

## Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119

4

Im Folgenden soll untersucht werden, ob Bach für den Eröffnungssatz der Ratswechselkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ Teile eines schon früher (in Köthen? – oder gar Weimar?) komponierten Instrumentalsatzes wiederverwendet hat, etwa die Ouvertüre einer verschollenen Orchestersuite. Als befremdlich erweist sich zunächst der Kopftitel der autographen Partitur P 878 (ein Umschlag ist nicht erhalten). Er lautet:

*J. J. Concerto. auf die RathsWahl in Leipzig 1723. à | 3 Trombe & Tamburi.  
3 Hautb. & Basson 2 Flauti, 2 Violini Viola e Violoncello e 4 Voci.*

Auffällig ist hieran

1. Der Titel nennt 3 Trompeten; die Partitur verlangt 4.
2. Das Fagott folgt auf die Oboen; in der Partitur wird es mit den Continuo-Instrumenten im untersten System zusammengefaßt.
3. Die Blockflöten folgen auf das Fagott; in der Partitur stehen sie über den Oboen.
4. Statt des Continuo wird nur ein Violoncello genannt; Organo und Violone fehlen.
5. Die 4 Singstimmen erscheinen am Schluß statt wie häufig (nicht immer!) zu Beginn.

Wer mit Bach-Quellen umzugehen gewohnt ist, wird solchen „Flüchtigkeiten“ des Komponisten keine übermäßige Bedeutung beimessen. Aber es gibt noch weitere Anhaltspunkte für unseren Verdacht. Dazu betrachten wir zunächst die Rahmenteile des in Form einer Französischen Ouvertüre komponierten Satzes im Autograph:

6. Die fraglichen Takte (1–41, 71–88) sind nahezu korrekturlose Reinschrift;<sup>1</sup> die Zahl der Systeme entspricht im ersten Ternio (bis T. 74) genau dem tatsächlichen Bedarf.
7. Der Part der Tromba IV ist wenig profiliert und lehnt sich oft an den der Pauken an (vgl. T. 8–9 = 29–30, 21–22, 83–86). Auch findet sich die einzige Korrektur größeren Ausmaßes ausgerechnet im Tromba-IV-System (T. 83–86) – an einem Ort völliger Korrekturlosigkeit aller übrigen Systeme.
8. Die Blockflöten sind nirgends selbständig geführt. Sie gehen unisono mit Oboe I und Violine I; nur aus Gründen des Tonumfangs weichen sie in T. 17 (und dessen Wiederholung als T. 38) und 72 geringfügig von ihnen ab.

Wir wagen daher folgende Rückschlüsse auf die Gestalt eines möglichen Urbildes (die eingeklammerten Zahlen verweisen auf die obengenannten Beobachtungen zurück):

<sup>1</sup> So auch R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972, I, 26, ohne nähere Begründung (doch liegt die Annahme nahe, daß Marshall bereits ähnliche Vermutungen wie die hier vorgebrachten hegte).

Die Partitur der Ratswechsellkantate ist bezüglich der Rahmenteile des Satzes 1 nicht Urschrift (6). Die Herstellung einer Entwurfspartitur muß zeitlich vorangegangen sein, wobei die Frage „präexistenter Instrumentalsatz oder ad hoc gefertigte Entwurfsskizze?“ zunächst offenbleiben muß.

Das Urbild verlangte 3 statt 4 Trompeten (1, 7) und keine Blockflöten (3, 8), die Bach daher im Kopftitel zu *P 878* zunächst vergessen hatte und darum nach dem Fagott nachtragen mußte (oder er entschloß sich erst während der Niederschrift des Kopftitels zu ihrer Hinzunahme).

Die Nennung der Singstimmen am Schluß des Kopftitels (5) führt zu der Vermutung, daß das Urbild ein reiner Instrumentalsatz gewesen sein könnte.

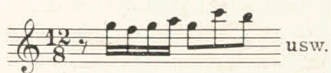
Das Fagott scheint im Urbild eine über die Continuoverdoppelung hinausgehende Funktion im Verein mit den drei Oboen gehabt zu haben (2), und zwar vermutlich im raschen Mittelteil des Satzes, wie ein Vergleich mit *BWV 1066/1* (T. 27–31, 54–70, 88–90) und *1069/1* (T. 48–66) nahelegt.

Nicht so sicher, aber immerhin denkbar wäre, daß auch dem Violoncello<sup>2</sup> im Rahmen des Streicherchores eine ähnliche Aufgabe zugefallen war (4) – vgl. *BWV 1069/1* (T. 67–69, 126–128, 165–166).

Der Befund des Mittelteils läßt weniger sichere Aussagen über die Beschaffenheit der als Urbild vermuteten Ouvertüre zu. Auf jeden Fall entfernt sich der erhaltene Mittelsatz weiter von seinem Urbild als der der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ *BWV 110/1* von seinem Urbild *BWV 1069/1* (vgl. NBA I/2 Krit. Bericht, S. 68–70). Vielleicht ist er sogar eine völlige Neukomposition. Diese Ansicht vertritt Marshall (siehe Fußnote 1): „The 12/8 allegro section, on the other hand, is quite definitely a composing score, containing numerous crucial formative corrections.“

Wenn hier trotzdem der Versuch unternommen werden soll, einige Eigenheiten des Mittelteils auf die (ehemalige) Existenz eines Urbildes zurückzuführen, dann nur mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Problematik dieses Unterfangens.

So muß zunächst die Instabilität des Themenbeginns auffallen. Beim ersten Auftreten lautet er (T. 42, Tromba I):



vom zweiten, unmittelbar folgenden Themenzitat (ebenda, Tromba II) an dagegen meist



Dies scheint die „eigentliche“ Themenversion der Kantatenfassung zu sein.

<sup>2</sup> Das Fehlen weiterer Continuo-Angaben im Kopftitel könnte durch den plötzlichen Einfall Bachs, daß die Singstimmen noch nachzutragen waren, verursacht worden sein.



Aber zwischendurch, und zwar bereits in T. 44, Oboe II, kommt immer wieder auch eine andere Themengestalt zum Vorschein, nämlich



Wir finden sie außerdem in T. 60f. (Tenore/Viola), 61 (Soprano/Flauti, Oboe I, Violino I), 68 (Tromba I, Flauti, Oboe I, Violino I), ferner ante correcturam in T. 46 (Flauto I), 50 (Oboe III, Violino II), 67 (Basso) sowie in dem thematisch aus Umfangsrücksichten abgewandelten Sopraneeinsatz, T. 68.

Es liegt nahe anzunehmen, diese letzte Version sei die ursprüngliche gewesen; warum träte sie sonst als Lesart ante correcturam auf? Sie kann das freilich nur in einer früheren Partitur gewesen sein, denn die vorliegende enthält den Sechzehntel-Themenbeginn gleich beim ersten Auftreten (T. 42-44) unzweifelhaft korrekturlos. Wir hätten dann einen offensichtlichen Parallelfall zu der Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215 vor uns, in der Bach den Achtelaufakt der Musik zu „Es lebe der König, der Vater im Lande“ BWV Anh. 11 um des betonten Textanfangs auf „Preise“ – dasselbe Wort wie in der vorliegenden Kantate! – willen in eine den Text verschleifende Sechzehntel-Tirata (Instrumente: Zweiunddreißigstel) verwandelt hat.<sup>3</sup> Dann wird auch die zunächst befremdliche Tatsache, daß Bach gleich den ersten Themeneinsatz (T. 42, Tromba I – siehe oben) in abgewandelter Form zitiert, verständlich: Es galt, einen möglichst fließenden Anschluß an die G-Dur-Kadenz in T. 41 zu erreichen. Ein Beginn mit c' hätte hier unorganisch gewirkt. Nicht so dagegen der (hypothetische) originale Achtelaufakt auf g', der, wie wir vorsichtig vermuten möchten, im Urbild hier gestanden haben könnte.

Reste von Episoden des Holzbläser- oder des Streicherchores ließen sich in den geringstimmigen Vokalpartien der Takte 52-54 und 64-66 vermuten.

Noch eine weitere Beobachtung könnte auf einen präexistenten Orchestersatz deuten, nämlich die Textunterlegung und ihre Korrekturen. Der nicht eben kurze Text wird, wie bei biblischer Prosa üblich, in einzelnen Abschnitten vorgetragen, jedoch nicht nach Motettenart in unterschiedlicher, wesentlich vom Text her bestimmter Thematik; vielmehr finden wir Themen, die mehrfach auf verschiedenartige Texte wiederkehren. Dazu gehören die schon erwähnten, oben als hypothetische Derivate von einstigen Episoden apostrophierten Takte:

52 ff.: Denn er machet fest die Riegel deiner Tore

64 ff.: Er schafft deinen Grenzen Friede

Auch das Hauptthema erklingt in unterschiedlicher Textierung:

43 ff.: Preise, Jerusalem, den Herrn

54 f.: [Er] machet fest die Riegel (Sopran/Baß in Engführung, Anfang verändert)

61: und segnet deine Kinder drinnen (Tenor/Sopran)

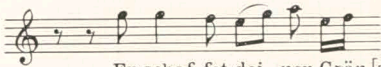
<sup>3</sup> Nachgewiesen durch Werner Neumann in NBA I/37 Krit. Bericht, S. 71-73.

Läßt sich eine solche Textbehandlung noch als Konzession an die Form der Französischen Overtüre verstehen, so bereitet die Erklärung der Korrekturen in T. 67f., faßt man sie als Teil einer spontanen Neukomposition ohne Vorlage auf, größere Schwierigkeiten. Hier begann der Baß ursprünglich wie folgt:



Er schaf-fet dei - nen [Gränzen Friede]

Ähnlich der Sopran (Veränderung des Themas aus Gründen des Stimmumfangs, die Originalgestalt in den Instrumenten):



Er schaf-fet dei - nen Grän[zen Friede]

Daraus folgt: Der erste Einfall war das musikalische Dacapo, die Wiederkehr des Hauptthemas, aber noch auf den Text des vorhergehenden Abschnitts. Erst danach entschloß sich Bach, auch textlich mit den Worten „Preise, Jerusalem, den Herrn“ auf den Anfang zurückzugreifen. Auch dieses Verfahren wäre, so meinen wir, bei der Annahme einer Wiederverwendung älterer Musik leichter erklärbar als bei einer Neukomposition.

\*

Gewiß läßt sich eine Anzahl der hier angeführten Beobachtungen auch durch die Annahme erklären, die Vorlage der erhaltenen Partitur sei kein Instrumentalsatz, sondern eine erheblich abweichende Entwurfsfassung des Kantatensatzes selbst (mit 3 Trompeten, ohne Blockflöten usw.) gewesen; gleichwohl bliebe eine Reihe von Fragen unbeantwortet. Auch ist kein Fall bekannt, in dem unmittelbar nacheinander zwei derart unterschiedliche Versionen eines Satzes für dieselbe Aufführung angefertigt worden wären. Wenn auch eine endgültige Sicherheit nur durch einen – höchst unwahrscheinlichen – neuen Quellenfund gewonnen werden kann, so scheint mir doch die folgende Hypothese den größten Wahrscheinlichkeitsgrad für sich beanspruchen zu können: Der Eingangschor der Kantate 119 ist aus einem instrumentalen Overtürensatz hervorgegangen, dessen Rahmenteile verhältnismäßig getreu (mit den oben dargestellten Änderungen) in den Kantatensatz übergeführt wurden, während der rasche Mittelteil einer eingreifenden, in Einzelheiten nicht mehr nachvollziehbaren Neugestaltung unterworfen, vielleicht sogar völlig neu komponiert wurde.

*Alfred Dürr (Bovenden)*