

Die Leipziger Pfingstkantate von 1721 – ein Werk von Johann Sebastian Bach ?

Eines der geistlichen Vokalwerke, die Bach „besonders geliebt zu haben scheint“,¹ ist die 1714 in Weimar entstandene Pfingstkantate „Erschallet, ihr Lieder“ (BWV 172). Sie ist das dritte geistliche Vokalwerk, das Bach nach seiner Ernennung zum Konzertmeister schrieb, und das erste zu einem hohen Festtag, weshalb die Orchesterpartie entsprechend festlich ausgestaltet ist. Bach führte dieses Werk später in Leipzig mehrfach auf, zuerst schon gegen Ende seines ersten Jahrgangs zu Pfingsten 1724. Für die Wiederaufführungen arbeitete er das Werk jeweils um und paßte es den aktuellen Umständen an. So wechselt die Tonart zwischen C-Dur und D-Dur, das Instrumentarium wird erweitert, im Duett erfährt die obligate Instrumentalbegleitung eine Veränderung und die Wiederholung des Eingangschors zum Abschluß kann weggelassen werden.²

Der Textdichter dieser Kantate ist unbekannt. Es wird vermutet, daß es sich um Salomo Franck handelt, auch wenn dieses Libretto nicht in seinen im Druck erschienenen Dichtungen enthalten ist.³ Bedenkt man die Situation von 1714, als Bach mit dem regelmäßigen Komponieren von Kantaten beauftragt wurde, bietet sich die Vermutung an, daß der am Weimarer Hof tätige Franck, der schon das Libretto zur Jagdkantate (BWV 208) verfaßt hatte, speziell für Bach Texte dichtete, die er freilich später nicht veröffentlichte.

Umso bedeutsamer ist es, daß von der Aufführung 1731 das Textbuch erhalten ist.⁴ Allerdings gibt der Textdruck die Komposition Bachs nicht ganz korrekt wieder. Am Ende des Eingangschores fehlt der Da-capo-Vermerk, ebenso bei der Arie „O Seelen-Paradies“ – eine Auslassung, die in Textdrucken anderer Kantaten ebenfalls zu beobachten ist –, wogegen er bei der ersten Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ erscheint. Bei dem Duett werden die Singstimmen mit „Anima“ und „Spir. S.“ näher gekennzeichnet. In der ersten Strophe ist die dritte Zeile „wehe durch den Herzengarten“ ausgelassen. In Bachs Komposition spielt sie eine nicht so gewichtige Rolle, als zwar das Wehen ausführlich dargestellt, die Textzeile jedoch als einzige nie wiederholt wird. Diese Auslassung – ebenso wie die fehlenden Da-capo-Vermerke – wird man wohl als

¹ Dürr K, S. 298.

² NBA I/13 Krit. Bericht (D. Kilian, 1960), S. 35 ff.

³ Dürr St, S. 69 ff.

⁴ BT, S. 444.

Flüchtigkeit betrachten müssen, der kein weiteres Gewicht zuzumessen ist. Insgesamt ist davon auszugehen, daß, von diesen Kleinigkeiten abgesehen, der gedruckte Text die Originalgestalt des Librettos darstellt.

In seiner Vertonung drückt Bach dem Duett seinen eigenen Stempel auf. Die Dichtung besteht aus drei vierzeiligen Strophen; die jeweils ersten drei Zeilen einer Strophe sind der Anima, die vierte dem Spiritus Sanctus zugeordnet. Bach komponiert die Verse nicht sukzessiv. Er gestaltet vielmehr ein echtes Duett, das heißt die beiden Stimmen singen über weite Strecken gemeinsam ihren jeweiligen Text, der die Bitte beziehungsweise die darauf bezogene Antwort ausdrückt. Dies wird im Textdruck nicht deutlich. Es beginnt der Sopran, und der Alt antwortet, bevor der Sopran seine Bitten vollständig vorgetragen hat. Bei den ersten beiden Strophen endet der Sopran einen halben beziehungsweise einen ganzen Takt vor dem Alt, so daß die Antwort das letzte Wort behält. Etwas anders verhält es sich bei der letzten Strophe, die in der Komposition auch den breitesten Raum einnimmt. Hier enden beide Singstimmen gemeinsam. Dabei sind im Sopran ab T. 34 die Verse umgestellt, die dritte Zeile („Du hast mir das Herz genommen“) ist an die Spitze gerückt, so daß die Bitte letztlich mit „höchste Liebe, komm herein!“ endet. In der antwortenden Zeile „Ich bin dein und du bist mein“ sind die Vershälften ab T. 37 vertauscht zu „du bist mein und ich bin dein“. Auf diese Weise erreicht Bach, daß in T. 42 beide Singstimmen sich mit ihren jeweiligen Zeilen „du“ zusingen, vor allem aber, daß sich die beiden abschließenden Zeilen reimen. Indem die beiden Stimmen sich textlich und musikalisch vereinigen, ist die Erfüllung der Bitte in der Komposition dargestellt, die Zusage schon Wirklichkeit geworden.

Im BJ 2008 berichtet Tatjana Schabalina von in St. Petersburg entdeckten, bisher unbekanntem Textbüchern zur Leipziger Kirchenmusik.⁵ Eines dieser Hefte enthält die Texte der Kantaten, die von Pfingsten bis Trinitatis 1721, also während der Amtszeit von Johann Kuhnau, aufgeführt wurden.⁶ Unter diesen befindet sich der von Bach vertonte Text „Erschallet, ihr Lieder“, wie gewöhnlich ohne Angabe des Komponisten. Natürlich stellt sich die Frage, wessen Komposition damals in Leipzig erklang, und der Gedanke an J. S. Bach liegt nahe, auch wenn dieser damals noch als Hofkapellmeister in Köthen tätig war.

War eine Kantatendichtung im Druck erschienen, so bot sie sich geradezu zur Vertonung an; folglich konnte es vorkommen, daß ein Text von verschiedenen Komponisten vertont wurde. Es ist kein Zufall, daß auch Bach für seine Kantaten BWV 170 und 199 auf gedruckte Texte, nämlich des Darmstädter

⁵ T. Schabalina, „*Texte zur Music*“ in *Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungspraxis Johann Sebastian Bachs*, BJ 2008, S. 33–98.

⁶ Ebenda, S. 90.

Hofpoeten Lehms, zurückgriff, die schon Christoph Graupner vertont hatte. Umgekehrt wählte Telemann einen im Druck erschienenen Text von Franck, der auch Bachs Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ BWV 152 zugrunde liegt, für eine eigene Komposition (TVWV 1:1420). Daß aber eine nicht gedruckte Dichtung Verbreitung fand, zum Beispiel von Weimar nach Leipzig, ist nicht gerade wahrscheinlich. Dieser Umstand spräche dafür, hinter der Leipziger Pfingstkantate von 1721 Bachs Komposition zu vermuten.

Hinzu kommen weitere Beobachtungen. Schabalina erwähnt die in Köthen geschriebenen Instrumentalstimmen in D-Dur, der Tonart, in der das Werk 1724 musiziert wurde.⁷ Dies könnte mit der Aufführung 1721 in Zusammenhang stehen. Ferner ist in dem Textdruck eigens die Wiederholung des Eingangschors vermerkt. Die Kantate wurde also 1721 wie in Weimar (und später 1724 in Leipzig) aufgeführt.

An zwei Stellen weichen die Textdrucke voneinander ab. Im Textdruck von 1731 wird im Eingangschor das Objekt von Gottes Handeln im Plural formuliert („die Seelen zu Tempeln“), 1721 jedoch im Singular („die Seele zum Tempel“). Der Grund für diese Abweichung läßt sich nur vermuten. Entweder liegt eine Anpassung an den Singular des folgenden Rezitativs vor oder wir haben es mit einem Anhaltspunkt für eine andere Komposition zu tun. Viel gewichtiger ist die Wiedergabe des Duetts im neu entdeckten Textbuch. Hier sind die Verse anders angeordnet. Das – wohl ursprüngliche – Reimschema a a b b ist abgewandelt zu a b b a. Der Text der zweiten Singstimme erscheint zunächst in der zweiten Zeile, dann, in den Strophen 2–3, in der dritten. Die Verse, die die erste Stimme zu singen hat, sind durch Klammern am Zeilenbeginn verknüpft, unabhängig von der Strophenzugehörigkeit, das heißt über die Strophenzäsuren hinweg. Am Ende – und das ist das Auffälligste – wird die erste Zeile der dritten Strophe noch einmal wiederholt.

Es stellt sich die Frage: Woher kommt diese eigenwillige Textaufteilung im Druck? Die plausibelste Antwort lautet: Hier spiegelt sich wieder, wie diese Strophen in der damals aufgeführten Kantate vertont waren. Nun endet auch Bachs Vertonung – abweichend von der Textvorlage – mit derselben Zeile wie der neu gefundene Textdruck. Freilich ist die jeweilige Textaufteilung insofern noch etwas anders, als Bach die Zeilen a b c umstellt zu c a b. Der Textdruck wiederholt jedoch nur die Zeile b, nicht aber auch Zeile a. Auf jeden Fall endet er genau wie Bachs Komposition mit der wiederholten Zeile. Nicht so eindeutig verhält es sich am Anfang. Bach läßt zunächst den Sopran die ersten beiden Zeilen vollständig vortragen. Dann, zur Wiederholung dieses Textes, antwortet der Alt. Im Textdruck ist die Zeile des Alts schon nach der ersten Zeile des Soprans wiedergegeben, was der Vertonung nicht genau entspricht. Man kann mithin nur sagen: Der Druck gibt wieder, daß die Antwort des Alts

⁷ Ebenda, S. 57 (Fußnote 33).

während des Vortrags des Soprans erfolgt und nicht, wie aus dem Druck von 1731 gefolgert werden könnte, im Anschluß daran. Weshalb aber hier in der ersten Strophe die Zeile des Alts schon nach der ersten und nicht, wie in den beiden anderen Strophen, nach der zweiten abgedruckt ist, muß offenbleiben. Dies umso mehr, als Bach hier den Alt schon während der zweiten Zeile einsetzen läßt (T. 16 und 27) und nicht wie in der ersten Textstrophe erst nach dieser.

Zuletzt stellt sich die Frage, welcher Anlaß hinter der eventuellen Aufführung dieser Kantate zu Pfingsten 1721 gestanden haben könnte. Andreas Glöckner erwähnt, daß der damalige Thomaskantor Johann Kuhnau um diese Zeit erkrankt war⁸ und daher vermutlich Kantaten anderer Komponisten aufgeführt werden mußten. Schabalina verweist außerdem auf die Kontakte, die Kuhnau zu Bach hatte,⁹ und die gemeinsame Orgelprobe in Halle im Mai 1716 fiel in eine Zeit, in der Bach für den Weimarer Hof regelmäßig Kantaten schrieb.¹⁰ So ist zumindest anzunehmen, daß die beiden sich über ihre Tätigkeiten an ihren jeweiligen Wirkungsorten austauschten und Kuhnau somit von Bachs Weimarer Aktivitäten erfuhr. Vielleicht war er damals auf eine dieser Kompositionen neugierig geworden. Bekanntlich prüfte Bach im Dezember 1717, kurz nach seinem Dienstantritt in Köthen, die Orgel an der Paulinerkirche zu Leipzig, und Schering vermutet, daß es Kuhnau war, der Bach für diese Aufgabe empfohlen hatte,¹¹ auch wenn dieser gerade erst Weimar verlassen hatte und nicht mehr als Organist tätig war. War es die Achtung vor der Kompetenz des jüngeren Kollegen, persönliche Zuneigung, oder dachte Kuhnau schon an einen eventuellen Nachfolger, den er in Leipzig ins Spiel bringen wollte?

Auch Bach könnte Interesse an einer Kantatenaufführung in Leipzig gehabt haben. Ulrich Siegele geht in seiner ausführlichen Darstellung der Umstände im Zusammenhang mit Bachs Wahl zum Thomaskantor auch auf die Momente ein, die Bach zum Weggang von Köthen bewogen.¹² Er konstatiert dabei für die Köthener Jahre eine Zäsur im Laufe des Jahres 1720 und belegt dies unter anderem mit Bachs Reisetätigkeit, die nicht mehr dienstlichen sondern privaten Charakter hatte. Hierzu zählt die Reise nach Hamburg im Zusammenhang mit der Bewerbung um die Stelle an der dortigen Jakobikirche (1720), bei der offenbar die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

⁸ A. Glöckner, *Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig. Neue Quellen (Teil 1)*, BJ 2008, S. 159–201, speziell S. 176.

⁹ Schabalina (wie Fußnote 5), S. 57, dort Fußnote 31.

¹⁰ Vgl. dazu den von Klaus Hofmann neu gestalteten Weimarer Aufführungskalender im BJ 1993, S. 27–29.

¹¹ A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 9.

¹² U. Siegele, *Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*, BJ 1984, S. 7–43, speziell S. 23 ff.

aufgeführt wurde. Die Hoffnungen auf Hamburg zerschlugen sich,¹³ aber Bach hatte zu erkennen gegeben, daß er sich wohl einen Wechsel von einem höfischen zu einem städtischen Amt, allerdings auf eine bedeutsame Stelle, denken konnte. Vielleicht erklärt dies sein Interesse, sich in Leipzig nicht nur als Orgelsachverständiger zu zeigen, sondern auch als Komponist großer Kirchenmusik. Was lag näher, als die Fühler nach Leipzig auszustrecken oder sogar einer eventuellen Bitte um eine Kantate nachzukommen, nachdem davon auszugehen war, daß in absehbarer Frist die Stelle des Thomaskantors neu zu besetzen sein würde? In Weimar hatte Bach drei Kantaten in großer Besetzung geschrieben, jeweils zu den Hauptfesten Weihnachten (BWV 63), Ostern (BWV 31) und Pfingsten (BWV 172). So könnte ihm diese Gelegenheit willkommen gewesen sein, sich mit einem solch repräsentativen Werk als versierter Kantatenkomponist auszuweisen, und diese Kantatenaufführung könnte dann einer der Gründe gewesen sein, weshalb er im Herbst 1722 wohl zur Bewerbung um das Thomaskantorat aufgefordert wurde.¹⁴ Dies alles sind Überlegungen, Vermutungen, Gedankenspiele, die vorläufigen Charakter haben. Vielleicht stellen sich ähnliche überraschende Funde ein, die zur Klärung der noch offenen Fragen beitragen können.

Gottfried Simpfendörfer (Lauda-Königshofen)

¹³ J. Kremer, *Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg – eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach?*, BJ 1993, S. 217–222.

¹⁴ Vgl. Siegele (wie Fußnote 12), S. 17.