

Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723—1725

Von Arnold Schering (Berlin)

In die ersten Leipziger Amtsjahre Bachs fällt eine Tatsachenreihe, an der die Bach-Forschung bisher noch immer vorübergegangen ist: seine in den Jahren 1723—1725 ausgeübte Tätigkeit für den Gottesdienst der Universitätskirche S. Pauli. Man weiß, daß bald nach seinem Antritt ein Streit zwischen ihm und dem Nikolaiorganisten Joh. Gottlieb Görner um das sogenannte Pauliner Musikdirektorat ausbrach. Alles wesentliche darüber, voran die schneidigen Eingaben Sebastians an den Kurfürsten, hat Spitta, Ergänzendes dazu B. Fr. Richter beigebracht¹⁾. Die reichlich verwickelten Verhältnisse der Angelegenheit hier nochmals auszubreiten erübrigt sich. Bach hatte versucht, die Musikbestellung des sogenannten alten Gottesdienstes der Universitätskirche für sich zu gewinnen. Sie bestand in der Besorgung und Leitung der Musik zu den drei hohen Festen, zum Reformationstage, zu den vierteljährlichen Redeakten („Quartalsorationen“) und schließlich — wenn solche sich von Zeit zu Zeit einstellten — zu den Promotionsfeiern der drei obern Fakultäten. Seit 1710 aber war die Kirche der Stadtgemeinde auch in regelmäßigem Sonntagsgottesdienst geöffnet. Dieser hieß fortan der neue. In beiden war nach Ruhnaus Tode sofort jener Görner eingesprungen; und dieser hätte es gern gesehen, wäre ihm 1722 gleich die gesamte Paulinermusik auf immer übertragen worden.

An sich wäre dies das natürlichste gewesen. Denn die Universität, mit allem was sie betraf, verwaltete ihre Angelegenheiten selbständig und hatte mit den Stadtbehörden (also dem Räte) nichts zu tun, sie sah geradezu ihren Stolz darin, sich als Vertreterin der

¹⁾ Spitta II, S. 38 ff., Bernh. Fr. Richter in den Monatsheften für Musikgeschichte 1901; wieder abgedruckt im Bach-Jahrbuch 1925, S. 1 ff.

akademischen Welt in gewissem Gegensatz zur bürgerlichen zu zeigen. Eine Verpflichtung, für die Bestellung der Universitätsmusik jedesmal den Stadtkantor zu wählen, war sie niemals eingegangen und hat das in jedem neuen Falle immer wieder nachdrücklich betont. Man hielt nur deshalb gezwungenermaßen an der Verbindung mit dem Stadtkantorat fest, weil der „alte“, d. h. der rein akademische Gottesdienst beständig Motettengesang erforderte, dieser aber nur durch die Schüler der Thomasschule ausgeführt werden konnte. Die Studenten haben niemals Motettengesang gepflegt. Es hätte also recht wohl eine Einrichtung bestehen können, wie sie für die dritte Stadtkirche, die Neukirche, galt, nämlich: daß zwar jeglicher Motettengesang (und zwar nur dieser) von der Thomaskantorei bestritten wurde, im übrigen alles andere einem eigens angestellten Musikdirektor anheim gegeben ward. In der That ist es im Laufe der Amtszeit Bachs zu dieser Einrichtung gekommen; Sebastian stellte schließlich nur noch seine erste Thomaskantorei für Quartalsoratorien und Promotionen, während Görner als alleiniger und amtlicher Universitätsmusikdirektor für alle anderen Funktionen zuständig blieb.

Es ist hier vielleicht die richtige Stelle, ein aufklärendes Wort über das Verhältnis Bach-Görner zu sagen.

In fast allen neueren Bach-Biographien (bis zur jüngsten) ist es Mode geworden, Bestrebungen, die sich einer hemmungslosen Entfaltung Bachschen Künstlertums in Leipzig anscheinend entgegensetzten, grundsätzlich als häßliche Intrigen von irgendeiner Gegenseite zu brandmarken und damit der sentimentalischen Auffassung Vorschub zu leisten, daß das Genie nicht nur als künstlerische, sondern auch als menschliche Erscheinung unbedingt der Ungerechtigkeit der Umwelt preisgegeben ist. Ich hoffe, an anderer Stelle diese romantische Modeauffassung zu entkräften. Auch Joh. Gottlieb Görner hat von je die Abneigung aller enthusiastischen Bachfreunde zu kosten bekommen als eines Menschen, der zeitlichen und grundsätzlich die niedrige Absicht verfolgte, Bach das Leben so sauer zu machen als möglich. Nicht ohne Schuld daran ist Spittas Darstellung (II, S. 33 ff., 36 ff.). Sie ist von Parteilichkeit nicht frei; auch sie geht von dem — aus der Seele des Biographen verständlichen — Vorurteil aus, daß jeder, der sich Bachs Wünschen nicht sogleich fügte, dies aus böser oder wenigstens mißgünstiger Absicht heraus getan hat. Auf Grund der Akten und jahrelanger ernstester Prüfung der Leipziger Verhältnisse kann ich versichern, daß dieses Vorurteil falsch ist. So tief dieser Mann als Komponist unter Bach stand, ja als solcher nicht

einmal den guten Durchschnitt erreichte, so unangreifbar steht er als Mensch und Kollege da, selbst gegenüber den Anschuldigungen eines Joh. Adolph Scheibe, die wohl auf eine unausrottbare Jugendfeindschaft zurückgehen. Ich habe von keiner Eingabe, keinem Einspruch, keiner Maßnahme Görners Kenntnis bekommen, die auf Mißgunst, Neid, Übelwillen gegenüber Bach deutet. Sie stützen sich vielmehr sämtlich auf begründbare ältere Ansprüche, die er — ebenso wie Bach Vater einer mehrköpfigen Familie — gegen Versuche, sie ihm zu kürzen oder zu entwinden, zu verteidigen unternahm. Weder auf Görners noch auf Bachs Seite sind — soweit Schriftliches vorliegt — jemals mißgünstige oder persönlich anschwärzende Worte gefallen, — ganz gleichgültig, wie tief Bach über die Fähigkeiten seines Organisten gedacht haben mag. Wären die persönlichen Beziehungen wie zwischen diesen beiden, es würde manches böse Klageprotokoll auf Erden weniger verfaßt worden sein.

Das beste Zeugnis für Görners Keumund und sein ungetrübtes Verhältnis zur Familie Sebastians ist die Tatsache, daß er nach dessen Tode die Vormundschaft über die vier noch unmündigen Kinder Bachs übernahm. Weder Anna Magdalena, noch Friedemann, der bei der Nachlassregelung in Leipzig selbst zugegen war, noch Philipp Emanuel, noch Katharina Dorothea, noch Elisabeth, verheiratete Altnikol, hätten dies zugelassen, wenn auf Görners Offenheit und menschlicher Güte irgendein Makel aus früherer Zeit gelastet hätte. Die Fabel vom „Intriganten“ oder „Nebenbuhler“ Görner sollte aus der Bachliteratur verschwinden. Bach wird durch eine Verkleinerung seines Kollegen nicht größer, wohl aber verlangt die Gerechtigkeit, daß man diesen nicht in ein Licht setzt, in dem er zu Lebzeiten nicht gestanden hat. Bach ist in der Universitätsangelegenheit nicht Görners „Machenschaften“ zum Opfer gefallen, sondern Verhältnissen, die mit seiner Künstlerschaft und Persönlichkeit nicht zusammenhängen.

Auch als Leiter des zweiten akademischen Collegium musicum hat Görner, soweit zu sehen, durchaus friedlich und ohne jeden Zusammenstoß neben Bach gewirkt. Daß eine künstlerische Rivalität bestand, wird angenommen werden dürfen. Muß aber eine solche unbedingt mit der Konstruktion einer von unlauteren Motiven begleiteten persönlichen Vernebelung verbunden sein? ¹⁾ Daß der Mann allmählich von der Universität Bach vorgezogen und mit Aufträgen überhäuft wurde, läßt sich auf andere Gründe zurückführen. Manches dabei empfinden wir heute als bedauerlich und als Zurücksetzung des turmhoch über ihm stehenden Genies. Aus der Perspektive der Zeit und der Umstände gesehen, verändert sich jedoch

¹⁾ Was z. B. Spitta II, S. 34 (oben) ironisch über Görners „kecke Rivalität“ erzählt, beruht auf subjektiver Auslegung einer an sich ganz harmlosen Angelegenheit.

das Bild und fordert erheblich mildere Beurteilung. Die sichtbaren äußeren Erfolge Görners als erschlichen oder durch listige Schachzüge erworben hinzustellen, entbehrt jedenfalls der sachlichen Grundlage.

Am 5. Mai 1723 war Bach von seiner am 22. April erfolgten Wahl in Kenntnis gesetzt worden. Unmittelbar darauf, als ob er es nicht habe erwarten können, muß er in der Universität vorgesprochen haben. Die Angelegenheit scheint dabei nur in großen Zügen und mit dem Rektor allein besprochen worden zu sein. Ein regelrechter Vertrag verbot sich von selbst dadurch, daß Bach in jenem Augenblick überhaupt noch nicht ins Amt eingeführt war. Dies geschah erst am Montag, dem 31. Mai. Da aber Pfingsten auf den 16. Mai fiel und Bach des guten Glaubens lebte, daß die Universität an der alten Gepflogenheit, den Thomaskantor zugleich zum akademischen Musikdirektor zu ernennen, von selbst festhalten werde, so begann er bereits am ersten Pfingstfeiertag das Amt im „alten“ Gottesdienst, indem er in S. Pauli eine Musik aufführte. Erst 14 Tage später, am 30. Mai (1. nach Trinitatis), brachte er in den Stadtkirchen seine „Anzugsmusik“ („Die Elenden sollen essen“). Sein allererster Dienst als Stadtkantor war also seltsamerweise nicht den Stadtkirchen gewidmet, wo er zunächst hingehörte, sondern der Universitätskirche¹⁾.

Bach fuhr nun mit den Universitätsmusiken bis Weihnachten 1725 — also drei Jahre hindurch — fort, so daß schließlich elf Festmusiken unter seiner Leitung stattfanden²⁾:

1723	1724	1725
—	Ostern	Ostern
Pfingsten	Pfingsten	Pfingsten
Reformationstag	Reformationstag	Reformationstag
Weihnachten	Weihnachten	Weihnachten

¹⁾ Es ist bis jetzt noch nicht bekannt, wer zwischen Ostern (28. März) und Trinitatis (23. Mai) die Sonn- und Festtagsmusiken bestritten hat. Bach wird während dieser Zeit seinen Aufenthalt zwischen Köthen und Leipzig geteilt und seinen Umzug vorbereitet haben. Es wäre wohl von Interesse zu wissen, welche Pfingstmusik (während der drei Feiertage!) in diesem Jahre 1723 in den Stadtkirchen erklang, während der noch auf seine Einweisung harrende, also noch nicht amtspflichtige Bach drüben in S. Pauli schon seine erste Kantate leitete.

²⁾ Seine eigene Angabe bei Spitta II, S. 47. Aus der Zahl geht hervor, daß bei den drei hohen Festen immer nur der erste Feiertag in Frage kam.

Ende 1725 brach er damit ab, da sich herausstellte, daß ihm das erwartete Honorar von etwas mehr als 36 Thlr. (einschließlich der ebenfalls auf die Zahl elf gestiegenen Quartalsorationen) auf die Hälfte verkürzt und statt des festen Salärs von dreimal 11 fl. nur ein „Honorar“ (Gratual) von 13 Thlr. 10 gr. zugestanden wurde. Das Fehlende bekam Öbner. Hierauf erfolgten Bachs Protestschritte beim Kurfürsten.

Was uns hier angeht, ist nicht der Streitfall an sich, sondern die Tatsache, daß Bach in seinen ersten Leipziger Jahren auch für den Leipziger Universitätsgottesdienst tätig gewesen ist. Das hervorzuheben ist einmal insofern wichtig, als in S. Pauli unter anderen Voraussetzungen musiziert wurde als in den Stadtkirchen, und dann, weil Spitta, als er Bachs erste Leipziger Schaffensjahre schilderte, dieser Zusammenhänge nur nebensächlich gedacht hat¹⁾. Es entsteht nämlich die Frage: was hat Bach damals dort aufgeführt? Eigene oder fremde Werke, und welche? Gibt es unter seinen frühen Leipziger Festkantaten für Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Reformation solche, denen besondere, auf S. Pauli deutende Merkmale anhaften? Eine Antwort hierauf wäre auch deshalb erwünscht, weil wir wissen, daß Sebastian, nachdem die Weihnachtsmusik von 1725 verklungen war, der Universitätskirche den Rücken gekehrt und sie künftig nur in Ausnahmefällen, aber nie mehr als Leiter einer gottesdienstlichen Musik betreten hat. Sie sowohl wie die Universität überhaupt waren ihm sehr bald gleichgültig geworden²⁾.

Das Problem läßt sich dadurch einkreisen, daß zunächst die Vorbedingungen des Pauliner Musikdienstes festgestellt werden. Denn

1) So etwa II, S. 788f.

2) Soweit bis heute feststellbar, hat sich Bach künftig dort nur noch dreimal bei hohen Parentationsfällen blicken lassen: 1727 bei der Trauerfeier für die Königin Eberhardine (Trauerode), 1729 bei derjenigen für den Rektor Ernesti (Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“), 1740 bei derjenigen für den Stadtkommandanten Grafen Flemming (Motette „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“). Vielleicht, daß noch zwei oder drei ähnliche Fälle eintraten, bei denen jedoch die Paulinerkirche als Aufführungsort nicht ganz sicher ist. Die Quartalsorationen brauchte Bach nicht persönlich abzuwarten; die dort beschäftigte erste Thomaskantorei stand unter Führung des ersten Präfecten und sang jedesmal vor und nach der Oration nur eine Motette.

wie die Universitätskirche eine von den Stadtkirchen unabhängige Verwaltung und Führung besaß, so wichen, wie erwähnt, auch die musikalischen Gepflogenheiten von denen der Stadtkirchen ab. Viel Geld wurde für die Musik nicht ausgegeben, und da besonders die dafür Angestellten schlecht bezahlt wurden, so ist sie nie auf eine sonderliche Höhe gekommen, trotz der schönen Orgel, die die Kirche seit 1717 besaß. An ihr spielte seit 1721 der damalige stud. theol. Thiele. Er hatte die Erwartungen zuerst enttäuscht und ist erst allmählich in seine Aufgabe hineingewachsen¹⁾.

Art und Zahl der Mitwirkenden. Aus Bachs Niederschrift²⁾ ergibt sich, daß die Aufführungen ausschließlich „unter Beyhülffe derer Studiosorum“ stattfanden, ohne Zuziehung von Stadtpfeifern und Thomasschülern, und daß jene Studenten unentgeltlich mitwirkten. Daraus folgt, daß im Sopran und Alt Falschettisten sangen. Ein Musterchor und Musterorchester kann das Ensemble auf keinen Fall gewesen sein. Eine „Auswahl“ der Mitwirkenden kam nicht in Frage; Bach mußte nehmen, was sich anbot: „wie man weiß, daß diese Studiosi, welche Liebhaber der Music, sich allzeit gern und willig dabey finden lassen“ (II, S. 46). Nur mit „willigen Liebhabern der Musik“ durfte er rechnen, jungen Leuten von ebenso verschiedenem Talent wie verschiedener Vorbildung. Weder waren sie eingesungen, noch eingespielt. Ein Vergleich mit seiner vortrefflichen ersten Thomaskantorei, mit den Leistungen der zuverlässigen Ratsmusiker oder gar mit dem Orchester der beiden Collegia musica war unmöglich. Eine „Schulung“ fiel schon deshalb fort, weil das Ensemble nur viermal im Jahre nach längeren Zwischenräumen zusammentrat und dann wohl mindestens zur Hälfte aus neuen Personen bestand. Sich aber diese Viermal im Jahre ihnen in reichlichen Proben zu widmen, wird Bach für den Preis von 2 $\frac{1}{2}$ Thlr. für jede Aufführung nicht eingefallen sein, besonders gerade in den an Arbeit so überreichen ersten Leipziger Jahren. Ich nehme an, daß der „Chor“ aus nicht viel mehr als vier Stimmen (S, A, T, B), die Instrumen-

¹⁾ Dieser stille Mann hat bis zu seinem Tode im Jahre 1774, also 53 Jahre lang, in der gering besoldeten Stellung ausgehalten.

²⁾ Spitta II, S. 43 unter 6, S. 46 unter 6.

tisten aus ein paar Streichern und einzelnen (wechselnden) Holzbläsern bestanden hat¹⁾.

Zeit und Dauer der Aufführungen. Nach Sicul nahm der Universitätsgottesdienst folgenden Verlauf²⁾.

Um 9 Uhr eingeläutet;
zuerst mit der Orgel präludivert;
Gesang „Allein Gott in der Höh sei Ehr“;
sodann „ein ander Lied“;
der Glaube gesungen;

Predigt (mit angeschlossenen Kirchengebeten,
Abkündigungen usw.;
zulezt „Der Herr segne dich . . .“).

Darauf ein Lied, zum Evangelium gehörig;
„und dann und wann, zumal in Fest-Tagen
und in den Messen, von denen Herren Studio-
sis unter Herrn Kuhnauens Direction gar vor-
treffliche Concerten figuriret werden“, bis mit
„Gott sei uns gnädig“ Schluß gemacht wird.

(Um 3 Uhr begann die Pauliner Vesper)

Vergleicht man diesen Plan mit dem für den Festtagsgottesdienst der städtischen Hauptkirchen, so zeigt sich, daß in S. Pauli manches wegfiel. Der ganze Rahmen ist enger, beschränkter. Für die Musik, wenn sie die Proportionen nicht ungebührlich verschieben wollte, blieb nur geringe Ausdehnungsmöglichkeit, geringer als drüben in S. Nicolai oder S. Thomae.

Ein weiteres kam hinzu. Der Gottesdienst in den Stadtkirchen begann an Festtagen wie gewöhnlich um 7 Uhr, die Predigt schloß „um 9 Uhr oder kurz darnach“, dann kam der zweite Teil der Festmusik. Da Bach gestattet war, „nach verrichteter Music“, d. h.

¹⁾ Denn nicht einmal das sonst so gut besetzte Telemannsche Collegium musicum, das in der Neukirche an den Festtagen Kirchenmusik machte, verfügte im Jahre 1707 über mehr als vier Sängler: je einen Diskantisten, einen Altisten, einen Tenoristen, einen Bassisten, — sämtlich Studenten. Es reichte für den Zweck vollkommen aus.

²⁾ Neo Annalium Lipsiensium Continuatio II. Oder des mit dem 1715ten Jahre Neuangegangenen Leipziger Jahr-Buchs Dritte Probe, auf das Jahr 1717 ausgefertigt, Leipzig (1717), § 16, S. 574. Die Liturgie blieb Jahrzehnte hindurch die gleiche.

nach beendeter Figuralmusik, die Stadtkirche zu verlassen (also frühestens 9¹/₄, falls der nach der Predigt erklingende zweite Kantatenteil tatsächlich nicht länger als eine knappe Viertelstunde dauerte), so kam er noch so rechtzeitig nach S. Pauli, um den Anschluß an den dort schon im Gange befindlichen Gottesdienst zu erreichen¹⁾. Sehr günstig war das natürlich nicht. Denn weder die eine noch die andere Verrichtung vollzog sich auf die Minute. Gerade an hohen Feiertagen, wo in den Stadtkirchen alles sich in gesteigert feierlicher Weise abspielte²⁾, konnte Bach, wenn er nicht beständig nach der Uhr sah, leicht in Verlegenheit kommen. Es sei, daß er für alle Fälle einen zuverlässigen Studenten in S. Pauli anwies, bei seinem Zuspätkommen die Musik dort rechtzeitig anfangen zu lassen. Mit Recht wies die Universität auf das Mißliche eines solchen Zustands. Nur vergaß sie — worauf Bach sofort schlagfertig aufmerksam machte —, daß dieselben Bedenken auch für den Stadtorganisten Görner galten, wenn er (an gewöhnlichen Sonntagen) rechtzeitig seine Direktion in S. Pauli beginnen wollte. Denn diesem war nicht erlaubt, mitten aus dem Gottesdienst fortzugehen, weil er „biß zum allerletzten Liede“ die Orgel zu schlagen hatte³⁾. Jedenfalls war eine zureichende äußere und innere Verständigung unmittelbar vor Beginn der Paulinermusik kaum möglich. Alles mußte bereitstehen, wenn Bach während des Absingens des Glaubensliedes eintraf, um sofort einschlagen zu können.

Folgerungen. Was Bach dieser studentischen Laienschar zumuten durfte, kann nur wenig gewesen sein, und viel Freude wird er an ihr nicht gehabt haben. Aus künstlerischem Ehrgeiz hatte er die Leitung gewiß nicht übernommen. Weder drängte er sich nach noch mehr Arbeit, als Kantorat und Stadtkirchendienst ihm auferlegten, noch glaubte er sein Ansehen im Rahmen der Universität zu erhöhen. Ausschlaggebend war die nüchterne Überlegung erhöhten

1) Bachs eigene Worte bei Spitta II, S. 45.

2) Außer der Festkantate gab es jedesmal noch ein figurales Kyrie und Gloria; vgl. Bach-Jahrbuch 1936, S. 4.

3) Görner wird sich später so geholfen haben, daß er einen seiner studentischen Orgelschüler beauftragte, den Rest der fälligen Orgelverpflichtungen zu übernehmen. Solcher Adjuvanten oder Vikare bediente sich auch Bach bei minder wichtigen Diensten; gewöhnlich waren es die Chorpräfekten.

jährlichen Geldeinkommens. Eine Verpflichtung, bei dem mäßigen Honorar auch Kompositionen zu liefern, bestand nicht; sie lautete nur auf „Bestellung“ der Musik. Sebastian hätte sich dabei Fessel über Fessel anlegen müssen, ohne sicher zu sein, selbst das in seinen Augen „Leichte“ ordentlich herausgebracht zu sehen. Schon in den Stadtkirchen vertraute er seine eigenen „ohngleich schwereren und intricateren“ Kirchenstücke am liebsten nur der ersten (besten) Kantorei an, während er beim „choisiren“ der Stücke für die zweite (mindere) sich jedesmal „nach der capacité derer so es executiren sollen“ richtete¹⁾. Die Möglichkeit einer späteren Verwendung der Pauliner Kirchenstücke drüben in den Stadtkirchen war allerdings gegeben. Entweder für eben diese zweite Kantorei oder wenigstens für Aufführungen an den dritten Feiertagen (Dienstagen) der hohen Feste, die in der Regel nicht den Glanz der beiden ersten empfangen. Von dieser Möglichkeit scheint Bach in der Tat Gebrauch gemacht zu haben. Allzu verlockend mag sie jedoch nicht gewesen sein. Bach wußte — und dies wird durch Kirchenstücke Görners bestätigt —, daß man drüben in Templo Paulino einem leichten, gefälligen Geschmack huldigte und allzu „Gearbeitetes“ nicht liebte. Noch schwebten Kuhnaus milde Töne durch den Raum, vielleicht auch Telemannsche Klänge aus dessen Leipziger Zeit. Dieser Musik längst entwachsen und einem von feuriger Dramatik durchglühten Stil zugehen, wird Bach gefühlt haben, daß seine Schaffensart hier nicht am Platze sei, zum mindesten nicht als Regel. Wollte er klug sein, so griff er einfach zu dem, was bisher dort gehört und geschätzt worden war. Er entzog sich damit jeder Kritik und leistete dennoch, was verlangt wurde.

Spitta hat sich bemüht, in Bachs erste Leipziger Kantatenjahrgänge Ordnung zu bringen. Er ging dabei, da ihm die Angelegenheit des Pauliner Musikdienstes nicht ausschlaggebend erschien, einzig von der gottesdienstlichen Musik der Stadtkirchen aus. So bewundernswert ihm das gelungen, verschiedene Stücke ließen sich nicht ohne Zwang unterbringen. Das waren meist solche kleinen oder kleinsten Entwürfs, von ihm in vor-Röthener Zeit gesetzt, die mit den nachweislich in den ersten Leipziger Jahren entstandenen keinen Vergleich aushalten. Doch selbst Spitta ward hier und da schwankend, ob

¹⁾ Spitta II, S. 897.

Bach gerade in der ersten Leipziger Zeit, wo er mit allen nur denkbaren Mitteln auf Bekräftigung seiner Meisterschaft bedacht sein mußte und auch bedacht war, solche älteren Kantaten hervorgeholt habe. Sollten sie nicht eher für den im städtischen Musikleben erheblich zurücktretenden Universitäts-gottesdienst bestimmt gewesen sein?

Weiter: eine ganze Anzahl kleiner, minderwertiger, dennoch in der Bachausgabe stehender Kantaten ist unecht. Mit Bachs Namen mögen sie deshalb versehen worden sein, weil irgendein Umstand — ihre ehemalige lokale Unterbringung, eine gewisse Bündelung oder Numerierung, eine verschollene Notiz oder bloße mündliche Überlieferung — sie als von ihm aufgeführt annehmen ließ. Eine Reihe merkwürdiger Kennzeichen verbindet mehrere dieser Kantaten untereinander. Ich hege den Verdacht, gerade von ihnen möchten etliche zu den in S. Pauli aufgeführten gehört haben. Durchschnittlich ohne höheren Schwung, zuweilen flach und ungeschickt, zum mindesten unbachisch, kommen sie denen nahe, die nach Sebastians Rücktritt (Ende 1725) Görner als Universitätskomponist geschrieben hat, obwohl keine von ihnen bis auf die Linie dieses erbärmlichsten aller Stümper herabsinkt. Es ist denkbar, daß Bach sie vorfand und nun wiedererweckte, nicht ohne hier und dort allzu Genügsames durch Eingriffe seiner Hand bedeutender zu gestalten. Hierbei ist folgendes zu bedenken.

Es läßt sich bedauerlicherweise nicht mehr feststellen, welchen Notenvorrat Bach beim Antritt seines Kantorats in der Schule angetroffen hat. Die noch zu Kuhnaus Tagen gewaltige Notenbibliothek der Thomasschule, deren Verzeichnis im „Archiv für Musikw.“, 1. Jahrg. 1918/19, S. 277 ff. veröffentlicht wurde, muß schon während der zwanziger Jahre einem ersten großen Aufräumen zum Opfer gefallen sein. In dem Inventar 1729—1730 der der Schule gehörigen (d. h. ehemals für sie erkauften) Sachen stehen folgende vier Posten¹⁾:

68 Bucher Authores librorum musicalium laut der Rechnung 1679 beschloßen.

[Diese meist gedruckten Stücke hatte Schelle 1678 nach Knüpfers Tode von diesem übernommen; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 277—278.]

¹⁾ Thomaskirchenrechnungen unter 1729—1730.

- 30 Musicalia geschriebener Concerten laut Rechnung 1680.
 [Dies waren Kompositionen des Merseburgers Groh, die der Rat im Januar 1679 angekauft hatte; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 279.]
- 15 Kleinere Stimmen laut Rechnung 1683.
 [Kompositionen von Chr. Const. Dedekind; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 279.]
- h. Johann Schellens Musicalische Sachen d. 16. 8. 1712.
 [Sie umfaßten Schelles Privatbibliothek, bestehend in nicht weniger als 390 geschriebenen Vokal- und Instrumentalstücken von Schelle und anderen Meistern; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 282 und 283 ff. mit * versehen.]

Diese Sachen hat der Cantor h. Johann Sebastian Bach in seiner Verwahrung, so aber vom Gebrauch ziemlich beschädiget und fast unbrauchbar worden.

In diesem Bestande fehlten bereits zwei ältere Sonderbestände, nämlich die aus dem Besitze Knüpfers und des Thomasorganisten Kühnel. Ein zweites Aufräumen muß nach 1730 stattgefunden haben, vermutlich 1731/32, als die Thomasschule umgebaut wurde und auch Bach mit seiner Familie eine Interimswohnung beziehen mußte. Bei dieser Gelegenheit mag die Frage aufgetaucht sein, ob der eben genannte, wohl allein schon einen geräumigen Notenschrank füllende Notenschatz, der in den Augen Bachs als veraltet galt, weiter aufzubewahren oder abzustoßen sei. Da weder historische noch andere kunstwissenschaftliche Interessen mit hereinspielten, wird sich Bach für das zweite entschlossen haben. Mit Ausnahme weniger Stücke, die das Autodafé überlebten, wird der Bestand, soweit er defekt und unbrauchbar war, verbrannt, das übrige verschenkt oder um geringes verkauft worden sein. Unter den Akten, die Harrers Kantoratsantritt betreffen, findet sich keine Bestandsaufnahme. Es läßt sich also nicht mehr entscheiden, was bei Bachs Tode noch vorhanden war, was nicht. Vor allem bleibt fraglich, was ehemals (1723) mit Ruhnaus zahlreichen eigenen und den von ihm benutzten Stücken fremder Meister geworden ist. An den Kompositionen der Kantoren hatte die Schule kein Eigentumsrecht, es sei denn, daß der Rat sie von den Witwen jedesmal in aller Form abkaufte. Das scheint mit denen Ruhnaus nicht geschehen zu sein. Wenn Ruhnaus Witwe in einem Dankschreiben an den Rat vom

18. Dezember 1722 verspricht, so lange der Dienst ihres Mannes noch nicht besetzt sei, „nicht nur die gewöhnlichen Singestunden, sondern auch den Chor selbst mit gehörigen Musicalien und meinen eigenen Instrumenten dergestalt zu versorgen, daß daran kein Mangel erscheine“¹⁾, so bedeutete das ein Ausleihen, Aushelfen, keine Überweisung. Wir wissen nicht, wohin die Witwe den Nachlaß veräußert hat; in der Schulbibliothek ist er jedenfalls nicht geblieben.

Bermutlich haben sich in diesem Ruhnauschen Notenschatz nicht nur Ruhnausche, sondern auch Kompositionen anderer Verfasser befunden, die von ihm aufgeführt worden sind. Darunter sicherlich solche für die Universitätskirche; denn mehr als zehn volle Jahre hatte Ruhnau dieser gedient²⁾. Dabei läßt sich der Fall recht wohl denken — Beispiele sind aus der Zeit Telemanns bis hin zu Kochlig in Leipziger Kirchen nachweisbar —, daß der Kantor begabten Studenten gestattete, eigene Stücke aufzuführen. Entweder trat der junge Komponist völlig anonym auf, oder er bekannte seine Verfasserchaft erst, wenn das Stück gefallen hatte. Manches Fremde und Unausgeglichene kam damit in den Notenschatz. In den Stadtkirchen wird Ruhnau als Komponist das Heft nicht gern aus der Hand gegeben haben, um so eher in S. Pauli, wo er sich durch solches Entgegenkommen mühelos wertvoller (unentgeltlicher!) Hilfskräfte versicherte.

Unter den von Bach übernommenen Noten scheint sich nun tatsächlich eine ziemliche Zahl solcher fremden Kirchenstücke aus Ruhnaus Amtszeit befunden zu haben, zum großen Teil wohl nur in Stimmen. Man wird an Namen aus Ruhnaus mitteldeutschem Kollegen- oder Schülerkreise wie Telemann, Fasch, Joh. Phil. Krieger, J. P. Kunzen, Chph. Förster, Kaufmann, Langmasius denken dürfen. Die Witwe Ruhnau behielt sie deshalb nicht zurück, weil sie nicht von ihrem Manne stammten. So kamen sie in die Hand des Nachfolgers Bach, der sie, da in der Paulinerkirche keine Bibliothek war, in ein besonderes Fach der Thomasschulbibliothek legte, wo sie in der Nähe der seinigen entweder verkamen oder in gewissen

¹⁾ Ratsarchiv, Stift VII, B. 117, fol. 225.

²⁾ Sie scheint kein Notenarchiv besessen zu haben. Die später von Görner jahrzehntelang dort benutzten Kompositionen müssen sich ebenfalls in dessen häuslicher Verwahrung befunden haben.

Ausnahmefällen für den Universitätsgottesdienst hervorgeholt wurden. So mag sich erklären, daß später manches namenlose Stück unverdient mit dem Ehrentitel „di J. S. Bach“ versehen wurde. Von Bachs Nachfolger Harrer weiß man, daß er sich eine Kantate Sebastians abschrieb („Bringet dem Herren Ehre“, Nr. 148). Als Harrer 1755 starb, war es der damalige Präfekt Penzel, der die Thomanerbibliothek aufmerksam durchsah und mehreres in Partitur brachte. Am 23. Juli dieses Jahres setzte er sich vor die geöffneten Notenschränke und schrieb sich in kurzen Abständen bis zum 8. August zunächst nicht weniger als 12 Kantaten Bachs ab. Er brauchte sie für die von ihm vertretungsweise bestellte Kirchenmusik dieser Wochen¹⁾. Dabei geriet er auf zwei unechte: „Nach dir, Herr, verlanget mich“ und „Uns ist ein Kind geboren“, die mit anderen ihrer Art sogar in die Bach-Ausgabe übergingen²⁾.

Einschübe fremder Kompositionen machten sich aber auch während der langen Vakanz zwischen Ruhnaus Tod (5. Juli 1722) und Bachs Antritt (31. Mai 1723) nötig. Neun Monate lang, mit Ausnahme der Advents- und Fastenzeit, mußte für die weiterlaufende Sonn- und Festtagsmusik der Stadtkirchen gesorgt werden. Einen Teil dieser Sorge nahmen allerdings die Bewerber um das Kantorat mit ihren „Probemusiken“ auf sich, zunächst Telemann (der die seinige schon am 9. und 10. August leitete), hernach Fasch, Rolke, Kaufmann, Graupner, Bach. Aber die Fülle der Sonntage, vor allem in den Monaten August bis November, dann in den ersten Monaten des nächsten Jahres forderte darüber hinaus viel weitere Musik. Wir wissen nicht, wer sie stellvertretend geleitet hat, ob der von Ruhnau hinterlassene erste Präfekt oder der Neukirchenmusikdirektor Schott. Nur so viel ist sicher, daß kurz vor Bachs Antritt in den Stadtkirchen eine Menge Kompositionen fremder Herkunft erklang.

Alle diese Verhältnisse müssen in Betracht gezogen werden, will man erkennen, wie vieles von dem, was in diesen Jahren musikalisch geschah, von zufälligen Umständen bestimmt worden ist. Eine vollständige Erhellung der Tatbestände wird kaum mehr möglich sein. Auch das im folgenden Ausgesprochene läßt sich vorläufig nicht überall unter zwingenden Beweis stellen. Es soll nichts anderes

¹⁾ Vgl. hierzu Bernh. Fr. Richter im Bach-Jahrbuch 1906, S. 56 f.

²⁾ Sie stehen in dem bösen 30. Bande der Ausgabe.

als ein Versuch sein, für manches Auffällige und Seltsame in Bachs frühem Leipziger Kantatenwerk eine Erklärung zu finden. Denn daß die Eigenart des Pauliner Gottesdienstes auf Art und Form der für ihn bestimmten Bachschen Kirchenstücke abgefärbt, läßt sich kaum in Zweifel ziehen. Ich gehe einige der am meisten problematisch erscheinenden durch und beginne mit den Pfingststücken. Die Signaturen unter „P.“ und „St.“ beziehen sich auf die in der Preuß. Staatsbibl. Berlin befindlichen Partituren und Stimmen.

Pfingsten

„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“, Nr. 59 (Vd. 12^{II}, 153):

Duett (S, B); Rez. (S); Arie (B); Choral.

Text von Neumeister 1716, doch nicht vollständig benutzt. Echt! Die Echtheit wird durch das Autograph der Partitur (P. 161) gewährleistet. Und zwar zeigt es den Charakter einer ersten, mit Korrekturen versehenen Niederschrift (sogenannter Entwurfstyp) mit der Überschrift „J. J. Concerto Feria 1 Pentecostes“. Hier steht die Baſarie hinter dem Schlußchoral, was aber — schon wegen des textlichen Anschlusses der Arie an das Rezitativ — nicht gemeint sein kann. Aus dem Autograph geht deutlich hervor, daß die Baſarie (wahrscheinlich an Stelle einer anderen, hernach gestrichenen Nummer vor dem Choral) nachträglich hinzukomponiert worden ist¹⁾. Der Choral, obwohl unzweifelhaft echt, fehlt in Phil. Emanuel's Sammlung²⁾.

Daß Bach mit dieser kleinen, bescheidenen Kantate jemals eine Pfingstfeier in den Stadtkirchen bestritten haben sollte, ist schwer glaublich. Sie bedeutet eine der schwächsten, die wir aus seiner Feder haben. Spitta setzt ihre Entstehung ins Jahr 1716, also nach Weimar. Das ist deshalb unwahrscheinlich, weil der betreffende Neumeister'sche Kantatenjahrgang überhaupt erst in diesem Jahre erschien. Gleichwohl stellt er fest, daß das Wasserzeichen der Originalstimmen (St. 102) auf die Leipziger Periode 1723—1727 weist. Er meint daher, Bach habe diese Stimmen aus der Weimarer Partitur für eine Leipziger Aufführung — etwa des Jahres

¹⁾ Die letzten Takte des Rezitativs sind in neuer, sauberer Schrift auf einem rechten Papierblatt oben fortgesetzt, worauf in ebenderselben sauberen Schrift der Choral folgt. Diese Teile geben sich also als quasi-Reinschrift. Die anschließende Baſarie zeigt dagegen mit ihren Korrekturen wieder den Entwurfstyp. — Die Originalstimmen (St. 102) haben merkwürdigerweise ebenfalls die unlogische Reihenfolge.

²⁾ Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralgesänge, 4 Teile, Leipzig 1784—1787.

1724 — neu herauschreiben lassen, verhehlt sich freilich die Unglaubwürdigkeit nicht, daß Bach schon bei der ersten für die Stadtkirchen zu liefernden Pfingstmusik¹⁾ mit einem alten Werke debütiert haben sollte (II, S. 787). Diese Zweifel lösen sich, wenn Nr. 59 als solche für S. Pauli angenommen wird; sie entsprach allen oben geschilderten Voraussetzungen, insbesondere im Vermeiden größerer Chorwirkungen. Will man die Dürftigkeit ihres Gefüges als Maßstab gelten lassen, so könnte geradezu auf 1723 geschlossen werden. Denn Bach hatte zur Vorbereitung kaum 14 Tage Zeit und konnte, da es die erste Universitätsmusik war, die Anforderungen nicht niedrig genug stellen.

Als einige Jahre später Mariane von Ziegler mit einer Kantatendichtung mit demselben biblischen Anfangsdictum hervortrat (1728)²⁾, griff Sebastian auf zwei Stücke dieses kleinen Pfingststückes zurück. Er arbeitete das ehemalige Duett zu einem prächtigeren, um noch eine dritte Trompete, 2 gewöhnliche Oboen, 1 Oboe da caccia vermehrten Satz mit Chorbeteiligung um und übergab die ehemalige Baßarie unter entsprechender Transposition einem Sopran, weil die Baßstimme in der neuen Komposition schon mit andern Aufgaben bedacht war³⁾. Jetzt hatte die neue Pfingstkantate (Nr. 74, Bd. 18, 107) mit der aus 8 Nummern bestehenden Anlage:

Chor; Arie (S); Rez. (A); Arie (B); Arie (T); Rez. (B); Arie (B); Choral.

die Gestalt einer ausgewachsenen Festkantate für die Stadtkirchen bekommen. Ob er die alte Fassung gelegentlich von seiner zweiten Kantorei noch einmal hat singen lassen, ist zwar nicht ausgeschlossen, doch auch nicht sehr wahrscheinlich⁴⁾.

1) Diese fiel eben, wie oben schon angemerkt, erst ins Jahr 1724, da Bach Pfingsten 1723 noch nicht im Amt war.

2) Vielleicht auf ein vorangegangenes persönliches Ansuchen Bachs.

3) Daß Nr. 59 nicht schon 1716, sondern erst anfangs der zwanziger Jahre entstand, möchte sich daraus ergeben, daß Bach, als er nach 1728 (nach Spitta um 1731 oder gar erst 1735) zu der größeren Komposition Nr. 74 ansetzte, die Baßarie in ihrer unveränderten Konzeption herübernahm. Er hätte das wohl unterlassen, wenn diese damals schon 16 oder gar 20 Jahre alt gewesen wäre. Die handschriftliche Notiz in P. 162 „di Bach 1731“ bezieht sich vermutlich auf die Entstehung von Nr. 74.

4) Wie schon Spitta (I, S. 799) aufgefallen, steht auf der letzten Seite der autographen Partitur köpflings eine Skizze des Themas zur Chorfüge „Wer an ihn glaubet, der wird nicht gerichtet“ der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (Bd. 16, S. 273). Diese setzt er ins Jahr 1731 und verknüpft sie, durch die Nachbarschaft der Niederschrift verlockt, mit jener angeblichen Weimarer Ur-Pfingstkantate „Wer mich liebet“ vom Jahre 1716. Die Gedankengänge Spittas erscheinen konstruiert und nicht überzeugend. Das Vorkommen der The-

„Gott der Hoffnung erfülle euch“ (Bd. 41, 223); Text von Neumeister 1718. Im Breitkopffschen Verzeichnis von 1761 als Sebastians Werk bezeichnet. Vorlage: ältere Handschrift der Amalienbibliothek (Nr. 43, 9) Berlin (Preuß. Staatsbibl.). Unecht. Diese Kantate ist schon von Spitta (II, 779, 785) Bach aberkannt worden. Auch fehlt der Choral in Ph. Emanuels Sammlung. Anlage:

Chor; Arie (A); Rez. (T); Arie (S); Choral.

Außer Streichern sind nur zwei Hörner herangezogen.

„Erschallet, ihr Lieder“, Nr. 172 (Bd. 35, 37). Dichter unbekannt. Echtheit.

Chor; Rez. (B); Arie (B); Arie (T); Duett (S, A); Choral; Chor I rep.

Die Komposition ist in einer (nicht ganz vollständigen) kleineren Fassung in D-dur und in einer größeren in C-dur vorhanden¹⁾. Sie scheint von Bach mehrfach in verschiedener Form aufgeführt worden zu sein, je nach den zur Verfügung stehenden Sängern und Instrumenten²⁾. Eine noch ausstehende Untersuchung müßte feststellen, auf welche Möglichkeiten der Ausführung das heute noch erhaltene Stimmenmaterial hinweist. Spitta (II, S. 788) setzt die Kantate zwischen 1723 und 1725 an, was natürlich nur für die kleinere Fassung mit der (unbekannten) ursprünglichen Besetzung Geltung hat. Da sie unter den drei hier besprochenen Pfingstkantaten die ausgebildetste Form hat und auch im Chor mit einer gewissen Sängergewandtheit rechnet, möchte wohl das Jahr 1725 anzunehmen sein. Bach mag, nachdem er nun schon seit zwei Jahren in S. Pauli tätig gewesen, durch Übung und Schulung so viel erreicht haben, daß er jetzt über den Stand der beiden höchst bescheidenen Pfingstkantaten von 1723 und 1724 hinausgreifen konnte. Zu späteren Aufführungen in den Stadtkirchen durfte er einen beliebig größeren Apparat wählen.

menskizze in der Partitur der älteren Pfingstkantate muß auf anderen Zusammenhängen beruhen, über die ich zur Zeit freilich selbst noch keinen befriedigenden Aufschluß zu geben vermag. Bachs Kantaten bilden bis zur Stunde noch immer das Schauspiel einer chaotischen Fülle von Stoffbeziehungen und bergen hinsichtlich ihrer Entstehung und Verwendung noch auf Generationen hinaus Probleme.

¹⁾ Hierzu die Vorworte zu Bd. 35, S. XV ff. (Dörffel 1888), zu Bd. 41, S. XLII f. (Dörffel 1894) und Jahrbuch der Musikbibl. Peters Leipzig für 1919 (Leipzig 1920), S. 69.

²⁾ Die obligate Orgel zum Duett gehört auf alle Fälle einer späteren Zeit an und scheint auf das Rückpositiv der Nikolaiorgel (1731) berechnet gewesen zu sein; vgl. Bernh. Fr. Richter, Bach-Jahrbuch für 1908, S. 51.

Ostern

„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, Nr. 160 (Bd. 32, 171);
 Text von Neumeister 1704. Nur nach einer (jetzt verschollenen) Partitur-
 abschrift Heinr. Nikolaus Gerbers bekannt. Unecht! Anlage:

Arie (T); Rez. (T); Arie (T); Rez. (T); Arie (T).

Ein Choral fehlt dieser Tenor-Solokantate. Als Begleitinstrument
 ist neben dem Tasteninstrument ausschließlich eine Solovioline tätig.
 Das Fagott ist nicht obligat, sondern geht mit dem Continuo, was auf
 Cembaloakkompagnement deutet¹⁾. Für die Stadtkirchen, in denen Ostern
 mit hochfestlicher Musik begangen zu werden pflegte, war diese mehr als
 bescheidene Kantate nicht geeignet²⁾.

„So du mit deinem Munde bekennest“, Nr. 145 (Bd. 30, 95).
 Mit dieser Kantate scheint es eine merkwürdige Verwandtnis zu haben.
 Ihre Anlage ist folgende:

Choral („Auf, mein Herz, des Herren Tag“); Chor („So du mit
 deinem Munde bekennest“); Duett („Ich lebe, mein Herze“, S, T);
 Rez. (T); Arie („Merke, mein Herze“, B)³⁾; Rez. (S); Choral
 („Drum wir auch billig“).

Die Überlieferung ist die denkbar schlechteste: eine auf Veranlassung
 Zelters im Jahre 1816 entstandene Abschrift nach unbekannter Vorlage
 (Preuß. Staatsbibl.).

Vom Duett an stammt der Text von Picander (aus dessen Kantaten-
 jahrgang 1728/29); der Choral und der biblische Vorspruch (aus
 Röm. 10, 9) fehlen dort. Zweifellos echt sind die beiden Choralsätze, die
 bei Phil. Emanuel unter Nr. 337 und 17 stehen. Zweifellos unecht
 dagegen und schon von Spitta angefochten ist der aus einem Sopran-
 Alt-Duett sich entwickelnde Chorsatz⁴⁾. Er könnte recht wohl von Tele-
 mann sein. Für unecht halte ich ferner, soweit die Originalkonzeption in

¹⁾ Ähnlich wie in der unechten Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“,
 Nr. 190.

²⁾ Spittas merkwürdige Liebe für dieses Werkchen, dem er vier Seiten
 widmet (I, 495 ff.) und das Entstehungsjahr 1713 oder 1714 zuweist, ist heute
 nicht mehr ganz verständlich.

³⁾ Die Notierung der Oboi d'amore auf S. 110 ist natürlich falsch; sie muß
 um eine kleine Terz höher gerückt werden. Die Instrumente standen in A=Stim-
 mung.

⁴⁾ Das „chorische“ Element ist freilich nur dürftig ausgeprägt. Der Satz
 macht durchaus den Eindruck, als sei er für vier Solostimmen bestimmt. Wenn
 Ripienstimmen vorhanden waren, konnten sie erst vom 40. Takte an — konform
 mit den Instrumenten — eintreten. Eine sonderlich dankbare Aufgabe ist ihnen
 nicht gestellt.

Frage steht, das Duett. Bach scheint indessen von sich aus eine ganze Anzahl Veränderungen mit dem unbekanntem Original vorgenommen zu haben, — Veränderungen, die die bescheidene Urerfindung zwar nicht bedeutender, aber doch kontrapunktisch fesselnder und bildkräftiger machten. Wie wenig das Stück Bachs geistige Handschrift verrät, zeigt allein das Ritornell. Vertrauenswürdigere mutet die Bassarie an, die Spittas vollen Beifall gefunden. Sie ist ohne Zweifel ein frisches, schwungvolles Stück, gehörte aber wohl, wenn man an Bach festhalten will, ursprünglich einer weltlichen Kantate mit festlich aufrauschendem Chorbeginn an¹⁾. Solche stark auftragenden unisonen Tuttiritornelle hätte Bach, wenn er den zarten Text der Urie frisch zu komponieren gehabt, gewiß nicht gewählt.

Offenbar hat also diese Osterkantate zu Experimenten gedient. Ich vermute, daß sie ursprünglich und in anderer Form für S. Pauli bestimmt war und erst später für die Stadtkirchen verwendbar gemacht wurde. Folgendes spricht dafür: 1) Der Anfangschoral kann nur im Universitäts-gottesdienst an dieser Stelle gestanden haben. Die „hohe“ Musik in den Stadtkirchen begann nie mit einem schlichten vierstimmigen Choral; 2) Bach hatte für S. Pauli eine bescheidene fremde Osterkantate mit dem Römertext „So du mit deinem Munde“ zur Hand. Er führte diesen Ensemblesatz dort auf, dazu noch zwei oder drei dazugehörige Stücke (das Duett?) derselben fremden Feder auf unbekanntem Text. Diese letzteren müssen ihn entweder dichterisch oder musikalisch nicht befriedigt haben. Denn als 3) Picander 1732 mit seinen auf das Jahr 1729 geschriebenen Kantatendichtungen hervortrat, wählte Bach sich den dort stehenden (sehr kurzen) Östertext „Ich lebe, mein Herze“, richtete ihn auf die fremde Duettmusik ein, schuf nach einer vielleicht weltlichen Vorlage die Bassarie und komponierte die beiden kurzen Rezitative hinzu. Nunmehr, unter Voranstellung des fremden Anfangschores, war eine vollständige Ostermusik für die Stadtkirchen gewonnen. Hier wird sie Bach indessen kaum am 1. und 2. Feiertag gebraucht haben — in S. Pauli taugte sie für den 1. Feiertag —, sondern für den Ostersdienstag. Bei der Festdienstagsmusik kleinere, anspruchslosere Stücke zu haben, war viel wert, weil die Vorbereitung der Ostersonntagsmusik (die Montags in der Schwesterkirche wiederholt wurde) und der kurz vorher fälligen Passionsmusik jedesmal viel Kraft und Zeit beanspruchte. Bach selbst wird begreiflicherweise am meisten von einer Musik für die ersten beiden Festtage gereizt worden sein, wo er die Kirchen stets voll und empfänglich gestimmt erwarten durfte.

Der Fall, daß Bach einem bereits vorhandenen eigenen Werk Bestandteile fremder Kompositionen zugefügt hätte, ist nicht nachweisbar und auch nicht wahrscheinlich. Nicht so das Gegenteil: daß er ein fremdes Werk durch Zutaten bereicherte, um es dann, wie hier, gleichsam an „zweiter“ Stelle zu verwenden. Die oben gegebene Erklärung scheint mir vor-

¹⁾ Man wird an Anfänge wie den von „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (34, 245) erinnert.

läufig die einzige, die die Frage echt-unecht zu klären und die Seltsamkeit der Kantate zu begründen vermag.

Weihnachten

„Uns ist ein Kind geboren“, Nr. 142 (Bd. 30, 19); Text von Neumeister 1711.

Concerto; Chor; Arie (B); Chor; Arie (T); Rez. (A); Arie (A); Choral.

Außer Streichern sind 2 Flöten, 2 Oboen beschäftigt. Die Kantate ist unecht und nur nach einer Partiturabschrift von C. F. Penzel (Leipzig, 6. Mai 1756) bekannt. Die schwache Komposition entspricht nicht dem überlieferungsgemäßen Weihnachtsjubel der Leipziger Stadtkirchen. Die Choralbearbeitung am Schluß verläuft nach Kuhnau'scher Manier und läßt auf diesen als Verfasser schließen¹.

„Sehet, welch eine Liebe“, Nr. 64 (Bd. 16, 113); Dichter unbekannt.

Chor (Fuge); Choral; Rez. (A); Choral; Arie (S); Rez. (B); Arie (A); Choral.

Als Quelle zur Herausgabe in der Bach-Gesellschaft dienten die (heute verschollenen) Originalstimmen und eine alte Partiturabschrift. Jene sind auf das von Bach seit 1723 benutzte Papier geschrieben, so daß Spitta die Komposition geradezu in dieses Jahr setzt (II, S. 214²). Dennoch ist sie zum größten Teile unecht. Echt sind unzweifelhaft der erste Choral („Das hat er Alles“) und der dritte („Gute Nacht, o Wesen“), die beide in Phil. Emanuels Sammlung stehen. Der zweite dagegen („Was frag ich“) fehlt dort und weicht auch in der Melodiebildung von Bachs sonst benutztem Modell ab. Auf einen Nachweis der Unechtheit der übrigen Sätze soll hier jedoch nicht eingegangen werden. Offenbar hat Bach, als er sich das an sich würdige Stück zum Zwecke einer Aufführung abschrieb, manches aus eigenem hinzugetan, so vermutlich in den Rezitativen und in der Bassführung. Die Anforderungen an Stimmen und Instrumente sind nicht sonderlich hoch. Eine Wiederverwendung am 3. Weihnachtsfeiertag in den Stadtkirchen ist denkbar und durch die Bezeichnung auf dem ehemaligen Stimmenumschlag belegt. Die (völlig unbachische) Mitführung von Cornetto und 3 Trombonen erklärt sich viel-

¹) Spitta I, S. 481 ff. stellt, auffallend entzückt von dieser Komposition, einen Vergleich mit der von Telemann über den gleichen Text an.

²) Das Wasserzeichen besteht aus den umrandeten Buchstaben IMK (links) und einem Halbmond (rechts). Wie das bei Spitta II, S. 776 f. gegebene Verzeichnis dartut, muß Bach sich bei seinem Kantoratsantritt sogleich mit einem ungeheuren, immer wieder aus der gleichen Quelle ergänzten Papiervorrat versehen haben.

leicht aus der Absicht, besonders im ersten Chore den Sängern eine Stütze zu bieten, was bei Bachs erster Kantorei freilich eine ebenso entbehrliche wie beim Pauliner Studentenquartett notwendige Maßnahme gewesen sein wird.

Reformationsfest

„Ein feste Burg ist unser Gott“, Nr. 80 (Bd. 18, 319). Es ist selbstverständlich, daß diese Kantate so, wie sie in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft vorliegt, nicht in der Universitätskirche aufgeführt worden sein kann. Einmal wegen der Größe ihrer Anlage und ihrer Schwierigkeit, und dann, weil Bach diese letzte Fassung erst zu einer Zeit fertigstellte, da er an jener Kirche nicht mehr beschäftigt war. Aber die Kantate hat ihre eigene Geschichte. Sie besteht nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft aus folgenden Teilen:

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. Choralchor (fugiert mit C. f.) über die 1. Strophe: „Ein feste Burg“ | |
| 2. Arie (Bass) „Alles was von Gott geboren“ mit 2. Strophe „Mit unsrer Macht . . .“ im Sopran | } Salomon
Franck
(1716) |
| 3. Rezitativ (B) „Erwäge doch, Kind Gottes“ | |
| 4. Arie (Sopr.) „Komm in mein Herzenshaus“ | } Salomon
Franck
(1716) |
| 5. Choralchor (Cf. unisono) 3. Strophe „Und wenn die Welt . . .“ | |
| 6. Rezitativ (T) „So stehe denn . . .“ | } Franck
(1716) |
| 7. Duett (A, T) „Wie selig sind doch die“ | |
| 8. Choral (Chor) 4. Strophe „Das Wort sie sollen . . .“ | |

Die Nummern 2—4, 6—8 stammen aus einer Deulifikantate Salomon Francks aus dem Jahre 1716 und sind als solche von Bach schon in Weimar (vermutlich um dieselbe Zeit) komponiert worden¹⁾. Franck hatte nur am Schluß das Lutherlied gefordert, und zwar mit seiner Eingangstrophe. Bach brachte jedoch die Melodie als wortloses Zitat, von der Oboe geblasen, schon in Francks erster Arie („Alles, was von Gott geboren“) an. Jedemfalls war die Melodie im ganzen bereits zweimal vorhanden, als Bach sich in Leipzig entschloß, aus der Deulifikantate eine regelrechte Reformationskantate zu machen. Zunächst teilte er dem Schlußchor Nr. 8 die letzte (vierte) Strophe Luthers zu; dann wurde die in der Bassarie Nr. 2 früher von der Oboe allein geblasene Melodie einem Sopran mitübergeben und erhielt die zweite Textstrophe. Nunmehr fehlte nur noch Musik zur 1. und

¹⁾ Spitta I, 555 f., ohne daß für das Jahr der Abfassung ein strikter Beweis vorläge. Über den inneren Zusammenhang des Deulitextes mit dem Lutherschen Liede vergleiche meine Einleitung zum Neudruck der Kantate in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe (Nr. 1003). Eine Deulifikantate konnte Bach in Leipzig nicht gebrauchen, weil dort während der Fastensonntage alle hohe Musik unterblieb.

3. Strophe. Diese erfand Bach in Gestalt der beiden Choralchöre Nr. 1 und 5. Zwei alte Partiturabschriften der Preuß. Staatsbibl. Berlin: P. 71 und P. 177 bezeugen, daß sie ursprünglich ganz einfach instrumentiert waren und unter sich erheblich abwichen. Der Unterschied ergibt sich aus folgender Gegenüberstellung.

P. 71	P. 177
Nr. 1. Ohne jede Instrumentenmitwirkung. Die Orgel („Orgel Bass: posaune: 16 Fuß“) setzt jedesmal nur (beziffert) beim Baß=Cantus-firmus ein.	Nr. 1. Der Diskant=Cantus-firmus von 2 Oboen geblasen; Streicher. Die beiden instr. Baßstimmen sind bezeichnet: Violoncell: e Cembalo, Violone e Organo (nur beim Baß=Cantus-firmus). Beide ohne Ziffern ¹⁾ .
Nr. 2. Aria (Viol. ?), Canto, Basso, Cont. (unbez.).	Nr. 2. Aria. Oboe, Viol. e. Viola unisoni, Canto, Basso, Cont. (unbez.).
Nr. 3. Recit. Basso, Cont. (unbez.).	Nr. 3. Recit. Basso, Fondamento (reichlich bez.).
Nr. 4. Aria. Canto, Basso obligato (unbez.).	Nr. 4. Aria. Canto, Fondamento (nur die ersten 2 Takte bez.).
Nr. 5. Corale. Viol. I, II, Tutti gli voci in unisono, Cont.	Nr. 5. (Choral.) Unbezeichnet: Viol. I, II, Viola, Basso (=Vokalstimme), Cont. (unbez.).
Nr. 6. Recit. Canto, Cont. (unbez.).	Nr. 6. Recit. Tenore, Cont. (bez.).
Nr. 7. Duetto. Oboe da caccia (in F=Stimmung), Violino, Alt, Tenor, Cont. (unbez.).	Nr. 7. Oboe da caccia (in F=Stimmung), Violino solo, Alto, Tenore, Cont. (unbez.) ²⁾ .
Nr. 8. Corale. Nur 4 Vokalstimmen, Cont. (unbez.).	Nr. 8. Choral. Nur 4 Vokalstimmen, Cont. (unbez.).

P. 71 zeichnet sich also durch noch größere Einfachheit aus als P. 177, ja besitzt merkwürdigerweise nicht einmal den von der Orgel kanonisch gebrachten Cantus firmus im Instrumentaldiskant. Hat der Schreiber aus unvollständigem (oboe-losem!) Stimmenmaterial kopiert? Denn ohne den Kanon zwischen Diskant und Baß verliert der Satz seine stärkste Symbolik. P. 177 scheint dagegen nach dem Autograph hergestellt zu sein, denn der Schreiber übernahm links am Kopfe der Seite Bachs J. J.

¹⁾ Die Angabe „Cembalo“ ist bezeichnend: da die Orgel für den Cantus firmus aufgespart blieb, mußte es die Strecken begleiten, in denen diese schwieg.

²⁾ Eine spätere Hand hat hierzu am Fuße der Seite angemerkt: „Dies bey uns gänzlich außer Gebrauch gekommene Instrument ist am besten in eine Viola zu verwandeln und in der Notenschrift ein terz höher zu transponiren . . .“

Indessen hat auch hier, wie es scheint, mancher selbständige Eingriff stattgefunden. In beiden Handschriften fehlen die Trompeten und Pauken¹⁾.

Auf alle Fälle hat eine einfache Fassung der Kantate bestanden, in der instrumentale Schwierigkeiten nicht vorkamen. Aber auch dabei erscheint so gut wie unmöglich, daß Bach den mächtigen ersten Choralchor mit seinen Studenten bewältigt habe, ganz abgesehen davon, daß er auf eine spätere Stilperiode Bachs weist. Er wird erst im Laufe der zwanziger Jahre (oder geradezu 1730) für die Stadtkirchen geschaffen und zuvor in S. Pauli durch eine schlicht vierstimmige Fassung der ersten Textstrophe ersetzt worden sein. Dagegen war der Choralchor Nr. 5 wegen seiner unisonen Führung des Cantus firmus auch dem Pauliner Sängerknabenchor zugänglich. Vielleicht, daß Bach im Universitäts-gottesdienst nicht einmal die ganze, achtheilige Kantate brachte — sie wäre wohl zu lang gewesen —, sondern nur diejenigen Teile, die den Cantus firmus enthielten, also: 1. Choral (schlicht), 2. Pastorale (mit Oboe-Cantus-firmus), 3. Choralchor Nr. 5, Schlußchoral. Heute nicht mehr bekannte rezitativische Zwischenglieder mögen die Teile verknüpft haben.

Mit den vorstehend behandelten acht Kantaten ist die Zahl Elf der von Bach in S. Pauli gebrachten Kirchenstücke nicht erreicht. Es fehlen noch: ein Weihnachtsstück und zwei Reformationsmusiken. Welche dies gewesen sind, entzieht sich vorläufig jeder Vermutung. Unter den weiterhin vorhandenen, die alle mit großen Mitteln arbeiten, werden sie kaum zu suchen sein. Immerhin zeigt die Untersuchung, daß gerade die ersten Leipziger Jahre noch manche ungeklärten Zusammenhänge bergen, denen schrittweise nachgegangen werden muß.

Bach hat, wie schon hervorgehoben, später nur mehr ausnahmsweise und nur auf besonderes Ersuchen für die Universität gearbeitet. Eines besonderen Falles dieser Art aus dem Jahre 1724 sei noch gedacht. Daß die im Breitkopffschen Verzeichnis von 1761 (S. 33) unter der Rubrik „Promotions- und Ehrentagskantaten“ mit seinem Namen angezeigte Kantate „Siehe der Hüter Israel(s)“ für die Universitätskirche bestimmt war, geht daraus hervor, daß als Generalbassinstrument das Cembalo genannt ist („a 3 Trombe, Timpani, 2 Oboi, 3 Violini, Viola, 4 voci e Cembalo“). In den

¹⁾ Es wird heute allgemein angenommen, daß die Hinzufügung dieser — gewaltig wirkenden — Instrumente eine Tat Friedemanns gewesen ist. Sie erscheinen in einer Partitur (P. 72) des ersten Chores mit dem Text „Gaudete omnes populi“. Ob er sich dabei auf gewisse (spätere) Leipziger Aufführungen unter seinem Vater berufen konnte, bleibt ungewiß.

Stadtkirchen begleitete, wie wir wissen, immer die Orgel; nicht so in S. Pauli¹⁾. Wie später (1727) bei der Trauerkantate für die Königin Eberhardine wird Bach nach „italienischer Manier“ am Cembalo gefesselt haben. Der Text steht in Ps. 121 und hat wohl (mit freien Rezitativ- und Arieneinlagen?) Vers 4—8 enthalten. Mit ihm wurden in der Regel verdiente Würdenträger zum Abschied (nach auswärts, in ein höheres Amt) begrüßt²⁾. Die Zuweisung im Breitkopffschen Kataloge an J. S. Bach als richtig zu bezweifeln, liegt kein Grund vor³⁾; ebensowenig die Bezeichnung als Promotionskantate. Die Promotionsfeiern waren immer Massenpromotionen; d. h. es wurden jedesmal mehrere Doktoren — acht, zehn und mehr — zugleich verabschiedet. Die Termine waren unregelmäßig. Es gab Jahre, in denen bei einer der drei „obern“ Fakultäten (der theologischen, juristischen, medizinischen) überhaupt keine Promotion stattfand, nicht deswegen, weil keine Promovenden vorhanden waren, sondern weil jede dieser Feiern erheblichen Geldaufwand forderte⁴⁾. Unsere Kantate „Siehe, der Hüter Israels“ mag, wie man aus ihrem ehrwürdigen Psalmtext schließen darf, zu einer Promotionsfeier der theologischen Fakultät gedient haben. Von einer solchen berichten die beiden Chronisten Sicul und Kiemer gerade aus dem Jahre 1724. Der solenne Akt, bei dem acht Kandidaten die Doktorwürde erhielten, fand am 27. April statt. Vor und nach der Oration wurde musiziert. Dann, nach angestimmtem Te deum laudamus, bildete sich eine Prozession, die sich unter Glockengeläut (jedoch nicht, „wie ehemals bräuchlich“, mit Musik) aus der Kirche nach dem Fürstenhause begab, wo das übliche Konvivialmahl (ebensfalls diesmal ohne Tafelmusik) die Feier beschloß. Am 23. November folgte eine juristische Promotion (mit sieben Kandidaten), wobei es ähnlich herging. Auch diesmal erklang vor und nach der Festrede Musik, doch fand, wie Kiemer mitteilt, die Veranstaltung nicht in

1) Siehe über diese Frage die Darstellung in meiner Schrift „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, 1936.

2) B. 8: „Der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang von nun an bis in Ewigkeit.“

3) Auch Spitta II, 459 äußert keinen Verdacht.

4) Die philosophische Fakultät hatte in jedem Jahre Promotionen; sie verliefen aber, da sie selten Erwähnung finden, anscheinend ohne musikalischen Schmuck.

der Paulinerkirche, sondern im Auditorio philosophico statt. Diese beiden Promotionsfeiern scheinen auf länger hinaus die einzigen erwähnenswerten geblieben zu sein. Bachs Teilnahme an der ersten (am 27. April 1724) ist um so wahrscheinlicher, als er damals dem „alten“ Gottesdienst noch eng verbunden war. Vielleicht hat er die Musik bald darauf mit anderm geistlichen Text zu einer Sonntagskantate benutzt.

Dies wird schwerlich möglich gewesen sein mit jener lateinischen Ode, die er am 9. August 1723 zu einer akademischen Huldigung für den Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha schrieb. Die Feier, vermutlich vom Festredner, dem Baccalaureus der Philosophie Georg Grosch, angeregt, aber von der Universität zu eigener Sache gemacht, wird sich ebenfalls in der Paulinerkirche abgespielt haben. „Eine vortreffliche Musik; so daß sich diese Solennität zu jedermanns Vergnügen Vormittags gegen 11 Uhr glücklich geendiget“¹⁾. Solche lateinischen Huldigungsoden waren in Leipzig seit alter Zeit im Schwange. Sie stellten, da sie in antiken Metren abgefaßt waren und in prunkvollen Worten klassische Kürze der Diktion zur Schau boten, dem Komponisten die schwierigsten Aufgaben. Leider ist unter den vielen erhaltenen Dichtungen dieser Art²⁾ gerade diejenige zu Bachs verschollener Musik nicht mehr vorhanden. Es wäre für die Nachwelt eine unschätzbare künstlerische Freude gewesen zu sehen, wie sich Sebastian mit dem Wortgepränge und den stachlichen Metren einer asklepiadeischen oder sapphischen Strophe lateinischer Fassung auseinandergesetzt hat. Von weiteren Kompositionen dieser Art wird künftig nicht mehr berichtet. Görner hat schon bald darauf Bach dieses heikle Geschäft abgenommen und über drei Jahrzehnte hindurch vor den Professoren der Leipziger Universität solche meist mit Trompeten und Pauken begleiteten lateinischen Oden erklingen lassen. Bach mag sie dem hohlen Kopfe dieses Handwerkers gern überlassen haben. Auf die Dauer wäre ihm das Gebundensein an derlei pseudoantike Versgebilde ohne wahres inneres Leben wohl zur Last geworden. Daß er beim ersten und einzigen Versuch dieser Art im August 1723 das Lob „eine vortreffliche Musik“ erntete, darf als

1) Spitta II, S. 38 nach Vogels Jahrbuch und den Acta Lipsiensium Academica.

2) Ich hoffe, über sie an anderer Stelle ausführlich zu sprechen.

Beleg des schönen Wortes gelten, das er später zu Kirnberger sprach: „Es muß alles möglich zu machen seyn!“

Die im Streitfalle mit der Universität oben herangezogenen Aktenstücke geben schließlich über eine Angelegenheit Auskunft, die gleichfalls von der Bachforschung noch nicht ins Licht gestellt worden ist. Die Universitätsbehörde machte Bach den Vorwurf, in den Jahren 1723—1725 zweimal nicht persönlich bei den Quartalsorationen erschienen zu sein. Dieser Vorwurf war unbegründet, da altem Herkommen gemäß des Kantors persönliche Teilnahme an diesen Akten keine Verpflichtung bedeutete. Dennoch rechtfertigte Bach sein Fernbleiben. In jener Eingabe vom 31. Dezember 1725 heißt es, er habe beide Male verreisen müssen, und zwar das zweitemal nach Dresden; „... da ich nothwendig zu verreisen, insonderheit das andere mahl in Dresden zu verrichten gehabt¹⁾.“ Dies seien die „impedimenta legitima“, die rechtmäßigen Hinderungsgründe gewesen. Über den Anlaß des Dresdener Ausflugs erfährt man freilich nichts. Hat es sich um eine Orgelprüfung gehandelt? Die Ausdrücke „legitimum“ und „verrichten“ deuten jedenfalls darauf, daß die Reise nicht aus privatem Interesse, sondern aus einem zwingenden Grunde geschah. Sie wird in eine Zeit gefallen sein, in der die Stadtkirchenmusik einmal aussetzte, weil Bach sonst mindestens eine, wenn nicht gar zwei Sonntagsmusiken in den Hauptkirchen hätte versäumen müssen²⁾. Er spricht im Dezember 1725 von dem Falle als von einem bereits weiter zurückliegenden („Also wird meine Abwesenheit doch mehr als ein oder zweymahl nicht geschehen seyn“). Da er ferner, wie anzunehmen, zum mindesten die ersten zwei oder drei Quartalsmusiken (II., III., IV. 1723) pflichtgemäß selber bestellt haben wird, die erste Abwesenheit aber vor die zweite, die Dresdener, fiel (also wohl in das I. oder II. Quartal 1724), hingegen im III. Quartal 1725 (September) der ganze Streit schon in vollem Gange war, so darf die Reise genauer in die zweite Hälfte des Jahres 1724, spätestens ins I. Quartal 1725 gesetzt werden. Vielleicht läßt sich hiernach künftig Genaueres bestimmen.

¹⁾ Spitta II, S. 45 oben.

²⁾ Allerdings kam es vor, daß er sich bei Abwesenheit durch den Neukirchenmusikdirektor Schott vertreten ließ.