

# Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs

Von Alfred Dürr (Bovenden)

Die aufs Ganze gesehen recht dürftige Quellenüberlieferung zu den frühen Kantaten Bachs bringt es mit sich, daß mancherlei Fragen zu seinen Werken der Weimarer Zeit entweder gar nicht oder nur mit vagen Hypothesen beantwortet werden können, sofern nicht der oft beschworene, sich aber nur selten einstellende glückliche Fund eines Tages Klarheit schafft.

Gewiß hat die gründliche Sichtung der Quellen im Rahmen der Arbeiten an der NBA zur Klärung vieler Detailfragen beigetragen; andererseits gilt es aber auch, über die Isolierung des einzelnen „Falles“ hinweg Parallelen zu erkennen, die vielleicht hier oder dort neue Einsichten vermitteln. Einige Beispiele seien im folgenden erörtert.

## *I. Verlorene Oboen(?) - Stimmen*

Es fällt auf, daß, soweit die Quellenlage ein Urteil zuläßt, die Überlieferung einiger Oboenpartien – oder, vorsichtiger ausgedrückt, einiger Partien, die bei Wiederaufführungen der Oboe zugewiesen wurden, auf Komplikationen stößt. Die Weimarer Stimmen dazu sind teils gänzlich verlorengegangen, teils sind in ihnen bestimmte Obligatpartien durch Tacetvermerke ausgespart, ohne daß eine Erklärung dafür gegeben werden kann. Im einzelnen:

### Erschallet, ihr Lieder, BWV 172

Eine Weimarer Stimme für Oboe ist nicht erhalten. Für die Leipziger Wiederaufführungen der Jahre 1724 in D-Dur und 1731 in C-Dur wurde je eine Stimme neu angefertigt. Entweder war also die Weimarer Stimme schon 1724 aus nicht erkennbaren Gründen abhanden gekommen, oder sie war – vielleicht wegen der Stimmtonverhältnisse – in Leipzig nicht mehr verwendbar.

Satz 1, eine bloße Verdoppelung des Violino-I-Parts, ist in der Stimme von 1724 autograph und in derjenigen von 1731 überhaupt nicht eingetragen; wahrscheinlich fehlte er auch in der Weimarer Stimme. Dagegen sind die Sätze 5–6 in der Stimme von 1724 von Kopistenhand (Johann Andreas Kuhnau) geschrieben (in derjenigen von 1731 autograph). Wenn aber Bach 1724 die Eintragung des Satzes 1 selbst übernimmt, Satz 5–6 dagegen an einen Kopisten delegiert, so ist anzunehmen, daß er in den letztgenannten beiden Sätzen gegenüber der Weimarer Version keine einschneidenden Veränderungen anzubringen wünschte.

Die möglichen Erklärungen des Quellenbefundes (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/13 und bei Dürr St 2) lauten in Stichworten:

Dem fraglichen Instrument fällt nur in Satz 5 ein eigener Part zu. Bei der Aufführung 1714 kommen in Frage:

Oboe: Spiel in G-Dur wahrscheinlich, aber Verlust der Stimme nicht erklärbar; Spiel in As-Dur instrumententechnisch ungünstig, aber Verlust der Stimme erklärlich, da in Leipzig nicht verwendbar.

Tenoroboe: Spiel in beiden Tonarten möglich, aber verlangter Tonumfang untypisch.

Blockflöte: Spiel in beiden Tonarten möglich, aber Tonumfang setzt abweichende Weimarer Fassung voraus (siehe dazu oben).

Der Grund für den Verlust der Weimarer Stimme ist demnach nicht mit Sicherheit zu ermitteln.

#### Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21

Die Weimarer Oboenstimme in c-Moll, geschrieben von „Anonymus Weimar 2“ und ihrer Entstehungszeit nach nicht sicher datierbar, enthält für die Sätze 1 und 3 als ursprüngliche Eintragung einen Tacetvermerk, der noch in Weimar (vielleicht sofort) durch den Nachtrag beider Sätze auf einem Einlageblatt widerrufen wurde (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/16).

Da es sich bei den Sätzen 1 und 3 ausgerechnet um die beiden repräsentativen Obligatpartien für Oboe dieser Kantate handelt (im übrigen wirkt die Oboe nur in den Chorsätzen mit), bleiben alle Erklärungsversuche für das Auslassen beider Partien letztlich unbefriedigend.

#### Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert, BWV 31

Die Weimarer Stimme Oboe I enthält zu Satz 8 einen Tacetvermerk: Ähnlich der zuvor betrachteten Kantate fehlt ausgerechnet der einzige repräsentative Solopart, der in den Leipziger Wiederaufführungen seit 1724 der Oboe (d'amore) zugewiesen wird, in der erhaltenen Weimarer Stimme (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/9, auch im BJ 1985, S. 155–159).

Die Beobachtung, daß die Partien der erhaltenen Weimarer Holzbläserstimmen (Oboe I, II, III, Taille, Bassono) im Prinzip nur andere Instrumente oder Singstimmen verdoppeln, legt die Vermutung nahe, daß diese fünf Stimmen eine nachträgliche Hinzufügung – anlässlich einer Wiederaufführung oder infolge Umdisposition zur ersten Aufführung – darstellen (a. a. O.). Trifft dies zu, so hätte sich der Obligatpart zu Satz 8 bei deren Niederschrift schon auf einer bereits vorhandenen, aber heute verlorengegangenen Stimme befunden; er brauchte also nicht nochmals abgeschrieben zu werden. Unklar bleibt dessenungeachtet, warum die erhaltene Weimarer Stimme Oboe I keinerlei Verweisung auf diese Eintragung enthält.

#### Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe, BWV 162

Zu Satz 3 ist offensichtlich ein Obligatpart verlorengegangen (siehe Dürr St 2, S. 34f.), möglicherweise für Oboe. Der Fall ist aber im Vergleich mit den drei zuvor geschilderten insofern untypisch, als auch die Leipziger Stimme verloren ist und mit ihr der Beleg, daß der Part, wenn nicht schon in Weimar, so doch spätestens in Leipzig der Oboe zugeordnet war. Trotzdem erscheint ein Hin-

weis auf diesen Verlust im Zusammenhang mit den zuvor geschilderten Beobachtungen angebracht.

Eine hinlänglich überzeugende Erklärung für die vier geschilderten Fälle hat sich vorläufig nicht finden lassen, und die Möglichkeit bleibt bestehen, daß es sich dabei um rein zufällige Parallelen handelt. Angedeutet werden sollte jedoch wenigstens die Frage, ob eventuell der Befund der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“, BWV 199 einen Hinweis geben könnte. Das Weimarer Aufführungsmaterial dieses Werkes enthält zwei Oboenstimmen, deren eine keine Besonderheiten aufweist, während die andere die Überschrift *Violoncello è Hautbois* trägt und dem Oboisten in allen Sätzen, in denen er nicht Oboe zu spielen hat, die Rolle des Violoncellisten zuweist – eine Rolle, die er so brillant beherrscht zu haben scheint, daß ihm Bach gleich noch den nicht ganz leichten, ursprünglich für Viola konzipierten Obligatpart zum Choralatz 6 übertrug (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/20).

Unklar bleibt, ob wir mit dieser Stimme das Zeugnis einer weiteren Wiederaufführung der Kantate oder einer plötzlichen Umdisposition zum 12. August 1714 vor uns haben. Zu fragen wäre, ob Bach diese Stimme wirklich aus einer Notsituation heraus geschrieben hat oder vielleicht, weil er einem außergewöhnlich fähigen Musiker Gelegenheit zu reichlicher Betätigung geben wollte. Setzt man diesen zweiten Fall voraus, so ließen sich für einige unserer oben mitgeteilten Beobachtungen Erklärungen finden.

So muß zum Beispiel auffallen, daß es in allen vier geschilderten Fällen nur ganz wenige Sätze sind, die einen Oboenpart vermissen lassen: Der Spieler wäre also durchaus in der Lage, in allen übrigen Sätzen zum Violoncello zu greifen.<sup>1</sup> In den Kantaten mit umfangreicheren Oboenpartien – BWV 21 und 31 – wären dagegen die Aufgaben an zwei verschiedene Spieler delegiert worden, einen „Ripienoboisten“ für die Chöre (und die Sonata in BWV 31) sowie unseren „Solooboisten“ (und Violoncellisten) für die Obligatpartien (BWV 21/1 und 3 sowie 31/8).

Oder waren die fraglichen Partien etwa doch nicht für Oboe, sondern für ein anderes Instrument bestimmt? Aber für welches?

Beide Erklärungsversuche scheinen freilich sehr problematisch und nur durch die Tatsache gerechtfertigt, daß eine überzeugendere Erklärung bislang nicht gegeben werden konnte.

## II. Umdisposition, Wiederaufführung oder Parallelaufführung?

Eine Anzahl von Weimarer Kantaten Bachs enthält in ihrem Stimmenmaterial Anzeichen, die darauf deuten, daß noch in Weimar selbst entweder eine Umdisposition oder eine wiederholte Aufführung stattgefunden hat. Im einzelnen:

<sup>1</sup> Kantate 31 erlaubt hierzu noch die zusätzliche Beobachtung, daß die erhaltene Weimarer Stimme *Violoncello* ausgesprochenen Ripienocharakter hat: Man vermißt daher eine weitere (Weimarer) Violoncellostimme mit dem Continuopart der Rezitative sowie dem durchgängigen Continuopart zu den Arien und Chören.

## Himmelskönig, sei willkommen, BWV 182

Die Urfassung der Kantate sieht nur einen einzigen, zweifellos solistisch auszuführenden Violinpart vor. Zu unbekannter Zeit hat Bach dann noch eine Ripienstimme für Violine ausgeschrieben, die in Satz 1 einen neu hinzukomponierten Part erhalten hat, während sie in den Sätzen 2, 4, 7, 8 den bereits vorhandenen Violinpart verdoppelt. Das Weimarer Papier der Stimme läßt an eine Entstehung in Bachs Weimarer Zeit denken; doch könnte Bach auch später noch unbenutztes Papier im Konvolut vorgefunden und verwendet haben. Die Schriftformen unterscheiden sich ein wenig von denen der ursprünglichen, zum 25. März 1714 gefertigten Stimmen, so daß eher an eine spätere Wiederaufführung zu denken ist; doch scheint, den Gebrauch einer anderen Feder vorausgesetzt, eine gleichzeitige Entstehung nicht unbedingt auszuschließen zu sein.<sup>2</sup>

Demnach ist entweder mit einer Umdisposition zu *Palmarum* 1714 oder aber mit einer Wiederaufführung der Kantate (in Bachs Weimarer Zeit?) zu rechnen.

## Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21

Die Entstehungsgeschichte der Kantate ist in mancher Hinsicht ungeklärt, und die im Krit. Bericht NBA I/16 unterbreiteten Hypothesen brauchen hier nicht im einzelnen wiederholt zu werden. Festzuhalten ist jedoch, daß nach unserer bisherigen Erkenntnis um 1713/1714 sowohl eine Aufführung in c-Moll-Kammerton mit einer Oboenstimme in c-Moll stattgefunden hat als auch eine weitere in c-Moll-Chorton mit einem Oboenpart in d-Moll-Kammerton, ohne daß wir sicher wissen, ob die erhaltene Oboenstimme in d-Moll (NBA: Quelle A 28) die ursprüngliche Stimme darstellt oder zu einer späteren Wiederholung angefertigt worden ist.

Für die (mutmaßliche) Duplizität der Aufführungen bietet sich zwar Chrysanders Vermutung (mehr ist es nicht!) von einer Aufführung der Kantate anlässlich der Bewerbung Bachs Ende 1713 in Halle als willkommene Erklärungsmöglichkeit an; doch sind die Zusammenhänge in Wahrheit so undurchsichtig, daß sie einer Fülle anderslautender Auslegungen keine erheblichen Hindernisse in den Weg legen. Wir enthalten uns daher an dieser Stelle weiterer Spekulationen.

## Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199

Die bereits oben erwähnte Existenz zweier Weimarer Oboenstimmen – *Oboe* und *Violoncello è Hautbois* – zwingt zu der Folgerung, daß auch diese Kantate entweder eine kurzfristige Umdisposition oder eine Wiederaufführung während Bachs Weimarer Zeit erfahren hat.

<sup>2</sup> Möglicherweise sind Neuerkenntnisse im Rahmen der Neuausgabe in NBA I/8 zu erwarten.

## Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret, BWV 31

Wie schon oben angedeutet wurde, gehörten die fünf Weimarer Holzbläserstimmen offenbar nicht zum ersten Entwurf der Kantate, sondern sind das Ergebnis einer nachträglichen, wenn auch vielleicht schon zur ersten Aufführung vorgenommenen Umdisposition. Bekräftigt wird diese Vermutung einerseits durch die Feststellung, daß Satz 8 in der erhaltenen Weimarer Stimme Oboe I mit einem Tacervermerk versehen ist (siehe oben; der Obligatpart des Satzes war also vielleicht bereits ausgeschrieben), und andererseits durch Bachs Verzicht auf die kompakte Holzbläsermitwirkung in den Leipziger Wiederaufführungen (Einzelheiten a. a. O.).

Trifft diese Vermutung zu, so stellt sich auch hier wiederum die Frage, ob eine plötzliche Umdisposition oder eine Wiederaufführung (mit verstärkter Besetzung) in Bachs Weimarer Zeit anzunehmen ist.

## Barmherziges Herze der ewigen Liebe, BWV 185

Wie bei Dürr St 2 (S. 32f.) ausgeführt wurde, hat Bach zu dieser in fis-Moll (Chorton) = a-Moll (Kammerton) entworfenen Kantate (so die Partitur P 59) schon in Weimar auch zwei Stimmen (*Violoncello* und *Violine*) in g-Moll (Chorton) anfertigen lassen. Wiederum läßt der Befund die Erklärungen „plötzliche Umdisposition“ (Oboe in gewöhnlichem statt tiefem Kammerton, Umstimmen der übrigen Streicher) oder „wiederholte Aufführung“ zu.

\*

Obwohl über Bachs Arbeitsbedingungen bei seinen Weimarer Kantatenaufführungen kaum etwas bekannt ist, muß es doch ein wenig mißtrauisch stimmen, wollte man erstlich annehmen, Bach habe innerhalb von zwei Jahren mindestens fünfmal plötzlich umdisponiert, wobei diejenigen Kantaten, zu denen die Überlieferung der Weimarer Stimmen uns im Stich läßt (BWV 12, 172, 61, 152, 80a, 165 usf.), noch nicht einmal berücksichtigt sind.

Aber auch die Annahme einer späteren Wiederaufführung will nicht so recht einleuchten, liegen doch für die Jahre 1715, 1716, 1717 jeweils Kantatendichtungen Salomon Francks vor, die eigentlich zu vertonen gewesen wären (siehe dazu unten). Auch sollte Bach ja nach der Ernennung zum Konzertmeister „Monatlich neue Stücke ufführen“ (Dok II, Nr. 66, S. 53), also nicht alte wiederholen.

Wir sollten daher – vielleicht nicht unbedingt mit Vorrang, aber wenigstens auch – die Möglichkeit, daß Bachs Weimarer Kantaten andernorts Parallelaufführungen erlebten, in Erwägung ziehen. Solche Lieferungen von Kantaten nach auswärts waren damals keine Seltenheit, wie wir zum Beispiel aus Telemanns Biographie wissen. Auch könnten vielleicht noch weitere Eigenheiten einiger Bach-Kantaten dieser Zeit wie Aufführungen in Kammertonstimmung – BWV 21 (siehe oben), 163 (siehe Dürr St 2, S. 35f.), 63 – hierdurch ihre Erklärung finden (siehe auch unten zu BWV 161, 162).

Trotzdem sind schwerwiegende Bedenken gegen diese Hypothese kaum auszu-

räumen. Sofern eine solche Parallelaufführung nicht in unmittelbarer Nähe, etwa in der Weimarer Stadtkirche<sup>3</sup>, stattfand, wäre eine Aufführung am selben Tag nicht ohne die Anfertigung eines vollständigen neuen Stimmensatzes möglich gewesen. Hierfür fehlen jedoch Belege. Oder fanden die Aufführungen jeweils in einem der folgenden Jahre – bis 1717 – statt? Vielleicht gelingt es eines Tages, weitere Hinweise zu entdecken.

### III. Zu Bachs Weimarer Kantatenkalender

Andreas Glöckners Entdeckung „Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs“ im BJ 1985 (S. 159–164) zieht, so erfreulich sie ist, weitere Fragen nach sich, insbesondere zu Komposition und Aufführung der von Salomon Franck gedichteten Textjahrgänge 1715, *Evangelisches Andachts-Opffer*, und 1716, *Evangelische Seelen-Lust*: Wenn Bach, wie Glöckner wahrscheinlich macht, seine Kantaten BWV 161 und 162 erst zum 27. September beziehungsweise 25. Oktober 1716 komponiert und aufgeführt hat, wenn also Franck-Kantaten des Jahrgangs 1715 noch bis kurz vor Beginn des Jahrgangs 1717 in der Weimarer Schloßkirche erklingen, dann hat es den Anschein, als habe Franck seinen Jahrgang 1716 ziemlich vergeblich zum Druck befördert. Bach selbst scheint jedenfalls, soweit der erhaltene Werkbestand erkennen läßt, keine Kantaten daraus komponiert zu haben; und ob es die beiden Dreestaten, bleibt ungeklärt. – Andererseits muß Franck, als er den Jahrgang drucken ließ, noch an solche Aufführungen geglaubt haben, wie der Titel . . . *In einem Von der Fürstl. Weimarischen Hof-Capelle musicirten Jahr-Gange . . .* beweist und wie der Druck eines neuen Jahrgangs für 1717, *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten* zu bestätigen scheint: An ein „Nachholen“ des Jahrgangs 1716 im folgenden Jahre war offensichtlich nicht gedacht.

Es braucht nicht auf Zufall zu beruhen, daß Franck zu dem auf Bachs Ernennung zum Konzertmeister folgenden Kirchenjahr wieder mit regelmäßigen Kantatendichtungen aufwartet, erstmals sogar mit Texten des Neumeister-Typus, und daß er Ende 1716, als Bach sich offenbar Hoffnungen auf die Kapellmeisterstelle macht, gleich einen neuen Jahrgang zur Hand hat: Bach könnte sich mit Franck abgesprochen und auch eine entsprechende *Christ-Fürstl. Anordnung* (so im Titel 1715) erwirkt haben. Aber im einzelnen scheinen doch Schwierigkeiten aufgetreten zu sein, deren Ursache nicht ganz überschaubar ist:

- 15. Juli bis 2. Dezember 1714: Nach einer anfänglichen Vertonung von vier Franck-Texten durch Bach (BWV 182, 12, 172, 21) scheint Franck, vielleicht krankheitshalber, als Textdichter ausgefallen zu sein und auch den neuen Jahrgang für 1715 nicht fristgerecht geliefert zu haben (vgl. BWV 199, 61).
- 27. Januar und 24. Februar 1715: Anscheinend keine Franck-Kantaten Bachs: Fällt Franck neuerlich aus?
- 22. Dezember 1715 und 19. Januar 1716: Immer noch Franck-Kantaten des

<sup>3</sup> Darauf könnte eventuell Johann Gottfried Walthers Abschrift der Kantate 54 (siehe NBA I/18 Krit. Bericht) deuten.

Jahrgangs 1715 (BWV 132, 155), obwohl inzwischen Vertonungen des Jahrgangs 1716 fällig gewesen wären.

Bis 20. September 1716: Keine Erkenntnisse.

27. September und 25. Oktober 1716: Offenbar immer noch Franck-Kantaten des Jahrgangs 1715 (BWV 161, 162).

6., 13. und 20. Dezember 1716: Kantaten des Jahrgangs 1717 (BWV 70a, 186a, 147a).

Falls die Datierung der beiden Kantaten 161, 162 in das Jahr 1716 zutrifft, fällt freilich der beachtliche Unterschied zu den kurz darauf folgenden Adventskantaten 70a, 186a, 147a auf, den man bisher als das Ergebnis eines allmählichen künstlerischen Reifungsprozesses interpretieren konnte, der sich aber, nachdem die Kantaten einander zeitlich so nahe gerückt sind, höchstens aus dem Wunsch Bachs erklären läßt, seine Eignung zum Kapellmeister durch besonders großartige Ausführung der Adventskantaten zu beweisen.

Sollten allerdings unsere oben zu II. aufgestellten Überlegungen allen Bedenken zum Trotz zutreffen, so könnte das durchaus bedeuten, daß die Kantaten 161 und 162 vielleicht doch schon 1715 komponiert wurden; ja nicht einmal das Weiterlaufen des Franck-Jahrgangs bis in den Januar 1716 hinein müßte mit Notwendigkeit die Aufführungen in der Weimarer Schloßkirche betreffen.

Aber derartige Erwägungen bleiben äußerst hypothetisch und beweisen im Grunde nur, wie wenig uns über Bachs Kantatenaufführungen der Weimarer Zeit wirklich bekannt ist.