

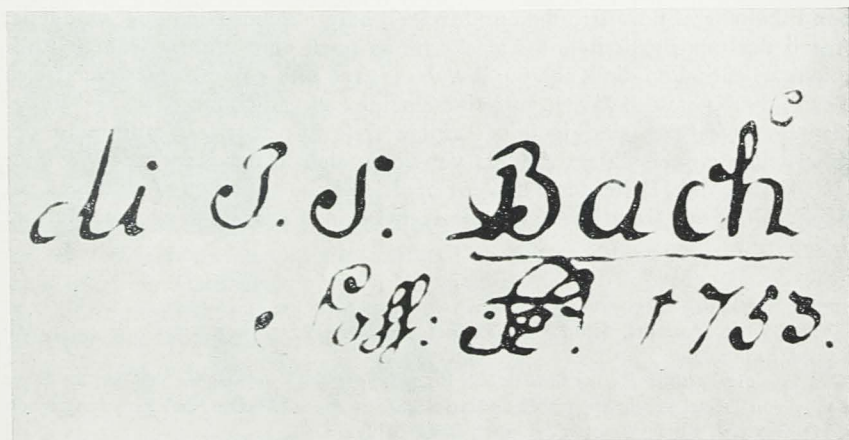
Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150
„Nach dir, Herr, verlangt mich“

M

Die Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ gehört zu jenen Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Vokalwerken, denen die Forschung noch immer mit einiger Ratlosigkeit gegenübersteht. Bis heute konnten weder Fragen nach ihrer Datierung noch Probleme um ihre Echtheit befriedigend geklärt werden, und auch die eingehenden Untersuchungen von Alfred Dürr gelangten in dieser Hinsicht zu keinen eindeutigen Aussagen.¹

Überliefert ist die Kantate nur in einer einzigen Quelle, einer Partiturabschrift von der Hand Christian Friedrich Penzels.² Diese Handschrift weist einige Besonderheiten auf, die – obwohl sie für die Diskussion von Echtheit und Datierung der Kantate keine weitere Rolle spielen – nicht unerwähnt bleiben sollen. Aus verschiedenen Schreibversehen³ geht zunächst hervor, daß Penzel zweifelsfrei einen Stimmensatz als Vorlage benutzte. Dies ergibt sich auch aus der Bezeichnung „Fagotto ex D“ – einem Besetzungshinweis für den Instrumentalisten –, die der Schreiber nur einer separaten Fagottstimme entnommen haben kann.

Nicht selten gewinnt man den Eindruck, als habe Penzel beim Abschreiben ein Faksimile seiner Vorlage herstellen wollen.⁴ Bei P 1044 scheint dies für den auf Seite 1 angebrachten Possessorenvermerk zuzutreffen. Dieser befand



¹ Dürr St 2, S. 195ff.; vgl. dagegen A. Scherings mehr polemische Besprechung des Werkes in BJ 1913, S. 39ff.

² P 1044.

³ Vgl. insbesondere Satz 6, T. 40–42; Satz 7, T. 22–26 und 62–66.

⁴ Vgl. dazu W. Neumanns Beobachtungen an Penzels Partiturabschrift der Kantate BWV 33 (P 1023) in: NBA I/21 Krit. Bericht, S. 32f.

sich offensichtlich auf dem Titelblatt der Vorlage und wurde beim Kopieren (aus welchem Grund auch immer) mit übertragen. Nicht ganz eindeutig festzustellen ist, ob er sich – wie bisher angenommen⁵ – auf Penzel selbst bezieht. Sollte der Vermerk tatsächlich „Poss. CFP 1753“ bedeuten, dann müßte ihn Penzel vom Titelblatt eines Stimmensatzes, den er schon 1753 besessen hätte, mitkopiert haben. Schwieriger wird eine Erklärung, wenn wir den Possessorenvermerk – was nicht ganz von der Hand zu weisen ist – nicht als „CFP“ lesen, sondern als „JE“, „EJ“ oder noch anders. Wer dann gemeint sein könnte, bleibt vorerst unklar – jedenfalls keiner der bekannten Besitzer Bachscher Originalhandschriften, wie Johann Georg Nacke oder Wilhelm Friedemann Bach, von denen Penzel (wie die Bach-Forschung vermutet) Vorlagen zum Abschreiben erhalten hat. Beide Deutungen erklären jedoch die einander widersprechenden Jahreszahlen in *P 1044* (1753 und 1755), von denen nur die letzte, enthalten im Schlußvermerk „d. XXV M. Jul. 1755“, das Abschriftdatum meint.⁶

Da sich Penzels Bach-Abschriften bisher als im wesentlichen zuverlässig erwiesen haben, und dem engagierten Kopisten Bachscher Werke nur in einem einzigen Fall eine Fehlzuweisung unterlaufen ist,⁷ wird man Echtheitszweifel nicht aus dem Überlieferungsbefund herleiten können. Diese ergeben sich viel eher aus stilistischen Eigentümlichkeiten und kompositorischen Ungeheimheiten im Werk selbst, die besonders dann ins Gewicht fallen, wenn man dieses, wie bisher üblich, in die frühe Weimarer Zeit datiert.

Maßgebend hierfür waren insbesondere die Gestalt der Textvorlage. Die Texte in Bachs frühen Kantaten bestehen im Prinzip aus einer Zusammenstellung von Bibelwort, Choralstrophen und freier madrigalischer Dichtung, wobei der Anteil der madrigalischen Texte allerdings noch eine untergeordnete Rolle spielt. So enthalten die Kantaten BWV 131, 196 und 4 überhaupt keine freien Texte, die Kantate BWV 71 nur eine einzige frei gedichtete Arie, und in der Kantate BWV 106 sind lediglich einige freie Worte zur Verbindung der Bibelstellen eingeflochten. Anders verhält es sich in der Kantate BWV 150: Hier basiert die Hälfte der Sätze auf madrigalischer Dichtung,⁸ und dies hat Alfred Dürr mit dazu bewogen, die Kantate in die frühe Weimarer Zeit zu datieren.⁹

⁵ Vgl. BG 30, Vorwort, S. XXXIII (P. Graf Waldersee); Schering, a. a. O., S. 39; Kobayashi, S. 368.

⁶ Da sich die Partitur *P 1044* hinsichtlich ihres Schriftbildes vollständig mit den im Jahre 1755 von Penzel geschriebenen Partituren deckt, ist auszuschließen, daß Penzel sie schon 1753 spartiert haben könnte. Vgl. auch Kobayashi, a. a. O.

⁷ Diese Fehlzuweisung betrifft lediglich die Kantate BWV 142 „Uns ist ein Kind geboren“ (*P 1042*). Der wirkliche Komponist dürfte unter den jüngeren Zeitgenossen (Schülern?) J. S. Bachs zu suchen sein. Dagegen hat Penzel die zweifelsfrei nicht von J. S. Bach stammende Ouvertüre in g-Moll BWV 1070 (*St 161*) in Ermangelung genauerer Kenntnis nur „di Sign. Bach“ bezeichnet.

⁸ Es sind die Sätze Nr. 3 (Aria) „Doch bin und bleibe ich vergnügt“, Nr. 5 (Terzett) „Zedern müssen von den Winden“ und Nr. 7 (Chor) „Meine Tage in dem Leide“.

⁹ Dürr *St 2*, S. 61 und 199.

Aufgrund des höheren Anteils an madrigalischen Texten gegenüber den anderen frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs könnte es zunächst so scheinen, als repräsentiere das Werk eine Übergangsform von den Kantaten des älteren „vorneumeisterschen Typus“ zu „Neumeisters Kantatenform“ von 1711 und 1714,¹⁰ also zu jener Form, der sich Bach spätestens seit dem Frühjahr 1714 in Weimar bediente. Bach wäre demzufolge – vermutlich schon in den ersten Weimarer Jahren (zwischen 1708 und 1710) – vom älteren zum „modernen“ Kantatentypus übergegangen. Allerdings gibt es bis heute keinen sicher datierbaren Beleg für dieses Übergangsstadium.

Im Blick auf die sogenannte Kantatenreform Erdmann Neumeisters ergibt sich jedoch noch folgender Sachverhalt: Die Verbindung von freier Textdichtung und Bibelwort – also eine Librettoanlage, wie sie für BWV 150 zutrifft – findet sich bereits mehrfach in Kantatendichtungen vor 1700. Dies zeigen beispielsweise Kantaten von Nicolaus Bruhns (1665–1697)¹¹ und Dietrich Buxtehude (1637–1707) oder auch die „Poetischen Oratorien“, die 1696 und 1699 von Johann Philipp Krieger auf Texte von Erdmann Neumeister geschrieben wurden. Neumeisters eigentliche und radikale Kantatenreform vollzog sich im Jahre 1700 mit seinem Textjahrgang „Geistliche Kantaten statt einer Kirchenmusik“, in der er die Form der italienischen Kammerkantate auf die protestantische Kirchenkantate übertrug. Diese neue Form mit ihrem Wechsel von Rezitativen und Arien basiert ausschließlich auf freier Textdichtung. Die völlige Ausklammerung von Bibelwort und Choral löste jedoch bei einigen Vertretern der Geistlichkeit und namentlich bei den Pietisten heftigen Widerstand aus. (Und vielleicht ist dies einer der Gründe, warum sich Bach in Mühlhausen dieser radikalen Reform nicht anschloß, sondern Kantaten in der althergebrachten, mehr konservativen Form komponierte.) Wenn Neumeister im Vorwort seines Jahrgangs behauptet, er habe diesen „auf Veranlassung von einigen Künstlern und Musikfreunden“ herausgegeben und die Dichtungen lediglich zu seiner „Privatandacht“ und „nach der ordentlichen Amts-Arbeit des Sonntags“ verfaßt, so wird daraus ersichtlich, daß er selbst nicht ohne Zweifel seinem Reformversuch gegenüberstand. Daß dieser – wenigstens partiell – als gescheitert zu werten ist, belegt die weitere Entwicklung: Wohl mit Rücksicht auf jene Proteststimmen gegen seinen Reformversuch von 1700 nahm Neumeister Bibelwort und Choral in seinen dritten Textjahrgang von 1711 wieder auf.

Eine Librettoform, wie sie für die Kantate BWV 150 zutrifft (also das Nebeneinander von Bibelwort und freier madrigalischer Textdichtung), finden wir – wie schon erwähnt – bereits in Kantaten vor 1700. Das Werk muß somit

¹⁰ Gemeint sind E. Neumeisters dritter Textjahrgang „Geistliches Singen und Spielen . . .“ von 1711 und sein vierter Jahrgang „Geistliche Poesien“ von 1714. Beide Textzyklen bestehen aus einer Mischung von Bibelwort, Choraltext und freier madrigalischer Dichtung. Daß es sich hier um keine „Erfindung“ Neumeisters handelt, weist Konrad Küster an Kompositionen aus dem Jahre 1705 nach (*Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, BJ 1987, S. 159ff.). Zur Kritik an der traditionellen Auffassung von „Neumeisters Textreform“ vgl. auch *Bach-Studien* 7, Leipzig 1982, S. 165f. (H.-J. Schulze).

¹¹ Vgl. *LD Schleswig-Holstein und Hansestädte*, Bd. 2, Braunschweig 1939.

nicht – wie bisher angenommen – erst nach den reinen Bibelwortkantaten der Mühlhäuser Zeit entstanden sein, sondern kann diesen ebensogut zeitlich vorausgegangen sein.

Angesichts seiner stilistischen Eigenheiten erscheint es wenig glaubhaft, daß das Werk – sollte es tatsächlich von Bach stammen – erst nach den Kantaten BWV 71, 131, 196 und 4 komponiert worden ist. Viel natürlicher wäre das Gegenteil, das heißt, daß die Kantate BWV 150 gewissermaßen eine „Vorstudie“ für die ebengenannten Kompositionen darstellte. Obgleich die Kantate zweifellos einige deutlich auf Bach hinweisende Stilmerkmale und Kompositionstechniken enthält (insbesondere das Permutationsprinzip)¹², sind doch an nicht wenigen Stellen große Unsicherheiten und Ungeschicklichkeiten zu beobachten, die offenbaren, wie wenig der Komponist noch mit den Satztypen der Kantate (insbesondere mit der Arie) vertraut ist, wie er experimentiert, um sich an ein Genre heranzutasten, mit dem er noch kaum Kompositionserfahrungen gesammelt hat. Dies aber läßt sich für die anderen frühen Kantaten nicht mehr in dieser Weise feststellen. Obwohl einige Parallelen zu den sicher datierbaren Kantaten BWV 71 und BWV 131 deutlich erkennbar sind, kann nicht übersehen werden, daß sich BWV 150 noch in viel stärkerem Maße in einem Stadium des Experimentierens und Suchens befindet als es für die Kantaten BWV 71 und BWV 131 der Fall ist. Hierbei zeigen insbesondere die Ritornelle, daß es sich nur um erste Kompositionsversuche handeln kann. Sie sind extrem kurz und unfertig ausgearbeitet; die vokale und instrumentale Melodik ist unausgewogen und wenig biegsam, die Einfälle kurzatmig. Innerhalb der Arie wirkt die motivische Arbeit gelegentlich wie zufällig, und der motivisch-thematische Bau läßt unausgewogene Proportionen erkennen. Gemessen an den beiden Arien mit Choral in BWV 131 (Satz 2 und 4) erweisen sich die Arien in BWV 150 als wenig entwickelt. In Satz 3 dieser Kantate gibt es lediglich einige aneinandergereihte kurze Sequenzen:

Aria

Violini

Soprano

Continuo

6 # 6 # 6 6 6 4 #

¹² Vgl. Dürr St 2, S. 198; W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*. Leipzig 1938, 3. Aufl. 1953. Das Permutationsprinzip läßt sich allerdings auch schon in Fugenkompositionen vor 1700 beobachten, beispielsweise in Toccata und Fuge e-Moll von Bruhns (überliefert in der „Möllerschen Handschrift“ SPK Mus. ms. 40644); vgl. M. Geck, *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, Köln 1968, S. 28f.

8 mei-ne See-le war - - - - - tet auf den Herrn

6 6 b 7^b/₅ 6 6 4_b

Kleingliedrigkeit ist bekanntlich für alle frühen Vokal- und Instrumentalwerke Bachs typisch. Ein entscheidender Anhaltspunkt für die Datierung von BWV 150 wäre daher die Frage, wie sich die Komposition im Hinblick auf ihre kleingliedrigen Abschnitte zu den anderen frühen Bach-Kantaten verhält. Auch in BWV 71 und BWV 131 lassen sich noch derartige Abschnitte beobachten, doch sind diese durchweg organischer miteinander verbunden, als es in BWV 150 der Fall ist. Insgesamt wirken die einzelnen Sätze von BWV 71 und BWV 131 in sich geschlossen; in BWV 150 trifft dies eigentlich nur für die Sinfonia (Satz 1) zu. In den Chören (besonders in Satz 2) findet sich dagegen eine lockere Aneinanderreihung von heterogenen, improvisatorischen, kurzatmigen Abschnitten; eine organische Verknüpfung der einzelnen Satzglieder gelingt dem Komponisten nur an wenigen Stellen. Oft läßt sich dabei noch ein Verfahren beobachten, wie es besonders für den Kantatenstil in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch ist: kurze thematische Entwicklung – Kadenz – neuer Anfang.

4. Coro
Andante

Fagotto

Violino I
II

Soprano
Alto

Tenore
Basso

Continuo

Lei-te mich, lei-te mich, lei-te mich, lei - - - te mich,
Lei-te mich, lei - - - te mich, lei-te mich,
Lei - - - te mich, lei-te mich, lei-te mich,

Mitunter entdecken wir zwar bemerkenswerte musikalische Einfälle (etwa das chromatisch absteigende Thema in Satz 2), aber nur selten ist der Komponist in der Lage, diese formal zu bändigen und wirkungsvoll zu verarbeiten. Eine überspannende Architektur, wie sie eigentlich in allen Sätzen der Kantate BWV 131 zu beobachten ist, suchen wir in BWV 150 vergebens. Augenfällig sind kurzschrittige und dadurch unvorbereitet wirkende Modulationen, und für die motivisch-thematische Arbeit trifft zu, was Hartwig Eichberg über die frühen Klavierwerke formuliert hat: „... es gelingt ihm noch nicht, weitgespannte melodische Bögen mit abgestufter Harmonik zu errichten“.¹³

Zu den Eigentümlichkeiten von BWV 150 gehört auch die tonartliche Gleichheit aller Sätze. Abgesehen von den Sätzen 5 und 6, in denen Bach in die parallele Dur-Tonart (D-Dur) ausweicht, ist durchgehend h-Moll notiert. Das Festhalten an einer einmal gewählten Tonart ist charakteristisch für die Kantate im ausgehenden 17. Jahrhundert und beispielsweise auch in den oben genannten Kantaten von Nikolaus Bruhns zu beobachten. Für Bach ist hingegen das Beibehalten einer Tonart innerhalb eines mehrsätzigen Vokalwerkes singulär, sieht man von der frühen Kantate BWV 4 ab, in der es durch das Formmodell der Choralpartita bedingt ist. In seinen frühen Klavierwerken ist das Verharren in einer Grundtonart dagegen häufig anzutreffen.¹⁴

Auch wenn eine exakte Datierung für die Kantate BWV 150 vorerst unmöglich erscheint, deuten doch alle bisherigen Beobachtungen darauf hin, daß es sich um Bachs früheste Kantatenschöpfung handeln muß. Aus stilistischen Gründen ist es nicht gerechtfertigt, das Werk wie bisher in die frühen Weimarer Jahre zu datieren. In jedem Fall muß es den Mühlhäuser Kantaten BWV 71, 131, 106, 196 und 4 zeitlich vorausgegangen sein, wobei die Frage, ob es zu Beginn der Mühlhäuser Zeit oder schon vor Bachs Übersiedelung nach Mühlhausen komponiert wurde, vorerst nur hypothetisch beantwortet werden kann. Bis heute bleibt ungewiß, ob Bach in seinem Arnstädter Amt überhaupt gottesdienstliche Figuralmusik komponierte, und vor dem Hintergrund der uns überlieferten Dokumente¹⁵ erscheint dies zunächst eher fragwürdig als denkbar. Dennoch ist es schwer vorstellbar, daß sich von Anfang Juli 1707 (Bachs Amtsantritt in Mühlhausen) bis Anfang Februar 1708 (Aufführung der Kantate BWV 71), also in einem Zeitraum von nur sieben Monaten, jener Reife- und Entwicklungsprozeß vollzogen haben sollte, welcher von der Entstehung der Kantate BWV 150 bis zur Komposition der Kantate BWV 71 erforderlich war und stattgefunden haben muß. Auch dürfte Bach, als er die Komposition in Angriff nahm, noch nicht über jenen im Entlassungsgesuch von 1708 erwähnten „apparat der auserlesensten kirchen Stücke“ verfügt haben; andernfalls müßten Einflüsse aus der zeitgenössischen Kantatenliteratur (etwa aus dem „Altbachischen Archiv“) in viel stärkerem Maße im Werk zu beobachten sein. Hingegen gewinnt man eher den Eindruck, daß der Komponist noch weitgehend sich selbst überlassen war.

¹³ NBA V/10 Krit. Bericht, S. 28.

¹⁴ Ebd., S. 60.

¹⁵ Vgl. Dok II, Nr. 16 und 17.

Da die Kantate ohne Bestimmung überliefert ist, wäre außerdem zu erwägen, ob sie zu einem besonderen Anlaß (vielleicht zu einer Trauerfeier) entstanden sein könnte¹⁶ und somit auch die Möglichkeit einer Aufführung außerhalb von Mühlhausen oder Arnstadt in Betracht zu ziehen wäre. Immerhin liefert die für Bachs Kantatenwerk singuläre Instrumentalbesetzung von zwei Violinen, Fagott und Basso continuo einen deutlichen Hinweis auf außergewöhnliche Aufführungsgegebenheiten. Wo diese zu lokalisieren sind und zu welchem Zeitpunkt sie anzusetzen wären, läßt sich auch jetzt noch nicht mit Bestimmtheit sagen. Doch das betrifft nach wie vor das Problem der absoluten Datierung. Eindeutig zu beantworten ist hingegen die Frage nach der relativen Datierung, das heißt, daß das Werk als früheste erhaltene Kantate Johann Sebastian Bachs anzusehen ist. Damit dürften sich auch Fragen nach der Echtheit erübrigt haben, da die bisher als Argument angeführten stilistischen Ungereimtheiten gegenüber den Weimarer Kantaten von 1713 und 1714¹⁷ sich nunmehr als gegenstandslos erweisen.

Andreas Glöckner (Leipzig)

¹⁶ Vgl. Dürr St 2, S. 199.

¹⁷ Vor allem Schering, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).