

Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt M

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Bachs Kirchenkantatenschaffen ist zu einem beträchtlichen Teil in Originalquellen überliefert. Mehr als neun Zehntel des auf uns gekommenen Bestandes liegen in Originalpartitur oder Originalstimmen oder auch in beidem zugleich vor; und nur bei weniger als einem Zehntel der Kantaten sind wir ausschließlich auf fremde, nichtautographe und nicht aus Bachs unmittelbarem Umkreis stammende Abschriften angewiesen.¹ Bei der großen Gruppe der in Originalhandschriften erhaltenen Kantaten können wir mit selbstverständlicher Sicherheit von der Echtheit der Werke ausgehen, den überlieferten Notentext als beglaubigt, die Angaben zur Besetzung und zur liturgischen Bestimmung als authentisch betrachten. Für die meisten dieser Kantaten lassen sich überdies genaue Entstehungs- und Aufführungsdaten angeben; sie sind eingebunden in das vielmaschige Beziehungsnetz, das die chronologischen Forschungen Alfred Dürrs² und Georg von Dadelsens³ von den Schrift- und Papiermerkmalen der Originalhandschriften über die liturgischen hin zu biographischen Daten geknüpft haben. Anders bei der kleinen Gruppe der ausschließlich in nichtoriginalen Handschriften erhaltenen Kantaten: Nicht nur, daß hier mit der Primärüberlieferung auch die wichtigsten Anhaltspunkte für eine chronologische Einordnung entfallen; wir sind auf Zeugen von teilweise schwer einschätzbarer Zuverlässigkeit angewiesen. Der Notentext samt Besetzungs- und Bestimmungsangaben, ja selbst die Zuschreibung an Bach, kann nicht ohne weiteres gleiche Glaubwürdigkeit beanspruchen. Wir müssen mit Kopisten rechnen, denen es keineswegs darum ging, ein Bachsches Werk unangetastet der Nachwelt zu erhalten, mit der Freizügigkeit – und auch mit den Niederungen – der kirchenmusikalischen Praxis und mit Kantoren, die mit völliger Unbefangenheit Kantaten Bachs, Telemanns oder wes auch immer für ihren Bedarf einzurichten pflegten und bedenkenlos Sätze herausnahmen oder hinzufügten, die Besetzung veränderten und gelegentlich wohl auch das Werk einem neuen Verwendungszweck zuführten.⁴ Bei den in nichtoriginalen Quellen überlieferten

¹ Eine Übersicht über die Quellenlage gibt Neumann H, 4., revidierte Auflage, Leipzig 1971, S. 303–309. Danach sind, abgesehen von heute allgemein als unecht geltenden Werken, folgende Kantaten ausschließlich in nichtoriginalen Quellen überliefert: BWV 50, 54, 80, 106, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 157, 158, 159, 161, 165, 196. Zu BWV 80 vgl. aber Dürr Chr 2, S. 164.

² Dürr St; Dürr St 2; Dürr Chr; Dürr Chr 2.

³ TBSt 4/5.

⁴ Man denke beispielsweise an die Weiterverwendung von Kantaten und Kantatensätzen J. S. Bachs durch W. F. Bach in Halle, etwa die Hinzufügung von Trompeten und Pauken bei BWV 80 und die Weiterverwendung der Sätze 1 und 5 in Form lateinischer Par-

Kantaten ist also skeptische Aufmerksamkeit geboten. Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“⁵ gehört dieser Überlieferungsgruppe an.

II

Originalpartitur und Originalstimmen der Kantate haben keine Spuren hinterlassen; wir wissen nicht einmal, wem sie 1750 bei der Teilung des Bachschen Nachlasses zufielen. Daß uns überhaupt Bachs Musik überliefert ist, ist dem Leipziger Thomaner, Theologiestudenten und nachmaligen Merseburger Kantor Christian Friedrich Penzel (1737–1801) zu verdanken, von dessen Hand sich eine Partitur und ein Stimmensatz erhalten haben.⁶ Die Partitur läßt sich aufgrund diplomatischer Kriterien auf „um 1755“, der Stimmensatz auf die Zeit „zwischen 1760 und 1767“ datieren.⁷ Der Kopftitel der Partitur beschränkt sich auf das Textincipit des Werkes und die Angabe *di I. S. Bach*. Der Umschlagtitel des Stimmensatzes lautet: „*Festo Purificat: Mariae | Ich laße dich nicht, du segnest mich denn | a | Flauto Traverso obl. | Oboe obligato | due Violini | Viola | 4 Voci cant. | Fondamento | Organo transp. | di J. S. Bach.*“ Außerdem findet sich auf der Orgelstimme folgender Titel: „*Cantata | In Festo Purificationis Mar. | Ich laße dich nicht, du etc. | a | Oboe et Oboe d'amore. | Flauto Traverso | due Violini | Violetta | 4 Voci cantanti | Fondamento | Organo di J. S. Bach.*“ Die Mitwirkung der Viola (Stimmtitel: *Violetta*) geht nur aus dem Stimmensatz hervor; in der Partitur wird sie nirgends erwähnt, auch ist der Bratschenpart des Accompagnato-Rezitativs in der Partitur nicht enthalten. Auch der Hinweis auf die liturgische Bestimmung für das Fest Mariä Reinigung findet sich nur im Stimmensatz, nicht in der Partitur. Die Überlieferung der Bachschen Komposition wird ergänzt durch zwei zeitgenössische Textdrucke. Hier bleibt in beiden Fällen der Name Bachs ungenannt, und das Werk selbst erscheint nicht als Kantate auf Mariä Reinigung, sondern als Trauermusik, bestimmt für den sächsischen Kammerherrn und Hof- und Appellationsrat Johann Christoph von Ponickau.

odien (vgl. BG 18, S. XXII und 381 ff.; des weiteren: M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Nachdruck Lindau 1956, S. 137 ff.; W. Braun, *Material zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle*, Mf 18, 1965, S. 267–276).

⁵ Ausgaben: BG 32 (E. Naumann), S. 115–140, dazu Vorwort S. XX–XXIII; NBA I/34 (R. Higuchi) in Vorbereitung. Das im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen vorliegende Manuskript des NBA-Bandes konnte mit freundlicher Zustimmung von Herrn Dr. Ryuichi Higuchi, Tokio, bei der Abfassung dieses Aufsatzes herangezogen werden.

⁶ Partitur *P 1046*, Stimmen *St 386*. Die übrigen heute bekannten Handschriften: *P 456 adn. 1* (Abschrift Anton Werners aus der Sammlung Fischhof) und Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Fachbereich Musikwissenschaft, *Ms. 169* (Abschrift Franz Xaver Gleichaufs) gehen offensichtlich auf Penzels Partitur zurück (so auch R. Higuchi im Krit. Bericht der in Fußnote 5 genannten Ausgabe).

⁷ Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 178 bzw. 180. Die Wasserzeichenangabe „A“ zu *St 386* auf S. 180 ist nach Mitteilung von Herrn Dr. Kobayashi ersatzlos zu streichen.

Ponickau war am 31. Oktober 1726 im 75. Lebensjahr verstorben. Die Trauerfeierlichkeiten fanden am 6. Februar 1727 in Pomsen, dem Sitz der Familie, statt. Die bei der Trauerfeier von dem Pomßener Pfarrer Johann Joachim Steinhäuser gehaltene Gedächtnispredigt wurde von der Familie, den Zeit- und Standesgepflogenheiten entsprechend, in einer repräsentativen Gedenkausgabe veröffentlicht. Der 128 Seiten starke, in Leipzig *bey Immanuel Tietzens seel. Wittwe* gedruckte Folioband⁸ enthält wie üblich auch das im Anschluß an die Predigt verlesene Curriculum vitae, danach die Standrede eines Sohnes des Verstorbenen, den Beschluß bildet eine Reihe von Trauergedichten. Dem Epicedien-Teil vorgeschaltet ist ein Titelblatt mit dem – für unsere späteren Überlegungen bedeutsamen – Wortlaut: „*Rühmliche | Ehren-Denckmable | Dem . . . HERRN | Johann Christoph von Ponickau, | . . . | Theils unter grosser Betrübniß, theils hertzi- | chen Mitleiden aufgerichtet | von | Innen Benannten.*“ Als letztes Epicedium erscheint der Text einer zweiteiligen *Trauer-Music*. Der Text des ersten, *Vor der Predigt* überschriebenen Teils stimmt mit dem der Kantate 157 überein.⁹ Als zweiter Teil, *Nach der Predigt*, schließt sich ein Kantatentext „Liebster Gott, vergißt du mich“ an, der, wie die jüngere Forschung ermitteln konnte,¹⁰ auf eine Kantatendichtung von Georg Christian Lehms (1684–1717) zurückgeht. Der Originaltext findet sich als *Nachmittags-Andacht* auf den 7. Sonntag nach Trinitatis in Lehms' 1711 in Darmstadt gedrucktem Kantatentextjahrgang *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*.¹¹ Das einzige Exemplar, das sich von diesem Druck erhalten hat, ist der Forschung erst um 1970 bekannt geworden.¹² Der zweite Teil des Trauermusiktextes weicht in

⁸ Titel: *Den Tag des Todes | Als | Einen beglückten Tag | Des weyland Hoch-Wohlgebohrnen Herrn, | HERRN | Johann Cbristoph | von Ponickau, | Auf Pomsen, Nauenboff, Groß- | Schocher und Winddorff etc. | Ibro Königl. Maj. in Pohlen und Churfl. Durchl. | zu Sachsen, wie auch Ibro Hobeit der Königl. Fr. Mutter | Hochbestallt gewesenen Cammer-Herrn, Raths und Stifts- | Hauptmanns zu Wurtzen, | Bey | Hochbansehl. Trauer-Versammlung | Den 6. Februar. 1727. | In einer Gedächtniß-Predigt | Aus | Dero selbst erwehlten Leichen-Text Gen. XXXII,26. | dargestellt | von | Johann Joachim Steinhäusern, | Past. in Pomsen, als des Hochseel. Herrn Cammer-Herrns | gewesenen Beicht-Vater. | Leipzig, gedruckt bey Immanuel Tietzens seel. Wittwe.* Ein vollständiges Exemplar besitzt die Universitätsbibliothek Halle, ein unvollständiges die Universitätsbibliothek Leipzig. Mir stand ein Mikrofilm des Hallenser Exemplars im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen zur Verfügung. BT gibt auf S. 390 f. den Titel des Druckwerks (diesen offenbar aufgrund eines technischen Versehens verkürzt) und den Zwischentitel zu Beginn des Epicedien-Teils (*Rühmliche Ehren-Denckmable . . .*) sowie die Seiten 125–128 mit dem Text der Trauermusik im Faksimile wieder; der Titel ferner in Dok IV, Nr. 338, ebenda als Nr. 337 ein dem Leichenpredigtgedruck als Frontispiz beigegebenes Bildnis des Verstorbenen. Eine Beschreibung des Druckwerks bei H. v. Hase, BJ 1913, S. 71 f.

⁹ Abgesehen von einigen bereits in BG 32, S. XXI, erwähnten geringfügigen Differenzen.

¹⁰ H.–J. Schulze, *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1959, S. 168–170, dort S. 168 f.

¹¹ Siehe Faksimile S. 78 f. Faksimilewiedergabe mit freundlicher Erlaubnis der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.

¹² Dazu E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18.

einigen Einzelheiten vom Lehmsschen Original ab; die Abweichungen sollen später genauer betrachtet werden. Der Textabdruck der Ponickau-Trauermusik ist als Ganzes unterzeichnet mit dem Namen *Christoph Gottlob Wecker*. Auf die Person Weckers, der in Leipzig Bachs weiterem Schülerkreis angehört hat, wird unten näher einzugehen sein.

Der zweite Textabdruck findet sich bei Picander alias Christian Friedrich Henrici (1700–1764), *Ernst-Scherzhaftte und Satyrische Gedichte*, Teil I.¹³ Hier geht dem Kantatentext ein Trauergedicht *Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken* voraus, überschrieben: *Bey dem Grabe Hn. J. C. von P. den 31. Octobr. 1726*. Der Kantatentext selbst trägt den Titel *Trauer-Music eben darauf*. Der Textabdruck umfaßt nur den Teil, der in der Ponickau-Gedächtnisausgabe als „Vor der Predigt“ bezeichnet ist und mit der Kantate 157 in Bachs Vertonung vorliegt; der auf Lehms zurückgehende zweite Teil ist nicht wiedergegeben. – Das bei Picander vorangestellte Gedicht „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ erscheint auch unter den Epicedien der Ponickau-Gedenkausgabe, hier allerdings ohne den Namen des Dichters und unterzeichnet von einem gewissen Friedrich Saupe.¹⁴

III

Der verwirrende Überlieferungsbefund, bei dem die Druckquellen der musikalischen Überlieferung – genauer: dem Stimmensatz – hinsichtlich der Bestimmung des Werkes höchst plausibel widersprechen, aber Bach nicht nennen und ihrerseits die Namen Ponickau, Picander und Christoph Gottlob Wecker ins Spiel bringen, hat in der Bach-Forschung unterschiedliche Deutungen gefunden.

Philipp Spitta,¹⁵ der nur den Abdruck in Picanders Gedichten kennt, geht mit schlichter Selbstverständlichkeit davon aus, daß die überlieferte Bachsche Kantate mit der bei den Trauerfeierlichkeiten für Ponickau erklangenen Komposition gleichen Textes identisch ist. Für die Deutung der Divergenz in den An-

¹³ 1., 2., 3. Auflage, Leipzig 1727, 1732, 1736. Ferner in: *Picanders bis anhero herausgegebene Ernst-Scherzhaftte und Satyrische Gedichte, auf das neue übersehen . . . Vierte Auflage*, Leipzig 1748. Faksimilewiedergabe nach Teil I der *Gedichte* (1727) in BT, S. 316 f.

¹⁴ Picander sollte bald erneut Gelegenheit haben, für die Familie als Epicediendichter tätig zu werden. Der 4. Teil seiner Gedichte (Leipzig 1737, S. 487–489) enthält eine für ein anderes Familienmitglied bestimmte *Trauer-Ode bey dem Grabe Hrn. J. C. von Ponickau, zu Pomsen, den 10. Dec. 1727* (siebenstrophige Dichtung, beginnend *Ich habe Gott in meinem Leben*, mit vorangestelltem Bibelwort „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben . . .“). Ein weiteres Epicedium für die Familie findet sich im 2. Teil der Gedichte (1., 2. Auflage, Leipzig 1729, 1734; S. 61–64 der 2. Auflage) unter der Überschrift *Bey dem Grabe des Herrn J. C. v. P. 1727*. Es beginnt *Ihr Tröster, schweigt, es ist vergebens* und ist einem Verwandten in den Mund gelegt, der den Verstorbenen als seinen „Vetter“ anspricht. Welchem der beiden Verstorbenen es zuzuordnen ist, ist nicht ohne weiteres zu sagen. In der Gedenkausgabe für Johann Christoph senior erscheint es jedenfalls nicht.

¹⁵ Spitta II, S. 243 f.

gaben zur Bestimmung des Werkes bedient er sich eines Kunstgriffs: Die Kantate sei von vornherein für einen doppelten Zweck geschaffen worden, für die Trauerfeierlichkeiten am 6. Februar 1727 und zugleich, ja wohl in erster Linie, für das am 2. Februar unmittelbar vorausgehende Fest Mariä Reinigung. Merkwürdigerweise wird die Möglichkeit, daß die Kantate als reines Gelegenheitswerk entstanden und erst nachträglich dem Fest Mariä Reinigung zugewiesen worden sein könnte, gar nicht erwogen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Spittas eilfertige Interpretation der divergierenden Bestimmungangaben vor allem darauf abzielt, die Kantate aus dem Odium der Lohnarbeit herauszurücken. So wird denn auch Picanders Epicedium „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ als Zeugnis dafür gedeutet, daß der Dichter sich dem Verstorbenen „persönlich tief verpflichtet“ gefühlt habe. Und über die Vertonung des Kantatentextes durch Bach heißt es: Es habe „den Anschein, daß er [Bach] dieses weniger aus eigner Bewegung, als dem befreundeten Dichter zu Gefallen that, und seinerseits mehr nur darauf sah, wie die Musik zugleich zu einem kirchlichen Zwecke verwendet werden könne“. Der Text enthalte sich, „wohl auf Bachs Veranlassung, aller persönlichen Anspielungen . . . Auch die Composition trägt durchaus keinen solennen Charakter; sie ist ein ernstes, sinniges Stück in der Stimmung der Worte des alten Simeon: ‚Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren‘ . . .“

Spittas eigenwillige Darstellung der Entstehungszusammenhänge wird in gewisser Weise zurechtgerückt in Hermann von Hases Aufsatz „Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten“,¹⁶ in dem erstmals auf die Spitta unbekannt gebliebene Ponickau-Gedenkausgabe aufmerksam gemacht wird. Von Hase, der die Ausgabe beschreibt und auch den bei Picander fehlenden zweiten Teil des Trauermusiktextes wiedergibt, macht in nüchternen Worten klar, daß Picanders Beiträge zu den Trauerfeierlichkeiten nicht etwa Zeugnisse persönlicher Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Verstorbenen, sondern Auftragsarbeiten sind, und erledigt damit stillschweigend auch Spittas ohnehin wenig glaubhafte These vom Freundschaftsdienst Bachs für Picander. Auf die Frage einer Alternativbestimmung der Kantate für Mariä Reinigung geht von Hase zwar nicht ein; er betont aber den „innigen Zusammenhang“ zwischen dem in Bachs Vertonung vorliegenden Text und der Gedächtnispredigt: Beiden lag das – vom Verstorbenen selbst bestimmte – Schriftwort „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ aus 1. Mose 32,26(27) zugrunde; und die Predigt „schloß mit den Worten des Chorals, der den Schluß der Kantate bildete“¹⁷. Die von Spitta unterstellte Identität des Bachschen Werkes mit der bei der Trauerfeier erklangenen Komposition gleichen Textes wird auch bei von Hase nicht in Zweifel gezogen. Was den zweiten Teil der Trauermusik betrifft, so folgert von Hase – wie wir heute wissen, mit Recht – aus dem Fehlen dieses Textteils in Picanders Gedichten, daß es sich hierbei um die Dichtung eines anderen Autors handeln müsse. Im Blick auf Christoph Gottlob Wecker, den Unterzeichner des Trauermusiktextes in der Gedenkausgabe,

¹⁶ BJ 1913, S. 69–127, besonders S. 70–72.

¹⁷ Hinzuzufügen ist, daß das Lied in der Predigt überhaupt eine wichtige Rolle spielt und zuvor bereits die Strophen 1 und 2 zitiert werden (S. 33 bzw. 36 der Gedenkausgabe).

bemerkt er: „Ob Wecker der Dichter oder nur der Veranlasser war, läßt sich nicht sagen, der Komponist ist er wohl auf keinen Fall gewesen.“ Die letztere Vermutung wird allerdings nicht begründet. Über die verschollene Musik heißt es: „Der Gedanke an Bach liegt ja nahe, seine Autorschaft wird aber durch nichts erwiesen.“

Für längere Zeit orientiert sich die Bach-Literatur an den Ausführungen Spittas und von Hases, ohne wesentlich neue Akzente zu setzen: Die Kantate 157 gilt als identisch mit der bei den Trauerfeierlichkeiten für Ponickau „Vor der Predigt“ aufgeführten Komposition, und die Trauerfeier selbst als Entstehungsanlaß des Werkes. In der Frage der Bestimmung weicht Spittas These, die Kantate sei von vornherein auch Gottesdienstmusik für das Fest Mariä Reinigung gewesen, angesichts der Hinweise von Hases auf den engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Trauermusik und Gedächtnispredigt allmählich der realistischen Einschätzung, daß das Werk dem Marienfest erst nachträglich zugewiesen worden sein dürfte. In diesem Sinne faßt Wolfgang Schmieders Werkverzeichnis 1950 die damals gültige Auffassung so zusammen: „Entstehungszeit Leipzig 1727. Ursprünglich als Gedächtniskantate komponiert, fand das Werk später als Kirchenkantate am Fest Mariä Reinigung erneut Verwendung.“¹⁸ Und ganz ähnlich heißt es 1953 in Werner Neumanns Kantaten-Handbuch: „Mariae Reinigung, ursprünglich zur Trauerfeier für Herrn von Ponickau.“

Erste Zweifel an der gängigen Lesart der Entstehungszusammenhänge scheinen sich um oder bald nach 1960 geregt zu haben. Auslöser könnte eine von Hans-Joachim Schulzes „Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs“ im BJ 1959 gewesen sein. Schulze weist darauf hin, daß der Text „Liebster Gott, vergißt du mich“, der dem zweiten Teil der Ponickau-Trauermusik zugrunde liegt, auch in einer Vertonung Christoph Graupners als Kirchenkantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis 1711 existiert.¹⁹ Er folgert aus dem Jahrgangszusammenhang, daß die Textvorlage der Graupner-Kantate von Lehms stammen müsse, und spricht im Blick auf die Trauermusik für Ponickau die Vermutung aus, daß der in der Gedenkausgabe als Unterzeichner auftretende Christoph Gottlob Wecker – der bis dahin noch als Textdichter in Betracht gezogen werden konnte – der Komponist des auf Lehms zurückgehenden Textanteils gewesen sei. Der Gedanke, daß Wecker im Grunde für den gesamten von ihm unterzeichneten Text, also auch für die Musik des ersten Teils, in Anspruch genommen werden müßte, bleibt allerdings noch unausgesprochen.

Ausdrücklich und grundsätzlich in Frage gestellt wird der bis dahin für BWV 157 angenommene Entstehungszusammenhang 1967 in der 3. Auflage von Werner Neumanns Kantaten-Handbuch mit dem folgenden Vermerk: „Mariae Reinigung; ursprüngliche Bestimmung zur Trauerfeier für Johann Christoph von Ponickau . . . ungewiß, da Sonderdruck der um 5 Sätze erweiterten (zweiteiligen) Trauerdichtung unter Chr. G. Weckers Namen überliefert.“²⁰

¹⁸ BWV, S. 209.

¹⁹ Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, *Mus. ms. 419/13*.

²⁰ Neumann H, 3. und 4. Auflage, Leipzig 1967 und 1971; im gleichen Sinne auch die Darstellung des Sachverhalts im Kommentar zu Dok IV, Nr. 336–338, S. 379 f. Als Entstehungszeit gibt Neumann weiterhin 1727 an. An Mariä Reinigung 1727 wurden

In Alfred Dürrs 1971 erschienenem Buch „Die Kantaten von Johann Sebastian Bach“ wird die Kantate 157 unter dem Titel „Marienfest“ lediglich erwähnt als eine jener Kantaten, die „Bach ihrer inhaltlichen Eignung wegen zeitweise auch zu Mariae Reinigung aufgeführt“ habe; behandelt aber wird sie unter den „Werken zur Trauerfeier“.²¹ Im Blick auf die Trauerfeier für Ponickau heißt es bei Dürr: „Freilich bleibt es unsicher, ob es wirklich Bachs Kantate war, die damals erklang; denn der Druck der Gedächtnispredigt, der unseren Kantatentext . . . enthält, läßt der Dichtung Picanders noch einen II. Teil folgen, der mit dem Namen des Bachschülers Christoph Gottlob Wecker unterschrieben ist. Sollte Wecker der Komponist der damals aufgeführten Kantate gewesen sein oder vielleicht nur des II. Teils? Oder war er etwa der Dichter dieses Teils, der ja in Picanders Druck fehlt?“ Fest stehe jedenfalls, so Dürr weiter, „daß auch Bach den Text Picanders (d. h. des I. Teils aus dem Druck der Gedächtnispredigt) vertont hat, ob zu diesem oder einem späteren Anlaß, wissen wir nicht. Überliefert ist auch, daß Bach seine Kantate zum Fest Mariae Reinigung aufgeführt hat.“

In der 1976 erschienenen 2. Auflage seiner Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ gibt Dürr den 1957 in der 1. Auflage noch uneingeschränkt angenommenen Entstehungszusammenhang der Kantate mit dem Trauergottesdienst für Ponickau endgültig auf und rückt damit auch von der vorsichtigen Interpretation seines Kantatenbuches von 1971 ab.²² Die inzwischen durch Elisabeth Noacks Aufsatz „Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs“ (BJ 1970) bekannt gewordene Auffindung des Lehmschen Textjahrgangs von 1711 hatte Schulzes 1959 geäußerte Vermutung, daß der zweite Teil des Trauermusiktextes auf Lehms zurückgehe, bestätigt; damit schied Wecker als Dichter endgültig aus. Und die 1974 erfolgte Faksimile-Veröffentlichung des entsprechenden Ausschnitts der Ponickau-Gedenkausgabe innerhalb des von Werner Neumann besorgten Bandes „Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte“²³ hatte gezeigt, daß die originale Typographie keine Veranlassung bietet, die Unterzeichnung des Trauermusiktextes durch Wecker nur auf den Teil „Nach der Predigt“ zu beziehen. Dürr vermerkt: „Die Tatsache, daß der zur Trauerfeier gedruckte Text einen weiteren Teil, überschrieben *Nach der Predigt*, enthält (dieser stammt nicht von Picander, sondern von Lehms 1711 . . .), daß ferner der Titel den *Innen Benannten* – Christoph Gottlob Wecker – als Urheber der Ehrung und damit doch wohl der Komposition nennt . . ., läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß Bach den Text Picanders . . . nicht zum 6. 2. 1727, sondern zu Mariae Reinigung (1728 oder später? . . .) komponiert hat.“²⁴

jedoch nach Dürr Chr (und Dürr Chr 2) die Kantate 82 erst-, und vermutlich die Kantate 83 wiederaufgeführt.

²¹ Dürr K, S. 536 ff. bzw. 611 ff., insbesondere S. 618–620.

²² Dürr Chr, S. 95, bzw. Dürr Chr 2, S. 95 und 167.

²³ BT, S. 391.

²⁴ Dürr Chr 2, S. 167, Nachtrag 21. Anzumerken ist, daß der Zwischentitel *Rühmliche Ehren-Denkmaße . . . aufgerichtet von Innen Benannten*, anders als Auswahl und Anordnung der Faksimiles in BT anzunehmen nahelegen mögen, sich nicht ausschließlich

Das vom Bach-Archiv Leipzig herausgegebene „Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs“²⁵ verzeichnet in der 1970 erschienenen 1. Auflage unter dem 6. Februar 1727 die Erstaufführung der Kantate 157 im Trauergottesdienst für Ponickau mit einem in Klammern hinzugefügten Fragezeichen. In der 2. Auflage aus dem Jahre 1979 ist das Datum gelöscht. Der „Fall Ponickau“ scheint erledigt.

Doch die Akten sollten nicht zu früh geschlossen werden. Die neue Deutung des Überlieferungsbefundes ist nicht so zwingend, wie es auf den ersten Blick scheint. Der Preis, der mit der Annahme zweier statt eines einzigen Tatbestandes für die Auflösung vermeintlicher und wirklicher Widersprüche im Überlieferungsbefund bezahlt wird, ist bedenklich hoch; und die Lösung beläßt alte und impliziert neue Ungereimtheiten: Auf der einen Seite steht nun die neu geschaffene Gottesdienstmusik auf Mariä Reinigung – aber warum sollte Bach dafür auf einen Trauermusiktext zurückgegriffen haben? Auf der anderen die Trauermusik für Ponickau – verschollen; komponiert von einem Leipziger Studenten und mutmaßlichen Bach-Schüler, von dem wir nicht eine Note besitzen, auf einen Text, der, seltsam genug, zur einen Hälfte auf Picander, zur anderen auf Lehms zurückgeht. Hier bleiben zu viele Fragen offen.

Aber es sind noch nicht alle Lösungswege ausgeschritten, nicht alle Erkenntnismöglichkeiten genutzt. Die folgenden Ausführungen machen einen neuen Versuch. Sie fragen zunächst nach Rolle und Person Christoph Gottlob Weckers, setzen sich anschließend mit dem Zusammenhang zwischen dem zweiten Teil des Trauermusiktextes und der Lehmschen Kantatendichtung von 1711 auseinander und wenden sich dann dem Notentext der Kantate 157 und der Penzelschen Überlieferung zu.

IV

Die neue Deutung des Überlieferungsbefundes, die sich seit den späten 1950er Jahren herausgebildet hat, geht von der Vorstellung aus, Wecker müsse, da er den Trauermusiktext unterzeichnet hat, entweder dessen Verfasser oder aber dessen Vertoner sein; und da er als Dichter ausscheide, komme er nur als Komponist in Betracht. Hermann von Hase hatte noch eine dritte Möglichkeit in Erwägung gezogen: Wecker könne „Veranlasser“ gewesen sein.²⁶ Sie kommt der Wahrheit am nächsten. Der Epicedienteil der Ponickau-Gedenkausgabe enthält insgesamt 13 Gedichte. Sie sind durchwegs namentlich gezeichnet. Der vorangestellte Abteilungstitel läßt erkennen, was die Unterzeichnung bedeutet: *Rühmliche Ebrn-Denckmable . . . Dem . . . Herrn . . . von Ponickau . . . Theils unter grosser Betrübniß, theils hertzlichen Mitleiden aufgerichtet von Innen Benannten*. Die „Innen Benannten“ sind nicht Dichter, sondern Kondolenten. Sie legen in wohlgeordneter Rangfolge ihre poetischen Kränze nieder: Den Anfang

auf den Trauermusiktext und Christoph Gottlob Wecker, sondern auf alle 13 Gedichtbeiträge und deren Unterzeichner bezieht.

²⁵ 1. Auflage (mit Vorwort von W. Neumann), Leipzig 1970, S. 32; 2., revidierte Auflage (mit Vorwort von H.-J. Schulze), Leipzig 1979, S. 34.

²⁶ A. a. O., S. 72.

machen die Enkel des Verstorbenen, denen sich mit fünf Gedichten die Geistlichkeit Ponickauschen Patronats anschließt; es folgen, angeführt vom Wurzer Konrektor, verschiedene wohl hauptsächlich Schule und Verwaltung zuzuordnende Personen, danach der Hofmeister des Trachenauer Zweigs der Familie, schließlich ein Theologiestudent und endlich, ebenfalls Student, Christoph Gottlob Wecker. Picanders Epicedium „Wenn Sturm und Wind die Luft erschrecken“ erscheint, wie erwähnt, ohne den Namen des Dichters, unterzeichnet: „*Hierdurch beobachtete seine unterthänigste Devotion Friedrich Saupe.*“ Ein an anderer Stelle unterzeichnender *unterthänigster Diener Johann George Koch* gebraucht die Wendung: „*Hiermit wollte seinen unterthänigen Respect bezeugen . . .*“ In der Tat geht es nur um Devotions- und Respektsbezeugungen. Die Unterzeichnung ist nicht Signum der Verfasserschaft, sondern weist das Gedicht als Beitrag eines bestimmten Kondolenten aus.²⁷ Sicher wäre kein zeitgenössischer Betrachter der Ponickau-Gedenkausgabe auf den Gedanken verfallen, die Unterzeichner hätten ihre Beiträge allesamt selbst gedichtet oder vertont. Wie die Komposition von Trauermusiken für die Kantoren, so war die Abfassung von Trauerdichtungen für die Poeten des Barock eine Einkunftsquelle. Das Epicedium hatte seinen festen Platz in der Poetik der Zeit.²⁸ Die Abfassung eines Trauergedichts in fremdem Auftrag und das Kondolieren mit einem nicht aus eigener Feder stammenden Gedicht müssen zu den Selbstverständlichkeiten der Epoche gehört haben.

Für die Musik wird man keine grundsätzlich andere Einstellung anzunehmen haben.²⁹ Nichts spricht dagegen, in Wecker einen Kondolenten zu sehen, der, wie jener Friedrich Saupe, seine „unterthänigste Devotion“ mit einem Werk aus fremder Feder bezeugt. Zu überlegen wäre allerdings, warum und in welcher Funktion er sich unter die Kondolenten einreihet. Daß er sich dabei nicht nur eines für Bach tätigen Dichters, sondern auch Bachscher Musik bedient hätte, wäre nach allem, was wir über ihn wissen, nicht verwunderlich.

Unsere Kenntnisse über Wecker verdanken wir in der Hauptsache den Forschungen Fritz Feldmanns und der von ihm im BJ 1934 veröffentlichten biographischen Studie.³⁰ Wecker war, wenn auch wohl nicht im engsten, so doch in einem allgemeineren Sinne Schüler Bachs und erfreute sich dessen besonderer

²⁷ Maria Fürstenwald, Expertin auf dem Gebiet der protestantischen Leichenpredigtdrucke, bemerkt in ihrem Buch *Andreas Gryphius. Dissertationes funebres. Studien zur Didaktik der Leichab dankungen*, Bonn 1967, S. 17, lapidar und eher untertreibend über die in Gedenkausgaben enthaltenen Epicedien: „Man braucht nicht anzunehmen, daß die Einsender immer die Verfasser der Gedichte waren.“

²⁸ Einen guten Einblick mit zahlreichen weiterführenden Literaturangaben bietet H.-H. Krummacher, *Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 18, 1974, S. 89–147.

²⁹ Jedenfalls findet man in den Leichenpredigtdruckten der Zeit immer wieder auch Musikstücke ohne Angabe des Komponisten. Vgl. etwa *Trenodiae sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik*, bearbeitet von Wolfgang Reich (Veröffentlichungen der Sächsischen Landesbibliothek, Nr. 7), Dresden 1966.

³⁰ *Cbr. Gottlob Wecker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor*, BJ 1934, S. 89–100.

Wertschätzung. Der aus Friedersdorf in Schlesien stammende Organistensohn hatte Ende 1723 als etwa Achtzehnjähriger³¹ die Leipziger Universität bezogen, um Rechtswissenschaft zu studieren, und sich bald darauf dem Görnerischen Collegium musicum angeschlossen, muß aber auch in größerem Umfange bei Bachschen Aufführungen mitgewirkt haben. 1727 bewirbt er sich erfolglos um die Kantorenstelle an St. Jacobi in Chemnitz, zwei Jahre später, nun mit Erfolg, um das Kantorat der Dreifaltigkeitskirche zu Schweidnitz in Schlesien, das er am 31. März 1729 antritt und dann bis zu seinem Tode im Jahre 1774 innehat.

Feldmann konnte sich bei seinen Nachforschungen noch auf die von Wecker eingereichten Bewerbungsunterlagen im Archiv der evangelischen Kirchengemeinde in Schweidnitz stützen: einen eigenschriftlichen Lebenslauf, zahlreiche Empfehlungen und Gutachten, darunter auch Schriftstücke von der Hand Bachs, und zwar ein Empfehlungsschreiben vom 26. Februar 1727 für Weckers Bewerbung in Chemnitz, ein Zeugnis vom 20. März 1729 für die Bewerbung in Schweidnitz, und zu dem letzteren noch jenes persönliche Begleitschreiben Bachs an Wecker,³² das in jüngster Zeit von Joshua Rifkin mit gutem Grund in Überlegungen zur Neudatierung der Matthäus-Passion einbezogen worden ist.³³ Der in mancherlei Hinsicht aufschlußreiche Begleitbrief läßt erkennen, daß Wecker Bach um eine bestimmte *Passions Musique* gebeten hatte; wozu Bach nun allerdings mitzuteilen sich genötigt sieht, daß diese von ihm *selbst* *heüer benötiget wäre*, zugleich aber auch seine Bereitschaft bekundet, mit etwas anderem *zu dienen*. Bachs Brief ist in einem freundschaftlichen, ja herzlichen Ton gehalten und bestätigt so in gewisser Weise die Worte eines von Feldmann zitierten Briefes des Greifenberger Senators M. G. Hein, wonach er, Wecker, *von dem . . . H. Capellmeister Bach ungemein aestimiret worden*.³⁴

In dem schönen Zeugnis, das Bach Wecker für Schweidnitz ausstellt, heißt es, daß Weckers *Wissenschaft in Musicis Ihme bey jedwedem beliebten Access verur-sachet, zumable Er in verschiedenen Instrumenten wohl versiret nicht weniger auch vocaliter sich wohl hören lassen, dannhero Er auch meiner Kirchen und*

³¹ Nach dem Kommentar in Dok I, S. 54, wäre Wecker bereits um 1700 geboren. Die Angabe widerspricht jedoch, wie J. Rifkin in *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 373, Anm. 40, mit Recht einwendet, der Darstellung in Weckers eigenschriftlichem Lebenslauf (Feldmann, S. 90), nach der Wecker etwa 1705 geboren sein müßte. Alle biographischen Angaben über Wecker nach Feldmann und Dok I, S. 54. – Die in Dok I vorgelegten Angaben über Sterbedatum und -alter Weckers (bei Feldmann fehlend) gründen auf Archivunterlagen (seinerzeit mitgeteilt von Josef Brylla, Świdnica). Die Unstimmigkeit in den Altersangaben läßt sich teilweise beheben, wenn man diesen eine gewisse Bandbreite einräumt und außerdem berücksichtigt, daß Wecker in seinem Lebenslauf die Tätigkeit als Praecentor an St. Petri in Bautzen (1721–1723) unerwähnt läßt (vgl. H. Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, S. 18). Anm. der Schriftleitung.

³² Dok I, Nr. 18, 60 bzw. 20.

³³ J. Rifkin, *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360–387. – Das auf S. 372 in Anm. 37 angekündigte Vorhaben – „to return to the subject of the Ponickau memorial service and its significance for the work of Picander and Bach in a further study“ – ist offenbar nicht verwirklicht worden.

³⁴ Feldmann, S. 93, Anm. 2; Dok II, Nr. 257.

anderen Musiquen rühmlichst assistiren können. Auch andere Empfehlungsschreiben betonen Weckers instrumentale und vokale Fertigkeiten. Ein Herr von Schweinichen aus Mertschütz in Schlesien (von wo aus Wecker sich nach Schweidnitz bewarb) weist auf Weckers besondere *Geschicklichkeit und Erfahrenheit auf der Flaute Traver*. hin, in der er *wenig seines gleichen* habe und derentwegen er *an vielen vornehmen Fürstl. und anderen Höfen aestimiret* worden sei.³⁵ Als bemerkenswert erwähnt Feldmann die Tatsache, daß weder in dem Zeugnis Bachs noch in anderen Gutachten und Empfehlungen von irgendwelchen kompositorischen Leistungen die Rede ist; und wohl zu Recht schließt er die Vermutung an, „daß das Komponieren . . . nicht so sehr wie das Reproduktive Weckers Stärke war“³⁶. Wenn man bedenkt, daß Wecker offenbar die Absicht hatte, sich nach erfolgter Bestallung im Frühjahr 1729 in Schweidnitz nicht etwa mit einer eigenen, sondern mit einer Bachschen Passion einzuführen,³⁷ gewinnt Feldmanns Folgerung noch an Wahrscheinlichkeit.

Sicherlich reichen diese Indizien nicht aus, Wecker die Fähigkeit zur Vertonung des Ponickau-Trauermusiktextes abzusprechen; aber sie ermutigen auch nicht gerade dazu, ihn als den Komponisten zu betrachten. Eher wohl werden wir in ihm einen der Ausführenden, vielleicht sogar den Leiter der Aufführung, zu sehen haben. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Weckers Hauptinstrument nach dem Zeugnis des Herrn von Schweinichen die Querflöte war und daß Bachs Kantate diesem Instrument eine anspruchsvolle Partie zuweist.

Bezieht man nun noch den oben zitierten Hinweis des Herrn von Schweinichen ein, daß Wecker wegen seines Flötenspiels „an vielen vornehmen Fürstl. und anderen Höfen aestimiret“ worden sei, eine Tatsache, die ähnlich auch Bach andeutet, wenn er schreibt, daß Weckers Fähigkeiten diesem „bey jedweden beliebten Acceß“ – also: allenthalben Zutritt – verschafft hätten, so zeichnet sich zumindest als biographische Möglichkeit eine Antwort auf die Frage nach der Art der Beziehungen Weckers zu der Familie Ponickau ab: Vielleicht war der Pomßener Familiensitz einer von jenen „anderen Höfen“, an denen Wecker als Flötist geschätzt wurde. Ein Mann von Weckers musikalischer Vielseitigkeit mußte kleineren Adelshaushalten ohne eigene Hofmusik besonders willkommen sein. Sicher konnte er auch als Musiklehrer eingesetzt werden, vielleicht darüber hinaus auch als Hauslehrer (oder gar als „Hausjurist“). Zumindest gut vorstellbar ist, daß er im Hause Ponickau eine Art Musikmeisterposition innegehabt hat. Unter solchen Umständen wäre er der Familie in einer Weise verpflichtet gewesen, die verständlich machte, warum er in der Gedenkausgabe als Kondolent und warum sein Name in Verbindung mit der Trauermusik erscheint. Die Beschaffung der Trauermusik und die Aufführungsvorbereitungen wären gewissermaßen von selbst in seine Zuständigkeit gefallen; und im Blick auf Picander und Bach könnte ihm die Rolle eines Auftraggebers, viel-

³⁵ Ebenda, S. 93, Anm. 4.

³⁶ Feldmann, S. 93.

³⁷ Die Bestallung erfolgte in der Passionszeit am 31. März 1729 (Dok I, S. 54), der Karfreitag fiel auf den 15. April. Die Darbietung wäre die erste oder, falls an Palmarum musiziert wurde, die zweite Aufführung des neuen Schweidnitzer Kantors gewesen.

leicht in eigenem, eher aber doch wohl im Namen der Familie des Verstorbenen, zugekommen sein. In jedem Falle aber müßte es, wenn der Bach-Schüler im Hause verkehrte, für die Familie nahegelegen haben, über ihn an Bach heranzutreten.³⁸

Daß man sich in Pomßen etwa aus Kostengründen vor einer Inanspruchnahme Bachs gescheut und statt dessen den Studenten Wecker mit der Komposition der Trauermusik beauftragt hätte, ist alles andere als wahrscheinlich: Die stattliche Gedenkausgabe, von der noch Hermann von Hase respektvoll als von einer „Musterleistung typographischer Kunst“ spricht,³⁹ läßt auf eine Familie mit ans-geprägtem Repräsentationssinn schließen. Wohl nicht nur beim Drucker und beim Textdichter hielt man sich an erste Adressen . . .

V

Der Text der Trauermusik ist ein heterogenes Gebilde. Der von Picander stammende erste Teil, der inhaltlich eng mit der Predigt und dem ihr zugrunde liegenden Bibelwort zusammenhängt, ist zweifellos eigens für diesen Traueranlaß gedichtet worden. Nicht so der zweite, auf Georg Christian Lehms zurückgehende Teil. Er war mehr als anderthalb Jahrzehnte zuvor mit einer gänzlich anderen Bestimmung – als Kantatentext auf den 7. Sonntag nach Trinitatis – entstanden und wurde nachträglich der Verwendung im Trauergottesdienst angepaßt. Daß die Anpassung auf Lehms zurückgehen könnte – er starb 1717 –, ist mit Gewißheit auszuschließen. Eher kommt wohl auch hierfür Picander in Betracht, wobei die Geringfügigkeit der Eingriffe in das Original erklären würde, warum der Text in Picanders Gedichten nicht erscheint. Die Neufassung zeigt jedenfalls einen Bearbeiter, der den vorgegebenen Text mit Geschick und sozusagen mit wenigen Handgriffen auf die neue Bestimmung auszurichten verstand. Abgesehen von einzelnen unbedeutenden Formulierungsretuschen (z. B. „So nimm du, Gott . . .“ statt „So nimm, o Gott . . .“) handelt es sich um folgende Änderungen:

³⁸ Möglicherweise hatte Bach bereits Verbindungen nach Pomßen: Bei P. Rubardt, *Zwei originale Orgeldispositionen J. S. Bachs*, in: Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1961, S. 495–503, findet sich der Hinweis, Bach sei „alter Überlieferung zufolge“ an dem um 1726 vorgenommenen Umbau der Pomßener Kirchenorgel beteiligt gewesen (S. 498).

³⁹ BJ 1913, S. 71.

Vers ⁴⁰	Lehms 1711	Trauermusik 1727
7-9	... da ich Nach einem Bissen trachte / Und hier vor Hunger fast verschmachte?	Da ich mein Joch des Creutzes trage Und hier vor Jammer fast verzage
17-19	Hertz und Seele will sich scheiden / Und diß Marter-volle Leiden Prest mir beisses Blut heraus:	Hertz und Seele quillt von Klagen Und diß Marter-volle Plagen Prest mir beisse Thränen raus;
41-45	Warum betrübstu dich mein Hertz etc. [Bekümmerst dich und trägest Schmerz Nur um das zeitlich Gut? Vertrau du deinem Herren Gott, Der alle Ding erschaffen hat.]	Er kan und will dich lassen nicht, er weis gar wohl, war dir gebricht, Himmel und Erd ist sein, mein Vater und mein HERre Gott, der mir beysteht in aller Noth.
46-49	Mein Geist erholt sich wieder / Da mir so süsse Lieder Durch meine Seele gebn. Nun hab ich Trost genug / nun will ich auch bestehn!	Mein Geist, erhol dich wieder! Gott schläget zwar darnieder; Allein er hilfft uns auch. Das ist sein Vater-Brauch, Der lebt, der sorget noch.

Im ersten der oben angeführten Fälle (V. 7-9) galt es, eine Bezugnahme auf das Evangelium des 7. Sonntags nach Trinitatis – Speisung der Viertausend, Markus 8,1-9 – zu löschen. Sie wäre in dem neuen Verwendungszusammenhang des Textes unverständlich gewesen. Im zweiten Falle (V. 17-19) mag die Schilderung des Jammers als allzu drastisch empfunden worden sein. Die Choralstrophe (V. 41-45) war wegen des Zeilenpaars „Bekümmerst dich und trägest Schmerz / Nur um das zeitlich Gut“ unpassend geworden. Die aus demselben Lied stammende Ersatzstrophe, deren Anfang mit dem Predigttext korrespondiert, ist mit glücklicher Hand gewählt. Auch die Neufassung des anschließenden Rezitativs (V. 46-49) verrät einen gewandten Bearbeiter: Mit der imperativischen Neuformulierung „Mein Geist, erhol dich wieder“ rückt er ein wenig ab von der sehr direkten Präsenzaussage der Vorlage und lenkt den Blick auf die Zukunft. An die Stelle der etwas banalen „so süßen Lieder“, die bei Lehms Trost spenden, setzt er den verallgemeinernd auf das Wir gerichteten Hinweis auf Gottes väterliche Fürsorge.⁴¹

Es liegt auf der Hand, welcher Zweck mit dem Rückgriff auf die Lehmsche

⁴⁰ Zählung nach dem Abdruck bei Lehms 1711 (s. Faksimile S. 78 f.) unter Einrechnung der dort nicht abgedruckten Choralzeilen.

⁴¹ Auffällig ist, daß der Wortlaut der Gedenkausgabe am Schluß die Reimordnung der Vorlage aufgibt und dabei die letzte Zeile reimlos läßt. Es liegt nahe, an eine ver-sehentliche Vertauschung durch den Setzer zu denken und zu lesen: „Der lebt, der sor-get noch, | Das ist sein Vater-Brauch.“

Textvorlage verfolgt wurde: Es ging nicht um irgendeine Art der Arbeitserleichterung für den vielbeschäftigten Picander, sondern um die Weiterverwendung einer bereits vorhandenen Komposition. Von deren Musik sollte offenkundig soviel wie irgend möglich beibehalten werden: Die Löschung des Bezuges auf das Sonntagsevangelium im einleitenden Rezitativ erfolgt nicht in der an sich naheliegenden Form einer Streichung, sondern durch metrisch getreue Umformulierung. Auch die übrigen Änderungen bewahren ausnahmslos das Versmaß. Die neue Choralstrophe ist demselben Lied entnommen wie die bei Lehms vorgesehene; so konnte mit der Chormelodie der vorhandene Choralatz beibehalten werden. Kein Zweifel: Der zweite Teil der Ponickau-Trauermusik war Parodie einer Vertonung von Lehms' Kantatentext „Liebster Gott, vergißt du mich“ auf den 7. Sonntag nach Trinitatis.

Nun besteht freilich kein Anlaß anzunehmen, daß Wecker die Komposition Graupners aus dem Jahre 1711 zur Verfügung gestanden hätte. Auch wird er schwerlich über eine selbstgeschaffene Vertonung dieser Vorlage verfügt haben – warum sollte ein Jurastudent Perikopenkantaten komponieren! Wir müssen damit rechnen, daß die Kantate, die dem zweiten Teil der Trauermusik zugrunde lag, aus der Feder Bachs stammte.

Daß diese Kantate tatsächlich existiert hat, ist auch aus anderen Gründen durchaus wahrscheinlich. Seit 1970 ist bekannt, daß Bach dem Lehmschen Textjahrgang von 1711 besondere Aufmerksamkeit geschenkt und daraus nicht weniger als zehn Kantatentexte komponiert hat: zwei davon – BWV 54 und 199 – in Weimar; die übrigen acht – BWV 110, 57, 151, 16, 32, 13, 170, 35 – in Leipzig, und zwar zwischen Weihnachten 1725 und dem 11. Sonntag nach Trinitatis 1726.⁴² Nichts spricht dagegen, weitere, verschollene Lehms-Vertonungen anzunehmen.

Für die Entstehungszeit der Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich“ ist naheliegenderweise vor allem an Bachs Weimarer Jahre und die genannte Leipziger Zeitspanne zu denken. Was nun die Leipziger Zeit, und hier zunächst den 7. Sonntag nach Trinitatis 1726, betrifft, so liegt zwar nach den Ermittlungen von Alfred Dürr⁴³ für den unmittelbar vorausgehenden Sonntag eine Neukomposition nach Lehms (BWV 170) vor, aber der 7. Sonntag nach Trinitatis selbst ist bereits mit einer anderen, ebenfalls neuen Kantate (BWV 187) besetzt. Daß für diesen Sonntag zwei Kantaten neu geschaffen worden wären, ist jedoch unwahrscheinlich. Von den vorangegangenen Leipziger Jahren käme, da für die entsprechenden Sonntage 1723 und 1724 je eine Kantate vorliegt (BWV 186 und 107), nur 1725 in Frage; allerdings stünde hier die Verwendung eines Lehms-Textes ein wenig isoliert.⁴⁴

Mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit ist die Komposition in Bachs Weimarer Zeit zu setzen. Hier hatte Bach seit seiner Ernennung zum Konzertmeister am 2. März 1714 turnusmäßig alle vier Wochen eine Kirchenkantate zu liefern. Innerhalb dieses Turnus fiel ihm im Jahre 1714 (nicht aber 1715 oder 1716) die

⁴² Einen Überblick bietet der in Fußnote 12 genannte Aufsatz.

⁴³ Dürr Chr 2, S. 88 f.

⁴⁴ Zu 1723 und 1724 vgl. Dürr Chr 2, S. 59 bzw. 73, zu 1725 ebenda, S. 82, dazu Nachtrag 13 auf S. 165.

Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis zu. Der „Kalender der Weimarer Kantaten Bachs“ in der 2., revidierten Auflage von Alfred Dürrs „Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs“⁴⁵ sieht nun zwar für diesen Termin die – ebenfalls auf Lehms 1711 zurückgehende – Kantate 54 „Widerstehe doch der Sünde“ vor; doch fügt Dürr hier ein Fragezeichen an und verzeichnet die Kantate alternativ unter dem Sonntag Oculi des gleichen Jahres. Bei näherer Prüfung des Sachverhalts zeigt sich, daß Dürrs Einordnung der Kantate 54 unter dem 7. Sonntag nach Trinitatis 1714 durchaus hypothetisch und quellenmäßig nicht gesichert ist, der Termin also auch ohne Bedenken für die Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich“ in Anspruch genommen werden kann.⁴⁶ Die Kantate wäre dann innerhalb des Turnus in unmittelbarer Nachbarschaft zu einer weiteren Lehms-Vertonung, „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 zum 11. Sonntag nach Trinitatis, entstanden.

VI

Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ fügt sich nicht widerstandslos in die ihr im Zuge der Neudeutung der Entstehungszusammenhänge zugewiesene Rolle einer unabhängig von der Trauerfeier für Ponickau entstandenen Leipziger Gottesdienstmusik auf Mariä Reinigung. Die Annahme, Bach habe dabei – warum auch immer – ausnahmsweise eine Textvorlage gewählt, die gar nicht für das Marienfest bestimmt war, ist problematisch,⁴⁷ wäre aber für sich allein vielleicht hinzunehmen. Doch die Kantate trägt auch in ihrer äußeren Anlage den Stempel außergewöhnlicher Entstehungsumstände, der Bestimmung für einen besonderen Anlaß mit speziellen, von Bachs Leipziger Kantatenpraxis abweichenden Aufführungsgegebenheiten.⁴⁸ Zwar hebt sich das

⁴⁵ Dürr St 2, Tafel I, S. 64–65.

⁴⁶ A. a. O., S. 66 f. u. 170 f. – Es ist schwer vorstellbar, daß Bach für den 7. Sonntag nach Trinitatis 1714 zu einer von Lehms für Oculi bestimmten Dichtung gegriffen haben sollte, ohne zuvor den im gleichen Bande enthaltenen Text für den 7. Sonntag nach Trinitatis geprüft zu haben. Bach müßte 1714 für „Liebster Gott, vergißt du mich“ zu einem negativen Ergebnis gelangt sein, hätte aber 1725 auf den einst verworfenen Text zurückgegriffen.

⁴⁷ Damit soll die in Dürr K, S. 618 f., dargelegte Eignung der Kantate zur Verwendung an Mariä Reinigung nicht in Zweifel gezogen werden. (Die von Dürr angesprochenen inhaltlichen Zusammenhänge – vgl. dazu auch NBA I/10 Krit. Bericht, S. 168 – waren der Zeit in höchstem Maße bewußt. Das Canticum Simeonis gehörte anscheinend zu den zentralen Texten der evangelischen Begräbnisliturgie. Offenbar wurden Trauerfeiern für Standespersonen traditionell gerne in die Tage unmittelbar nach dem Fest Mariä Reinigung gelegt; vgl. hierzu die Überlegungen von R. Henning, *Zur Textfrage der „Musicalischen Exequien“ von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 4, 1973, S. 44–58, dort S. 55 f. – In Steinhäusers Gedächtnispredigt auf Ponickau, S. 19 f., wird der Verstorbene mit Simeon verglichen.) Aber für eine Neukomposition auf Mariä Reinigung würde Bach doch wohl einen deutlicher auf das Evangelium des Tages Bezug nehmenden Text gewählt haben.

⁴⁸ Der Gedanke, daß die im folgenden benannten Besonderheiten in der Anlage der Kantate „auf die lokalen Möglichkeiten der Aufführung“ zurückzuführen sein könnten, wird bereits in Dürr K (S. 619) ausgesprochen.

Werk in der überlieferten Form für zwei Vokalsolisten, vierstimmigen Chor, zwei Holzbläser, Streicher und Continuo hinsichtlich seiner Besetzungsanforderungen auf den ersten Blick nicht – oder allenfalls geringfügig in der Beschränkung auf nur zwei Vokalsolisten – vom Standardfall der Leipziger Sonntagskantate ab; aber es fällt doch auf, daß das musikalische Geschehen in ungewöhnlich hohem Maße von den Solisten – Tenor, Baß, Querflöte, Oboe d'amore und Solovioline – getragen wird. Das Streichorchester spielt eine ganz periphere Rolle; es hat nur Begleitfunktion und tritt als selbständiger Klangkörper überhaupt nur in dem Tenorrezitativ „Mein lieber Jesu du“ in Erscheinung. Der Chor hat lediglich einen schlichten Schlußchoral zu singen.

Die Unausgewogenheit der Aufgabenverteilung fiel weniger ins Auge, stünde am Anfang der Kantate nicht ein biblisches Diktum, das nach aller Regel einen Tuttisatz mit Beteiligung des Chors und des Gesamtinstrumentariums erwarten ließe. Nicht, daß es nicht auch anderweitig bei Bach Kantateneingangssätze gäbe, bei denen ein Bibeltext von Solisten vorgetragen wird; aber diese Fälle sind nicht eben zahlreich, und die solistische Textdarstellung hat hier fast ausnahmslos ohne weiteres ersichtliche innere Gründe.

Fast durchwegs handelt es sich dabei um eine im Textzusammenhang begründete rollenmäßige Textdarstellung: In den Kantaten 18, 57, 85-89, 108, 159, 166 und 183 ist der einleitende Bibeltext dem Solobaß als der Vox Dei oder Vox Christi übertragen. In der Kantate 22 ist der Textbeginn rollenmäßig zwischen Tenor = Evangelist und Baß = Jesus aufgeteilt. Kantate 42 beginnt gewissermaßen mit einer Evangelistenpartie. In Kantate 60 ist der Bibeltext des Eingangssatzes dem Tenor als allegorischer Person (Hoffnung) zugewiesen. Nicht als rollenmäßige Textdarstellung zu erklären sind nur die solistischen Einleitungen der Kantaten 44 und 59. In Kantate 44 hat der geringstimmige Beginn innermusikalische Gründe; er ist planvoll als Kontrastmittel für den antithetischen Gesamtaufbau des Satzes eingesetzt. Bei den drei verbleibenden Kantaten mögen äußere Ursachen eine Rolle gespielt haben: Bei BWV 120/1 ist der Text möglicherweise erst nachträglich hinzugefügt worden.⁴⁹ Bei BWV 175 – zum 3. Pfingsttag – könnten arbeitsökonomische Motive von Bedeutung gewesen sein.⁵⁰ Bei BWV 59 schließlich haben offensichtlich beschränkte Auf führungsbedingungen die duettmäßige Behandlung des Eingangstextes veranlaßt;⁵¹ beziehenderweise hat Bach den Satz später zur chorischen Vierstimmigkeit erweitert (BWV 74/1).

Für die duettmäßige Behandlung des Eingangstextes bei BWV 157 sind innere Gründe allerdings nicht ersichtlich. Das Duett ist kein Dialog; und zweifellos handelt es sich bei den beiden Vokalpartien nicht um „Rollen“. Der Text aus 1. Mose 32,27 ist Teil des Berichts vom Kampf Jakobs mit dem Engel. Aber es ist offenkundig, daß es Bach nicht darum geht, dem Hörer die alttestamentliche Zweikampfszene in Erinnerung zu rufen. Im Textzusammenhang der Trauermusik erscheint das Wort Jakobs abgelöst von seinem ursprünglichen Kontext in einem neuen, bekenntnishaften Sinn. Hier spricht nicht mehr Jakob zu dem Engel, sondern der Christ zu Jesus. So gesehen müßte für Bach eigentlich die monologische vokale Einstimmigkeit näher gelegen haben als die Form des Duetts;

⁴⁹ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin o. J. [1951], S. 65 ff.

⁵⁰ In Satz 4 und 7 greift Bach auf bereits vorhandene Kantatensätze zurück (BWV 173a/7 bzw. 59/3).

⁵¹ Vgl. Dürr K, S. 299; ferner Dürr St 2, S. 52.

allerdings hätte sich dabei am Kantatenbeginn ein „Block“ von zwei ariosen Solosätzen und insgesamt – bei zwei Solisten – ein Ungleichgewicht in der Verteilung der Aufgaben ergeben. Indes könnte man sich gut eine chorische Behandlung des Textes vorstellen, bei der das Bekenntniswort eines einzelnen gewissermaßen ins Kollektiv projiziert als überpersönliche Aussage erschiene. Man fragt sich, warum Bach nicht diesen Weg beschritten hat. Der Verdacht drängt sich auf, daß er für die Aufführung mit einem Chor rechnen mußte, dessen Leistungsvermögen die Darbietung schlichter Kantionalsätze nicht überstieg, und daß die vokalsolistische Zweistimmigkeit des Eingangssatzes einen situationsbedingten Kompromiß zwischen intendierter Vollstimmigkeit und auführungspraktisch Möglichem darstellt.

Eine solche Deutung führt weg von Leipzig und weist nach Pomben. Sie zieht freilich sogleich eine andere Frage nach sich: Warum hat Bach, wenn schon der Chor für den Eingangssatz nicht herangezogen werden konnte, hier nicht wenigstens das Streichertutti beteiligt? Sollte etwa auch das Leistungsniveau des in Pomben zur Verfügung stehenden Streicherensembles – mit Ausnahme des in den Sätzen 1 und 4 hervortretenden Streichersolisten – so niedrig gewesen sein, daß es im Eingangssatz besser pausierte? Das ist kaum vorstellbar: Ein Streichorchester, das den Begleitsatz des *Accompagnato-Rezitativs* „Mein lieber Jesu du“ übernehmen konnte, wäre auch in der Lage gewesen, im Eingangssatz mitzuwirken. Und zweifellos wäre es Bach möglich gewesen, einen Eingangssatz mit technisch anspruchslosem Streichorchesterpart zu schreiben – beispielsweise mit Ripienstimmen nach Art der Bratschenpartien in BWV 54/1 oder der Gambenpartien des 6. Brandenburgischen Konzerts. Schließlich: wenn Bachs Kantate jene Trauermusik ist, für die wir sie halten, war sie für einen bedeutenden Anlaß bestimmt und war – auch – ein Stück Repräsentation; daß sie mit einem Satz begonnen haben sollte, bei dem gewissermaßen gegen alle Seh- und Hörerwartung mehr als die Hälfte aller beteiligten Musiker pausierte, ist schlechterdings kaum vorstellbar.

Doch die Lösung des Problems scheint auf einer anderen Ebene zu liegen. Der Grund dafür, daß das Streichorchester im Eingangssatz nicht beteiligt ist, könnte darin bestehen, daß ein solches bei der Trauermusikaufführung gar nicht mitwirkte. Die drei im Eingangssatz beteiligten Soloinstrumente hätten zusammen mit dem Continuo bereits das gesamte Instrumentarium der Trauermusik ausgemacht, als Instrumentalapparat der Pombener Aufführung hätte man sich also lediglich eine kammermusikalische Quartettbesetzung vorzustellen.

Der Gedanke ist nicht so abwegig, wie er auf den ersten Blick anmuten mag. Während man für Jahrgangskantaten der Bach-Zeit die Faustregel aufstellen kann, daß bei Werken mit Chorbeteiligung auch ein Streichorchester mitwirkt, findet man bei Trauermusiken verschiedentlich kleine, nichtorchestrals Instrumentalbesetzungen. Ein Beispiel bietet Bachs mit zwei Blockflöten und zwei Gamben instrumentierter „*Actus tragicus*“ BWV 106. Auch Telemanns Trauerkantate „Du aber, Daniel, gehe hin“ mit der kammermusikalischen Instrumentalbesetzung Blockflöte, Oboe, Violine, zwei Gamben gehört diesem Typus an.⁵²

⁵² G. P. Telemann, *Trauer-Kantate „Du aber, Daniel, gehe hin“*, hrsg. von G. Fock, Kassel 1968. Ein Beispiel für eine größere, aber offenbar noch solistische Instrumentalbe-

Allgemein läßt sich sagen, daß die Trauermusik der Bach-Zeit in Art und Umfang ihrer Instrumentalbesetzung sehr stark von eigenen, gattungsspezifischen Traditionen und Konventionen bestimmt ist: Die Verwendung von Instrumenten war nur bei Trauerfeiern für Personen von Rang und Stand üblich, die Größe der Besetzung von der gesellschaftlichen Position des Verstorbenen abhängig. Die Instrumentierung barocker Trauermusiken zielt – auch bei größerer Besetzung – auf einen verhaltenen, gedeckten Gesamtklang. Für Streich- und Blasinstrumente ist häufig Sordinierung vorgeschrieben; stille, sanft klingende Instrumente wie Blockflöten, Gamben, auch Oboi und Violen d'amore spielen eine besondere Rolle. Ganz in diesem Sinne vermerkt der Lockwitzer Pfarrer Christian Gerber 1732 in seiner *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* über „Leichen-Predigten und Abdankungen“: „Es wird auch wohl von dem Cantore eine Trauer-Music aufgeführt, sonderlich bey vornehmer und hoher Personen Leichen- und Gedächtniß-Predigten, dabey auch bisweilen Instrumenta douce gespielt werden . . .“⁵³ Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ könnte nicht nur hinsichtlich ihrer Bestimmung, sondern auch hinsichtlich des Besetzungstypus ein Schwesterwerk des „Actus tragicus“ gewesen sein.

Aber unsere Vermutung läßt sich noch von einer anderen Seite her erhärten. Wenn an der Uraufführung der Kantate kein Streicherensemble beteiligt war, fiel dieses auch für die Begleitung des Accompagnato-Rezitativs „Mein lieber Jesu du“ (Satz 3) aus; die Begleitung müßte anders ausgeführt worden sein, und es bliebe zu fragen, wie. Die Prüfung des Fragenkreises führt zu überraschenden Erkenntnissen.

setzung bietet die in einem Königsberger Leichenpredigtdruck von 1706 überlieferte Trauermusik von G. Riedel *Harmonische Freude frommer Seelen* für 4 Singstimmen, 2 Blockflöten, 2 Oboen, 2 Violen d'amore, 2 Violinen, 3 Gamben und Continuo; Neuausgabe in: *Tbrenodiae sacrae. Beerdigungskompositionen aus gedruckten Leichenpredigten des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Reich = Das Erbe deutscher Musik, Bd. 79, Wiesbaden 1975, Nr. 31. – Aus mehr oder weniger zufälliger Kenntnis kann ich als weitere Beispiele folgende unveröffentlichte Werke nennen: C. L. Boxberg, „Bestelle dein Haus“ für 4 Singstimmen, 2 Blockflöten, Oboe und Continuo, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2135-E-509 (Ausgabe von Herbert Gadsch in Vorbereitung); M. Rohde, „Meine Tochter, kehre dich um“ für 4 Singstimmen, 3 Blockflöten, Oboe und Continuo, Universitätsbibliothek Lund, Sammlung Wenster, Lit F Nr. 19; G. P. Telemann, „Trauer-Actus, über die Nicht- und Flüchtigkeit des menschlichen Lebens“ für 4 Singstimmen, 4 Blockflöten, 4 Gamben und Continuo, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2392-E-551 (überliefert mit Bestimmung zum 24. Sonntag nach Trinitatis, aber ohne direkten Perikopenbezug, offensichtlich ursprünglich eine Trauermusik). – Zu nennen ist hier ferner BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“. Das Obligatinstrumentarium beschränkt sich auf 2 Violinen und Fagott. Die Kantate ist ohne Bestimmung überliefert. Die von A. Dürr (Dürr St 2, S. 199) ausgesprochene Vermutung, es handle sich um eine Trauermusik, findet vom Besetzungsgesichtspunkt her eine unerwartete Bekräftigung. – Am Rande sei erwähnt, daß auch in der 1. Fassung der – freilich nicht kantatenhaften – Trauermusik BWV 118 „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ bei verhältnismäßig großem Obligatinstrumentarium (2 Litui, Zink, 3 Posaunen) das Streichorchester ausgespart ist.

⁵³ Zit. nach dem Krit. Bericht zu NBA III/1 (K. Ameln), S. 25.

Betrachtet man den in BG 32, S. 129 f., abgedruckten Notentext unter satztechnischen Gesichtspunkten, so wird rasch klar, daß uns das Rezitativ „Mein lieber Jesu du“ nicht in seiner originalen Textgestalt vorliegt. An zwei Stellen enthält der obligate Begleitsatz offene Parallelen: in T. 5 eine Oktavparallele und in der 2. Hälfte von T. 8 eine Quintparallele jeweils zwischen Violine II und Viola (in T. 8 zugleich verdeckte Oktavparallele zwischen Violine I und Viola). Auffällig ist ferner die ungewöhnlich häufige Verdopplung von Akkordterzen⁵⁴: T. 2^a fis, T. 4^a cis, T. 4^b eis, T. 7^a his, T. 9^b d, T. 10^b-11^a gis, T. 13^a g. Eine satztechnisch ganz unglückliche Stelle, T. 2^b-3^a, mit Septim- und Terzverdopplung und falscher Dissonanzauflösung 7-8 erscheint in der Ausgabe der BG bereits verbessert; nach Penzel heißt es hier⁵⁵:

Argwohn weckt schließlich auch die stellenweise sehr enge Anlehnung des Bratschenparts an die Singstimme: In T. 4 (cis'-eis'), 7 (his-dis'-e') und 9 (fis'-d') spielt die Bratsche die Ecktöne des Melodieprofils der Singstimme mit, ähnlich auch, nur mit Oktavversetzungen, in T. 12^b-13^b (h'-g'-a' / h-g'-a').

Nach der Quelle all dieser Mängel braucht man nicht lange zu suchen: Es ist die Bratschenstimme. Läßt man sie weg, so sind alle Unregelmäßigkeiten verschwunden. Die Singstimme und der Continuo bilden zusammen mit den beiden übrigen obligaten Stimmen einen vierstimmigen Satz von beispielhafter Korrektheit.

Doch der Satz ist nicht nur korrekt – er ist auch harmonisch vollständig. Der Bratschenpart ist schlicht überflüssig. Zweifellos ist er nachträglich hinzugefügt. Die dabei entstandenen Stimmführungsmängel sind eine direkte, wenn auch keineswegs unvermeidbare Folge der harmonischen Vollständigkeit des vorgegebenen Satzes: Die nachkomponierte Stimme mußte notwendig schon vorhandene Akkordtöne verdoppeln; zur Vermeidung von Stimmführungsparallelen hätte es also besonderer Umsicht bedurft.

Der Bearbeiter, der die Bratschenstimme hinzugefügt hat, kann nicht sehr versiert gewesen sein; vielleicht war er auch sorglos. Bach selbst scheidet aus. Der Verdacht fällt zwangsläufig auf Penzel und seine Gewährleute und verdichtet sich bei näherer Betrachtung des Überlieferungsbefundes: Der Bratschenpart ist nur in Penzels Stimmensatz vorhanden, nicht aber in seiner Partiturabschrift.

⁵⁴ Index a = 1., Index b = 2. Takthälfte.

⁵⁵ Vgl. S. XXII der Ausgabe.

Nun ist die Partiturabschrift jedoch, wie eingangs erwähnt, bereits um 1755 entstanden, während der Stimmensatz erst in den 1760er Jahren angefertigt worden ist. Man muß nicht sehr argwöhnisch sein, um auf den Gedanken zu kommen, daß die Bratschenpartie des Rezitativs im Jahre 1755 wohl noch gar nicht existiert hat.

Die Frage, ob die hinzugefügte Stimme von Penzel oder aber von einem Dritten stammt, wird sich nicht mehr völlig klären lassen. Die Penzelsche Violetta-Stimme zeigt keine Verschreibungen oder Unsicherheiten, wie man sie bei einer ersten Niederschrift erwarten möchte. Vielleicht hat Penzel den Part also aus einer fremden Vorlage übernommen. Seine Stimmen nämlich gehen anscheinend nicht – zumindest nicht direkt – auf die von ihm selbst gefertigte Partiturabschrift zurück, sondern auf eine dieser zwar nahestehende, aber in Einzelheiten korrektere Quelle, vermutlich also dieselbe Handschrift, die Penzel schon um 1755 als Vorlage gedient hat.⁵⁶ Diese Vorlage war wahrscheinlich ein Stimmensatz.⁵⁷ Es ist denkbar, daß der Eigentümer der Vorlage die Bratschenpartie gelegentlich einer Aufführung der Kantate in erweiterter Besetzung mit Streichorchester hinzugefügt hat, und dies könnte durchaus auch erst nach der Herstellung der Penzelschen Partiturabschrift um 1755 und vor der Anfertigung der Penzelschen Stimmen in den 1760er Jahren geschehen sein. Man wird freilich der Frage nach der Person dessen, der den Bratschenpart hinzugefügt hat, nicht allzuviel Gewicht beilegen dürfen. Entscheidend ist letztlich nur, daß es sich um einen fremden Zusatz handelt.

Im übrigen ist nochmals festzustellen, daß Penzels Partiturabschrift nicht nur bei dem Rezitativ, sondern auch sonst an keiner Stelle einen Hinweis auf die Mitwirkung einer Bratsche enthält. Die Violetta des späteren Stimmensatzes ist in der Partitur nirgends notiert und nirgends genannt. Einen Gesamtbesetzungstitel gibt es nicht. Der Schlußchoral, in dem die Bratsche nach dem Stimmensatz den Tenor zu verstärken hätte, ist „neutral“ als Chorsatz auf vier Systemen ohne Angabe der mitgehenden Instrumente notiert.

Die satztechnische Analyse des Rezitativs und der Überlieferungsbefund der Kantate lassen keinen Zweifel: Die Mitwirkung der Bratsche war von Bach nicht vorgesehen. Das bedeutet, daß zumindest kein der Norm entsprechend zusammengesetztes Streichorchester, wahrscheinlich aber überhaupt kein orchestermäßig, das heißt chorisch besetzter Streicherapparat beteiligt war.

Unsere oben ausgesprochene Vermutung geht dahin, daß – abgesehen von der Continuo-Gruppe – überhaupt nur ein einziger Streicher mitwirkte: der Spieler der Streichersoli der Sätze 1 und 4. Das würde bedeuten, daß in dem Rezitativ zumindest eine der beiden Oberstimmen des Begleitsatzes von einem der Bläusersolisten gespielt worden wäre. Diese Annahme läßt sich jedoch nicht ohne

⁵⁶ Nach den Abhängigkeitsuntersuchungen R. Higuchis; s. oben Fußnote 5.

⁵⁷ Ein Stimmensatz oder ein Abkömmling eines Stimmensatzes (so auch Higuchi; s. Fußnote 5). Dies zeigt besonders deutlich die fatale eintaktige Verschiebung der Oboenpartie gegen das übrige in Satz 2, T. 154–185, in beiden Penzelschen Abschriften; siehe BG 32, S. XXII. Ein solcher Fehler kann nur beim Ausschreiben einer Stimme oder beim Kopieren nach Stimmen unterlaufen. – Manches spricht dafür, daß der Stimmensatz, auf den Penzels Abschriften zurückgehen, nicht der Originalstimmensatz war; s. Fußnote 58.

weiteres mit der Penzelschen Überlieferung in Einklang bringen: Stimmensatz und Partiturabschrift weisen die beiden Parteien übereinstimmend zwei Violinen zu. Indes ist es schon aus besetzungsökonomischen Erwägungen unglaublich, daß Bach bei einer Kantate in derart kleiner Besetzung eines von vier Obligat-instrumenten – die 2. Violine – so auffällig vernachlässigt haben und ihm als selbständige Aufgabe einzig eine Rezitativbegleitstimme zugewiesen haben sollte. Zu denken gibt auch, daß Penzels Partitur bei den Sätzen 1 und 4, wo man bei Vorhandensein zweier Violinen eine Präzisierung wie „Violino I“ oder „Violino solo“ erwarten würde, schlicht „Violino“ angibt, also anscheinend von der Existenz einer einzigen Violine ausgeht. Was die Violine II betrifft, haben wir es aller Wahrscheinlichkeit nach mit einer Besetzungsangabe zu tun, die nicht auf Bach, sondern auf Penzel oder seine Vorlage zurückgeht.⁵⁸

Im Blick auf die vermutete Originalbesetzung des Rezitativbegleitsatzes mit zwei Blasinstrumenten oder einem Streich- und einem Blasinstrument ist festzustellen, daß die Umfänge beider Stimmen jedenfalls auch die Verwendung der beiden beteiligten Blasinstrumente zulassen, wobei für die 1. Stimme mit dem Umfang *gis⁴-h⁴* bevorzugt an die Querflöte, und bei der 2. Stimme mit dem Umfang *e⁴-gis⁴* bevorzugt an die Oboe d'amore zu denken wäre. Bei der 1. Stimme spricht die insgesamt recht hohe Lage eher für die Querflöte als für die Violine: Die Stimme bewegt sich fast ausnahmslos in der zweigestrichenen Oktave und begibt sich nur einmal, in T. 6, in die auf der Querflöte klangschwächere tiefere Lage, und dies bezeichnenderweise in einem Zwischenspiel, während die Singstimme pausiert. Besonders auffällig ist die hohe Lage auch

⁵⁸ Vielleicht waren die beiden obligaten Instrumentalpartien des Rezitativs in der Bachschen Originalpartitur nicht oder nicht ausreichend bezeichnet und wurden von einem ratlosen Abschreiber für Violinpartien gehalten? Die Schlüsselung dürfte eine solche Fehldeutung zugelassen, der Satztypus sie gar begünstigt haben. – Bemerkenswerte Unsicherheit zeigt sich auch in einer anderen, an sich unproblematischen Besetzungsfrage – und auch hier bietet es sich an, als Ursache fehlende oder ungenaue Angaben in der Originalpartitur anzunehmen: Penzel oder dem Schreiber seiner Vorlage – und auch dem Herausgeber der Kantate in BG 32 – war offenbar nicht klar, daß der Oboenpart der Kantate nicht nur in Satz 2, sondern auch in Satz 1 – mit den Tieftönen *cis⁴* in T. 18, 34 und 50 und *h⁴* in T. 33 – eine Oboe d'amore erfordert (deren Spieler dann selbstverständlich auch für den Schlußchoral nicht eigens auf die Normaloboe überwechselt). Der Umschlagtitel des Penzelschen Stimmensatzes gibt einfach nur *Oboe obligato* an, der Titel am Schluß der Orgelstimme verzeichnet *Oboe et Oboe d'amore*, wobei *et Oboe d'amore* sichtlich nachgetragen ist. Die Stimme selbst trägt die Bezeichnung *Oboe*. Satz 1 und 5 sind klingend notiert (im gewöhnlichen Violinschlüssel und ohne besonderen Hinweis auf das zu verwendende Instrument); Satz 2 dagegen erscheint in Transpositionsschrift für Oboe d'amore mit dem Vermerk *Grand-Oboe Solo*. (In der Partitur notiert Penzel den Part in Satz 1 und 2 klingend im normalen Violinschlüssel und vermerkt dazu bei Satz 1: *Oboe*, bei Satz 2: *Hautbois*.) Die Konfusion in Penzels Oboenstimme kann nicht gut bereits in Bachs Originalstimme geherrscht haben. Auch ist der eigenartige Terminus „Grand-Oboe“ bei Bach sonst nirgends zu belegen (laut freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Ulrich Prinz, Eßlingen-Ludwigsburg). Man muß wohl die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß der Stimmensatz, auf dem Penzels Abschriften fußen, keine Originalhandschrift und der „ratlose Abschreiber“ keiner von Bachs Hauskopisten gewesen ist.

deshalb, weil der obligate Streicherpart der Sätze 1 und 4 eine deutliche Bevorzugung der mittleren und tiefen Lage erkennen läßt. – An eine regelrechte Beweisführung zugunsten der einen und zuungunsten der anderen Besetzungsmöglichkeit ist angesichts der Kürze des Satzes, der geringen Stimmumfänge und des Fehlens idiomatischer Instrumentalfiguren freilich nicht zu denken.

VII

Unsere Revisionsverhandlung gegen die „neue Deutung“ der Entstehungszusammenhänge hat sich zu einem ausgedehnten Indizienprozeß entwickelt. Beweisaufnahme und Zeugenbefragung in der Hauptsache sind abgeschlossen. Das Urteil wird wohl nicht anders lauten können als: Bachs Kantate ist identisch mit dem 1. Teil der Trauermusik für Ponickau.

Das Verfahren hat die Glaubwürdigkeit eines Hauptzeugen erschüttert: Es hat gezeigt, daß der Penzelschen Überlieferung nicht uneingeschränkt zu vertrauen ist. Es hat Argwohn geweckt – und für die einmal erwachte Skepsis mag Penzels Text bei näherer Betrachtung noch mancherlei Ansatzpunkte bieten. Doch sollten auch dem Zweifel vernünftige Grenzen gesetzt bleiben. Kirchenmusik war Gebrauchsmusik, Kantatenabschriften wurden in aller Regel zu Aufführungszwecken gefertigt: Absichtliche Änderungen von fremder Hand wird man im allgemeinen nur dort unterstellen dürfen, wo sich dafür auch ein plausibles praktisches Motiv beibringen läßt. In diesem Sinne wird auch nach den Motiven zu fragen sein, aus denen heraus die verschiedenen hier konstatierten Abweichungen des Penzelschen Textes vom Original zu erklären sind.

Zuvor jedoch soll noch exkursartig ein mit dem dann anzusprechenden Fragenkomplex „Besetzungsänderungen“ zusammenhängendes Einzelproblem angegangen werden: Der dritte instrumentale Solopart der Kantate ist in beiden Penzelschen Handschriften der Violine zugewiesen. Diese Zuweisung ist merkwürdigerweise noch nie in Zweifel gezogen worden, obwohl der Part dazu durchaus Veranlassung gibt: Er liegt für einen Soloviolinpart ausgesprochen tief und läßt stellenweise fast eher an einen verkappten Bratschenpart denken. Der Ambitus ist im 1. Satz g-h“, im 4. a-h“, die Stimme berührt also nirgends die dreigestrichene Oktave. Ein normales Bild ergäbe sich, wenn die Partie als Ganzes etwa eine Terz oder Quarte höher stünde; für eine Bratsche freilich liegt sie insgesamt etwas zu hoch.

Es bietet sich zunächst an, das Problem durch die Annahme zu lösen, die Kantate läge uns in Tieftransposition vor und sei ursprünglich eine kleine Terz höher notiert gewesen: Die Querflötenpartie wäre dann für eine Altblockflöte, die der Oboe d'amore für gewöhnliche Oboe bestimmt gewesen, und die Violinpartie hätte sich in einem normalen Ambitus bewegt. Aber die Betrachtung der Singstimmumfänge, im Baß G-e', im Tenor cis-h', zeigt, daß die Kantate im Original nicht gut höher gestanden haben kann.

Man wird also wohl davon auszugehen haben, daß uns die Kantate untransponiert vorliegt und die Violine der überlieferten Fassung ein anderes Instrument vertritt. Unterstellt man, daß dies ebenfalls ein Streichinstrument, und zwar ein solches gleicher Stimmlage war, so kommt unter den von Bach ver-

wendeten Instrumenten nur die Viola d'amore in Betracht. Die Viola d'amore aber eignet sich so gut, daß schlechterdings nicht daran zu zweifeln ist, daß der Part für sie bestimmt war.

Allgemein ist zu sagen, daß die Viola d'amore, die Bach in seiner Weimarer Zeit Ende 1714 in der Kantate 152 und um die Mitte der 1720er Jahre in Leipzig in der Johannes-Passion und in den Kantaten 36c und 205 mit Solopartien bedacht hat,⁵⁹ sich ausgezeichnet in unser Bild einer mit „Instruments doux“ besetzten Trauerkantate fügt und daß das Instrument sich auch bei Bachs Zeitgenossen gelegentlich in ganz ähnlichem Zusammenhang eingesetzt findet.⁶⁰ Das Instrument will, wie Mattheson sagt, „viel languissantes und tendres ausdrücken“; sein Klang sei „argentin oder silbern, dabey überaus angenehm und lieblich“⁶¹.

Zu den Eigentümlichkeiten des Instruments gehört, daß seine Spielsaiten – deren Zahl zwischen vier und sieben schwankt – gewöhnlich je nach der Tonart des zu spielenden Stückes gestimmt wurden, und zwar bevorzugt in den Tönen des Grunddreiklangs. Für g-Moll ist beispielsweise die Stimmung d-g-d'-g'-b'-d'' überliefert, für D-Dur d-a-d'-fis'-a'-d'' (bei sieben Saiten zusätzlich noch A).⁶² Ein besonderer Klangreiz entsteht durch die unter den Spielsaiten angebrachten Aliquotsaiten, die ebenso wie die Spielsaiten gestimmt werden und, da sie vor allem beim Anstreichen der leeren Saiten in Schwingung geraten, die Töne des Grunddreiklangs durch ihre Resonanz besonders auszeichnen.

Betrachtet man nun unter diesem Gesichtspunkt die obligate Streicherpartie der Arie „Ja, ja, ich halte Jesum feste“, so fällt es schwer, sich vorzustellen, daß der Part nicht für Viola d'amore entworfen sein sollte. Die thematisch-motivische Erfindung rechnet sichtlich mit dem Resonanzeffekt und zielt auf reichliche Verwendung der im D-Dur-Dreiklang gestimmten Leersaiten. Das gilt für den Themenkopf a'-d''-fis' ebenso wie für die Spielfiguren in T. 5–6, die auch abgewandelt und lagenversetzt den ganzen Satz hindurch vielfältig Gelegenheit zur Verwendung ungegriffener Saiten bieten – man betrachte etwa T. 7 Mitte bis 8 Mitte, T. 68–69 oder T. 108–109. Auch die absteigende Dreiklangswendung d''-a'-fis' in T. 19 (die aus dem Continuo stammt und später mehrfach wieder-

⁵⁹ Über die Verwendung der Viola d'amore bei Bach orientiert im einzelnen: U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 86–95.

⁶⁰ So in der oben in Fußnote 52 erwähnten Trauermusik von Riedel. Wohl ebenfalls eine Trauermusik ist die bei F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitung in der frühen evangelischen Kantate* (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10, Berlin 1965), S. 545, verzeichnete Aria „Einen guten Kampf hab ich“ von C. Ritter für 4 Stimmen, 2 Blockflöten, Viola d'amore, Streicher und Continuo. Telemann setzt in einer Kantate mit verwandter Thematik „Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen“ (zum 16. Sonntag nach Trinitatis, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. Mus. 1116) im Eingangschor und in beiden Arien („Der Tod erschrecke, wer er will“, „Ich gehe dir getrost entgegen“) eine Viola d'amore als konzertierendes Soloinstrument ein.

⁶¹ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 282 bzw. 283. Zit. nach Prinz, a. a. O., S. 93.

⁶² Nach Prinz, a. a. O., S. 88 ff.

kehrt) und ihre Fortführung in T. 20 und außerdem manches Detail der Erfindung wie beispielsweise die Sechzehntelfigur in T. 11 rechnen mit dem für das Instrument typischen Resonanzeffekt. Darüber hinaus trägt der wenig ausgreifende, über weite Strecken am Tonikabereich festhaltende modulatorische Verlauf des Satzes auf seine Weise dazu bei, daß die Qualitäten des Instruments zur Geltung kommen.

Für den 1. Satz wird man, da ein Umstimmen des Instruments zwischen den Sätzen schwerlich möglich gewesen ist, dieselbe Stimmung anzunehmen haben wie für Satz 4. Eine diesem Satz entsprechende Ausrichtung der Thematik und Motivik auf Dreiklangstöne – sei es in D-Dur, sei es in h-Moll – ist nicht zu beobachten. Geht es in der Baßarie um den „silbernen“ Klang der Resonanzsaiten, so zielt Bach im Eingangssatz mehr auf Zartheit und Verhaltenheit und den Ausdruck des Verlangens, die von Mattheson geschilderten Affektqualitäten des Instruments. Das feinziselierte, ausdrucksvolle instrumentale Hauptmotiv, das in T. 1 zunächst in der Flöte, dann in der Oboe und anschließend in T. 2 und 3, von Pausen unterbrochen, dreimal im Streicherpart erklingt, erinnert an die mit zwei Violoncello begleitete Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ der Johannes-Passion.

Die für die Violine ungewöhnlich tiefe Gesamtstimmelage der Streichersolopartien der Sätze 1 und 4 ist für die Viola d'amore völlig normal. Die Tatsache, daß der Ton g nirgends unterschritten wird, könnte mit der späteren Zuweisung des Parts an die Violine zusammenhängen; konkrete Anhaltspunkte für nachträgliche Hochoktavierungen lassen sich allerdings nicht finden.

Kehren wir zurück zu der allgemeineren Frage nach den Motiven, nach dem praktischen Interesse, das hinter den unterstellten Eingriffen in die originale Werkgestalt steht: Was ist geschehen? Ein Werk, das für eine sehr spezielle Aufführungssituation geschaffen worden war, hat den Weg in die allgemeine Kantorei- und Kantatenpraxis angetreten und ist dabei im Sinne des aufführungspraktischen Normalfalls verändert, angepaßt worden: Das gewöhnlich in Kirchenkantaten mitwirkende Streichorchester wurde, so gut es eben ging, einbezogen. Dabei fiel ihm als selbstverständliche Aufgabe die Begleitung des Schlußchorals zu. Außerdem wurde ihm der Begleitsatz des Accompagnato-Rezitativs – ohnehin in aller Regel Sache des Orchesters – zugewiesen;⁶³ die mit dieser Maßnahme erforderlich gewordene Bratschenstimme wurde hinzukomponiert. Die übrigen Sätze boten keine Möglichkeit, das Streichertutti zu beteiligen. Die selteneren und offenbar nicht verfügbare Viola d'amore wurde durch eine Solovioline ersetzt. Aus dem Gelegenheitswerk wurde eine Jahrgangskantate, aus der Trauermusik ein Kirchenstück auf Mariä Reinigung.⁶⁴

⁶³ Dies möglicherweise aus Unkenntnis der vom Komponisten vorgesehenen Besetzung; vgl. Fußnote 58.

⁶⁴ Möglicherweise wurde in diesem Zusammenhang auch der Text des Schlußchorals verändert. Die 1. Zeile lautet bei Penzel „Meinen Jesum laß ich nicht“ statt „Jesum laß ich nicht von mir“. Die letztere, allgemein gängige Lesart findet sich sowohl bei Picander als auch im Textabdruck der Ponickau-Gedenkausgabe; außerdem wird die Strophe auch in Steinhäusers Gedächtnispredigt in dieser Form zitiert (S. 47) – sie wird demnach wohl auch so gesungen worden sein. Vielleicht handelt es sich um eine nachträglich eingesetzte regionale Textvariante. Eigenartigerweise findet sich diese Lesart noch ein-

Wer für diese Veränderungen verantwortlich ist, ist heute nicht mehr mit Sicherheit zu sagen. Die Ersetzung der Viola d'amore durch Violine ist ein nahegelegender Notbehelf, den wir aus Bachs eigener Praxis kennen.⁶⁵ Es ist also nicht ausgeschlossen, daß es sich hierbei um eine von Bach selbst vorgenommene Besetzungsänderung handelt.

Die Einbeziehung des Streichorchesters aber geht aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf Bach zurück. Die im Zuge der Besetzungserweiterung hinzugefügte Bratschenstimme im *Accompagnato-Rezitativ* stammt sichtlich von einem Bearbeiter von bescheidener Kunstfertigkeit und hat, wie gesagt, anscheinend um 1755, als Penzel seine Partiturabschrift anfertigte, noch gar nicht existiert.⁶⁶

Ob die von Penzel überlieferte liturgische Bestimmung für Mariä Reinigung auf einer Umwidmung des Werkes durch Bach selbst beruht, ist in hohem Maße zweifelhaft. Zwar liegt die Weiterverwendung von Gelegenheitswerken im liturgischen Standardrepertoire gottesdienstlicher Sonn- und Festtags-Hauptmusiken durchaus auf der Linie der Bachschen Praxis. Aber auf der anderen Seite drängt sich doch der Gedanke auf, daß die Anpassung der Kantate an den Typus der orchesterbegleiteten Gottesdienstmusik und die Änderung der Zweckbestimmung des Werkes keine voneinander unabhängigen Maßnahmen waren, sondern, da sie dieselbe Tendenz – vom Besonderen zum Allgemeinen – zeigen, von ein und derselben Hand stammen. Der Verdacht wird durch den Quellenbefund genährt: Wie die von fremder Hand hinzukomponierte Bratschenstimme, so findet sich auch die liturgische Bestimmung *In Festo Purificationis* nur in Penzels Stimmensatz, nicht aber in der Partitur. Es besteht mithin Grund zu vermuten, daß auch sie erst aus den Jahren nach 1755 stammt.

VIII

Am Ende unserer Untersuchung ist Bachs Kantate wieder das, was sie einst war: Trauermusik für Ponickau. Das Erscheinungsbild des Werkes allerdings hat sich gewandelt. Wir sind ein Stück weit hinter die musikalischen Quellen zurückgegangen und haben unter fremden Zusätzen und nachträglichen Änderungen die ursprüngliche Werkgestalt freizulegen versucht. Dabei ergab sich umrißhaft das Bild einer bemerkenswert klein, dabei außerordentlich farbig besetzten Kantate, deren Instrumentalapparat außer dem Continuo lediglich eine Querflöte, eine Oboe d'amore und eine Viola d'amore umfaßt. Die Einbeziehung des Streichorchesters erwies sich als nachträgliche Erweiterungsmaß-

mal bei Bach, und zwar in der Kantate 154, die anscheinend in Bachs vorleipziger Zeit zurückreicht (vgl. M. Helms' Hinweise im Krit. Bericht zu NBA I/5, S. 77 f.), nicht aber in der in Leipzig entstandenen Kantate 124.

⁶⁵ Vgl. Prinz, a. a. O., S. 86 f. (BWV 245) u. 94 f. (BWV 36/36b).

⁶⁶ Allerdings erscheint in Penzels Partitur mit der Besetzungsangabe *Viol. 2* beim zweiten Instrumentalsystem des *Accompagnato-Rezitatifs* bereits ein einzelner Hinweis auf zusätzliche Streicherbesetzung. Vielleicht enthielt Penzels Vorlage um 1755 die Kantate in einer „Zwischenfassung“, die die Mitwirkung eines Streichorchesters ohne Bratsche vorsah? Oder sollte es sich hier um eine von Penzel (später?) konjizierte, gar nicht auf die Kopiervorlage zurückgehende Besetzungsangabe handeln? – Siehe auch Fußnote 58.

nahme, die Bratschenstimme des Accompagnato-Rezitativs als von fremder Hand hinzugefügt und die Streichersolopartie des Eingangssatzes und der Baßarie als ursprünglich für Viola d'amore bestimmt. Offen bleiben mußte die Frage, wie der Begleitsatz des Accompagnato-Rezitativs im Original besetzt war: Die beiden Obligatstimmen könnten von den beiden Blasinstrumenten gespielt worden sein, doch kommt ebensogut eine der verschiedenen möglichen Kombinationen Blasinstrument + Viola d'amore in Betracht. Für den Schlußchoral wird man Colla-parte-Führung der Obligatinstrumente mit Sopran, Alt und Tenor anzunehmen haben.

Ein bedeutsames Nebenergebnis unserer Untersuchung besteht in der Erkenntnis, daß der zweite Teil der Ponickau-Trauermusik keine Originalkomposition, sondern Parodie war und auf eine Vertonung von Lehms' Kantatendichtung „Liebster Gott, vergißt du mich“ zum 7. Sonntag nach Trinitatis zurückging, die schlechterdings nur aus Bachs Feder gestammt haben kann.

Leider hat dieses Werk keine weiteren Spuren hinterlassen. Allenfalls könnte sich der Choral der Kantate in einem der beiden Sätze erhalten haben, die unter dem Titel „Warum betrübst du dich, mein Herz“ in Breitkopfs Ausgabe *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge*⁶⁷ unter den Nummern 145 (BWV 420) und 299 (BWV 421) erscheinen und sich keiner bekannten Kantate zuordnen lassen. Doch muß der Choral, wie etwa ein Blick auf das Schwesterwerk BWV 199 lehrt, keineswegs als Kantionalsatz behandelt gewesen sein.⁶⁸ Über die Besetzung des verschollenen Werkes wird man mit einiger Sicherheit sagen können, daß auch sie sehr klein gewesen ist. Wenn unsere Deutung zutrifft und die Besetzungsdisposition des Eingangssatzes der Kantate 157 Ergebnis eines situationsbedingten Kompromisses zwischen intendierter Vollstimmigkeit und aufführungspraktisch Möglichem ist, standen für den zweiten Teil der Trauermusik keine weiteren Vokalsolisten und auch keine weiteren Instrumentalisten zur Verfügung. Vor allem: Wäre im zweiten Teil ein Streichorchester beteiligt gewesen, so hätte Bach es zweifellos von vornherein in die Konzeption des ersten Teils einbezogen; es mußte in seinem Interesse liegen, den ersten Teil so zu gestalten, daß er auch äußerlich mit dem als Komposition ja bereits vorliegenden zweiten ein einigermaßen in sich geschlossenes Ganzes bildete. Es liegt daher nahe anzunehmen, daß die beiden Teile weitgehend die gleiche Besetzung aufwiesen, zumindest aber von denselben Kräften darzustellen waren. Unser Versuch, die verschollene Kantate chronologisch einzuordnen, hatte zwei mögliche Entstehungsdaten erbracht: Leipzig 1725 und Weimar 1714. Wir hatten

⁶⁷ Teil I–IV, Leipzig 1784–1787.

⁶⁸ Die Lehms'sche Kantatendichtung von 1711 scheint auf einen speziellen, sozusagen theatralischen Effekt abgezielt zu haben: Nach Lehms' Vorstellungen – denen Graupner in seiner Komposition allerdings nicht gefolgt ist – sollte der Choral wohl keine Einzelnummer bilden, sondern in das im Textdruck folgende Rezitativ hineingesungen werden, das sich mit der Wendung „Da mir so süße Lieder Durch meine Seele gehn“ anscheinend auf die im Augenblick erklingende Liedstrophe bezieht. In diesem Sinne ist wohl auch Lehms' Hinweis „Der Choral wird gesungen“ zu verstehen. In dem ganzen Textjahrgang 1711 sind die Kirchenlieder sonst einfach mit der Angabe „Choral.“ oder „Chor.“ versehen; die singuläre „Regieanweisung“ meint also wohl tatsächlich etwas Besonderes.

die Entstehung im Jahre 1714 wegen der zeitlichen Nachbarschaft zu der ebenfalls auf Lehmscher Dichtung fußenden Kantate 199 als „etwas wahrscheinlicher“ bezeichnet, im übrigen die Datierungsfrage jedoch offengelassen. Nun führen uns die soeben angestellten Besetzungsüberlegungen in dieser Frage noch ein Stück weiter: Während das Streichorchester in keiner der in Leipzig entstandenen und in gesicherter Werkgestalt vorliegenden⁶⁹ Perikopenkantaten fehlt, finden sich unter den entsprechenden Werken der Weimarer Zeit immerhin vereinzelt solche in nichtorchestraler, dabei ähnlich exquisiter Instrumentalbesetzung: so BWV 18 „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ mit einem Quartett von vier Bratschen; und in dem für unsere Kantate in Betracht kommenden Jahr 1714 BWV 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ mit der aparten, der Instrumentation der Ponickau-Trauermusik nahestehenden Farbkombination Blockflöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da gamba. Aller Wahrscheinlichkeit nach war die verschollene Lehms-Vertonung also eine Weimarer Kantate.⁷⁰

Kehren wir noch einmal zu dem zurück, was uns von Bachs Trauermusik erhalten geblieben ist: Die Erkenntnis, daß der zweite Teil Parodie war, zieht naheliegenderweise die Frage nach sich, ob dies nicht auch für den ersten zu gelten habe. Die Frage ist wohl zumindest im Blick auf die Kantate als Ganzes zu verneinen: Der vom Verstorbenen selbst festgelegte Eingangstext war vorgegeben gewesen, ebenso wohl der Schlußchoral. Was den Eingangssatz betrifft, so ist auch wegen der Besetzungsbesonderheiten nahezu ausgeschlossen, daß er von Bach als Ganzes, mit ebendiesem Text aus einer bereits vorhandenen Kantate übernommen werden konnte; und die Anpassung einer vorhandenen Musik an den Text, dessen Wortlaut ja unantastbar war, hätte wohl irgendwelche Spuren hinterlassen. Auch bei den beiden Soloarien ergeben sich aus dem musikalischen Befund keine Anhaltspunkte für eine Umtextierung.⁷¹ Allenfalls

⁶⁹ Mit dieser Einschränkung sei speziell die chronologisch nicht sicher einzuordnende und in einer nicht über alle Zweifel erhabenen Werkfassung überlieferte Kantate 158 ausgeschlossen. Auch bei diesem Werk stützt sich die Überlieferung ausschließlich auf Penzelsche Abschriften; vgl. den Krit. Bericht zu NBA I/10 (A. Dürr), S. 161 ff.

⁷⁰ Was die Besetzung des Werkes betrifft, so haben wir in Weimar bekanntlich mit Querflöte und Oboe d'amore noch nicht zu rechnen. Vielleicht sah die Originalfassung stattdessen Blockflöte und gewöhnliche Oboe vor. Die Kantate könnte dann eventuell durch Tieftransposition um eine kleine Terz der Instrumentalbesetzung angepaßt worden sein, die wir vom ersten Teil der Trauermusik her kennen. Aber auch tiefgreifende Besetzungsumdispositionen sind nicht auszuschließen; und andererseits könnten die Instrumentalsolisten vom ersten zum zweiten Teil der Trauermusik ihre Instrumente gewechselt, beispielsweise könnte der Querflötenspieler zur Blockflöte gegriffen haben.

⁷¹ In der Baßarie gibt es allerdings eine deklamatorisch etwas auffällige Stelle: In T. 77, am Ende des ersten Rezitativeneinschubs, werden die Worte „So kann mein Geist recht freudig rasten“ durch eine den Textfluß merklich störende Achtpause nach dem Wort „kann“ unterbrochen. Die Textdrucke haben hier, anders als Penzel, den Wortlaut: „So kann, so muß ich freudig rasten“ – inhaltlich blasser, aber deklamatorisch besser. Vielleicht hat bei Bach zuerst der Wortlaut der Textdrucke gestanden? – Weitere, deklamatorisch und inhaltlich allerdings unsignifikante Textdivergenzen finden sich in T. 74 und 91 desselben Satzes: In T. 74 haben die Drucke „Ach“ statt „Ei“, in T. 91 „noch heute von mir“ statt „noch von mir heute“.

58

❧ (0) ❧

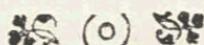
Der selbst die Liebe heißt.
 Ach! Eintrachtsvoller Geist /
 Wenn wird er dir doch nur
 Sein Himmels-Zion geben?
 Mir eckelt mehr zu leben /
 Drum nimm mich Jesu hin.
 Mir graut vor allen Sünden /
 Laß mich dich Wohnhaus finden /
 Wo selbst ich ruhig bin. D. C.

Andacht auf den siebenden Sonntag nach Trinitatis.

Liebster Gott/vergistu mich!
 Vergistu mich in meiner Noth /
 Da sich der bitter Tod
 In dieser Wüsteney der Welt
 Vor mein Gesicht stellt?
 Liebster Gott vergistu mich?
 Vergistu mich / da ich
 Nach einem Bissen trachte /
 Und hier vor Hunger fast verschmachte?
 Liebster Gott vergistu mich!
 Vergistu mich in dieser Stunde /
 Da mir das Herze bricht?
 Ja ja / du hörst mich nicht /
 Und ich geh hier zu Grunde.
 Liebster Gott vergistu mich!

Liebster Gott vergistu mich!
 Herz und Seele will sich scheiden /
 Und dich Marter-volle Leiden
 Preß mir heißes Blut heraus:
 Ach der Trost ist leyder aus /
 Und du kränckst mich jämmerlich /
 Liebster Gott vergistu mich!

Bei diesen Worten muß
 Ein Schwere durch meine Seele gehen /
 Denn Gott läßt mich ganz trostlos stehen.
 Es ist genug Herr Jesu laß mich sterben/
 Herr



59

Herr Jesu laß mich sterben /
Und mein versprochenes Theil
In deinem Himmel erben.

Der Tod soll mir mein Angenehmstes
seyn.

Die zunge schwachet schon /
Die Lebens-Geister fliehn davon /
Und ich kan diß kaum sagen :

Was soll ich mich noch ferner also plagen /
Und meinen Tod lebendig bey mir tragen /
Der Welt Ade vertilget meine Pein.

Weil ich noch lallen kan /

So nim / o Gott / den letzten Seuffzer an :

Es ist genug / Herr Jesu laß mich ster-
ben /

Der Tod soll mir mein allerliebstes seyn.
Der Choral wird gesungen

Warum betrübstu dich mein Herz 2c.

Mein Geist erholte sich wieder /

Da mir so süsse Lieder

Durch meine Seele gehn.

Nun hab ich Trost genug / nun will ich auch bestehen !

Hör auf zu winseln und zu klagen /

Hör auf / und fasse dich mein Geist.

Gott läßt dich süßem Trost vernehmen /

Drum darffstu dich nicht ferner grämen :

So lange Gott noch ewig heist /

Darffstu allhier noch nicht verzagen D.C

Andacht auf den achten Sonntag nach Trinitatis.

Greyfre dich gerechter Himm

Und straffe die verführte Welt.

Sie will zwar Gott Herr / Herr! be-
nennen /

Thm

Verdacht wecken könnte die für Picander ungewöhnliche – ungewöhnlich kunstvolle – Gedichtform der Baßarie „Ja, ja, ich halte Jesum feste“. Der Text besteht aus sechs Arienversen, die zunächst in der gewohnten Weise en bloc auftreten, dann aber noch ein zweites Mal erscheinen, und zwar nun aufgegliedert in Zeilenpaare, zwischen die jeweils einige Rezitativzeilen eingeschaltet sind. Die poetische Form, die hier Pate gestanden hat, ist die Glosse. Und der Verdacht, der aufkommen könnte, ist, daß die kunstvolle Gedichtform dem sonst eher einfachen Strukturen zuneigenden Picander durch eine bereits komponierte Arie vorgegeben war. In der Tat muß man bei Picander lange suchen, bis man auf ein formales Gegenstück stößt. Ein solches findet sich in der Arie „Ein Blick von deinen holden Augen“ aus einer Leipziger Hochzeits-Tafelmusik mit dem Titel *Liebe und Gegenliebe* aus dem Jahre 1725 im 1. Band der Gedichte.⁷² Die Gedichtform ist Picander 1727 demnach jedenfalls nicht neu gewesen. Freilich könnte es sich auch bei jener Tafelmusik um eine Dichtung zu bereits vorhandener Musik gehandelt haben. Der oben geäußerte Verdacht läßt sich also nicht völlig entkräften, allerdings auch nicht weiter erhärten. Möglicherweise gab es andere, innere Gründe: Vielleicht fühlte sich Picander zur Verwendung der entlegenen Gedichtform in dem neu zu verfassenden Teil der Trauermusik durch die in ähnlicher Weise „rhapsodisch“ zwischen Rezitativ und Arie pendelnde Gestaltung des zwischen der ersten Arie und dem Choral stehenden Textkomplexes der Lehmschen Dichtung angeregt; vielleicht ging es darum, den neu zu schaffenden Teil der Trauermusik auch auf dieser Ebene möglichst eng mit dem bereits vorhandenen zu verknüpfen.

Für den künstlerischen Rang der Musik ist die Parodiefrage letztlich ohne Bedeutung – er steht außer Zweifel. Es bleibt zu hoffen, daß die Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ unter den neuen Aspekten, die sich nun für die Ausführung in wiederhergestellter Originalgestalt ergeben, aus dem Schattendasein, das sie – nicht ohne Grund, aber unverdient – bislang in der Praxis führte, heraustritt.⁷³

⁷² S. 404 der von mir benutzten 3. Auflage, Leipzig 1736.

⁷³ Herrn Dr. Alfred Dürr, Göttingen, sei für die Durchsicht des Aufsatzmanuskripts und mancherlei Kritik und Anregung freundlich gedankt. – Eine Ausgabe der rekonstruierten Originalfassung der Kantate erscheint im Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart.