

„Bekennen will ich seinen Namen“
Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200
Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption
von Werken Gottfried Heinrich Stölzels

Von Peter Wollny (Leipzig)

Alfred Dürr als Gruß zum 90. Geburtstag

Johann Sebastian Bachs Auseinandersetzung mit Werken seiner Vorfahren und Zeitgenossen hat die Bach-Forschung seit ihren Anfängen immer wieder beschäftigt.¹ Auslöser und Antrieb war dabei stets der Wunsch, tiefere Einblicke in den Entstehungsprozeß von Bachs eigenen Kompositionen zu gewinnen und durch das Aufdecken von biographischen, historischen und stilistischen sowie auch direkten musikalischen Verbindungslinien einem besseren Verständnis der so eigenartig „fremden“ und „keinem andern Componisten“ ähnlichen Musik des Thomaskantors näherzukommen.² Bachs künstlerischer Umgang mit – tatsächlichen oder vermeintlichen – Vorbildern wird heute zwar differenzierter bewertet, als es die ältere Forschung tat; dennoch zählt die Bestimmung der verschiedenartigen „Erscheinungen historischer und künstlerisch-musikalischer Art, die auf Bachs Leben und Werk Einfluß genommen haben“,³ auch weiterhin zu den vordringlichen Aufgaben. Kirsten Beißwenger hat in ihrer 1990 veröffentlichten Studie über „Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek“ die Ergebnisse von mehr als 150 Jahren Forschung systematisierend zusammengefaßt und sich darum bemüht, aus dieser Gesamtschau die im Laufe von Bachs Leben mehrfach wechselnden Schwerpunkte seiner Sammel- und Bearbeitungstätigkeit zu bestimmen.⁴ Daß eine solche Arbeit keineswegs das Ende des betreffenden Forschungszweigs bedeutete, sondern vielmehr das Startsignal für eine neue Phase vergleichbarer Untersuchungen gab, zeichnete sich schon bald nach ihrem Erscheinen ab – und dies nicht nur, weil seither eine beachtliche Zahl von aussagekräftigen neuen Quellen aufgetaucht ist.⁵ Zum einen ermöglichte der beschreibende Katalog Beißwengers

¹ Vgl. Spitta II, S. 509f. und 745; W. Rust, Vorwort zu BG 11 (1862), S. XIV–XVII; Wolff *Stile antico*, passim.

² So die Formulierung des Nekrologs; vgl. Dok III, Nr. 666 (S. 87).

³ Wolff *Stile antico*, S. 1.

⁴ K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (*Catalogus Musicus*, 13.).

⁵ Vgl. BJ 1993, S. 47–67 (C. Wolff); BJ 1997, S. 7–20 (P. Wollny); BJ 1998, S. 209 (P. Wollny); BJ 2002, S. 9–28 (B. Wiermann); BJ 2003, S. 67–95 (W. Werbeck); BJ 2007, S. 197–204 (C. Delang); *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhand-*

zwar erstmals einen raschen Überblick über Zusammensetzung und Datierung des von Bach zusammengetragenen Bestands an fremden Werken, zum anderen aber führte gerade diese neugewonnene Beherrschung des Materials zu der Erkenntnis, daß Funktion und Bedeutung von Bachs Notensammlung alles andere als leicht zu bestimmen sind. Die Klassifizierung als Studienbibliothek trifft nämlich bestenfalls auf einen Teil der Werke zu, anderes scheint eher den Charakter eines allein im Blick auf die Praxis ausgewählten Gebrauchsrepertoires zu haben. Offenbar ging es dem Thomaskantor immer wieder darum, für alle denkbaren Gelegenheiten und möglichen Vorkommnisse gewappnet zu sein, einschließlich der Ausstattung der Präfekten mit anspruchsloseren Figuralstücken im Vertretungsfalle oder für die weniger leistungsstarke zweite Kantorei.⁶ Neben qualitätsvollen Werken stehen daher Kompositionen von künstlerisch bestenfalls durchschnittlichem Wert, die uns fast darüber rätseln lassen, warum Bach sich hier überhaupt den Mühen des Abschreibens unterzog.

Die Stichworte ‚Studienbibliothek‘ und ‚Repertoirebildung‘ und die mit diesen eng verknüpften Begriffe ‚künstlerische Vorbilder‘ und ‚musikalische Praxis‘ umreißen noch immer eine Grauzone unseres Wissens. Speziell für Bachs Leipziger Zeit führen sie uns vor Augen, wie lückenhaft unsere Kenntnis der musikalischen Aufführungen an den beiden Hauptkirchen und damit unser Bild von Bachs musikalischem Alltag letztlich ist. Die drei überlieferten Kantatenjahrgänge, die vergleichsweise kleine Zahl an erhaltenen oder nachweisbaren oratorischen und liturgischen Kompositionen, die Handvoll Motetten – sie können unmöglich die Gesamtheit des in 27 Amtsjahren aufgeführten Werkbestands repräsentieren. Dieser muß ergänzt worden sein durch eine vermutlich nicht unbeträchtliche Zahl von Figuralstücken anderer Komponisten. Wären diese Werke bekannt, so könnten sie uns wertvolle Aufschlüsse vermitteln über den Stellenwert, den Bach in seiner Leipziger Praxis seinen eigenen Kompositionen zumaß, aber auch über das Profil der Leipziger Kirchenmusik im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts allgemein.

Nach Spuren dieses Repertoires ist häufig gefahndet worden, doch erst in jüngerer Zeit ergaben sich verschiedene Anhaltspunkte und erste Erfolge. Sie deuten auf eine Breite des Repertoires, die vordem kaum zu erahnen war und die ein überaus anspruchsvolles und kritisches Publikum voraussetzt. Von einer einzelnen Person wäre die offenbar erwartete musikalische Vielfalt auf Dauer und im Alleingang gar nicht zu leisten gewesen, und hierin liegt wohl

schriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile, Übertragung und Kommentar, hrsg. von M. Maul und P. Wollny, Kassel 2007 (Faksimilereihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, Bd. II/39).

⁶ Vgl. Dok I, Nr. 34.

der Grund für ein – wenngleich erst in Ansätzen erkennbares – dichtes Netz von beruflichen und privaten Verbindungen, das die Voraussetzung für einen florierenden Handel und Leihverkehr mit Musikalien bildete und in das Bach wie selbstverständlich eingebunden war.⁷ Eine auch nur vorläufige Gesamtbewertung dieses Phänomens wäre derzeit noch verfrüht. Vielversprechender erscheint die gezielte Suche nach weiteren Belegen, wobei keineswegs allein philologische Gesichtspunkte im Vordergrund stehen müssen.

Als ich Ende 2007 an die Ausarbeitung eines Aufsatzes über die beiden im folgenden vorzustellenden Funde ging, ahnte ich noch nicht, daß mir innerhalb weniger Monate unabhängig entstandene Studien von zwei Fachkollegen vorliegen würden,⁸ die meine Ergebnisse und – anfangs nur vorsichtig formulierten – Schlußfolgerungen in verblüffender Weise stützen und ergänzen. Was wie eine Serie von aufeinander abgestimmten Texten aussieht, ist in Wirklichkeit dem Zusammentreffen glücklicher Umstände geschuldet.

I.

Die Arie „Bekennen will ich seinen Namen“ BWV 200 nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in Bachs Schaffen ein. Im heutigen Musikleben steht sie eher am Rande, und der Forschung gibt sie Rätsel auf. Bis heute ungeklärt ist die Provenienz des erst 1924 bekannt gewordenen und 1935 veröffentlichten Autographs,⁹ das anscheinend nicht über die bekannten Hauptwege der Bach-Überlieferung auf uns gekommen ist.¹⁰ Erst 1979 fand es seinen Weg in die Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: *N. Mus. ms. 307*). Nach gegenwärtigem Konsens handelt es sich bei dem Einzelblatt um ein Fragment, das zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt aus einem größeren Zusammenhang gelöst wurde; erwogen wird eine eigene oder fremde Kantate beziehungsweise ein anderes Vokalwerk. Sollte Bach die

⁷ Siehe hierzu P. Wollny, *Neue Ermittlungen zu Aufführungen Bachscher Kirchenkantaten am Zerbster Hof*, in: Bach und seine mitteleutschen Zeitgenossen. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001 (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. 4.), S. 199–217; M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2002, S. 97–141, speziell S. 100–110 und 120–134; sowie M. Maul, *Zur zeitgenössischen Verbreitung von Bachs Vokalwerken in Mitteldeutschland*, BJ 2005, S. 95–107.

⁸ Siehe im vorliegenden Band die Beiträge von T. Schabalina und M.-R. Pfau.

⁹ Hrsg. von L. Landshoff, Edition Peters Nr. 4209 (Vorwort datiert „Berlin, im März 1935“). Neuausgabe in NBA I/28.1 (M. Wendt, U. Wolf, 1994), S. 189–194.

¹⁰ Zur Bedeutung der peripheren Überlieferung vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 23–24.

Arie in ein fremdes Werk integriert haben, so wäre denkbar, daß dies in Form eines nachträglich hinzugefügten Einlageblatts geschah, das sich später entsprechend leicht herauslösen ließ. Papier- und Schriftbefund erlauben eine Datierung des Autographs auf die Zeit „um 1742“¹¹ und lassen nach einem größeren Werkganzen fragen, in dem Bach diese späte Neukomposition untergebracht haben könnte. Freilich können auch Argumente gegen die „Einlage-theorie“ geltend gemacht werden: Es fehlen entsprechende Verweise und Sequitur-Vermerke, die bei einem nachträglich in einen bestehenden Zusammenhang eingefügten Blatt eigentlich zu erwarten wären.¹²

Ein weiterer Sachverhalt erweist sich indes als noch problematischer, nicht zuletzt weil er von der Forschung in den einschlägigen Kommentaren gemeinhin mehr oder weniger ignoriert, zumindest aber bagatellisiert worden ist: Das Werk vermittelt dem einfühlsamen Hörer einen seltsam zwiespältigen Klangeindruck. Speziell der Anfang will sich nicht so recht mit unseren Vorstellungen von Bachs Tonsprache decken. Im weiteren Verlauf hingegen tritt uns der typisch Bachsche „gearbeitete“ Stil entgegen, während das abschließende Nachspiel der Instrumente mit seiner weder textlich noch musikalisch zwingend motivierten Einführung von neuem musikalischen Material wieder irgendwie „verdächtig“ wirkt. Diese Eigenwilligkeiten sind bisher nie direkt artikuliert worden, zumal das Autograph einhellig als ein „typisches Beispiel für eine Konzeptniederschrift Bachs“¹³ angesehen wurde – ein Befund, der Zweifel an der Echtheit des Werks von vornherein ausschloß. Dieses Mißverhältnis führte in der Literatur zu einer Hilfskonstruktion: Die Arie wird zwar als unbezweifelbar echt akzeptiert, doch fehlen selten Hinweise auf den eher „an Händel gemahnenden hymnischen Schwung“ – mit anderen Worten, auf die stilistische Anomalie.¹⁴

Der offenkundige Widerspruch zwischen Quellen- und Stilbefund wirft bei nüchterner Betrachtung zwei Fragen auf – erstens, ob die gängige Klassifizierung der Handschrift *N. Mus. ms. 307* als Kompositionsautograph wirklich aufrechtzuerhalten ist, und zweitens, ob wir hinsichtlich der Identität und

¹¹ Kobayashi Chr, S. 50.

¹² Vgl. die Bezeichnung der Einlageblätter etwa in den Originalstimmen zu Kantate BWV 182 und zur Johannes-Passion.

¹³ R. Elvers und H.-G. Klein, *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikautographie aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung in Berlin zum 300. Geburtstag von J. S. Bach, 22. März bis 13. Juli 1985*, Wiesbaden 1985 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge, 25.), S. 126 (mit Abb. von S. 1 des Autographs).

¹⁴ Dürr K, S. 545; siehe auch Schulze K, S. 572. Lediglich Klaus Hofmann (Kommentar im Beiheft der CD-Aufnahme mit dem Bach Collegium Japan, BIS-SACD 1621) glaubt, den zum Quellenbefund passenden „reifen Stil“ Bachs zu erkennen.

Wiedererkennbarkeit von Bachs spätem Leipziger Stil wirklich allein auf subjektive Eindrücke angewiesen sind.

Hinsichtlich der ersten Frage ist zu bemerken, daß das Autograph bis zum Beginn des zweiten Vokalteils (T. 17), also etwa im ersten Werkdrittel, von wenigen Ausnahmen abgesehen einen für ein Konzept erstaunlich ebenmäßigen Duktus aufweist, der in dieser Form sonst in der Regel nur bei Abschriften nach – eigenen oder fremden – Vorlagen zu beobachten ist.¹⁵ Erst dann werden die Schriftzüge allmählich flüchtiger und weisen stärkere Korrekturen auf, fallen aber auch immer wieder in den kalligraphischen Typ zurück. Die naheliegende Deutung dieses Sachverhalts wäre, daß Bach hier eine ältere Komposition aufgriff und – sie teils stärker, teils schwächer revidierend – in eine neue Fassung überführte. Eine detailliertere Analyse des Schriftbefunds könnte im vorliegenden Fall mit einiger Zuverlässigkeit unverändert übernommene, leicht revidierte und neu komponierte Passagen benennen, wengleich wohl kaum zu einer Rekonstruktion einer hypothetischen „Urfassung“ gelangen. (Warum es hier nicht notwendig ist, diese mühsame Arbeit durchzuexerzieren, wird sich noch zeigen.)

Bezüglich der zweiten Frage wäre anzumerken, daß die Erfindung und Präsentation des thematischen Materials keinerlei Merkmale des um 1740 aktuellen Stils zeigen, ja daß es für die erste Hälfte des Werks sogar schwerfällt, überhaupt unverwechselbare Charakteristika von Bachs Tonsprache auszumachen: Weder finden sich galante Wendungen (etwa Vorhalte, Synkopen), noch ein in irgendeiner Weise differenzierter Gebrauch von Vortragsbezeichnungen, noch auch der für die Zeit um 1740 so typische elegante, oft leicht melancholische Tonfall. Desgleichen fehlt der für Bachs reifen Stil charakteristische natürliche Fluß mit seiner reichen, doch stets zielgerichteten Harmonik, die plastische und expressive Gestaltung eigenständiger Melodien, die sorgfältige kontrapunktische Ausarbeitung des musikalischen Satzes.¹⁶ Stattdessen begegnet uns im ersten Takt eine alte, bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert gebräuchliche Satzformel, die auf einfachste Art die Strukturprinzipien Kanon, Sequenz und doppelter Kontrapunkt in sich vereint. Diese suggeriert eine gewisse Gelehrsamkeit verbunden mit einer dem Kirchenstil angemessenen Würde, weshalb sie – außerhalb der Exempla in den Lehrbüchern des Kontrapunkts – in der Anfangszeit der madrigalischen Kantate gerne gleichsam zur musikalischen Rechtfertigung einer noch nicht völlig etablierten Gattung verwendet wurde. Satzmodelle dieser Art begegnen uns

¹⁵ Vgl. R. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton 1972, speziell S. 3–30. Auch Marshall klassifiziert das Partiturautograph von BWV 200 als „composing score“.

¹⁶ Vgl. hierzu auch die anschauliche Beschreibung von Bachs Kompositionsstil in Johann Abraham Birbaums Entgegnung auf die Angriffe Johann Adolph Scheibes; siehe Dok II, Nr. 409 (S. 300).

daher regelmäßig in geistlichen Arien aus der Zeit um 1710–1720, zum Beispiel bei Johann Kuhnau.¹⁷ Mit der fortschreitenden Homophonisierung des Satzes und der Individualisierung der thematischen Erfindung im Laufe der 1720er und 1730er Jahre wurde die Formel seltener, verschwand aber doch nicht ganz: Immerhin taucht sie noch 1736 in einer Kantaten-Arie von Gottfried Heinrich Stölzel auf,¹⁸ bezeichnenderweise also im Schaffen eines Meisters, der von seinen Zeitgenossen speziell für seine Beherrschung der „gebundenen Schreibart“ geschätzt wurde.¹⁹

Ein weiteres Merkmal zumindest des ersten Teils von BWV 200 ist die auffällige Kleingliedrigkeit der thematischen Erfindung; die soeben angesprochene Satzformel zum Beispiel wird bereits wieder aufgegeben, noch bevor sie richtig etabliert ist. Wir finden eine nahezu mit jedem Takt wechselnde Motivik und Figuration, die dem auf Weiträumigkeit bedachten melodischen Ideal des galanten Stils der 1730er und 1740er Jahre nicht mehr gemäß zu sein scheint.

Mit dem Wandel des Schriftbilds auf der zweiten Seite des Autographs ändert sich auch spürbar der Umgang mit dem musikalischen Material: Kleine abgesplitterte Motivzellen in den Violinen begleiten ab T. 33 eine lange, wohlproportionierte und ruhig fließende Kantilene der Singstimme. Hier sind deutlich erkennbar abweichende satztechnische, gestalterische und ästhetische Prinzipien wirksam – Prinzipien, die uns bis ins Detail aus Bachs übrigen Vokalwerken vertraut sind.

Die Merkwürdigkeiten von BWV 200 sind damit noch nicht erschöpft. Mindestens ebenso seltsam wie die stilistische Uneinheitlichkeit ist die Behandlung des Texts. Alfred Dürr hat dies mit sicherem Gespür erkannt: „Die Anlage ist der Barform angenähert, da ein Text vom Aufbau a b c c der musikalischen Form A A' B C unterlegt wurde.“²⁰ Die Inkongruenz von textlichem und musikalischem Verlauf hat zur Folge, daß das zweite Zeilenpaar („In welchem aller Völker Samen / Gesegnet und erlöset ist“) – ver-

¹⁷ Vgl. etwa das Duett „Saul hat tausend Mann geschlagen“ aus Kuhnau's Kantate „Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen“ (vor 1716). Neuausgabe in: *Sebastian Knüpfner, Johann Schelle, Johann Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von A. Schering, Leipzig 1918 (DDT 58/59), S. 244–291, speziell S. 279.

¹⁸ Gemeint ist die Arie „Herrlich und in Freuden leben“ aus der Kantate „Selig seid ihr Armen“ (erhalten in D-SHm, A 15:223). Die Arie ist vollständig veröffentlicht bei F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 234–238.

¹⁹ Siehe J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 264.

²⁰ Dürr K, S. 545. Die Buchstaben a, b und c bezeichnen jeweils Zeilenpaare der Dichtung.

einfach ausgedrückt – derselben Musik unterlegt wird wie das erste („Bekennen will ich seinen Namen, / Er ist der Herr, er ist der Christ“). Das dritte Zeilenpaar („Kein Tod raubt mir die Zuversicht: / Der Herr ist meines Lebens Licht“) schließlich erklingt zweimal zu unterschiedlicher Musik. Eine solche formale Disposition ist in Arien der Zeit etwas Ungewöhnliches und scheint darauf hinzudeuten, daß die musikalische Substanz zuerst mit Blick auf einen anderen Text entworfen wurde.

Bis zu diesem Punkt hatte ich meine Beobachtungen zu BWV 200 bereits vor einiger Zeit zusammengetragen, als ich durch Zufall auf die musikalischen Quellen des Passionsoratoriums „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Gottfried Heinrich Stölzel aufmerksam wurde. In diesem Werk findet sich anknüpfend an die Schilderung der Simon-Episode eine Arie der „Gläubigen Seele“ für Tenor, Oboe, Violine, Fagott und Basso continuo mit dem Text „Dein Kreuz, o Bräutigam meiner Seelen“. Die Gegenüberstellung mit BWV 200 zeigt unmittelbar, daß wir hier die von Bach für seine Arie benutzte Vorlage aufgespürt haben (siehe die vollständige Wiedergabe der beiden Stücke im Anhang).²¹

Die mit BWV 200 vorliegende Umformung von Stölzels Komposition ist ungewöhnlich tiefgreifend. Ausgangspunkt war offenbar die nicht ganz leichte Aufgabe, einen sechszeiligen Text auf eine musikalische Struktur zu applizieren, die auf vier Textzeilen hin konzipiert war. Deshalb wohl entwarf Bach eine vierteilige formale Disposition, die die Konventionen der Da-Capo-Arie hinter sich ließ, aber dennoch in eine modifizierte Reprise des Anfangsteils mündete. Verblüffend ist hierbei die Kühnheit und Selbständigkeit des formalen Umbaus bei gleichzeitiger enger Anbindung an das vorgefundene musikalische Material.

Bach entschied zunächst, die farbenreiche Instrumentierung mit drei unterschiedlichen obligaten Instrumenten auf eine reguläre Triobesetzung zu reduzieren. Die Partie der Oboe wurde dabei einer Violine zugewiesen und das Fagott mit dem Continuo zu einer einzigen Stimme zusammengelegt. Der bei Stölzel recht große Ambitus der Violine (g–e^{'''}) wurde durch Oktavierung oder Stimmtausch reduziert, um zwei gleichberechtigte Partien zu erzielen. Die Umwidmung der Vokalstimme vom Tenor auf den Alt machte eine Transposition des Werks unumgänglich. Statt des naheliegenden Quintintervalls (von G-Dur nach D-Dur) wählte Bach allerdings die entlegenere, schwierigere, aber gerade darum vermutlich auch reizvollere Tonart E-Dur.

²¹ Das Kopfmotiv seiner Arie verwendete Stölzel auch in einem Chorsatz („Ich habe Lust abzuschneiden“) der 1721 entstandenen Kantate „So nimm doch nun, Herr, meine Seele“ zum Fest Mariae Reinigung (erhalten in D-B, *Mus. ms. 21412 IV*, Nr. 12, und D-Hs, *ND VI 965.10*).

Die kleineren Änderungen – sie dienen der Verfeinerung der Stimmführung und der Erzielung einer gleichmäßigen Satzdicke – erschließen sich leicht aus der Betrachtung der Noten; sie brauchen hier nicht im einzelnen beschrieben zu werden. Erwähnenswert erscheint die Ausgestaltung der Zäsur nach der Kadenz in Takt 4, wo Bach die Rückführung zur Tonika durch eine Sequenzfigur im doppelten Kontrapunkt motivisch belebt. Der ausgehaltene Dominantklang in T. 7 wird durch die jeweils auf der ersten Sechzehntelnote einer Zählzeit hinzugefügten Spitzentöne in den Violinen individueller gestaltet. Mit der Aussparung der betonten Achtelschläge im Baß findet sich ein für die 1740er Jahre charakteristischer modischer Zug.²²

Diese Retuschen berühren jedoch nicht die eigentliche Substanz von Ritornell und erstem Vokalabschnitt; bis T. 13 folgt BWV 200 somit strukturell genau der Vorlage. In Stölzels Arie wird an dieser Stelle die erste Darbietung des Texts von Teil A mit einer Kadenz auf der Dominante abgeschlossen. Die – den Konventionen der Da-Capo-Arie entsprechende – zweite Darbietung folgt nach einem eintaktigen instrumentalen Zwischenspiel; sie beginnt in T. 14b wiederum mit dem Hauptmotiv, geht dann aber andere Wege und endet schließlich in T. 20 mit einer Kadenz auf der Tonika. Hier greift Bach zum ersten Mal stärker ein. Er erweitert zunächst das kurze Zwischenspiel unter Rückgriff auf die Takte 4b–8b auf ein nicht weniger als 4 Takte umfassendes Zwischenritornell (T. 13b–17a) und fügt sodann einen zweiten Vokalabschnitt ein, der eine variierte Wiederholung des ersten darstellt (T. 17b–21a).²³ Veränderungen werden durch Stimmtausch und doppelten Kontrapunkt, eine Verdichtung des Satzes durch Hinzufügung neuer Stimmen erreicht; die eigentliche harmonische Grundsubstanz bleibt dabei unangetastet.²⁴ Aus diesem Grund führt bei Bach auch der zweite Vokalabschnitt zur Dominante – und nicht, wie bei einer Arie zu erwarten gewesen wäre, zurück zur Tonika. Das anschließende Ritornell (T. 21–26a) steht dementsprechend in H-Dur; es handelt sich hier also um eine transponierte Wiederholung des um einen Takt erweiterten und mittels der soeben beschriebenen Techniken variierten Zwischenritornells.

Die beiden folgenden Vokalabschnitte komponierte Bach unter Rückgriff auf einzelne Wendungen aus dem B-Teil der Vorlage weitgehend neu, wobei er gezielt das weitere harmonische Umfeld der Grundtonart E-Dur durchschritt: der erste Abschnitt führt von H-Dur nach cis-Moll, der zweite von cis-Moll zurück nach E-Dur. Während Stölzels B-Teil sehr knapp gehalten ist und sich vor allem durch eine Reduzierung

²² Nach einer bei C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 202, zitierten Äußerung von Ernst Ludwig Gerber (AMZ 1814, S. 157) soll es sich hierbei um eine Erfindung von Carl Heinrich Graun handeln, die besonders von Johann Friedrich Agricola gepflegt wurde. Auch wenn diese Herleitung vermutlich zu simpel ist, belegt sie doch die Aktualität der Figur in der Zeit ab etwa 1740.

²³ Die Buchstaben a und b bei Taktzahlen markieren die erste bzw. zweite Takthälfte.

²⁴ Es handelt sich hier um ein grundlegendes Kompositionsprinzip Bachs; siehe P. Wollny, *On Johann Sebastian Bach's Creative Process: Observations from his Drafts and Sketches*, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, hrsg. von S. Gallagher und T. F. Kelly, Cambridge/Mass. 2008 (Isham Library Papers. 7; Harvard Publications in Music. 22.), S. 217–238.

der Satzdicke auszeichnet (Oboe und Violine pausieren in 4 von 7 Takten), finden wir bei Bach eine deutliche Intensivierung der motivischen und kontrapunktischen Verarbeitung. Die weit ausschwingenden Bögen der Singstimme werden von den Instrumenten beständig mit einem feinmaschigen Gewebe aus Motivsplittern umspinnen und zu den vorangehenden Abschnitten in Beziehung gesetzt. Gegen Ende des vierten und längsten Vokalabschnitts (ab T. 40b) erzielt Bach mit dem Wiederaufgreifen der Grundtonart E-Dur eine reprisenhafte Wirkung. Tatsächlich nähert er sich hier auch wieder seiner Vorlage: Ab der vierten Zählzeit von T. 40 greift er den zweiten Vokalabschnitt von Stölzels Arie auf – nicht weit entfernt von der Stelle, an der er ab T. 15 eigene Wege gegangen war: BWV 200, T. 40, Zählzeit 4 bildet eine Zusammenziehung der zweiten Hälfte von T. 17 bei Stölzel. Die Takte 41–48 in BWV 200 (Ende vierter Vokalabschnitt, Schlußritornell) entsprechen sodann exakt der korrespondierenden Passage im A-Teil von Stölzels Arie (T. 18–25). Somit läßt Bach vom A-Teil seiner Vorlage lediglich T. 16 und 17a unberücksichtigt.²⁵

Die nunmehr nachvollziehbare Entstehungsgeschichte der Arie „Bekennen will ich seinen Namen“ erlaubt bemerkenswerte Einblicke in Bachs Bearbeitungsverfahren. Es lassen sich mehrere Schritte benennen: Ein Abschnitt aus der Vorlage wird zunächst an eine neue Besetzung und Tonart angepaßt und dabei leicht revidiert (T. 1–13).²⁶ Als nächstes wird das Material dann im Sinne einer kontrapunktischen Permutation variiert; hierbei bleibt das harmonische Gerüst unangetastet (T. 13–21). Die Veränderung des kontrapunktischen Gewebes entspricht einer von Johann Philipp Kirnberger beschriebenen Technik der Komposition nach Vorlage; diese mag auf Empfehlungen beruhen, die Bach seinen Schülern im Unterricht vermittelte und mit ihnen an konkreten Beispielen einübte.²⁷ Der dritte Schritt besteht sodann in der freien Verarbeitung des vorgegebenen musikalischen Materials, dessen kompositorisches Potential systematisch erkundet und ausgeschöpft wird (T. 26–43). Hier nun ist eine weitgehende Loslösung von den formalen, harmonischen und satztechnischen Vorgaben des Modells und zugleich die künstlerische Aneignung des fremden Materials mit den Mitteln des individuellen Personalstils zu beobachten.²⁸

²⁵ Das Überspringen dieser Passage bewirkt in BWV 200 das oben bereits angesprochene etwas unmotiviert Auftreten einer neuen Figur im Schlußritornell (T. 45–46). Stölzel führt diese Wendung in seinem zweiten Vokalteil in der Singstimme (T. 16) ein und greift sie abrundend im Schlußritornell (T. 22–23) wieder auf.

²⁶ Diese Bearbeitungstechnik findet sich auch bei zahlreichen von Bach abgeschrieben und zu Aufführungszwecken eingerichteten Werken; siehe K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik*, BJ 1991, S. 127–158.

²⁷ Dok III, Nr. 881.

²⁸ Bachs kompositorisches Verfahren in BWV 200 ist also mit der bei Händel vielfach

Der analytische Vergleich zeigt, daß Bachs Bearbeitung weitgehend auf einer konstruktiv musikalischen Ebene stattfindet. Die Gesetzmäßigkeiten des der Singstimme zu unterliegenden Texts werden zwar nicht völlig ignoriert, sie stehen aber auch nicht im Mittelpunkt des kompositorischen Interesses. Es ist offensichtlich, daß „das etwas äußerliche Pathos“ der Verse²⁹ und ihr – vielleicht bewußt – unspezifisches Vokabular Bach nicht zu einer feinen Nachzeichnung von Ausdrucksnuancen und inhaltlichen Wendungen herausforderte; vielmehr ging es ihm um eine klare und geradlinige Umsetzung der sechs Verse, wobei er lediglich darauf zu achten hatte, daß diese mit dem musikalischen Gewebe nicht kollidierten.

Bemerkenswert ist daneben auch die Sicherheit und Unabhängigkeit, mit der Bach in seiner Bearbeitung eine neue Form findet. Die von Dürr beschriebene Annäherung an die Barform (A A' B C) hat keinerlei Vorbild in Stölzels Vorlage. Bach selbst hat diese eigenwillige vierteilige Disposition noch ein weiteres Mal in einer Arie verwendet, und zwar im vierten Satz (Baßarie „Was Gott tut, das ist wohlgetan, er ist mein Licht, mein Leben“) seiner Choralcantate BWV 100. Bei diesem zwischen 1732 und 1735 entstandenen und unter anderem um 1742 – also in unmittelbarer Nähe zur Entstehungszeit von BWV 200 – wiederaufgeführten Werk handelt es sich um eine Choralcantate „per omnes versus“; der genannten Baßarie liegt also keine Dichtung in Arienform zugrunde, sondern eine Choralstrophe in unverändertem Wortlaut. Obwohl Bach die Chormelodie lediglich in den Anfangstakten des Themas etwas durchscheinen läßt, sich im übrigen aber nicht weiter an sie bindet und sich auch bei der Verteilung des Texts gewisse Freiheiten herausnimmt, schlägt doch die Barform des Kirchenliedes auf die Disposition der Arie durch.³⁰

Dies lenkt erneut den Blick auf den der Arie BWV 200 zugrundeliegenden Text. Nach den Beobachtungen an BWV 100 kann es kaum überraschen, daß es sich auch hier nicht eigentlich um einen Arientext handelt, sondern vielmehr um eine typische Liedstrophe:

beobachteten Entlehnungspraxis zu vergleichen. – Ähnliche Züge finden sich auch in Bachs Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiss; siehe C. Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensuite von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, BJ 1993, S. 47–67; und K.-E. Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025*, BJ 1995, S. 47–60. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch darauf, daß der rätselhafte Konzertsatz BWV 1045 mit seinem uneinheitlichen Stilbefund (vgl. die treffende Charakterisierung bei Schulze K, S. 573 f.) gleichfalls die tiefgreifende Umarbeitung einer fremden Vorlage darstellen könnte. Bei allen drei Werken (BWV 200, 1025 und 1045) hat Bach seine Niederschriften nicht signiert.

²⁹ Schulze K, S. 572.

³⁰ Vgl. Dürr K, S. 639 und 641.

Bekennen will ich seinen Namen,
 Er ist der Herr, er ist der Christ,
 In welchem aller Völker Samen
 Gesegnet und erlöset ist.
 Kein Tod raubt mir die Zuversicht:
 Der Herr ist meines Lebens Licht.

Irmgard Scheitler verdanke ich den Hinweis, daß das hier verwendete Versschema sowohl aus geistlichen als auch aus weltlichen Dichtungen des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts geläufig ist. Die vermutete strophische Anlage des Texts wird durch den Devisencharakter der letzten beiden Zeilen unterstrichen, die vielleicht als Refrain konzipiert waren. Ein formales Vorbild wäre Martin Opitz' seinerzeit weit verbreitete Lieddichtung „Wohl dem, der weit von hohen Dingen“. Auch Georg Neumarks bekanntes Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ folgt diesem Schema. Der Autor des Texts von „Bekennen will ich seinen Namen“ dürfte somit unter den Lieddichtern des frühen 18. Jahrhunderts zu suchen sein; seine Verse könnten entweder eine Zusatzstrophe zu einem bekannten Lied oder aber Teil einer eigenständigen, offenbar mehrstrophigen Dichtung „im Ton“ einer etablierten Vorlage darstellen. Der dann naheliegenden Schlußfolgerung, BWV 200 sei eigentlich eine Strophendarstellung – vergleichbar mit der 2005 entdeckten Weimarer Aria „Alles mit Gott“ BWV 1127³¹ –, steht allerdings entgegen, daß der Text „Bekennen will ich seinen Namen“ nicht so recht als Eröffnungstrophe einer mehrstrophigen Dichtung (die dann einst dem Autograph auf einem separaten Blatt beigelegt haben müßte) taugt. Somit ist weiterhin auch mit der – bislang ausschließlich in Erwägung gezogenen – Möglichkeit zu rechnen, daß mit BWV 200 ein Bruchstück aus einer mehrsätzigen Kantate mit liedartigen Arien vorliegt.³² Allerdings ist der Fragmentcharakter des Werks keinesfalls als erwiesen zu betrachten; die strophische Gestalt der Dichtung eröffnet auch andere Perspektiven: Als einzeln stehendes kurzes Figuralstück könnte es sich zum Beispiel um eine Kommunionmusik handeln.³³ Doch auch eine Aufführung außerhalb der Kirche, etwa als erbauliches Lied für die Privatandacht (oder allenfalls für eine kleine Zeremonie) in der „Kammer“, muß in Betracht gezogen werden. Und schließlich darf die Möglichkeit nicht außer acht gelassen werden, daß hier ein Gelegenheits- oder Auftragswerk vorliegt, das gar nicht in Bachs eigenes Repertoire einging, sondern unmittelbar an einen

³¹ M. Maul, „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ – Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach, BJ 2005, S. 7–34.

³² Liedhafte Arien (ohne Da capo) finden sich in dem im zweiten Abschnitt dieses Beitrags diskutierten Kantatenjahrgang „Das Saiten-Spiel des Hertzens“ des schlesischen Dichters Benjamin Schmolck.

³³ Vgl. U. Wolf, *Überlegungen zu Bachs Kommunionmusiken*, BJ 1999, S. 133 bis 139.

uns nicht bekannten Widmungsempfänger weitergegeben wurde. In diese Richtung könnte auch die offenbar periphere Überlieferung des Autographs deuten. Unter mehreren denkbaren Möglichkeiten sei hier die eines musikalischen Andenkens für eine aus Leipzig weggehende, Bach nahestehende Person herausgegriffen. Unter Berücksichtigung der aus dem Schrift- und Wasserzeichenbefund ermittelten Datierung des Autographs käme zum Beispiel Bachs Patenkind Johann Ernst Bach in Frage. J. E. Bach brach offenbar Ende 1741 sein Studium in Leipzig ab, um seinen kränklichen Vater Johann Bernhard Bach bei der Erfüllung seiner Amtspflichten als Organist der Eisenacher Georgenkirche zu unterstützen.³⁴ Anfang November 1742 verließ dann Bachs Schweinfurter Vetter Johann Elias Bach die Universitäts- und Messestadt, nachdem er dort über fünf Jahre hinweg sein Theologiestudium unter anderem durch seine Tätigkeit als Privatsekretär Bachs und Hauslehrer von dessen jüngeren Kindern finanziert hatte. So lange sich allerdings die Herkunft der Lieddichtung und die Überlieferung des Autographs nicht weiter bestimmen lassen, erscheinen derartige Überlegungen noch zu vage, um weiter ausgeführt zu werden.³⁵

Mit der Aufdeckung der von Bach für BWV 200 benutzten musikalischen Vorlage rückt auch ein von der Forschung noch kaum beachtetes Passionsoratorium ins Blickfeld: „Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu“ ist Stölzels erste große Komposition in seiner Stellung als Kapellmeister des Gothaer Hofes. Nach Ausweis eines in Gotha erhaltenen Textbuchs erklang das Werk in der Karwoche des Jahres 1720 „in der Hoch-Fürstl. Sächß. Hof-Capelle zum Friedenstein“.³⁶ Die von dem Gothaer Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig verfaßte Vorrede des Textbuchs erwähnt die „wohlgesetzte *Poesis* und *Composition* Dero nunmehrigen Herrn Capell-Meisters“; diese

³⁴ Der Zeitpunkt der Abreise Johann Ernst Bachs aus Leipzig ist nicht ganz eindeutig zu bestimmen. Ein Brief von Johann Elias Bach (9. Januar 1742) an den entfernten Vetter handelt von Geldangelegenheiten, die der Adressat vor seiner Reise in die Heimat nicht mehr regeln konnte; siehe LBzBF 3, S. 180–181.

³⁵ Am Rande sei vermerkt, daß aus der weitverzweigten Nachkommenschaft Johann Elias Bachs mehrere wertvolle familiengeschichtliche Dokumente erhalten sind (siehe LBzBF 3, S. 13–15); von Notenhandschriften ist allerdings nichts bekannt. – Mit Blick auf den ersten Nachweis des Autographs von BWV 200 (1924 in Berlin) erscheint eine Mitteilung von Heinrich Miesner (BJ 1932, S. 163) bedenkenswert, derzufolge noch zu Beginn der 1930er Jahre ein direkter Nachkomme Johann Ernst Bachs in Berlin-Friedenau lebte. – Andere Hypothesen zu Entstehungsgeschichte und Überlieferung von BWV 200 könnten an den in Dok V, Nr. B 305a, geschilderten Vorgang anknüpfen.

³⁶ *Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe JESU/ in der Hoch-Fürstl. Sächß. Hof-Capelle zum Friedenstein Musicalisch aufgeföhret*, Gotha 1720 (Exemplar: D-GOl, Cant. spir. 8° 884/2a).

Äußerung belegt, daß Stölzel neben der Musik auch die Dichtung verfaßte. Das Werk ist in zwei Abschriften erhalten, wobei der heute im Schloßmuseum Sondershausen aufbewahrte Stimmensatz (Signatur: *Mus. A 15:2*) der Fassung des Librettos von 1720 weitgehend entspricht, während eine in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte Partiturnabschrift (Signatur: *Mus. ms. 21412 III*, fol. 69–95) eine – vermutlich von späterer Hand herrührende – stark bearbeitete und gekürzte Version bietet.³⁷

Tatjana Schabalinas Entdeckung eines gedruckten und auf 1734 datierten Leipziger Texthefts zu Stölzels Passionsoratorium macht langwierige Erörterungen von Bachs möglicher Beschäftigung mit dem Werk überflüssig.³⁸ Zu fragen wäre angesichts des vorstehend präsentierten Fundes nur, ob die Aufführung von 1734 die einzige unter Bachs Leitung war oder ob der Thomaskantor das Werk in zeitlicher Nähe zur Entstehung von BWV 200, also zu Beginn der 1740er Jahre, vielleicht ein weiteres Mal dargeboten hat.

Hingewiesen sei daher an dieser Stelle auch auf Ermittlungen von Irmgard Scheitler, die für Stölzels Passionsoratorium eine recht breite Rezeption aufdecken konnte. Scheitler nennt zwei Textdrucke aus dem Jahr 1736, in denen Stölzels Dichtung – analog dem Leipziger Heft von 1734 – in 22 „Betrachtungen“ unterteilt ist.³⁹ Das eine (*Geistliche Und Heilige Betrachtungen Der Gläubigen Seele über Ihren Leidenden Und Sterbenden Jesum*, Rudolstadt 1736) dokumentiert eine Aufführung am Hof zu Rudolstadt, wohl unter der

³⁷ Die aus sechs Bänden bestehende Sammlung von geistlichen Vokalwerken Stölzels (D-B, *Mus. ms. 21412 I–VI*) gelangte mit der Sammlung Poelchau an die BB. Die Handschriften scheinen weitgehend aus Göttingen zu stammen und ganz oder teilweise auf den Besitz des dortigen Universitätsmusikdirektors Johann Friedrich Schweinitz zurückzugehen. Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Friedrich Schweinitz, „A Disciple of the Famous Herr Bach in Leipzig“*, in: *About Bach*, hrsg. von G. Butler, G. Stauffer und M. Greer, Urbana 2008, S. 81–88, speziell S. 85 und 88. – Mit der in *Mus. ms. 21412 III* überlieferten Fassung des Passionsoratoriums stimmt ein in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen vorhandener Textdruck überein: *Texte zu der Paßions-Music, welche währender Heil. Fasten-Zeit des Sonntags in denen Pfarr-Kirchen allhier gemacht werden soll. ingleichen zu denen Musiquen, welche auf die Heil. Oster-Feyertage aufführen wird. Joh. Friedr. Schweinitz, Cantor*, Göttingen 1746 (Signatur: 8 P Germ III, 5920, Nr. 2–3). Ob ein weiterer Göttinger Textdruck zu demselben Werk (*Die leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu, in denen Kirchen der Stadt Göttingen zur Fasten-Zeit vorgestellt/ von Friderico Christiano Grumming. Der Autor der Poesie und musicalischen Composition ist Herr Stölzel*, Göttingen 1741; Signatur: 4 P Germ I, 6453, Nr. 13) ebenfalls mit der Berliner Abschrift in Verbindung zu bringen ist, bedarf noch der Prüfung.

³⁸ Siehe im vorliegenden Band, S. 77–84.

³⁹ I. Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn 2005 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. 12.), S. 343.

Leitung des damaligen Kapellmeisters Conrad Heinrich Lyra.⁴⁰ Das andere (*Der Gläubigen Seele geistliche Betrachtungen Ihres leidenden Jesu. Zu finden bey Johann Jacob Schwarz, Organisten der Kirche zu St. Jacob, Nürnberg 1736*) belegt einer handschriftlichen Notiz zufolge eine Darbietung in der Nürnberger Karthäuserkirche.⁴¹ Sein Titel stimmt bemerkenswerterweise völlig mit dem des Leipziger Hefts überein.

Daß hier verborgene Verbindungen bestehen, ist eine naheliegende Annahme, die derzeit allerdings nicht weiter gestützt werden kann. Immerhin bilden zwei Nürnberger Aufführungsnachweise für eine nicht näher bestimmbare Vertonung von Picanders Passionsdichtung „Erbauliche Gedanken“ kennenswerte Parallelen.⁴² Die Erhellung dieser Zusammenhänge wäre mithin eine lohnende Aufgabe für künftige Forschungen.

Weiter bleibt festzuhalten, daß Stölzels „Leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu“ einen ersten Beleg für die Aufführung eines echten Passionsoratoriums in den Leipziger Hauptkirchen darstellt. Überlegungen zu diesem Themenkreis, etwa zur Funktion der aus Bachs Besitz stammenden Abschrift von Händels Brockes-Passion, sind nun mithin nicht mehr auf Mutmaßungen angewiesen.⁴³ Einer erneuten Untersuchung bedarf auch der fragmentarische Leipziger Stimmensatz zu Telemanns Passionsoratorium „Das Selige Erwägen“,⁴⁴ das dem Repertoire der Neukirche hauptsächlich unter der Prämisse zugewiesen wurde, an den Leipziger Hauptkirchen seien lediglich oratorische Passionen erklingen. In Wirklichkeit könnte der Schreiberbefund dieser Quelle (Beteiligung von Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner, Bernhard Dietrich Ludewig und Anonymus Vs)⁴⁵ ebenso gut auch auf Bach und die Musikpflege an der Thomas- und Nikolaikirche bezogen werden.

⁴⁰ D-GOI, *Cant. spir.* 1316 (5). Der Rückgriff auf eine Komposition Stölzels könnte durch den verheerenden Schloßbrand im Vorjahr (1735), bedingt gewesen sein, dem die Musikaliensammlung des Rudolstädter Hofes zum Opfer fiel. Vgl. B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft, Halle 1963 (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Sonderband), S. 105–134, speziell S. 106.

⁴¹ Stadtbibliothek Nürnberg, *Sammlung Will, II, 1389 I*.

⁴² Siehe Scheitler (wie Fußnote 39), S. 346–347. Eines der beiden Texthefte dokumentiert eine – nicht datierte – Aufführung in der Karthäuserkirche.

⁴³ Vgl. U. Leisinger, *Hasses „I Pellegrini al Sepolcro“ als Leipziger Passionsmusik*, in: LBzBF 1, S. 71–85, speziell S. 82–83.

⁴⁴ D-Gs, 2° *Cod. Ms. philos.* 84^a; vgl. Dürr Chr 2, S. 168; BJ 1978, S. 37–39 (H.-J. Schulze); Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 108–109; A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 131.

⁴⁵ Dürr Chr 2, S. 155 und 168; BJ 1978 (H.-J. Schulze), S. 37–39; BzBF 8 (A. Glöckner), S. 131.

II.

Die Ermittlung der 1734 in der Thomaskirche dargebotenen Passionsmusik und des 1735/36 in den Hauptkirchen aufgeführten Kantatenjahrgangs sowie die Bestimmung der musikalischen Vorlage der Arie „Bekennen will ich seinen Namen“ haben unserem Bild von Johann Sebastian Bachs Beschäftigung mit dem Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels wesentliche neue Züge hinzugefügt. Diese sollen im folgenden um einige Beobachtungen zu einem in diesen Zusammenhang passenden Fund ergänzt werden.

Marc-Roderich Pfaus ausführliche Diskussion des vordem unbekanntem Leipziger Kantatentexthefts aus dem Jahr 1735 erlaubt es mir,⁴⁶ hier in konzentrierter Form einen weiteren Fund zum selben Thema vorzustellen. Die Musikbibliothek der Stadt Leipzig bewahrt unter der Signatur *I B 2e* ein bislang kaum beachtetes undatiertes Heft mit vier Kantatendichtungen, die Aufführungen zum Michaelisfest sowie am 17., 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis dokumentieren. Der kleinformatige Druck gehört offenbar zu einer Gruppe von Textheften, die der Leipziger Kirchenbuchführer Bernhard Kuckelt einer Anregung von Bernhard Friedrich Richter folgend 1897 im Archiv der Leipziger Nikolaikirche aufspürte⁴⁷ und die zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt der Stadtbibliothek übergeben wurden. Neben drei Heften mit Texten zu Kantaten Bachs – Ostern und Pfingsten 1731, Weihnachten bis Epiphania 1734/35 (Weihnachts-Oratorium) – fanden sich auch mehrere Hefte aus der Ära Kuhnau, die Richter in seinem 1902 erschienenen „Verzeichnis von Kirchenmusiken Johann Kuhnau’s aus den Jahren 1707–1721“ beschrieb.⁴⁸ Die von Richter mitgeteilten Incipits der in diesen Heften enthaltenen Kantatendichtungen gingen später auch in das von Arnold Schering erarbeitete „Verzeichnis der Kirchenkompositionen Joh. Kuhnau“ ein.⁴⁹ Seither gelten die Texte als Belege für verschollene Kompositionen von Bachs Amtsvorgänger.

Offensichtlich wurde das hier nun erneut vorzustellende undatierte Heft etwas voreilig für Kuhnau in Anspruch genommen, denn es enthält Dichtungen aus einem „Das Saiten-Spiel des Hertzens“ betitelten Kantatenjahrgang von Benjamin Schmolck, der erstmalig 1720 in Breslau und sodann in einer überarbeiteten und erweiterten Form 1724 in Zerbst veröffentlicht wurde; letzterer entsprechen auch die hier vorliegenden Texte.⁵⁰ Die von Seite 65 bis

⁴⁶ Siehe im vorliegenden Band S. 99–122.

⁴⁷ Vgl. BG 45/1, S. LXXVI–LXXVIII.

⁴⁸ MfM 34 (1902), S. 176–181.

⁴⁹ Siehe DDT 58/59 (1918), S. XLV–XLVII.

⁵⁰ Zur Bibliographie der Breslauer Ausgaben siehe L. Grote, *Benjamin Schmolcks Lieder und Gebete*, Leipzig 1860, S. XXXIII; die Zerbster Ausgabe trägt den Titel: *Das | Saiten-Spiel | des Hertzens | am Tage des HERRn | Wie solches | dem aller-*

80 reichende Paginierung, der Inhalt und die graphische Gestaltung belegen eindeutig, daß das Leipziger Heft die Fortsetzung des von Pfau in Halle entdeckten Drucks darstellt und somit ebenfalls die 1734/35 anzusetzende Leipziger Aufführung von Stölzels Saitenspiel-Jahrgang dokumentiert.⁵¹

Mit der sukzessiven Veröffentlichung eines geschlossenen Textjahrgangs in kleineren Einheiten knüpfte Bach an eine bereits von Kuhnau gepflegte Praxis an.⁵² Auch andere Komponisten bedienten sich gelegentlich dieses Verfahrens.⁵³ Da das erste Heft mit der zu vermutenden Titelseite (und möglicherweise einer Vorrede) nicht greifbar ist, bleibt ungewiß, ob Bach seinen Zuhörern Angaben zu Textdichter und Komponist des Jahrganges an die Hand gab.

Das Leipziger Heft hat folgenden Inhalt (siehe Abb. 1–2):

An dem Fest-Tage St. Michaelis (Frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu St. Thomä)

ARIA. | Michael, wer ist wie GOtt

[Recit.] GOtt Lob, wir haben noch das Feld

ARIA. | Sichre Welt, was wilt du schlaffen

Choral. | Mit unsrer Macht ist nichts gethan

Nach der Predigt

[Recit.] Ich bin noch auf der Erden

ARIA. | Mein Glaube heißt mich hoffen

Choral. | 1. Verleih, o HErr! durch deine Gnad

2. Gieb auch, daß wir der En[gel Amt] verrichten

Am XVII. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Thomä)

ARIA. | Du Artzt in Israel!

[Recit.] Was ist wohl unsre Sünde?

ARIA. | Du alleine kanst es thun

Choral. | Am Tage deiner heiligen Ruh

heiligsten GOtt | zu Ehren | in | Hoch-Fürstl. Schloß-Kirche | zu Zerbst | Sonn- und Fest-Täglich | Vom Advent 1724. bis dahin 1725. | gerühret worden. | Druckts Samuel Tietze, H. F. A. Hof- | und Regierungs-Buchdrucker (Exemplar: Francisceumsbibliothek Zerbst, Signatur: A 549).

⁵¹ Mithin sind folgende Werke aus Scherings Kuhnau-Verzeichnis zu streichen: Nr. 16 (S. XLV), Nr. 38, 41, 47 (S. XLVI).

⁵² Der Jahrgang *Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | auff das mit GOtt angefangene | Kirchen-Jahr/ | vom ersten Advent-Sonntage | dieses zu Ende lauffenden | 1709ten Jahres/ | biß wieder dahin/ | ANNO 1710* ist offenbar in vier Lieferungen erschienen. Der – einzig erhaltene – erste Teil (D-LEm, I B 1) umfaßt auf 48 Seiten den Zeitraum vom 1. Advent bis zum Fest Mariae Verkündigung.

⁵³ Vgl. W. Hobohm, *Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?*, BJ 1997, S. 185–192.

Nach der Predigt

[Recit.] Mein GOTT! | Wie herrlich ist der Tag

ARIA. | HERR! es sind alle Tage dein

Choral. | Was kann gleichen auf der Erden

Am XVIII. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Nicolai)

[ARIA.] Leite mich in Liebes-Seilen

[Recit.] Gesetz und Evangelium

ARIA. | Lieben | Ist ein Wildpret dieser Zeit

Choral. | Du süßer Himmels-Thau

Nach der Predigt

[Recit.] Ja, es ist keine Lieb im Lande

ARIA. | Mein Hertz, und alles, was ich habe

Choral. | Laß uns in deiner Liebe

Am XIX. Sonntag nach Trinitatis (In der Kirche zu St. Thomä)

ARIA. | JESu, hier ist deine Stadt

[Recit.] Wohl dem, | Der JESum bey sich hat

ARIA. | Wo werd ich dich, mein JESu, finden?

Choral. | JESu, meiner Seelen Lust

Nach der Predigt

[Recit.] Die Welt weist dir den Rücken

ARIA. | Mache mir aus allen Leiden

Choral. | Nun, JESu, mein Vergnügen

Die Datierung des Hefts auf das Jahr 1735 (29. September bis 16. Oktober) kann wegen des Überlieferungsbefunds des ihm vorangehenden Hallenser Hefts kaum bezweifelt werden. Dennoch erscheint es – nicht zuletzt auch aus methodischen Gründen – sinnvoll, dieses Ergebnis auf unabhängigem Weg noch einmal zu prüfen. Für die chronologische Einordnung liegen zwei Anhaltspunkte vor: erstens die spezifische Lage des im Kalender fest verankerten Michaelisfests (29. September) zwischen dem 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis und zweitens die Abfolge der Aufführungsorte (Thomas- bzw. Nikolaikirche). Das Michaelisfest liegt nur dann zwischen den beiden beweglichen Sonntagen, wenn Ostern auf einen Termin zwischen dem 8. und 14. April fällt. In dem für uns in Frage kommenden Zeitraum von 1725 bis 1750 trifft dies auf die Jahre 1727, 1730, 1732, 1735, 1743, 1746 und 1748 zu.⁵⁴ Von diesen Möglichkeiten scheidet zunächst 1727 aus, da in diesem Jahr infolge des Todes der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine ab

⁵⁴ Die Bestimmung der Daten erfolgte anhand der Kalendertafeln bei H. Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, 13. Auflage, Hannover 1991.

dem 7. September eine fünfmonatige Landestruer herrschte,⁵⁵ in der keine Kirchenmusik erklang und daher vermutlich auch keine Kantatentextdrucke hergestellt wurden. 1732 ist für den 4. Sonntag nach Trinitatis die Erstaufführung der Kantate BWV 177 bezeugt, an den beiden folgenden Sonntagen werden Aufführungen der Kantaten BWV 93 und 9 vermutet.⁵⁶ Eine geschlossene und vollständige Darbietung des Saitenspiel-Jahrgangs scheidet hier also aus. Aus ähnlichen Gründen erscheint auch 1730 ungünstig, da Bach das am 3. Sonntag nach Trinitatis (25. Juni) und den beiden folgenden Tagen gefeierte Jubelfest der Augsbürgischen Konfession nachweislich mit eigenen Kompositionen beging.

Das zweite Kriterium ist der turnusmäßige Wechsel zwischen den beiden Hauptkirchen. Dieser wird durch die hohen Feste des Kirchenjahres (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) bestimmt, an denen die Figuralmusik nach einem festgelegten Muster alternierte: der erste und zweite Feiertag sah Kantatenaufführungen im Vormittags- und Nachmittagsgottesdienst vor, wobei der Nikolaikirche das Privileg der Musik im Vormittagsgottesdienst des ersten Feiertags zukam. Für das Pfingstfest und die nachfolgenden Sonntage ergab sich also stets folgendes Muster:

	Vormittags	Nachmittags
1. Pfingstfeiertag	Nikolai	Thomas
2. Pfingstfeiertag	Thomas	Nikolai
3. Pfingstfeiertag	Nikolai	–
Trinitatis	Thomas	Nikolai
1. Sonntag nach Trinitatis	Nikolai	–

An den Mittelfesten (Trinitatis, Mariae Heimsuchung, Michaelis usw.) fanden ebenfalls Gottesdienste am Vor- und Nachmittag und damit zwei Musikaufführungen statt, doch wurde für sie der reguläre Turnus nicht unterbrochen.⁵⁷ Aus all dem ergibt sich, daß am ersten Sonntag nach Trinitatis und – nach den beiden Mittelfesten Johannis und Mariae Heimsuchung – wieder vom fünften Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelisfest die Kirchenmusik an ungeraden Sonntagen (5., 7., 9. nach Trinitatis usw.) in der Nikolaikirche, an geraden hingegen in der Thomaskirche stattfand. Zu Abweichungen kam es lediglich, wenn eines der Mittelfeste auf einen Sonntag fiel. Bei den hier näher in Betracht gezogenen Möglichkeiten war dies in den Jahren 1743 und 1748 der Fall (Michaelisfest = 16. Sonntag nach Trinitatis); sie sind also ebenfalls aus-

⁵⁵ Vgl. Kalendarium ³2008, S. 52.

⁵⁶ Ebenda, S. 63–64.

⁵⁷ Dies geht aus den erhaltenen Leipziger Textdrucken eindeutig hervor.

zuschließen.⁵⁸ Somit verbleiben einzig 1735 und 1746, wobei angesichts der von Pfau angeführten Indizien 1735 zu bevorzugen ist.⁵⁹

Wie auch die von Pfau vorgestellten Texte entsprechen die vier in dem Leipziger Heft enthaltenen Dichtungen – abgesehen von kleineren orthographischen und sprachlichen Varianten – der Fassung Zerbst 1724. Lediglich in der Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis wurde der Text der zweiten Arie gegen einen anderen ausgetauscht, vielleicht aus Gründen der Zensur. Da die Verse metrisch verschieden sind, zog dies offensichtlich einen größeren musikalischen Eingriff nach sich. Bach dürfte hier einen neuen Satz eingefügt haben; ob er ihn einem anderen (fremden) Werk entnahm oder selbst komponierte, bleibt offen:

Zerbst 1724 (Schmolck)	Leipzig 1735
Soll das ein Sabbath seyn, Den man mit Sünden schändet, Mit Spiel und Tanzen endet? So wird sich Satan freun. Soll das ein Sabbath seyn?	Du alleine kanst es thun, Daß die Sünden weichen müssen, Und der Sturm in dem G[ewissen] Muß mit allem Toben [schließen] Du alleine kanst es thun.

Stölzels Vertonung des Saitenspiel-Jahrgangs ist zwar nur fragmentarisch überliefert, doch lassen die wenigen greifbaren Stücke erkennen, daß es sich um ein ambitioniertes Projekt handelte. Seine musikalischen Lösungen für die nicht ganz leicht umzusetzenden Dichtungen Schmolcks verbinden Form- und Stilprinzipien der älteren und neueren Kirchenkantate. Es ist denkbar, daß sich Bachs Interesse an diesem Zyklus eben hieran entzündete.

Folgende Werke sind derzeit nachweisbar:⁶⁰

⁵⁸ Vgl. hierzu auch M. Petzoldt, „*Texte zur Leipziger Kirchen=Music*“. *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1993 (Jahresgabe 1992/1993 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen), S. 51–52.

⁵⁹ Die hypothetisch auf den 17. Juli (6. Sonntag nach Trinitatis) 1735 angesetzte Wiederaufführung von BWV 9 wäre demnach in eines der angrenzenden Jahre zu verlegen.

⁶⁰ Angaben nach RISM A/II sowie freundlichen Auskünften von Jürgen Neubacher (Hamburg) und Bert Sigmund (Blankenburg). Siehe auch Hennenberg (wie Fußnote 18), S. 93, 131 und 160. – Die Herkunft der Quelle zu Nr. 1 ist nicht bekannt (Wasserzeichen undeutlich, eventuell „HALLE“); Nr. 2 gehört zum Bestand der Sondershäuser Hofkapelle. Nr. 3–10 stammen von der Hand des Meeraner Kantors Christian Gotthilf Sensenschmidt; vgl. H. Pleß, *Der Kopist „C. G. S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels*, in: Jahrbuch MBM 2000, S. 158–181.

1.	„Sei du mein Anfang und mein Ende“	1. Advent	D-LEm, III.2.177
2.	„Wunder! Wunder! Wunder-Mutter, Wunder-Kind“	Sonntag nach Weihnachten	D-SHm, Mus. A 15:54
3.	„Kommt, ihr frohen Morgenländer“	Epiphantias	D-Hs, ND VI 965.5
4.	„Gottes und Marien Kind“	Mariae Verkündigung	D-Hs, ND VI 965.22
5.	„Ertönt, ihr Hütten der Gerechten“	1. Ostertag	D-Hs, ND VI 965.28
6.	„Verstelle dich nur immerhin“	2. Ostertag	D-Hs, ND VI 965.29
7.	„Was soll ich an der Erde kleben“	Himmelfahrt	D-Hs, ND VI 965.40
8.	„Mein Gott, was ist mir deine Liebe“	2. Pfingsttag	D-Hs, ND VI 965.47
9.	„Drei in einem, eins in dreien“	Trinitatis	D-Hs, ND VI 965.53
10.	„Mein Heil, mein Teil im Himmel und auf Erden“	Mariae Heimsuchung	D-Hs, ND VI 965.58

Allen erhaltenen Stücken ist als Grundbesetzung eine vierstimmige Vokalgruppe und ein fünfstimmiges Streicherensemble (Violino 1–2, Viola 1–2, Basso beziehungsweise Violino 1–3, Viola, Basso) gemein. An Festtagen wurde diese Besetzung in der Regel um Bläser erweitert: eine Traversflöte (2. Pfingsttag), zwei Oboen oder Oboen d’amore (1. Advent, Marienfeste, 2. Ostertag⁶¹), zwei bis drei Trompeten und Pauken (Epiphantias, Himmelfahrt). Die innerhalb des erhaltenen Werkbestands größte vorkommende Besetzung weist die Kantate zum 1. Ostertag auf, in der sowohl drei Trompeten und Pauken als auch zwei Oboen (beziehungsweise Oboen d’amore) eingesetzt werden. Die Grundbesetzung findet sich in der Kantate zum Sonntag nach Weihnachten, merkwürdigerweise aber auch in derjenigen zum Trinitatisfest.

Die liedhafte Struktur der Arien veranlaßte Stölzel offenbar, nach Alternativen zu der – hier nicht anwendbaren – standardisierten Da-capo-Form zu suchen, die zugleich dem Jahrgang ein einheitliches musikalisches Gepräge geben konnten. In den meist sechszeiligen Liedstrophen Schmolcks sind gewöhnlich die beiden abschließenden Zeilen durch einen Wechsel des Reims (paarig statt kreuzförmig), manchmal auch des Metrums hervorgehoben. In den Vertonungen sind die ersten vier Zeilen solistisch für eine oder – häufiger – zwei Stimmen gesetzt, das abschließende Zeilenpaar erklingt hingegen stets im Tutti, wobei der Einsatz des Chors durch die Präsentation von neuem musikalischem Material, manchmal auch durch einen Taktwechsel akzentuiert

⁶¹ Im letztgenannten Werk wird die Oboe I in der ersten Hälfte von Satz 3 durch eine Blockflöte ersetzt.

wird.⁶² So entstehen concerto-artige Formen, die in manchem an die Stilwelt der Werke Kuhnau erinnern. Nur zweimal bedingt eine fünfzeilige Ringelstrophe die Beibehaltung der solistischen Besetzung. An weiteren musikalischen Merkmalen ist zu Beginn des zweiten Kantatenteils die Einfügung eines mit dem nachfolgenden *Accompagnato*-Rezitativ verknüpften instrumentalen Vorspiels und bei Festtagsstücken die konzertierende Behandlung der Bläser zu nennen.

An dieser Stelle sei kurz auf eine Carl Heinrich Graun (GraunWV Bv:IX:14) zugeschriebene Vertonung von Schmolcks Dichtung für den zweiten Weihnachtstag hingewiesen. Die aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs stammenden Quellen (D-B, *Mus. ms. 8182* und *8182/4*) enthalten nur den ersten Teil der Komposition, und zwar in der Fassung des Zerbster Textdrucks von 1724. Das viersätziges Werk weist bemerkenswerte Parallelen zu Stölzels Vertonungen auf: Der erste Satz beginnt als Duett für Sopran und Alt und geht dann erwartungsgemäß in ein Tutti über. Der dritte Satz ist ein Tutti mit längeren Soloeinlagen. Die zu den Streichern tretenden beiden Oboen sind im ersten Satz konzertierend eingesetzt. Da die Zuschreibung des Werks an Graun nicht völlig gesichert ist – sie geht auf den Breitkopf-Katalog von 1761 zurück –,⁶³ wäre zu überlegen, ob hier nicht ein weiteres versprengtes Bruchstück aus Stölzels Saitenspiel-Jahrgang vorliegt. Hierzu würde auch passen, daß der abschließende Choralatz („Ei, so kommt und laßt uns laufen“) über weite Strecken mit dem zweiten Choral von Stölzels Epiphantias-Kantate „Kommt, ihr frohen Morgenländer“ identisch ist und daß zudem beide Sätze eine sonst offenbar nicht belegte Melodievariante des Liedes „Fröhlich soll mein Herze springen“ aufweisen. Problematisch erscheint lediglich die vier-

⁶² Dies ist eine Eigenart von Stölzels Kompositionen. Die Johann Friedrich Fasch zugeschriebene Vertonung von „Gottes und Marien Kind“ (D-LEm, III. 2. 57) sieht für die erste und dritte Arie eine Duettbesetzung (Alto, Basso) und für die zweite eine solistische Vokalbesetzung (Basso) vor; der Vortrag der Dichtung erfolgt abschnittsweise in Zeilenpaaren mit Rahmen- und Zwischenritornellen. In den beiden erhaltenen Vertonungen Georg Philipp Telemanns („Sei du mein Anfang“ TVWV 1282 und „Michael, wer ist wie Gott?“ TVWV 1:1136) sind die Texte stark verändert und zu echten Da-Capo-Arien umgedichtet.

⁶³ Vgl. GraunWV, Bd. 1, S. 578–579; sowie T. Schwinger, *Die Kirchenkantaten der Brüder Graun in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz*, Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 1997, S. 20–25. Das Werk ist in Breitkopfs *Verzeichniß Musicalischer Werke*, Leipzig 1761, auf S. 12 wie folgt angezeigt: „[Graun, Carl Heinr. und Joh. Gottlieb ...] Cantate: In Fest. Nativ. Fer. II. Ich nahe mich zu deiner Krippen, à 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso e Organo“. Auf der folgenden Seite findet sich, gleichfalls unter dem Namen Graun, eine weitere Vertonung aus Schmolcks Saitenspiel-Jahrgang: „Cantate: In Fest. Nativ. III. Liebe über alle Liebe etc. à 1 Trav. 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso e Organo.“; dieses Werk ist nicht erhalten (siehe GraunWV Cv:IX:37).

stimmige Streicherbesetzung (Violino 1–2, Viola, Basso), doch wäre denkbar, daß hier eine spätere Bearbeitung vorliegt, durch die die beiden Bratschenstimmen zu einer Partie zusammengefaßt wurden.

Leider ist die von C. P. E. Bach benutzte Vorlage, die 1761 angezeigte Stammschrift Breitkopfs, nicht mehr greifbar. Sollte eine briefliche Äußerung des Bach-Sohns auf sie zutreffen, müßte sie auf den Nachlaß des Musikdirektors der Leipziger Neukirche Carl Gotthelf Gerlach zurückgehen und könnte somit auch unmittelbar mit den 1735 von Bach benutzten Quellen in Zusammenhang stehen.⁶⁴

Dies lenkt den Blick wieder zurück auf Bach, speziell auf die Herkunft und den Verbleib seiner Aufführungsmaterialien. Es wäre durchaus möglich, daß Bach den Jahrgang direkt von Stölzel – oder aber auf Vermittlung des ehemaligen Neukirchenorganisten Georg Balthasar Schott⁶⁵ – aus Gotha oder von Fasch aus Zerbst erhielt,⁶⁶ doch fehlen konkrete Belege. Die an den erhaltenen Quellen ablesbare weite Verbreitung des Saitenspiel-Jahrgangs erlaubt jedoch auch andere Erklärungsmodelle. Zu denken wäre besonders an die engen und außergewöhnlich gut dokumentierten Beziehungen zu dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch, der mit Bach und anderen Musikern zwischen 1730 und 1745 regelmäßig Musikalien austauschte.⁶⁷ In Kochs Nachlaß be-

⁶⁴ In einem Brief vom 2. Januar 1772 an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf heißt es über ausgeliehene Handschriften: „Die Grauniana werde ich auf die Meße durch Gelegenheit mit allem Danke wiederschicken. Es ist nichts für mich zum Gebrauch darunter. Der seel. Gerlach hat es zusammengeschmirt“. Zitiert nach *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.), S. 251.

⁶⁵ G. B. Schott war nach knapp neunjährigem Wirken als Organist der Leipziger Neukirche im März 1729 auf das Gothaer Stadtkantorat berufen worden.

⁶⁶ Daß selbst führende Komponisten sich zu ihrer Entlastung zuweilen fremder Werke bedienten, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches und wurde auch nicht als anstößig empfunden. So richtete Johann Friedrich Fasch 1728 an Johann Mattheson die Bitte, ihm mitzuteilen, „welche von Capellmeistern, Cantoribus und andern Componisten Ihnen etwa bekannt sind, die zeithero complete Jahr Gänge verfertiget haben, damit Gelegenheit nehmen könnte, einen Versuch zu thun, mit einem oder andern in Correspondenz zu gerathen.“ Mattheson begrüßte diesen „Music-Wechsel“ ausdrücklich: „Denn es ist zu loben/ daß man sich auch nach andrer guten Arbeit umsiehet/ und nicht stets in die seinige/ wie ein Narcissus/ verliebt ist“. Siehe Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728 (Reprint Leipzig 1975), S. 341. Über Mißstände des Musikalienhandels siehe den bei Mattheson, *Critica Musica*, 2. Band, Hamburg 1725 (Reprint Laaber 2003), S. 260–264, abgedruckten Brief des Luckauer Kantors Johann Christoph Raubenius vom 3. August 1720 (speziell S. 263).

⁶⁷ Siehe BJ 2002, S. 100–110 und 120–134 (M. Maul/P. Wollny).

fanden sich immerhin ein geschlossener Jahrgang und – falls ich die etwas unklare Formulierung richtig deute – darüberhinaus noch 65 einzelne Kirchenstücke von Stölzel.⁶⁸ Sollte Bach den Saitenspiel-Jahrgang von Koch ausgeliehen haben, so würde dies erklären, warum aus seiner Notenbibliothek keine Abschriften dieser Werke bekannt sind; er hätte dann Kochs Aufführungsmaterial benutzt und anschließend wieder zurückgeschickt.

Es gibt jedoch auch noch andere Hinweise, denen nachzugehen sich lohnen würde. C. P. E. Bach besaß drei mehr oder weniger vollständige Kantatenjahrgänge Stölzels, von denen heute jede Spur fehlt. Sein Nachlaßverzeichnis von 1790 nennt⁶⁹:

Ein Jahrgang von Stölzel, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen der 4te, 5te und 6te Sonntag nach Epiphantias.

Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphantias, der 6te Sonntag nach Epiphantias, der 10te, 14te, 15te, 17te, 20te und 27te Sonntag nach Trinitatis; und 2 Stücke sind incomplet.

Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphantias und der 27te Sonntag nach Trinitatis.

Leider kann anhand dieser knappen Angaben keiner der Jahrgänge eindeutig identifiziert werden; mit Blick auf die in dem an erster Stelle genannten Jahrgang fehlenden Stücke verdient jedoch bemerkt zu werden, daß es – bedingt durch einen verhältnismäßig frühen Ostertermin – bei der Leipziger Aufführung des Saitenspiel-Jahrgangs 1735/36 nur drei Sonntage nach Epiphantias gab.⁷⁰

Der Nachweis einer anscheinend geschlossenen Aufführung von Stölzels Saitenspiel-Jahrgang in den Leipziger Hauptkirchen im Jahr 1735/36 hat weitreichende Konsequenzen für unser Bild von Bachs musikalischen Unternehmungen in den 1730er Jahren. Die Darbietung einer großen Zahl von fremden, technisch weniger anspruchsvollen Kompositionen verschaffte ihm Freiräume, an die in seinen ersten Amtsjahren nicht zu denken gewesen wäre. Diese nutzte er unter anderem zweifellos für die Überarbeitung der Matthäus-Passion und die Anfertigung einer neuen kalligraphischen Partitur des monumentalen Werks. Auch das umfangreiche Stimmenmaterial für deren auf den Karfreitag (30. März) 1736 anberaumte Wiederaufführung brauchte nicht unter Zeitdruck geschrieben zu werden, und selbst die Proben für dieses höchst

⁶⁸ Ebenda, S. 133.

⁶⁹ Vgl. NV, S. 86.

⁷⁰ Einschränkend sei allerdings bemerkt, daß in J. S. Bachs Stölzel-Jahrgang die Kantaten vom 25. bis 27. Sonntag nach Trinitatis gefehlt haben dürften. Das NV erwähnt hier indes keine Lücken.

ambitionierte Werk konnten somit in größerer Ruhe und mit größerem zeitlichem Vorlauf als sonst durchgeführt werden⁷¹. Die Aufführungen von Stölzels Kantaten konnte Bach bei Bedarf zudem offenbar ohne weiteres seinen Präfekten überlassen und gelegentlich ausgedehntere Reisen unternehmen; für die erste Junihälfte 1735 ist ein zweiwöchiger Aufenthalt in Mühlhausen und die Prüfung der Orgel in Weißensee dokumentiert.⁷² Im Herbst ergab sich dann genügend Zeit für die Niederschrift der Bachschen Familienchronik und die Arbeit am Schemelli-Gesangbuch.

Abschließend bleibt noch zu fragen, inwieweit die Verhältnisse von 1735/36 für Bachs Kirchenmusikaufführungen der 1730er und 1740er Jahre repräsentativ sind. Die vergleichsweise geringe Zahl von Aufführungsbelegen für eigene Werke könnte ein Indiz für die zunehmende Pluralität des Repertoires sein. Dem steht allerdings Bachs Erklärung in seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 15. August 1736 gegenüber, der zufolge „die *musicalischen* Kirchen Stücke so im ersteren *Chore* gemachet werden“ meistens eigene Kompositionen waren.⁷³ Es wird die Aufgabe künftiger Forschungen sein, hier nach Möglichkeit weitere Aufschlüsse zu gewinnen.⁷⁴

⁷¹ Die vergleichsweise hohe Qualität des originalen Aufführungsmaterials schließt gelegentliche Kopierfehler nicht aus. Vgl. A. Dürr, *De vita cum imperfectis*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hrsg. von R. L. Marshall, Kassel 1974, S. 243–253.

⁷² Dok II, Nr. 365, 393, 395; Dok V, Nr. B 365a; sowie BJ 2005, S. 287–289 (W. Börner und K. H. Schubert).

⁷³ Dok I, Nr. 34.

⁷⁴ Zu erwägen wäre, ob Bach neben dem „Saiten-Spiel des Hertzens“ noch andere Kantatenjahrgänge Stölzels gekannt hat. Sein Rückgriff auf drei Texte (vgl. BWV 64, 69a und 77) aus einem 1720/21 von Stölzel komponierten Jahrgang des Gothaer Theologen Johann Oswald Knauer (*Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinischen Zions*, Gotha 1720) könnte hierfür ein Indiz sein; die Doppelmotivik des dichten imitativen Kopfsatzes der Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77 scheint die Kenntnis von Stölzels Parallelvertonung (erhalten in D-B, *Mus. ms. 21412 IV*) vorauszusetzen.

Der Thomasorganist und Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner verwendete für seine Kantaten „Siehe da, eine Hütte Gottes“ und „Gott hat den Herrn auferwecket“ (erhalten im Kantoreiarchiv der Johanniskirche in Mügeln, *Mus. ant.* 328 und *Mus. ant.* 108) zwei Dichtungen aus dem 1736/37 von Stölzel für den Sondershäuser Hof vertonten Doppeljahrgang von Johann Caspar Manhardt (*Erbaulicher Kirchen-Andachten, Aus Denen ordentlichen Sonn- und Fest-Tags Episteln u. Evangelien ... Erster [Anderer] Theil*, Sondershausen 1735–1736; Exemplar: Universitätsbibliothek Leipzig, B. S. T. 8° 435). Ob hier eine Anregung durch Stölzels Komposition – und dann vielleicht gar eine Verbindung zu Bachs Aufführungsrepertoire – angenommen werden darf, muß allerdings offenbleiben. Zu einem vergleichbaren Fall im Schaffen Wilhelm Friedemann Bachs siehe mei-

Beispiel 1: J. S. Bach, Aria „Bekennen will ich seinen Namen“, BWV 200

Beispiel 2: G. H. Stölzel, Aria „Dein Kreuz, o Bräutigam meiner Seelen“ aus dem Passionsoratorium „Die leidende und am Kreuz sterbende Liebe Jesu“ (Gotha 1720)

Abbildungen 1–2: Kantatentextdruck Leipzig 1735, Bl. 1r (= S. 65) und Bl. 3v–4r (= S. 70–71). Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –, Signatur *IB 2e*

nen Beitrag *Überlegungen zu W. F. Bachs geistlichem Vokalschaffen*, in: Händel-Jahrbuch 47 (2001), S. 225–238, speziell S. 230.

Johann Elias Bach verwendete nach Ausweis eines gedruckten Textbuchs (*Musikalische Texte auf zwey Jahr, Welche an denen Sonn- und Feyertagen in der St. Johannis Kirche alhier Wechselweise sollen aufgeführt werden*, Schweinfurt 1754; Exemplar: Schweinfurt, Sakristeibibliothek der Johanniskirche, Sg 63) in seinem letzten Amtsjahr für seine Kantatenaufführungen in der Schweinfurter Johanniskirche Vertonungen von Benjamin Schmolcks drittem Jahrgang (*Das Nahmen-Buch Christi und der Christen*, Breslau 1726), allerdings in stark verkürzter Form (lediglich Satz 1–3 und 8). Die im Schweinfurter Textbuch mitgeteilten Stimm-
lagen der Solosätze deuten darauf hin, daß hier die Vertonungen Stölzels – teils in bearbeiteter Form – erklangen. Da J. E. Bach 1743 zu seinem Dienstantritt Jahrgänge von Telemann und Schott in Leipzig erworben hatte, wäre denkbar, daß er auch Stölzels Zyklus von dort erhielt, vielleicht auf Vermittlung seines Leipziger Vetters. Auch im Aufführungsrepertoire der Leipziger Neukirche ist ein Werk Stölzels nachgewiesen; vgl. BzBF 8 (A. Glöckner), S. 128–129.

Beispiel 1

Aria

Violino I

Violino II

Alto

Continuo

3

6

8

Be · ken · nen

11

will ich sei-nen Na-men, er ist der Herr, er ist der Christ, er ist der Herr, er ist der

13

Herr, er ist der Christ,

16

in wel-chem

18

al - ler Völ-ker Sa-men ge-seg-net und er - lö - set ist, ge - seg

21

- net und er-lö - set ist.

23

26

Kein Tod raubt mir die Zu - ver - sicht, der Herr ist mei - nes Le - bens

28

Licht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht; kein Tod raubt mir die Zu - ver -

31

sicht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht, kein

33

Tod raubt mir _____ die Zu - ver - sicht, kein Tod raubt mir _____ die Zu - ver -

36

sicht, der Herr ist mei - nes Le - bens _____ Licht, der Herr ist mei - nes

38

Le - - - - - bens Licht, mei - nes Le - bens Licht, der

40

Herr ist mei - nes Le - bens Licht, der Herr

42

— ist mei - nes Le - bens Licht, der Herr ist mei - nes Le - bens Licht.

44

47

Beispiel 2

Aria

Oboe solo

Violino solo

Bassono solo

Tenore

Continuo

3

6

8

tr.

p

p

Dein Kreuz, o

11

p

Bräut-gam mei-ner See-len, steht ei-nem Chris-ten mehr als schön, mehr als schön, steht ei-nem

13

f *p*

f *p*

Chris-ten mehr als schön. Dein Kreuz, o Bräut-gam mei-ner

16

p

See-len, o Bräut-gam mei-ner See-len, steht ei-nem Chris-ten mehr als schön

18

steht ei-nem Chris-ten mehr als schön, steht ei-nem Chris-ten mehr als

21

f schön.

23

tr

26

Ja, wer sich will mit dir ver - mäh - len, der muß in die - sem Braut - schmuck gehn, ja, wer sich

28

will mit dir ver - mäh - - len, der muß in die - sem Braut - schmuck

31

gehn, der muß in die - sem Braut - schmuck gehn, in die - sem Braut - schmuck gehn.

Da capo

TB, 2^o

35) o (35

65

An dem Fest-Tage
St. Michaelis.

6. Michael
e)

Frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu
St. Thomä.

A R I A.

S Michael, wer ist wie Gott?
Laß die Hölle Lärmen blas-
sen,
Laß den alten Drachen rasen,
Hier wird ihre Wuth zu Spott.
D. Capo.

Gott Lob, wir haben noch das Feld,
Da wir Itt noch bey uns haben,
Held,
r Feinde Macht und List,
gsten untergraben;
Der, so des Todes Gift,
Die Pest der Höllen ist,
Wer wolte nicht
Hier unter seiner Fahne streiten?
Ein starcker Arm zerbricht
Des Leviathans Kopff,

E

Und

Abbildung 1

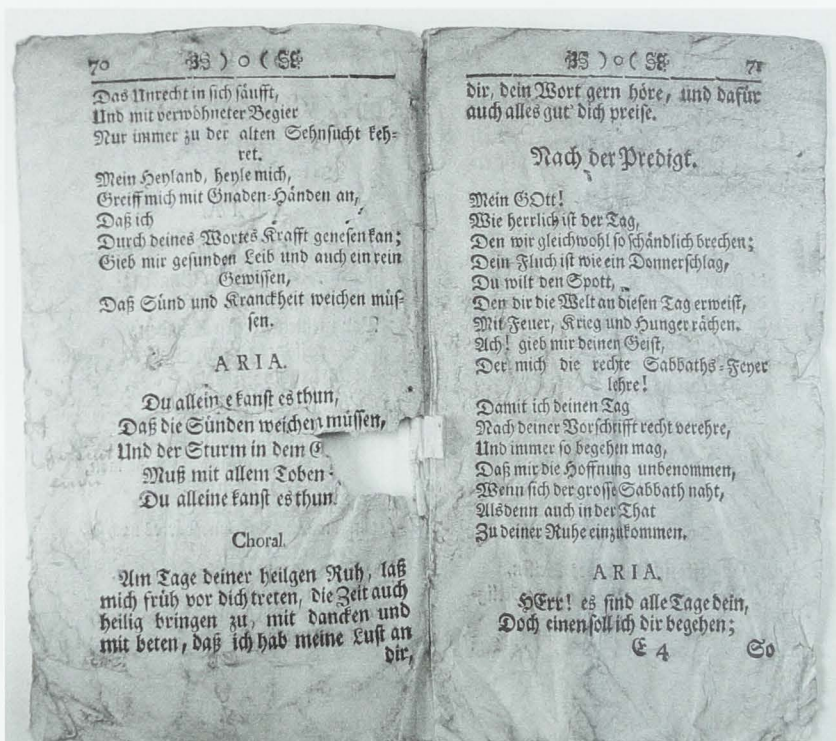


Abbildung 2