

R

# Bach-Jahrbuch

1968



# BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

*54. Jahrgang 1968*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 385  
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstraße 10

—  
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstraße 14  
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23  
Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—  
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1969  
Lizenz 420. 205-326-69, ES 13 B. H 3237.



## INHALT

	Seite
Nathan Notowicz † .....	7
<i>Ferdinand Zander</i> (Bonn), Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung	9
<i>Konrad Brandt</i> (Halle a. S.), Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs ..	65
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner .....	80
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung .....	89
Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke .....	101
Gesangbucharchiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers in der Kirchenmusikschule Hannover .....	104

## ABKÜRZUNGEN

- AfMf = *Archiv für Musikforschung*  
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*  
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin  
 Bd., Bde. = Band, Bände  
 BJ = *Bach-Jahrbuch*  
 BW = Bibelwort  
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach*, Leipzig 1950  
 Dok = Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke  
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*. Leipzig, Kassel 1963  
 Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, Leipzig 1958  
 Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951  
 EGRM = Evangelisches Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, Dortmund: W. Crüll o. J.  
 EKG = Evangelisches Kirchen-Gesangbuch, Berlin: Merseburger 1951, Evangelische Verlagsanstalt 1950  
 F = Salomon Franck  
 F I *Evangelisches Andachts-Opffer . . . in geistlichen Cantaten . . . A. 1715. zu musiciren, angezündet . . .* (Weimar 1715)  
 F II *Evangelische Sonn- und Fest-Tages Andachten . . .*, Weimar und Jena 1717  
 F III *Geist- und Weltliche Poesien*, Jena 1711  
 H = Christian Friedrich Henrici (= Picander)  
 H I *Ernst-Schertzhafter und Satyrische Gedichte. Erster Theil*, Leipzig 1727  
 H III *Ernst-Schertzhafter und Satyrische Gedichte. Dritter Theil*, Leipzig 1732  
 H V *Neu herausgegebene Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte. Fünfter und letzter Theil*, Leipzig 1751  
 Mf = *Die Musikforschung*  
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1949ff.  
 NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, 1954ff.  
 NWK = *Johann Sebastian Bach, Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1956  
 Smend I–VI = Friedrich Smend, *Job. Seb. Bach. Kirchenkantaten*, Heft I–VI, Berlin-Dahlem (1947ff.)  
 Spitta I, II = Philipp Spitta, *Job. Seb. Bach*, Band I, Leipzig 1873, Band II, Leipzig 1880

- TBS<sub>t</sub> = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg  
Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957  
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958  
Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
- VfM<sub>w</sub> = *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*  
WO = Weihnachts-Oratorium  
ZfM<sub>w</sub> = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*





## NATHAN NOTOWICZ

*geboren am 31. Juli 1911 in Düsseldorf*

*gestorben am 15. April 1968 in Berlin*

Der unerwartete Tod von Nathan Notowicz, Professor für Musikgeschichte an der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin und 1. Sekretär des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, bedeutet nicht nur für die Musikpflege in der DDR, sondern auch für die Neue Bachgesellschaft einen schweren Verlust. Im Jahre 1955 wurde Nathan Notowicz zum Mitglied des Direktoriums (Beirates) unserer Gesellschaft berufen; 1962 wählte ihn die Mitgliederversammlung zum Stellvertretenden Vorsitzenden. Mit der ihm eigenen rastlosen Tatkraft nahm er sich der Aufgaben an, die ihm gestellt waren. So hat er, der sich dem Werke J. S. Bachs verpflichtet wußte, das Gedeihen der Gesellschaft mit sachverständigem Rat und persönlichem Einsatz aufs beste gefördert und sich um die Neugestaltung der Ordnungen der Neuen Bachgesellschaft große Verdienste erworben. Die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit ihm in den leitenden Organen hat es ermöglicht, viele Schwierigkeiten zu überwinden und die Einheit unserer Gesellschaft über alle Grenzen hinweg zu sichern. Wir gedenken des Entschlafenen in Dankbarkeit!

DER VORSTAND

DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

PROF. D. DR. CHRISTHARD MAHRENHOLZ

PROF. DR. HANS PISCHNER

# ANNALS OF THE

AMERICAN MATHEMATICAL SOCIETY

The American Mathematical Society was organized in 1888 to promote the progress of mathematical research and scholarship and to publish the results of such research and scholarship. The Society is a non-profit corporation and its assets are held in trust for the benefit of the mathematical community. The Society's primary purpose is to advance the knowledge of mathematics and to disseminate the results of mathematical research. The Society achieves this purpose through the publication of the Annals of the American Mathematical Society, the Bulletin of the American Mathematical Society, and the Monthly Notices of the American Mathematical Society. The Society also sponsors a variety of programs and activities, including the American Mathematical Monthly, the American Mathematical Society Summer School, and the American Mathematical Society Research Institute. The Society is committed to the highest standards of academic excellence and to the advancement of the mathematical profession.

## CONTENTS

Volume 100, Number 1, January 1968



## Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs Untersuchungen zu ihrer Bestimmung

Von Ferdinand Zander (Bonn)

„Das größte Hinderniß in unserer Zeit liegt freilich in den ganz verruchten deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen indem sie durch einen dicken Glaubensqualm den Unglauben aufstören, den niemand verlangt. Daß ein Genie dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehen lassen der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nur das Außerordentliche an ihm.“ So schreibt Zelter an Goethe am 8. April 1827 in bezug auf seine Versuche, die Bachschen Vokalwerke aus dem Schlafe der Vergessenheit zu wecken<sup>1</sup>. Inzwischen haben wir erkannt, daß die Texte für das Verständnis der Bachschen Musik von fundamentaler Bedeutung sind. Bachs Musik will, ganz im Sinne seiner Zeit, den Inhalt des Textes mit den Mitteln der Musik ausdrücken.

Wie Zelter im Jahre 1827 denkt auch heute noch mancher über Bachs Texte. Gewisse Gedanken und Formulierungen sind auch uns, die wir uns längst an die Gedankengänge und Ausdrucksweisen älterer Literatur – auch des Barocks – gewöhnt haben, recht befremdlich. Dabei liegt die Goethezeit für uns heute weiter zurück als die Bachzeit für Zelter. Seit die Romantik uns gelehrt hat, vergangene Zeiten in ihrem Eigenwert zu würdigen, ist auch Bach wieder zu Ehren gekommen. Doch hat es noch etwa hundert Jahre gedauert, bis die Barockliteratur in ihrem Wert erkannt wurde.

Am ehesten fand man einen Zugang zu den Choraltexten, die meist ein bis zwei Jahrhunderte älter sind als Bachs Sätze und vielfach auch heute noch in den Gesangbüchern stehen. Sie machten bei der Mendelssohnschen Wiederaufführung der Matthäus-Passion den stärksten Eindruck auf die Zuhörer. Sie waren ständig lebendiger Besitz und wirkten deswegen nicht so befremdend wie die Texte der Arien, Rezitative und der Chöre auf freie Texte. Aber sie bilden – zusammen mit den wörtlich zitierten Bibelversen – nur einen sehr geringen Teil der von Bach vertonten Texte. Der weitaus größte Teil der Bachschen Vokalmusik besteht aus damals modernen madrigalischen Texten: Rezitativen und Arien (letztere auch für Chor).

Die Texte, die Johann Sebastian Bach vertont hat, sind vom sprachlich-literarischen Gesichtspunkt aus noch kaum untersucht. Außer der Dissertation von Luigi Ferdinando Tagliavini (Bologna 1956) finden sich Bemerkungen zu Bachs Kantatentexten nur gelegentlich in der Bachliteratur.

267 Kantatentexte (auf 553 Seiten) umfaßt die Textausgabe von Werner Neumann<sup>2</sup>. Von 86 sind die Verfasser bisher bekannt.

In diesem Aufsatz soll versucht werden, von Gesichtspunkten, die sich vom Text, seinem Aufbau und seiner sprachlichen Gestaltung ableiten lassen,

<sup>1</sup> Den großen Durchbruch brachte knapp zwei Jahre später die berühmte Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Zelters Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy.

<sup>2</sup> NWK.

gewisse Anhaltspunkte zu finden, die bei der Klärung der Frage nach der Herkunft der Texte helfen können, deren Verfasser bisher nicht bekannt sind.

Es handelt sich bei diesem Aufsatz um den gekürzten Abdruck einer germanistischen Dissertation, die von Prof. Dr. Fritz Tschirch (Köln) angeregt und im Februar 1966 von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln angenommen wurde. Musikwissenschaftliche Untersuchungen, wie etwa die des Wort-Ton-Verhältnisses, wurden bewußt ausgeklammert.

Die Kantate BWV 15 („Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“), die man früher als älteste erhaltene Bach-Kantate betrachtet hat, ist nicht von J. S., sondern von seinem Vetter Johann Ludwig Bach<sup>3</sup>.

Als früheste Bach-Kantaten ergeben sich dann: BWV 131 („Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“), BWV 106 („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ = Actus tragicus), BWV 71 („Gott ist mein König“), BWV 196 („Der Herr denket an uns“) und – wenn echt – BWV 150 („Nach dir, Herr, verlanget mich“). Alle diese Kantaten sind in Mühlhausen geschrieben, wo Bach vom September 1707 bis Juni 1708 Organist an Divi Blasii war. Sie stellen den älteren Kantatentypus dar: BWV 196 besteht nur aus Bibelversen, BWV 131 und 106 aus Bibelversen und Chorälen; BWV 71 – die berühmte Ratswahlkantate und einzige Bach-Kantate, die zu Bachs Lebzeiten gedruckt worden ist – besteht aus Bibelversen, einer Choralstrophe und zwei frei gedichteten Strophen. Ähnlich ist die Kantate 150 gebaut.

Die wahrscheinlich ebenfalls in Mühlhausen geschriebene Kantate 4 ist eine Bearbeitung des Lutherchorals „Christ lag in Todesbanden“ per omnes versus, besteht also nur aus (sieben) Choralstrophen.

Vermutlich auch aus der Mühlhäuser Zeit stammt die von Spitta entdeckte<sup>4</sup>, aber heute verschollene Kantate „Meine Seele soll Gott loben, denn das ist sehr wohlgetan“ (BWV 223). Von ihrem Text kennen wir außer diesen ersten beiden Versen des Duets, das auf den schon zu Spittas Zeit verlorenen Eingangschor folgte, nur noch den der Schlußfuge: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“<sup>5</sup>.

Wie aus dem autographen Schlußvermerk auf der Originalpartitur der Kantate 131 hervorgeht, hat Bach diese Kantate *Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmars in die Music gebracht*<sup>6</sup>. Eilmar war Archidiakon und Pastor an der Marienkirche in Mühlhausen. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß Eilmar den Text (Ps. 130 + 2 Choralstrophen) dieser und vielleicht auch der andern Mühlhäuser Kantaten zusammengestellt und die wenigen frei gedichteten Strophen, vor allem in BWV 71, verfaßt hat, sofern man sie nicht Bach selbst zuschreiben will.

<sup>3</sup> Vgl. William H. Scheide, *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, in: BJ 1959, S. 52–94; BJ 1961, S. 5–24, und BJ 1962, S. 5–32; die hier interessierende Frage wird im BJ 1959 behandelt. Auch Arthur Mendel (*Musical Quarterly* XLI, Nr. 3, 1955, S. 341 f.) bezweifelt die Echtheit dieser Kantate.

<sup>4</sup> I, 339 f.

<sup>5</sup> Ps. 150,6.

<sup>6</sup> NWK, S. 411.



Als Hoforganist und Kammermusiker des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach (1708–1714) war Bach nicht zur Komposition von Kantaten verpflichtet (damals entstanden die meisten der Bachschen Orgelwerke). Das war die Aufgabe des Kapellmeisters Johann Samuel Drese, der aber (geb. um 1644<sup>7</sup>) damals alt und kränklich war. Am 2. 3. 1714 wurde Bach zum Konzertmeister ernannt mit der Verpflichtung, „monatlich neue Stücke (in der Schloßkapelle) aufzuführen“<sup>8</sup>. Am 20. 3. 1715 erhielt Bach die *Accidentia* und *Honoraria* des offenbar nicht mehr voll dienstfähigen über siebzigjährigen Drese.

Nach fast sechsjähriger Pause beginnt Bach also 1714 wieder mit der Kantatenkomposition. Zwanzig geistliche und eine (BWV 208) weltliche Kantate sind uns aus den etwa zweieinhalb restlichen Weimarer Jahren erhalten<sup>9</sup>: BWV 18, 182, 12, 172, 21, 199, 61, 152, 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163, 132, 155, 70a, 186a und 147a<sup>10</sup>.

In Weimar traf Bach einen Mann, der sich als Dichter von Kantatentexten betätigte: Salomon Franck<sup>11</sup>.

Von seinen Schriften sind hier wichtig:

*Geistliche Poesie*, Weimar 1685 (44 geistliche Lieder und sieben andere Dichtungen).

*Madrigalische Seelen-Lust über das heilige Leiden unseres Erlösers*, Arnstadt 1697 (45 Madrigale und vier Passionslieder).

*Geist- und Weltliche Poesien*, Jena 1711; im folgenden F III.

*Evangelisches Andachts-Opffer . . . in geistlichen Cantaten welche auf die ordentliche Sonn- und Fest-Tage in der F. S. ges. Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 1715. zu musiciren, angezündet*, Weimar o. J. (1715); im folgenden F I.

*Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil*, Jena 1716. Darin: *Singende Evangelische Schwanen, Oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seeligen Ewigkeit aus den Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs gantzze Jahr*.

*Evangelische Sonn- und Fest-Tages Andachten*, Weimar und Jena 1717 (Kantaten-Jahrgang für das Kirchenjahr 1717); im folgenden F II.

*Geistliche Lob- und Dank-Opffer*, Weimar und Jena 1718 (Kantaten-Jahrgang für 1718).

*Epistolisches Andachtsopfer*, Weimar und Jena 1718.

*Heliconische Ehren-, Liebes- und Trauer-Fackeln*, Weimar, Jena, J. F. Bielcken 1718 (weltliche Kantaten).

Außerdem schrieb Salomon Franck zahlreiche Huldigungsgedichte an das Weimarer Herzogshaus (so wie Neumeister – sogar noch von Hamburg aus – das Herzogshaus in Weißenfels besungen hat).

<sup>7</sup> Spitta I, 390.

<sup>8</sup> Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 1950, S. 94.

<sup>9</sup> Wenn man die 1713 für Halle komponierte nicht mitrechnet (BWV 63), vgl. Dürr St., S. 52.

<sup>10</sup> Dürr St., S. 230–239.

<sup>11</sup> Vgl. Alfred Dürr, Artikel „Salomon Franck“ in MGG IV, Sp. 681ff.; dort auch weitere Literatur.

Francks Dichtungen waren zu seiner Zeit recht verbreitet, wie die wiederholten Neuauflagen seiner Sammlungen beweisen. Noch im heutigen Evangelischen Kirchengesangbuch befinden sich zwei Lieder (Nr. 74 und 301) nach Texten von ihm.

Als Bach 1714 beauftragt wurde, für die herzogliche Schloßkapelle in Weimar einmal im Monat eine Kantate zu komponieren und aufzuführen, fand er in Salomon Franck den Textdichter an Ort und Stelle. Unter den sieben Kantaten (BWV 18, 182, 12, 172, 21, 199 und 61), die Dürr in seinem grundlegenden Werk über die frühen Kantaten Bachs<sup>12</sup> dem Jahrgang 1714 zuweist, befinden sich zwei (BWV 18 und 61) nach Neumeister und eine (199), deren Text wahrscheinlich von Georg Christian Lehms stammt. Die Texte der übrigen vier Kantaten (182, 12, 172 und 21) sind wahrscheinlich von S. Franck<sup>13</sup>. Die drei ersten Kantaten haben fast das gleiche, bei Bach sonst nirgends zu findende Aufbauschema<sup>14</sup>: Chor über freien Text – Bibelwort (von Bach als Rezitativ vertont) – drei Arien – Choral. In 172 wurde der Eingangschor danach wiederholt; in 182 folgt dem Choral noch ein dem Eingangschor in metrischer Hinsicht verwandter Schlußchor. Solche Kantatentypen finden sich im 2. Teil von Francks *Geist- und Weltlichen Poesien*, Jena 1716. Das macht Francks Verfasserschaft bei diesen drei Kantaten wahrscheinlich<sup>15</sup>. Gemeinsam ist ihnen die Kürze des Eingangschors: in BWV 12 fünf Verse, davon drei zweihebige, in BWV 182 vier und in 172 drei Verse.

Außer den bei Dürr (S. 70f.) und Brausch<sup>16</sup> (S. 213) angeführten Parallelen mit sicher von Franck verfaßten Texten wäre noch folgendes zu erwähnen: Typisch für Franck ist die Häufigkeit der seltenen Komposita, besonders in BWV 172. Das Wort „Gnadenzzeit“ begegnet auch in der Franckschen Kantate BWV 162; von „Himmelshütten“ ist in BWV 168, von „Herzenshaus“ in BWV 80 die Rede, von „Kirchengarten“ in BWV 186a. „Himmelskönig“ begegnet wieder in BWV 162 und „Gottessohn“ in 31. „Bahn“, das letzte Wort der Kantate 182, erinnert an „Glaubensbahn“ in BWV 132 und 152. Durch Komma oder durch „und“ getrennte Häufungen von Substantiven sind bei Franck nicht selten: BWV 147a, 162 und 163. Ebenfalls auf Franck weisen die mystischen Wendungen am Schluß der Kantaten 12 und 172. Dialoge, wie sie in 172 auftreten, liebt Franck<sup>17</sup>.

Die in der deutschen Dichtung seltenen *Figurae etymologicae* kommen in den mit Sicherheit von Bach vertonten Kantatentexten ausschließlich in Franckschen oder wahrscheinlich von Franck stammenden Texten vor: BWV 164 (F I): „fremden Schmerz sich schmerzen (lassen)“, BWV 208

<sup>12</sup> Dürr St, S. 230f.

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Dürrs Aufsatz *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks*, in: Mf Jg. 3, 1950, Heft 1, S. 18–26.

<sup>14</sup> Dürr St, S. 53.

<sup>15</sup> Dürr St, S. 50.

<sup>16</sup> Paul Brausch, *Die Kantate*, Diss. Heidelberg 1921.

<sup>17</sup> Spitta II, 227.

(F III): „Wo Regenten wohl regieren“ und BWV 172 (F ?): „Liebste Liebe“. Entsprechend verhält es sich mit der verwandten Paronomasie: BWV 186a (F II): „Die Armen will der Herr umarmen“ und BWV 21 (F ?): „Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein“.

Der Ähnlichkeiten der Kantaten 12, 172 und 182 mit Franckschen Texten sind so viele, daß man sie Franck oder allenfalls einem Franck-Imitator zuschreiben muß.

BWV 21 fällt auf Grund ihrer breiten Anlage – die Kantate ist zweiteilig – aus dem Rahmen der andern Weimarer Kantaten heraus und ist offensichtlich für einen besonderen Anlaß geschrieben<sup>18</sup>. Nach Dürr St, S. 21 und 53, entstammen der Schlußchor und eventuell noch andere Sätze einer oder mehreren älteren Kantaten; sie sind 1714 mit verschiedenen neuen Sätzen zu BWV 21 vereinigt worden. Für Franck als Dichter der Arie Nr. 3 spricht die enge Verwandtschaft mit Nr. 1 der Kantate 12, die sicher von Franck stammt. In beiden begegnen die für Franck charakteristischen Häufungen von Substantiven. Gemeinsam mit BWV 182 ist der substantivische Gebrauch von „Weh“: „Weh und Ach“ (21,4) und „Wohl und Weh“ (182,5). Für Franck typisch sind die Dialoge zwischen der Seele und Jesus (Nr. 7 und 8). Auch die Komposita in der Arie (Nr. 8) sind charakteristisch für ihn: „Gnadenblick“<sup>19</sup>, „Unglückshöhle“ und „Wundenhöhle“<sup>20</sup>. Der ungewöhnliche Superlativ „reinste Kerze“ (21,10) erinnert an „seligste Zeiten“ in 172,1.

Kantate 21 zeigt also derart viele Francksche Eigenheiten, daß sie die Zuweisung – jedenfalls der madrigalischen Texte – an ihn erhärten.

Die von Dürr dem 1715/16 komponierten Jahrgang zugewiesenen Kantaten finden sich alle in FI.

Die Texte der drei nach Dürr<sup>21</sup> für den Advent des Jahres 1716 komponierten Kirchenkantaten (70a, 186a und 147a) sowie der für den 23. 2. 1713<sup>22</sup> geschriebenen weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (BWV 208) stammen ebenfalls von Salomon Franck. Von den ungefähr 35 Kantaten, die Bach in Weimar geschaffen hat<sup>23</sup>, ist etwa die Hälfte erhalten.

<sup>18</sup> Reinhold Jauernig (BJ 1954, S. 46–49) macht wahrscheinlich, daß sie als Abschiedsgruß an Prinz Johann Ernst am 17. 6. 1714 uraufgeführt worden ist. Man hat auch vermutet, daß sie die 1713 für Halle komponierte Kantate sei. Dies ist aber auf Grund der Ausführungen Dürrs (Dürr St, S. 51f.) höchstens für eine abweichende Frühform anzunehmen.

<sup>19</sup> Das gleiche Wort begegnet in der Franckschen Kantate BWV 155. An weiteren Zusammensetzungen mit „Gnade“ finden sich bei Franck: „Gnadenbund“ (BWV 132 und 165), „Gnadenhand“ (72), „Gnadenlicht“ (155), „Gnadenzeit“ (147a und 162), „Gnadenschein“ und „Gnadenwerke“ (beide 186a); vgl. S. 12.

<sup>20</sup> In der in den gleichen Jahren entstandenen weltlichen Kantate 208 (ebenfalls nach einem Franckschen Text) begegnet „Totenhöhle“.

<sup>21</sup> Dürr St, S. 238.

<sup>22</sup> NBA I/35, Krit. Bericht, S. 39–43 (Dürr).

<sup>23</sup> Fred Hamel, *Johann Sebastian Bach. Geistige Welt*, Göttingen 1951, S. 80.



Außer zwei Neumeisterschen und einer wahrscheinlich von Georg Christian Lehms stammenden Kantate hat Bach in Weimar also – soweit nach den erhaltenen Kantaten zu urteilen ist – ausschließlich Texte von Salomon Franck vertont. Als Konzertmeister des Herzogs konnte Bach den Hofdichter Franck allerdings auch nicht gut umgehen<sup>24</sup>. Viele Francksche Texte sind offenbar im Blick auf Komposition und Aufführung durch Bach verfaßt. Daß sich die beiden persönlich gekannt haben, ist bei ihrer gleichzeitigen Tätigkeit am Weimarer Hof als selbstverständlich anzunehmen. Ob sie näher bekannt oder gar befreundet waren, wissen wir nicht (Bach war 1715 30 Jahre alt, Franck 56, also 26 Jahre älter<sup>25</sup>). Spitta<sup>26</sup> erwähnt ein Francksches Gedicht zur Hochzeit eines Herrn Unruh mit einer „Jungfer Bachin“. Es ist aber nicht feststellbar, ob es sich dabei um eine Verwandte Johann Sebastian's handelt.

Die Entstehungszeit der wahrscheinlich unvollständig überlieferten Kantate 54 („Widerstehe doch der Sünde“) ist umstritten. Smend<sup>27</sup> betrachtet die erste Arie als Parodie der Arie „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ aus der 1731 uraufgeführten Markus-Passion. Dürr<sup>28</sup> macht dagegen wahrscheinlich, daß das Verhältnis umgekehrt ist und BWV 54 für den 7. p. Trin. (= 15. 7.) 1714 komponiert wurde.

Obwohl das Reimschema *x a b b a* eines der beliebtesten bei Henrici ist und die Musik mindestens ebensogut zum Text der Passionsarie paßt, lassen sich doch auch vom Textvergleich her Gründe für die Priorität der Kantatendarie anführen. Am Text der Passionsarie fällt der häufige Gebrauch von „ist“ bzw. „sind“ auf. Das einzige weitere Verb ist „sprechen“, das wohl dem Reimzwang auf „Stechen“ seine Existenz verdankt. Jeder der fünf Verse der Kantatendarie enthält dagegen ein aussagekräftiges Verb: „Widerstehe“, „ergreife“, „blenden“, „schänden“ und „triff“. Nimmt man an, daß Bach Henrici im Frühjahr 1731 beauftragt hat, zur Musik der Eingangsarie der Kantate 54 einen neuen Text zu dichten, wobei noch eins der wichtigsten Worte („Gift“) an derselben Stelle wiederkehren sollte, so ist der häufige Gebrauch von „ist“ und „sind“ einleuchtend. Außerdem verwendet Bach – soweit wir wissen – nie eine Nummer aus einem der Großwerke (Matthäus-Passion, Weihnachts-Oratorium, *b*-Moll-Messe) später in einer Kantate; wohl aber verwendet er Stücke aus Kantaten in den genannten Großwerken<sup>29</sup>.

Wenn BWV 54 wirklich für den 15. 7. 1714 geschrieben wurde, dann folgte

<sup>24</sup> Dürr (MGG IV, Sp. 683).

<sup>25</sup> Spitta I, 525.

<sup>26</sup> Ebenda, Anm. 6.

<sup>27</sup> BJ 1940/48, S. 19ff.

<sup>28</sup> Dürr St, S. 34f. und 172ff. Vgl. auch NBA I/18, Krit. Bericht.

<sup>29</sup> Daß Bach noch vor der Uraufführung der Matthäus-Passion (15. 4. 1729) einige Nummern in der am 24. 3. 1729 aufgeführten und wohl unter Zeitdruck entstandenen Trauermusik für die Beisetzung des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen verwendete, widerspricht dem nicht.



ihr als nächste Kantate BWV 199, deren Text wahrscheinlich von dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717) stammt<sup>30</sup>, der wohl auch den Text zu BWV 170 gedichtet hat<sup>31</sup>. Alle drei sind Solokantaten (54 und 170 für Alt, 199 für Sopran).

Gewisse Gemeinsamkeiten von BWV 54 sowohl mit BWV 199 wie mit BWV 170 lassen es nicht als ausgeschlossen erscheinen, daß BWV 54 vom gleichen Dichter herrührt: Die entscheidenden Worte der letzten Zeile der ersten Arie in BWV 54 („Trifft ein Fluch, der tödlich ist“) finden sich alle in Rezitativ Nr. 2 von BWV 170: Zeile 6 „... tödlich trifft“, Zeile 11: „Fluch“. Auch das „Gift“ aus 54,1 begegnet in 170,2 als „Ottergift“. Das Wort „Sünde“ kommt in BWV 54 dreimal vor, in BWV 170 außerdem als „Sündenhaus“ und „Höllensünden“, in BWV 199 „Sünden“ (zweimal), „Sünder“ (zweimal) und „sündlich“. „Satan“ kehrt in 54,3 als „Teufel“ wieder, in 170,3 im Kompositum „Satansränken“. BWV 199 und 170 haben außerdem den Gebrauch von „sein“ (als 3. Pl. Praes. des verb. subst.) im Reim gemeinsam; ferner werden in jeder Kantate drei Verse mit emphatischem „Ach“ eingeleitet. „Ungemach“ tritt in 54,2 und 170,4 auf. Diese Gemeinsamkeiten legen es nahe, für BWV 54 den gleichen Dichter zu vermuten wie bei BWV 199 und 170, also Georg Christian Lehms.

Wir wissen von einigen Librettisten, von denen Bach nur eine einzige Kantate vertont hat: Joh. Chr. Clauder (BWV 215), Chr. Fr. Haupt (Anh. 9), Joh. Fr. Helbig (47), Balthasar Hoffmann (Anh. 16), Joh. Aug. Landvogt (Anh. 19) und Joh. Heinr. Winckler (Anh. 18). Zu diesen Kantaten, die alle einer einmaligen Gelegenheit ihre Entstehung verdanken, gehört auch Kantate 63 „Christen, ätzt diesen Tag / In Metall und Marmorsteine!“, die nach v. Dadelsen<sup>32</sup> „mit Sicherheit in Bachs Weimarer Zeit entstanden“ ist.

Im Jahre 1713 bewarb sich Bach um die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche in Halle (als Nachfolger von Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow, 1663–1712). Wie wir aus Bachs Brief an den Vorsteher der Liebfrauenkirche, August Becker, vom 19. 3. 1714<sup>33</sup> wissen, hat Bach für Halle eine Kantate komponiert und dort aufgeführt<sup>34</sup>. Daß dies Kantate 21 („Ich hatte viel Bekümmernis“) nicht gewesen sein kann, wie man meist annahm<sup>35</sup>, hat Dürr gezeigt<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Friedrich Noack, AfMw 2, 1919/20, S. 85 ff.

<sup>31</sup> Hans-Joachim Schulze, BJ 1959, S. 168 ff.

<sup>32</sup> TBSt 4/5, S. 78.

<sup>33</sup> Dok I, S. 23 f.

<sup>34</sup> Dasselbe berichtet auch der Nekrolog, den Johann Sebastians Sohn Carl Philipp Emanuel und Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola 1754 in der von Lorenz Christoph Mizler herausgegebenen „Neu eröffneten musikalischen Bibliothek“ (Bd. IV, Teil 1, S. 158–176) veröffentlichten. (Faksimile-Wiedergabe hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft zur 65. Wiederkehr des Tages ihrer Gründung für ihre Mitglieder, Dezember 1965.)

<sup>35</sup> Terry, S. 93; Bernhard Paumgartner, *Johann Sebastian Bach*, Zürich 1950, S. 347.

<sup>36</sup> Dürr St, S. 51 f.

Der weihnachtliche Text der Kantate 63 schließt zwar aus, daß es sich bei dieser Kantate um die im Herbst 1713 für Halle komponierte handelt. Dennoch weist der Text nach Halle<sup>37</sup>. Gottfried Kirchhoff (1685–1746), der schließlich die Stelle bekam (Bach hatte abgesagt), hat eine Kantate geschrieben, die textlich zum Teil wörtlich – nur die Rezitative sind anders – mit BWV 63 übereinstimmt<sup>38</sup>. Der Textdichter der Kirchhoffschen Kantate ist nicht bekannt; vielleicht ist es Joh. Michael Heineccius, Pastor primarius an der Liebfrauenkirche in Halle, der Bach zur Komposition der Probekantate aufgefordert hatte<sup>39</sup>. Vielleicht erhielten, wie Dürr vermutet<sup>40</sup>, beide Bewerber, Bach und Kirchhoff, den gleichen Text zur Vertonung.

Die Fassung, die uns heute in Kantate 63 vorliegt, ist ganz auf Weihnachten zugeschnitten, während Kirchhoffs Fassung allgemein gehalten ist. Offensichtlich ist die weihnachtliche Textgestalt die ursprüngliche. Es sieht so aus, als ob bei der Kirchhoffschen Version nur die notwendigsten Änderungen getroffen worden wären, um dem Text den weihnachtlichen Charakter zu nehmen. Gleich in der dritten Zeile ist aus „Kommt und eilt mit mir zur Krippen“ gemacht: „Kommt und eilt mit frohen Weisen“. Denn die Aufforderung, zusammen mit den Hirten nach Bethlehem zu „kommen“ und zu „eilen“, findet sich in mehreren Weihnachtsliedern (vgl. EKG 24,5; 27,6; 29,1; 28,1 und 9; EGRW 352,6; 29,1 und 3; 38,1; 63,1 und 2; 33,1; vgl. auch Weihnachts-Oratorium<sup>41</sup> II,6). Im nächsten Duett erinnerte die Zeile „Kommt, ihr Christen, kommt zum Reihem“ deutlich an die Hirten von Bethlehem; sie wurde geändert in: „Kommt, ihr Christen, kommt zusammen“.

Diese chorallose, völlig symmetrisch aufgebaute<sup>42</sup> Kantate steht textlich im Bachschen Kantatenschaffen ganz singulär und gehört deshalb zu der oben genannten Gruppe von Bachkantaten, gleichgültig, ob ihr Verfasser Heineccius ist oder ein anderer.

Im Dezember 1717 ging Bach als Kapellmeister an den Hof des reformierten Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen<sup>43</sup>. Eigentlich gab es in reformierten Kirchen keine Kirchenmusik, aber Leopold war sehr tolerant und führte für bestimmte Festtage Figuralmusik in Köthen ein<sup>44</sup>. Vor allem zwei Tage im Jahr wurden mit festlicher Musik begangen: der Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember und der Neujahrstag<sup>45</sup>. Wie Smend vermutet, sind an diesen

<sup>37</sup> NBA I/2, Krit. Bericht, S. 22 ff. (Dürr); Dürr St, S. 43 f., 52 u. 72.

<sup>38</sup> Gegenüberstellung bei Walther Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* II, 1, S. 500 ff., und Luigi Ferdinando Tagliavini, *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Padua und Kassel 1956, S. 129 f.; vgl. auch Dürr St, S. 72.

<sup>39</sup> Das geht aus dem obenerwähnten Brief Bachs hervor.

<sup>40</sup> Dürr St, S. 52.

<sup>41</sup> Im folgenden auch: WO.

<sup>42</sup> Chor – Rezitativ – Duett – Rezitativ – Duett – Rezitativ – Chor.

<sup>43</sup> Terry, S. 102 f. und 106.

<sup>44</sup> Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 28.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 18.

Tagen jeweils zwei Kantaten aufgeführt worden, eine kirchliche und eine weltliche. So müßte Bach in Köthen wenigstens 24 Kantaten geschrieben haben<sup>46</sup>. Erhalten sind davon nur einige. Smend hat in seinem Buch über Bachs Köthener Zeit nachgewiesen, daß eine Reihe von Bachs Leipziger Kantaten Parodien nach weltlichen Kantaten aus der Köthener Zeit sind: BWV 173<sup>47</sup>, 134<sup>48</sup>, 66<sup>49</sup>, 184<sup>50</sup>, 145<sup>51</sup> und 32<sup>52</sup>. Smend<sup>53</sup> betrachtet auch BWV 190 als Köthener Werk, wogegen Neumann<sup>54</sup> Bedenken anmeldet. Dürr<sup>55</sup> hält für ausgeschlossen, daß diese Kantate bereits in Köthen entstanden sein könnte. Eine Aufstellung der vollständig und unvollständig erhaltenen oder belegbaren Köthener Kantaten gibt Smend in seinem Buch S. 68f.

Fünf der dreizehn Köthener Kantaten, von deren Existenz wir seit Smends Werk wissen (BWV 190 nicht mitgerechnet), sind lediglich musikalisch einigermaßen rekonstruierbar (BWV 145a, 32a, 193b, 184a und 194a); textlich können wir sie nicht wiederherstellen. Von BWV Anh. 8 sind Musik und Text verschollen.

Fünf weitere (BWV 66a, Anh. 5, 134a, Anh. 6 und Anh. 7) stammen von Christian Friedrich Hunold (Pseudonym Menantes<sup>56</sup>).

Von den beiden restlichen Köthener Kantaten (BWV 173a und 202) sind die Textdichter unbekannt.

Hinter der ersten vermutet man Bach selbst<sup>57</sup>. Dürr macht darauf aufmerksam, daß sie „in einigen charakteristischen Eigenarten von Hunolds Technik“<sup>58</sup> abweiche. Obwohl Dreireime – zwei kommen in BWV 173a vor – noch viermal in den andern von Bach sicher oder wahrscheinlich vertonten Hunoldschen Kantaten begegnen und das Wort „Gnadengaben“ sich auch in BWV 134a (M II) findet, sprechen außer den von Dürr angeführten Gründen noch andere gegen eine Verfasserschaft Hunolds wie Bachs. Von den sechs Komposita der Kantate 173a („Nachruhm“, „Vortrefflichkeiten“, „Purpursaum“, „landesväterlich“, „Fürstenruhm“ und „Lebenslauf“) erscheint keins in den andern bei NWK abgedruckten Hunoldschen Texten. In 173a,4 reimt der Akkusativ „Stande“ auf den Dativ „Lande“. Weder Hunold noch Bach bilden einen Akkusativ Singular eines starken Maskuli-

<sup>46</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 29–33.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 34–42.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 43–45.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 45–47; vgl. hierzu Dürr, NBA I/10, Krit. Bericht, S. 144–149.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 57–60. Dürr (Brief an den Verf. v. 26. 11. 66) meldet hiergegen Bedenken an.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 50–55.

<sup>54</sup> NBA I/4, Krit. Bericht, S. 22.

<sup>55</sup> Mf Jg. 6, 1953, S. 381–385.

<sup>56</sup> Im folgenden M. Seine Gedichtbände werden mit M I und II bezeichnet.

<sup>57</sup> Spitta I, 618; Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Wiesbaden 1952, S. 600f.; Paumgartner, S. 426; Tagliavini, S. 281; NWK, S. 429; BWV, S. 227.

<sup>58</sup> NBA I/35, Krit. Bericht, S. 132.



nums auf „-e“. Auch für den letzten Vers der gesamten Kantate mit dem Gebrauch des Dativs statt des zu erwartenden Akkusativs läßt sich weder bei Hunold noch bei Bach eine Parallele aufweisen. Von den andern Hunold-schen Kantatentexten unterscheidet sich BWV 173a ferner durch das völlige Fehlen daktylischer Verse. Außerdem fallen die weltlichen Kantaten Hunolds durch außergewöhnlich lange Rezitative auf (bis zu 34 Versen). BWV 173a weist nur zwei Rezitative von vier bzw. sechs Versen auf. Bei Hunold fehlt eine Parallele zu der dreistrophigen Arie 173,4. Auch die unmittelbare Aufeinanderfolge von drei Arien kommt bei Hunold nicht vor.

Man kann also sagen, daß der Text der Kantate 173a auf keinen Fall von Hunold und wahrscheinlich auch nicht von Bach selber stammt.

Auch BWV 202 („Weichet nur, betrübte Schatten“) ist wahrscheinlich noch in Köthen entstanden<sup>59</sup>. Sie fällt – wie Kantate 173a – wegen der Kürze ihrer Rezitative völlig aus dem Rahmen der andern weltlichen Kantaten Bachs (von der Franckschen BWV 208 abgesehen): zwei Rezitative mit vier und zwei mit sechs Versen. Von BWV 173a unterscheidet sie sich dadurch, daß die fünf Arien jeweils durch ein Rezitativ getrennt sind, und durch das Fehlen einer mehrstrophigen Arie. Während der Text von BWV 173a recht unbeholfen wirkt, ist BWV 202 offenbar von einem gewandteren Librettisten gedichtet. In der Arie Nr. 7 verwendet er viermal Binnenreime. Auch unterscheidet sich diese Kantate von BWV 173a durch die Verwendung von Gestalten aus der antiken Mythologie (Flora, Phoebus, Amor). Hunold läßt nur in BWV Anh. 7 drei mythologische Figuren auftreten, während z. B. Henrici, Bachs Leipziger Hauptlibrettist, sie in seinen weltlichen Kantatentexten reichlich verwendet. Trotz des Anklangs des ersten Verses „Weichet nur, betrübte Schatten“ an den ersten Vers der Kantate „Murmelt nur, ihr heitern Bäche“ (ohne BWV-Nr., NWK, S. 445–448, vermutlich von Bach vertont) steht BWV 202 ebenso wie BWV 173a singularär unter Bachs Kantaten da. Es lassen sich keine Ähnlichkeiten mit anderen Bachkantaten feststellen, die die Frage nach dem Dichter klären helfen könnten. Offenbar rührt keine der beiden Kantaten von einem der bekannten Librettisten Bachs her.

Während Bach in Arnstadt, Mühlhausen und den ersten Weimarer Jahren (bis 1714) offenbar nur gelegentlich, von 1714 bis 1716 alle vier Wochen und in Köthen nur zu besonderen Anlässen Kantaten komponierte, war er als Thomaskantor verpflichtet, jeden Sonn- und Feiertag eine Kantate aufzuführen. Eine Ausnahme bildete nur das *tempus clausum*: die Advents- und Fastenzeit, genauer der 2. bis 4. Advent und die Sonntage von *Invocavit* bis *Palmarum*. Das bedeutet jährlich neunundfünfzig Kantatenaufführungen<sup>60</sup>. Seit den Forschungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen wissen wir, daß Bach in den ersten fünf bis sechs Leipziger Jahren fast

<sup>59</sup> Spitta II, 463; Schering, *J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 249; Smend, *Bach in Köthen*, S. 56.

<sup>60</sup> Schweitzer, S. 109 und 502.

jedesmal eine neukomponierte Kantate aufgeführt hat. Danach hatte er einen größeren Vorrat an Kantaten, auf den er immer wieder zurückgreifen konnte. Nach Rochlitz ließ Bach seinen Superintendenten sich jedesmal unter mehreren Texten mit De-tempore-Charakter einen aussuchen. Der weitaus größte Teil der Bachschen Kantaten ist also in Leipzig entstanden. Während für die aus der Zeit vor 1723 die Textdichter weitgehend bekannt sind, kennen wir die Verfasser der Leipziger Kantatentexte nur gelegentlich.

Auf fällt zunächst die Tatsache, daß Bach auch in Leipzig noch Francksche Texte vertont hat. BWV 72 ist in Leipzig entstanden, doch muß mit dem „möglichen Verlust einer Weimarer Kantate gleichen Textes“ gerechnet werden<sup>61</sup>. BWV 164 und 168 sind nach Dürrs früherer Auffassung „wahrscheinlich, aber nicht sicher nachweisbar“ in Weimar entstanden, aber in Leipzig umgearbeitet<sup>62</sup>. Heute jedoch datiert er sie nicht mehr in die Weimarer Zeit, da die autographen Partituren Leipziger Wasserzeichen tragen und die Handschrift deutlich Konzeptcharakter trägt<sup>63</sup>. Bach hat also 1725 (9. p. Trin. = 29.7.: BWV 168, und 13. p. Trin. = 26.8.: BWV 164) und 1726 (3. p. Epiph. = 27.1.: BWV 72) noch Kantaten Francks vertont. Es ist m. E. unwahrscheinlich, daß Bach genau den gleichen Text ein Jahrzehnt vorher schon einmal vertont haben sollte, da sich hierfür keine Parallele im Bachschen Kantatenschatz findet. Es liegt nahe, daß Bach sich Francks *Evangelisches Andachts-Opffer . . . in geistlichen Cantaten* (1715) nach Leipzig mitgenommen und auf diese Sammlung zurückgegriffen hat, aus der er zwischen dem 30. 12. 1714 und dem 19. 1. 1716 zehn Kantatentexte vertont hatte. Vielleicht ist Bach durch die Nachricht vom Tode Francks (wahrscheinlich 11. 6. 1725) wieder an seinen Weimarer Kantatendichter erinnert worden.

Sogar in der 1729 entstandenen Matthäus-Passion hat er noch zwei Francksche Gedichte (von Henrici) verarbeiten lassen. „Mein Heiland wird zur Abendzeit begraben“<sup>64</sup> ist die Quelle für „Am Abend da es kühle war“ (Matthäus-Passion Nr. 74)<sup>65</sup>; „Du lieber Heiland du“ (Matthäus-Passion Nr. 9) geht ebenfalls auf einen Text Francks zurück<sup>66</sup>. Bach hat offenbar Henrici dazu bewogen, diese Gedichte, die ihm wohl besonders geeignet schienen, für den Text der Matthäus-Passion zu verwerten. Ferner besteht die Möglichkeit, daß Bach bereits in Weimar eine Passion – vielleicht auf einen Franckschen Text – komponiert und Teile daraus in der Matthäus-Passion von 1729 benutzt hat<sup>67</sup>. Smend<sup>68</sup> nimmt an, Bach habe eine zweite, einschürige Matthäus-Passion – vielleicht in Weimar – geschrieben.

<sup>61</sup> Dürr St, S. 35 und 177.

<sup>62</sup> Vgl. ebenda S. 178 und 180.

<sup>63</sup> Brief an den Verfasser vom 31. 5. 1965.

<sup>64</sup> F III, S. 31f.

<sup>65</sup> Spitta II, 175f.

<sup>66</sup> *Madrigalische Seelen-Lust . . .*, S. 8; vgl. Spitta II, 368.

<sup>67</sup> Brief von A. Dürr an den Verfasser vom 31. 5. 1965.

<sup>68</sup> BJ 1940/48, S. 35, und Smend II, S. 14.

Auch von Erdmann Neumeister hat Bach in Leipzig noch einige Texte vertont (BWV 24, 28 und 59)<sup>69</sup>. In Kantate 27 verwendet er eine Neumeisterische Arie, und die Kantate 56 („Ich will den Kreuzstab gerne tragen“) klingt bis in Einzelheiten an Neumeisters Text an: „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“<sup>70</sup>.

Mindestens sechzehn geistliche Kantatentexte dagegen hat Bach von dem Dichter vertont, der als sein Hauptlibrettist für die Leipziger Zeit gilt: dem fünfzehn Jahre jüngeren Christian Friedrich Henrici,<sup>71</sup> der unter dem Pseudonym „Picander“ zu Bachs Zeit in Leipzig eine rege Tätigkeit als Gelegenheitsdichter entfaltete.

Henrici war zu seiner Zeit ein berühmter Mann, berühmter offenbar als Bach. Das Zedlersche Lexikon<sup>72</sup> enthält über Bach erst im zweiten Supplementband<sup>73</sup> einen – weitgehend aus Walthers Lexikon abgeschrieben – Artikel, während Picander im 28. Band<sup>74</sup> in einem längeren Artikel als „berühmter deutscher Poete“ gefeiert wird.

Bach benötigte für seine 59 Kantaten im Jahr (s. S. 18) Texte in größeren Mengen. Gedruckten Sammlungen freilich, die damals erschienen<sup>75</sup>, entnahm er keine. Statt dessen wandte er sich an Picander, der sich auch in der geistlichen Poesie versucht hat.

Seine erste Frucht auf dem neuen Gebiet war seine *Sammlung erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage*, Leipzig 1725<sup>76</sup>. Es sind „gereimte Betrachtungen größtentheils in Alexandrinern, deren meisten ein strophisches Gedicht nach der Melodie eines Kirchenliedes angehängt ist“<sup>77</sup>, also keine Kantatentexte. In der Vorrede zum ersten Heft (erster Advent 1724) versucht Henrici, seine Wendung zur geistlichen Poesie zu rechtfertigen. Er erwartet, schreibt er dort, daß ihm niemand glauben werde. Gleichzeitig verteidigt er sich gegen den Vorwurf, er vernachlässige sein Studium<sup>78</sup>. Henrici war also damals (1725) noch Student.

Daher ist es ausgeschlossen, daß Henrici schon vor dem ersten Advent (= 3. 12.) 1724 Texte zu geistlichen Kantaten für Bach geschrieben hat.

<sup>69</sup> Dürr St, S. 73.

<sup>70</sup> *Fünffache Kirchenandachten* 1717, S. 514.

<sup>71</sup> Einzelheiten im Abkürzungsverzeichnis.

<sup>72</sup> 64 Bände und 4 Ergänzungsbände, Halle und Leipzig 1732–1754.

<sup>73</sup> Sp. 1157 (von 1751, also nach Bachs Tod!).

<sup>74</sup> Sp. 21 (von 1741).

<sup>75</sup> Spitta (II, 177, Anm. 30) nennt einige. Weitere s. Brausch. Den Text zu der 1726 entstandenen Kantate 47 hatte der Dichter (Joh. Fr. Helbig) 1720 in einer Sammlung von Kantatentexten veröffentlicht (NWK, S. 285). Bach hat den Text aber wahrscheinlich durch eine Kantate Telemanns auf denselben Text kennengelernt (Brief von A. Dürr an den Verfasser vom 26. 11. 1966).

<sup>76</sup> Sie erscheinen zwischen dem ersten Advent 1724 und ersten Advent 1725 wöchentlich. 1725 gab er sie gesammelt heraus.

<sup>77</sup> Spitta II, 171.

<sup>78</sup> Paul Flossmann, *Picander*, Diss. Leipzig 1899, S. 44.



Wir dürfen dieses Datum wohl als terminus ante quem non betrachten. Da die *Erbaulichen Gedancken* keine Kantatentexte sind, wird man auch kaum annehmen können, daß Henrici bereits kurz nach diesem Zeitpunkt für Bach Kantatentexte verfaßt hat. Vielmehr dürfte der ersten gemeinsamen Kantate eine Zeit vorausgegangen sein, in der sie sich kennengelernt und auf die Zusammenarbeit innerlich vorbereitet haben.

Nach den Forschungen von Dürr<sup>79</sup> und von Dadelsen<sup>80</sup> ist die Kantate 148 „vielleicht“ für den 19. 9. 1723 komponiert. Spitta<sup>81</sup> datiert sie auf den 23. 9. 1725<sup>82</sup>. Bei beiden Daten handelt es sich um den 17. Sonntag nach Trinitatis. Textlich geht BWV 148, obwohl stark umgearbeitet, auf ein Gedicht aus Picanders *Sammlung Erbaulicher Gedancken* von 1725 zurück. Henrici hat seine in diesem Band veröffentlichten Betrachtungen über die Evangelien nach seinen eigenen Angaben *Sonnabends und Sonntags nach geendigter Vesper, wenn sich andre an unzulässiger Leibesvergnügung belustigten*<sup>83</sup> zu Papier gebracht. Es ist also m. E. ausgeschlossen, daß Bach schon 1723 einer dieser Texte vorgelegen hat.

Daß Picander sich auf Bachs Veranlassung hin der geistlichen Poesie zugewandt habe, wird man also um so weniger sagen können<sup>84</sup>, als die *Sammlung erbaulicher Gedancken* gar nicht im Hinblick auf Vertonung geschrieben ist<sup>85</sup>. Bach mag aber durch sie auf Henrici aufmerksam geworden sein<sup>86</sup>.

Die erste Kantate auf einen Picanderschen Text, die Bach nachweislich vertont hat, ist BWV 249a („Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“), eine Schäferkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels am 23. 2. 1725. Bach hat sie später zum Oster-Oratorium parodiert<sup>87</sup>.

Die zweit- und drittälteste<sup>88</sup> Kantate, nachweislich auf einen Picanderschen Text komponiert (BWV 205 zum 3. 8. 1725 und BWV 36a zum 30. 11. 1726), sind, wie BWV 249a, weltliche Huldigungskantaten. Die viertälteste (BWV 157 zum 6. 2. 1727) ist eine – offenbar bestellte – Trauerkantate für Johann Christoph von Ponickau. Auch die fünftälteste (BWV 193a zum 3. 8. 1727) ist wieder eine Huldigungskantate, die sechstälteste (BWV Anh. 4 zum 25. 8. 1727) eine (geistliche) Ratswahlkantate. Am 5. 2. 1728 führt Bach wieder eine Picandersche Huldigungskantate (BWV 216) auf. Es han-

<sup>79</sup> Dürr Chr, S. 61.

<sup>80</sup> TBSt 4/5, S. 92.

<sup>81</sup> II, 995.

<sup>82</sup> Die Kantate ist nicht im Autograph, sondern nur in einer Abschrift von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol aus dem Jahre 1754 erhalten.

<sup>83</sup> Zitiert nach: Spitta II, 171.

<sup>84</sup> Gegen Schering, S. 85.

<sup>85</sup> Flossmann, S. 45.

<sup>86</sup> Ebenda.

<sup>87</sup> Smend, *Neue Bachfunde*, in: AfMf VII, 1943, S. 3 ff.; Schering, S. 85.

<sup>88</sup> Die auf stark umgearbeitete Texte aus den *Erbaulichen Gedancken* zurückgehenden Kantaten 148 und 19 nicht mitgerechnet.

delt sich also ausnahmslos um besonders feierliche Gelegenheiten. Erst danach folgen nachweisbar hintereinander elf Kirchenkantaten auf Texte Henricis. Später, in den 1730er Jahren, sind es nur wenige. Die unseres Wissens letzte von Bach vertonte Kantate Henricis (zum 30. 8. 1742) ist die sogenannte Bauernkantate (BWV 212), eine Huldigungskantate für Carl Heinrich von Dieskau.

Man sieht aus dieser Aufzählung, daß es hauptsächlich weltliche Huldigungskantaten sind, für die Henricis Verfasserschaft bezeugt ist. Sie hat er selbst in seinen Gedichtsammlungen veröffentlicht. Ein ähnliches Bedürfnis, seine Kirchenkantaten herauszugeben, hat er offenbar nicht verspürt<sup>89</sup>. Zur geistlichen Poesie hatte er, wie er selbst gesteht, kein inneres Verhältnis<sup>90</sup>: *dass er betben soll, das ist kein Werck vor ihn*<sup>91</sup> und: vier Hochzeitslieder zu singen, sei ihm angenehmer und leichter, *als nur einen Grabe-Seuffzer zu erzwingen*<sup>92</sup>. Trotzdem hat er es für Bach reichlich getan (siehe z. B. BWV 157: „Ach, wie vergnügt / Ist mir mein Sterbekasten, / Weil Jesus mir in Armen liegt! / So kann, so muß ich fröhlich rasten!“).

Zum Kantatendichten dürfte er erst durch Bach veranlaßt worden sein<sup>93</sup>. Dieser Mann, der es sich wahrscheinlich kaum leisten konnte, etwas umsonst zu tun, dichtete – wie aus der Vorrede zu seinen *Erbaulichen Gedancken* hervorgeht – auch religiöse Lyrik nur im Hinblick auf finanziellen Gewinn<sup>94</sup>. Ob Henrici für seine Kantatentexte bezahlt wurde, ist freilich nicht geklärt. Terry<sup>95</sup> berichtet, daß Johann Christian Clauder, der Dichter der Kantate 215, die am 5. 10. 1734 in Anwesenheit des Königs und Kurfürsten August III. auf dem Leipziger Marktplatz aufgeführt wurde, zwölf Taler erhielt (Bach und seine Musiker bekamen fünfzig).

1728 gab Picander einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten heraus, seinen einzigen, den er 1732 im III. Teil seiner *Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte* noch einmal abdrucken ließ<sup>96</sup>. Von den siebenzig Kantatentexten dieses Jahrgangs hat Bach – soweit erhalten<sup>97</sup> – nur zehn<sup>98</sup> vertont, obwohl diese Texte laut Vorrede eigens für Bach geschrieben sind: *daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt. . . werden*<sup>99</sup>. Der Jahrgang beginnt in der

<sup>89</sup> Nur den Jg. Kirchenkantaten 1728/29 hat er in den 3. Band seiner Gedichte aufgenommen.

<sup>90</sup> Spitta II, 177.

<sup>91</sup> Flossmann, S. 11.

<sup>92</sup> Flossmann, S. 11; Spitta II, 172.

<sup>93</sup> Spitta II, 173.

<sup>94</sup> Flossmann, S. 10.

<sup>95</sup> Terry, S. 190.

<sup>96</sup> Dort auch der Text der Markus-Passion.

<sup>97</sup> Dürr Chr., S. 19f., vermutet, daß Bach den gesamten Jahrgang komponiert hat, die meisten Kantaten jedoch verlorengegangen sind.

<sup>98</sup> TBSt 4/5, S. 139; Dürr Chr., S. 18 und 51f.: BWV 84, 145, 149, 156, 159, 171, 174, 188, 197a und „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ (ohne BWV-Nr.).

<sup>99</sup> Zitiert nach Spitta II, 175.

Ausgabe von 1728 mit *Johannis* und schließt mit dem 4. Sonntag p. Trin. Die Vermutung liegt nahe, daß Bach *Henrici* ursprünglich nur für besondere Gelegenheiten herangezogen und dieser bis dahin noch keine „turnusmäßigen“ Kantatentexte geschrieben hatte. In der Tat läßt sich vor Michaelis 1728/29 (?) keine einzige solche Kantate nachweisen.

Von folgenden Bachschen Kantaten stammen die Texte nachweislich von *Henrici*: (84), 145, 149, 156, 157, 159, 171, 174, 188, 197a, 244a, Anh. 3, Anh. 4a, den drei Kantaten zum Jubelfest der Augsburger Konfession 1730 (190a, 120b und Anh. 4b)<sup>100</sup>, 30a, 36a, 205, 211 (um ein Rezitativ und ein Terzett erweitert, wahrscheinlich von Bach), 212, 213, 216, 249b, Anh. 10, Anh. 11, Anh. 12 und 193a. Von einigen dieser Kantaten ist die Musik verschollen oder als Parodie in andere Werke übergegangen. Ferner verfaßte *Henrici* die madrigalischen Teile der Matthäus- und Markus-Passion. Auf dem Titelblatt der ersten hat Bach ihn genannt: „*Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus*“. Dazu kommen noch die Kantaten 19 und 148, deren Texte auf freien Bearbeitungen aus den *Erbaulichen Gedancken* basieren.

Wie Bach dazu kam, sich mit diesem Mann zu befreunden, der, wie man ihm vorwarf, ein *lüderliches Leben*<sup>101</sup> führte, ist bis heute rätselhaft. Vielleicht war *Henrici* der einzige Mensch in Leipzig, der für solche Zwecke in Frage kam<sup>102</sup>. Bach hatte offensichtlich eine Abneigung gegen fertigergedruckte Kantatentexte. Er wollte wohl selbst – wie es etwa Mozart mit seinen Opernlibrettisten getan hat – auf die Gestaltung des Textes einwirken können. Die Dichtung sollte offenbar *der Musick geborsame Tochter*<sup>103</sup> sein. Dafür waren fertige Texte ungeeignet. *Henrici* war anscheinend der Mann, der sich dazu verstand.

Dies wird wohl auch der Grund dafür gewesen sein, daß Bach offensichtlich nie in ein näheres Verhältnis zu dem Mann getreten ist, der literaturgeschichtlich der bedeutendste Leipziger Mitbürger Bachs war: Johann Christoph Gottsched. 1724, ein Jahr nach Bach, war Gottsched nach Leipzig gekommen; er hielt ab Sommersemester 1725 dort Vorlesungen, wurde 1730 außerordentlicher und 1734 ordentlicher Professor. Fünfzehn Jahre jünger als Bach, war er mit *Henrici* genau gleichaltrig. Immerhin hat Bach dreimal – soweit wir heute wissen – einen Kantatentext Gottscheds vertont: 1725 „Auf! süß entzückende Gewalt“ (ohne BWV-Nr.) eine Hochzeitskantate<sup>104</sup>, 1727 die Trauerode auf den Tod der Königin und Kurfürstin Christiane Eberhardine, der Gemahlin Augusts des Starken (BWV 198), und 1738 eine Huldigungskantate für August III. „Willkommen!

<sup>100</sup> Dürr Chr., S. 100.

<sup>101</sup> Flossmann, S. 10.

<sup>102</sup> Spitta II, 176; Flossmann, S. 46.

<sup>103</sup> Brief Mozarts an seinen Vater vom 13. 10. 1781 (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, Kassel 1963, S. 167).

<sup>104</sup> Friedrich Smend, *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, in: Bach-Gedenkschrift 1950, hrsg. von Karl Matthaeci, Zürich 1950, S. 42–65, S. 50ff.; Schering, S. 123.



Ihr herrschenden Götter der Erden!“ (BWV Anh. 13). Die Hochzeitskantate stammt aus Gottscheds Anfängen; die beiden andern Kantaten sind für akademische Veranstaltungen geschrieben, für die sonst der Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner (1697–1778) zuständig war. 1727 hatte (wie wohl auch 1725) der Auftraggeber (ein Herr von Kirchbach) gewünscht, daß Gottsched den Text und Bach die Musik liefern sollte. Warum 1738 nicht Görner den Gottschedschen Text komponiert hat, wissen wir nicht. 1727 jedenfalls hatte er heftig protestiert, daß man Bach um die Komposition gebeten und ihn übergangen hatte.

So hat wohl zwischen Bach und Gottsched nicht mehr als eine „achtungsvolle Distanz“<sup>105</sup> bestanden, obwohl beide ein „gastliches und musikalisches Haus“<sup>106</sup> hielten. Wahrscheinlich wollte sich keiner dem andern unterordnen. So arbeitete Gottsched mit Görner und Bach mit Henrici zusammen. In seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) spricht Gottsched in einem eigenen Kapitel (II. Abschnitt, III. Hauptstück) über das Dichten von Kantatentexten. Als vorbildliche Kantatenkomponisten nennt er Hurlbusch, Händel, Graun, Hasse und Gräfe; Kritik übt er an Heinichen. Bach, dessen Kantaten und Passionen er wohl öfter gehört haben dürfte, erwähnt er überhaupt nicht. Trotzdem glaube ich, zwischen den Zeilen Anspielungen auf Bach lesen zu können, wenn er z. B. schreibt: eine Arie sei schlecht, „Wenn sie (die Komponisten) durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen: einzelne Wörter so zerren und ausdehnen, daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, gar nicht verstanden werden kann“. Man vergleiche hierzu etwa die Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ aus der Johannes-Passion u. a. In gleicher Weise kritisiert Mattheson<sup>107</sup> Bachs Kantate 21 wegen der unaufhörlichen Wiederholung der gleichen Worte.

Zu dem ein Menschenalter jüngeren Christian Fürchtegott Gellert (geb. 1715), der ab 1734 in Leipzig studiert, seit 1744 dort Privatdozent ist, hat Bach anscheinend keine Beziehung gehabt<sup>108</sup>.

1725 vertonte Bach neun Kantaten der Christiane Mariane von Ziegler geb. Romanus (1695–1760), einer Dichterin aus dem Gottschedkreis. 1728 gab sie auf Gottscheds Veranlassung einen *Versuch in gebundener Schreibart* heraus. Neun Bach-Kantaten gehen auf – allerdings stark umgearbeitete – Texte dieser Sammlung zurück (BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 und 176). Früher galt 1728 als terminus post quem für die Entstehung<sup>109</sup>. Neuerdings haben aber v. Dadelsen<sup>110</sup> und Dürr<sup>111</sup> nachgewiesen, daß diese

<sup>105</sup> Hamel, S. 181.

<sup>106</sup> Ebenda.

<sup>107</sup> *Critica musica* II, 1725, S. 368.

<sup>108</sup> Hamel, S. 189.

<sup>109</sup> TBSt 4/5, S. 25.

<sup>110</sup> Ebenda.

<sup>111</sup> Dürr Chr, S. 80f.

Kantaten bereits 1725 entstanden sind. Bach muß die betreffenden Texte also schon vor der Veröffentlichung gekannt haben.

Mariane von Ziegler hat im ersten Band ihres „Versuchs“ nur diese neun Kantaten veröffentlicht. Im zweiten Band<sup>112</sup> gibt sie einen ganzen Jahrgang heraus, von dem Bach jedoch, soviel wir wissen, nichts komponiert hat. Im Vorwort fordert sie zur Vertonung ihrer Dichtungen auf. Offenbar hat die Verfasserin also lediglich die obengenannten Kantaten für Bach gedichtet. Manche bedauern das; Hamel<sup>113</sup> sagt von ihren Kantatentexten, daß sie „sich nicht nur durch Gedankenreichtum, Sprachbeherrschung, Echtheit der Empfindung und Wärme des Ausdrucks, sondern ebenso durch einen religiösen Klang von tiefer Schlichtheit auszeichnen“. Bach freilich hat die Texte keines seiner Librettisten so stark verändert wie die der Mariane von Ziegler. Vielleicht war sie darüber verärgert. Möglicherweise spielte aber auch die Rivalität zwischen Gottsched, auf dessen Seite Mariane von Ziegler stand, und Henrici, der mit Bach zusammenarbeitete, hierbei eine Rolle. Henrici hatte damals, als Bach die Ziegler-Kantaten komponierte, für Bach allerdings erst, soviel wir wissen, einen Kantatentext geliefert: BWV 249a. Vielleicht hat Bach aber auch der offenkundig endgültige Abbruch der Zusammenarbeit mit Mariane von Ziegler (am 27. 5. 1725 hat er die letzte Ziegler-Kantate aufgeführt) auf die Seite Henricis getrieben.

Von verhältnismäßig nur wenigen Kantaten der Leipziger Zeit sind die Textdichter bekannt. Verglichen mit der Situation vor 1723 ist das erstaunlich. Man hat deshalb im Leipzig der 1720er Jahre nach Persönlichkeiten gesucht, die als Textdichter für Bachsche Kantaten in Frage kämen. Dabei ist man auf zwei Leipziger Theologen gestoßen: Christian Weiß d. Ä. (geb. 1671) und d. J. (geb. 1703), Vater und Sohn<sup>114</sup>. Beide waren Geistliche an der Thomaskirche, der Vater 1714–1736 Pfarrer, der Sohn 1731 bis 1737 Subdiakon (er wirkte 1737–1741 als Diakon und 1741 bis zu seinem Tod 1743 als Archidiakon an der Nikolaikirche, in der Bach ebenfalls – abwechselnd mit St. Thomas – musizierte).

Wustmann<sup>115</sup> weist darauf hin, daß „Bach gern Berufsgruppen in einer Gewatterschaft vereinigte, 1725 Handelsleute, 1726 und 1727 Juristen, 1728 Musiker, 1733 Schulkollegen“. „So liegt der Gedanke nahe, daß (Bach) 1737 seine Helferschaft beim Kantatenwerk“ versammelte. Paten der 1737 geborenen Johanna Carolina Bach – des neunzehnten der zwanzig Kinder Bachs – waren ein Sohn Christian Weiß' d. Ä. und Frau Henrici. Dorothea Weiß, eine Tochter des älteren Weiß, stand 1732 Pate bei Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich.

<sup>112</sup> Leipzig 1729.

<sup>113</sup> S. 182.

<sup>114</sup> Rudolf Wustmann, *J. S. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, S. XXIV (Einleitung abgedruckt: NWK, S. 554–571); Schering, S. 83, und Hamel, S. 137. Biographische Daten zu den beiden Weiß in: Archiv f. Sippenforschung 33, Heft 25, Februar 1967.

<sup>115</sup> Ebenda.



Bach war also mit der Familie Weiß befreundet. Wenn daraufhin Brausch<sup>116</sup> und Terry<sup>117</sup> den beiden Weiß eine ganze Reihe von Kantaten zuweisen, so ist das lediglich auf Vermutungen gegründet.

Schließlich muß noch die Frage erörtert werden, ob Bach nicht auch selbst Kantatentexte gedichtet hat. Zugeschrieben hat man ihm: BWV 16, 17, 19, 22, 23, 27, 34, 35, 36, 40, 51, 54, 56, 65, 66, 84, 92, 106, 120a, 122, 147, 153, 170, 173, 173a, 184, 194, 197, 205a, 209, die beiden letzten Nummern von 211, 214 und 216a<sup>118</sup>. Von vornherein ausgeschlossen ist das nicht. Telemann z. B. war im Zweifel, ob er ein größerer Musiker oder Dichter sei. Bachs Vorgänger im Thomaskantorat, Johann Kuhnau, hatte im Jahre 1700 einen satirischen Roman *Der musikalische Quacksalber* erscheinen lassen.

Wir wissen jedoch von keiner der erhaltenen Bach-Kantaten mit Sicherheit, daß Bach auch ihren Text verfaßt hätte.

Es gibt nur einen Fall, in dem sich wenigstens eine Betätigung Bachs als Korrektor eines Kantatentextes nachweisen läßt, da ein von Bachs Hand geschriebenes Textblatt der Kantate 216a mit ebenso autographen Korrekturen erhalten ist<sup>119</sup>. Von wem der dort niedergeschriebene Text stammt, wissen wir nicht. In dem einleitenden Duett hat Bach die Korrekturen vorgenommen, bevor er die letzte Zeile (die sich auf die erste reimt) niederschrieb, wie man sofort erkennt, wenn man sich die Faksimile-Abbildung bei Neumann (vgl. Anm. 119) ansieht. Trotzdem könnte auch diese letzte Zeile einer Vorlage entnommen sein.

In fast allen Fällen, in denen uns Bachsche Kantatentexte in einer Ausgabe des betr. Dichters zum Vergleich vorliegen, weicht Bachs Fassung – z. T. erheblich – von der des Textdichters ab. Daß Bach solche textlichen Veränderungen selbst vorgenommen hat, wissen wir freilich eben nur aus Kantate 216a. Auch von den Versen auf dem Titelblatt des Orgelbüchleins *Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, | Dem Nächsten, draus sich zu belehren* ist nicht sicher, ob sie von Bach stammen oder ob er sie übernommen hat. Ebenso wissen wir nichts über den Autor des Widmungsgedichtes der B-Dur-Partita für Cembalo<sup>120</sup>. Ob man daraus, daß auf manchen gedruckten Textblättern<sup>121</sup> der Name des Dichters fehlt, schließen darf, daß Bach ihn verfaßt hat<sup>122</sup>, scheint fraglich.

Für die Frage nach der Herkunft der Bachschen Kantatentexte sind wir also – soweit sie nicht von den einzelnen Dichtern selbst herausgegeben worden

<sup>116</sup> S. 208–212.

<sup>117</sup> *Bach's Cantatas arranged chronically*, London 1922.

<sup>118</sup> Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 2 1953, S. 204, Anm. 1.

<sup>119</sup> Faksimileabdruck: Werner Neumann, *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1953, S. 191. Vgl. auch Spitta II, 465.

<sup>120</sup> Dok I, S. 224. Vgl. dazu: Scheide, BJ 1961, S. 21 ff.

<sup>121</sup> Von manchen Bachschen Vokalwerken sind Textdrucke erhalten, die vor dem Gottesdienst oder Konzert an die Zuhörer verteilt wurden. Leider fehlt bis heute eine vollständige Bibliographie dieser wichtigen Quellen (TBSt 4/5, S. 25).

<sup>122</sup> Spitta II, 457, Anm. 37.



sind (vor oder nach Bachs Vertonung<sup>123</sup>) – allein auf innere Merkmale angewiesen.

Isolde Ahlgrimm und Erich Fiala machen in ihrem Aufsatz *Bach und die Rhetorik*<sup>124</sup> auf die Beziehungen Bachs zur Rhetorik aufmerksam. Bach hat in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg (humanistische) Gymnasien besucht, an denen – in der damaligen Zeit selbstverständlich – die klassische Rhetorik einen breiten Raum einnahm. Die Verfasser verweisen darauf, daß Bach in seinem Streit mit dem Musiktheoretiker Johann Adolf Scheibe sich von dem „Magister und Lehrer der Rhetorik an der Leipziger Universität“<sup>125</sup> J. A. Birnbaum verteidigen ließ, der in dieser Auseinandersetzung darauf hinwies, daß Bachs Kompositionen (auch die reinen Instrumentalwerke) nach den Regeln der Rhetorik angelegt seien: „*Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.*“<sup>126</sup>

Außerdem könnte man anführen, daß Bach an der Thomasschule Latein unterrichtete<sup>127</sup>. Telemann, 1722 als erster zum Thomaskantor gewählt, hatte ausdrücklich darum gebeten, von der Verpflichtung zu wissenschaftlichem Unterricht befreit zu werden, und das hatte der Rat auch genehmigt. Wenn Bach sich demgegenüber zum Lateinunterricht bereit erklärte, so wohl, um dem Rat Vorzüge zu präsentieren, die Telemann nicht aufweisen mußte. Bach unterrichtete Latein in Tertia und Quarta und ließ sogar Arbeiten schreiben<sup>128</sup>. Man wird also auch von hierher annehmen können, daß Bach mit den Regeln des Stils, der Rhetorik usw. vertraut war. So steht nichts im Wege, auch für Kantatentexte Bachs Autorschaft anzunehmen.

Wie die neuere Bachforschung<sup>129</sup> gezeigt hat, ist der größte Teil der Bachschen Kantaten in den ersten Leipziger Jahren entstanden. Will man die Fülle dieser Kantaten gliedern, so bietet sich der Zeitraum von Estomihi 1723 bis zum 3. Pfingsttag 1724 als erster Abschnitt an, da Bach in der Folge zwischen dem 1. Sonntag p. Trin. 1724 und Palmarum / Mariä Verkündigung 1725 eine einheitliche Kette von Kantaten, die sogenannten Choral-kantaten, komponiert hat.

Von den Kantaten, die Bach zwischen Estomihi (= 7. 2.) 1723 und Trinitatis (= 4. 6.) 1724 einschließlich aufgeführt hat, sind uns – die wahrscheinlichen Aufführungen mitgerechnet – sechsundsechzig bekannt. Siebzehn davon stellen Wiederaufführungen oder Parodien älterer Kantaten dar. Um

<sup>123</sup> TBSt 4/5, S. 25.

<sup>124</sup> Österreichische Musikzeitschrift 9, (1954), S. 342–346.

<sup>125</sup> A. a. O., S. 342.

<sup>126</sup> Zitiert nach Spitta II, 64.

<sup>127</sup> Spitta II, 6f.

<sup>128</sup> Ebenda.

<sup>129</sup> Dürr Chr und TBSt 4/5.

einige Nummern erweitert werden die Franckschen Kantaten BWV 147, 186 und 70. Die Urform von BWV 154 läßt sich nicht wiederherstellen. Völlig neu geschaffen hat Bach in diesem Zeitraum – soweit wir heute wissen – BWV 22, 23, 75, 76, „Murmelt nur, ihr heitern Bäche“ (ohne BWV-Nr., NWK, S. 445 ff.), 24, 167, 136, 105, 46, 179, 69a, 77, 25, 119, 138, 95, 48, 109, 89, 60, 90, 40, 64, 190, 153, 65, 73, 81, 144, 83, 67, 104, 166, 86, 37 und 59. Neugeschaffen wurde wahrscheinlich auch der Text zu BWV 194 und zum Schlußchor der Kantate 181. Somit brauchte Bach in dieser Zeit wenigstens siebenunddreißig neue Kantatentexte. Dazu kamen Texte für die aus Köthener Werken parodierten BWV 194, 181 (?), 66 (?), 134, 173 und 184. Nur von zweien (BWV 59 und 24) ist bisher der Textdichter bekannt: Erdmann Neumeister. Daß BWV 148 kaum vor 1725 entstanden ist, wurde S. 21 dargelegt.

Als „Probestück“<sup>130</sup> führte Bach zu Estomihi (= 7. 2.) 1723 in Leipzig BWV 22 auf. Die anscheinend für diesen Tag vorgesehene Kantate BWV 23 wurde vermutlich im letzten Augenblick zurückgestellt und erst 1724 uraufgeführt<sup>131</sup>.

Beide Kantatentexte haben Verschiedenes gemeinsam. An freien Texten enthalten sie zwei durch ein Rezitativ voneinander getrennte Arien. Alle Nummern (bis auf den einleitenden Bibelvers in BWV 22) sind Gebete an Gott bzw. Christus. In beiden Kantaten finden sich Alexandriner (BWV 22, 12; BWV 23, 3), in beiden begegnet in einer Nummer ein von fünf bzw. zehn vierhebigen Versen eingerahmter zweihebiger und in beiden ein mit emphatischem „Ach!“ eingeleiteter Vers.

Vielfach wird angenommen, daß Bach selbst die Texte dieser beiden Kantaten gedichtet habe<sup>132</sup>. Dagegen sprechen jedoch die drei Waisen in 23, 3. Gewiß ist eine Waise in madrigalischer Dichtung keine Seltenheit, aber drei innerhalb von elf Versen fallen aus dem Rahmen des Üblichen. Nun finden sich Waisen häufig in solchen Kantatentexten, die nachweislich nicht von Bach stammen. Sie sind erst nachträglich dadurch entstanden, daß Bach in fremden Texten ihm überflüssig erscheinende Verse ohne Rücksicht auf ihre Reimbindung ausläßt oder neue hinzudichtet. (Besonders deutlich kann man dies an den Texten Mariane von Zieglers beobachten.)

Man wird kaum annehmen können, daß Bach in selbstverfaßten Texten nachträglich Verse gestrichen hat.

Ungewöhnlich ist die Waise am Schluß einer Arie in BWV 23 (Nr. 1). Da Waisen sich bei Arien in der Regel im ersten oder zweiten Vers finden, liegt die Vermutung nahe, daß Bach auch hier einen Vers seiner Vorlage ausgelassen hat.

<sup>130</sup> Außer der autographen Partitur existiert noch eine zweite, von einem Anonymus angefertigte mit dem Vermerk: „NB. Dies ist das Probestück in Leipzig“ (Spitta II, 775, und TBSt 4/5, S. 82).

<sup>131</sup> Spitta II, 181; TBSt 4/5, S. 93.

<sup>132</sup> Tagliavini, S. 213; NWK, S. 103 und 105; BWV, S. 28f.

Am 30. 5. und 6. 6. 1723 führte Bach zwei eng verwandte Kantaten auf: BWV 75 und 76. Ihr Aufbau stimmt völlig überein: BW – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Choral – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Choral. Der Bibelvers zu Beginn ist in beiden Kantaten einem Psalm entnommen. Aus vier Versen bestehen in beiden Kantaten die Arien Nr. 5 und 9, außerdem die Arie Nr. 11 in BWV 76. Die Arie Nr. 5 weist jeweils daktylisches, die Arie Nr. 9 in BWV 75 und Nr. 11 in BWV 76 trochäisches Versmaß auf. Es dürfte unbezweifelbar sein, daß diese beiden Kantaten vom gleichen Dichter stammen.

Außerdem lassen sich auch Gemeinsamkeiten mit BWV 22 und 23 aufweisen:

BWV 76,4: „der größte Haufen“	BWV 22,3: „dem größten Haufen“
BWV 76,6: „Finsternis“	BWV 23,3: „Finsternissen“
BWV 75,9: „geistlich reich“	BWV 22,4: „geistlich ertötet“
BWV 75,3: „Mein Jesus soll mein alles sein . . . mein . . . Gut“	BWV 22,4: „Mein alles in allem . . . mein . . . Gut“

Dreireime finden sich in BWV 75,3; 75,11; 76,10 und 23,2. BWV 22, 75 und 76 beginnen mit einem Bibelwort.

In Christoph Ernst Siculus *Annalium Lipsiensium Academicorum Sectio XIX*<sup>133</sup> ist der Text einer Kantate abgedruckt, mit der Studenten der Leipziger Universität am 9. 6. 1723 Prof. Dr. Florens Rivinus anlässlich seiner Ernennung zum Ordinarius gratulierten: „Murmelt nur, ihr heitern Bäche“ (ohne BWV-Nr., NWK Anh. c 6, S. 445 ff.). Weder Textdichter noch Komponist sind bekannt. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit stammt die Musik von Bach. Wenn dies zutrifft, so läge uns in dieser Kantate der erste erhaltene weltliche Kantatentext aus Bachs Leipziger Zeit vor.

Obwohl der erste Vers der Kantate („Murmelt nur, ihr heitern Bäche“) an den Anfang von BWV 202 („Weichet nur, betrübte Schatten“) erinnert und auch die Worte „Felder“ und „Wiesen“ in BWV 202,4 und 5 begegnen, darf man wohl nicht an den gleichen Textdichter denken. Zunächst ist BWV 202 nach allgemeiner Annahme bereits in Köthen komponiert. Ferner unterscheiden sich beide Kantaten durch die Funktion ihrer Rezitative. In unserer Kantate ist das Entscheidende in den langen Rezitativen gesagt, während in BWV 202 die kurzen Rezitative lediglich Überleitungen von einer Arie zur andern darstellen.

Es mag nicht ausgeschlossen sein, daß die Arien Nr. 1 und 7 unserer Kantate, die gedanklich mit den übrigen Sätzen nur lose verknüpft sind, wenigstens teilweise aus einer andern Kantate übernommen sind. Die Verbindung der murmelnden Bäche mit einem Professor der Jurisprudenz erscheint gekünstelt.

<sup>133</sup> Leipzig 1724, S. 480–483.



Singulär in Bachs Kantatentexten ist die in Nr. 1 und 9 im Reim auftretende Form „raus“. Ebenso findet sich nur in dieser Kantate (Nr. 6, Vers 3) der Gebrauch des geschlechtigen Pronomens der 3. Person statt des Reflexivums („ihm“ statt „sich“, wie es im älteren Deutsch üblich ist). Ungewöhnlich ist auch der Schachtelsatz im letzten Rezitativ:

Du bist der Mann,  
Dem, Dir und andern zum Genuß,  
Das, was du machst, so wie man wünschen kan,  
Gerathen muß.

Vermutlich stammt der Text dieser Kantate – der Verfasser ist mit der Verwandtschaft, den Eigenschaften und der weitverzweigten Wirksamkeit des Gehrten wohl vertraut – von einem der „Auditores“ des Prof. Rivinus.

Unter den im ersten Leipziger Jahr wiederaufgeführten Weimarer Kantaten finden sich drei, die durch Einfügung neugedichteter und -komponierter Rezitative und teilweiser Umdichtung der Arien erweitert und umgestaltet sind: BWV 147 (zu Mariä Heimsuchung, 2. 7. 1723), BWV 186 (zum 7. p. Trin., 11. 7. 1723) und BWV 70 (zum 26. p. Trin., 21. 11. 1723). Da die betreffenden Weimarer Kantaten für die drei letzten Adventsontage bestimmt waren (70a: 2. Adv.; 186a: 3. Adv.; 147a: 4. Adv.), in Leipzig aber nur am ersten Adventsonntag „musiziert“, das heißt, eine Kantate aufgeführt wurde, bedurften diese drei Kantaten einiger Umformungen, um sie ihrer neuen Bestimmung anzupassen.

Die Umarbeitungen von BWV 147a und 70a hat offenbar der gleiche Textdichter vorgenommen, während BWV 186a anscheinend von einem andern bearbeitet worden ist. In BWV 147 fallen eine Reihe von Tonversetzungen in mehrsilbigen Wörtern auf: „Innerstés“ (Nr. 2), „menschlichés“ (2), „tröstendés“ (2), „Gewältigé“ (4), „brünstigém“ (4), „Verbórgenén“ (8) und „Gläubigé“ (8), ferner: „Elénden“ (4). Dergleichen begegnet in BWV 70: „Sündlichés“ (2), „himmlischén“ (4) und „unártigén“ (6), nicht jedoch in BWV 186. Parallelen finden sich in den Choralkantaten (S. 46) und in BWV 10 (S. 47–48), deren Textdichter vermutlich Bach selbst ist.

Andererseits zeichnet sich BWV 186 dadurch aus, daß die 1723 hinzugefügten (und -komponierten) Teile durch wörtliche Anknüpfungen mit den sieben Jahre älteren Franckschen verbunden wurden. Das Wort „Knechtsgestalt“ aus dem (übernommenen) Eingangschor kehrt in Rezitativ Nr. 2, Zeile 1, wieder. Der Schluß dieses Rezitativs bereitet auf die (Weimarer) Arie Nr. 3 vor. Auch das Rezitativ Nr. 4 greift in Vers 11 („in der Schrift erblickt“) den Schlußvers der vorhergehenden Arie („in der Schrift erblicken“) auf. Von der Arie Nr. 5 hat der Umarbeiter nur die beiden ersten Verse (mit Änderungen) übernommen. Die letzten Verse („lehren“, „nähren“, „sättigt“) stehen mit dem Schluß des vorhergehenden Rezitativs („Lehren“, „geistlich Manna“, „schmeckt“) in Zusammenhang. Auch zwischen „Körper“ (4,2) und „Leib“ (5,5) mag man eine Beziehung sehen. Auf



den Gedanken der scheinbar fehlenden göttlichen Hilfe in Choral Nr. 6 wird in Rezitativ Nr. 7 angespielt. „Den höchsten Schatz“ (8,4) nimmt der Bearbeiter im vorhergehenden Rezitativ (7,10) vorweg. Das letzte Wort dieser Arie („Lebenswort“) klingt in 7,4 als „Christi Wort“ und in 7,9 als „des Heilands Wort“ an, gleichzeitig „sein Wort“ aus dem Rezitativ vorher aufgreifend. „Die Armen“ (8,1) werden zwar nicht in 7 erwähnt, doch ist im zweiten Teil dieses Rezitativs ständig von ihnen die Rede. Das „Wort“ wird im Rezitativ Nr. 9 noch zweimal aufgenommen (Vers 6 und 10). Auf „die Krone“ aus Offenb. 2,10, die in der Arie Nr. 10 erwähnt wird, bereitet der Schlußvers des Rezitativs Nr. 9 vor. Der Schluß der Arie klingt im vorletzten (Anspielung auf 2. Tim. 4,7) und letzten Vers des vorhergehenden Rezitativs bereits an. Im Schlußchoral wird nochmals auf „Gottes Wort“ zurückgegriffen.

Der Bearbeiter von BWV 186 hat sich also intensiv bemüht, seine Verse durch zahllose Anspielungen auf die schon vorhandenen Franckschen zuzuschneiden. Der Dichter, der die Texte von 147a und 70a geändert und erweitert hat, nimmt zwar auch gelegentlich Wendungen seiner Vorlage auf (vgl. „Wunder“ 1,5 und 9,1, „bekenne(n)“ 3,2; 7,1 u. 8,14 in BWV 147 und „Tag“ 2,2 und 3,1; „Schall(e)“ 9,3 und 10,3 und „letzte(r) Schlag“ 9,4 und 10,3 in BWV 70), doch kann man in diesen beiden Kantaten keineswegs von einer derart systematischen Anpassung der neuen Nummern an die alten reden wie in BWV 186. So wird man wohl im Bearbeiter der Kantate 186 einen andern Textdichter zu sehen haben als in 147 und 70.

W. H. Scheide<sup>134</sup> weist darauf hin, daß die Kantaten BWV 136, 105, 46, 179, 69a, 77 und 25, die Bach zwischen dem 18. 7. und 29. 8. 1723 aufgeführt hat, sowie BWV 109 und 89 (17. bzw. 24. 10. 1723) und BWV 104 (23. 4. 1724) den gleichen Aufbau zeigen: BW – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Choral.

Auf Grund „stilistischer Ähnlichkeiten“ möchte Scheide sie Picander zuschreiben. Untersucht man daraufhin Henricis Stil, so ergibt sich eine Reihe wesentlicher Unterschiede gegenüber den genannten Kantaten.

Picander liebt eine priamelähnliche, anaphorische Ausdrucksweise, z. B. BWV 197a,5 (H III):

Bin ich krank, so heilt er mich,  
Bin ich schwach, so trägt er mich,  
Bin ich verirrt, so sucht er mich,  
Und wenn ich falle, hält er mich,  
Ja, wenn ich endlich sterben muß . . .

In den dreißig von Bach vertonten Picandertexten kommen fünfundvierzig solcher Wendungen vor. In den hier zu behandelnden zehn Kantaten nur vier.

<sup>134</sup> BJ 1961, S. 11f.



die vierzeilige von den vierzeiligen der Kantaten 75 und 76 durch die ungewöhnliche Länge ihrer Verse.

Ähnlich verhält es sich mit dem Umfang der Rezitative. Von den zwölf Rezitativen der Kantaten 75 und 76 sind fünf sechszeilig, eins sieben-, vier acht- und zwei zehnzeilig, während von den zwanzig Rezitativen der andern Gruppe nur zwei sechszeilig, eins sieben-, je drei acht-, neun- und zehnzeilig, je zwei zwölf- und vierzehnzeilig und je eins fünfzehn-, sechzehn- und siebenzeilig ist.

Außerdem weist BWV 75,6 einen einhebigen Vers auf, den der Verfasser der anderen Kantatentexte meidet.

Tagliavini schreibt acht dieser zehn Kantaten Weiß zu (BWV 109: Picander, BWV 89: Ziegler). Hinter BWV 105 sehen auch Brausch<sup>139</sup> und Smend<sup>140</sup> einen Theologen. Die dem einleitenden BW folgenden Rezitative in BWV 179 und 25 tragen homiletischen Charakter. In BWV 136,5 und 25,2 wird – ganz theologisch – Adams Sündenfall für die Sündhaftigkeit des menschlichen Geschlechts verantwortlich gemacht und in BWV 136,5 und 6, BWV 105,4 und BWV 89,4,5 und 6 Jesu Blut – im Sinn von Matth. 26,28<sup>141</sup> – zur Sündentilgung genannt.

Scheide<sup>142</sup> weist darauf hin, daß die acht Kantaten BWV 166, 86, 37, 44 und 6, 42, 85, 79 den gleichen Aufbau zeigen, und schreibt sie einem Dichter zu, der in Bachs Kantaten „sonst nicht wieder auftritt“ (evtl. Weiß). Tagliavini vermutet als Verfasserin Mariane von Ziegler.

Auffallend ist zunächst das Auftreten einer Choralstrophe mitten in der Kantate: In allen lautet die Satzfolge: BW – Arie – Choral – Rezitativ – Arie – Choral. Gemeinsam ist ferner die Wiederaufnahme des einleitenden BW in einem oder mehreren der folgenden Sätze<sup>143</sup>.

In den neun Ziegler-Kantaten finden sich Choralstrophen nur am Schluß, zweimal (BWV 68 und 128) am Anfang einer Kantate. Daß Bach (oder ein anderer?) diese Choräle nicht in einen fertigen Text später eingefügt hat, wird dadurch bewiesen, daß sie meist durch mehrere wörtliche Anspielungen mit den freien Texten verbunden sind. Vgl. etwa BWV 85: „guter Hirt“ (Nr. 1 u. 2), „getreuer Hirt“ (Nr. 3); „Schafe“ (Nr. 2), „Schäflein“ (Nr. 3); „Weide“ (Nr. 3 und 4); „frisches Wasser“ (Nr. 3), „Lebensströme“ (Nr. 4). Oder BWV 6: „Bleib, ach bleibe“ (Nr. 2), „Ach bleib“ (Nr. 3); „Licht“ (Nr. 2, 3 u. 4); „Weil die Finsternis einbricht“ (Nr. 2), „weil es nun Abend worden ist“ (Nr. 3); „Dein . . . Wort“ (Nr. 3), „Deines Worts“ (Nr. 5); „hell“ (Nr. 3), „heller“ (Nr. 5). Der Anspielungen sind so viele, daß ein Zufall ausgeschlossen erscheint. Außerdem wäre es – falls die Choräle nachträglich eingeschoben worden sein sollten – merkwürdig, daß die Choralstrophen in allen acht Kantaten an gleicher Stelle stehen. Man wird

<sup>139</sup> S. 209.

<sup>140</sup> Smend III, S. 26.

<sup>141</sup> Vgl. auch Mark. 14,24; Röm. 5,9; Eph. 1,7; Kol. 1,14; Hebr. 9,14; Offenb. 1,5 u. a.

<sup>142</sup> BJ 1961, S. 10f.

<sup>143</sup> Beispiele bei Scheide, a. a. O.



also annehmen müssen, daß die madrigalischen Texte um die vorher ausgesuchten Choralstrophen herum verfaßt worden sind.

Gegen eine Verfasserschaft M. v. Zieglers sprechen außerdem mehrere sprachlich-stilistische Kriterien, für die sich in den Ziegler-Kantaten keine Parallelen finden: BWV 6,4 präfixloses Partizip Präteritum „kommen“ (statt „gekommen“), BWV 85,4 „Mietlinge“, BWV 42,4 „denen“ (= „den“) und der unreine Reim „Juden“: „wüten“. In den acht Kantaten dieser Gruppe fehlen apokopierte Formen des Possessivpronomens, wie sie bei M. v. Ziegler nicht selten vorkommen: „mein Augen“ (BWV 128,3), „sein Allmacht“ (ebda. und BWV 176,3), „mein Ohnmacht“ (BWV 176,4). Auf der anderen Seite begegnen in den Ziegler-Kantaten Formen wie „kein Mensche“ (BWV 128,4) und „auf rechter Bahne“ (BWV 108,3)<sup>144</sup>, wofür es in den hier zu behandelnden Kantaten keine Parallele gibt.

M. v. Ziegler liebt gelegentlich Metrumwechsel in einer Arie (BWV 176,5 und 183,4), der in den Kantaten dieser Gruppe fehlt.

Von all diesen sprachlichen und metrischen Beobachtungen her wird man diese Kantaten also M. v. Ziegler absprechen müssen.

Scheide widerspricht sich selbst, wenn er diese acht Kantaten zunächst einem Dichter zuschreibt, „der in JSBs Werk sonst nicht wieder auftritt“ und dabei an Weiß denkt<sup>145</sup>, unmittelbar danach jedoch zwei von ihnen (BWV 86 und 44) Picander zuschreibt. Die Reimschemata von BWV 86,2 (a a b c c b) und BWV 44,2 und 5 (x a b b a), die Scheide als Argument für die Verfasserschaft Henricis anführt, sind in Kantatenarien so häufig, daß man damit nichts beweisen kann.

Daß ein Geistlicher die Texte dieser Kantaten verfaßt hat, erscheint nicht ausgeschlossen. Zunächst legt der Beginn mit einem BW dies nahe<sup>146</sup>. Vielleicht handelt es sich jeweils um das BW, das er seiner Predigt in dem Gottesdienst, in dem die Kantate aufgeführt werden sollte, zugrunde legen wollte. Stärker stützt diese Annahme die Tatsache, daß in diesen Kantaten „jeweils einer der madrigalischen Sätze mit einer in JSBs Texten ungewöhnlichen Deutlichkeit auf das einleitende Bibelwort zurückgreift“<sup>147</sup>.

Doch noch andere Kriterien lassen die Verfasserschaft eines Geistlichen vermuten: BWV 37 wirkt wie eine Predigt über die Rechtfertigungslehre (besonders Rez. Nr. 4). Auch die Arie Nr. 5 hat einen homiletischen Einschlag

<sup>144</sup> Für die hier zu klärende Frage ist es unerheblich, ob in diesen Fällen die älteren, volleren Formen gemeint sind – im zweiten Fall könnte man an Anlehnung an die starke Flexion der Maskulina und Neutra denken –, oder ob das -e in diesen Fällen lediglich metrischen Erfordernissen seine Existenz verdankt, was die Form „Mensch“ in den Zieglertexten BWV 68,3 und 183,3 nahelegt.

<sup>145</sup> BJ 1961, S. 10f.

<sup>146</sup> Daß dies allein nichts besagt, zeigen die Ziegler-Kantaten: sieben der neun Kantaten M. v. Zieglers, die nicht theologisch vorgebildet war, beginnen mit einem BW. Auch Kantaten Henricis werden gelegentlich durch ein BW eröffnet (z. B. BWV 120, 149, 157, 190 u. a.).

<sup>147</sup> Scheide, BJ 1961, S. 10.

mit ihrer Bezugnahme auf das einleitende BWV „Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden“ (Mark. 16,16):

Der Glaube schafft . . .

.....

Die Taufe ist . . .

.....

Und daher heißt ein selger Christ,

Wer gläubet und getauft ist.

In BWV 44,5 und 42,4 ist im gleichen Sinn von der „Kirche“ die Rede, in 42,3 und 79,2 von „Häuflein“, in 6,4 von „Christenpflicht“, in 42,4 von einem „schön Exempel“, in 85 mehrmals vom „guten Hirten“, in 86 mehrmals von „(Gottes) Wort“; 42,2 spielt auf Matth. 18,20 (Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen) an, „Und (Jesus) spricht darzu das Amen“. In BWV 166 redet der Dichter dreimal im „man“ (Nr. 4 u.5), in BWV 79 ausnahmslos im „wir“.

Daß Bach nicht selbst der Dichter dieser Texte ist, wie Neumann von BWV 42 vermutet<sup>148</sup>, zeigt der zerstörte Reim in Nr. 2. Denn Reime, die er selbst zusammengestellt hat, vernachlässigt er gewiß nicht. Hierauf ist in der bisherigen Forschung m. W. noch nicht hingewiesen worden.

Dagegen hat Bach – seiner unbedenklichen Streichung ganzer Kantatenverse vergleichbar, durch die der Reim zerstört wurde – in nicht wenigen Kantaten den Reim durch Einführung eines Ersatzwortes vernichtet (wobei man natürlich mit der Möglichkeit bloßer Versehen rechnen muß):

BWV 24,2	„ümb“ (statt „um“): „drum“ <sup>149</sup>
BWV 42,2	„sind“ (statt „seynd“): „ein“
BWV 45,3	„Pein“ (statt „Hohn“): „Lohn“ <sup>150</sup>
BWV 66,4	„aus“ (statt „gehn“): „entstehn“
BWV 85,8	„Sinnen“ (statt „Sinn“): „bin“
BWV 125,2	„zerfällt“ (statt „zerbricht“): „nicht“ <sup>151</sup>
BWV 152,2	„leget“ (statt „gründet“): „findet“
BWV 176,4	„seist“ (statt „bist“): „ist“
WO I,8	„erhält“ (statt „gemacht“): „Pracht“
WO IV,3	„Hirt“ (statt „Hort“): „Wort“ <sup>152</sup>

ferner:

BWV 74,2	„ehrt“ (statt „ehret“): „erhöret“
BWV 74,3	„gehn“ (statt „gehen“): „geschehen“

<sup>148</sup> NWK, S. 134.

<sup>149</sup> In Bachs Briefen findet sich neunzehnmal „üm“ (davon siebzehnmal autograph erhalten), viermal „ümsonst“ (drei autogr.) und einmal „darümb“ (autogr.). Umlautlose Formen fehlen.

<sup>150</sup> Je einmal in der autographen Partitur und den Originalstimmen.

<sup>151</sup> So in den Originalstimmen.

<sup>152</sup> So in der autographen Partitur; in den Originalstimmen ursprünglich auch „Hirt“, dann verbessert in „Hort“ (NBA II/6, Krit. Bericht, S. 191).

BWV 120a,6	„Flehn“ (statt „Flehen“): „geschehen“
BWV 149,3	„Ruhe“ (statt „Ruh“): „zu“
BWV 207a,8	„Friedensfahne“ (statt „Friedensfahnen“): „Untertanen“

In der Zeit vom 30. 8. 1723 bis zum 30. 5. 1724 hat Bach eine Reihe von vierundzwanzig Kantaten aufgeführt – drei davon sind nicht ganz gesichert –, die ein sehr heterogenes Bild ergeben: BWV 119, 138, 95, 148 (?), 48, 194, 60, 90, 40, 64, 190, 153, 65, 154, 73, 81, 83, 144, 181, 66 (?), 134, 67, 173 (?) und 184. Nicht aufgeführt sind hier die Kantaten, deren Textdichter bekannt sind, und die, die in einem andern Abschnitt behandelt werden.

Unter ihnen sind BWV 40, 64 und 65 verwandt. Man vergleiche zunächst den Aufbau:

BWV 40	BWV 64	BWV 65
BW (1. Joh. 3,8)	BW (1. Joh. 3,1)	BW (Jes. 60,6)
Rezitativ	Choral	Choral
Choral	Rezitativ	Rezitativ
Arie	Choral	Arie
Rezitativ	Arie	Rezitativ
Choral	Rezitativ	Arie
Arie	Arie	Choral
Choral	Choral	

Zunächst fällt die mehrmalige Verwendung von Choralstrophen innerhalb der Kantaten auf<sup>153</sup>. Dadurch werden Rezitative und Arien zurückgedrängt (in jeder Kantate zwei Arien und zwei Rezitative bei acht bzw. sieben Nummern). Alle drei Kantaten werden durch einen Chor über einen biblischen Text eröffnet. Besonders auffällig ist dabei, daß in Kantate 40 und 64 dieser Text dem gleichen Kapitel des sonst nicht gerade häufig zitierten 1. Johannesbriefs entnommen ist.

Ferner weisen diese drei Kantaten eine Vorliebe für vierhebige Trochäen auf: BWV 40,7 sechs Verse, BWV 64,7 fünf und BWV 65,6 sechs. In der dritten Kantate zeigen beide Arien das gleiche metrische Schema: je sechs trochäische Vierheber; auch die Reimbindungen stimmen überein: ababcc. Die erste Arie in BWV 40 und 64 enthält mehrere Zweiheber: BWV 40,4 drei und BWV 64,5 zwei.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht mit den im vorigen Abschnitt behandelten Kantaten; jene haben alle den gleichen Aufbau, während die drei hier zu behandelnden im Aufbau nur verwandt sind.

Als ihren Dichter hat man Bach selbst vermutet. Dafür spricht die starke Verwendung der Choräle. Denn während zu Bachs Zeit der Choral immer mehr aus der Kirchenmusik verdrängt wurde, ist Bachs Vorliebe für den Choral einer der „konservativen“ Züge seines Wesens. In Francks Kantatentexten begegnen Choräle nur in der Zeit, in der Bach Francksche Texte ver-

<sup>153</sup> Die im vorigen Abschnitt behandelten enthalten außer dem Schlußchoral nur jeweils eine Choralstrophe.



tont hat – vorher und nachher dagegen fehlen sie<sup>154</sup>. Picander hat, als er 1729 den Text der Matthäus-Passion veröffentlichte, die – offenbar von Bach ausgesuchten und eingefügten – Choräle nicht abdrucken lassen.

In den Kantaten 40, 64 und 65 bilden die Choräle (und die Chöre über Bibelverse) offensichtlich das Gerüst des Ganzen; an ihnen ist die übrige Dichtung aufgehängt. Bestimmte Worte und Wendungen der Chöre und Choräle kehren in den madrigalischen Stücken wieder, z. B.: BWV 40: Nr. 1 „Sohn Gottes“ und Nr. 2, Zeile 3 „Gottessohn“, Nr. 1 „erschieden“ und Nr. 2, Zeile 9 „erscheinet“, Nr. 1 „Teufel“ kehrt in Nr. 4, 5 und 6 als „Schlange“ wieder. Das Wort „Trost“ (Nr. 3) wird in der letzten Zeile von Nr. 2 vorweggenommen. „Schlange“, „bange“, „Kopf“ und „zerknickt“ aus Nr. 6 kommen schon in Nr. 3 vor. „Freuet“ in Nr. 7 knüpft an „Freuden“ aus Nr. 6 an. Die „Christenschar“ aus Nr. 8 erscheint schon in Nr. 7 als „Christenkinder“. BWV 64: „Lieb(e)“ in Nr. 1 und 2, „Welt“ in Nr. 3, 4, 5, 6, 7 und 8. Ferner gehören zusammen: „Gottes Kinder“ (Nr. 1) und „Gotteskinde“ (Nr. 6), „Gold“, „Reichtum“ (Nr. 3) und „Schätzen“ (Nr. 4), „Sünde(n)“ in Nr. 6 und 8. Auch die madrigalischen Sätze sind untereinander durch solche Wortresponionen verbunden: „besitz(e)“ (Nr. 3 u. 6), „vergänglich“ und „vergehen“ (Nr. 3 u. 6), „bleibet“ (Nr. 5 u. 6), „Himmel“ (Nr. 6 u. 7). Das Rezitativ Nr. 3 führt auf den folgenden Choral hin, der Satz geht weiter. Entsprechende Anknüpfungen sind in BWV 65 zu beobachten: „Saba“ begegnet in Nr. 1 u. 2, „Gold“ und „Weihrauch“ in Nr. 1, 2, 3 u. 5, „Myrrhen“ in Nr. 2, 3 und 5, „Nimm mich“ in Nr. 6 u. 7, „Herz(e)“ in Nr. 3, 4, 5 u. 6 und „Schenke“ u. „Geschenke“ in Nr. 4, 5 u. 6.

Aus dieser Zusammenstellung sieht man, daß die Rezitative und Arien dieser drei Kantaten um die – vorher ausgesuchten – Chöre über Bibelverse und die Choräle gedichtet sind. Keiner der bekannten Librettisten Bachs stellt Choräle derart in den Mittelpunkt und macht sie zum Träger ganzer Kantaten. So ist es kein Zufall, daß gerade Bach sogenannte Choralkantaten geschrieben hat, deren Texte – auch die der Rezitative und Arien – aus (teilweise umgedichteten) Choralstrophen bestehen. Da sich außerdem in keiner dieser drei Kantaten zerstörte Reime finden, steht der Annahme nichts entgegen, Bach selbst habe ihre Texte verfaßt.

Verwandt mit diesen drei Kantaten ist BWV 153<sup>155</sup>. Sie verwendet sogar fünf Choralstrophen, drei davon als Schlußchoral, ein bei Bach singulärer Fall. Abgesehen von den Choralkantaten und den Sätzen, in denen madrigalische und Choralverse verbunden sind, ist auch der Anfang mit einem Choral selten: BWV 16, 61, (80), 95, 98, 128 (und 145). Allerdings basiert Kantate 153 nicht derart stark auf den Chorälen wie die drei genannten; statt dessen ist sie stärker auf Epistel und Evangelium des Sonntags bezogen. Einige Worte der Choräle und des Bibelverses werden auch hier in den madrigalischen Teilen aufgegriffen: „lieber Gott“ in der ersten Zeile des

<sup>154</sup> Alfred Dürr, *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks*, in: Mf, Jg. 3, 1950, Heft 1, S. 25.

<sup>155</sup> NWK. S. 57. Tagliavini, S. 217.

Chorals erscheint in der ersten Zeile des folgenden Rezitativs gesteigert als „liebster Gott“ (vgl. BWV 8, 13 und 179: „liebster Gott“, 32 und 154: „liebster Jesu(s)“, 123: „liebster Immanuel“): Der schlichte Positiv genügt der Zeit nicht; sie bevorzugt den Superlativ. Die „Feind“ (ebenfalls erste Zeile des Chorals) treten in Nr. 4 u. 6 wieder auf. Das „helfe“ des Bibelverses (Nr. 3) findet sich in Nr. 2, Zeile 2, wieder und wird in der letzten Zeile von Nr. 4 geballt zu „Hilf, Helfer, hilf!“. Das Wort „Marterhöhle“, das Bach schon in der Johannes-Passion für „Mörderhöhle“ aus Brockes' Text eingesetzt hatte, taucht hier in Nr. 4 auf (ebenso in Kantate 124)<sup>156</sup>.

Enger als mit BWV 40, 64 und 65 scheint Kantate 153 jedoch mit BWV 154 verwandt zu sein<sup>157</sup>. Gemeinsam haben beide eine Choralstrophe mitten in der Kantate<sup>158</sup>. Auch lassen sich gewisse Anknüpfungen an die beiden Choralstrophen (in der Mitte und am Schluß) feststellen: „verlanget“ des Chorals Nr. 3 ist im Rezitativ Nr. 2 („Verlangen“) vorweggenommen; der Choral Nr. 3 schließt: „Komm, o liebstes Jesulein“, worauf das Rezitativ Nr. 4 beginnt: „Jesu, laß dich finden“.

Auf „Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen“ (Nr. 7) folgt der Choral: „Meinen Jesum laß ich nicht“. Eine ähnliche Verbindung zwischen dem Schluß der vorletzten Nummer und dem Schlußchoral weist auch die von Henrici stammende Kantate 157 auf: „Da laß ich nicht, mein Heil, von dir“ und „Meinen Jesum laß ich nicht“. Die sechste Strophe dieses Liedes, um die es sich in beiden Fällen handelt, findet sich ferner in Kantate 124 (die ganz auf diesen Choral aufgebaut ist). Nur dort lautet die erste Zeile „Jesum laß ich nicht von mir“ (Reimwort: „für“). In den Kantaten 154 und 157 ist also der Reim zerstört. Dies verwundert um so mehr, da Henrici, als er den Text 1727 veröffentlichte, den Choral so abdrucken ließ. Entweder war dies ein Versehen, oder er wollte damit einen identischen Reim zwischen der letzten Zeile der vorletzten Nummer und der ersten des Schlußchorals sowie den Dreireim vermeiden. Eher könnte man bei Kantate 154 an ein Versehen denken: Vielleicht hat die Gleichheit der ersten und letzten Zeile in Strophe 1 Bach (und Henrici) – mit oder gegen ihren Willen – dasselbe für Strophe 6 suggeriert.

Darauf, daß sich in Kantate 153 wie 154 ein als Arioso (bzw. Arie) vertonter Bibelvers findet, hat schon Spitta aufmerksam gemacht<sup>159</sup>.

Ebenso hat bereits Spitta<sup>160</sup> gesehen, daß die Arien BWV 153,8 und BWV 154,7 metrisch nach demselben Schema aufgebaut sind: auf vier vierhebige Trochäen folgen zwei vierhebige Daktylen. Nur die Reimschemata der trochäischen Verse differieren: die vier in BWV 153 zeigen Kreuzreim (1. u. 3. männlich, 2. u. 4. weiblich), in BWV 154 umschließenden

<sup>156</sup> Spitta II, 349.

<sup>157</sup> Auf die Verwandtschaft der Kantaten 153 und 154 macht schon Spitta (II, 789f.) aufmerksam.

<sup>158</sup> Dieses Aufbauschema ist nicht zu verwechseln mit dem der Choralkantaten.

<sup>159</sup> II, 790.

<sup>160</sup> Ebenda.



Reim (1. u. 4. weiblich, 2. u. 3. männlich). Ferner weisen beide Kantaten keine Da-capo-Arie auf. Sie ähneln sich auch in ihrem musikalischen Aufbau: die daktylischen Schlußverse heben sich durch Übergang in ein anderes Tempo bzw. eine andere Taktart von den vorhergehenden ab.

Auffallend ist bei Kantate 154 der starke Gebrauch von Anaphern<sup>161</sup>. Dafür dürfte der Choral Nr. 3 das Vorbild gewesen sein. Die ersten vier Zeilen dieses Chorals beginnen mit dem Vokativ „Jesu“. Das zweite Wort dieser vier Verse lautet in der ersten, zweiten und vierten Zeile „mein (-e, -es)“. (Die erste und letzte Zeile des Schlußchorals fangen mit „Meinen Jesum“ an. So sind schon die beiden Choräle aufeinander abgestimmt.) Anaphern finden sich in sämtlichen madrigalischen Stücken der Kantate<sup>162</sup>: dreimal „O“ in Nr. 1<sup>163</sup>, „Wo“ (einmal interrogativ und einmal relativ), getrennt durch „Wer“ in Nr. 2<sup>164</sup>, „Nun“ und „Da“ in Nr. 6, „Ich will dich“ in Nr. 7.

Der Verfasser von BWV 154 scheint ein Geistlicher zu sein. Das Sonntagsevangelium bringt die Perikope vom zwölfjährigen Jesus im Tempel. In der ersten Arie klagt eine Seele<sup>165</sup>: „Mein liebster Jesus ist verloren“ und fragt im folgenden Rezitativ: „Wo treff ich meinen Jesum an (?)“. Die Antwort gibt Nr. 5 mit Luk. 2,49: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?“ Jesus ist im Tempel zu finden, in der Kirche, in der er uns durch sein „Wort“ und „Sakrament“ „erquickt“, wie in Nr. 6 ausgeführt wird.

Wenn die Kantate Weimarer Ursprungs ist und dort bereits denselben Text hatte<sup>166</sup>, so scheiden die beiden Weiß als Textdichter aus.

Kantate 190 („Singet dem Herrn ein neues Lied“) ist nur unvollständig erhalten. Smend<sup>167</sup> vermutet in ihr eine Köthener Neujahrskantate für den 1. 1. 1723 und weist darauf hin, daß in Rezitativ Nr. 6 von einem „Gesalbten“, also einem Fürsten, sowie von „Stamm und Zweigen“, d. i. dessen Familie, die Rede ist. Gemeint könne nur Fürst Leopold von Anhalt-Köthen sein. Smend beachtet aber nicht, daß anschließend von der „Schule“, den „Lehrern“, dem „Rat“ und „unserer Stadt“ gesprochen wird. Das weist eindeutig auf Leipzig. Sollte Bach den ersten Teil eines Rezitativtextes wörtlich übernommen und den zweiten geändert haben? Ist mit dem „Gesalbten“ nicht viel wahrscheinlicher August der Starke, Bachs Landesherr in Leipzig, gemeint? In BWV 193a (zum Namenstag Augusts des Starken, dem 3. 8.

<sup>161</sup> Es gibt keine weitere Bach-Kantate, die eine solche Vielzahl von Anaphern aufweist.

<sup>162</sup> Wenn man das „laß“ in Zeile eins und zwei von Nr. 4 auch als Anapher bezeichnen will (was es strenggenommen nicht ist).

<sup>163</sup> Anklänge an den Choral „O Ewigkeit, du Donnerwort, / O Schwert, das durch die Seele bohrt“. Vgl. BWV 20 und 60 (Spitta II, 230).

<sup>164</sup> Strenggenommen ebenfalls keine eigentliche Anapher.

<sup>165</sup> Ähnlich der nach Spitta (II, 332) Maria in den Mund gelegten Eingangsarie der für den gleichen Sonntag bestimmten Kantate 32 (NWK, S. 70f.).

<sup>166</sup> Siehe Dürr Chr, S. 65.

<sup>167</sup> *Bach in Köthen*, S. 48 ff.



1727) heißt es in der Schlußarie: „Segne des Gesalbten Nahmen.“ Die Salbung war eine Zeremonie, die – nach alttestamentlichem Vorbild – allein bei der Krönung von Königen angewendet wurde. So scheint mir das Gebet für den Landesherrn in diesem Rezitativ nur auf August den Starken (als König von Polen), nicht auf Fürst Leopold von Anhalt-Köthen zu passen, der als Calvinist bei der Thronbesteigung sicher nicht gesalbt worden ist.

Das refrainartige „Herr Gott, dich loben wir“ bzw. „Herr Gott, wir danken dir“ erinnert an die Zitate aus der Litanei in BWV 18<sup>168</sup>, die für Bach Vorbild gewesen sein könnte. Eingeleitet werden beide Kantaten durch relativ umfangreiche Bibelzitate aus dem Alten Testament.

Überhaupt fällt die Fülle der Bibelzitate in dieser Kantate auf. Sie beginnt mit drei vollständig zitierten Psalmversen (Ps. 149,1; Ps. 150,4 u. 6). „Denn deine Vätertreu / Hat noch kein Ende, / Sie wird bei uns noch alle Morgen neu“ (Nr. 2) geht auf Klagelieder Jer. 3,23<sup>169</sup> zurück; der Schluß von Arie Nr. 3 auf Psalm 23,2, die dritte Zeile von Nr. 4 auf Psalm 27,4; Zeile 5 spielt auf den bekannten Choral „Jesu, meine Freude“ an, Zeile 8 auf Ps. 23, Joh. 10 u. a., die dritt- und die zweitletzte Zeile von Nr. 6 auf Ps. 85,11<sup>170</sup>. Die freien Bibelzitate unterscheiden diese Kantate spürbar von den zuvor besprochenen.

Gemeinsam mit ihnen weist BWV 190 eine Reihe von Anaphern auf: Nr. 3 „Lobe (deinen Gott)“ knüpft an „Herr Gott, dich loben wir“ an. Ferner beginnen alle sechs Zeilen der Arie Nr. 5 mit „Jesus“ ähnlich dem Schlußchoral von WO IV<sup>171</sup> (in den ersten beiden Versen erstreckt sich die Anapher auf die ersten drei Wörter „Jesus soll mein . . .“). Mit dem Schlußchor von WO IV hat diese Arie außerdem das Reimschema gemeinsam sowie die Tatsache, daß jede Zeile entweder ein Personal- oder ein Possessivpronomen der ersten Person Singular enthält. Es sieht aus, als ob die im Weihnachts-Oratorium verwandte Choralstrophe das Vorbild für diese Arie abgegeben hätte. Eine fast ebenso ins Auge springende Anapher begegnet in Nr. 6: „Er (es) segne (gieß).“ Schließlich wäre noch auf Zeile 10 u. 11 des Schlußchorals hinzuweisen („Gib“).

Ebenfalls gemeinsam mit den Kantaten 40, 64, 65, 153 und 154 sind Anknüpfungen an den Choral: „loben“ (in verschiedenen Flexionsformen) findet sich in den drei Psalmversen zu Beginn. Daran knüpft auch die Arie Nr. 3 an. „Danken“ des Chorals kehrt in der letzten Zeile des Rezitativs Nr. 2 wieder. Vielleicht gehört auch „denkest“ (Nr. 2, Zeile 4) dazu, das mit „danken“ etymologisch verwandt ist. Der Name „Jesus“, mit dem, wie bereits erwähnt, jede Zeile der Arie Nr. 5 beginnt, findet sich auch in der letzten Zeile des vorhergehenden und der ersten des folgenden Rezitativs (Beschneidung ist das Fest der Namensgebung Jesu).

<sup>168</sup> NWK, S. 97ff.

<sup>169</sup> Siehe auch BWV 16 (NWK, S. 42), 51 (NWK, S. 267), 8 (NWK, S. 277) und BWV Anh. 4 (NWK, S. 370).

<sup>170</sup> Siehe auch BWV Anh. 4, NWK, S. 370.

<sup>171</sup> NWK, S. 50.

Man sieht, daß diese schon durch ihren merkwürdigen Überlieferungsbe- fund<sup>172</sup> eigenartige Kantate trotz mancher Gemeinsamkeiten mit anderen der gleichen Zeit sich deutlich von diesen abhebt. 1730 hat sie Henrici zum Jubelfest der Augsburger Konfession parodiert<sup>173</sup>, wobei er die Anapher der Arie Nr. 6 (bis auf die Schlußzeile) nachahmt: „Selig sind wir . . .“. Nicht erst in Kantate 190, sondern bereits in der vier Monate vorher ent- standenen Kantate BWV 138 begegnen Sätze, die teils aus Choralzeilen, teils aus madrigalischen Texten bzw. Bibelversen bestehen. Bach hat in den erhal- tenen Kantaten zweiundfünfzigmal eine Choralstrophe mit einem madrigali- schen oder biblischen Prosatext verknüpft. Am bekanntesten ist der Ein- gangschor der Matthäus-Passion (1729), in dem zu den Worten des acht- stimmigen Doppelchors „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen . . .“ eine neunte Stimme den Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ singt. Im Arioso „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“ singt der vierstimmige (2.) Chor die dritte Strophe des Chorals „Herzliebster Jesu, was hast du ver- brochen“ alternierend mit dem Solotenor (des 1. Chors). Im Weihnachts- Oratorium (1734) unterbricht der Solo-Baß den vom Sopran vorgetragenen Choral „Er ist auf Erden kommen arm“ nach jedem Vers mit einem kurzen Rezitativ.

Weitere sieben Male sind einem Rezitativ ein bis vier Choralverse angehängt oder vorangestellt, die vom selben Sänger, nur musikalisch etwas reicher ausgeschmückt, vorgetragen werden.

Dreißigmal verbindet Bach eine Choralstrophe mit einem Rezitativ, acht- zehnmal mit einer Arie, zweimal mit einem Arioso und zweimal mit einem Chor. Diese zweiundfünfzig Nummern verteilen sich auf vierunddreißig Kantaten. Nur von fünf ist der Textdichter bekannt: Für BWV 18 ist es Neumeister, für die anderen Henrici.

In Kantate 80, deren Text von Franck stammt, hat Bach selbst die betref- fende Arie durch eine Choralstrophe erweitert. Das zeigt wieder Bachs Vor- liebe für den Choral und läßt vermuten, daß wir auch hinter einer Reihe anderer Kantaten, in denen ein Choral mit madrigalischen Texten verknüpft ist, Bach selbst als Textdichter suchen dürfen. Eine Schöpfung Bachs ist diese Form jedoch nicht – findet sie sich doch bereits bei Neumeister.

Unter den erhaltenen Leipziger Kantaten kommt eine solche Verbindung zuerst in der am 9. 5. 1723 uraufgeführten Kantate 138 vor. Während in BWV 190 abwechselnd der erste und zweite Vers von Luthers Übersetzung des Tedeum refrainartig eingeschoben und auch die Neumeistersche Kan- tate BWV 18 mit ihren Zitaten aus der Litanei die Choralverse in ähnlicher Funktion verwendet, könnte man BWV 138 bereits als Choralkantate be- zeichnen. Rezitativische Einschübe unterbrechen die beiden ersten Strophen des Chorals „Warum betrübst du dich, mein Herz?“, während die dritte Strophe in der üblichen Weise als Schlußchoral fungiert. Offensichtlich war

<sup>172</sup> NBA I/4, Krit. Bericht, S. 9–20 (Neumann).

<sup>173</sup> Text: NWK, S. 392ff.



BWV 18 Vorbild. Dies erkennt man daran, daß auch hier den einem Solisten zugewiesenen Abschnitten jeweils die beiden letzten Verse einer Choralstrophe als Abschluß und Krönung folgen. Neu jedoch ist in BWV 138 die Aufteilung vollständiger Choralstrophen.

Dagegen finden sich in den eingeschobenen Rezitativen keinerlei wörtliche Anknüpfungen an die Choralverse. Ungewöhnlich ist die merkwürdig textreiche siebenzeilige Arie Nr. 5, die einzige der Kantate. Ihren Wortschatz prägen Begriffe wie: „Armut“ (dreimal), „arm“ (zweimal), „Sorgen“ (sechsmal), „Leid“ (zweimal), „Not“, „Kummer“, „Tränen“, „Seufzer“, „elend“, „klagen“ (je einmal). Außergewöhnlich im Rahmen von Bachs Kantatentexten ist die Klage über materielle Armut (bes. Nr. 3). Auch daß der Dichter in Nr. 2 von seinem „Amt“ spricht, das er nicht „mit Ruh verwalten“ kann, ist in den andern Kantatentexten ohne Parallele. Ebenfalls deutet das hapax legomenon „Getränke“ auf einen sonst nicht vertretenen Librettisten. Man möchte dafür an einen Hilfsgeistlichen oder untergeordneten Lehrer denken, der sich dem Vieh und den Vögeln hintangesetzt fühlte (Anspielung auf Psalm 147,9) und nicht wußte, „auf was Weise“ er sein „bißchen Brot soll haben“, um sein „Amt mit Ruh (zu) verwalten“. Als Textdichter der Kantate 73 hat Spitta Henrici vermutet<sup>174</sup>. Da die Kantate für den 23. 1. 1724 geschrieben ist, die Zusammenarbeit Bachs und Picanders aber erst 1725 beginnt, ist das ausgeschlossen. Trotzdem erinnert der Text mit seiner Todessehnsucht stark an die „Grabe-Seuffzer“, die jener sich abgezwungen hat<sup>175</sup> (z. B. BWV 156 u. 157).

Vielmehr ähnelt diese Kantate der für den gleichen Sonntag (3. p. Epiph.) bestimmten Kantate 72, deren Text von Franck stammt. Beide sind auf Ergebenheit in Gottes Willen gestimmt. 72,2 zitiert achtmal (neunmal) als Anapher die entscheidende Stelle aus dem Sonntagsevangelium: „Herr, so du willst“ (Matth. 8,2). Auch die Antwort Jesu wird wörtlich gebraucht: „Ich wills tun“ (Matth. 8,3). Die Arie Nr. 5 (in Alexandrinern) greift diesen Ausspruch Jesu auf.

Die ganze Kantate baut auf den Choral „Herr, wie du willst“ auf. Arie Nr. 4 zitiert dann Matth. 8,2 wörtlich jeweils als ersten Vers dreier Vierzeiler. Eine ähnliche, ebenfalls um einen wörtlichen Bibelspruch herum geschriebene Arie findet sich in Kantate 67<sup>176</sup>. Auch dort ist der Textdichter nicht bekannt, so daß man also von dort her keine Anhaltspunkte gewinnen kann.

Vielleicht hat Bach hier nach dem Vorbild des Franckschen Textes (BWV 72) sich selbst versucht. Die Verbindung von Choral und Rezitativ mag, wie in BWV 190, durch Neumeisters Text der Kantate 18 angeregt sein. BWV 81 zeigt Ähnlichkeit mit der in ihrer Entstehung folgenden Kantate BWV 83. Mit den Kantaten 153 und 154 verbindet beide die Verwendung

<sup>174</sup> II, 245.

<sup>175</sup> Flossmann, S. 11; vgl. S. 22 und die Ausführungen S. 56–57.

<sup>176</sup> NWK, S. 132.



eines als Arioso vertonten Bibelspruchs. Aber keinerlei wörtliche Anknüpfungen, wie sie in den bisher besprochenen Kantaten so zahlreich zu finden waren, sind hier zu erkennen. Nur der Schlußchoral knüpft jeweils an ein Wort des letzten Rezitativs an (81: „Sturm“, 83: „Licht“). Sonst jedoch spielt der Choral keine wesentliche oder gar tragende Rolle in ihnen.

Da auch keine Anaphern auftreten, wovon die andern Kantaten so reichlich Gebrauch machen, sieht es aus, als ob hier ein anderer Dichter am Werk wäre.

Der Text der Kantate 148 geht, wenn auch in stark umgearbeiteter Form, auf ein Gedicht aus Henricis *Erbaulichen Gedancken* (1724/25) zurück. So kann BWV 148 kaum schon 1723 komponiert sein (vgl. S. 21).

BWV 60 fällt durch einen achthebigen Vers (in Rezitativ Nr. 2) und zwei unreine Reime aus dem Rahmen: „Boden“: „Toten“ und „Speise“: „heiße“ (beide in Rezitativ Nr. 4). Damit scheidet Henrici als Librettist aus, denn bei ihm finden sich weder mehr als sechshebige Verse<sup>177</sup> noch unreine Reime. Außerdem spricht das Entstehungsjahr gegen Picander. Ungewöhnlich ist auch die fast ausschließliche Verwendung von Reimpaarversen; nur zweimal begegnet umarmender Reim.

Neumann und Tagliavini schreiben BWV 66 Bach selbst zu. Dagegen spricht der zerstörte Reim: „aus“ statt „geh“: „entstehn“ (Rezitativ Nr. 4)<sup>178</sup>. Ferner begegnet in diesem Rezitativ die ungewöhnlich hohe Zahl von fünf Waisen. Wahrscheinlich hat Bach auch hier wieder Verse seiner Vorlage ausgelassen<sup>179</sup>.

Der (Um-)Dichter von BWV 134, der im positiven Sinn „dichtet“ (im Gegensatz zu BWV 136,3), wird aus dem gleichen Grund nicht Bach gewesen sein, da innerhalb der letzten sechs Verse des Rezitativs Nr. 5 zwei Waisen auftreten. Vielleicht war der Librettist ein Geistlicher: in der Arie (Duett) Nr. 4 spricht er von der „streitenden Kirche“, der *ecclesia militans*.

BWV 73, 67 und 173 fallen durch die Verwendung mehrstrophiger Arien auf, wie sie sich sonst nur noch in BWV 173a (aus der BWV 173 durch Parodie hervorgegangen ist), in der wahrscheinlich Franck zuzuschreibenden Kantate 172 und in BWV 204 finden<sup>180</sup>. Die betreffende Arie der letzten Kantate ist zweistrophig, die andern sind dreistrophig. In ihrer sonstigen Struktur und ihren Charakteristika weichen diese Kantaten jedoch so stark voneinander ab, daß man sie kaum demselben Dichter wird zuschreiben können.

Bei den anderen Kantaten des hier zu behandelnden Zeitraums ist das Bild auf der einen Seite so bunt, auf der andern so gleichförmig, daß sich keine Kriterien für die Klärung der Verfasserfrage finden lassen.

<sup>177</sup> Der sechste Vers in BWV 216,6 ist zweifellos in einen Drei- und einen Vierheber aufzulösen. Dann ergibt sich zwanglos der Reim „Hempelin“: „hin“: „Hin“ wäre sonst ohne Reimentsprechung.

<sup>178</sup> Vgl. S. 35.

<sup>179</sup> Vgl. S. 28.

<sup>180</sup> BWV 15 scheidet, da unecht, aus dieser Betrachtung aus.

In der Zeit vom 1. p. Trin. (= 11. 6.) 1724 bis Palmarum / Mariä Verkündigung (= 25. 3.) 1725 führte Bach eine Reihe von achtunddreißig Kantaten gleichen Typs auf, für die sich seit Spitta die Bezeichnung „Choralkantate“ eingebürgert hat. Darunter versteht man Kantaten, die auf einem einzigen Choral basieren. Wörtlich erscheinen die erste (als Choralchor) und letzte Strophe (im schlichten Satz) des Chorals, gelegentlich auch eine der mittleren (verbunden mit einem Rezitativ oder einer Arie), während die andern – manchmal nur ein Teil von ihnen – zu Rezitativen und Arien umgeformt sind.

Dieser Kantatentyp ist zu unterscheiden von dem der „reinen“ Choralkantate, die textlich ausschließlich aus wörtlich gebrachten Choralstrophen besteht. Freie Texte, also madrigalische Dichtung, fehlen. An solchen Kantaten sind uns neun überliefert: BWV 4, 112, 129, 177, 107, 137, 192, 117 und 97. Nach v. Dadelsens neuer Chronologie verteilen sie sich auf die Jahre 1708 bis 1735. Man kann also nicht sagen, daß dieser Kantatentyp dem hier zu behandelnden entwicklungsgeschichtlich voraufgehe, wie noch Spitta meinte<sup>181</sup>.

Der Geschmack der Zeit war dem Choral nicht günstig (s. S. 36). Vor allem waren es die alten Choräle, die dem 18. Jahrhundert nichts mehr zu sagen hatten. Wie entschieden konservativ Bach eingestellt war, mag seine Auseinandersetzung mit Gottlieb Gaudlitz (geb. 1694), dem Subdiakon der Nikolaikirche, in den Jahren 1727/28 zeigen<sup>182</sup>. Bach wehrte sich dagegen, daß Gaudlitz „bisher nicht üblich gewesene Lieder“ singen ließ. Bei diesem Konflikt kann es sich um einen reinen Kompetenzstreit handeln. Bach hat sich nachdrücklich für die Erhaltung der althergebrachten Rechte des Thomaskantors eingesetzt, wie aus den Streitigkeiten mit seinen Leipziger Vorgesetzten ersichtlich ist. Hamel<sup>183</sup> jedoch sieht in der Auseinandersetzung mit Gaudlitz mehr: den Kampf Bachs gegen die „dichterische und geistige Verwässerung des lutherischen Chorals zum ‚geistlichen Volkslied‘“. Eindeutig zu klären ist diese Frage nicht, da die Wendung „bisher nicht üblich gewesene Lieder“ sich auch lediglich auf eine Mißachtung der De-tempore-Choräle beziehen kann. Im Zusammenhang mit diesem Streit schrieb Bach in einem Brief an den Rat der Stadt Leipzig (vom 20. 9. 1728) von der *Verordnung derer Geistlichen Gesänge . . . welche mir und meinen Antecessoribus des Cantorats nach Maßgebung derer Euangeliorum*<sup>184</sup> und *dabin eingerichteten Dreßdner-Gesangbuchs, wie es der Zeit und Umstände conuenient geschienen . . .*<sup>185</sup>.

Dies spricht für die Annahme, daß Gaudlitz die De-tempore-Choräle außer acht gelassen hat. Jeder Sonntag hatte seinen eigenen Choral, und diese Übung wurde in der Regel streng eingehalten. Daß Gaudlitz ein Theologe

<sup>181</sup> II, 565 und 576.

<sup>182</sup> Spitta II, 57ff.; Schweitzer, S. 114; Terry, S. 170f.; Hamel, S. 141–143.

<sup>183</sup> S. 141–143 und: *Musica*, 1950, S. 244.

<sup>184</sup> Gemeint sind die sonn- und festtäglichen Perikopen.

<sup>185</sup> Dok I, S. 54f.

war, „der ganz offenkundig im Sinne der aufklärerischen Auflösung der orthodoxen Fundamente wirkt“<sup>186</sup>, ist eine bloße Behauptung Hamels, für die er keinen Beweis erbringt.

Eindeutig für Bachs Bevorzugung der altlutherischen (orthodoxen) Choräle dagegen sprechen seine Choralkantaten. Man könnte anführen, Bach habe damals noch nicht mit dem gewandten Verseschmied Henrici zusammengearbeitet und deshalb, da er sich seine Kantatentexte teilweise selbst schrieb, sich die Sache möglichst einfach machen wollen, indem er Choralstrophen teils wörtlich beibehielt, teils umdichtete. Das mag eine Rolle gespielt haben. Doch fehlen z. B., wie bereits auf S. 36f. erwähnt, in Francks Dichtungen Choräle vor und nach seiner Zusammenarbeit mit Bach. Das beweist, daß Bach Franck bei der Gestaltung der für ihn geschriebenen Kantatentexte angeregt hat (vgl. S. 14). Davon, daß Bach die Choräle der Matthäus-Passion offensichtlich ausgesucht und eingefügt hat, war schon (S. 37) die Rede. Ferner sei darauf verwiesen, daß Bach öfters in seinen Kantaten eine Choralmelodie als instrumentales Zitat bringt<sup>187</sup> – die damaligen Hörer wußten, welches Lied gemeint war. Schließlich möge man an die über hundert erhaltenen Choralvorspiele denken, die sich zeitlich auf sein ganzes Leben verteilen.

Von keiner der Choralkantaten ist der Textdichter bekannt. Spitta<sup>188</sup> wie Tagliavini<sup>189</sup> möchten sie alle Henrici zuschreiben. Spitta weist darauf hin, Picander habe in den *Erbaulichen Gedancken* gezeigt, daß er „Kirchenlieder geschickt nachzubilden wußte“<sup>190</sup>.

Allgemein wird jedoch angenommen, daß Bachs Zusammenarbeit mit Henrici erst 1725 beginnt. Picanders *Erbauliche Gedancken*, seine ersten Früchte auf dem für ihn neuen Gebiet der geistlichen Poesie, erschienen ab 1. Advent 1724, also während der Entstehung der Choralkantaten. Mit ihrer Komposition und Aufführung hatte Bach bereits im Juni 1724 (1. p. Trin.) begonnen. So erscheint es ausgeschlossen, daß Henrici die Aufgabe übernommen haben sollte, einen Jahrgang Choralkantaten für Bach zu liefern.

Aber es lassen sich auch aus dem Text der Kantaten selber nicht unerhebliche Kriterien gegen Henricis Verfasserschaft finden. Bei ihm begegnen keine Verse mit mehr als sechs Hebungen<sup>191</sup>. In den Choralkantaten treten jedoch zehn Sieben-<sup>192</sup> und vier Achtheber<sup>193</sup> auf. Die in den 30 Picanderkantaten sehr beliebten Einheber (29 an der Zahl) finden sich in den 38 Cho-

<sup>186</sup> Hamel, S. 143.

<sup>187</sup> In Arien: 12,6; 19,5; 31,8; 101,4; 106,2; 137,4; 143,6; 161,1; in Duetten: 10,5; 93,4; 163,5; 172,5; 185,1; in Rezitativen: 5,4; 23,2; 38,4; 70,9; 122,3; in Chören: 14,1; 25,1; 48,1; 77,1; 80,1; 127,1; (135,1; 138,1) (vgl. Neumann, Handbuch, S. 207).

<sup>188</sup> II, 575.

<sup>189</sup> Zu BWV 111 und 124 äußert er sich nicht.

<sup>190</sup> II, 575.

<sup>191</sup> Vgl. S. 43.

<sup>192</sup> In BWV 20, 33, 99, 38, 121 (zweimal), 92, 93 und 125 (zweimal).

<sup>193</sup> In BWV 20, 116, 121 und 125.



ralkantaten nur fünfmal. An zweihebigen Versen kommen bei Henrici 204 vor (davon 91 in Arien, Duetten oder nach Arienschema gebauten Chören), in den Choralkantaten nur 77 (davon 13 in Arien usw.). Neun Choralkantaten, also fast ein Viertel, enthalten überhaupt keine Verse mit weniger als drei Hebungen, eine (BWV 122) sogar nicht einmal Dreieheber. Metrische Gewaltsamkeiten wie „Wo Héulen únd Zähnláppen séin“ (BWV 20,11) oder „Und dén Tod éwig schmécken nícht“ (BWV 127,4) sucht man bei Henrici vergebens. Auch der unreine Reim „heißest“ : „beweiset“ (BWV 116,3) spricht gegen ihn (vgl. S. 43). Der für Picander charakteristische Metrumwechsel innerhalb einer Arie findet sich nur in BWV 127, jedoch in gänzlich unpicanderscher Art.

Die für Henrici ebenfalls typischen priamelähnlichen Wendungen (S. 31) fehlen in den Choralkantaten völlig. Während Picander von „Vernunft“ und „Verstand“ selbstverständlich nur im positiven Sinn (BWV 213,2 und 201,4) spricht, werden sie und der „Witz“ in den Choralkantaten BWV 2,2, 180,4 und 121,3 negativ beurteilt<sup>194</sup>. Bei Picander ist von „Sünde“ usw. nur fünfmal die Rede (S. 32), in den Choralkantaten dagegen dreißigmal. Apokopierte Formen, wie Henrici sie in seinen Kantaten dreiundzwanzigmal verwendet (ebda.), kommen in den Choralkantaten nicht vor. Ferner tritt „sein“ (als 3. Pl. Präs. des Verb. subst.) nur in BWV 20 auf, bei Picander dagegen neunmal (ebda.). „Kriegen“ (H: sechsmal) fehlt in den Choralkantaten, ferner „sonder“ (= „ohne“) (H: fünfmal, nur BWV 135,4 jedoch „ohne“) und „vergnügt“ (H: fünfmal). Auch wird in ihnen nie ein Vers wiederholt, was Picander gelegentlich (viermal, S. 32) tut.

Der Abweichungen von Henricis Auffassung und Stil sind also so viele, daß seine Verfasserschaft bei den Choralkantaten ausgeschlossen erscheint.

Man nimmt allgemein an, sämtliche Choralkantaten stammten von einem einzigen Librettisten<sup>195</sup>. Ihr im Grunde gleiches Aufbauschema legt diese Annahme in der Tat nahe.

BWV 93, 178, 94, 101 und 113, die, nur durch die „reine“ Choralkantate BWV 107 unterbrochen, unmittelbar hintereinander komponiert worden sind (9. 7. bis 20. 8. 1724), bilden auf Grund ihres verwandten Aufbaus – vor allem wegen der Vermischung von Choralversen mit madrigalischen – eine deutliche Gruppe. Eine andere Reihe enthält jeweils eine Arie in reinen Daktylen<sup>196</sup>: BWV 78, 96, 5, 115, 26, 62, 124, (126) und 1. Die Eigenheiten sind jedoch nicht so groß, daß man für beide Gruppen einen gesonderten Verfasser annehmen müßte.

<sup>194</sup> Franck (BWV 152 und 186a) und Mariane v. Ziegler (BWV 175) sind ebenfalls Antirationalisten. Auch Bach gehört offensichtlich zu ihnen; das bestätigen die wohl von ihm hinzugedichteten Schlußverse des Rezitativs Nr. 4 in der Zieglerkantate BWV 128: So schweig, verwegner Mund, / Und suche nicht dieselbe zu ergründen.

<sup>195</sup> Spitta II, 575.

<sup>196</sup> Wenn Henrici Daktylen in Arien verwendet, mischt er sie fast ausnahmslos mit Jamben oder Trochäen.

Bei Bachs Vorliebe für den Choral liegt es nahe, den Verfasser in Bach selbst zu suchen. Als starkes argumentum e silentio sei darauf hingewiesen, daß in keiner Choralkantate zerstörte Reime vorkommen<sup>197</sup>.

Für Bach spricht der häufige Gebrauch von „so“ als Relativpronomen (neunzehnmal), was zwar gelegentlich (siebenmal) bei Henrici (geb. 1700), aber z. B. weder bei M. v. Ziegler (geb. 1695) noch bei Neumeister (geb. 1671) oder Franck (geb. 1659) – jedenfalls in den von Bach vertonten Texten – vorkommt. In Bachs Briefen<sup>198</sup> finden sich dagegen sechsundsiebzig Belege, davon neunundfünfzig in Autographen. Über die Flötenstimme zur letzten Arie der Kantate 101 schreibt er: *Aria, so vorm Schluß Choral kömmt*<sup>199</sup>. Gewiß ist Bach nicht der einzige gewesen, der damals noch „so“ als Relativpronomen verwendete – auch Hunold (geb. 1681), Helbig (gest. 1722) und Haupt (geb. ?) tun das –, aber bei Bach ist dieser Gebrauch auffallend häufig.

Außerdem sei darauf aufmerksam gemacht, daß in BWV 3,3 „darf“ im alten Sinn von „bedarf“, „brauche“ vorkommt. Bachs Briefe bieten sechs Parallelen<sup>200</sup>, das gesamte Kantatenschaffen nur eine: BWV 207a,6 (Textdichter unbekannt, vielleicht Bach?).

In den Choralkantaten spielt das Wort „Kreuz“ mit seinen verschiedenen Ableitungen eine auffallend große Rolle; es begegnet sechzehnmal, in Henricis Kantaten z. B. nur viermal. Auch hierbei mag man an Bach denken, in dessen kompositorischem Schaffen das Symbol des Kreuzes von Bedeutung ist<sup>201</sup>.

In der Johannes-Passion (Nr. 48) ersetzt Bach Brockes' „Mörderhöhle“ durch „Marterhöhle“ (S. 38). Das gleiche Wort begegnet in der Choralkantate BWV 124,4 und in der vielleicht textlich von Bach stammenden Kantate 153,5.

Daß ein Kantatentext nicht unbedingt von einem Geistlichen herrühren muß, wenn von „Kirche“ und „Ketzerie“ (BWV 2,2 und 3) die Rede ist, zeigt die von Henrici verfaßte Kantate BWV Anh. 4 (b), 5, in der die gleichen Worte vorkommen.

Zusammenfassend ließe sich also sagen, daß vieles dafür, nichts dagegen spricht, in Bach selbst den (Um-)Dichter der Choralkantaten zu sehen.

Zwischen der vierten und fünften Choralkantate führte Bach (4. p. Trin. / Mariä Heimsuchung) BWV 10 („Meine Seel erhebt den Herren“) auf. Zu-

<sup>197</sup> Abgesehen von BWV 125,2. Diese Kantate ist allerdings nur in teilweise autographen Stimmen überliefert – die autographe Partitur ist nicht erhalten – und in Stimmenabschriften, die das richtige Reimwort bieten.

<sup>198</sup> Dok I.

<sup>199</sup> Neumann, Bildbiographie, S. 91 (Faksimile).

<sup>200</sup> Dok I, S. 24, 36, 37, 63, 139 und 150.

<sup>201</sup> Siehe u. a. Smend I, S. 16 und 24. In einem Brief an Joh. Friedr. Klemm vom 24. 5. 1738 heißt es: ... *so muß mein Creütz in Gedult tragen* ... (Dok I, S. 107). Unter einen Stammbucheintrag für Johann Gottfried Fulde aus Nimtزش in Schlesien vom 15. 10. 1747 schreibt Bach: *Christus Coronabit Crucigeros* (Dok I, S. 243).

grunde liegt dem Text das Manifikat, der Lobgesang Mariä (Luk. 1,46–55). Der Bibeltext ist, wie der Choraltext in den Choralkantaten, teilweise wörtlich beibehalten, teilweise zu Rezitativen und Arien frei umgedichtet. Strukturmäßig – und nicht nur zeitlich – gehört BWV 10 also zu den Choralkantaten. Auch hier finden sich Betonungen, wie sie in den Choralkantaten begegnen: „Elénden“ (Nr. 2), „Gewáltigé“ (Nr. 4), „Húngrigén“ (Nr. 4) und „ménschliché“ (Nr. 6). Zerstörte Reime kommen nicht vor. Man darf daher BWV 10 wohl auch dem Verfasser der Choralkantaten zuschreiben, vermutlich also Bach.

Die letzte Choralkantate (BWV 1) führte Bach *Palmarum / Mariä Verkündigung* (= 25. 3. 1725) auf. Fünf Tage später (Karfreitag, den 30. 4.) erklang die *Johannes-Passion* (in ihrer zweiten Fassung), am ersten Ostertag (= 1.4.) das *Oster-Oratorium* (BWV 249). Dann folgen die drei bereits oben (S. 33 bis 36) besprochenen Kantaten BWV 6, 42 und 85. Zwischen *Jubilate* (= 22.4.) und *Trinitatis* (= 27.5.) 1725 führte Bach dann die neun Kantaten nach (umgearbeiteten) Texten *Mariane von Zieglers* auf (S. 24f.). Die für das Reformationsfest 1725 geschriebene Kantate 79 wurde bereits S. 33–36 behandelt.

Die sicheren Datierungen Dürrs und von Dadelsens werden ab Ende 1725 immer spärlicher. Bis zu Bachs Tode lassen sich nur noch 75 Kantaten sicher und 28 zeitlich einigermaßen bestimmen. Da die Arbeiten der genannten Forscher auf Papier- und Schriftuntersuchungen basieren, versagen sie für die Datierung der zwölf Kantaten, deren Autographie nicht erhalten sind<sup>202</sup>. Von 42 Kantaten dieses Zeitraums kennen wir die Textdichter: *Henrici* 24; *Franck* 3; *Gottsched* 3; *Neumeister* 1; *Haupt* 1; *Winckler* 1 und *Clauder* 1. Acht Kantaten sind „reine“ Choralkantaten. BWV 204 geht auf einen *Hunoldschen* Text (M I) zurück, BWV 19 und 84 auf *Picandersche*. Der Text von BWV Anh. 19 wurde wahrscheinlich von dem *Thomaner* *Johann August Landvogt* verfaßt. Die Librettisten der restlichen Kantaten sind unbekannt.

Man sieht, daß *Henrici*, mit dem Bach spätestens ab Februar 1725 zusammenarbeitete, keineswegs der einzige Librettist Bachs in dieser Zeit war. Seinen Anteil an den Kantatentexten wird man also nicht überschätzen dürfen.

Im Jahre 1726 führte Bach eine Reihe von achtzehn Kantaten seines Veters, des *Meininger Hofkapellmeisters* *Johann Ludwig Bach*, auf, am Karfreitag des gleichen Jahres die *Markus-Passion* von *Reinhard Keiser*, die er schon in *Weimar* zu Gehör gebracht hatte.

An größeren Gruppen lassen sich aus diesem Zeitraum nur noch die zehn Kantaten aus *Henricis* Jahrgang *Kirchenkantaten* (Vorwort datiert vom 28. 6. 1728), und die sechs Kantaten – Bach nennt sie *Teile* – des *Weihnachts-Oratoriums* erkennen. Offensichtlich hat sich Bach, nachdem er in

<sup>202</sup> Fünf von ihnen kennen wir nur dem Namen nach. Text und Musik sind verschollen.



den ersten Leipziger Jahren einen größeren Vorrat an Kirchenkantaten geschaffen hatte, später darauf beschränkt, die bestehenden Jahrgänge gelegentlich zu ergänzen.

Das sogenannte Oster-Oratorium (BWV 249)<sup>203</sup> ist eine Parodie der Schäferkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels, der fünf Wochen vorher, am 23. 2. 1725, gefeiert worden war<sup>204</sup>. Diese ist, wie S. 21 erwähnt, die erste Kantate, die Bach nachweislich auf einen Text Henricis (H I) komponiert hat. Neumann<sup>205</sup> nimmt an, daß auch die Um-dichtung des Textes zum Oster-Oratorium von Picander herrührt. Dagegen spricht der nur dialektisch reine Reim „Dank“ : „Lobgesang“ (Schlußchor). Solche Reime verwendet Henrici nur – und hier natürlich absichtlich – in der sogenannten Bauernkantate<sup>206</sup> (BWV 212): „flink“ : „Ding“ (Nr. 1) und „Strunk“ : „genung“ (5)<sup>207</sup>. In seinen sonstigen Kantaten achtet er streng auf Reimreinheit.

Scheide<sup>208</sup> möchte BWV 146 Henrici zuweisen und bezeichnet BWV 110, 57, 151, 16 und 13 als „in Anlehnung an Picanders Stil“. Dies mag für BWV 146 zutreffen. Das Aufbauschema ist identisch mit dem von BWV 149 und 193 a. Typisch für Picander ist der Metrumwechsel in der zweiten und dritten Arie: Der fünfte und letzte Vers der sonst jambischen zweiten Arie ist daktylisch, der fünfte und letzte der sonst daktylischen dritten Arie jambisch. Charakteristisch für Henrici ist ferner das anaphorische „Mit Weinen . . .“ (Nr. 3). Es kommen zwar keine einhebigen Verse vor, wohl aber zwei zweiehebige und keine Verse mit mehr als sechs Hebungen. An apokopierten Formen begegnen: „wär“ (2), „veracht“ (2) und „glänz“ (6) (vgl. S. 32 u. 46). Auch eine Art Verswiederholung (vgl. S. 32) bietet Nr. 2:

Ach wer doch schon im Himmel wär! (Vers 1)

und:

Ach! wenn ich doch,  
Mein Jesu, heute noch  
Bei dir im Himmel wär!

<sup>203</sup> Es besteht nur aus madrigalischen Texten; BW und Choräle fehlen. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich vom Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorium sowie den Passionen. Als Oratorium wird das Werk erst seit etwa 1735 bezeichnet (Dürr Chr, S. 112).

<sup>204</sup> Smend, *Neue Bachfunde*, in: AfMf VII, S. 3 ff. (1942). Vgl. auch: Smend V, S. 23–25, und Dürr, *Oster-Oratorium (Schäfer-Kantate)*, in: Programmheft zum 40. Deutschen Bachfest in Hamburg (10.–14. Juni 1965), S. 132 f.

<sup>205</sup> NWK, S. 121.

<sup>206</sup> Picander nennt sie in H V: „Cantate en burlesque“.

<sup>207</sup> Ferner: „galant“: „niemand“ (9); „dieser“: „Steuer-Reviser“ (22); „liederlich“: „wenn ich“ (16); „Bärenhäuter“: „weiter“ (2); „schlimm“: „üm“ (5); „her“: „wär“ (2); „Wespenheer“: „wär“ (3); „trefflicher“: „Kammerherr“ (7); „daher“: „wär“ (10). – In der von Philipp Emanuel auf dem Titelumschlag zur autographen Partitur „comische Cantate“ genannten Kaffekantate (BWV 211) reimt „her“: „Zeidelbär“ (1). Der Text dieser Kantate stammt ebenfalls von Picander (H III).

<sup>208</sup> BJ 1961, S. 13.

„Sünde“ usw. wird nicht erwähnt, obwohl der Inhalt dies nahegelegt hätte („Sodom“ in Nr. 2) (vgl. S. 32 u. 46). Hingewiesen sei auch auf den seltsamen Gebrauch von „gebären“ (Nr. 4). Im gleichen (übertragenen) Sinn sowie ebenfalls mit Dativ- und Akkusativobjekt tritt das Wort in der Matthäus-Passion (Nr. 10) auf, deren Text gleichfalls von Picander stammt (HIII:)

BWV 146,4:

Ich säe meine Zähren  
Mit bangem Herzen aus.

Jedoch mein Herzeleid  
Wird mir die Herrlichkeit

Am Tage der seligen Ernte gebären. Treuer Jesu, dir gebären.

Matthäus-Passion Nr. 10:

Buß' und Reu'

Knirscht das Sündenherz entzwei,

Daß die Tropfen meiner Zähren

Angenehme Spezerei,

Man kann also sagen, daß vieles dafür und nichts dagegen spricht, diese Kantate Henrici zuzuschreiben.

Von BWV 32 versucht Smend nachzuweisen, daß in ihr die Parodie einer Köthener (weltlichen) Kantate vorliegt<sup>209</sup>. Außer musikalischen Gründen führt er das Duett Nr. 5 an<sup>210</sup>, das in der Kirchenkantate als Zwiegespräch zwischen Jesus und der Seele erscheint.

An solchen Duetten in Form eines Zwiegesprächs finden sich in den erhaltenen Kantaten Bachs nicht weniger als dreiundzwanzig<sup>211</sup>. Gesprächspartner sind in sechs Jesus und die Seele, in zweien Furcht und Hoffnung, in einer der heilige Geist und die Seele, in den übrigen vierzehn (weltlichen) mythologische oder allegorische Gestalten. Der weitaus größte Teil gehört also in den Bereich der weltlichen Kantaten (mehrmals enthält eine Kantate zwei solcher Duette). Das ist um so auffällender, als die weltlichen Kantaten nur etwa zehn Prozent von Bachs erhaltenem Kantatenschaffen ausmachen.

Von den neun geistlichen Kantaten mit solchen Duetten (BWV 152, 32, 66, 145, 172, 21, 49, 60 und 140) beruhen drei nachweislich auf Parodien (32, 66 und 145). Da unter Bachs weltlichen Kantaten mit wesentlich höheren Verlusten gerechnet werden muß als unter seinen geistlichen, ist es zumindest nicht ausgeschlossen, daß auch noch einige der sechs übrigen Duette Parodien (von verlorenen weltlichen) darstellen.

Die älteste dieser neun Kirchenkantaten ist BWV 172 (1714), deren Text wahrscheinlich von Franck stammt<sup>212</sup>. Noch im gleichen Jahr entstand BWV 152, deren Textdichter nachweislich Franck (F I) ist. Auch Kantate 21 rührt wohl – wenigstens teilweise – textlich von ihm her. Von den andern

<sup>209</sup> *Bach in Köthen*, S. 57–60.

<sup>210</sup> NWK, S. 71.

<sup>211</sup> Nicht mitgezählt sind die Kantaten, in denen Zwiegespräche lediglich in Form eines Rezitativs vorkommen sowie solche, die nur Duette enthalten, in denen beide Partner den gleichen Text singen, die also keine eigentlichen Zwiegespräche darstellen.

<sup>212</sup> Siehe Spitta II, 225 f.



sechs Kantaten kennen wir nur noch bei der z. T. auf einer Parodie beruhenden Kantate 145 den Librettisten: Picander (H III).

Solche Dialogi (Bach überschreibt die Kantaten 57, 32, 49 und 60 „Dialogus“ oder „Concerto“<sup>213</sup> in Dialogo“) gab es also bereits 1714. Franck liebte sie besonders<sup>214</sup>. Ihr geistiger Ursprung liegt im Hohen Lied. Im Barock war diese Brautmystik – zunächst vom Pietismus ausgehend – sehr beliebt (vgl. Angelus Silesius, *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche*, 1657). Sie unterscheiden sich nicht wesentlich von weltlichen Liebesduetten. Textlich brauchte bei diesen Parodien also nicht viel geändert zu werden.

Die Kantaten 32 und 57 weisen eine starke Verwandtschaft auf. Man vergleiche den Aufbau:

BWV 57

1. Arie (Joh. 1, 12)
2. Rezitativ (Seele)
3. Arie (Seele)
4. Rezitativ (Jesus-Seele)
5. Arie (Jesus)
6. Rezitativ (Jesus-Seele)
7. Arie (Seele)
8. Choral

BWV 32

1. Arie (Seele)
2. Rezitativ (nach Luk. 2,49)
3. Arie (Jesus)
4. Rezitativ (Seele-Jesus)
5. Duett (Seele-Jesus)
6. Choral

Der Evangelienpruch, mit dem Kantate 57 beginnt, wird in 32 als Nr. 2 nachgeholt. Beide Kantaten enthalten eine Arie, die Jesus in den Mund gelegt ist. In BWV 57 hat die Seele ein Rezitativ und eine Arie mehr als in 32. Wahrscheinlich sind in 32 ein Rezitativ und eine Arie bei der Parodierung ausgelassen worden. Smend<sup>215</sup> weist zwei Fälle nach, in denen eine weltliche Kantate bei der Übertragung in dieser Weise gekürzt wurde. Sowohl in BWV 57 wie in 32 finden sich zwei Zwiegespräche zwischen Jesus und der Seele; in der ersten Kantate sind beide als Rezitativ, in der zweiten eins als Rezitativ, eins als Arie vertont. Vielleicht ist bei der Parodierung – wenn es sich um eine solche handelt – ein Duett in Arienform ausgefallen.

Die Ähnlichkeit der beiden Kantaten geht so weit, daß man auch in BWV 57 eine Parodie sehen kann. Beide Kantaten sind, wie wir seit der neuen Chronologie Dürrs und v. Dadelsens wissen, im Abstand von etwa fünf Wochen (in dieser Fassung) uraufgeführt worden. Entstanden ist zumindest BWV 57 (für den zweiten Weihnachtstag) wohl schon in der Adventszeit 1725, während der, wie schon erwähnt (S. 18), in den Leipziger Kirchen keine Figuralmusik erklang. Dafür mußten in der Zeit vom ersten Weihnachtstag bis zum 1. p. Ep., also innerhalb von zwanzig Tagen, sieben Kantaten aufge-

<sup>213</sup> Bach überschreibt seine Kantaten, wenn er überhaupt eine Gattungsbezeichnung angibt, fast immer „Concerto“.

<sup>214</sup> Spitta II, 227.

<sup>215</sup> *Bach in Köthen*, S. 29 und 33, ähnlicher Fall S. 34.



führt werden. In einer solchen Situation wird Bach nicht selten zu älteren Kantaten gegriffen haben, die nur umzutextieren waren<sup>216</sup>.

Auch wenn Kantate 57 keine Parodie ist, muß man sie mit BWV 32 zusammensetzen. Beide verwenden den Chor lediglich für den Schlußchoral; an Solisten treten nur Sopran und Baß auf. Alle Nummern – sogar die Choräle – sind entweder Jesus oder der Seele in den Mund gelegt. Auf andere Gemeinsamkeiten wurde schon hingewiesen.

Man hat beide Kantaten Picander zugewiesen<sup>217</sup>. Das mag zutreffen. Die zahllosen „Grabe-Seuffzer“<sup>218</sup> in BWV 57 erinnern an die nachweislich von Henrici herrührenden Kantaten 157, 145, 149, 156 und 197a. Es gibt nur ganz wenige sicher von Picander stammende Kirchenkantaten, in denen er sich nicht wenigstens einen „Grabe-Seuffzer“ abzwängt<sup>219</sup>. Man vergleiche etwa: „Ach striche mir / Der Wind schön über Gruft und Grab, / . . . / Wohl denen, die im Sarge liegen“ (BWV 57,6) mit: „Ach, wie vergnügt / Ist mir mein Sterbekasten, / Weil Jesus mir in Armen liegt!“ (BWV 157,4).

Daß Henrici sich dazu herabließ, ältere Bachsche Kantaten umzutextieren, beweist BWV 190a. Diese Kantate zum Jubelfest der Augsburger Konfession 1730 entstand aus der für Neujahr 1724 komponierten Kantate 190. Picander ließ ihren Text 1732 drucken (H III).

Gegen Picanders Verfasserschaft scheint auf den ersten Blick zu sprechen, daß „Schoß“ in BWV 57, Nr. 6, Zeile 1, als Femininum gebraucht ist, während Henrici das gleiche Wort in Kantate 149 (H III) maskulin verwendet (Nr. 5, letzte Zeile<sup>220</sup>). Daß dies jedoch nicht unbedingt beweisend ist, zeigt BWV 40,5, wo „Gift“ im gleichen Rezipitativ im Abstand von fünf Versen als Neutrum und Maskulinum vorkommt.

Daß die metrischen Schemata nicht dem gewohnten Bild bei Henrici entsprechen, könnte durch den Parodiecharakter der beiden Kantaten (zumindest BWV 32) erklärt werden.

Für Picander sprechen die Anaphern in BWV 32,5: „Nun verschwinden (-et)“ und „Nun“.

Die Verfasserschaft Henricis erscheint bei BWV 32 und 57 also durchaus möglich.

Kantate 110 zeigt im Aufbau eine auffällige Ähnlichkeit mit der nur in Abschrift überlieferten und deshalb schlecht datierbaren Kantate für den Neujahrstag „Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 143):

BWV 110	BWV 143
BW (nach Ps. 126, 2f.)	BW (Ps. 146,1)
Arie	Choral (als Arie)

<sup>216</sup> In die Advents- und Weihnachtszeit 1725/26 fällt zudem der große Streit Bachs mit der Leipziger Universität, in dessen Verlauf er sich mehrmals an den Kurfürsten wandte (am 31. 12. 1725 mit einem Brief von 16 Seiten).

<sup>217</sup> NWK, S. 28 und 78; Tagliavini, S. 98; Scheide, BJ 1961, S. 13.

<sup>218</sup> Flossmann, S. 11.

<sup>219</sup> Ebenda.

<sup>220</sup> NWK, S. 354.

BW (Jer. 10,6)	BW (Ps. 146,5)
Arie	Arie
BW (Luk. 2,14)	BW (Ps. 146,10)
Arie	Arie
Choral	Choral

Die erste, dritte und fünfte Nummer bestehen in beiden Kantaten textlich aus einem Bibelspruch, wobei den Eingangschören Psalmverse zugrunde liegen. Der Anteil der madrigalischen Dichtungen ist daher gering: drei bzw. zwei Arien, kein Rezitativ. Die Arien bestehen aus je sechs vierhebigen Versen; nur der dritte von BWV 110,4 ist dreihebige. Es liegt nahe, daß Bach hier zwei Silben (etwa ein Adjektiv zu „Wurm“) fortgelassen hat. Diese Arientexte stehen mit den Bibelversen nur in sehr losem Zusammenhang. Der Verdacht liegt nahe, daß Bach hier Strophen aus „Oden“ (im Sinne der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts) mit Bibelversen und Choralstrophen selbst zu Kantatentexten verarbeitet hat. Daß Henrici der Verfasser dieser Odenstrophen ist, erscheint nicht ausgeschlossen, weil sich Strophen aus sechs vierhebigen trochäischen Versen bei Picander nicht selten finden (z. B. BWV 149,2; 188,1; 190,3 u. 5; Anh. 3,2 und Matthäus-Passion Nr. 19). Die Zusammenstellung dagegen hat Henrici wahrscheinlich nicht besorgt, da sich Kantaten eines derartigen Aufbauschemas bei ihm nicht finden. Auch die Verwendung des gleichen metrischen Schemas in allen Arien spricht gegen ihn. Nur in BWV 190a sind die beiden Arien metrisch gleich; jedoch ist das hier im Parodiecharakter der Kantate begründet. Nicht im Aufbau, aber in der sprachlichen Diktion zeigt BWV 110 Verwandtschaft mit Kantate 151. Beide fallen durch eine Reihe von Komposita auf: 110: „Himmelskinder“ (abwechselnd mit „Gotteskinder“<sup>221</sup>), „Menschenkind“, „Freudenlieder“, „andachtsvoll“; 151: „Himmelsthron“, „Sklavenketten“<sup>222</sup>, „Segenskränze“, „Gottessohn“. Derartige meist aus dem Pietismus stammende Komposita finden sich bei Henrici nur selten.

In BWV 110 und 151 kommt „anitz“ vor, das sich in den andern Leipziger Kantaten<sup>223</sup> nur noch je einmal in der Form „anietzt“ (BWV 217a, H I), „anjetzt“ (BWV Anh. 18, Winckler) und „anitzo“ (ohne BWV-Nr., „Auf! süß entzückende Gewalt“, Gottsched) findet.

Eine Übersicht über die in den dreißig Picanderschen Kantatentexten und die in den von Neumann und Schulze edierten Bachbriefen<sup>224</sup> vorkommenden Formen des Adverbs „jetzt“ und die davon abgeleiteten adjektivischen Formen ergibt ein eindrucksvolles Bild:

<sup>221</sup> Matthäus spricht von der *βασιλεία τῶν οὐρανῶν*, das übrige Neue Testament von der *βασιλεία τοῦ θεοῦ*.

<sup>222</sup> Siehe auch BWV 63, Nr. 2, Zeile 6.

<sup>223</sup> In den in Köthen komponierten Hunoldschen Kantaten begegnet dreimal „anitz“ und einmal „anjetzo“.

<sup>224</sup> Die von Bach vertonten Texte Picanders enthalten etwa 7500 Worte, die Bachschen Briefe etwa 4000.

Henrici		Bach	
jetzt	zweimal	(an)itzo	zweimal
ietzt	sechsmal	voritzo	siebenmal
ietzo	einmal	itzund	dreimal
jetzger	einmal	itzige(n)	sechsmal
jetzund	einmal	itziger	dreimal
ietzund	dreimal		
anietzt	einmal	(vor)ietzo	dreimal
itzund	einmal	iezig(n)	zweimal

Bei dem fünfzehn Jahre jüngeren Henrici finden sich also, von einer Ausnahme abgesehen<sup>225</sup>, nur die modernen Formen mit „ie-“ oder „je-“ (15:1) und nur einmal die altertümliche auf „-o“. Dagegen sind die bei Bach auftretenden Formen mit „ie-“, mit einer Ausnahme<sup>226</sup>, nur in Briefen belegt, die uns nicht im Autograph erhalten sind; er bevorzugt deutlich im Anlaut „i-“ (21:5) und im Auslaut „-o“ (12). Den klaren Beweis für die Differenz im Anlaut liefern die drei Kantaten, die zugleich in einer Ausgabe Henricis wie in Bachs Autograph vorliegen:

Werk:	Picander:	Bach:
BWV 30a, Nr. 1:	„ietzund“	„itzund“
BWV 211, Nr. 1:	„ietzund“	„itzund“
BWV 211, Nr. 5:	„ietzger“	„itzger“
BWV 213, Nr. 12:	„ietzund“	„itzund“

Bach hat also grundsätzlich jedes „ietz(und)“ seiner Textvorlage als „itz-(und)“ geschrieben. Doch ließe sich auf Grund der einmaligen Schreibung mit „i-“ die Verfasserschaft Henricis nicht mit letzter Sicherheit ausschließen. Diese Sicherheit aber bietet der Befund für die Endung der einfachen adverbialen Formen (ohne die Erweiterungen mit „-und“). Picander gebraucht – abgesehen von der vielleicht aus metrischen Gründen zweisilbigen Form „ietzo“ in BWV 249b – ausschließlich die modernen einsilbigen Formen auf „-t“ (neunmal), Bach ausnahmslos die altertümlichen zweisilbigen auf „-o“ (zwölfmal).

Fände sich nicht in BWV 151,2 „itzo“, so wäre man versucht, diese Kantate eher Henrici als Bach zuzuschreiben, sofern man nicht einen Dritten annehmen will. Da aber weder ein- noch zweihebige, wohl aber ein siebenhebiger Vers vorkommt, Metrumwechsel und apokopierte Formen sowie weitere Picandersche Charakteristika fehlen und sich auch für das ältere präfixlose „bracht“ (Nr. 4) bei Henrici keine Parallele findet<sup>227</sup>, erscheint seine Verfasserschaft ausgeschlossen. Trotz mancher Unterschiede – Fehlen von Rezitativen in BWV 110, von Bibelversen in 151 – erinnern die metrischen

<sup>225</sup> Druckfehler?

<sup>226</sup> Es handelt sich um den viertältesten erhaltenen Brief Bachs (an August Becker in Halle, vom 22. 4. 1716), in dem sich wenige Zeilen später „voritzo“ findet. Vielleicht ist die Schreibung „ietzo“ durch „iederzeit“ ausgelöst, das einige Worte vorher steht.

<sup>227</sup> Matthäus-Passion, Nr. 77: „gebracht“!



Schemata, die Komposita und das Adverb „anitz“ an die zwei Tage vorher uraufgeführte Kantate 110.

Daß der Text zu BWV 16 nicht, wie Neumann<sup>228</sup> und Tagliavini<sup>229</sup> annehmen, von Bach selbst herrührt, zeigt m. E. die zweite Zeile der Arie Nr. 5. Dort schreibt Bach zunächst dreimal „unser“, dann „meiner“ Seelen<sup>230</sup>. Offenbar schrieb Bach aus seiner Vorlage zuerst die Pluralform ab, geriet dann aber in die ihm (und seiner Zeit) geläufigere Singularform. (Der Zug der Zeit ging vom „Wir“ zum „Ich“<sup>231</sup>.) Hätte Bach den Text selbst verfaßt, wäre ihm die Tatsache, daß die gesamte Kantate auf den Plural abgestimmt ist, sicher bewußter gewesen.

Der Text zu BWV 16 erinnert, worauf Scheide hinweist<sup>232</sup>, an Henrici. „Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen“ (Nr. 3) und „Du wirst es . . .“ (Nr. 4) sind typisch Picandersche Anaphern. Der Siebenheber in Rezitativ Nr. 2 mag von Henrici als ein drei- und ein vierhebiger Vers gedacht sein. Diese Auffassung liegt nahe, da dieses vierzehnzeilige Rezitativ sonst keine Weise enthielte; das ist zwar nicht ausgeschlossen, aber doch unwahrscheinlich. Das gleiche gilt für den vorletzten Vers des Rezitativs Nr. 4 in BWV 13. Der erste Vers dieser Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen“ erinnert an Picandersche Anaphern. Da weitere Kriterien fehlen, kann man hier seine Verfasserschaft weder beweisen noch bestreiten.

Zusammenfassend läßt sich also zu BWV 146, die Scheide Picander zuweist, und zu BWV 110, 151, 16, 32 und 13, die Scheide „in Anlehnung an Picanders Stil“ bezeichnet, sagen:

Daß BWV 146 von Henrici stammt, dürfte so gut wie sicher sein.

Die Arientexte zu BWV 110 und 143 könnten von ihm sein; daß er sie jedoch in dieser Form zu Kantaten zusammengestellt hat, ist unwahrscheinlich.

Der Text zu BWV 151 stammt gewiß nicht von Picander. Eher wäre ihm BWV 16 zuzuschreiben. Ob BWV 13 von Henrici herrührt oder nicht, läßt sich nicht entscheiden.

Zu BWV 32 (und 57) vgl. S. 51f.

Scheide<sup>233</sup> weist darauf hin, daß Bachs Kantaten 43, 39, 88, 187, 45, 102 und 17 offensichtlich den Einfluß der Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach aufweisen, die Johann Sebastian zwischen dem 4. p. Ep. (= 3.2.) und dem 13. p. Trin. (= 15.9.) 1726 aufgeführt hat. Die Verwandtschaft ist eklatant. Unwahrscheinlich aber ist die Annahme, daß sie vom gleichen Dichter stammen. Auch die Vermutung, Bach selber habe sich nach dem Vorbild seines Veters hier als sein eigener Librettist betätigt, hat nicht viel für sich. Die Verwendung von Choralstrophen lediglich am Schluß der Kantaten

<sup>228</sup> NWK, S. 44.

<sup>229</sup> S. 218.

<sup>230</sup> NWK, S. 44 und 559.

<sup>231</sup> 21 Bachsche Kantatensätze fangen mit „Wir“ an, 99 mit „Ich“.

<sup>232</sup> BJ 1961, S. 13.

<sup>233</sup> BJ 1961, S. 15–24.

spricht dagegen. Der Gebrauch von „so“ als Relativpronomen, der für Bachs Briefe so charakteristisch ist (S. 47), findet sich nur zweimal in BWV 88. Auch „dürfen“ im Sinn von „bedürfen“, „brauchen“ fehlt, ebenso „Kreuz“ usw. (ebda.). In BWV 45,3 steht in der autographen Partitur und in den Originalstimmen zuerst „Pein“ statt des richtigen Reimwortes „Hohn“: „Lohn“ (S. 35). Daß der erste Vers der Arie Nr. 3 in BWV 88 jambisch gedacht ist, während die andern Verse aus Trochäen bestehen, ist unwahrscheinlich. Vermutlich ist das „Nein“, mit dem die Arie beginnt, eine Zutat Bachs. Der dritte Vers des Rezitativs Nr. 6 in BWV 17 ist anscheinend verderbt. Einmal ist der Vers wohl ursprünglich ein Alexandriner gewesen (wie alle andern Verse dieses Rezitativs); zum andern müßte es wohl heißen: „mit frohem Mut genießen“ statt „mit frohem Mund“. Solche Versehen dürften Bach bei selbstgedichteten Texten nicht unterlaufen sein. Todessehnsucht fehlt in diesen Kantaten völlig. Davon sind aber nicht nur die meisten seiner kirchenmusikalischen Werke durchtränkt, sondern sogar die beiden Notenbüchlein, die der auf die Vierzig Zugehende für seine zweite Frau, Anna Magdalena, 1722 und 1725 angelegt hat, verzichten darauf nicht. Von den vierzehn Vokalsätzen ist in sieben der Tod das Hauptthema, in zwei weiteren vom Tod und dergleichen die Rede. Symptomatisch sind das (weltliche!) Liebeslied „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh“ und die „Erbaulichen Gedanken eines Tobackrauchers“, in denen anhand einer „mit gutem Knaster angefüllten“ „TobacksPfeife“ die vanitas demonstriert wird. Die dritte der sechs Strophen etwa lautet:

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,  
 Sie bleibt weiß. Also der Schluß,  
 Daß ich auch dermaleins im Sterben  
 Dem Leibe nach erblassen muß.  
 Im Grabe wird der Körper auch  
 So schwarz, wie sie nach langem Brauch.

Diese dauernde Konfrontation mit dem Tod – Bach erlebte als Neunjähriger den Tod seiner Mutter und seines Vaters, überlebte seine sieben Geschwister, seine erste Frau und dreizehn seiner Kinder! – hat seinen Charakter geprägt. Gewiß sind auch Picanders Kantaten, wie bereits erwähnt, nicht frei von „Grabe-Seuffzern“. Doch sprechen gegen ihn die unreinen Reime: „scheidet“: „unbereitet“ (BWV 102,6), „getreten“: „erretten“ (BWV 43,7), „retten“: „Übertreten“ (BWV 45,3) und das völlige Fehlen von Waisen (abgesehen von den sechs Strophen in der von den andern etwas abweichend gebauten Kantate 43). M. v. Ziegler, der Tagliavini diese Kantaten zuweisen möchte, scheidet wegen der unreinen Reime aus. Außerdem kommen die für sie so typischen apokopierten Formen des Possessivpronomens nicht vor. Der fehlende Metrumwechsel spricht sowohl gegen Henrici wie gegen M. v. Ziegler.

So heben sich diese Kantaten sehr deutlich von Bachs übrigen Kantatentexten ab. Ihr Librettist ist offensichtlich ein ganz anderer Mensch als Bach.

Alle sieben sind auf einen durchweg heiteren, optimistischen Grundton gestimmt. Das Gottesbild dieser Kantaten ist der gütige, liebende Vater, der für jeden sorgt. „Der ewig reiche Gott“ (BWV 187,6, in BWV 39,2 „der reiche Gott“) schenkt „manch Vaterliebs-Geschenk“ (187,5). Er hat „mit milder Hand / . . . uns reichlich zugewendet“ (39,2); „Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer“ (88,6). Gott „hilft gern“ (88,5). Typisch für diese Kantaten sind Wörter wie: „Segen“ (39,3; 187,3), „dankbar“ (39,5; 43,3), „Dank“ (17,3), „Dankbarkeit“ (187,6), „freudig“ (43,8; 88,6), „Gutes“ (187,3; 17,6), „Gnade“ (187,3; 17,6), „preisen“ (17,2 u. 3), „Güte“ (17,3 u. 5), „Lob“ (17,5), „lobsingen“ (43,3), u. s. f.

Auch zeichnet den Dichter dieser Kantaten ein positives Verhältnis zur Natur aus (17,2 u. 187,2).

Sprachlich fallen diese Kantaten durch eine Reihe von Adverbien mit der Endung „-lich“ auf: „vollkommentlich“ (17,6), „leichtlich“ (102,6 u. 88,2), „bösllich“ (88,2), „sattsamlich“ (39,6), „mächtiglich“ (88,6), „ewiglich“ (43,2 u. 10).

Stilistisch sind Häufungen von Substantiven charakteristisch: wie „Luft, Wasser, Firmament und Erden“ (17,2), „Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn“ (17,6), „Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud“ (17,6), „Schmerzen, Qual und Pein“ (43,7), „Jammer, Not und Schmach“ (43,9), „Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit“ (88,6), „mit Furcht, mit Demut und mit Liebe“ (45,2), „Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht“ (43,2).

Zweimal begegnet der Reim „geflissen“ : „wissen“ (45,2 u. 88,3), zweimal das Adverb „dorten“ (102,2 u. 17,6).

Mit dem allen erwecken diese Kantaten den Eindruck, von einem in Bachs Texten sonst nicht wieder auftretenden Verfasser zu stammen. Wer er war, wissen wir nicht. Bach, Henrici und M. v. Ziegler jedenfalls scheiden aus.

Bei Betrachtung des Textes der symmetrisch aufgebauten Kantate 58 („Ach Gott, wie manches Herzeleid“ II) fallen mehrere Parallelen zu der Kreuzstabkantate (BWV 56)<sup>234</sup> auf:

BWV 58,2, letzte Zeile:

„So will ich dich doch  
nicht verlassen noch  
versäumen“ (Hebr. 13,5)

BWV 58,4:

„So weist mir Gottes Hand /  
Ein andres Land“

BWV 56,2:

„Ich will dich nicht ver-  
lassen noch versäumen“

BWV 56,1:

„Ich will den Kreuzstab  
gerne tragen, / Er kömmt  
von Gottes lieber Hand, /  
Der führet mich nach  
meinen Plagen / zu Gott  
in das gelobte Land.“

<sup>234</sup> BWV 56 geht auf einen Kantatentext Neumeisters zurück: „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“ (vgl. S. 20).



BWV 58,4:  
 „Ach! könnt es heute  
 noch geschehen, / Daß  
 ich mein Eden möchte  
 sehen!“

BWV 56,3:  
 „O gescheh es heute  
 noch!“  
 und BWV 56,4: „Wie wohl  
 wird mir geschehn, /  
 Wenn ich den Port der  
 Ruhe werde sehn.“

Ferner könnte man in Parallele setzen:

BWV 58,2:  
 „Und wenn der wütende  
 Herodes“

BWV 56,2:  
 „ Und wenn das wütenvolle  
 Schäumen“

In beiden Kantaten werden die Beschwerden des irdischen Lebens (BWV 58,2 und BWV 56,2) mit den „Wellen“, der „Flut des Wassers“ verglichen. Eine gewisse Ähnlichkeit könnte man weiter darin sehen, daß in BWV 56 die beiden letzten Zeilen der ersten Arie am Schluß von Nr.4 wiederholt werden und in BWV 58 die madrigalischen Teile von Nr. 1 und 5 sich entsprechen.

Da BWV 56 am 27. 10. 1726 und BWV 58 am 5. 1. 1727 uraufgeführt wurden, muß man dem Text der Kreuzstab-Kantate die Priorität zugestehen. Beide dürften dem gleichen Dichter zuzuweisen sein. Spitta<sup>235</sup> und Dürr<sup>236</sup> machen auf zahlreiche Ähnlichkeiten innerhalb des Werkes von Franck aufmerksam. Für Henrici sprächen die Schlußchöre der „Passion“ aus den *Erbaulichen Gedancken*<sup>237</sup>, der Matthäus- und Markus-Passion. An Picanderschen Charakteristika begegnen ferner in diesen beiden Kantaten: Metrumwechsel (56,1 u. 3), vier zweihebige Verse (56,2 u. 58,4) und anaphorisches „Da“ (56,3). Da weitere Merkmale Henricischer Dichtung fehlen, andererseits sich auch keine Kriterien finden, die Picanders Verfasserschaft ausschließen, muß die Frage nach dem Dichter offenbleiben.

Unter den noch verbleibenden Kantaten befinden sich zwei Choralkantaten (BWV 140 und 14) und acht „reine“ Choralkantaten (BWV 137, 129, 192, 112, 177, 97, 100 und 118).

Strenggenommen ist BWV 140 keine Choralkantate im eigentlichen Sinn, da alle drei Strophen des Chorals wörtlich gebracht und nur jeweils ein Rezitativ und eine Arie eingeschoben sind. (Diese – pietistisch beeinflussten – madrigalischen Stücke basieren weitgehend auf Versen aus dem Hohenlied.) Für die Annahme, daß Henrici diese beiden Rezitative und Arien verfaßt hat<sup>238</sup>, spricht manches. Der zweite Vers des Rezitativs Nr. 2 wird vier Verse später wiederholt. Die Duettform (vgl. S. 32) der beiden Arien wie der Metrumwechsel (vgl. S. 32, Anm. 138, u. 46) in der zweiten Arie sind typisch für ihn. Mehr als fünfhebige Verse fehlen. Zweihebige begegnen neunmal,

<sup>235</sup> I, 806 und II, 227.

<sup>236</sup> Dürr St, S. 70f.

<sup>237</sup> Abgedruckt bei Spitta II, 873–881.

<sup>238</sup> So NWK, S. 330; Tagliavini, S. 100 und 278.

davon sechsmal in der ersten Arie. In Nr. 2 kommt „denen“ (= „den“) (vgl. S. 32) vor.

Verwandt mit dieser Kantate ist BWV 49, obwohl es sich hierbei um keine Choralkantate handelt. Auch hier finden sich die typisch Picanderschen Duette sowie anaphorisches „So“ (in Nr. 4). Daß der Text dieser Kantate nicht von Bach selbst herrührt, verraten die beiden Waisen in Nr. 3 (vgl. S. 28).

Daß dagegen BWV 207, 51, 214, 206 und 210 nicht von Henrici stammen, zeigen die unreinen Reime:

BWV 207: „befeußen“ und „heißen“ : „preisen“ (4), „zeugt“ : „gleich“ (5) und „Bezeigen“ : „reichen“ (anscheinend soll in Nr. 2 „Zeit“ : „scheint“ reimen);

BWV 51: „weisen“ : „heißen“ (3);

BWV 214: „Lande“ : „sandte“ (6) und „Zeiten“ : „Freuden“ (9);

BWV 206: „weisen“ : „reißen“ (4), „Lorbeerzweigen“ : „gleichen“ (7);

BWV 210: „Saiten“ : „leiden“ (7) und „Freude“ : „zubereite“ (9).

Es fällt auf, daß in BWV 207, 214 und 210 gleich mehrere konsonantisch unreine Reime auftreten (vgl. S. 43). Gegen Henrici spricht außerdem das Vorkommen von drei sieben- und fünf achthebigen Versen (ebda.) in BWV 207 und die Betonung „Heldinnen“ in BWV 214,7. Auch in BWV 35 begegnen ein sieben- und ein achthebiger Vers sowie der Gebrauch von „Vernunft“ und „Verstand“ in negativem Sinn (vgl. S. 46).

BWV 51 wird man aber auch Bach kaum zuschreiben können, da in Nr. 1, und zwar in beiden Textfassungen, ein Reim zerstört ist<sup>239</sup>.

Von Picander wird dagegen der Text zu BWV 205a stammen. Metrumwechsel begegnet in Nr. 1, 11, 13 und 15, Dreireime zweimal in Nr. 7 und einmal in Nr. 9, „jetzt“ zweimal in Nr. 2, „Wohlan!“ in Nr. 8 und 14, „Ja, ja!“ in Nr. 2. Nr. 8 und 13 sind typisch Picandersche Duette (S. 32).

Nach dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola 1754 veröffentlichten Nekrolog<sup>240</sup> hat Bach *Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage* komponiert. Die drei ersten Jahrgänge lassen sich recht gut rekonstruieren; der vierte bestand wahrscheinlich aus Kantaten auf die Texte, die Henrici 1728 im 3. Band seiner *Ernst-Schertzhafft und Satyrischen Gedichte* veröffentlicht hat<sup>241</sup>. Der fünfte ist verschollen<sup>242</sup>.

In seiner Spätzeit hat Bach, abgesehen von besonderen Anlässen, anscheinend nur noch gelegentlich Kantaten komponiert, um die früher geschaffenen Jahrgänge zu ergänzen. Irgendwelche Gruppen lassen sich nicht mehr erkennen.

Das sogenannte Weihnachts-Oratorium (1734) ist – trotz des autographen Titels – kein eigentliches Oratorium. Bach hat es, soweit wir wissen, nie als

<sup>239</sup> Abgedruckt bei Tagliavini, S. 221.

<sup>240</sup> Siehe S. 15, Anm. 34.

<sup>241</sup> Dürr Chr, S. 19.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 20.

Ganzes aufgeführt. Es besteht aus sechs Teilen in Kantatenform, die sich auf die drei Weihnachtstage, Neujahr (Beschneidung), Sonntag nach Neujahr und Epiphania verteilen, doch so, daß in der zweiten, dritten und fünften Kantate der dort verwendete Evangelientext mit dem Evangelium des betreffenden Tages differiert.

Von den sonstigen Bachschen Kantaten unterscheiden sich diese sechs des Weihnachts-Oratoriums außer ihrer Länge zunächst durch den – analog den Passionen<sup>243</sup> – vom „Evangelisten“ wörtlich vorgetragene Bibeltext. Weiterhin schiebt Bach im Weihnachts-Oratorium häufiger als in den meisten übrigen Kantaten Choräle ein, ebenfalls in der Art der Passionen.

Ebenso bekannt wie in ihrer Beurteilung umstritten ist die Tatsache, daß fast alle Arien und Chöre auf madrigalische Texte Parodien sind<sup>244</sup>. Man hat deshalb das Weihnachts-Oratorium als künstlerische Schöpfung abgewertet<sup>245</sup>. Dagegen muß man bedenken, daß die Bachzeit den Wert eines „Originals“ noch bei weitem nicht so hoch einschätzte, wie das seit Herder und dem Sturm und Drang selbstverständlich ist. Eher könnte man sagen, daß das Weihnachts-Oratorium – ähnlich wie Händels „Gelegenheits-Oratorium“ – eine Art Anthologie besonders schöner Stücke darstellen sollte.

Vom Weihnachts-Oratorium besitzen wir außer der autographen Partitur und teilweise autographen Stimmen auch einen Textdruck, wie er vor den Gottesdiensten an die Gemeinde verteilt wurde. Auf diesem Heftchen ist kein Textdichter genannt. Daraus hat man geschlossen, daß nur Bach selbst in Frage käme, da jeder „Dichterling“ sich genannt hätte. Ich habe – im Gegensatz zu dieser Auffassung – auf keinem Textdruck, dessen Titelblatt ich gesehen habe, einen Dichternamen gefunden. Oft ist nicht einmal der Komponist namentlich angeführt. Daraus kann man also keine Schlüsse ziehen.

Meist wird Picander als Verfasser des Textes angesehen<sup>246</sup>. Das liegt in der Tat nahe. Blankenburg und Dürr<sup>247</sup> führen eine Menge von Differenzen zwischen der Textgestalt in Bachs autographen Partitur und den dazugehörenden Stimmen einerseits und dem originalen Textdruck andererseits an. Die meisten beruhen zweifellos auf Oberflächlichkeit der Schreibung wie des Drucks<sup>248</sup>. So ist z. B. in WO IV,2 im Textdruck der Reim zerstört: „umfangen“ statt „umfassen“ zu „lassen“. Aus solchen u. ä. Stellen ersieht

<sup>243</sup> Spitta (II, 400f.) sieht in den Bachschen Oratorien (zu Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt) „eine Rückwirkung der altbeliebten Passionsform“ und erklärt damit auch den Titel „Oratorium“.

<sup>244</sup> NBA II/6, Krit. Bericht, S. 199–209 (Blankenburg und Dürr).

<sup>245</sup> Hierzu u. a.: A. Dürr, *Die weltlichen Quellen des Weihnachts-Oratoriums*, in: Programmheft zum 40. Deutschen Bachfest in Hamburg (10. bis 14. Juni 1965), S. 126–131.

<sup>246</sup> Zum Beispiel Schweitzer, S. 636, Schering im Vorwort zur Eulenburgpartitur, Walter Blankenburg und Alfred Dürr im Krit. Bericht zu NBA II/6, S. 190.

<sup>247</sup> Krit. Bericht, S. 190ff.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 192f.



man, daß Bach jener Textdruck nicht als Vorlage zur Komposition gedient hat<sup>249</sup>.

Spitta<sup>250</sup> weist auf zwei Arien Johann Georg Ahles – Bachs Vorgängers als Organist in Mühlhausen – hin, die mit dem Eingangschor des Weihnachts-Oratoriums textlich verwandt sind. Daraus zu schließen, Bach müsse zumindest der Textdichter dieses Chores sein, geht sicherlich zu weit. In die Matthäus-Passion, deren Text nachweislich von Picander stammt, hat Bach, wie bereits S. 19 erwähnt, zwei Gedichte Francks eingearbeitet, die Henrici kaum gekannt haben dürfte. So könnte Bach bei der Herstellung des Textes für das Weihnachts-Oratorium seinen Librettisten auf die Arien Ahles hingewiesen haben. W. Blankenburg und A. Dürr<sup>251</sup> machen auf eine Weihnachts-Kantate von Telemann aufmerksam: „Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen.“ Auch die Kenntnis dieser Kantate wird man eher Bach – Telemann war mit Bach befreundet und Taufpate Philipp Emanuels – als Henrici zutrauen. Aber auch das ist nach dem oben Gesagten kein Beweis dafür, daß Bach wirklich den Text verfaßt hat.

Henricis Verfasserschaft erscheint bei den Stücken ausgeschlossen, in denen unreine Reime begegnen (WO I, 8: „erschaffen“ : „schlafen“ und II, 5: „verheiß“ : „weisen“), die Bachs in den Nummern mit zerstörten Reimen (I, 7: „erhöhn“ statt „erhöhen“ : „einzusehen“, I, 8: „erhält“ statt „gemacht“ : „Pracht“ und IV, 3: „Hirt“ statt „Hort“ : „Wort“)<sup>252</sup>.

Im Eingangschor von WO III heißt es „itzo“. Die vokalisches an- bzw. auslautende Form des Adverbs kommt bei Henrici nur je einmal vor (BWV 205, 11 bzw. BWV 249, 5; s. S. 54, Anm. 225); in Bachs Briefen ist sie die Regel, im zweiten Fall ohne Ausnahme (S. 54).

Das Rezitativ Nr. 12 in WO II beginnt: „So recht . . .“ Parallelen finden sich in den beiden von Henrici verfaßten Kantaten 30a und 193a. „Ja, ja!“ (III, 8) begegnet in den Picander-Kantaten 157, 4, 205, 2 und 14 und 211, 5 (S. 32). „Wohlan!“ (IV, 5) findet sich bei Henrici in BWV 120b, 5, 193a, 8, 205, 8 u. 10, 211, 7, 249, 6, 249b, 8 und „Auf zum Schertzen“ (Rezitativ Nr. 8) (ebda.).

Auf Picander weisen ferner die Anaphern: „Nun wird . . .“ (WO I, 3), „Er hat sein . . .“ (III, 3), „Dein(e) . . .“ (III, 5), „Mein Jesus (heißt mein) . . .“ (IV, 3), „Flößt“ (IV, 4), „Nein . . .“ (IV, 4), „Erleucht(e) . . .“ (V, 5), „Ach, wenn . . .“ (V, 9), „Ich . . .“ (VI, 8) und „Was will . . .“ (VI, 10) (vgl. S. 31).

WO II, 6 weist ein bei Picander häufiges metrisches Schema auf. Zu seinen Eigenheiten gehören die Verswiederholung von IV, 1 und die Dreireime von V, 1 und VI, 10 (S. 32).

Apokopierte bzw. synkopierte Formen begegnen in WO II, 12: „heut“, III, 3: „getröst“, (: „erlöst“) und V, 1: „bereit“ (: „anheut“ und „erfreut“) (vgl. S. 32).

<sup>249</sup> Ebenda, S. 209.

<sup>250</sup> II, 405.

<sup>251</sup> NBA II/6, Krit. Bericht, S. 201.

<sup>252</sup> Vgl. S. 35, Anm. 152.

Der vorletzte Vers in WO III,3 ist im Text zu betonen: „Seht, Hírten! dies hat ér getán“, in Bachs Vertonung jedoch: „Seht Hírten! dies hát er getán“. Es ist nicht anzunehmen, daß Bach, wenn er selbst der Dichter der Verse dieses Rezitativs wäre, seinem eigenen Metrum derart widersprochen hätte. Daß dieser Vers daktylisch gedacht ist, während die andern fünf jambisch sind, ist unwahrscheinlich; Metrumwechsel begegnet fast ausschließlich in Arien. Da die obenerwähnte Anapher in diesem Rezitativ („Seht . . .“ und „Geht . . .“ als Binnenreim ist ein anapherähnliches Stilelement) für Henrici, die Diskrepanz in der Betonung des vorletzten Verses gegen Bach als Dichter spricht, liegt Picanders Verfasserschaft bei diesem Rezitativ besonders nahe.

Manche Kriterien deuten also auf Bach, manche auf Henrici als Textdichter des Weihnachts-Oratoriums. So mag, wie in vielem, Spitta<sup>253</sup> auch für die Textgrundlage des Weihnachts-Oratoriums recht haben: Bach und Henrici haben sich in die Aufgabe geteilt.<sup>254</sup>

Das gleiche dürfte für viele Bach-Kantaten gelten, ohne daß man im einzelnen den Anteil Bachs von dem Henricis oder anderer immer scharftrennen könnte.

Im Verlauf der Arbeit haben sich einige Gesichtspunkte ergeben, unter denen man der Verfasserfrage bei den im Grunde recht einheitlichen Bachschen Kantatentexten näherkommen kann.

Vor allem haben sich Kriterien gefunden, die die Verfasserschaft Henricis und Mariane von Zieglers sicher ausschließen.

Da Henrici sich in der vom ersten Advent 1724 datierten Vorrede zu seinen *Erbaulichen Gedancken* veranlaßt sieht, seine Wendung zur geistlichen Poesie zu rechtfertigen (vgl. S. 20), erscheint es ausgeschlossen, daß er schon vorher für die beiden Hauptkirchen in Leipzig geistliche Kantatentexte geschrieben hat. Seine Verfasserschaft ist aber auch aus stilistischen Gründen bei den vor 1725 entstandenen Kantaten unwahrscheinlich.

Henrici achtet streng auf absolute Reimreinheit (vgl. S. 43 u. 49); Reime, die nur dialektisch rein klingen, kommen bei ihm nicht vor (S. 49). Ebenso fehlen Verse mit mehr als sechs Hebungen (S. 43), während er ein- und zweihebige Verse bevorzugt (S. 45f.). Häufiger Metrumwechsel (S. 32, Anm. 138, u. S. 46) und Anaphern (S. 31) sind für ihn charakteristisch. Weitere Einzelcharakteristika zum Wortschatz und zum Stil sind in der Übersicht S. 32 und S. 46 zusammengestellt.

Auch M. v. Ziegler meidet unreine Reime (S. 34). Typisch für sie sind apokopierte Formen beim Possessivpronomen (ebda.).

Zerstörte oder fehlende Reime sprechen gegen Bachs Verfasserschaft (S. 28 u. 35).

Bei der Übernahme und Bearbeitung fremder Texte erweist sich Bach als gleichgültig gegen ihre stilistischen und formalen Eigenheiten. Daher ist er

<sup>253</sup> II, 404.

<sup>254</sup> Das vermuten auch Blankenburg und Dürr, NBA II/6, Krit. Bericht, S. 209.

unempfindlich gegen die Zerstörung von Reimen durch Änderung eines Reimworts oder Herausnahme ganzer Verse. Ihm kommt es allein auf die dogmatisch-inhaltlich richtige Aussage an (S. 28 und 35).

Auf Bach als Textdichter deuten betonte Verwendung von Chorälen (S. 36) und auffallend häufiger Gebrauch von „so“ als Relativpronomen (S. 47).

Starke inhaltliche und sprachlich-stilistische Verknüpfung der madrigalischen Teile mit den Chorälen zeigt, daß die Choräle nicht nachträglich (von Bach) in die betreffenden Texte eingeschoben worden sein können (S. 33, 37f. und 41).

Ähnlichkeiten in Aufbau, Wortschatz usw. deuten auf den gleichen Verfasser (S. 12: BWV 12, 172 u. 182; S. 13: BWV 21; S. 15: BWV 54, 170 u. 199; S. 28: BWV 22 u. 23; S. 29: BWV 75 u. 76; S. 30: BWV 70 u. 147; S. 32 u.a.: Henrici; S. 36f.: BWV 40, 64 u. 65; S. 37-39: BWV 153 u. 154; S. 44-46: Choralkantaten; S. 51f.: BWV 32 u. 57; S. 52f.: BWV 110 u. 143; S. 55-57: BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 u. 187; S. 57f.: BWV 56 u. 58; S. 58f.: BWV 49 u. 140).

Die Zuweisung der Kantaten 182, 12 und 172 (S. 12) sowie einzelner Nummern von BWV 21 (S. 13) an Salomon Franck konnte erhärtet werden.

BWV 54 stammt offensichtlich vom gleichen Dichter wie BWV 199 und 170, vermutlich von dem Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (S. 14f.).

Bei Vergleich von BWV 63 mit der eng verwandten Kantate von Gottfried Kirchoff scheint dem Text der Bachschen Kantate die Priorität zu gebühren (S. 15f.).

BWV 173a und 202 (S. 17f.) stammen offensichtlich von zwei in Bachs Kantatenschaffen sonst nicht wieder auftretenden Librettisten, von einem dritten die Kantaten 17, 39, 43, 45, 88, 102 und 187 (S. 55-57).

Die Erweiterung und Umformung von BWV 147a und 70a zu 147 und 70 ist anscheinend von einem andern (Bach?) vorgenommen worden als die von BWV 186a zu 186 (S. 30f.).

BWV 190 geht – wenigstens textlich – wohl nicht auf ein Köthener Werk zurück (S. 39-41).

Picander ist nicht der Dichter der Choralkantaten (S. 45f.). Wahrscheinlich ist es Bach selbst (S. 44-47). Das gleiche gilt für BWV 10 (S. 47f.).

Durch Vergleich mit BWV 32 zeigte sich, daß BWV 57 vermutlich ebenfalls Parodie (einer verschollenen weltlichen Köthener Kantate) ist (S. 51f.).

Möglich ist, daß Bach sich die Texte zu den Kantaten 40, 64, 65 (S. 36f.) und 73 (S. 42) selbst dichtete.

Die Verfasserschaft Bachs erscheint dagegen unwahrscheinlich bei den Kantaten BWV 16 (S. 55), BWV 22 (S. 28), BWV 23 (ebda.), BWV 24 (S. 35), BWV 42 (ebda.), BWV 45 (S. 55-57), BWV 51 (S. 59), BWV 66 (S. 43), BWV 74 (S. 35), BWV 85 (S. 33-35), BWV 102 (S. 55-57), BWV 120a (S. 36), BWV 125 (S. 35), BWV 134 (S. 43), BWV 149 (S. 36), BWV 152 (S. 35), BWV 176 (ebda) und BWV 207a (S. 36).



Die Kantatentexte zu BWV 32 (S. 51f.), BWV 49 (S. 59), BWV 57 (S. 51f.), BWV 140 (S. 58f.), BWV 146 (S. 49f.) und BWV 205 a (S. 59) stammen offensichtlich von Henrici, jedoch nicht die von BWV 25 (S. 31f.), BWV 46 (ebda.), BWV 51 (S. 59), BWV 69a (S. 31f.), BWV 77 (ebda.), BWV 105 (ebda.), BWV 136 (ebda.), BWV 151 (S. 53-55), BWV 179 (S. 31f.), BWV 206 (S. 59), BWV 210 (ebda.), BWV 214 (ebda.) und BWV 249 (S. 49).

Die Verfasserschaft Mariane von Zieglers erscheint ausgeschlossen bei den Texten zu BWV 6 (S. 33f.), BWV 37 (ebda.), BWV 42 (ebda.) BWV 44 (ebda.), BWV 79 (ebda.), BWV 85 (ebda.), BWV 86 (ebda.) und BWV 166 (ebda.).

Weder Henrici noch M. v. Ziegler haben die Texte der Kantaten BWV 17 (S. 55-57), BWV 39 (ebda.), BWV 43 (ebda.), BWV 88 (ebda.), BWV 102 (ebda.) und BWV 187 (ebda.) verfaßt.

In die textliche Gestaltung des Weihnachts-Oratoriums (wie wohl auch mancher anderer Kantate) haben sich augenscheinlich Bach und Henrici geteilt (S. 59-62).

#### Nachwort der Schriftleitung:

Frau Dr. Elisabeth Noack, Darmstadt, teilt uns nachträglich mit, daß Georg Christian Lehms als Dichter der folgenden von Bach vertonten Kantatentexte von ihr inzwischen ermittelt werden konnte: BWV 13, 16, 32, 35, 54, 57, 110, 151, 170, 199. Eine ausführliche Darlegung wird von ihr für BJ 1970 in Aussicht gestellt.

## Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs

Von Konrad Brandt (Halle a. S.)

In den letzten Jahrzehnten ist die Frage, ob in den kirchenmusikalischen Werken Bachs der Continuoart von der Orgel oder dem Cembalo auszuführen sei, heiß und wortreich diskutiert worden. Eine Fülle von Aufsätzen liegt uns zu diesem Thema vor, ohne daß es heute als abgeschlossen gelten kann. Welche Baßinstrumente sich aber am Continuo zu beteiligen haben, diese Frage scheint darüber vernachlässigt worden zu sein. Ob es um den Einsatz des Kontrabasses oder um den des Fagottes geht: An eindeutigen und vertrauenswürdigen Richtlinien mangelt es heute völlig. So bleiben die diesbezüglichen Entscheidungen in letzter Instanz dem Dirigenten überlassen, der sich dabei meist kritiklos dubiosen Konventionen beugt.

Die ganz offensichtlich herrschende Ratlosigkeit wird vornehmlich in Fragen der Fagottbesetzung durch eine zwar sehr bequeme, aber etwas zu einfache Theorie bemäntelt, die, da sie durch die meisten gedruckten Fagottstimmen unterstützt wird, allmählich zum Gesetz erhoben zu werden droht: In den Stücken, für die Oboen vorgeschrieben sind, bläst das Fagott den Continuoart mit, ansonsten schweigt es; mit einer solchen Faustregel begnügt man sich. Diese Art der Fagottverwendung wird vom Herausgeber der Fagottstimme des Bärenreiter-Verlages (nach der Neuen Bach-Ausgabe) zur *b*-Moll-Messe konsequent auf die Spitze getrieben. Grundsätzlich wird hier der Continuoart der Stücke übernommen, bei denen eine oder mehrere Oboen beteiligt sind. Die Takte jedoch, während derer die Oboen pausieren, werden – ohne daß auf den Verlauf der Stimme Rücksicht genommen würde – rein schematisch klein gedruckt, während das übrige in normalem Stich steht. Es wird demnach zwar nicht erwartet, daß das Fagott unbedingt zusammen mit den Oboen pausiert; zumindest wird aber diese Möglichkeit vorbereitet, und es muß damit gerechnet werden, daß hiervon Gebrauch gemacht wird. Das Verfahren mutet um so hilfloser an, als doch der von Bach stammende Fagottpart des ersten Teils des Gesamtwerks (Kyrie und Gloria) diesem unmißverständlich widerspricht.

Mehrere Gründe sprechen ganz entschieden gegen eine solche Praxis, die dem Fagott nur in Verbindung mit den Oboen aufzutreten gestattet und einen anderweitigen Gebrauch ausschließt:

1. Es wird a priori davon ausgegangen, daß die Oboen und das Fagott als Mitglieder einer Instrumentenfamilie zusammengehören. Diese weitverbreitete Ansicht, wie sie auch in populären Lexika zu finden ist, wo das Fagott gern als Baßoboe bezeichnet wird, ist jedoch, sowohl historisch als auch instrumententechnisch gesehen, falsch.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich aus den tiefen Bomhartens die Familie der Fagotte. Zunächst nur aus rein äußerlichen Gründen, nämlich zur besseren Handhabung, ging man dazu über, die Länge der Bom-

harte durch Knickung zu verkürzen, was den so gebauten Instrumenten jedoch eine stark veränderte Klangfarbe verlieh; der typische offene, etwas rauhe und heisere Ton der Schalmeien wurde weich und zart. (So ist der Name Dulcian zu verstehen.) Eben wegen dieses wesentlichen Klangunterschiedes bestanden längere Zeit beide Instrumente, Bomhart und Dulcian, nebeneinander. Erst etwa hundert Jahre später wurde die damalige Diskant-Schalmei zur Oboe umgewandelt, wodurch nunmehr eine individuellere und klangschönere Tongebung möglich wurde. Die somit vervollkommnete Schalmei machte die hohen Fagotte allmählich überflüssig, so daß Fagotte zwar noch in mannigfachen Größen, aber nur noch in tieferen Lagen gebaut wurden.

Der grundlegende technische Unterschied ist schon genannt worden. Während die Oboe durch ihre gerade, offene Konstruktion weiterhin zur eigentlichen Schalmeienfamilie zählt, deren tiefstes Instrument heute das Heckelphon ist, bilden die Fagotte wegen ihrer eigentümlichen Bauart eine eigene Instrumentenfamilie. In der Instrumentationslehre gilt es als sehr wichtig, diesen Unterschied zu beachten. Die Gemeinsamkeit der beiden Instrumente besteht im Anspracheorgan (in diesem Falle dem Doppelrohrblatt); das gleiche trifft für Klarinette und Saxophon zu.

2. In seinem *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* aus dem Jahre 1730 wünscht Bach an Spielern 1 auch 2 zum Basson. In der *Missa* (Kyrie und Gloria der *b*-Moll-Messe), die mit einer nahezu idealen Besetzung rechnet, werden die beiden Fagotte in einer Arie mit obligaten Partien bedacht, so daß sie hier unentbehrlich sind. Doch wird Bach bei den derzeitigen Mißständen normalerweise bestenfalls ein Fagottist zur Verfügung gestanden haben. Wenn man bedenkt, daß er nicht einmal die 3. Oboe (Taille) mit einem bestallten Stadtmusiker besetzen konnte, so wird er bei den Stücken mit starker Oboenbesetzung, wie z. B. im II. Teil des Weihnachts-Oratoriums, wohl selbst auf diesen einen haben verzichten müssen. Das gilt ebenfalls für die Matthäus-Passion, die durch ihre doppelchörige Anlage ein unverhältnismäßig großes Aufgebot an Instrumentalisten und Sängern benötigte. „Da in den Continuostimmen [der Matthäus-Passion] auffälligerweise nirgends auch nur die geringste Spur einer Fagottmitwirkung vorkommt, wird dieses Instrument wohl ganz ausgefallen sein. Wahrscheinlich brauchte Bach den Kunstpfeifer, der es sonst blies, an anderer Stelle“<sup>1</sup>.

Schon von den aufführungspraktischen Bedingungen her, denen Bach unterworfen war, ist also ein gemeinsames Auftreten von Oboen und Fagott gar nicht immer möglich gewesen. Wenn auch solche offensichtlichen Übelstände von uns heute nicht kopiert zu werden brauchen, so soll doch festgehalten werden, daß die Theorie „wo Oboen, da auch Fagott“ einer historischen Verbindlichkeit entbehrt.

3. Mehr noch: Daß diese Theorie unzulänglich, ja geradezu falsch ist, darüber belehrt ein flüchtiger Blick in die Partituren derjenigen Kantaten, die ent-

<sup>1</sup> Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, S. 171.



weder einen eigenen Fagottpart anführen oder nur Hinweise über den Einsatz und Gebrauch des Fagottes liefern. Hierzu gehört auch als prominentes Beispiel die *Missa* (Kyrie und Gloria der *b*-Moll-Messe), die in diesem Zusammenhang instruktive Belege gibt.

a) Zunächst ist auffällig, daß Bach das Fagott in mehreren Kantaten vorschreibt, die nicht mit Oboen besetzt sind. Von den folgenden Beispielen sei nur die instrumentale Besetzung genannt:

- BWV 18 Blockflöte I, II, Bratsche I–IV, Fagott, Violoncello, Continuo  
 BWV 143 Horn I–III, Pauken, Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 162 Zugtrompete, Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 172 Trompete I–III, Pauken, Streicher, Fagott, obligate Orgel, Continuo  
 BWV 173a Flöte I, II, Fagott, Streicher, Continuo  
 BWV 61, 150, 155, 165 Streicher, Fagott, Continuo (da diese Kantaten jedoch nur in Partitur überliefert sind, bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Bach für sie auch Oboenstimmen ausschreiben ließ)

Das Verfahren, dem Streichersatz als zusätzliches Baßinstrument neben dem Basso continuo ein Fagott beizufügen, war im 17. Jahrhundert weit verbreitet. Es gibt zahllose geistliche Konzerte, Kantaten und ähnliche Gattungen dieser Besetzung vor allem der norddeutschen Meister, an erster Stelle Dietrich Buxtehudes. Die Regel ist hier, daß das Fagott nur gemeinsam mit den Streichern auftritt und pausiert. Meist hat es dabei einen figürlich und motivisch bereicherten Basso continuo zu blasen.

b) Sehr häufig finden sich auch in den Kantaten, die mit Oboen besetzt sind, für das Fagott vorgeschriebene Stücke, bei denen die Oboen schweigen. Die Arien mit obligatem Fagott bleiben unberücksichtigt:

- BWV 21, Satz 4, 5, Rezitativ und Arie (Tenor): Streicher, Fagott, Continuo  
 Satz 7, Rezitativ (Sopran und Alt): wie oben  
 BWV 42, Satz 6, Arie (Baß): Violini I divisi, Fagott, Continuo  
 BWV 52, Satz 3, Arie „Immerhin, immerhin“: Violine I, II, Fagott, Continuo  
 BWV 69, Satz 4, Rezitativ (Tenor): Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 70, Satz 3, Arie (Alt): Violoncello obligato, Fagott, Continuo  
 Satz 5, Arie (Sopran): Streicher, Fagott, Continuo  
 Satz 9, 10, Rezitativ und Arie (Baß): Trompete, Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 185, Satz 2, Rezitativ (Alt): Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 199, Satz 1, 3, 4, 7, Rezitativ, Rezitativ, Arie, Rezitativ: Streicher, Fagott, Continuo

Man vergleiche hierzu auch den „Messias“ von Händel, wo sämtliche Arien (Violine I, II unisono und Continuo) in den Ritornellen durch Fagotte verstärkt werden.

c) Selbst schlichte Continuosätze und Secco-Rezitative ohne instrumentale Aussetzung werden von Bach mit Fagott besetzt. So findet sich im I. Teil des Weihnachts-Oratoriums sowie im Oster-Oratorium eine mit dem Continuo geführte Fagottstimme durchgehend zu allen Stücken; ähnlich ist der Befund in den folgenden Beispielen aus BWV 18, 42, 44, 52, 69 und 70, 185:

- BWV 18, Satz 2, Rezitativ „Gleichwie der Regen und Schnee“ (Baß)  
 BWV 42, Satz 1, 5, beide Rezitative und Satz 3, Arie (Alt), B-Teil  
 BWV 44, Satz 4, Choral „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Tenor)  
 Satz 5, Rezitativ (Baß)  
 BWV 52, Satz 2, 4, beide Rezitative  
 BWV 69, Satz 2, 4, beide Rezitative  
 BWV 70, Satz 4, 6, beide Secco-Rezitative (Tenor)  
 BWV 185, Satz 4, 5, Rezitativ und Arie (Baß)

Bemerkt sei, daß in BWV 18, 69 und 185 die Rezitative vom Fagott in der Weise ausgeführt werden, daß es auf jede neue Ganze- und Halbenote des Continuo nur eine Viertelnote bläst, also keine langen Notenwerte auszuhalten hat; man darf vermuten, daß auch für die übrigen Secco-Rezitative diese Ausführung üblich war. Das Tenor-Rezitativ aus BWV 42 zeigt im Violoncello durchgehende Sechzehnteltonrepetitionen, wobei für Orgel und Fagott nur halbe Notenwerte vorgeschrieben sind.

d) In den Kantaten mit genauer Fagottbezeichnung finden sich dagegen Stücke für Oboen, bei denen das Fagott schweigt. (In anderen Kantaten findet sich ein Hinweis über den Fagotteinsatz nur im Eingangschor oder bei einem anderen Stück; Oboenarien ohne Fagottbezeichnung aus solchen Kantaten bleiben hier unberücksichtigt, da sie keine Beweiskraft besitzen):

- Missa b-Moll*, Satz 1, Kyrie eleison, Takt 30–45: Oboe d'amore I, II, Continuo  
 Satz 10, Qui sedes: Oboe d'amore, Streicher, Continuo  
 BWV 21, Satz 3, Arie (Sopran): Oboe, Continuo, (kein Fagott!)  
 BWV 63, Satz 3, Duett (Sopran, Baß): wie oben  
 BWV 131, Satz 2, Arioso und Choral: wie oben  
 BWV 185, Satz 1, Duett mit Choral: wie oben  
 BWV 199, Satz 2, Arie und Rezitativ „Stumme Seufzer, stille Klagen“: wie oben

e) Die Besetzung des Continuo mit Fagott bei Arien für Oboen ohne Streicher ist sehr selten ausdrücklich überliefert. Nur in zwei Kantaten finden sich hierfür Beispiele, in denen das Fagott allerdings durchgehend zum Continuo gefordert wird (siehe auch unter c), so daß keineswegs die Oboen den Fagotteinsatz verursachen:

- BWV 44, Satz 1, Duett (Tenor, Baß): Oboe I, II, Fagott, Continuo  
 Arie (Alt): Oboe, Fagott, Continuo  
 BWV 52, Satz 5, Arie „Ich halt es mit dem lieben Gott“: Oboe I-III, Fagott und Continuo

BWV 159, Satz 4, Arie und Choral: Oboe, Continuo („Fagotti col Continuo“). Hier handelt es sich um eine Continuoarie für Alt mit zusätzlichem Choral, der zeilenweise unterbrochen von Sopran und Oboe unisono ausgeführt wird; also gehört das Beispiel eigentlich in die Gruppe unter c.

Eine wirkliche Koppelung von Oboen und Fagott zeigt BWV 71. Das Instrumentarium ist in vier konzertierende Gruppen geteilt, jeweils mit einem eigenen Baßinstrument: Trompeten mit Pauken, Flöten mit Violoncello, Oboen mit Fagott und Streicher mit Violone, dazu Continuo.

f) In einigen Stücken ist deutlich zu bemerken, daß das Fagott nicht von den Oboen, sondern zweifellos von den Streichern abhängig erscheint:

BWV 149, Satz 1, Chor: Trompete I-III, Pauken, Oboe I-III, Fagott, Streicher, Continuo. Das Fagott ist vom Continuo getrennt und hat einen eigenen Part, der strukturell mit den Streichern gekoppelt ist.

BWV 185, Satz 3, Arie (Alt): Oboe, Streicher, Fagott, Continuo. Das Fagott pausiert gemeinsam mit den Streichern auch bei Solopartien der Oboe.

BWV 194, Satz 1, Chor: Oboe I-III, Fagotti, Streicher, Continuo. Takt 101-111: Oboe I, II, Chorbaß, Continuo ohne Fagott.

g) Bei den übrigen Stücken mit Fagottbeteiligung handelt es sich um Chöre, aber auch Arien mit dem Gesamtinstrumentarium oder gemischten Besetzungen, die hier nicht näher beschrieben zu werden brauchen. Interessant ist nur, in welcher Weise das Fagott dabei beschäftigt wird. Es wird sich zeigen, daß die landläufige Praxis, das Fagott in den entsprechenden Stücken den Basso continuo von vorn bis hinten blasen zu lassen, durch die von Bach stammenden ausgeschriebenen Stimmen nicht belegt ist. Wenn man von den durchgehend oder nur teilweise obligaten Partien absieht, die hier unberücksichtigt bleiben können, so lassen sich für den Fagotteinsatz drei verschiedene Arten feststellen:

1. Das Fagott übernimmt den Basso continuo entweder vollständig, oder es pausiert zwischendurch.
2. Das Fagott bläst die Chorbaßpartie, sie mag vom Continuo nur gering abweichen oder völlig selbständig sein.
3. Das Fagott läuft teils mit dem Continuo, teils mit dem Chorbaß parallel.

Zu 1.: Hierbei handelt es sich wohl um die gebräuchlichste Form einer Fagottmitwirkung. Zum Pausieren sei gesagt: Allgemein gilt, daß so lange, wie die übrigen Instrumente vollzählig am Ablauf der Musik beteiligt sind, auch das Fagott beschäftigt ist. Wenn jedoch Instrumente einzeln oder gruppenweise einander konzertierend abwechseln oder der Chor nur von wenigen Instrumenten begleitet wird, so schweigt es.

*Missa h-Moll*, Satz 4, Gloria: Fagott geht mit dem Continuo, pausiert aber während der locker instrumentierten Takte.



BWV 162, Satz 1, Arie (Baß): Zugtrompete, Streicher, Fagott, Continuo.  
Das Fagott pausiert zusammen mit den anderen Instrumenten,  
Continuo allein also ohne Fagott.

BWV 186, Satz 1, Chor: Fagotteinsatz wie oben.

Zu 2.: In motettenartigen Sätzen im „alten Stil“ mit einem nicht oder nur teilweise obligaten Instrumentarium, das die jeweils entsprechenden Chorstimmen mitspielt, bläst das Fagott nicht die Continuo-, sondern die Chorbaßstimme.

*Missa b-Moll*, Satz 3, Kyrie eleison; Satz 7, Gratias agimus tibi

Messe *F-Dur*, Satz 1, Kyrie eleison (der Continuo part ist völlig selbständig)

BWV 18, Satz 3, Choral und Rezitativ

BWV 21, Satz 9, Chor „Sei nun wieder zufrieden“

Bei den schlichten Choralen, die meist als Schlußsätze der Kantaten fungieren, wo normalerweise entweder gar keine oder nur geringe und unwesentliche Abweichungen zwischen Chorbaß und Continuo vorliegen, müßte das Fagott nach dieser Regel die Chorbaßstimme blasen. So geht auch beim Schlußchoral folgender Kantaten das Fagott mit dem Singbaß: BWV 18, 61, 149, 162, 165 und 185. Doch ist diese Praxis nicht einheitlich; in mehreren anderen Kantaten, in denen das Fagott meist durchgehend bei sämtlichen Stücken am Continuo beteiligt ist, wird es dem Continuo zugeordnet: BWV 12, 42, 44, 52, 69, 70, 172 und 177. Im I. Teil des Weihnachts-Oratoriums ist beim Choral „Wie soll ich dich empfangen“ der Vermerk zu finden „Violoncello coll Basso“, da das Fagott hier bei sämtlichen Stücken zum Continuo gefordert wird. Immerhin läßt sich daraus erkennen, daß Bach bei vom Continuo stärker abweichenden Chorbaßstimmen auch in den Chorälen eine instrumentale Unterstützung wünscht.

Zu 3.: In Teilen von mehrgliedrigen Chorsätzen, bei denen alle oder einige Instrumente mit den Chorstimmen parallel laufen, trennt sich das Fagott während dieser Teile ebenfalls vom Continuo und unterstützt den Chorbaß. Sehr häufig handelt es sich dabei um fugenartige Abschnitte, von denen die erste Durchführung der Chor allein singt (*senza ripieni*), wobei er entweder nur vom Continuo oder von wenigen Instrumenten begleitet wird; zur zweiten Durchführung kommen die Instrumente einschließlich Fagott hinzu und laufen *colla parte*. Im einzelnen siehe hierzu die folgenden Beispiele:

*Missa b-Moll*, Satz 1, Kyrie eleison

Satz 5, Et in terra pax

Satz 12, Cum Sancto Spiritu

BWV 21, Satz 6, Chor „Was betrübst du dich“

Satz 11, Schlußchor „Das Lamm, das erwürget ist“

BWV 31, Satz 2, Chor „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“

BWV 63, Satz 1, Eingangschor „Christen, ätzt diesen Tag“

Satz 7, Schlußchor „Höchster, schau in Gnaden an“

BWV 69, Satz 1, Eingangschor „Lobe den Herrn, meine Seele“

BWV 71, Satz 7, Schlußchor „Das neue Regiment“

- BWV 131, Satz 5, Schlußchor „Israel, hoffe auf den Herrn“  
BWV 147, Satz 1, Eingangschor „Herz und Mund und Tat und Leben“  
BWV 150, Satz 2, Eingangschor „Nach dir, Herr, verlangst mich“  
Satz 6, Chor „Meine Augen sehen stets zu dem Herrn“  
BWV 208, Satz 11, Chor „Lebe, Sonne dieser Erden“

Erwähnt soll werden, daß das Fagott den Baßpart nicht sklavisch notenge-treu übernimmt, sondern daß bei Stellen, die rein textlich begründet rhyth-mische Veränderungen in der Singstimme erfordern oder die den Stimm-umfang der Sänger respektieren, der Fagottpart in Geringfügigkeiten ab-weicht.

Überblickt man zusammenfassend Bachs ausgeschriebene bzw. bezeichnete Fagottstimmen seiner Kantaten, so kann nicht verschwiegen werden, daß hierbei durchaus Widersprüche und Abweichungen untereinander zutage treten. Ordnet man sie jedoch chronologisch, so ergibt sich ein Befund, der hierfür eine einleuchtende Erklärung liefert: In seinen frühen Kantaten hat Bach den Fagottpart gegenüber dem des Continuo genauer präzisiert; in Leipzig dann scheint er dazu einfach keine Zeit gehabt zu haben, denn hier ist die Fagottstimme, sofern überhaupt eine ausdrücklich so bezeichnete Stimme existiert, meist völlig mit der des Continuo identisch. Daraus läßt sich schließen, daß in den Fällen, in denen keine eigene Fagottstimme vor-handen ist, der Fagottist aus der Continuostimme geblasen hat, es sei denn, er hatte ein anderes Instrument zu übernehmen oder fehlte gänzlich. Die Annahme, Bach habe in Leipzig seine Vorstellungen über den Fagotteinsatz geändert, kann allein schon dadurch widerlegt werden, daß er in der *Missa b-Moll* eine Fagottstimme ausgeschrieben hat, die mit den Prinzipien derer aus seinen frühen Kantaten völlig übereinstimmt; sie kann als eines der Zei-chen besonderer Sorgfalt angesehen werden, die er diesem Werk widmete.

Zur Zeit Bachs finden sich für den Gebrauch des Fagottes zwei Traditionen. Die eine, ältere, stammt aus der Kantoreipraxis des 17. Jahrhunderts, in der das Fagott als das gebräuchlichste und beliebteste Instrument überhaupt galt. Das damalige Standardinstrument der Fagottfamilie war das Chorist-fagott, aus dem sich unser heutiges normales Fagott entwickelt hat. Wie der Name verrät, wurde es überwiegend zur Begleitung des Chores verwendet; dabei kamen nicht nur Continuo-Aufgaben in Frage, für die es geradezu prädestiniert schien, sondern oft unterstützte es lediglich den Baß und gab dem Chor somit Stütze und Fundament. Hier muß man an den häufig auf-tretenden Mangel an wirklichen Bässen in den Schulkantoreien denken. „Im 17. Jahrhundert war an der Sängerschule von Chartres Serpent- und Fagottunterricht für die Kapellknaben obligatorisch; der Gebrauch, das Fagott zur Verstärkung des Chorbasses zu verwenden, hat sich in Spanien und Italien bis tief ins 19. Jahrhundert erhalten“ (MGG Walter Kolneder, Art. Fagott, Sp. 1720).

Die andere Tradition kommt von der französischen Orchestermusik her. Jean-Baptiste Lully schafft für sein Opernorchester etwa um 1660 eine Be-



setzung von zwei Violinen, zwei Bratschen und Basso continuo; diesen Streichern stellt er ein solistisches Bläsertrio von zwei Oboen und einem Fagott gegenüber. Sein Orchester dieser Art wurde zum Vorbild für die gesamte spätere konzertante Orchestermusik. Das italienische Concerto grosso verwendet statt der Bläser ein solistisches Streichtrio. Händel setzt das Fagott in Verbindung mit zwei Oboen überwiegend in dieser Weise ein; es sei nur an die Vielzahl seiner Orchesterkonzerte erinnert. Bei Bach findet sich dieser Brauch natürlich in seinen ganz im französischen Stil gehaltenen Overtüren Nr. 1 und Nr. 4 und im Brandenburgischen Konzert Nr. 1. In diesen Werken treten an verschiedenen Stellen Oboen und Fagott solistisch auf (wie z. B. auch in der Sinfonia aus dem Oster-Oratorium); meines Wissens finden sich hier die einzigen beiden Stücke Bachs mit der originalen Besetzung von zwei Oboen und einem Fagott: Overtüre Nr. 1, Bourrée II; Brandenburgisches Konzert Nr. 1, Trio zum Menuetto. Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß ein Vergleich mit Arien für zwei Oboen und Continuo (etwa aus den Passionen) aus dem Grunde nicht möglich ist, da es sich hierbei um Concertinosätze *senza basso continuo* handelt.

Da es als selbstverständlich angesehen werden darf, daß das Fagott nicht nur in den Kantaten, in denen es ausdrücklich gefordert wird, sondern auch in der Mehrzahl der übrigen, zumal der mit großem Instrumentarium besetzten Kantaten verwendet werden sollte, ergeben sich zahlreiche Fragen. Wenn auch die aus historischen Untersuchungen gezogenen Schlüsse manche Frage beantworten, so reichen sie doch allein nicht aus. Hierfür gibt es zwei Gründe: 1. lassen sich aus den von Bach stammenden Hinweisen über den Gebrauch des Fagottes keine eindeutigen Richtlinien festlegen, da er hierbei anscheinend auch nicht immer einheitlich verfuhr; ganz abgesehen davon, daß deren Quantität nicht ausreicht, um sich ein vollständiges Bild machen zu können; 2. steht fest, daß die Fagotte der Barockzeit sich in der Klangstärke wesentlich von den heutigen unterscheiden; ihr Ton war weicher und milder, als wir es gewöhnt sind. So erhebt sich die Frage, ob es immer zweckmäßig ist, die überlieferten Angaben über den Fagotteinsatz wörtlich zu befolgen. Hier ist vor allem an die dem Fagott zugeordneten Secco-Rezitative zu denken, die man wohl heute besser von einem guten Cellisten spielen lassen sollte.

Falls man sich für die Mitwirkung eines Fagottes in hierfür unbezeichneten Stücken entscheidet, so erscheint mir besonders wichtig, ob es dabei eine klangfunktionelle Aufgabe zu erfüllen hat oder nicht. Vage Kopien historischer Aufführungsbedingungen oder gar allein die Möglichkeit, das Fagott irgendwo unterzubringen, sollten wohl kaum maßgeblich sein. Möge man den Mut aufbringen, in solchen Kantaten, die ganz offensichtlich keine klangfunktionelle Aufgabe stellen, auf ein Fagott zu verzichten (z. B. Teil V des Weihnachts-Oratoriums)!

Eines sei vorausgeschickt: Die Bachschen Continuostimmen fordern von einem guten Bläser des modernen Fagottes nicht gerade sein Maximum technischer Fertigkeit; es können also im Prinzip alle Continuostimmen



mit Fagott besetzt werden. Ich möchte jedoch betonen, daß es nicht Aufgabe eines Fagottes sein kann, ein Violoncello zu imitieren. Wenn ich also weiter unten Stimmenbeispiele anführe, die mir für das Fagott untypisch und ungeeignet erscheinen, so wird es doch keinen ehrgeizigen Fagottisten geben, der von sich behaupten würde, diese Stimmen nicht blasen zu können.

Zwei sich scheinbar widersprechende Eigenschaften sind für das Fagott typisch. Wie schon oben angeführt, bewirkt die Knickung des Schallrohres eine gewisse Dämpfung und Glättung des Schalmeyenklanges, die das Fagott zur Verschmelzung und Kombination mit fast allen Instrumenten (auch mit dem Chor) befähigen, wie das keinem anderen Blasinstrument möglich ist. Ganz besonders günstig wirkt die Unisonoführung mit den tiefen Streichinstrumenten, die sowohl deren sonoren und resonanten Klang, als auch die Wärme und Präzision in der Tongebung des Fagottes enthält, wie überhaupt das relativ starke Ansatzgeräusch (vergleichbar dem „Spucken“ einer Schleifladenorgel) für dieses Instrument typisch und wesentlich ist. In der Zeit um und nach 1750 ist diese Besetzungsart des „basso instrumentale“ weit verbreitet und galt als selbstverständlich, auch wenn das Fagott in der Partitur nicht eigens vermerkt war. Der unaufdringliche und verschmelzungsfähige Klang des Fagottes macht es für reine Baßaufgaben, die der Melodie den Vortritt lassen sollen, ganz besonders geeignet. Hier sind jedoch Einschränkungen zu machen.

Der ruhige und in dynamischer Hinsicht etwas unbewegliche Klang vornehmlich der tiefen Töne setzt in dieser Hinsicht Grenzen. Für die Tonbildung eben dieser Töne ist eine gewisse Zeit und Sorgfalt für die Ansprache notwendig, wie dies bei fast allen tiefen Blasinstrumenten (auch Orgelregistern) der Fall ist. Schnelle Bewegungen, die technisch durchaus möglich sind, lassen sich hier niemals nebensächlich und unauffällig bringen. Für ppp-Effekte und Decrescendi bis zum Verhauchen, zu denen die Baßklarinette ohne weiteres imstande ist, eignet sich das Fagott nicht. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei die Phrasierung; Bindungen (vor allem in Sekundgängen) können das piano-Blasen erleichtern, während der gestoßene Ansatz wiederum in erster Linie der tiefen Töne im Piano schwieriger ist. Die größte dynamische Variabilität besitzen die höheren Lagen, von denen in Continuo-Stimmen allerdings weniger Gebrauch gemacht wird.

Auf einen fundamentalen Unterschied zwischen Fagott und Violoncello möchte ich noch hinweisen, der berücksichtigt werden sollte. Das Fagott verlangt zu seiner Betätigung physische Anstrengung, da der Kreislauf und vor allem der Atemhaushalt während des Blasens in erheblichem Maße belastet wird. Die zur Tonbildung notwendige Luft muß mit einem ziemlich großen Druck vom Zwerchfell her durch das enge Doppelrohrblatt gepreßt werden, wobei nur ein Teil der Luft, die zum Atmen nötig ist, verbraucht wird. Der Bläser ist also gezwungen, ständig zusätzlich Luft loszuwerden. Hinzu tritt die als Ansatz bezeichnete Anspannung der Lippen. Diese Komponenten treten besonders bei einem p- und pp-Blasen erschwerend in Er-

scheinung, während eine normale und gesunde Tonentfaltung in dieser Hinsicht Erleichterung schafft. Die obligaten Partien der sinfonischen Literatur sind denn auch ständig mit Pausen durchsetzt und vermeiden vornehmlich bei Solostellen längere Abschnitte. Im Tutti herrschen andere Bedingungen, hier ist übertriebene Rücksicht auf die Bläser nicht geboten. Daß ein Violoncello hingegen ohne weiteres imstande ist, lange und längste Strecken eines Basso continuo „durchzuhalten“, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden.

Wie sehen nun aber die Aufgaben eines Fagottisten bei einer landläufigen Aufführung z. B. der Passionen oder des Weihnachts-Oratoriums aus? Was solistisches Blasen in geringster Lautstärke und größter Längenausdehnung anbelangt, ist er üblicherweise extremen Anforderungen ausgeliefert. Da überdies für ein musikalisch wohlartikulierte Blasen hier scheinbar wenig Möglichkeit besteht, gehört die Beteiligung bei derartigen Aufführungen für ihn keineswegs zu den beliebtesten; sie gilt als eine undankbare Rolle, nach der man sich nicht drängt.

Um die solistischen Partien (hauptsächlich sind hier die Rezitative zu nennen) in dem gewünschten pp zu liefern, behilft sich der Fagottist im allgemeinen in der Weise, daß er ein ganz besonders weiches Rohr herichtet, das eine etwas schwächlich-pathologische Tongebung ohne allzu großes Risiko ermöglicht (womit nicht behauptet sein soll, daß nicht auch auf einem normalen Rohr fagotteigene Literaturstellen im pp geblasen werden könnten). Es ist hier vielleicht nützlich, daran zu erinnern, daß die Akustik der meisten Kirchenräume auf den Bläserklang im Gegensatz zu dem der Streicher verstärkend einwirkt.

Um nun den pausenlosen Continuostimmen gewachsen zu sein, greift der Fagottist wohl meist unbewußt zu einer Notwehr: Für jeden zu blasenden Ton wird sowenig wie nur eben möglich Energie und Ansatz verbraucht. Auf solche Weise kommt diese in musikalischer Hinsicht vollkommen unzulängliche Manier zustande, alle Noten gleichmäßig kurz und ungeschickt stolpernd herunterzublasen. Diese Sitte ist so verbreitet, daß mancher zu der Meinung gelangt, einem Fagott sei es unmöglich, eine kantable Linie zu blasen – ein völlig ungerechtfertigter Vorwurf! Nun hat aber jede Continuostimme (zumal in der Qualität der Bachschen) Anspruch darauf, dem Hörer lebendig artikuliert und sinnvoll phrasiert vorgetragen zu werden; eine Verpflichtung, der sich auch die Cellisten nicht entziehen sollten.

Der beste Wille versagt aber, wenn es darum geht, eine Continuostimme von der Beschaffenheit, wie der des Duettes „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ (Weihnachts-Oratorium III), solistisch auf dem Fagott zu blasen. Hier wird der Fagottist förmlich dazu gezwungen, die Töne kurz zu blasen, um den ständig steigenden Atemdruck loszuwerden. Auf den musikalischen Sinn zu achten, ist ihm unter solchen Bedingungen nahezu unmöglich, wo er doch nur danach trachtet, wenigstens keinen Ton auszulassen. Dabei würde es für ihn genügen, einmal tief aus- und einatmen zu können; denn nicht die Länge des Stückes an sich wirkt erschwerend, sondern vielmehr



die Tatsache, daß sich eben hierzu keine Gelegenheit findet. Außerdem ist es unerläßlich, während des Blasens hin und wieder die sich sammelnde Feuchtigkeit im Rohr zu entfernen, wozu schon eine Viertelpause ausreichend sein kann. Dies ist aber beim Blasen dieser Stimme ebenfalls kaum möglich, was sich störend bemerkbar machen kann. Schließlich ist aber die völlig mangelnde Eignung der Stimme für das Fagott der wesentlichste Grund dafür, sie besser von einem Violoncello spielen zu lassen. Das Gemeinte dürfte besonders an Takt 127ff. zu sehen sein. Die doch offenbar beabsichtigte Wirkung – eine durch Repetition erreichte unauffällige Belebung des Orgelpunktes auf dem *E* – kann auf dem Fagott mit der behäbigen Ansprache der tiefen Töne niemals erreicht werden. Ähnliche Stellen sind reichlich vorhanden. Die herrschende Meinung, es handle sich bei diesem Duett um das typische Bläserstück des Weihnachts-Oratoriums, ist einfach ein Irrtum. In BWV 213 findet sich das Urbild mit der Besetzung: 2 Violoncelli, Alt, Tenor und Continuo in *F*-Dur stehend („Ich bin deine, du bist meine“).

Das Rezitativ für Baß „So geht denn hin! ihr Hirten geht“ (Weihnachts-Oratorium II) wird wegen des Bläserakkompagnatos mit Fagott besetzt. Nun kann man wahrlich nicht sagen, daß ein *C*-Dur-Dreiklang auf dem Fagott schwer auszuführen sei. Trotzdem möchte ich behaupten, daß es sich hier um einen äußerst typischen Violoncellpart handelt. Die Vorstellung des Wiegens soll sich auf den Hörer übertragen; ein Fagott kann diese Figuren zwar dezent blasen, aber immer wird es dabei etwas polternd wirken. Ein Violoncello ist dagegen für einen solchen Effekt prädestiniert. Man denke an das Rezitativ „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich“ aus der Kreuzstab-Kantate, in dem das Schaukeln des Schiffes auf den Wellen in ähnlicher Weise großartig verdeutlicht wird.

Als kurios muß eine Fagottbesetzung im Rezitativ „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“ aus der Matthäus-Passion angesehen werden. Allen Ernstes ist doch in der Fagottstimme der Neuen Bachgesellschaft hier der Continuoart (mit der Bezeichnung *ppp*!) abgedruckt worden. Dabei handelt es sich um einen Tremolo-Effekt, der durch sehr rasche Repetition in Sechzehnteln auf tiefen Tönen (bis zum *C*!) erreicht wird und selbst von qualifizierten Fagottisten nur mühevoll bewältigt wird; ganz zu schweigen davon, daß das von Bach vorgestellte Symbol des Zitterns so wohl kaum veranschaulicht wird. Wenn man eine Fagottbeteiligung für unumgänglich hält, so kommen für die Ausführung (nach dem Vorbild des Tenor-Rezitatives aus BWV 42, siehe S. 68 unter c) nur Halbe- oder Viertelnoten in Frage. Da in der Matthäus-Passion ursprünglich höchstwahrscheinlich keine Fagotte beteiligt waren, sollte ein exponierter solistischer Gebrauch des Fagottes in diesem Werk mit äußerster Vorsicht behandelt werden, zumal sich dazu nirgends eine Notwendigkeit bietet (vgl. das oben, S. 66, mitgeteilte Zitat Scherings).

Als Grund für einen Fagotteinsatz in den oben angeführten Beispielen wird meist lediglich die Tatsache, daß sie mit Oboen besetzt sind, angegeben.



Wie wenig das in dieser Frage zu besagen hat, dürfte nun erwiesen sein. Mehr noch: Daß ein Fagott dabei nicht nur überflüssig, sondern sogar störend wirken kann, sollen die Beispiele gezeigt haben. Besonders sei noch auf die Arien für eine Oboe und Continuo verwiesen; hier ist in der Regel nicht einzusehen, was ein Fagott dabei nützen kann. Noch schlimmer und geradezu töricht ist es, wenn man der einen Oboe zumutet, gegen die geschlossene Front von Orgel, Violoncello, Kontrabaß und Fagott anzukämpfen, z. B. im „*Quia respexit humilitatem*“ (Magnificat *D-Dur*), in der Sopranarie „*Flößt mein Heiland*“ (Weihnachts-Oratorium IV), in der Baßarie „*Erleucht auch meine finstre Sinnen*“ (Weihnachts-Oratorium V). Ich halte eine Besetzung von zwei Oboen und Fagott mit Continuo nur dann für sinnvoll, wenn es sich um einen echten Triosatz handelt, bei dem alle Instrumentalstimmen einander gleichberechtigt sind. Bei einer mehr „monodischen“ Setzart, bei der der Generalbaß überwiegend Begleitfunktion und harmonische Stütze ausübt, sollte der Singstimme bzw. den Oboen der Primat gelassen werden, indem man den Basso continuo mit einem Violoncello besetzt, das diesen Part geschmeidiger und zurückhaltender zu spielen imstande ist, als das einem Fagott in einer solch ungedeckten Instrumentation möglich ist. Dies gilt vornehmlich für eine ganze Reihe von Rezitativen mit obligater Oboenbesetzung, die meistens eine sehr zarte Baßgrundierung erfordern. Hierfür ein Beispiel: Das Rezitativ „*Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt*“ aus der Matthäus-Passion verwendet in Achteln aufgelöste Halbenoten. Ein Fagottist wird nun der Eigenart seines Instrumentes entsprechend gerade die tiefen Töne bewußt anstoßen müssen, um eine sichere Tonbildung zu ermöglichen; dabei entsteht das schon beschriebene starke Ansatzgeräusch. Da er aber außerdem zum Atmen, aber auch zum Loswerden der überflüssigen Luft Gelegenheit braucht, ist es ihm unmöglich, die offensichtlich erforderliche Kontinuität des Klanges zu bewahren und die Tonrepetitionen in Achteln unauffällig zu bringen. – Vorzüglich geeignet für eine Bläsertriobesetzung ist z. B. die Choralbearbeitung „*Er ist auf Erden kommen arm*“ (Weihnachts-Oratorium I). In den Takten 17–18 und 29–30 sollte die Ausführungsweise der Rezitative aus BWV 18, 69 und 185 übernommen werden, indem das Fagott auf die Eins des Taktes jeweils nur eine Viertelnote bläst (siehe S. 68 unter c).

Daß eine Unterstützung des Basses durch das Fagott bei reiner Streicherbesetzung möglich und sinnvoll sein kann, dürfte als erwiesen gelten. Merkwürdigerweise wird davon kaum Gebrauch gemacht, wo es doch bei einer ruhigen und anpassungsvollen Art zu blasen von vortrefflichem Nutzen sein kann. Die Sorge, das Fagott könne als einziges Blasinstrument den homogenen Streicherklang stören, ist völlig überflüssig, da es gerade in solcher Kombination einen hohen Verschmelzungsgrad besitzt. Der Fagottklang ist in diesen Fällen viel besser gedeckt als bei einer reinen Bläserbesetzung. In Frage kommen hierfür überwiegend homophon oder kompakter – im älteren Stil – gesetzte Stücke, wohingegen durchsichtige und graziöse oder empfindsame Sätze eine solche Besetzung nicht vertragen. Eine sehr

vorteilhafte Fagottmitwirkung bietet der Alla-breve-Teil der Gambenarie „Der Held aus Juda siegt mit Macht“ aus der Johannes-Passion, wo der Rhythmus des Continuo durch ein Fagott markanter und energischer dem Hörer vorgeführt werden könnte, als dies den tiefen Streichern allein möglich wäre<sup>2</sup>. Ähnlich ist es bei der Arie mit Chor „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ aus demselben Werk: Die bewegte Linienführung des Basso continuo würde durch ein mitgehendes Fagott klarer umrissen und deutlicher zu hören sein. Hier dürfte es allerdings nur die mit forte bezeichneten Ritornelle unterstützen und müßte sonst schweigen<sup>3</sup>.

Bei einer ganzen Reihe von Chören hat es mich von jeher gestört, daß zwar Sopran, Alt und Tenor durchgehend instrumental unterstützt werden, der Baß jedoch völlig auf sich allein angewiesen ist (z. B. „Wir haben ein Gesetz“ aus der Johannes-Passion). Da in solchen Fällen, in denen eine ausgeschriebene Fagottstimme von Bach existiert, diese immer und ausnahmslos mit dem Chorbaß und nicht mit dem Continuo parallel läuft, kann über die Absicht Bachs diesbezüglich kein Zweifel bestehen, auch dann, wenn uns keine solcherweise beschaffene Fagottstimme überliefert ist. Der gleiche Brauch ist bei zahllosen Kompositionen seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu finden; es sei noch einmal an die Tradition des Choristfagottes erinnert. Völlig klar ist mir aber, daß dieses Problem so lange unbeachtet bleiben muß, wie Chöre von größerer Besetzung singen, bei denen es kaum auffällt, daß zwar in den Oberstimmen einige Instrumente mitgehen, im Baß aber gar keines. Im Gegenteil: Am Beispiel des Chores „Lasset uns den nicht zerteilen“ (Johannes-Passion) wird deutlich, daß „normalerweise“ der Chorbaß keine instrumentale Unterstützung benötigt, da er ja stark genug singt. Hingegen bereitet die Würfelfigur der Celli Schwierigkeiten, da man sie gegen den stimmstarken Chor kaum hindurchhört, sie kann eine instrumentale Unterstützung sehr wohl vertragen – also läßt man das Fagott auch hier den typischen Cellopart mitblasen, wobei mehr der humoristische Charakter des Fagottes zum Vorschein kommt, der hier fehl am Platze sein dürfte, als daß das Problem sinnvoll gelöst wäre. Bei einer Besetzung von zwölf Sängern, wie sie Bach zur Verfügung stand, würde es allerdings akut werden.

Die obengenannte Theorie würde – in die Praxis umgewandelt – vor allem für die Johannes-Passion bedeuten, daß in der überwiegenden Zahl der Chöre das Fagott den Basso vocale mitzublasen hat. Wenn man die Choräle hinzuzählt, für die dieses Prinzip offenbar ebenfalls gilt, so wären diese den Nummern nach: 7, 9, 15, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 50, 52, 54, 56, 65 und 68 (Numerierung der Edition Peters).

<sup>2</sup> Diese Praxis ist für Bachs letzte Aufführung der Johannes-Passion belegt: In der durch autographe Anweisungen *pro Bassono grosso* eingerichteten Continuo-Stimme schreibt Bach zu Beginn der Arie *Tacet*, in Takt 20 *Tutti ma piano* und in Takt 40 (2. Note) wieder *tacet* vor. (Anm. der Schrifteleitung.)

<sup>3</sup> Auch diese Praxis wird durch spätautographe Eintragungen in die zu Anm. 2 genannte Stimme bestätigt. (Die Schrifteleitung.)



Sind Chor und Orchester selbständig behandelt, wie in vielen größer angelegten Eingangschören, in denen z. T. beide einander konzertierend gegenübergestellt sind, so bläst das Fagott selbstverständlich die Continuoostimme. Hier erhebt sich nun die Frage, ob der gesamte Continuo-Apparat das ganze Stück hindurch zu spielen hat oder ob er stellenweise reduziert werden soll. In welcher Weise das Fagott zu pausieren hat, zeigen die von Bach stammenden Angaben in entsprechenden Chören, wenn auch Entscheidungen hierüber im einzelnen oft nur schwer zu fällen sein mögen. Es ergeben sich dabei Probleme, die über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen, da sie eng mit Fragen der „Senza ripieni“-Besetzungen zusammenhängen, über die nicht immer eindeutige Ergebnisse vorliegen. Vollkommen klar ist das Problem aber z. B. beim Chor „Herrscher des Himmels“ (Weihnachts-Oratorium III): Das Fagott beteiligt sich an den scharf begrenzten Tutti-Blöcken und schweigt in den durchsichtig instrumentierten Zwischenteilen, wo Flöten, Oboen und Streicher einander abwechseln. Wenn in einem Satz durchgehend das gesamte Instrumentarium eingesetzt ist (Eingangschöre zur Matthäus- und Johannes-Passion), so besteht auch für das Fagott kein Grund zum Pausieren. Oft findet sich der Brauch, in solchen Sätzen das Fagott lediglich als forte-Register zu verwenden, es also bei einem piano, das man für erforderlich hält, pausieren zu lassen. Das ist unlogisch. Entweder läßt man es so wie alle übrigen Instrumente ein vorgeschriebenes piano beachten oder aber die Lautstärke ist im Verhältnis zur Tutti-Besetzung vom Dirigenten falsch gewählt. Besonders freizügig wird in dieser Hinsicht mit der Sinfonia im Weihnachts-Oratorium II verfahren. Die Entscheidung über die „Dynamik“ des Stückes bleibe dem Dirigenten überlassen, aber die formale Anlage bietet keinerlei Anhaltspunkt für einen nur stellenweisen Fagotteinsatz – entweder ist ein durchgehender zu fordern oder gar keiner. Anders ist es bei Arien mit einer klaren Gliederung durch Ritornelle, die jedoch fast nie mit einem pausenlosen Tutti besetzt sind.

Mehr Schwierigkeiten bieten solche Chöre, die Teile enthalten, in denen das Instrumentarium streckenweise oder ständig mit dem Chor unisono geführt ist. Wie die zahlreichen Beispiele dieser Art mit ausgeschriebener Fagottstimme (siehe S. 70f.) zeigen, unterstützt in solchen Fällen das Fagott nicht den Basso continuo, sondern den Basso vocale. Oft genügt es, wenn es nach vorheriger Pause mit dem Baß zusammen einsetzt, dabei aber nur das Thema oder den Themakopf des Fugatos aus der Chorstimme übernimmt und bei der nächstbesten Stelle wieder in die Continuoostimme springt (*Missa b-Moll*, Satz 5, „Et in terra pax“, Takt 53 ff.).

In BWV 191, einer lateinischen Weihnachtsfestmusik aus der Zeit um 1740, wird als erster Satz das Gloria aus der *Missa b-Moll* wörtlich übernommen, doch fehlt hier der ausgeschriebene (oder „ingerichtete“) Fagottpart. Sicher bedeutet dies nicht, daß Bach in dieser Kantate keine Fagottmitwirkung wünscht, obwohl es möglich ist, daß ihm zur Aufführung kein Fagott zur Verfügung stand. Beides kann unmöglich sicher entschieden werden. Wenn man heute zur Aufführung dieses Werkes ein Fagott hinzu-



zieht, wie soll dann dessen Einsatz aussehen? Wahrscheinlich hat damals der Fagottist die vollständige Continuostimme geblasen, doch wissen wir aus der Vorlage genau, wie sich Bach günstigstenfalls den Fagotteinsatz vorstellt. Ebenso beim „Dona nobis pacem“ aus der *b*-Moll-Messe, das eine Parodie des „Gratias agimus tibi“ aus demselben Werk darstellt. Hier ist eine eigene Fagottstimme angeführt, die beim „Dona nobis pacem“ fehlt. Trotzdem hat der Herausgeber der Fagottstimme des Bärenreiter-Verlages mit einer pedantischen Gedankenlosigkeit die Continuostimme eingetragen, wo es doch für jedermann ersichtlich ist, daß Bach hier wünscht, die Chorbaßstimme vom Fagott blasen zu lassen.

Genausowenig gut und richtig, wie es bei diesen beiden Beispielen ist, einfach die komplette Continuostimme für das Fagott zu übernehmen, genauso wenig gut und richtig kann es bei ähnlichen Sätzen sein, zu denen uns nicht durch Vorlagen eine anders beschaffene Fagottstimme überliefert ist. Da wir wissen, daß Bach sich während seines Thomaskantorates nicht mehr die Mühe gemacht hat, eine genaue eigene Fagottstimme anzufertigen, weil er vermutlich Dringenderes zu tun hatte, können uns auch diese von Zeitnot bestimmten Aufführungspraktiken keinen Maßstab setzen, zumal nicht einmal feststeht, zu welchen Werken mit Sicherheit ein Fagott hinzugezogen wurde. Es kann also nicht in jedem Falle die primäre Frage lauten: Wie sah der Fagotteinsatz bei Bachs Aufführung aus?, sondern: Wie sieht der beste Fagotteinsatz nach Bachs Vorstellungen aus? Und diese Frage wird durch die ausgeschriebenen Stimmenbeispiele Bachs und die sich daraus ergebenden Schlüsse beantwortet.

Nach solchen Überlegungen scheint mir eine „eingerrichtete“ Fagottstimme, auch wenn Bach eine solche nicht verwendete, durchaus ihre Daseinsberechtigung zu haben. Dabei wird es kaum möglich sein, immer allgemeinverbindliche und von allen akzeptierte Lösungen zu finden, was aber auch gar nicht angestrebt zu werden braucht. Allerdings wird es nicht immer genügen können, eine Continuostimme für das Fagott einzurichten, da es nach den dargelegten Prinzipien in manchen Sätzen die Chorbaßstimme zu blasen hätte, vor allem in den beiden Passionen.

Zum Schluß sei einem mir gegenüber erhobenen Einwand begegnet: Bach habe die Ergebnisse der neueren Instrumentationslehre nicht gekannt und sich darum auch nicht um die Eigenheiten des Fagottes gekümmert, wenn es galt, eine Stimme mit diesem Instrument zu besetzen. Hierzu sei gesagt, daß Bachs ausgeschriebene und bezeichnete Stimmen dem Bläser keinerlei Unannehmlichkeiten bieten. Aber vor allem die obligaten Partien, die weite Sprünge, Akkordbrechungen und andere charakteristische Figuren bevorzugen, zeigen seinen für damalige Zeiten ausgeprägten Sinn für die Eigentümlichkeiten dieses Instrumentes und stellen dem heutigen Fagottisten durchaus dankbare Soloaufgaben<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Herrn Dr. Alfred Dürr danke ich für fachmännischen Rat; seine Meinung zu einigen Problemen ist in diesem Aufsatz stillschweigend übernommen worden.

## Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Von allen Kopisten, die an der Herstellung des Aufführungsmaterials für Joh. Seb. Bachs Werke mitgewirkt haben, darf der als „Hauptkopist B“ oder „Anonymus 1“ bekannte „Schreiber des Continuo“<sup>1</sup> schon deshalb ein besonderes Interesse beanspruchen, weil seine Schriftzüge lange Zeit mit denen Bachs verwechselt worden sind. Erst Peter Wackernagel entdeckte bei seinen Schreiberuntersuchungen an den BB-Beständen Unterscheidungsmerkmale, deren wichtigste er in einem handschriftlichen Gutachten vom 8. 7. 1941 über die Originalpartitur der Kantate 173 (*Mus. ms. Bach P 74*) zusammenfaßte<sup>2</sup>. Inzwischen haben die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vorgelegten Veröffentlichungen zur Chronologie des Bachschen Werkbestandes auch für diesen Schreiber die wesentlichen Probleme geklärt: Überlieferung und Zeitfolge lassen sich mit wenigen Ausnahmen sicher bestimmen. Die namentliche Identifizierung des Kopisten rückte in erreichbare Nähe, als dessen Identität mit dem Schreiber der Fagottstimme aus dem Originalstimmensatz der C-Dur-Orchestersuite BWV 1066 feststand<sup>3</sup>, denn am Schluß dieser Stimme steht als Signum *Scripts: C. G. M.*, darunter *G. M.* Zur Auflösung dieser Buchstabenreihe bot sich als Beispiel das Stammbuch des Leipziger Studenten Clodius an, das neben der Abkürzung C:C:N:M: die volle Namensform *Christianus Clodius Neostadius Mißnicus* enthält<sup>4</sup>. Waren demnach die beiden letzten Buchstaben des Signums in *St 152* als Ortsbezeichnung mit dem Zusatz „Misnicus“ (der Meißnischen Nation angehörend) zu verstehen, so mußte der Gesuchte mit den Namensbuchstaben *C. G. M.* aus einem mit *G* beginnenden „meißnischen“ Ort stammen. Die Durchsicht der Leipziger Universitätsmatrikel und des Verzeichnisses aller Thomasalumni der Bach-Zeit (BJ 1907) legte die Vermutung nahe, daß *C. G. M. G. M.* aufzulösen war „Christian Gottlob Meißner, Geiten-Misnicus“ (aus Geithain in Meißen). Eine Bestätigung dieser Annahme durch Vergleich mit einer eigenhändigen Schriftprobe ließ lange auf sich warten, da die in Frage kommenden Besetzungsakten nicht mehr vorliegen (Stadtarchiv Geithain) bzw. kein eigenhändiges Schriftgut enthalten (Staatsarchiv Dresden)<sup>5</sup>. Einem Hinweis des

<sup>1</sup> Grundlegende Literatur: TBSt 1 (besonders S. 11, 14, 26), 2/3, 4/5; Dürr Chr (besonders S. 26–30); NBA, Krit. Berichte, soweit erschienen.

<sup>2</sup> Abdruck in NBA I/14, Krit. Bericht, S. 8.

<sup>3</sup> Erstmals veröffentlicht in TBSt 2/3, S. 140, mit der irreführenden Formulierung „C. G. M. bzw. G. M. (in St 152) = An 1“. Das Signum *C. G. M.* erwähnen schon A. Dörffel im Vorwort zu BG 31,1 (1885) sowie K. Soldan in seiner Partiturausgabe der Orchestersuiten (Ed. Peters). Die Anregung zu der vorliegenden Studie verdankt der Verf. Herrn Dr. Hans Grüß, Leipzig, der ihn im Zusammenhang mit Arbeiten an NBA VII/1 schon 1962 auf das noch unaufgelöste Schreibersignet hinwies.

<sup>4</sup> VEMw 7, 1891, S. 579 (W. Niessen).

<sup>5</sup> Vgl. des Verf. *Beiträge zur Bach-Quellenforschung*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966 (in Herstellung).

Staatsarchiv Dresden folgend, gelang endlich im August 1967 die Auffindung einer eigenhändigen Niederschrift; fast gleichzeitig entdeckte Herr Pfarrer Winkler im Geithainer Kirchenarchiv ein weiteres, allerdings undatiertes Schriftstück<sup>6</sup>. Die Dresdner Handschrift als früheste datierte Schriftprobe Meißners sei nachstehend im Faksimile wiedergegeben.

1756  
 C) *Abstractis affirmativa*  
 Ich Christian Gottlob Meißner, bairischer  
 Cantor Probstitut in Geithen, bekenn  
 daß ich mich bey dem Herrn Cantor  
 von Geithen selb. habe aus mich  
 bey dem Herrn Cantor selb. habe  
 heimlich weg geschlichen, & practiciert  
 zu seyn mich unterstelt, viel weniger  
 andern

die bey dem Herrn Cantor selb.  
 Leipzig d. 30 Novemb. 1731.  
 C) *Abstractis negativa*  
 Ich Christian Gottlob Meißner, bairischer  
 Cantor Probstitut in Geithen, bekenn  
 mich nicht bey dem Herrn Cantor  
 von Geithen selb. habe aus mich  
 bey dem Herrn Cantor selb. habe  
 heimlich weg geschlichen, & practiciert  
 zu seyn mich unterstelt, viel weniger  
 andern  
 Leipzig d. 30 Novemb. 1731.

<sup>6</sup> Kirchenarchiv Geithain, zu B 46/20, Verzeichniß der Einkünfte des Cantoris in Geithen. Belege für Meißners Spätschrift (1755/56) enthält das bis 1828 reichende Rechnungs-Buch der Cantorey-Societät in Geithayn. Anno 1710. (Kirchenarchiv Geithain, J 1/4), dessen Auffindung ebenfalls Herrn Pfarrer Winkler zu verdanken ist.



Ein ausführliches Eingehen auf den Inhalt des Schriftstückes<sup>7</sup> erübrigt sich an dieser Stelle; nur so viel sei angedeutet, daß es sich um die in Sachsen bis ins 19. Jahrhundert kontinuierlich nachweisbare eigenhändige Unterzeichnung und Anerkennung der sogenannten Visitationsartikel<sup>8</sup> von 1592 handelt.

Die Übereinstimmung der abgebildeten Schriftzüge mit denen der im BJ 1957 und anderwärts faksimilierten Proben ist evident: der „Schreiber des Continuo“ alias „Hauptkopist B“ alias „Anonymus 1“ ist identisch mit Christian Gottlob Meißner aus Geithain.

Anhaltspunkte über Meißners Aufenthalt in Leipzig ergeben sich aus folgenden biographischen Daten<sup>9</sup>.

Geboren 1707 (getauft 18. 12.) als Sohn des Bürgermeisters Johann Jakob Meißner in Geithain wurde C. G. Meißner am 27. 5. 1719 ins Alumnat der Thomasschule aufgenommen und blieb dort zehn volle Jahre. 1729 verließ er die Schule zugleich mit acht anderen Alumnen<sup>10</sup>; im Zusammenhang mit den entsprechenden Neuaufnahmen schrieb Bach seine bekannten Stimmzeugnisse<sup>11</sup> vom Mai 1729. Am 1. 7. 1729 bezog Meißner die Universität Leipzig und nahm hier ein Jurastudium auf. Schon von 1730 an wird sein Name in den Akten<sup>12</sup> über die *Cantorat Substitution zu Geithayn* genannt. Der heftige Widerstand des Geithainer Pfarrers Georg Friedrich Schneider gegen Meißners Anstellung und Schneiders Eintreten für den Sohn des bisherigen Kantors Gabriel Holzmüller – entgegen den Absichten des Rates – haben umfangreiche Eingaben an das Konsistorium zur Folge gehabt, die mehrere aufschlußreiche Mitteilungen<sup>13</sup> enthalten.

Ein undatiertes Schreiben des Pfarrers mit dessen Protest gegen „einen notorisch-unfähigen Studiosum Juris Herrn Meißnern“, dem eine weitere Eingabe vom 2. 8. 1730 mit dem Hinweis folgt „so ist doch hiesigen Orts die Gewohnheit, daß nur iedesmal in 14 Tagen ein Figural-Stück gemacht wird“, zeigt, daß schon vor August 1730 die Anstellung Meißners in seinem Geburtsort betrieben wurde. Eine Gegeneingabe des Rates vom 22. 11. 1730 verteidigt Meißner

<sup>7</sup> Staatsarchiv Dresden, *Kreishauptmannschaft Leipzig* Nr. 369, fol. 46<sup>r+v</sup>.

<sup>8</sup> Vgl. Georg Müller, *Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte der sächsischen Landeskirche*, Leipzig 1894 (Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte, Heft 9), S. 185–188; *Die symbolischen Bücher der evangelisch-lutherischen Kirche, deutsch und lateinisch*, hrsg. von J. T. Müller, Gütersloh 1928, S. 779–784.

<sup>9</sup> Weitere Unterlagen zur Biographie sammelt ein direkter Nachkomme Meißners, Herr Rolf Ekkehard Weber in Neubrandenburg, dem der Verf. für einige Hinweise zu Dank verpflichtet ist.

<sup>10</sup> In einem Aufnahmegesuch für Gottlob Michael Wintzer vom 13. 2. 1729 heißt es, daß Fastnacht neun Alumnen „valediciren“ würden, unter ihnen auch Meißner (Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII B 2 d*, fol. 458<sup>v</sup>).

<sup>11</sup> Dok I, S. 131f.

<sup>12</sup> Staatsarchiv Dresden, *Bestand Volksbildungsministerium* Nr. 1928 (*Acta Die Cantorat Substitution zu Geithayn, betr. – 1730.*).

<sup>13</sup> A. a. O., fol. 4, 9<sup>v</sup>, 21<sup>r</sup>, 22<sup>r</sup>.

gegen den Vorwurf des Pfarrers, er werde versuchen, „seinem Vetter, dem Organisten, zu assistiren“, und erwähnt, daß „Meißner bey seinen noch jungen Jahren schon componiret“. Die Befürwortung des Rates verschaffte Meißner schließlich die Stelle; am 16. 7. 1731 wurde die Vokation zum Kantor-substitut ausgestellt<sup>14</sup>, „weil deßsen gute Wißenschafft in der Music, und auch Studia bekandt“. Auch die Kantorsprobe am 11. p. Trin. (= 5. 8.) 1731 verlief zufriedenstellend, wenngleich Schneider bemängelte, daß „die Stimme in choral sehr schwach“ gewesen sei (22. 8. 1731). Noch einmal trat der Rat für Meißner ein und bestätigte ihm am 17. 9. 1731, daß er vor der Predigt eine Stunde (!) Tenorsolo und nach der Predigt „ein zweystimmiges Stück im Baß, so auch lang“ habe singen müssen, sowie nach dem Gottesdienst den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ dargeboten habe – alles „cum applausu omnium“<sup>15</sup>. Nach dem Tode Gabriel Holzmüllers wurde Meißner am 16. 2. 1734 zum Kantor berufen und – nach einem in Leipzig abgelegten erneuten Examen – am 4. 3. 1734 vom Konsistorium in seinem Amte bestätigt<sup>16</sup>. Er blieb in dieser Stellung bis zu seinem am 16. 11. 1760 in Geithain erfolgten Tode.

Die Identifizierung des „Hauptkopisten B“ wirft einige Fragen auf, die im folgenden angedeutet seien.

Biographisch-dokumentarisches Material über die Beziehungen Bach-Meißner ist bisher nicht bekannt geworden. Insbesondere fehlt jeder Anhaltspunkt über die naheliegende Frage, ob Meißner zeitweilig das Amt eines Thomanerpräfekten bekleidete und ob etwa die nicht näher zu datierenden Partiturabschriften<sup>17</sup> zu BWV 167 und 173 im Zusammenhang mit Auffüh-

<sup>14</sup> Staatsarchiv Dresden, Bestand Volksbildungsministerium Nr. 1922 (Praesentations-Schreiben und Vocaciones derer Cantorum zu Geithayn, 1602ff.).

<sup>15</sup> In dem in Anm. 12 genannten Actenbände, fol. 43<sup>r</sup> bzw. 39<sup>r</sup>.

<sup>16</sup> Das erste Examen hatte am 7. 11. 1731 stattgefunden, das zweite am 3. 3. 1734 war mit einer nochmaligen Unterzeichnung der Visitationsartikel verbunden. Dieses zweite Autograph Meißners befindet sich in dem in Anm. 7 genannten Aktenbände, fol. 48.

<sup>17</sup> Dürr Chr., S. 59, 96f. Hierher gehört auch die Handschrift *Am. B. 40* (BWV 73), die nach Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. . . Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*. Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.) von den Schreibern Anon. XVII und XVIII stammt. Anon. XVIII ist identisch mit C. G. Meißner, der mit Ausnahme der ersten beiden Seiten die ganze Partitur geschrieben hat. Anon. XVII tritt als Hauptschreiber in *St 152* (BWV 1066, s. o.) auf, einer Handschrift, die durch die beteiligten Nebenkopisten Anon. I d und Ip (NBA Bd. VII/1, Krit. Bericht, S. 21) verhältnismäßig sicher auf 1724 zu datieren ist, auch wenn Anon. I d (nach NBA Bd. I/35, Krit. Bericht, S. 143) im Juni 1726 nochmals nachweisbar ist. Außerdem hat Anon. XVII die Handschrift *Am. B. 102* (BWV 16) nach Bachs Partiturautograph kopiert, dies möglicherweise schon um Neujahr 1726. Der Zusammenhang zeigt, daß die Handschriften *Am. B. 40* und *Am. B. 102* vor 1730 im Umkreis Bachs in Leipzig entstanden sind. Um so merkwürdiger erscheint, daß nicht nur *Am. B. 102* eine stark korrumpierte Fassung des Schlußchors enthält (NBA Bd. I/4, Krit. Bericht, S. 77), sondern auch *Am. B. 40* mehrere grobe Schreibversehen aufweist (evtl. durch Spartierung verursacht?).



rungen stehen, bei denen Bach sich durch *Vicarios und Praefectos*<sup>18</sup> vertreten ließ. Des weiteren muß offenbleiben, ob Meißner schon in der Ära Kuhnau als Kopist eingesetzt worden ist und ob die aus den erhaltenen Bach-Handschriften ersichtliche Eingrenzung seiner Schreibertätigkeit auf den Zeitraum vom 6. 6. 1723 bis 2. 2. 1727 (bzw. etwas später) den tatsächlichen Verhältnissen entspricht, oder infolge erheblicher Quellenverluste (Kantatenjahrgänge!) nur annähernd Gültigkeit beanspruchen kann. So bleibt auch unklar, ob Meißner etwa bis zum Ende seiner Schulzeit oder gar noch während des anschließenden Studiums sich als Kopist betätigte. Unterlagen fehlen ebenfalls über seine instrumentalen Fertigkeiten und über seine Mitwirkung bei Bachs Musikaufführungen. Angesichts der bevorzugten Ausfertigung von transponierten Continuostimmen könnte man annehmen, daß Meißner bei Kantatenaufführungen häufig an der Orgel amtierte. Die umfangreiche und verantwortungsvolle Kopistenarbeit läßt außerdem erwarten, daß Bach Meißners Anstellung in Geithain förderte; infolge Fehlens der betreffenden Akten ist jedoch nicht festzustellen, ob eine schriftliche Empfehlung erfolgt ist. Immerhin enthält das schon zitierte Schreiben des Rates der Stadt Geithain vom 22. 11. 1730 die Formulierung „*wir haben andre Leute, weil wir hier niemand wusten, gebethen, uns iemand zurecommendiren*“. Eine Parallele zu Bachs Eintreten für die Anstellung seines Schülers Georg Gottfried Wagner in Plauen (1726)<sup>19</sup> erscheint wenigstens nicht ausgeschlossen.

Die für Meißners Schulabgang und für seinen Weggang aus Leipzig festgestellten Daten (1729 bzw. 1731) bestätigen voll und ganz die Erkenntnisse der neueren Bach-Forschung hinsichtlich der Chronologie der Leipziger Vokalwerke. Lediglich eine – ohnehin als fraglich gekennzeichnete – Datierung ist zu korrigieren: die auf Grund eines Wasserzeichens versuchte Einordnung<sup>20</sup> einer „nachträglich angefertigten“ Organo-obligato-Stimme zum 3. Satz der Kantate 27 in die Zeit um 1737 läßt sich nicht aufrechterhalten. Der Quellenbefund erlaubt dagegen folgende Deutung: die von Meißner geschriebene Obligatstimme zur Arie „Willkommen will ich sagen“, in der Originaltonart *Es* stehend (ohne Rücksichtnahme auf die wegen der Chor-tonstimmung der Orgel erforderliche Ganztontransposition), diente ohne besondere Überschrift bei der ersten Aufführung im Jahre 1726 (oder allenfalls bei einer weiteren Aufführung in einem der folgenden Jahre) als Cembalostimme. Bei einer späteren Wiederaufführung der Kantate wurde sie als Orgelstimme verwendet und erhielt – vermutlich von der Hand des Anonymus Vm – die Überschrift „Organo obligato“. Bei dieser Gelegenheit trug Bach auch auf der Titelseite des Umschlages die Bezeichnung „Organo obligato“ nach. Die Notwendigkeit zur Stegreiftransposition der Stimme nach *Des* wäre selbstverständlich vermieden worden, hätte man eine

<sup>18</sup> Formulierung nach Dok I, S. 37.

<sup>19</sup> Dok I, S. 46ff.

<sup>20</sup> Dürr Chr., S. 90.



„echte“ Orgelstimme ausgeschrieben, statt die alte Cembalostimme wiederzuverwenden.

Die eingangs erwähnte Verwechslung der Handschriften Bachs und C. G. Meißners hat dazu geführt, daß alle aus Bachschen Aufführungsmaterialien abgesplitterten Originalstimmen, die die charakteristischen Schriftzüge Meißners aufweisen, auf Auktionen vor 1930 als Bach-Autographen beträchtliche Preise erzielten<sup>21</sup>. Hohe Wertschätzung erwarb sich in gleicher Weise die von Meißner geschriebene Titelseite der Kreuzstab-Kantate BWV 56, deren Schreibweise „Xstab“ zu weitreichenden theologisch-symbolischen Schlußfolgerungen benutzt wurde<sup>22</sup>. Einen geradezu legendären Ruhm besaßen das sogenannte „Mendelssohn“-Autograph des Bachschen „Orgelbüchleins“, das nach Ausweis erhaltener Reste vom „Anonymus 1“, also von Meißner geschrieben und an Hand der Schriftformen in die Zeit 1727 bis 1730 zu datieren ist<sup>23</sup> – und auch das nach wie vor in Privatbesitz erhaltene sogenannte „Züricher Autograph“ des Wohltemperierten Klaviers, das – wie Faksimileseiten<sup>24</sup> beweisen – eine Abschrift von der Hand C. G. Meißners darstellt. Ohne der eingehenden Untersuchung dieser letztgenannten Handschrift für die Edition des Wohltemperierten Klaviers in der Neuen Bach-Ausgabe vorgreifen zu wollen, sei hier die Vermutung geäußert, daß Meißners Kopie nicht für den eigenen Gebrauch, sondern für Joh. Seb. Bach bzw. einen seiner Söhne angefertigt worden ist. Daß die Handschrift über Carl Philipp Emanuel Bachs Tochter Anna Carolina Philippina an Hans Georg Nägeli gekommen sei und durch dessen Sohn an H. C. Ott-Usteri, wie seit Spitta<sup>25</sup> behauptet wird, läßt sich vorerst nicht beweisen. Andererseits erwähnt H. G. Nägelis Briefwechsel mit Breitkopf in Leipzig (um 1800) ein altes Manuskript des Wohltemperierten Klaviers im Besitz Breitkopfs<sup>26</sup>, das mit der Kopie „Meißner“ identisch sein könnte. Jedenfalls weist das Titelblatt der Handschrift – von nachträglichen Ergänzungen abgesehen – den gleichen Wortlaut auf, wie Breitkopfs Katalog<sup>27</sup> von 1764; da der Umschlag des „Züricher Autographs“ zudem eine Umfangsberechnung enthält, erscheint kaum eine andere Erklärung denkbar,

<sup>21</sup> Auktionskataloge der Firmen Liepmannssohn, Henrici, Poseck, Rosenthal u. a.

<sup>22</sup> Faksimile der Titelseite in Smend IV. Die Schreibweise *Xstab* findet sich sowohl in Bachs Kompositionspartitur wie in der Baßstimme (Handschrift des „Hauptkopisten C“). Zur Interpretation vgl. etwa J. Krause in: *Musik und Kirche*, Jg. 37, 1967, S. 209.

<sup>23</sup> G. von Dadelsen in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 78; vgl. auch BJ 1966, S. 51 (E. Arfken).

<sup>24</sup> In Auktionskatalogen von Liepmannssohn und L. Rosenthal, 1913; außerdem in der Zeitschrift *Die Musik*, Jg. 12, 1912/13, 3. Quartalsband (Bd. XLVII), Heft 13, Beilagen (zugehöriger Text S. 64). Das Faksimile der *d*-Moll-Fuge auch im Bach-Artikel des Musiklexikons von Horst Seeger, Leipzig 1966.

<sup>25</sup> Spitta I, S. 837f.

<sup>26</sup> Edgar Refardt in: *ZfMw* 13, 1930/31, S. 390, 396. Weitere Literaturangaben bringt der in Anm. 5 genannte Aufsatz.

<sup>27</sup> BJ 1906, S. 99.

als daß Breitkopf die Handschrift erworben hatte, um Abschriften zum Verkauf anfertigen zu lassen. Daß die Handschrift aus dem Nachlaß des 1760 verstorbenen Meißner an Breitkopf kam, wäre zwar möglich, doch ist wahrscheinlicher, daß sie zum Bachschen Notenbestand gehörte und 1750 in Leipzig verblieb. Der Quellenwert des von Spitta so überaus hoch eingeschätzten Manuskriptes dürfte allenfalls darin bestehen, daß einige seiner Abweichungen gegenüber dem echten Autograph *P 415* an Hand noch anderer Abschriften als Bachsche Veränderungen oder Verbesserungen zwischen 1722 und 1729 (1731) nachgewiesen werden könnten. Bei solchen Untersuchungen sollte diese Datierbarkeit der Handschrift sich als nützlich weisen.

Eine gewisse Bedeutung für unsere Bach-Kenntnis hat die Identifizierung C. G. Meißners und die Datierung seiner Kopistentätigkeit in die Zeit zwischen 1723 und 1729 (1731) auch noch im Hinblick auf die von Bach gesammelten oder aufgeführten Werke anderer Komponisten. Hierzu einige Beispiele.

Das Konvolut BB *Mus. ms. 30382* enthält als Nr. 10 ein „*Menuett. di Hurlebusch*“ in Meißners Handschrift<sup>28</sup>. Wenn diese Abschrift aus dem Besitz Bachs stammt, müßte sie spätestens 1729 (1731) entstanden sein. Nun sind zwar Originaldrucke Hurlebuschs erst 1735 erschienen (*COMPOSITIONI MUSICALI PER IL CEMBALO, DIVISE IN DUE PARTI. DI CORRADO FEDERIGO HURLEBUSCH MAESTRO DICAPPELLA DI SUA MAESTA RÈ DI SUEZIA... STAMPATE A SPESE DELL' AUTORE. IN HAMBORGO.*; Neudruck durch Max Seiffert als *Uitgave XXXII der Vereeniging vor Nederlandsche Muzyekgeschiedenis*, Amsterdam und Leipzig 1912) und auch der Witvogel-Raubdruck ist kaum vor 1733/34 anzusetzen<sup>29</sup>, doch konnte Federhofer in Graz eine Abschrift nachweisen<sup>30</sup>, die schon um 1725 angefertigt wurde. Eine solche chronologische Einordnung dürfte auch für die Berliner Handschrift zutreffen. Abgesehen von der erwähnten Überschrift (mit Korrektur des Komponistennamens aus *Horlebach*), die im Druck *Minuetta con Variazioni* lautet, weicht auch der Notentext häufig von der Druckfassung ab; mit ihrer simpleren Rhythmik, einfacheren Stimmführung und schlichteren Ornamentik spiegeln diese Varianten deutlich ein früheres Kompositionsstadium wider. Ob die Entstehung der Kopie in einen wie immer gearteten Zusammenhang mit dem bis heute nicht restlos geklärten Besuch Hurlebuschs bei Bach in Leipzig zu bringen ist, läßt sich nicht entscheiden. Eine weitere Hurlebusch-Abschrift Meißners auf S. 86 des gleichen Konvoluts (Eingangssatz „*Villanella*“ der III. Sonate G-Dur aus dem 2. Teil der „*Compositioni musicali*“, in der stark beschnittenen Handschrift ohne Überschrift und Komponistennamen) kompliziert

<sup>28</sup> Ein kurzer Hinweis auf das Vorkommen des „Anonymus 1“ schon in TBSt 2/3, S. 95.

<sup>29</sup> Vgl. die von Heinz Becker aufgefundene Zeitungsnote in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, I, Hamburg 1956, S. 43.

<sup>30</sup> *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 52, 59f.



die Zusammenhänge noch weiter, denn das betreffende Faszikel enthält auf S. 90 von anderer Hand eine stark korrumpierte Fassung der Aria aus Bachs *D-Dur-Partita BWV 828*.

Daß Meißner an Bachs Abschriften der *Missa a-Moll* von Johann Christoph Pez (BWV Anh. 24), der *Markus-Passion* von Reinhard Keiser, sowie einiger Kantaten Johann Ludwig Bachs beteiligt war, ist bereits bei Dürr vermerkt<sup>31</sup>.

In diesen Zusammenhang gehört neben dem Stimmensatz der *Missa e-Moll* BWV Anh. 166 (Archiv von Breitkopf und Härtel, Leipzig, *Mus. ms. 8*, als Leihgabe im Bach-Archiv Leipzig), an dessen Herstellung Meißner beteiligt war, auch die Abschrift der *Missa g-Moll* von Johann Hugo von Wilderer (BB *Mus. ms. 23116/10*), die erst vom „Qui sedes“ an die Schriftzüge Joh. Seb. Bachs aufweist, während der übrige Teil der Partitur die Handschrift Meißners zeigt. Die von Christoph Wolff auf Grund anderer Kriterien versuchte Datierung<sup>32</sup> läßt sich also insofern bestätigen, als die Handschrift nicht nach 1729 (1731) entstanden sein kann.

Eine weitere Kopie, die mutmaßlich für Bachs Gebrauch angefertigt worden ist, liegt in BB *Mus. ms. 30187* vor (S. 87ff.): die Abschrift eines Magnificats von Johann Adolph Scheibe für 2 Oboen, Streicher, 4 Singstimmen und Basso continuo. Incipit:

Die Handschrift – später in den Besitz Breitkopfs gelangt – zeigt als Wasserzeichen „Kursächsisches Wappen zwischen Zweigen, GM“ und könnte somit theoretisch für eine Aufführung am 2. 7. 1726 kopiert worden sein. Im Hinblick auf Scheibes Alter dürfte es jedoch sinnvoller erscheinen, eine spätere Einordnung vorzunehmen (etwa auf Ende 1728 in Entsprechung zum Auftreten des Wasserzeichens in Bachs Partiturautograph der Kantate 171). Die Komposition wäre dann nur wenige Jahre vor einem Sanctus entstanden zu denken, das im selben Konvolut in Scheibes eigenhändiger Nie-

<sup>31</sup> Dürr Chr; vgl. auch Mf Jg. 14, 1961, S. 328f.

<sup>32</sup> Christoph Wolff, *Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in b-moll*. In: Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, Kassel 1967, S. 316–326.



derschrift<sup>33</sup> vorliegt und das Datum des 30. 12. 1731 trägt. Für eine Datierung in die Zeit vor 1731 sprechen nicht nur die für Meißner ermittelten Daten, sondern in gewisser Weise auch Bachs Zeugnis<sup>34</sup> vom 4. 4. 1731 für Johann Adolph Scheibe, in dem es heißt, Scheibe habe „*in compositione sich gar wohl habilitiret*“.

Alle hier aufgeführten Tatsachen geben jedoch keine Antwort auf eine der wichtigsten Fragen: ob Christian Gottlob Meißner über die Kopistentätigkeit und die Beteiligung an Bachs Aufführungen hinausgehend in den Kreis der Bach-Schüler gehört und ob er etwa Kompositionen schuf, die Bachs Einfluß widerspiegeln. Hier können nur neue Funde weiterhelfen<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Als Autograph Scheibes auch nachweisbar durch Vergleich mit den Schriftzügen des Freiburger Bewerbungsschreibens vom 6. 4. 1731 (vgl. Dok I, S. 137). Das in Mf Jg. 10, S. 508ff., beschriebene Manuskript ist dagegen eine Schönschriftkopie eines unbekanntenen Schreibers.

<sup>34</sup> Dok I, S. 136f.

<sup>35</sup> Die sogenannte „Geithainer Passion“ (Kirchenarchiv Geithain, K 4/4, vgl. Werner Braun, *Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin 1960, S. 43-48 und Abb. 10) enthält keine Noten von Meißners Hand und auch keine Textschrift, die sich ihm mit Sicherheit zuweisen ließe, doch ist damit eine Beteiligung Meißners an einigen a. a. O. beschriebenen kompositorischen Ergänzungen noch nicht ausgeschlossen.

## Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Im BJ 1961 hat Emil Platen auf Bachs Bearbeitung des *Stabat mater* von Pergolesi hingewiesen<sup>1</sup>, und bald darauf erschien eine Neuausgabe des Werkes, besorgt von Diethard Hellmann, im Hänßler-Verlag Stuttgart<sup>2</sup>. Bericht und Neuausgabe fußen auf dem von Bach geschriebenen Particell im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (*Mus. ms. 30 199*), das die Singstimmen und den Continuo vollständig, die übrigen Instrumentalstimmen jedoch nur in Andeutungen enthält und offensichtlich das Konzept der Bachschen Parodie darstellt (Platen, a. a. O., S. 36). Aus dem Befund der Handschrift durfte mit gutem Grund gefolgert werden, daß Bach für die (zweifelloso beachtete und höchstwahrscheinlich auch praktizierte) Aufführung die übrigen Stimmen – Violino I, II und Viola – unverändert aus der Pergolesischen Komposition übernommen habe.

Nun konnte jedoch unter den anonymen Beständen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ein Stimmenkonvolut ermittelt werden, das sich als der zugehörige Originalstimmensatz erweist<sup>3</sup>. Seine Durchsicht läßt erkennen, daß auch die Instrumentalstimmen keineswegs unverändert von Bach übernommen worden sind.

Vorhanden sind – ohne den originalen Umschlag – insgesamt zehn Stimmen, die durch Identität der Papiersorte und des Schreibers eine Einheit bilden. Die Cembalostimme, die den übrigen Stimmen vielleicht zeitweise als Umschlag gedient hat, trägt rechts oben den Vermerk: *N. 153*. und von anderer Hand: *Aus der Bachschen Auction*, womit vielleicht die Versteigerung der Restbestände aus Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaß in Hamburg 1805 gemeint ist. Die Stimmen sind im einzelnen:

1. *Soprano*: 1 Bogen und 1 Blatt, 6 beschriebene Seiten
2. *Alto*: 1 Bogen und 1 Blatt, 5 beschriebene Seiten
3. *Violino Primo*: 2 Bogen, 8 beschriebene Seiten
4. *Violino Primo Ripieno*: 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten
5. *Violino Secondo*: 1 Binio, 8 beschriebene Seiten
6. *Violino Secondo Ripieno*: 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten
7. *Viola*: 2 Bogen, 8 beschriebene Seiten
8. *Violon*: 1 Binio, 7 beschriebene Seiten. Wie sich aus dem Notentext ergibt, war die Stimme zugleich auch für Violoncello bestimmt
9. *Organo* (beziffert): 1 Binio, 7 beschriebene Seiten
10. *Cembalo* (beziffert): 1 Binio, 7 beschriebene Seiten

<sup>1</sup> *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, S. 35–51.

<sup>2</sup> DIE KANTATE, Nr. 151.

<sup>3</sup> Die Stimmen waren bisher unter der Signatur *Mus. ms. anon. 713* verwahrt und erhielten nach ihrer Identifizierung die Signatur *Mus. ms.  $\frac{17155}{16}$* .

Das Format der Stimmen beträgt 34×23 cm (beschnitten) pro Blatt, als Wasserzeichen ist in Blatt a) die heraldische Lilie, zwischen Stegen, in Blatt b) Monogramm, zwischen Stegen erkennbar<sup>4</sup>, das bisher in den Originalquellen zu den Bachschen Werken BWV 96 (Nachtrag), 195 (spätere Stimmen), 232 (vom Symbolum Nicenum an) und 234 erfaßt wurde, also in Bachs letztes Lebensjahrzehnt zu datieren ist und damit gut zu der von Platen vorgeschlagenen Einordnung des Bachschen Particells in die Zeit 1741 bis 1746 (a. a. O., S. 47) paßt, aber auch eine noch spätere Datierung nicht ausschließt<sup>5</sup>.

Schreiber der Stimmen ist Johann Christoph Altnickol, Bachs Schwiegersohn, der sich von 1744 bis 1748 in Leipzig aufgehalten hat. Dabei ist auf einen kleinen Unterschied in den Schriftformen hinzuweisen: In den Stimmen 1 bis 9 setzt Altnickol den Hals der abwärts gestrichenen Halbenoten überwiegend rechts des Notenkopfes an, in der Cembalostimme 10 dagegen stets in der Mitte. Man ist daher versucht, die Cembalostimme als nachträglich entstanden zu betrachten; doch bleibt die Papiersorte dieselbe, und in den Schriftzügen Altnickols ist auch sonst das Nebeneinander verschiedenartiger Formen (z. B. der Achtelpausen in üblicher Form, in Sichelform und mit aufwärts gebogenem unteren Ende) zu beobachten.

Anzeichen einer Revision der Stimmen durch Bach finden sich, sieht man von einigen Kurzeintragungen fraglicher Herkunft ab, nur in der Orgelstimme (9), deren Bezifferung mindestens zum Teil von ihm selbst herrührt. Zwar findet man eine Anzahl von Ziffern, die sich Bach kaum zuweisen lassen; andere wieder, darunter auch die Vermerke *tasto solo* und *unisuono*, stammen zweifellos von ihm. Der Befund läßt sich wahrscheinlich so erklären, daß ein Schreiber (vielleicht Altnickol) die in der Vorlage vorgefundene Bezifferung eingetragen hatte und Bach sie vervollständigte. Die Stimme ist nämlich außerordentlich reich beziffert, auch an Stellen, an denen man von einem versierten Generalbaßspieler auch ohne Bezifferung die richtigen Griffe erwartet, wie z. B. (Beispiel 1):



Satz 10, Takt 17



Satz 10, Takt 76

Die Tonart des Werkes ist in den einzelnen Stimmen unterschiedlich angegeben<sup>6</sup>. Die Stimmen 1 bis 7 (Singstimmen, Violinen, Viola) sind in *f*-Moll

<sup>4</sup> Nach Wisso Weiß, Wasserzeichen-Katalog (Ms. im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen). Vgl. dazu auch Dürr Chr, S. 5 ff., insbesondere S. 144.

<sup>5</sup> Platens Einwand, die Bearbeitung werde wohl nicht in unmittelbarer Nachbarschaft der großen Spätwerke Bachs entstanden sein (a. a. O., S. 47), hat ja lediglich hypothetischen Charakter.

<sup>6</sup> Nur nebenbei sei erwähnt, daß Bach und Altnickol ihrer Vorlage darin folgen, daß sie als Schlüsselakzidenzien häufig ein *b* zu wenig setzen und dieses dann akzidentell der Note voranstellen.



(mit  $3b$ -Vorzeichnung) notiert, Stimmen 8 und 10 (Violoncello + Violone, Cembalo) in  $e$ -Moll (1  $\sharp$ ), Stimme 9 (Orgel) in  $d$ -Moll (1  $b$ ). Während die Singstimmen (1, 2) keines Kommentars bedürfen, da für ihre Notierung die tatsächliche Tonhöhe nicht so wesentlich ist, tragen die Instrumentalstimmen 3 bis 7 den Vermerk *Cammerthon*, was wohl in diesem Falle gleichbedeutend ist mit „tiefer Kammerthon“; denn nur so ergibt sich die zweifellos beabsichtigte Relation

tiefer Kammerthon  $f$  (Violinen, Viola) = Kammerthon  $e$  (Violoncello, Violone, Cembalo) = Chorton  $d$  (Orgel).

Der Grund für diese Tieferlegung gegenüber dem Original ist nicht sicher erkennbar; vielleicht wollte Bach dem Organisten das unerquickliche Generalbaßspiel in  $es$ -Moll ersparen, ohne deshalb die vielfach bis zum  $g$  hinabgeführten Violinpartien umkomponieren zu müssen. Violinen und Viola stimmten also einen Halbton tiefer, und die effektive Tonart der Aufführung, bezogen auf Kammerthon, war somit  $e$ -Moll.

Untersucht man die Abhängigkeit der Stimmen, so ergibt sich, daß die Singstimmen zwar im allgemeinen dem Bachschen Particell folgen, im einzelnen aber einige Abweichungen enthalten, insbesondere eine Reihe von Vorschlagsnoten, Trillern und dynamischen Zeichen, die nicht – wie sonst in solchen Fällen oft – von Bach eigenhändig im Zuge einer Revision hinzugefügt worden, sondern offenbar weitgehend Bestandteil der Altnickolschen Eintragungen, zum Teil wohl auch Zusätze von dritter Hand sind (so wurden z. B. mehrere  $p$ : in *piano* korrigiert) und daher das Vorhandensein einer Zwischenquelle zwischen Bachs Konzept (Particell) und Altnickols Stimmenkopie vermuten lassen. Diese Zwischenquelle könnte dieselbe Partitur gewesen sein, von der auch die Instrumentalstimmen kopiert wurden, denen wir uns jetzt zuwenden.

Daß die Instrumentalstimmen tatsächlich eine Partitur zur Vorlage haben, ergibt sich aus der Beobachtung, daß Altnickol an zwei Stellen ins falsche System geraten war und seinen Fehler anschließend korrigierte<sup>7</sup>. Diese Partitur stand der Fassung Pergolesis insofern noch nahe, als die Umstellung der Sätze<sup>8</sup> 12 und 13 in ihr noch nicht deutlich genug verzeichnet war: In den Stimmen 3–5, 7, 8 wird die Bachsche Anordnung (siehe Platen, a. a. O., S. 39) erst durch Verweisungszeichen hergestellt. Die Ripienstimmen 4 und 6 weisen – außer den unten zu beschreibenden Tacet-Partien – mehrfach geringfügige Eigenlesarten auf, die vielleicht auf eine abweichende Vorlage deuten; Gewißheit hierüber läßt sich angesichts des Verlustes der Vorlage

<sup>7</sup> Stimme 5 (Viol. II), Satz 2, Takt 83–87, aus Viol. I. Stimme 7 (Viola), Satz 10, Takt 42–43<sup>a</sup>, aus Sopran; leider läßt die Stelle keine Rückschlüsse zu, ob es sich um Bachs oder Pergolesis Sopranfassung handelt.

<sup>8</sup> Die Stimmen zählen die Sätze als „Versus 1“ usw. ohne Rücksicht auf die tatsächliche Zahl der in ihnen enthaltenen Halbstrophen. Die 20 Halbstrophen sind auf 13 „Versus“ aufgeteilt; Halbstrophe 7 ist – entgegen den meisten Druckausgaben – als gesonderter Satz gezählt. Wir übernehmen die Bachsche Zählung, wählen aber den weniger mißverständlichen terminus „Satz“ statt „Versus“.

quellen kaum erlangen. Unsicher bleibt auch, ob die Stimmen 9 und 10 von 8 oder unmittelbar von der Partiturvorlage kopiert wurden; nur daß die Bezifferung der Cembalostimme 10 von der Orgelstimme 9 abgeschrieben ist, läßt sich an einigen typischen Versehen erkennen.

Ehe wir uns nun der Musik selbst zuwenden, sei noch einmal die Frage nach dem Urheber der Abweichungen in den Instrumentalstimmen von Pergolesis Partitur gestellt. Für Bach spricht eine Reihe gewichtiger Argumente:

1. Bach ist als Bearbeiter der Singstimmen durch das von ihm geschriebene Particell belegt. Warum sollte er die Instrumentalstimmen nicht gleichfalls geändert haben?
2. Bach ist als Schreiber von Bezifferungspartien in Stimme 9 erkannt. Warum sollte er die Bezifferung zu einer nicht von ihm stammenden Bearbeitung geschrieben haben?
3. Auch der Stil der Bearbeitung weist auf Bach, wie gleich zu zeigen sein wird.

Trotzdem läßt sich nicht völlig ausschließen, daß die Bearbeitung der Instrumentalstimmen nicht Bachs eigenes Werk ist, sondern Gegenstand des Kompositionsunterrichts seines Schülers Altnickol war. Man würde dann hinsichtlich der Instrumentalbearbeitung nur von einem Werk der „Bach-Schule“ sprechen können. Aber selbst dann wäre belegt, daß die Bearbeitung auf Veranlassung und mit Billigung Bachs geschehen, vielleicht auch von ihm korrigiert worden wäre. Wir werden daher im folgenden getrost von „Bachs“ Bearbeitung sprechen und uns dabei der eben gemachten Einschränkung bewußt bleiben.

Bei Betrachtung der Musik bestätigt sich erneut die Zweifelhaftigkeit unserer Rekonstruktionsversuche, bei denen sich bestenfalls Stilgleichheit, niemals aber Notengleichheit erreichen läßt, im vorliegenden Falle nicht einmal Stilgleichheit. Obwohl unsere bisherige Quellenkenntnis berechtigten Grund zu der Vermutung gab, Bach habe den Instrumentalpart Pergolesis kaum verändert, bietet Hellmanns Rekonstruktion nicht im entferntesten ein Bild des tatsächlichen Sachverhalts.

Zunächst fällt die Aufspaltung der Violinen auf: Jeder Stimme ist eine Ripienstimme beigegeben, die der Tuttiverstärkung dient. Sie schweigt, sobald eine Singstimme einsetzt, und tritt wieder hinzu, wenn diese pausiert. Das geschieht aber keineswegs schematisch: In Satz 3 setzen die Ripienviolinisten mit den Singstimmen in Takt 1 ein, pausieren von Takt 2 bis 4 (3. Achtel), um den Halbschluß in Takt 4 wieder mitzuspielen usw. In Satz 5 wird von den pochenden Vierachtelfiguren jeweils die erste, bei Wechsel der Tonhöhe auch die dritte Note mitgespielt (vgl. unten, Beispiel 11). In den „Allabreve“-Sätzen 10 und 14 sind die Ripienviolinisten durchweg beteiligt. Bisweilen spaltet sich auch eine Ripienvioline mit abweichender Melodieführung von der Hauptstimme ab. So läßt Bach z. B. in Satz 8, Takt 50–56, die Hauptstimme der Violine II mit Violine I gehen, und nur die Ripienvioline II übernimmt den ursprünglichen Violino-II-Part, und in den Schluß-

takten 71–72 des Satzes 9 erhält die Ripienvioline II eine neue, eigene Stimme neben den unisono geführten Violinen I+ II (+ Viol. I ripieno). In Satz 13, Takt 15, vereinigen sich beide Ripienviolinen mit der Violine II (Beispiel 2):

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Viol. I' and 'Viol. II' and contains two measures of music with trills (tr) over the first notes. The bottom staff is labeled 'Viol. I, II ripieni (nicht bei Pergolesi)' and contains two measures of music, starting with a rest in the first measure and then playing a melodic line in the second measure.

(ähnlich in Takt 31). Daß die Ripieni im selben Satz, Takt 5f., dem von den Hauptstimmen gebotenen Rhythmus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  den Rhythmus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  entgegenzusetzen, dürfte allerdings ein Schreibfehler sein.

Die durch den Einsatz von Ripienviolinen erreichte dynamische Differenzierung findet ihre Entsprechung in zahlreichen dynamischen Zeichen, deren Skala vom *fortissimo* über *forte*, *m:f.*, *dolce*, *piano*, *pianissimo* reicht und wohl meist von Pergolesi übernommen wurde. Wo Abweichungen auftreten – und das geschieht recht häufig –, braucht nicht immer eine Änderung Bachs der Grund zu sein; denn in solchen Dingen pflegten Kopisten nicht sehr genau zu sein. Schließlich kennen wir die Kopie nicht, in der Bach das Werk Pergolesis zu Gesicht bekam. Dennoch darf festgestellt werden, daß Bach, so sparsam er dynamische Vorschriften in seinen eigenen Spätwerken anzubringen pflegte, die Anweisungen Pergolesis doch nicht für entbehrlich hielt. An einigen Stellen gehen die Stimmen der Bachschen Bearbeitung noch weiter, als es uns in Pergolesis Text überliefert ist, z. B. in Satz 7, Takt 28–31 (Beispiel 3):

The musical notation shows three staves. The top staff is labeled 'Viol. I', 'Viol. II', and 'Viola' and contains two measures of music with dynamic markings *f* and *p*. The bottom staff is labeled '30' and contains two measures of music with dynamic markings *p* and *f*.

Pergolesi kennt nur das *forte* in Takt 28 und ein *piano* (!) in Takt 30, 4. Viertel; doch bleibt auch hier die Frage offen, ob Bach die Änderung nicht vielleicht bereits in seiner Vorlage vorgefunden hat.

Ähnliches gilt für Ornamente und Artikulationszeichen. Oft steht hier Bachs Fassung hinter Pergolesis ausführlichen Anweisungen zurück, bisweilen jedoch bietet er mehr als für Pergolesi überliefert ist, und zwar nicht



nur in den Instrumental-, sondern auch in den Gesangspartien, für die wir selbst in Bachs Particell nicht so viele Bezeichnungen finden wie in den Stimmen. So lautet z. B. der Beginn des Satzes 2 in unserer Stimme 1 (original: Sopranschlüssel) (Beispiel 4):

27

Ist mein Herz in Mis-se - ta - ten und in  
gro - ße Schuld ge - ra - ten

(Die Vorschläge fehlen in Bachs Particell und bei Pergolesi).

Ist aber Bachs Anteil in den eben genannten Fällen nicht sicher bestimmbar und überdies vielleicht noch als Konzession an den Stil des italienischen Meisters zu erklären, so dürfen wir ein weiteres Merkmal als einen bewußten Eingriff in Pergolesis Kompositionsweise ansehen: die Vervollständigung der Mittelstimmen.

Pergolesis Satz ist überwiegend zwei- und dreistimmig, selten vierstimmig. Über weite Strecken hin führt er die Violinen I und II unisono, und ebenso häufig geht die Viola in der oberen Oktave mit dem Continuo. Setzen die Singstimmen ein, so gesellt sich Violine I dem Sopran und Violine II dem Alt zu; später wird eine Steigerung dadurch erreicht, daß die Violine II mit dem Sopran geführt wird und Violine I den Alt in der oberen Oktave verdoppelt.

Es nimmt nicht wunder, daß eine solche Satzweise Bachs Kritik herausfordern mußte: Was die Neuerer als schlichte Natürlichkeit begrüßten, mußte ihm primitiv erscheinen. Mehrfach löst er daher den Part der zweiten Violine von dem der ersten, besonders aber erhält die Viola eine eigene Partie, in der die Oktavierung des Continuo nicht mehr die Regel, sondern den Ausnahmefall bildet<sup>9</sup>. Für die einzelnen Sätze ergeben sich dadurch, sieht man von weniger Bedeutsamem ab, folgende Änderungen gegenüber der Satzweise Pergolesis:

Satz 1 (Vers 1): Außer einigen Oktavversetzungen im Violapart keine Abweichungen.

Satz 2 (Vers 2): Selbständiger Violapart auch in den Takten 16–27, 50–73, 78–81, 95–108.

Satz 3 (Vers 3): Durchweg selbständiger Violapart.

<sup>9</sup> Daß die Viola bei Bach in Satz 1, Takt 12–14, entgegen Pergolesi den Continuo oktaviert, ist zweifellos ein Kopierfehler. Seine Entstehung ist so zu denken, daß die Continuo-Verdoppelung der Takte 7ff. in irgendeiner Zwischenquelle nur durch einen Vermerk angedeutet war; der Schreiber der Quelle kopierte also vom Continuosystem und bemerkte erst drei Takte zu spät (vielleicht beim Beginn einer neuen Seite), nämlich erst in Takt 15, daß die Viola wieder eine selbständige Stimme hatte.

Satz 4 (Vers 4): Selbständiger Violino-II-Part auch in den Takten 1-24, 35-42, 48-52, 58-62, 75-81, 88-91; selbständiger Violapart auch in den Takten 25-103. Dadurch vielfach Erweiterung von der Zweistimmigkeit Pergolesis zur Vierstimmigkeit. Man vergleiche z. B. die Takte 35-38.

Pergolesi (Beispiel 5 a):

Viol. I + II  
Viola

Alto

Continuo

na - ti  
poe - nas,  
poe - nas  
in - cly - ti,

5  
4

1

6b

5

Bach (Beispiel 5 b):

Viol. I, II  
Viola

Alto

Continuo

weiß die  
Sün - de  
mich ge -  
schwächt,

6

6

5

4

1

6

6

5

4

3

6

(Man beachte auch die reichere Bezifferung Bachs!)

Satz 5 (Vers 5-6): Durchweg selbständiger Violapart.

Satz 6 (Vers 7; da die Takte in den gebräuchlichen Ausgaben anschließend an den vorhergehenden Satz weitergezählt werden, folgen unsere Taktangaben dieser Zählung): Selbständiger Violino-II-Part in den Takten 38-49. Viola in den Takten 32-37 unisono mit den Violinen und in den Takten 38-49 selbständig. Daher von Takt 38 an wiederum Erweiterung des Instrumentalsatzes von der Zwei- zur Vierstimmigkeit.

Satz 7 (Vers 8): Selbständiger Violapart auch in den Takten 11-18, 26-43.

Satz 8 (Vers 9): Durchweg selbständiger Violapart.

Satz 9 (Vers 10): Selbständiger Violino-II-ripieno-Part in den Schlußtakten 71-72; selbständiger Violapart auch in den Takten 7-8, 15-20, 22-26, 29-33, 37-45, 49-53, 55-69, 71-72. Auch hier wird also der zweistimmige Schluß Pergolesis zur Vierstimmigkeit erweitert.

Pergolesi (Beispiel 6a):

Bach (Beispiel 6b):

Satz 10 (Vers 11–15): Selbständiger Violapart auch in den Takten 6–10, 14–23, 30–39, 50–54, 57, 59–68, 72–74, 77–84; in den übrigen Takten vielfach Auflockerung der Continuo-Verdoppelung durch intermittierende Pausen.

Satz 11 (Vers 16): Selbständiger Violapart in den Takten 5, 10–13, 15–22, 25.

Satz 12 (Vers 17–18): Außer einigen Oktavversetzungen im Violapart keine wesentlichen Änderungen.

Satz 13 (Vers 19–20): Selbständiger Violapart auch in den Takten 5–52.

Satz 14 („Amen“): Durchweg selbständiger Violapart.

Satz 14 ist überdies durch seine Wiederholung doppelt so lang wie bei Pergolesi: Nach dem Schlußtakt (in Stimme 1 wohl irrtümlich schon nach Takt 32) wird der gesamte Satz wiederholt, nunmehr aber in F-Dur, wobei lediglich die Akzidenzien geändert werden.

Die Funktion des durch Bach erweiterten Mittelstimmensatzes ist unterschiedlich. Häufig kommt es hierdurch nur zu einer Ausharmonisierung des durch die Außenstimmen und die Bezifferung bereits festgelegten harmonischen Satzes, also zu einer ausinstrumentierten Generalbaßbegleitung, ersichtlich z. B. an unsern Beispielen 5b und 6b. In diesem Zusammenhang gewinnt auch die reichliche Generalbaßbezifferung Bachs an Bedeutung, die zwar vielfach nur aus Selbstverständlichkeiten besteht (siehe Beispiel 1), an andern Stellen aber die Harmonik zu intensivieren sucht. So treten häufig Quintsextakkorde an die Stelle schlichter Sext- oder Grundakkorde Pergolesis. Bach muß den Satz Pergolesis als kärglich empfunden haben, und die Art,



wie er sich bemüht, dem abzuhelfen, erinnert an das, was Johann Christian Kittel berichtet<sup>10</sup>:

„Wenn Seb. Bach eine Kirchenmusik aufführte, so mußte allemal einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagnieren. Man kann wohl vermuthen, daß man sich da mit einer magern Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte. Demohnerachtet mußte man sich immer darauf gefaßt halten, daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen weiter zu geniren, das Accompagnement mit Maßen von Harmonien ausstaffirten, die noch mehr imponirten, als die unvermuthete nahe Gegenwart des strengen Lehrers.“

Mehrfach verselbständigt sich der Violapart jedoch in einer Weise, der den Satz beinahe schon zum Bratschenkonzert werden läßt. Ein charakteristisches Merkmal der neuen Violabehandlung ist ihre Komplementärrhythmik. So erhält der Schluß des Satzes 2 (Takt 103–108), in dem die Viola bei Pergolesi wie üblich den Continuo oktaviert, bei Bach folgende Gestalt (Beispiel 7):

Viol. I + II  
Viola

Continuo

6 6 5  
5 4 3

f 6

6 7  
5 4

5 6

6 6 5  
5 4 3

In Satz 5 wird in den Takten 13–15 die fünfmal wiederholte Violinfigur durch komplementäre Figuren der Viola ergänzt. (Beispiel 8):

Viol. I + II  
Viola

In wesentlich anderem Lichte erscheint auch der Schlußteil des Satzes 6 (Takt 45–49), in dem wiederum die Zweistimmigkeit Pergolesis (Violino I+II; Continuo + Viola in 8<sup>va</sup>) zu komplementärrhythmischer Vierstimmigkeit erweitert wird (Beispiel 9):

<sup>10</sup> *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1808, S. 33. Abgedruckt z. B. in: Johann Sebastian Bach. Documenta, Kassel und Basel 1950, S. 80.

Viol. I

Viol. II  
Viola

Continuo

6 5 9 8 7

5 6 9 8 7

Eine charakteristische Gegenstimme fügt der neu gestaltete Violapart dem Satz 8 hinzu (Beispiel 10):

Viol. I + II  
Viola

Continuo

5 — 6 6 4 6 6 4 6

5 5 4 2 5 4 2 6

Mehrfach dominiert die Viola in diesem Satz durch ihre Sechzehntelbewegung inmitten eines überwiegend in Achteln fortschreitenden Bewegungsablaufes (Takt 50–53, 59, 63, 73–76). Extreme Beispiele für die Dominanz des Violaparts durch Sechzehntelbewegung innerhalb eines ruhigeren Stimmensatzes Pergolesis bieten die Sätze 5 und 7. Satz 5 (*Largo* bei Pergolesi und Bach) beginnt mit dem Einsatz der Singstimme – Sopran – zu klopfenden Achteln der Instrumente, deren Bewegung sich nach vier Takten zu Viertelfortschreitung verlangsamt mit Stauung auf einer Fermate in Takt 6. Darauf folgt eine quintransponierte Wiederholung dieser sechs Takte mit Alt statt Sopran (Takt 7–12). Dieser doppelte, in großflächiger Bewegung sich beruhigende Ablauf wird nun von Bach differenziert, indem die Ripienviolen nur jeweils die erste von vier Achteln – mit Akzentzeichen (Strich)

versehen – anspielen, ferner indem die Viola eine ostinate Skalenfigur in Sechzehnteln erhält, die auch zur Viertelbewegung der Takte 5 f. und 11 f. beibehalten wird und lediglich auf der Fermate der Takte 6 und 12 zur Ruhe kommt (Beispiel 11):

Viol. I, II  
Viol. I, II  
ripieni

Soprano

Wer wird sei - ne

Viola  
Continuo

4 7 6  
2 5

Den zweiten Teil des Satzes nehmen die oben beschriebenen komplementär-rhythmischen Figuren ein (siehe Beispiel 8).

Fragt man, ob vielleicht der geänderte Text für Bachs Bearbeitung der Instrumentalstimmen den Anlaß gegeben hat, so erhält man für den eben erwähnten Satz 5 keine Anhaltspunkte: Der Lamentocharakter dieses Satzes wird sowohl durch den originalen Text „Quis est homo, qui non fleret“ als auch durch seine Parodie „Wer wird seine Schuld verneinen“ gerechtfertigt. Anders in Satz 7. Hier scheint Bachs Änderung der Instrumentalstimmen zumindest indirekt durch den Text bedingt zu sein. Der Satz beginnt mit einem Instrumentalritornell, dessen Melodie im Vokalteil vom Sopran aufgenommen wird. Auf die Textzeile „morientem desolatum“ erklingt die Ritornellweise jedoch nur noch in vokaler Vereinfachung (Viertel statt Sechzehntel), und auf die Fortsetzung „dum emisit spiritum“ verlangsamt sich die Bewegung noch weiter zu  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  usw. Der Parodietext dagegen – „die geheimen Weisheitsgaben hast du selbst mir offenbart“ – läßt das auskomponierte Ritardando unverständlich erscheinen. Bach belebt hier nicht allein die Singstimme<sup>11</sup> (vgl. die Takte 11–18 und 30–39 des in BJ 1961, S. 49–51, wiedergegebenen Notenbeispiels), sondern er greift auch das Ritornellmotiv der Takte 3–4 (Beispiel 12 a):

Viol. I + II

Viola

Continuo  
(original  
1 Oktave tiefer)

5 6 7 6

in der neukomponierten Violapartie an der Parallelstelle des Vokalteils, Takte 11 ff., wieder auf (Beispiel 12 b):

<sup>11</sup> Dabei wird auch ein Teil der Textzeile 1 nochmals wiederholt.



Viol. I  
Viol. II

Soprano  
du willst die Wahr - heit

Viola  
Continuo  
5 6 7 6

Dieses Motiv wird in den Takten 11–18 und 30–42 beibehalten. Da es stets zusammen mit ruhigerer Bewegung der übrigen Instrumentalstimmen verbunden auftritt, erhalten diese Takte und damit auch der Gesamteindruck des Satzes ein gegenüber dem Urbild stark verändertes Gepräge.

Das Streben nach motivischer Bindung, das sich im eben genannten Beispiel beobachten ließ (Wiederaufnahme einer Ritornellfigur), macht sich auch an andern Stellen bemerkbar. So wird z. B. in Satz 13 das die Zäsuren der Takte 2, 15, 31 überbrückende Sechzehntelmotiv (siehe oben, Beispiel 2) auch vom neu komponierten Violapart immer wieder aufgenommen (Takt 8, 17, 18–23, 33). Dabei gelingt es mehrfach, die Figur so einzufügen, daß mit den vorhandenen Stimmen Terzen- und Sextenparallelen entstehen, z. B. in Takt 17 (Beispiel 13):

- fall - nen Mau - ern, als -

Viol. I  
+ Soprano  
Viol. II

Viola  
Continuo  
6 5

Auch die eine Oktave füllende Tonleiter des Taktes 25 (Sopran und Violinen) wird von der Viola in Takt 29 wiederaufgenommen.

Bachs Pergolesi-Bearbeitung wird bei den Modernisten seiner Zeit vom Schlage eines Johann Adolf Scheibe schwerlich Anklang gefunden haben, wird doch dem Werk gerade das genommen, was die Bewunderer Pergolesis an ihm rühmten, seine schlichte Natürlichkeit. Um so interessanter ist die Bearbeitung für die Nachwelt als Dokument an der Stilgrenze zwischen vollstimmiger Polyphonie und natürlicher Sangbarkeit. Zugleich aber wird das stark individualisierte, empfindsame Werk durch die Umarbeitung – zwar keineswegs völlig, aber doch annäherungsweise – herausgehoben aus der Sphäre des kammermusikalisch Privaten und gewandelt zur barocken protestantischen Kirchenkantate.

## Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gefamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke

Die zahlreichen Besitzverschiebungen, zumal während der letzten beiden Kriege, haben es mit sich gebracht, daß verhältnismäßig viele Originalhandschriften Bachscher Werke, die im ersten Jahrhundert nach Bachs Tode noch der Vernichtung entgangen waren, heute nicht mehr nachweisbar sind. Dies gilt insbesondere für eine Reihe von Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die aus ihrer kriegsbedingten Verlagerung nicht zurückgekehrt sind.

Die hier vorgelegte Verlustliste möchte insbesondere der Quellenbeschaffung im Rahmen der Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe dienen; ihre Veröffentlichung geschieht in der Hoffnung, daß, wenn nicht die Originale selbst, so doch vielleicht Photokopien oder Filmaufnahmen (oder auch handschriftliche Kopien) in Privat- oder anderem Besitz erhalten sein könnten. Eventuelle Besitzer derartiger Materialien würden sich außerordentliche Verdienste um die Bachforschung erwerben durch eine entsprechende Nachricht an die herausgebenden Institute

Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen  
34 Göttingen  
Dahlmannstraße 14

Bach-Archiv Leipzig  
7022 Leipzig  
Menckestraße 23, Gohliser Schlößchen

### 1. Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin

BWV	Titel	Signatur
11	Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“, Stimmen	Mus. ms. Bach St 356
31	Kantate „Der Himmel lacht“, Stimmen	Mus. ms. Bach St 14
99	Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Partitur	Mus. ms. Bach P 647
111	Kantate „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“, Partitur (und Stimmen?)	Mus. ms. Bach P 880
120	Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“, Partitur	Mus. ms. Bach P 871
121	Kantate „Christum wir sollen loben schon“, Partitur	Mus. ms. Bach P 867
123	Kantate „Liebster Immanuel“, Partitur	Mus. ms. Bach P 875
210a	Kantate „O angenehme Melodei“, Sopranostimme	Mus. ms. Bach St 72
239	Sanctus d-Moll, acht Stimmen	Mus. ms. Bach St 113

BWV	Titel	Signatur
599-644	Orgelbüchlein, angeblich autograph	Mendelssohn-Stiftung <sup>1</sup>
1032	Flötensonate A-Dur, Partitur, zusammen mit BWV 1062 (siehe unten)	Mus. ms. Bach P 612
1043	Doppelkonzert für 2 Violinen und Orchester d-Moll, Stimmen	Mus. ms. Bach St 148
1055	Cembalokonzert A-Dur, Stimmen	Mus. ms. Bach St 127
1062	Doppelkonzert für 2 Cembali c-Moll, Partitur, zusammen mit BWV 1032	Mus. ms. Bach P 612
Anh. 29	Messe c-Moll, Continuostimme	Mus. ms. Bach St 547

## 2. Sonstige verschollene Originalhandschriften von Werken J. S. Bachs

BWV	Titel	Letzter bekannter Besitzer
3	Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, Continuo-Aussetzung zu Satz 3	Am 21./22. 11. 1930 aus Nachlaß Vesque von Püttlingen durch Liepmannsohn, Berlin, versteigert, erworben durch „R. R.“
9	Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“, Stimmen Flauto traverso, Violino II, Basso	1928 aus Nachlaß Heyer versteigert durch Henrici-Liepmannsohn, Berlin, Heck und Hinterberger, Wien
41	Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“, Blatt 12 der Partitur	1904 bei der damals noch vollständigen Partitur in Besitz Hauser
80	Kantate „Ein feste Burg“, Partitur, Teil des Duets „Mit unsrer Macht“	1917 durch Sotheby, London, versteigert, erworben von „Rathbone“
130	Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“, Tamburistimme Stimmen Oboe II, III  Stimmen Violino I, II  Violastimme  Bassostimme	1924 im Antiquariat Poseck, Berlin 1876 Buchhändler Hermann Schulz, Leipzig 1910 versteigert durch K. E. Henrici, Berlin 1936 versteigert durch Hinterberger, Wien 1937 versteigert durch Stargardt, Berlin 1913 in der Sammlung des Hauses Pleyel, Wolf, Lyon et Cie
174	Kantate „Ich liebe den Höchsten“, Titelblatt der Originalstimmen  Corno-I-Stimme	1911 versteigert durch Liepmannsohn, Berlin 1879 im Antiquariat Charavay, Paris
176	Kantate „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“, Continuostimme	Edward Speyer, Ridgehurst, Shenley, Herts., verkauft nach 1934

<sup>1</sup> Offenbar identisch mit der möglicherweise schon vor der Verlagerung verschollenen Handschrift Mus. ms. Bach P 1216.



BWV	Titel	Letzter bekannter Besitzer
178	Kantate „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“, Titelblatt	Edward Speyer, Ridgehurst, Shenley, Herts., verkauft nach 1934
186	Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht“, Stimmen Soprano, Alto	1906 in der Thomasschule Leipzig
216	Kantate „Vergnügte Pleißenstadt“, Stimmen Soprano, Alto	1926 Paul von Mendelssohn, Berlin
536	Präludium und Fuge A-Dur für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
541	Präludium und Fuge G-Dur für Orgel, Abschrift mit autographen Korrekturen	Wilhelm Rust (gest. 1892)
545	Präludium und Fuge C-Dur für Orgel, Autograph (?) aus Besitz Moscheles	1911 versteigert durch Liepmannsohn, Berlin
545	Präludium und Fuge C-Dur für Orgel, Autograph, spätere Fassung	1900 im Antiquariat Bertling, Dresden
574	Fuge c-Moll über ein Thema von Legrenzi für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
582	Passacaglia c-Moll für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
766	Partita „Christ, der du bist der helle Tag“ für Orgel, Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
910	Toccata fis-Moll für Klavier, zus. mit Choralbearbeitung „Valet will ich dir geben“ für Orgel (BWV 735), Autograph	Kapellmeister Guhr, Frankfurt am Main (gest. 1848)
1029	Sonate g-Moll für Gambe, Autograph	1860 Gräfin von Ingenheim

## Gefangbucharchiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers in der Kirchenmusikschule Hannover

Die Gesangbuchsammlung des Landeskirchenamtes der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers wurde in der Kirchenmusikschule der Landeskirche Hannovers, Hannover, Am Markte 4-5, neu aufgestellt. Sie trägt den Namen „Gesangbucharchiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers“, und sie ist mit der Bibliothek der Kirchenmusikschule der Ev.-luth. Landeskirche verbunden. Die Leitung liegt in den Händen des Direktors der Kirchenmusikschule Dr. Karl Ferdinand Müller.

Der Grundstock der Sammlung entstammt der Bibliothek des 1751 gegründeten Lehrerseminars am Hundemarkt und wurde nach dem zweiten Weltkrieg von der Pädagogischen Hochschule dem Landeskirchenamt gestiftet. Die Sammlung umfaßt zur Zeit 1600 Gesangbücher aus der Zeit von 1550 bis zur Gegenwart.

Ein Zentralkatalog, der zur Zeit von Dipl.-Bibl. Ruth Froriep bearbeitet wird, soll alle Gesangbuchsammlungen der Landeskirche und anderer niedersächsischer Bibliotheken umfassen. Eine große Anzahl von Jugend- und Schulgesangbüchern gibt der Sammlung ein besonderes Gepräge. Die Gesangbuchsammlung des Predigerseminars St. Michael in Hildesheim mit vierhundert wertvollen Exemplaren ist bereits aufgenommen. Das Gesangbucharchiv wird laufend ergänzt durch Privatspenden, Deposita und Leihgaben aus kirchlicher und privater Hand.

Das Archiv dient der Forschung und Lehre. Es steht im engen Kontakt mit der Zentralstelle für „Das Deutsche Kirchenlied“ in Kassel und Lüdenscheid, der „Deutschen Arbeitsgruppe des Internationalen Quellenlexikons der Musik“ in der Bayrischen Staatsbibliothek zu München und der „Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie“, deren Organ das Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, herausgegeben von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller, ist.





