

Anmerkungen zu Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21)*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Bachs Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ gibt der Forschung seit langem Rätsel auf.¹ Der autographe Vermerk „den 3ten post Trinit: 1714. musiciret worden“ auf dem Titelblatt der Originalstimmen läßt an eine Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis denken. Doch wird diese Angabe durch die an gleicher Stelle vermerkte Bestimmung „Per ogni Tempo“ relativiert. Zweifel an der Bestimmung für den Trinitatissonntag werden zudem genährt durch die Tatsache, daß der Kantatentext keine inhaltliche Verbindung zum Evangelium des Tages, Lukas 15,1–10, erkennen läßt. Auf der anderen Seite finden sich immerhin Bezüge zur Epistel des Sonntags, 1. Petrus 5,6–11. Doch auch das außergewöhnliche äußere Format der Kantate will nicht recht zu einer normalen Sonntagsmusik passen; es deutet, wie es scheint, auf einen besonderen Anlaß.

In der Tat stand jener 3. Trinitatissonntag 1714 am Weimarer Hof im Zeichen besonderer Ereignisse:² Der jugendliche Prinz Johann Ernst zu Sachsen-Weimar (1696–1715) war schwer erkrankt, und am Hof traf man Reisevorbe-

* In memoriam Martin Petzoldt (1946–2015).

¹ Literatur (nach 1950): Dürr St; Dürr St 2; R. Jauernig, *Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21)*, BJ 1954, S. 46–49; H. Werthemann, *Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“*, BJ 1965, S. 135–143; P. Brainard, *Cantata 21 Revisited*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, hrsg. von R. Marshall, Kassel und Hackensack 1974, S. 231–242; P. Brainard, *Edition der Kantate in NBA I/16, Kantaten zum 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis* (R. Moreen, G. S. Bozarth, P. Brainard), Notenband: Kassel und Leipzig 1981, S. 109–196, Krit. Bericht: ebenda 1984, S. 99–156; M. Petzoldt, *„Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21*, BJ 1993, S. 31–46; C. Wolff, *„Die betrubte und wieder getröstete Seele“: Zum Dialog-Charakter der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21*, BJ 1996, S. 139–145; K. Hofmann, *Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“*. *Ergebnisse und Hypothesen der Forschung*, in: Roemhildt, Bach, Mozart. Beiträge zur Musikforschung. Jahrbuch der Bachwoche Dillenburg 1998, Dillenburg 1998, S. 13–16; U. Poetzsch-Seban, *Wann wurde „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 erstaufgeführt?*, in: Telemann und Bach. Telemann-Beiträge, hrsg. von B. Reipsch und W. Hobohm (Magdeburger Telemann-Studien. 18.), Hildesheim 2005, S. 86–93.

² Zum folgenden ausführlich Jauernig (wie Fußnote 1).

reitungen für einen Kuraufenthalt in Bad Schwalbach. Für den Prinzen sollte es eine Reise ohne Wiederkehr werden. Der Aufbruch erfolgte am 4. Juli 1714. Bachs Kantate erklang am 17. Juni. Es liegt nahe, sie als Abschiedsmusik für den Prinzen zu verstehen.

Bach hat seine Kantate verschiedentlich erneut aufgeführt, in seiner Köthener Zeit möglicherweise in Hamburg 1720,³ danach in Leipzig 1723 und wohl mehrfach auch in den folgenden Jahren. Die Aufführungen haben Spuren in den originalen Stimmen hinterlassen; eine Partitur, die die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes weiter erhellen könnte, ist allerdings nicht überliefert.

Seit langem wird vermutet, daß die Kantate eine Vorgeschichte hat, die vor das Jahr 1714 zurückreicht. Tatsächlich findet sich in der Weimarer Vokalbaßstimme die Spur einer älteren Schicht des Werkes in Gestalt von Tacet-Vermerken, die die Sätze 3–5 dem Sopran statt – wie 1714 aufgeführt – dem Tenor zuordnen und die damit auf eine vorausgehende Konzeption verweisen. Ob dieses Indiz freilich eine abgeschlossene und womöglich bereits anderweitig aufgeführte frühere Werkfassung bezeugt oder nur das Abrücken Bachs von der zunächst vorgesehenen Besetzung, ist eine offene Frage.

Einer auf Friedrich Chrysanders Händel-Biographie von 1858 zurückgehenden Tradition folgend hielt sich lange die Vermutung, daß Bach die Kantate bereits in der Adventszeit 1713 bei seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der Hallenser Marienkirche aufgeführt habe.⁴ Diese Annahme hat sich jedoch inzwischen als unhaltbar erwiesen.⁵

Einen anderen Zusammenhang mit der Vorgeschichte der Kantate hat Martin Petzoldt im Bach-Jahrbuch 1993 zur Diskussion gestellt.⁶ Danach hätte die Kantate zumindest in Teilen als Trauermusik in einem Gedächtnisgottesdienst gedient, der für die im September 1713 verstorbene Aemilia Maria Harreß am 8. Oktober 1713 in der Stadtkirche zu Weimar gehalten wurde. Die Familie der Verstorbenen gehörte zur politischen Prominenz des Herzogtums. Die Gedächtnisfeier dürfte entsprechend repräsentativ gestaltet gewesen sein; vermutlich gehörte dazu also auch eine Trauermusik. Die Predigt wurde von

³ Dazu kritisch Poetzsch-Seban (wie Fußnote 1), S. 91. – Auf eine Aufführung in Köthen deutet die Beteiligung des Köthener Kantors Johann Jeremias Göbel († 1729) als Schreiber einer der Originalstimmen; vgl. M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, dort S. 97–99.

⁴ F. Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, Bd. I, Leipzig 1858, S. 22.

⁵ Petzoldt (wie Fußnote 1), S. 35, bezeichnet eine Aufführung in der Adventszeit 1713 (die allein in Betracht kommt) als „aus De-tempore-Gründen völlig unmöglich“. Weitere Argumente bei P. Wollny, *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, S. 25–39, besonders S. 36.

⁶ Siehe Fußnote 1.

dem Weimarer Oberhofprediger und Generalsuperintendenten Johann Georg Lairitz gehalten. Der Predigttext war Psalm 94,19, „Ich hatte viel Bekümmernis ...“. Aus Lairitz' Auslegung ergeben sich über diesen direkten Bezug zu der Kantate hinaus inhaltliche Verbindungen zu den Sätzen 3, 4, 6 und 9. Manches davon könnte allerdings nach Petzoldt einer nachträglichen Erweiterung des Kantatensatzbestandes zuzurechnen sein. Der „früheste Kern von BWV 21“ wäre möglicherweise in den Sätzen 2, 6 und 9 zu sehen.⁷

Nicht zum ersten Mal führt hier die Analyse des Textes zu der Vermutung, daß die Kantate aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzt sein dürfte. Zu ähnlichen, allerdings unterschiedlichen Schlüssen gelangten zuvor bereits Helene Werthemann⁸ und Paul Brainard.⁹ Auch der analytische Blick auf die Musik hat früh den Gedanken aufkommen lassen, daß die Kantate kein Werk aus einem Guß ist. Erste Vermutungen in dieser Richtung finden sich schon in Alfred Dürrs *Studien* von 1951.¹⁰ Auch wird hier bereits deutlich ausgesprochen, daß Bach den Schlußchor offenbar aus einem anderen Werk übernommen hat, ein Sachverhalt, der durch Stil- wie durch Quellenbefunde erhärtet wird:¹¹ Offensichtlich wurde das Stück erst durch eine Uminstrumentierung dem neuen Zusammenhang angepaßt.¹²

Zu bedenken bleibt auch, daß gerade dieser Satz keinesfalls einer Trauermusik für Aemilia Maria Harreß angehört haben kann. Die musikalische Ausstattung von Trauer- und Gedächtnisfeiern war durch gesellschaftliche Konventionen eng begrenzt: Trompeten und Pauken waren allein Standespersonen vorbehalten, auch beim übrigen Instrumentarium bestanden Einschränkungen. In einer bürgerlichen Feier dürfte eine vollständige Kantate mit vokalen Solopartien und obligaten Instrumenten die seltene Ausnahme gewesen sein.¹³ Möglicherweise beschränkte sich die Musik im Gedächtnisgottesdienst für Aemilia Maria Harreß also auf Motetten und Choräle, dar-

⁷ Petzoldt (wie Fußnote 1), S. 45.

⁸ Werthemann (wie Fußnote 1) betrachtet die Sätze 3–9 aufgrund inhaltlicher Beziehungen zu einem Lied von Johann Rist (1607–1667) als Grundbestand der Kantate; vgl. besonders S. 142 f.

⁹ Nach Brainard (wie Fußnote 1) sind die Sätze 3–6 und 9 als „Urbestandteile einigermaßen gesichert“, eine originäre Zugehörigkeit von Satz 2 hält er für sehr wahrscheinlich (NBA I/16 Krit. Bericht, S. 133).

¹⁰ Dürr 1951 (wie Fußnote 1), S. 154.

¹¹ Ebenda S. 19–21.

¹² Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 139.

¹³ Der Lockwitzer Pfarrer Christian Gerber vermerkt 1732 in seiner *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, es werde „auch wohl von dem Cantore eine Trauermusic aufgeführt, sonderlich bey vornehmer und hoher Personen Leichen- und Gedächtniß-Predigten, dabey auch bißweilen Instrumenta douçe gespielt werden“; zitiert nach NBA III/1 Krit. Bericht (K. Ameln, 1967), S. 25.

geboten von Singstimmen und Orgel, vielleicht unterstützt von Streichern. Die von Petzoldt favorisierten Sätze 2, 6 und 9 könnten dabei im Mittelpunkt gestanden haben.

Eine weitere These zur Vorgeschichte der Kantate hat Ute Poetzsch-Seban 2005 vorgelegt.¹⁴ Ausgehend von der für den Sonntag *Reminiscere* bestimmten Kantate „Ich hatte viel Bekümmernisse“ TVWV 1:843 von Georg Philipp Telemann auf einen Text von Erdmann Neumeister betrachtet sie den Text von BWV 21 unter dem Aspekt theologischer Auslegungstraditionen sowie der Wahl von sinn- und affektverwandten Bibelworten für Kantatendichtungen zu diesem Sonntag. Dabei kommt sie zu dem Schluß, daß Bachs Kantate ursprünglich (wenn auch möglicherweise in einer kürzeren Fassung, etwa ohne die Sätze 7, 8 und 10) für den Sonntag *Reminiscere* bestimmt war. Die Kantate wäre nach ihrer These für den betreffenden Sonntag des Jahres 1714, den 25. Februar, entstanden und von Bach als Eröffnungsstück für den vierwöchigen Turnus seiner Weimarer Kantatenaufführungen gedacht gewesen. Die geplante Aufführung sei jedoch nicht zustande gekommen, weil die Ernennung Bachs zum Konzertmeister erst am 2. März 1714 erfolgte.

Es mag hier genügen festzustellen, daß die Thesen von Martin Petzoldt und Ute Poetzsch-Seban einander nicht ausschließen.

II

Bei genauer Betrachtung der Musik lassen sich dem torsohaften Bild der Werkgeschichte noch einzelne Mosaiksteine hinzufügen. Primär betroffen sind Satz 2, „Ich hatte viel Bekümmernis“, und Satz 6, „Was betrübst du dich, meine Seele“. Sie weisen eine Reihe von satztechnischen Besonderheiten auf, die auf eine nachträgliche Erweiterung der Besetzung schließen lassen. In beiden Fällen geht es um das Verhältnis von Vokalsatz und Instrumentalpart.

Satz 2 hat als Ganzes betrachtet die Reihungsform der Motette. Dem entspricht, daß die Singstimmen fast den ganzen Satz hindurch präsent sind; eine Ausnahme macht nur das kurze instrumentale Zwischenspiel von T. 47–49. Auch daß die Instrumente von T. 38 an weitgehend *colla parte* geführt sind, entspricht der Motettenpraxis. Entschieden als Kantatensatz charakterisiert wird das Ganze aber durch die Beteiligung der Instrumente im ersten Hauptabschnitt bis T. 37, in dem Oboe, Violine I, II und Viola als selbständige Klanggruppe agieren. Dabei sind sie in einer Weise eingesetzt, die man in Bachs Kantatenwerk wohl nicht leicht wiederfinden wird: In unregelmäßigen Abständen treten Oboe, Violinen und Viola gliedernd und zugleich auszierend in die Kadenzen des Satzes ein, und zwar hauptsächlich in zwei Erscheinungs-

¹⁴ Siehe Fußnote 1.

formen. Deren erste (zuerst in T.5f.) ist charakterisiert durch eine Oboen-„Koloratur“ in Sechzehntelpaaren und einen Streicherpart, bei dem Violine I und Viola parallel in weiten Sprüngen verlaufen. Die zweite Form (zuerst in T. 8f.) zeigt in der Oboe eine einfache Diskantklausel und auch in den Violinen und der Viola einen melodisch einfacheren Verlauf, wobei in zwei Fällen (T.8f., 15f., nicht T.20f.) eine Stimme mit dem Alt geht. Als drittes Element kommt von T.21 an eine einfache harmonische Begleitung in Form zweier Akkorde hinzu, die einzelne Kadenzschritte akzentuiert.

Die erwähnten satztechnischen Besonderheiten treten in diesem ersten Hauptabschnitt bei den instrumentalen Einwürfen auf, und hier im Zusammenhang mit der Oboen-„Koloratur“ der erstgenannten Erscheinungsform. Aus Sicht der Satztechnik der Zeit sicher unproblematisch sind vorübergehende Einklangsführungen der Oboe mit dem Sopran wie an der Taktwende 5/6, in T.12 (3. Viertel), T.18 (2.–3. Viertel), T.23 (2.–3. Viertel), und das gleiche mag bei der Verbindung mit dem Alt wie in T.26 (2.–3. Viertel) gelten. Sicher als Fehler anzusehen ist aber die zweifache Oktavparallele mit dem Tenor an der Taktwende 11/12. Und bedenklich sind auch die Quintparallelen der Oboe mit dem Tenor in T.22 und mit dem Alt in T.28.

Der Streichersatz von Violine I, II und Viola ist demgegenüber unauffällig. Eine Ausnahme macht hier nur eine Oktavparallele zwischen Violine II und Fagott + Continuo in T.12 im 1. Viertel.

Bei Satz 6 treffen wir zunächst auf eine formal ähnliche Grundsituation: Auch dieser Satz ist nach Motettenart als Reihungsform angelegt; jeder Textabschnitt wird für sich behandelt. Bei analytischer Betrachtung fällt auch hier der Blick rasch auf die Rolle der obligaten Instrumente und besonders auf die Oboe. Von Interesse sind vor allem die Abschnitte 2, „und bist so unruhig in mir“ (T.11 ff.), und 5, „daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist“ (T.43 ff.).

Bei Abschnitt 2 geht es um dessen ersten Teil, T.11–18, einen strengen Kanon der vier Singstimmen auf der Basis einer absteigenden Quintschrittsequenz. Die Instrumentenpaare Oboe + Viola einerseits und Violine I + II andererseits begleiten den Vokalsatz mit zweistimmigen Einwürfen. Die vier Instrumente folgen dabei dem Sequenzverlauf des Kanons. Als unbedenklich ist anzusehen, daß die Oboe in einzelnen Fortschreitungen im Einklang mit dem Sopran (T.13, 1. Viertel; T.17, 1. Viertel) geht. Kritisch zu sehen sind aber sicherlich zwei Oktavparallelen, die eine in T.15 (1. Viertel) mit dem Tenor, die andere in T.15/16 mit dem Vokalbaß (der hier aus dem Sequenzmodell ausschert). Man muß annehmen, daß die Stimme der Oboe nachträglich hinzukomponiert worden ist. Doch ist es gut möglich, daß auch die Partien von Violine I, II und Viola erst in diesem Zusammenhang hinzugefügt worden sind. Bei Abschnitt 5 handelt es sich um eine Permutationsfuge. Werner Neumann bietet in seinem Standardwerk *J. S. Bachs Chorfüge* dazu eine Analyse und

eine Übersicht über die Schichtung der insgesamt fünf Themenglieder.¹⁵ Wir geben hier den Dux-Komplex in Anlehnung an Neumann wieder (siehe Beispiel 1):¹⁶

Neumann vermerkt im Zusammenhang seiner Analyse gewisse Unregelmäßigkeiten des Satzes. Eine der Ursachen erkennt er in der melodischen Identität der Schlüsse von Kontrapunkt 3 und 5. Darüber hinaus besteht jedoch ein weiterer konzeptioneller Fehler in der Quartparallele zwischen den Kontrapunkten 1 und 5 im 2. Takt bei dem Schritt vom 2. zum 3. Achtel (c^l-f^l bzw. $g-c^l$), da die Quartparallele bei Vertauschung der Oktavlagen zur Quintparallele wird.

An beiden konzeptionellen Fehlern ist Kontrapunkt 5 beteiligt. In Bachs Satz finden sich denn auch im Zusammenhang mit diesem Themenglied verschiedene Regelverstöße: Der auffälligste von ihnen ist eine Oktavparallele zwischen Sopran und Tenor an der Taktwende 70/71. In unmittelbarer Umgebung dazu finden sich zwei weitere Satzfehler: In T. 69 (2.–3. Viertel) verlaufen Tenor und Baß regelwidrig im Einklang. Bach hat hier im Tenor den Melodieverlauf von Kontrapunkt 5 bei den drei syllabischen Sechzehnteln im 2. Taktviertel eine Terz höher gesetzt,¹⁷ um eine Quintparallele mit dem Continuo vom 2. zum 3. Taktviertel zu vermeiden, aber mit diesem Eingriff die Einklangspannweite von Tenor und Baß verursacht. Auf dieselbe Weise ergibt sich in T. 71 an entsprechender Stelle eine Akzent-Oktavparallele zwischen Sopran und Alt.

Kontrapunkt 5 ist also der eigentliche „Störfaktor“ im Satzgeschehen. Außer an der eben erwähnten Stelle tritt er noch dreimal in abgewandelter Gestalt auf: In T. 59/60 (Oboe), 61/62 (Violine I), 63/64 (Violine I) dienen die Änderungen jeweils der Vermeidung einer Quintparallele mit Baß (T. 60), Tenor (T. 62) oder Alt (T. 64) auf dem 1.–2. Viertel des Taktes; in T. 62 wird außerdem im 3. Taktviertel eine Quintparallele mit dem Continuo vermieden. Einmal aber, an der Taktwende 72/73, ändert Bach mit Rücksicht auf Kontrapunkt 5 (Alt), den Schluß von Kontrapunkt 3 (Oboe) zur Vermeidung einer Oktavparallele.

Offensichtlich ist Kontrapunkt 5 das Ergebnis einer nachträglichen Umarbeitung. Angelpunkt ist T. 51. An dieser Stelle wäre nach dem Permutationsschema im Alt Kontrapunkt 1 (also der Themenbeginn) zu erwarten. Und das

¹⁵ W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zu Bachs Kompositionstechnik*, Leipzig 1938, 3. Auflage Leipzig 1953, S. 20f., dazu Tafel 4. Wir übernehmen im folgenden Neumanns Bezeichnung der Themenglieder als Kontrapunkt 1–5.

¹⁶ Zusätzlich kennzeichnen wir die nachfolgend behandelten Konzeptionsmängel durch Balken.

¹⁷ Nämlich $es^l-d^l-c^l$ statt c^l-b-a , wie die Comes-Version von Kontrapunkt 5 korrekt lauten müßte (vgl. die Sechzehntelgruppe in T. 61, Violine I). Neumann notiert auf Tafel 4 in Schema B fälschlich $es^2-d^2-c^2$ (also die Variante von T. 69).

war in der Urfassung vermutlich auch der Fall. Es ist anzunehmen, daß die Einführung der Instrumente in den Fugensatz auch schon in der ursprünglichen Fassung an dieser Stelle begann, dies allerdings mit dem im Alt liegenden Kontrapunkt 1 und der *colla parte* geführten Violine II. Statt im Alt erscheint Kontrapunkt 1 jedoch nun eine Oktave höher in der Oboe, die damit sehr viel effektvoller den Eintritt des Orchesters anführt und zu dem instrumentalen Zwischenspiel der Takte 53–58 überleitet. Im Alt aber wird als Ersatz für Kontrapunkt 1 ein neues, fünftes Permutationsglied formuliert. Damit wird die vierstimmige Permutationsfuge der Orchesterbesetzung entsprechend zur Fünfstimmigkeit erweitert, allerdings um den Preis massiver Eingriffe in die Permutationsstruktur im weiteren Verlauf des Satzes.¹⁸ Die geschilderten Unregelmäßigkeiten lassen nur den Schluß zu, daß die Oboenstimme des Fugenabschnitts nachträglich hinzukomponiert worden ist.

Das Fazit unserer Untersuchungen zu Satz 6 besteht in der Erkenntnis, daß die obligate Oboenpartie des Kanonabschnitts T. 11–18 und der Permutationsfuge T. 43 ff. in der ursprünglichen Version des Satzes noch nicht enthalten war. Das läßt den Schluß zu, daß auch das kleine Oboensolo in T. 33–37 der Urfassung noch nicht angehört hat.

III

Sowohl in Satz 2 als auch in Satz 6 ist die Oboenstimme das Ergebnis einer nachträglichen kompositorischen Erweiterung. Da nach Alfred Dürrs und Paul Brainards Untersuchungen auch der 11. Satz erst nachträglich mit einem Oboenpart ausgestattet worden ist, läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit folgern, daß diese drei Chorsätze nicht demselben Zusammenhang entstammen wie die beiden Kantatensätze, in denen die Oboe eine tragende Rolle spielt: die Eingangs-Sinfonia und die Sopran-Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“. Das läßt einen weiteren Schluß zu: Erst mit der Zusammenführung der heterogenen Bestandteile muß es für Bach wünschenswert erschienen sein, der Oboe auch im weiteren Verlauf der Kantate eine prominente Rolle zuzuweisen.

Während die genannten drei Chorsätze aufgrund der Bearbeitungsspuren mit Sicherheit einer älteren Schicht zuzuordnen sind, bleibt für die übrigen Sätze die Frage offen, ob sie ad hoc für die Kantate geschaffen wurden oder ganz oder teilweise ebenfalls auf ältere Vorlagen zurückgehen. Immerhin gut vor-

¹⁸ Ein ähnlicher Bearbeitungsvorgang liegt bei dem als Einzelstück überlieferten Chor „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50 vor; vgl. meinen Aufsatz *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte*, BJ 1994, S. 59–73.

stellbar bleibt, daß die eröffnende Sinfonia aus einem bereits vorhandenen Instrumentalwerk – etwa einer Triosonate – übernommen wurde. Der Satzstruktur nach handelt es sich um einen Triosatz für Oboe, Violine und Continuo mit ausinstrumentierter Generalbaßbegleitung von Violine II und Viola. Vielleicht endete der Satz ursprünglich mit der Kadenz von T. 15/16 mit einem Tonika-Dreiklang statt des Trugschlußakkords. Auffällig ist jedenfalls am Verhältnis der beiden konzertierenden Parteien, daß Bach erst in den fünf Schlußtaktten der Oboe eine deutlich dominierende Rolle zuweist.

IV

Zum Schluß soll noch ein anderer Aspekt der Werkgeschichte berührt werden. Nach den Quellenuntersuchungen von Paul Brainard hat Bach bei den vokalen Solopartien hoher Lage mehrfach Umbesetzungen vorgenommen.¹⁹ In der 1714 aufgeführten Fassung waren diese Parteien sämtlich mit Tenor besetzt. Wie Christoph Wolff im Bach-Jahrbuch 1996²⁰ im einzelnen ausgeführt hat, müssen die Solopartien der Sätze 3–5, 7, 8 und möglicherweise auch 10 jedoch ursprünglich dem Sopran zugeteilt gewesen sein. In der Köthener Zeit hat Bach denn auch den Sopran wieder in seine ursprüngliche Rolle eingesetzt (und ihm auch Satz 10 zugewiesen), in Leipzig allerdings die Sätze 5 und 10 wieder dem Tenor übertragen.

Am überraschendsten an der 1714 vorgenommenen Umdisposition ist die Ersetzung des Soprans durch einen Tenor in den beiden Duettsätzen 7 und 8. Das Satzpaar steht in der Gattungstradition des Dialogs zwischen Jesus und der Gläubigen Seele. Die beiden Rollen werden von jeher von Sopran und Baß dargestellt. Die Besetzung mit Tenor und Baß ist auch bei Bach eine singuläre Ausnahme.²¹ Wolff zufolge können aber nicht nur die beiden Duettsätze, sondern auch die übrigen damals dem Tenor übertragenen Solopartien inhaltlich der Rolle der Gläubigen Seele zugeordnet und als Teile des Dialogs ver-

¹⁹ Im einzelnen dazu Brainard 1974 (wie Fußnote 1), S. 235 f.; ausführlicher 1984 in NBA I/16 Krit. Bericht, S. 106 f., auch S. 138.

²⁰ Siehe Fußnote 1.

²¹ Einen vergleichbaren Fall stellt das Eingangsduett der Kantate „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen“ BWV 145 dar. Hier ist die Stimme Jesu abweichend von der Tradition dem Tenor zugewiesen. Vermutlich handelt es sich um eine Parodie; vgl. meinen Aufsatz *Anmerkungen zum Problem „Picander-Jahrgang“*, in: Bach in Leipzig – Bach und Leipzig, Konferenzbericht Leipzig 2000, hrsg. von U. Leisinger (LBB 5), Hildesheim 2002, S. 69–87, besonders S. 75, Fußnote 23; revidierter Wiederabdruck in: *Bachs Kantaten. Das Handbuch*, hrsg. von R. Emans und S. Hiemke (Das Bach-Handbuch 1–2, Teilband 2), Laaber 2012, S. 181–201, dort besonders Endnote 24 zu S. 185.

standen werden, Satz 3–5 als Prolog des Zwiegesprächs, Satz 10 als Epilog.²² Auch für diese Sätze stellt sich also die Frage nach dem Grund der Umbesetzung.

Wolff vermutet eine pragmatische Notlösung Bachs, verursacht etwa durch das Fehlen eines geeigneten Sopranisten.²³ Doch ist dies nicht die einzig mögliche Erklärung. Wenn man von der besonderen Situation am Weimarer Hofe im Juni 1714 ausgeht, könnte die Zuweisung des Dialogparts an den Tenor auch im Sinne einer konkreten Personifizierung dahingehend gemeint gewesen sein, daß es Prinz Johann Ernst selbst ist, der da spricht.

Aus heutiger Sicht mag eine solche Deutung befremdlich erscheinen. Doch die Zeit empfand offenbar anders. Im zweiten Teil der Trauermusik, die am 2. April 1716 in der Gedächtnisfeier für den Prinzen in der Weimarer Schloßkirche aufgeführt wurde, gibt es einen Dialog Jesu mit dem Verstorbenen:²⁴

Jesus.

Mein JOHANN ERNST komm zur Ruh!

Blick auf Sodom nicht zurücke [...]

Der Hochseel: Prinz.

Lebens Fürst! Ich folge Dir!

Ich vergeße was dahinden! [...]

Choral.

Christus der ist mein Leben [...]

Jesus.

Komm und gehe Himmel-ein,

Zum Durchlauchten Engel-Orden! [...]

Der Hochseel: Prinz.

Schönster Himmel! öffne dich!

Laß mich meinen Lauf beschließen [...]

Vielleicht wurden die Dialogpartien auch in der Trauermusik des Jahres 1716 von Tenor und Baß gesungen und haben so manchen Hörer erinnert an Bachs Abschiedskantate vom 17. Juni 1714.

²² S. 141f.

²³ S. 144.

²⁴ Auszugsweise wiedergegeben bei A. Glöckner, *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Bachs*, BJ 1985, S. 159–164; Zitat nach S. 163 f.

1 daß er mei - nes An - ge - sich - tes Hül - fe und mein Gott ist *tr*

2 daß er mei - nes An - ge - sich - tes Hül - fe und mein Gott ist

3 daß er mei - nes An - ge - sich - tes Hül - fe und mein Gott ist

4 mei - nes An - ge - sich - tes Hül - fe und mein Gott ist

5 daß er mei - nes An - ge - sich - tes Hül - fe und mein Gott, mein Gott ist

Beispiel 1