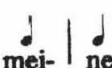

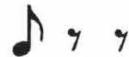


NBA Seite	I/4	Satz	Takt	System	Berichtigte Lesart
171		1	20-21	Alto, Ten.	 mei- ne
176		3	2	Ten. Bc.	1. Note <i>g'</i> statt <i>f'</i> Haltebogen 1.-2. Note; Beziff. zu 1. statt 2. Note
177		4	6	Ten.	Lies „schnellen“ statt „schneller“
178		4	17	V. I	Setze \flat vor 9. und \natural vor 16. Note
183		5	23	Basso	Bogen zu 2.-3. statt 1.-2. Note mit entsprechend geänderter Textunterlegung
186-189		6	5-37	V. I	Durchweg 1 Oktave tiefer
187		6	16	Bc.	Beziff. der 2. Note: \flat , 4. Note: 6
			18	Bc.	zu 6. und 7. Note Beziff. jeweils: 7
188		6	24-27	Ten.	Statt des kursiv gedruckten Textes Text in Normaldruck, analog unterlegt: „-te Sakrament und Wort, halte Sakrament und Wort rein der ganzen Christenschar, der ganzen Christen-“
			29	Ten.	8. Note <i>c'</i> statt <i>d'</i>
189		6	31-32	Ten.	Von Takt 31, letztes 4 tel an:  neu - - en,
			35	Fag.	Letzte Note <i>c'</i> statt <i>b</i>
191		7	5-6	V. I	Haltebogen über Taktstrich (zu <i>b'</i>)
191-197		7	6 ff.	Alto } Ten. } Basso }	„Alleluja“ bzw. „alleluja“
198		7	62	Bc.	2. Takthälfte: 

Zum Problem der Entstehungsgeschichte von BWV 248 a

von Klaus Häfner, Karlsruhe

Die Durchsicht der Originalquellen des *Weihnachts-Oratoriums* bei den Vorarbeiten zu Band II/6 der NBA erbrachte unter anderem den Nachweis einer bis dahin völlig unbekanntem Kirchenkantate, deren Musik in BWV 248 wiederverwendet wurde. Alfred Dürr faßte diese Neuerkenntnis folgendermaßen zusammen: „Teil VI des Oratoriums nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als ihm eine einzige Kirchenkantate zugrundeliegt, aus der nicht nur Chor und Arien, sondern auch der Schlußchoral und sogar die frei gedichteten Rezitative übernommen wurden. Lediglich die Evangelistenpartie und der mittlere Choral, ‚Ich steh an deiner Krippen hier‘, wurden neu eingefügt. Über die nähere Bestimmung dieser Kantate wissen wir nichts; da aber in den erhaltenen und ins Weihnachts-Oratorium übernommenen Stimmen (Violine I, II, Continuo) ein Kopist auftritt, der als Notenschreiber Bachs nicht vor Kantate 215 nachweisbar ist,

so dürfte die Entstehung der fraglichen Kantate gleichfalls 1734 oder höchstens wenig früher anzusetzen sein¹.

Das Werk – BWV 248a – hatte also folgende Anlage (in Klammern die entsprechenden Sätze des *Weihnachts-Oratoriums*):

1. Chor (BWV 248, 54)
2. Rezitativ (BWV 248, 56)
3. Arie (BWV 248, 57)
4. Rezitativ (BWV 248, 61)
5. Arie (BWV 248, 62)
6. Rezitativ a 4 (BWV 248, 63)
7. Choral (BWV 248, 64)

Über die musikalische Gestalt der Kantate sind wir demnach recht gut unterrichtet, obwohl wir die Musik nur in der späteren Fassung kennen, denn diese unterscheidet sich, wie die vier aus BWV 248a übernommenen Stimmen zeigen, nur unwesentlich von der Vorlage. Lediglich Satz 2 erfuhr tiefere Eingriffe, sonst ging die Neufassung nirgends an die Substanz der Komposition, d. h. der musikalische Verlauf der Sätze, selbst ihre Taktzahl, wurde beibehalten. Die Umarbeitung beschränkte sich auf die durch die Neutextierung erforderliche Änderung der Singstimmen, auf gelegentliche satztechnische Verbesserungen und auf Umgestaltung der Instrumentation (nachweisbar allerdings nur bei Satz 2)².

Der Text von BWV 248a ist nicht überliefert, und damit liegt auch der Anlaß zur Entstehung des Werks im Dunkeln. Fest steht bloß, daß es sich um eine Kirchenkantate handelte (Orgelstimme Schlußchoral!), die aber außerhalb der fünf Jahrgänge gestanden haben muß, denn sonst hätte Bach sie nicht ins *Weihnachts-Oratorium* eingearbeitet, zumal dieses zumindest möglicherweise Teil von Jahrgang V ist.

Der kritische Bericht zu NBA II/6 schreibt zur Frage der Bestimmung: „Die Besetzung durch Trompeten und Pauken läßt an eine Festkantate denken, die Tatsache ihrer Wiederverwendung im *Weihnachts-Oratorium* deutet vielleicht auf eine einmalige Gelegenheit, etwa eine Trauung“³. Weiter heißt es da: „Andererseits gibt es zu denken, warum Bach ausgerechnet diese Stimmen . . . ins *Weihnachts-Oratorium* übergeführt hat und keine anderen. Denn zweifellos hätten sich mindestens auch Trompeten und Pauken leicht übernehmen lassen, desgleichen auch die Viola, und sicherlich gab es auch von diesem Werk je zwei Violinstimmen und untransponierte Continui, deren zweites Exemplar auch leicht für den neuen Zweck hätte eingerichtet werden können. Daß dies nicht geschehen ist, läßt sich nur auf eine einzige Weise erklären: Bach hat nur die Dubletten abgezogen und wollte einen einfachen, in sich vollständigen Stimmensatz beibehalten. Offensichtlich wollte Bach also, wenngleich eine Wiederaufführung des Werkes in absehbarer Zeit nicht zu erwarten war (Abzug der Dubletten!), sich doch der Möglichkeit, es eines Tages wieder hervorzuholen, nicht begeben“⁴. Damit fällt aber eine Trauung als Anlaß ebenso dahin wie der jährliche Ratswechsel, und es muß eine viel speziellere kirchliche Gelegenheit gewesen sein, bei der die Kantate erklang. Für Festakte der Universität war Bach nicht zuständig, eine feierliche, mit Musik begangene Einführung eines Geistlichen wie die noch in Kuhnaus Amtszeit erfolgte Investitur des Superintendenten Deyling scheint unter Bach nicht stattgefunden zu haben, von einer Kirchen-, Altar-, Kanzel- oder Orgelweihe in Leipzig in diesen Jahren ist nichts bekannt, und eine Aufführung in einer Dorfkirche

1 A. Dürr, *Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium BWV 248* (= Meisterwerke der Musik, Heft 8), München 1967, S. 7.

2 Einzelheiten s. Kritischer Bericht zu NBA II/6, S. 215 ff. Daß die Choralstrophe BWV 248,64 auf eine ihr sonst nicht zugeordnete Melodie gesungen wird (ebenda, S. 212), dürfte sich aus der sekundären Textunterlegung in BWV 248^{VI} erklären.

3 Ebenda, S. 216. Die Umarbeitung einer Trauungsmusik zu einer „regulären“ Kirchenkantate liegt in BWV 34 vor.

4 Ebenda, S. 216.

kommt auch nicht in Frage, dafür ist die Besetzung des Werkes viel zu aufwendig. Da es 1733/34 komponiert worden sein muß, ist man versucht, an einen Dankgottesdienst im Zusammenhang mit dem Polnischen Erbfolgekrieg, etwa bei der Nachricht vom Fall Danzigs am 6. Juli 1734⁵, zu denken, jedoch scheinen die Quellen nichts von einem solchen Ereignis zu berichten, sonst hätte es Arnold Schering in seiner Musikgeschichte Leipzigs bestimmt erwähnt. Es ist auch kaum anzunehmen, daß Bach ein Werk, das er in seiner Gesamtheit und nur wenig verändert ins *Weihnachts-Oratorium* übernahm, nur relativ kurze Zeit zuvor aufgeführt hat⁶, und so dürfte die Entstehung von BWV 248a eher 1733 als 1734 anzusetzen sein.

In der Tat gibt es 1733 ein Ereignis, zu dem unsere Kantate in Beziehung stehen könnte: es ist der Festgottesdienst in St. Nikolai anlässlich der Erbhuldigung Leipzigs für August III. am 21. April 1733. Schering führt in seinem Aufsatz *Die Hohe Messe in h=moll*⁷ die zeitgenössischen Berichte von Mittag und Riemer an⁸. Sie stimmen darin überein, daß sie keine Musik im Gottesdienst erwähnen; vermutlich erschien sie ihnen nicht wichtig genug, da Monarch und Huldigungsakt im Mittelpunkt ihrer Beschreibung standen, denn es steht außer Zweifel, daß musiziert wurde, und zwar besonders festlich. Mit guten Gründen bringt Schering die *Missa* aus BWV 232 mit diesem Festgottesdienst in Verbindung: die Widmung an den Landesherrn und die Überreichung eines Stimmensatzes in Dresden werden durch eine Aufführung des Werkes bei den Leipziger Huldigungsfeierlichkeiten erst verständlich⁹. Neuerdings entdeckte Gebrauchsspuren an den Stimmen zeigen, daß aus ihnen tatsächlich musiziert wurde¹⁰. Da sie sich seit 1733 in der Dresdner Hofbibliothek befinden, dürfte das v o r der Übergabe geschehen sein. Es kann somit als einigermaßen gesichert gelten, daß die *Missa h-moll* am 21. April 1733 in St. Nikolai erklang. Wenn Schering aber annimmt, das Werk habe die Predigt umschlossen¹¹, dann ist das aus liturgischen Gründen nicht haltbar. Kyrie und Gloria standen von altersher am Anfang des Gottesdienstes. Bei den Leipziger Festgottesdiensten zur 200. Jubelfeier der Augsburgerischen Konfession am 25., 26. und 27. Juni 1730 z. B. folgten sie „*lateinisch musicirt*“¹² auf Orgelvorspiel und Motette, und auch im Ablauf des Huldigungsgottesdienstes war mit Sicherheit hier ihr liturgischer Ort.

Daraus ergibt sich, daß an der traditionellen Stelle vor der Predigt eine weitere Festmusik erklang. Zeitlich war das durchaus möglich. August III. nahm die Huldigung „*nach geendigten*

5 Vgl. Kritischer Bericht zu NBA I/37, S. 68.

6 Werke wie BWV 249 und BWV 244 sind keine Gegenbeispiele, da BWV 249a und BWV 244a nicht in Leipzig zu Gehör gebracht wurden.

7 BJ 1936, S. 1ff.

8 Ebenda, S. 7f.

9 Ebenda, S. 13f.

10 D. Gojowy, *Gebrauchsspuren an den Originalstimmen der H-moll-Messe von J. S. Bach*, Mf 25 (1972), S. 315 ff.

11 Schering, BJ 1936, S. 10. Scherings Thesen treffen zwar meist das Richtige, sind aber bisweilen mehr Ergebnis einer genialen Intuition als einer philologisch-nüchternen Überprüfung der Quellen. Das zeigt sich dann vor allem in den Folgerungen. Wenn er an obiger Stelle fortfährt: „*Mit dem lastenden h=moll, mit der gedankenschweren Fugentpolyphonie und dem einem unendlichen Trauerzuge gleichenden Dahinwallen ihrer Klänge knüpfte Bach feinfühlig an das Gedenken des frischen Todes des alten Kurfürsten an, mit dem jubelnden D=dur=Gloria jauchzte er dem neuen Herrscher zu*“, dann unterstellt er Bach, ohne sich freilich dessen bewußt zu werden, die Messe sei ohne direkte Beziehung zum Text komponiert und lediglich Vehikel für eine Konzeption, die man mit den Worten „*Le roi est mort, vive le roi!*“ umreißen könnte. Eine solche Auffassung, der seltsamerweise auch Friedrich Smend (im Kritischen Bericht zu NBA II/1, S. 125) folgt, muß auf das entschiedenste zurückgewiesen werden, selbst wenn ein Schering und ein Smend sie vertreten. Die Affekte des Werks (Trauer, Schmerz, Freude, Jubel usw.) sind allein durch den Messetext bedingt, und durch nichts sonst! Der Anlaß schlug sich „nur“ in dem ungewöhnlichen Umfang und Aufwand nieder.

12 A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 209. Der Zusatz steht zwar beim Kyrie (!), gilt aber nach Ausweis der von Bach benutzten bzw. komponierten Messen für Kyrie u n d Gloria.

Sacris“, denen er als Katholik natürlich nicht beigezogen hatte, um 10 Uhr entgegen¹³. Laut Mittag begann der Gottesdienst um 7 Uhr. Riemers Bericht dagegen legt zwar nahe, daß es eine Stunde später war; da jedoch der Huldigungsgottesdienst in den anderen sächsischen Städten ebenfalls immer um 7 Uhr anfang, und auch die bereits erwähnten Jubiläumsgottesdienste von 1730 zu so früher Stunde angesetzt waren, ist Mittags Zeitangabe bestimmt korrekt, d. h. der Gottesdienst dauerte etwa 2 3/4 Stunden. Rechnet man für Predigt und *Missa* knapp zwei Stunden, dann bleibt, wenn man die Zeit für Orgelspiel, Motette, Lieder, Lesungen und Gebete abzieht, noch genügend Spielraum für eine Kantate von 20-25 Minuten Dauer, zumal die Kommunion in diesem Fall sicher entfiel.

Der Huldigungsgottesdienst hatte also keine ungewöhnliche Liturgie mit Kyrie und Gloria an Stelle der „*Musica*“, sondern bot das an den hohen Festen in Leipzig übliche Nebeneinander von Figuralmesse und Kirchenkantate. Das Besondere lag in der Hervorhebung der ersteren durch Bachs gigantische, den normalen Rahmen sprengende Vertonung, die sie geradezu zum Gegenpol der Predigt machte. Das war ganz bestimmt kein Zufall, sondern muß mit dem Superintendenten abgesprochen gewesen sein, und so darf man darin mit Scherings Worten „*ein von protestantischer Seite durchaus unverfängliches, keineswegs als Zugeständnis aufzufassendes Entgegenkommen an den katholischen Landesherrn*“¹⁴ sehen.

Die vor der Huldigungspredigt musizierte Kantate könnte BWV 248a gewesen sein. Daß BWV 232^I und BWV 248^{VI} (und damit auch BWV 248a) fast das gleiche Instrumentarium aufweisen, besagt nicht allzuviel, da es die gewöhnliche Bachsche Festbesetzung ist. Wesentlich mehr ins Gewicht fällt, daß die sieghaft-triumphierende Musik dieser Kantate nicht nur sehr gut zu Deylings Predigttext (Ps. 28, 8-9: „*Der Herr ist ihre Stärke; er ist ihre Stärke, die seinem Gesalbten hilft. Hilf deinem Volk und segne dein Erbe und weide sie und erhöhe sie ewiglich*“) paßt, sondern auch zur politischen Situation. Folgende Überlegung könnte das noch bekräftigen: Bach übernahm das Werk ganz und fortlaufend ins *Weihnachts-Oratorium*, die Annahme, daß es zwischen BWV 248a und BWV 248^{VI} auch gedankliche Parallelen gegeben hat, ist daher gar nicht so abwegig; d. h. BWV 248a könnte etwa vom Vertrauen auf Gottes sieghringende Hilfe im Kampf mit den Feinden Augusts III., dessen polnisches Königtum 1733 noch nicht gesichert war, gehandelt haben.

Der diplomatische Befund scheint mit unserer These zunächst allerdings unvereinbar. Drei der vier erhaltenen Stimmen – die vierte stammt von Bachs Hand – sind nämlich von dem Hauptkopisten G¹⁵ angefertigt, der sonst nur in den Stimmensätzen von BWV 215, BWV 248 und BWV 82 nachweisbar ist, in drei Werken also, die zwischen dem 5. 10. 1734 und dem 2. 2. 1735 aufgeführt wurden, und das spricht trotz der oben genannten Gründe (vgl. auch das eingangs angeführte Dürr-Zitat!) gegen eine Frühdatierung der Kantate und für die Entstehung etwa im Sommer 1734, auf jeden Fall nach dem 21. 4. 1733.

Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß das Aufführungsmaterial jener Jahre viel zu lückenhaft überliefert ist, als daß man vom Auftreten derselben Schreiberhand in drei zeitlich nahe beieinander liegenden Werken die Entstehungszeit eines weiteren auf Monate eingrenzen könnte, d. h. auch wenn der Hauptkopist G beim Ausschreiben der erhaltenen Stimmensätze vom April 1733 bis Oktober 1734¹⁶ nicht mitgewirkt hat, kann er schon damals für Bach tätig gewesen

13 Dazu und zum Folgenden vgl. Schering in BJ 1936, S. 7f.

14 Ebenda, S. 8. Bei der überaus reichen musikalischen Ausgestaltung mag vielleicht auch ein wenig mitgespielt haben, daß das wegen der Landestruer bestehende Musizierverbot in Leipzig nur an diesem Tag unterbrochen wurde.

15 So nach A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957, S. 149.

16 Dürr (a. a. O.) weist zwischen dem 21. April 1733 und dem 5. Oktober 1734 mit Bestimmtheit vier Aufführungen nach (BWV Anh. 12, BWV 213, BWV 214 und BWV 205a), drei weitere (BWV 58, BWV 207a und BWV 97) fallen wahrscheinlich bzw. möglicherweise in diesen Zeitraum, hinzu kommt die von Dürr seltsamerweise nicht genannte Aufführung unserer Kantate (die bei Dürr auf S. 111-113 aufgezählten Aufführungen „*Um 1732 bis Anfang 1735*“ können hier unberücksichtigt bleiben). Es sind also insgesamt acht Aufführungen. Davon ist in vier Fällen (BWV 213, BWV 58, BWV 207a und BWV 97) das Stimmenmaterial vollständig, in zwei Fällen (BWV 214 und BWV 248a) unvollständig und in zwei Fällen (BWV Anh. 12 und BWV

sein, nur daß die betreffenden Musikalien eben verloren gegangen sind; denn es ist angesichts der wesentlichen Aufgaben, die Bach ihm anvertraute, kaum anzunehmen, daß sich seine Mitarbeit auf vier Werke beschränkt hätte. Dürr meint übrigens, daß er möglicherweise gar kein ständiger Hauptkopist gewesen ist, sondern bei dem verstärkten Bedarf an Schreibkräften Ende 1734 zur Aushilfe herangezogen wurde¹⁷. Das aber könnte ein weiteres, sogar doppeltes Argument für uns sein, da es einerseits den nach unserer These langen Zeitraum zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Schreibers ganz natürlich erklären und andererseits gut dazu passen würde, daß auch im April 1733 ein Hilfskräfte erfordernder Hochbetrieb in Bachs Arbeitszimmer geherrscht haben dürfte. Es steht nämlich zu vermuten, daß der Plan zu der riesenhaften Messekomposition nicht, wie bisher behauptet, schon gleich nach dem Tod Augusts des Starken entstand, sondern daß dies erst bei der Vorbereitung für die Leipziger Huldigungsfeier, seit der Reformation die erste für einen katholischen Herrscher, zwischen Deyling und Bach vereinbart wurde. Nach der wohl nicht allzufrühen Fertigstellung der Partitur galt es, die zur Überreichung in Dresden vorgesehenen Stimmen herauszuschreiben. Daß Bach diese Arbeit in dem besonderen Fall trotz ihres Umfangs nicht allein ausführte, zeigt jedenfalls Zeitmangel an, daß er seine Familie und nicht die „zuständigen“ Kopisten mitheranzog¹⁸ den Willen, den Stimmensatz trotzdem sorgfältiger als gewöhnlich anzufertigen. Für die Erstellung des Aufführungsmaterials der am 21. 4. außerdem zu musizierenden Kantate brauchte er weitere Hilfe; wenn nun auch hier der Hauptkopist G einsprang, dann war die Kantate mit hoher Wahrscheinlichkeit BWV 248a!

Trifft unsere Vermutung, daß BWV 248a im Huldigungsgottesdienst erklingen ist, also doch zu, findet alles, was über Entstehung, Eigenart und Wiederverwendung des Werkes zu ermitteln war, eine einleuchtende Erklärung, und die Kantate gehört in die Reihe jener Kompositionen Bachs, die 1733/34 im Zusammenhang mit dem Regentenwechsel in Sachsen-Polen entstanden sind, und von denen er in der Folge einige mehr oder minder stark im *Weihnachts-Oratorium* ausgewertet hat.

Will man jedoch dem diplomatischen Einwand gegen diese These stattgeben, so hat vorliegende Untersuchung immerhin das Ergebnis, den liturgischen Ort der Missa BWV 232¹ präzisiert und Dürrs Chronologie um eine mutmaßliche Kantatenaufführung am 21. 4. 1733 erweitert zu haben. Es bleibt dann Aufgabe künftiger Forschung, für die 1733/34 erklangene Kantate BWV 248a einen plausibleren Anlaß zu suchen.

205a) gar nicht erhalten. Mit anderen Worten: es liegen aus der fraglichen Zeit höchstens fünf Stimmensätze vor, bei deren Anfertigung Hauptkopist G nicht nachweisbar ist.

17 BJ 1957, S. 149.

18 Außer Johann Sebastian selbst, Anna Magdalena, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach war noch ein bisher nicht identifizierter Schreiber beteiligt.