autographen Violoncello-Stimme. Denkbar wäre eine Verwendung als c-Moll-Cembalostimme für Satz 4; die Sätze 1–3 könnte der Cembalist nach der Partitur, die Satz 4 nicht enthielt, gespielt haben.

Tabelle 1. Die Originalquellen zu BWV 23

<i>P 69, St 16</i>		Papier- sorte <sup>39</sup>	Schreiber <sup>40</sup> :	
			Satz 1-3	Satz 4
Partitur		X	JSB	-
Stimmen:				
Soprano		X	JSB	-
Alto		X	JSB	-
Tenore		X	JSB	-
Basso		X	JSB	-
Oboe 1		X	JSB	JSB
Oboe 2		X	JSB	JSB
Violino 1		X	JSB	JSB
Violino 2		X	JSB	JSB
Viola		X	JSB	JSB
*Violoncello		X	JSB	JSB (bez.) <sup>41</sup>
Cornetto	} (colla parte- Stimmen)	Y	-	JSB
Trombone 1		Y	-	JSB
Trombone 2		Y	-	JSB
Trombone 3		Y	-	JSB
Oboe d'amore 1	} (Ersatz- stimmen)	Y	JSB	JSB
Oboe d'amore 2		Y	JSB	JSB
Violino 1	} (Dubletten)	Y	CGM	JSB
Violino 2		Y	CGM	JSB
Violoncello		Y	CGM + Anon. <sup>45</sup>	CGM
Violoncello		Y	JAK	CGM
*Bassono <sup>42</sup> [è Cembalo] <sup>43</sup> (bez.) <sup>44</sup>		Y	JAK	JAK
*Continuo (bez.) <sup>44</sup>		Y	JAK + CGM	JAK
Soprano	(Einlageblätter)	Z	-	JSB
Alto		Z	-	JSB
Tenore		Z	-	JSB
Basso		Z	-	JSB

\* Neu bekannt gewordene Quellen.

<sup>39</sup> X = Wasserzeichen „Wilder Mann mit Baumast ...“, in Köthener Handschriften nachweisbar; vgl. W. Weiß, *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften J. S. Bachs* (Ms.), Nr. 12.

Y = Wasserzeichen „IMK“; vgl. Dürr Chr, S. 123ff.

Z = Wasserzeichen „MA mittlere Form“; vgl. Dürr Chr, S. 138f.

Tabelle 2. Die Originalquellen der Probestücke Graupners

„Lobet den Herrn“	Schreiber <sup>46</sup>	„Aus der Tiefen“	Schreiber
Partitur <sup>47</sup>	CG	Partitur	CG
Stimmen <sup>48</sup> :		Stimmen:	
Canto	JAK	Canto	CG
Alto	JAK	Alto	CG
Tenore	JAK	Tenore	CG
Basso	JAK	Basso	CG
Canto in Ripieno	JAK	Canto in Ripieno	JAK
Alto in Ripieno	JAK	Alto in Ripieno	JAK
Tenore in Ripieno	JAK	Tenore in Ripieno	JAK
Oboe 1	JAK	Basso in Ripieno	JAK + CG
Oboe 2	JAK	Oboe 1	CG
Clarino 1	JAK	Oboe 2	CG
Clarino 2	JAK	Violino 1	CG
Tamburi	JAK	Violino 2	CG
Violino 1	JAK	Viola	CG
Violino 2	JAK	Violone	CG
Viola	JAK	Violino 1	JAK
Continuo	JAK	Violino 2	JAK
Violino 1	JAK	Violone	CGM
Violino 2	JAK	Clarino	CG
Continuo	CGM	Trombone 1	CG
Trombone 1	CG	Trombone 2	CG
Trombone 2	CG	Trombone 3	CG
Trombone 3	CG	Continuo (transp./bez.)	CG
Continuo (transp./bez.)	JAK	Continuo (transp./bez.)	JAK
Continuo (transp./bez.)	Anon. Ic + JAK		

<sup>40</sup> JSB = J. S. Bach; JAK = J. A. Kuhnau (Hauptkopist A, Dürr Chr 2, S. 163); CGM = Christian Gottlob Meißner (Hauptkopist B, Dürr Chr 2, S. 163).

<sup>41</sup> Nur Satz 4 beziffert. Vgl. Fußnote 38.

<sup>42</sup> Titel autograph.

<sup>43</sup> Titelzusatz autograph nachgetragen.

<sup>44</sup> In der Hauptsache autograph.

<sup>45</sup> Nicht bei Dürr Chr / Dürr Chr 2 verzeichnet.

<sup>46</sup> CG = Chr. Graupner; siehe auch Fußnote 40.

<sup>47</sup> Wasserzeichen Hirsch/JAJ und Y; vgl. Fußnote 39.

<sup>48</sup> Wasserzeichen Y; vgl. Fußnote 39.



Tabelle 3. Die Tonarten der Aufführungen von BWV 23

Aufführung	Stimmen	notiert	klingend
A	Vokalstimmen	c-Moll	h-Moll <sup>49</sup>
	Streicher	c-Moll	h-Moll <sup>50</sup>
	Oboe d'amore 1-2	d-Moll	h-Moll
	Fagott/Cembalo	h-Moll	h-Moll
	Continuo (Orgel)	a-Moll	h-Moll
	Cornetto, Trombone 1-3	a-Moll	h-Moll
	nicht verwendbar:		
	Oboe 1-2	c-Moll	c-Moll
B	Vokalstimmen	c-Moll	c-Moll
	Streicher	c-Moll	c-Moll
	Oboe 1-2	c-Moll	c-Moll
	Continuo (Orgel)	b-Moll	c-Moll
	nicht verwendbar:		
	Oboe d'amore 1-2	d-Moll	h-Moll
	Fagott/Cembalo	h-Moll	h-Moll
	Continuo (Orgel)	a-Moll	h-Moll
Cornetto, Trombone 1-3	a-Moll	h-Moll	

<sup>49</sup> Durch Tiefintonation (siehe oben).

<sup>50</sup> Durch Herabstimmen (siehe oben).