

4

Johann Sebastian Bachs Kantate  
„Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51  
Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Seit langem schon wird vermutet, daß es mit der Entstehung der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ eine besondere Bewandnis habe. Zu denken gibt die doppelte Bezeichnung des liturgischen Gebrauchszwecks auf dem Umschlag der Bachschen Originalpartitur: zum 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit („*Dominica 15 post Trinitatis et In ogni Tempo*“);<sup>1</sup> und Verdacht erregt, daß der sehr allgemein gehaltene, ganz auf Lob und Dank gestimmte Kantatentext sich inhaltlich mit den Lesungen des angegebenen Sonntags<sup>2</sup> kaum berührt. „Die Cantate ‚Jauchzet Gott‘ . . . steht mit dem Evangelium oder der Epistel ihres Sonntags in keinem Zusammenhang“, schreibt Philipp Spitta. „Ihre eigentliche Bestimmung wird eine andre gewesen sein, die wir nicht einmal mehr muthmaßen können.“<sup>3</sup> Und Arnold Schering vermerkt: die Kantate schein „ursprünglich für eine bestimmte festliche Gelegenheit am Anfange der dreißiger Jahre geschrieben und erst nachträglich einem Trinitatissonntag zugewiesen worden zu sein. Möglicherweise diene sie anfangs als Neujahrsmusik.“<sup>4</sup> Die Vermutung über den Gebrauch als Neujahrskantate wird zwar von Schering nicht begründet, aber es liegt auf der Hand, daß er sich dabei auf die beiden Zeilenpaare „daß er uns in Kreuz und Not / allezeit hat beigestanden“ (Satz 1) und „Höchster, mache deine Güte / ferner alle Morgen neu“ (Satz 3) bezieht, die in der Tat als Ausdruck dankbarer Rückschau und zuversichtlichen Vorausblickens an einem Wendepunkt der Zeit verstanden werden können.<sup>5</sup>

Alfred Dürr geht in seinem Buch über die Kantaten von Johann Sebastian Bach<sup>6</sup> auf die Überlegungen Spittas und Scherings nicht ein. Er nimmt Bach und seine Angabe „*Dominica 15 post Trinitatis*“ beim Wort und sucht und betont die Verbindungen der Kantatendichtung zum Evangelium dieses Sonntags: jenem Abschnitt der Bergpredigt, der die Mahnung enthält, nicht kleingläubig für den nächsten Tag zu sorgen, sondern zuerst nach dem Reiche Gottes zu trachten. Mit Blick just auf die – wie oben vermutet – von Schering auf das

<sup>1</sup> Faksimile des autographen Partiturnumschlagtitels innerhalb des Aufsatzes von R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on his later Works*, in: *Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357, dort S. 324, sowie in NBA I/22 (Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis), hrsg. von Matthias Wendt, S. IX.

<sup>2</sup> Epistel: Galater 5, 25–6, 10 (Ermahnung zum Wandel im Geist); Evangelium: Matthäus 6, 24–34 (Aufforderung, vor allem anderen nach dem Reiche Gottes zu trachten).

<sup>3</sup> Spitta II, S. 302.

<sup>4</sup> A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1942, 3. Aufl. 1950, S. 121.

<sup>5</sup> Gegen Scherings Deutung spricht jedoch, daß Bach diese Verwendungsmöglichkeit, an deren Kennzeichnung ihm als Kantor doch hätte gelegen sein müssen, nicht ausdrücklich angibt; immerhin war der Neujahrstag – als Fest der Beschneidung und Namensgebung Jesu – ein hoher kirchlicher Feiertag.

<sup>6</sup> Dürr K, S. 445; Dürr KT, S. 600f.

Neujahrsfest gedeuteten Textzeilen heißt es bei Dürr: „So mögen z. B. die Worte des 1. Satzes ‚daß er uns in Kreuz und Not allezeit hat beigestanden‘ mit Bezug auf Matthäus 6,30 gewählt worden sein (‚sollte er das nicht viel mehr euch tun, o ihr Kleingläubigen‘), und ‚mache deine Güte ferner alle Morgen neu‘ (Satz 3) könnte auf Matthäus 6,34 zielen (‚der morgende Tag wird für das Seine sorgen‘).“

Freilich – die Quintessenz des Sonntagsevangeliums, die Aufforderung: „Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit“, scheint in der Kantatendichtung nirgends auf; und umgekehrt hat das für die Kantate zentrale Motiv der Aufforderung zum Lobpreis Gottes sichtlich nichts mit dem Perikopentext zu tun. Sollte der Textdichter so sehr sein Thema verfehlt haben? Auch Dürr sieht, daß hier nur lockere, inhaltlich periphere Zusammenhänge bestehen; er fühlt sich veranlaßt zu fragen, ob die Kantate etwa für einen 15. Sonntag nach Trinitatis geschaffen worden sei, an dem es in Leipzig „einen besonderen Anlaß zu feiern“ galt. Von dieser Frage ist es freilich nur noch ein kleiner Schritt zu der Vermutung, daß die Kantate für einen festlichen Anlaß ganz außerhalb des Detempore geschaffen und die spezielle liturgische Bestimmung ihr nachträglich gerade aufgrund der mehr oder weniger zufälligen inhaltlichen Bezüge zum Evangelium des 15. Sonntags nach Trinitatis unter-schoben worden sei.<sup>7</sup>

In seiner Untersuchung „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“<sup>8</sup> ordnet Dürr die Kantate in Bachs Aufführungskalender unter dem 15. Sonntag nach Trinitatis 1730, dem 17. September des Jahres, ein, vermerkt aber dazu, daß auch eine „Aufführung in einem der angrenzenden Jahre denkbar“ sei, also 1729 oder 1731. Er betrachtet das Werk als eine Nachkomposition zum 3. Leipziger Jahrgang, geschaffen in der Absicht, in diesem eine Lücke zu schließen, die entstanden war, weil 1726 der 15. Sonntag nach Trinitatis mit Michaelis zusammengefallen war und Bach damals eine Michaeliskantate (BWV 19) komponiert hatte.<sup>9</sup>

Nun könnte man sich das durchaus gut vorstellen: der Kantor, der sich dessen bewußt ist, daß der 15. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis nur ausnahmsweise zusammenfallen, in der Regel aber je für sich mit Kirchenmusik zu ver-

<sup>7</sup> Bei genauer Betrachtung des Partiturnschlagentitels (s. Fußnote 1) zeigt sich, daß die Worte „et | In ogni Tempo“, anders als seit Spitta angenommen, nicht etwa Zusatz sind, sondern der Titel ursprünglich mit der Angabe „In ogni Tempo“ begann (ähnlich wie bei BWV 21; s. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 99) und Bach „Dominica 15 post Trinitatis | et“ nachträglich darübergesetzt hat. Zwanglos erklärten sich aus dieser Abfolge der Eintragungen die Großschreibung des Wortes „In“ und die etwas unausgewogene Raumaufteilung, bei der das I von „In“ für eine untergesetzte Zeile zu groß wirkt. Auch der merkwürdige sprachliche Bruch: „Dominica 15 post Trinitatis et“ lateinisch, alles übrige italienisch, hängt offenbar mit der nachträglichen Erweiterung des Titels zusammen. Auffällig ist, daß Bach – wie auch Marshall, a. a. O., S. 321, Fußnote 23, anmerkt – entgegen seiner Gewohnheit im Titel auf der ersten Partiturseite keinen liturgischen Verwendungszweck angibt (Faksimile der Seite bei Marshall, S. 322, sowie in der Neuausgabe der Kantate BWV 51 von P. Horn (Stuttgart-Hohenheim 1963), außerdem in NBA I/22, S. X).

<sup>8</sup> Dürr Chr 2, S. 101.

<sup>9</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 50 und 90, sowie Dürr KT, S. 600.

sorgen sind, und der sich entschließt, seinen zufällig an dieser Stelle unvollständig gebliebenen Kantatenjahrgang zu ergänzen. Als Ergebnis solcher Überlegungen wäre ein typisches Repertoirestück zu erwarten: textlich eindeutig zugeschnitten auf die Lesungen des Tages, nach Besetzung und technischem Anspruch aufführbar unter den Bedingungen eines beliebigen 15. Sonntags nach Trinitatis auch in künftigen Jahren. Aber „Jauchzet Gott in allen Landen“ ist alles andere. Für den Text wurde dies bereits dargelegt. Was die Musik betrifft, so würde die für einen gewöhnlichen Nachtrinitatissonntag immerhin auffällige Besetzung mit konzertierender Trompete wohl eher zu einem der damals gerne mit besonderem Glanz begangenen höheren Kirchenfeste – beispielsweise Neujahr oder Michaelis – passen. Vor allem aber sind die Anforderungen, die das Werk in technischer Hinsicht und auch an das allgemeine physische Leistungsvermögen seiner beiden Hauptsolisten stellt, für eine Leipziger Gottesdienstmusik ungewöhnlich hoch. Zwar mag in Leipzig in der Tat, wie Dürr vermerkt, mit Gottfried Reiche für den schwierigen Bläserpart ein geeigneter Trompetensolist zur Verfügung gestanden haben;<sup>10</sup> der Vokalpart aber übersteigt mit seinem Höhenumfang bis c<sup>2</sup>, seinen Anforderungen an Kehlertigkeit, Stimmkraft und Ausdauer alles sonst von Bach in seiner Leipziger Kirchenmusik dem Sopran Abverlangte und scheint eher auf die virtuosen Fähigkeiten eines weiblichen Koloratursoprans (oder allenfalls eines Kastraten) berechnet als auf die Möglichkeiten einer Knabenstimme oder eines Falsettisten (die beiden allein für Bachs Leipziger Kantoreiaufführungen in Betracht kommenden Arten der Diskantbesetzung)<sup>11</sup> – wohl nur ein besonders glückliches Jahr bescherte der Thomaskantorei einen Sopranisten, der eine solche Kantate singen konnte.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Dürr KT, S. 601. Reiche stand damals allerdings bereits im siebenten Lebensjahrzehnt und hatte vermutlich seine beste Zeit bereits hinter sich. Bach nimmt ihn jedenfalls in seinem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom 23. August 1730 (Dok I, Nr. 22) nicht ausdrücklich von seinem negativen Urteil über die städtischen Musiker aus (vermutlich rechnete er ihn jedoch zu den altershalber entschuldigenden „emeriti“).

<sup>11</sup> Zur Vokalsolistenpraxis der Leipziger Kirchenmusik siehe A. Schering, *Jobann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, 2. Aufl. 1954, S. 39ff. – Der in „Jauchzet Gott“ geforderte Stimmumfang umfaßt zwei Oktaven (c<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>); dagegen zeigen die beiden übrigen aus Bachs Leipziger Zeit überlieferten Soprankantaten, BWV 52 „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ (1726) und BWV 84 „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ (1727) nur den Ambitus des<sup>1</sup>–a<sup>1</sup> bzw. d<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>. Die beiden Kantaten enthalten außerdem jeweils nur zwei statt drei Arien; den Beschluß bildet in beiden Fällen ein Choralatz für vierstimmigen Chor. Hätte Bach „Jauchzet Gott“ tatsächlich als Leipziger Jahrgangs-Repertoirestück geschaffen, so müßte in seinen Augen für die Choralstrophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“ eine analoge kompositorische Behandlung nahegelegen haben: Die Ausführung im vierstimmigen Choralatz (dann wohl unter Verzicht auf das angehängte „Alleluja“) hätte wie in den Leipziger Schwesterwerken den Solisten entlastet und zugleich mit der Einbeziehung der Kantorei als ganzer einleuchtend der „Wir“-Haltung des Kantatentextes entsprochen.

<sup>12</sup> Es wäre ohne Zweifel verfehlt zu behaupten, die Kantate sei für Bach in Leipzig nicht aufführbar gewesen – sie war es, aber eben doch wohl nur unter besonders günstigen Umständen. Bemerkenswerterweise scheint Bach gerade vom Herbst 1730 an mit Christoph Nichelmann (geb. 1717; Aufnahme in die Thomasschule am 6. Oktober 1730) ein außergewöhnlich befähigter Diskantist zur Verfügung gestanden zu haben (vgl. Dok III, Nr. 674).

Unter Hinweis vor allem auf die außergewöhnlichen Anforderungen an die Singstimme hat Robert L. Marshall 1976 in seinem Aufsatz „Bach the Progressive“<sup>13</sup> den Blick auf Bachs Beziehungen zur Dresdner Hofmusik gelenkt und die These zur Diskussion gestellt, daß Bach die Kantate für den seit Sommer 1730 in Dresden wirkenden Soprankastraten Giovanni Bindi geschaffen habe. Was indes Ort und Zeit der Kantatenaufführung im einzelnen angeht, sieht sich Marshall in Verlegenheit: Es liegt auf der Hand, daß einem katholischen Hofe wie dem in Dresden mit einer evangelischen Kirchenkantate – anders als einige Jahre später mit Bachs *Missa BWV 232*<sup>1</sup> – wenig gedient gewesen sein konnte. Marshall zieht deshalb eine Aufführung in der Dresdner Frauenkirche oder einer der beiden Leipziger Hauptkirchen in Betracht. Ob freilich Dresdner Hofkapellmitglieder – und zumal Stars wie Bindi – für dergleichen zur Verfügung standen, scheint einigermaßen fraglich.

Das Problem des Entstehungsanlasses und der gottesdienstlichen Bestimmung der Kantate vermag auch Marshall nicht zu lösen. Hierfür aber zeichnet sich bei unbefangener Betrachtung der Kantate und ihres biographischen Umfeldes eine bisher noch nicht bedachte Möglichkeit ab: Die Kantatendichtung fordert auf zu Lob und Dank, hält Rückblick auf den bisher „in Kreuz und Not“ von Gott gewährten Beistand und bittet in Zuversicht darum, daß Gottes Güte auch künftig „alle Morgen neu“ gewährt werde – das paßt nicht nur, wie von Schering erkannt, zum Neujahrsfest, es paßt ebensogut zu einem Geburtstag.

– Wenigstens eine Wiederaufführung der Kantate dokumentiert sich in zwei von Bach in die Einzelstimme des Soprans nachträglich ohne Streichung des Originalwortlauts eingefügten Textvarianten (Faksimiliewiedergabe in der in Fußnote 7 genannten Ausgabe von P. Horn). Danach heißt es in Satz 1 statt „Und wir wollen unserm Gott . . .“: „Mit den Engeln laßt uns heut / unserm Gott ein Loblied singen, / daß er uns in Neid und Leid / allezeit hat beigestanden“; und in Satz 3: „Höchster, mache deine Güte / auch bei unsrer Herrschaft neu . . .“. Mit Blick auf die Textvariante im ersten Satz hat bereits Spitta auf eine Aufführung am Michaelisfest geschlossen und darauf hingewiesen, daß der 15. Sonntag nach Trinitatis im Jahre 1737 mit Michaelis zusammenfiel (Spitta II, S. 302, Anm. 80). Die Textvariante des 3. Satzes wurde von Schering (s. Fußnote 4) als Indiz einer Aufführung als Ratswahlmusik gewertet, doch scheint das Wort „Herrschaft“ eher auf eine Adeshuldigung zu deuten. Es liegt nahe, beide Textvarianten auf ein und dieselbe Aufführung zu beziehen und dabei das schon von Spitta ins Auge gefaßte Datum Michaelis 1737 mit einer für den Vortag nachweisbaren auswärtigen Verpflichtung Bachs in Verbindung zu bringen, nämlich der Aufführung der Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a auf Schloß Wiederau bei Leipzig am 28. September 1737 (vgl. Dok II, Nr. 402). Anlaß der Aufführung der weltlichen Kantate war die Erbhuldigung für den Herrn auf Wiederau Johann Christian von Henicke. Es bietet sich an zu vermuten, daß die Huldigungsfeierlichkeiten einen Festgottesdienst am folgenden Tage einschlossen, in den dann unsere Kantate mit ihren beiden Textvarianten sich außerordentlich gut eingefügt hätte. Im übrigen scheint man es damals, wie im folgenden am Beispiel von Weißenfels deutlich werden wird, mit dem traditionellen „Mulier taceat in ecclesia“ an den Höfen nicht mehr ganz so genau genommen zu haben wie in dem konservativen Leipzig; für eine Aufführung in Wiederau wäre also durchaus mit der Möglichkeit einer weiblichen Sopranbesetzung zu rechnen.

<sup>13</sup> Siehe Fußnote 1. – Mit Recht betont Marshall, daß die Kantate mit ihrer extravertierten Virtuosität („an outright showpiece“, S. 325) als Leipziger Gottesdienstmusik auch stilistisch aus dem Rahmen fällt.

Die Trompetenbesetzung würde unter diesen Voraussetzungen auf einen Angehörigen des Adels deuten. Und angesichts der Anforderungen an die Ausführenden wäre – mit Marshall – an eine leistungsfähige Hofkapelle, insbesondere eine solche, die über weibliche Sopranstimmen oder Kastraten verfügte, zu denken.

Betrachtet man unter diesen Aspekten Bachs Wirkungsumfeld um 1730 und läßt den Dresdner Hof als für eine evangelische Kirchenkantate ungeeigneten Empfänger beiseite, so fällt der Blick wie von selbst auf den herzoglichen Hof in Weißenfels.<sup>14</sup> Hier war Bach seit dem Regierungsantritt des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels im Jahre 1712 offenbar ein gerngesehener Gast und nachweislich mehrfach als Komponist und als ausübender Musiker an den alljährlich recht ausgiebig begangenen Feierlichkeiten zum Geburtstag des Regenten am 23. Februar beteiligt. Erstmals ist ein solcher Aufenthalt Bachs in Weißenfels für Februar 1713 belegt;<sup>15</sup> vermutlich wurde damals oder zum selben Anlaß drei Jahre später seine Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208 aufgeführt.<sup>16</sup> Für den Geburtstag im Jahre 1725 lieferte Bach die Tafelmusik „Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“ BWV 249a.<sup>17</sup> Dann finden wir ihn wieder im Februar 1729 in Weißenfels;<sup>18</sup> und wie es scheint, nimmt er von dieser Reise den Titel eines Sachsen-Weißenfelsischen Hofkapellmeisters mit nach Hause, den er vom März des Jahres an offenbar bis zum Tode des Herzogs im Jahre 1736 führt.<sup>19</sup>

Über die dokumentarisch belegten Besuche hinaus wird man wohl weitere Reisen nach Weißenfels besonders für Bachs Leipziger Zeit und zumal für die „Hofkapellmeisterjahre“ 1729–1736 annehmen können: Die Wegstrecke war gering, auch gab es allerhand verwandtschaftliche Beziehungen in die Residenzstadt,<sup>20</sup> und überdies lag der Geburtstag des Herzogs meist nach Estomihi, und damit in der Zeit des Kirchenjahrs, in der die Leipziger Figuralmusik traditionsgemäß schwieg und der Kantor getrost auf Reisen gehen konnte.<sup>21</sup> Die Ernennung zum Hofkapellmeister dürfte einer ständigen Einladung zu Gast-

<sup>14</sup> Die folgenden Ausführungen z. T. ohne Einzelnachweise im Anschluß an A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911; A. Schmiedecke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14, 1961, S. 195–200, und *Zur Geschichte der Weißenfeler Hofkapelle*, ebd., S. 416–423.

<sup>15</sup> Dok II, Nr. 55.

<sup>16</sup> Zur Datierung der Kantate und zu einem möglichen Besuch Bachs in Weißenfels 1716 zusammenfassend A. Dürr in NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39ff.

<sup>17</sup> Nachweis bei F. Smend, *Neue Bach-Funde*, AfMf 7, 1942, S. 1–16.

<sup>18</sup> Dok II, Nr. 254. Zu den diesmal anscheinend besonders aufwendig begangenen Feierlichkeiten vgl. Werner, a. a. O., S. 110, sowie Schmiedecke, a. a. O., S. 198.

<sup>19</sup> Vgl. Forkel, S. 8f., sowie den Kommentar zu Dok II, Nr. 327. Die in der Literatur verschiedentlich anzutreffende Annahme, Bach habe den Weißenfeler Titel bereits 1723 erhalten, beruht offensichtlich auf Überinterpretation einer etwas vagen Formulierung des Waltherschen Lexikons von 1732.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu den in Fußnote 14 an zweiter Stelle genannten Aufsatz sowie E.-M. Ranft, *Neues über die Weißenfeler Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs*, BJ 1987, S. 169–171.

<sup>21</sup> In Bachs Leipziger Zeit machen die Jahre 1726, 1727, 1729, 1732 und 1734 eine Ausnahme; doch zeigt Bachs Weißenfels-Aufenthalt von 1729, daß ihm auch in solchen Fällen Reisen möglich waren.

spielen gleichgekommen, der Hofstitel aber auch für Bach mit Verpflichtungen verbunden gewesen sein: Den Zeitgepflogenheiten entsprechend wird man von ihm Glückwunsch-, Huldigungs- und andere Festmusiken und insbesondere Beiträge zu den Geburtstagsfeierlichkeiten für den Herzog, darüber hinaus vielleicht auch zu denen für die Herzogsgemahlin Luise Christine (21. Januar), erwartet haben.

Die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ könnte ein solcher Beitrag gewesen sein. Daß die Weißenfelter Hofkapelle um 1730 über entsprechende Aufführungsmöglichkeiten gebot, steht außer Zweifel: Der Hof verfügte über Trompetenvirtuoson allerersten Ranges, an ihrer Spitze Johann Caspar Altenburg und Bachs Schwager Christian August Nicolai, unter ihnen ferner Bachs Schwiegervater Johann Caspar Wilcke (gest. 1731) und, spätestens seit 1731, Bachs Schwager Andreas Krebs. Der Hofkapelle gehörten seit dem späten 17. Jahrhundert stets auch Sängerinnen an;<sup>22</sup> Primadonna des Ensembles war durch den gesamten hier in Betracht kommenden Zeitraum Pauline Kellner, die als Sopranvirtuosin weithin in Ansehen stand.<sup>23</sup> Besonderes Interesse – und vielleicht auch ein wenig spekulative Phantasie – verdient in unserem Zusammenhange die musikalische Gästeliste des Herzogsgeburtstags von 1729: Zugleich mit Bach nämlich waren neben anderen auswärtigen Musikern der eben erwähnte Schwager Bachs, Andreas Krebs, damals noch Hoftrompeter in Zerbst, und dessen Frau Johanna Christina eingeladen, die allem Anschein nach wie ihre Schwester Anna Magdalena Bach Sängerin war.<sup>24</sup> Es liegt nahe, unsere Kantate speziell mit jenem Gastspiel Bachs in Weißenfels in Verbindung zu bringen und sich eine Aufführung mit Bachs Schwager und Schwägerin in den Solopartien auszumalen. Doch es mag genügen festzuhalten, daß es an geeigneten Kräften für eine Aufführung des Werkes weder 1729 noch in den vorausgehenden und nachfolgenden Jahren gefehlt haben dürfte.<sup>25</sup>

Für die Datierung unserer Kantate ergeben sich aus dem Quellenbefund unter der Prämisse der Bestimmung des Werkes für den Weißenfelter Hof andere Folgerungen als unter den von Dürr angenommenen Voraussetzungen. Das Werk ist in Bachs autographen Partitur (*P 104*), die zumindest teilweise eine Erstniederschrift darstellt,<sup>26</sup> und einem originalen Stimmensatz (*St 49*) überliefert. Das Papier zeigt einheitlich das Wasserzeichen MA mittlere Form (Weiß

<sup>22</sup> Werner, S. 67, 68, auch 71 (Cramer).

<sup>23</sup> Näheres über Pauline Kellner bei Werner, a. a. O., S. 77f., dort allerdings unstimmgige Angaben zum Todesjahr; nach Schmiedecke, a. a. O., S. 418–421, stand sie bis 1736 auf der Gehaltsliste der Hofkapelle, erhielt dann ein Ruhegehalt und starb erst 1745. Zu ihrem Ruf als Sängerin vgl. Spitta I, S. 561.

<sup>24</sup> Nach C. Schubart, *Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren*, BJ 1953, S. 29–50, dort S. 41f.; vgl. ferner Schmiedecke, a. a. O., S. 197f. Nach Schmiedecke war das Ehepaar Krebs 1729 auch schon im Januar anlässlich des Geburtstags der Herzogin in Weißenfels zu Gast gewesen.

<sup>25</sup> Zur Vokalbesetzung der Weißenfelter Hofkapelle, insbesondere zur Mitwirkung von Frauen in der Kirchenmusik vgl. Werner, a. a. O., S. 66f., zur solistischen Mitwirkung Pauline Kellners in der Kirchenmusik S. 77.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Marshall, a. a. O., S. 321, sowie ders., *The Compositional Process of J. S. Bach*, Bd. I/II, Princeton/N. J. 1972, Bd. I, S. 19.

122). Diese Papiersorte ist nach Dürr in Bachschen Originalhandschriften belegt für die Zeit vom 17. Oktober 1727 bis zum 2. Dezember 1731.<sup>27</sup> Daraus ergibt sich für die Entstehung der Partitur (und damit der Komposition) sowie der Stimmen als allgemeiner Datierungsrahmen der Zeitraum 1727–1731.

Die Entstehungszeit des Stimmensatzes läßt sich aus der Zusammensetzung des an der Herstellung beteiligten Schreiberteams und anhand der Schriftformen des Hauptkopisten Johann Ludwig Krebs genauer bestimmen. Auf diesem Wege kommt Dürr zu einer Eingrenzung auf 1729–1731, die er darüber hinaus präzisiert durch die Aussage, daß Krebs' Schriftformen chronologisch nach dem 20. Oktober 1729 (BWV 226) und vor dem 27. August 1731 (BWV 29) einzuordnen seien.<sup>28</sup> Damit scheidet eine Entstehung des Stimmensatzes für den 15. Sonntag nach Trinitatis 1729 (25. September) mit Sicherheit, eine solche für den entsprechenden Sonntag 1731 (2. September) mit größter Wahrscheinlichkeit aus, und mit gleicher Wahrscheinlichkeit ergibt sich – unter den von Dürr angenommenen Voraussetzungen – als Tag der ersten Aufführung der 15. Sonntag nach Trinitatis 1730.<sup>29</sup>

Geht man mit Dürr davon aus, daß die Kantate von vornherein für den Leipziger Gottesdienstgebrauch bestimmt war, so spricht nichts dagegen, für die Entstehung der Komposition die Zeit unmittelbar vor der Anfertigung des Stimmensatzes anzunehmen. Betrachtet man die Kantate dagegen als ein nicht für den Leipziger Gottesdienst geschaffenes und zuerst andernorts aufgeführtes Gelegenheitswerk, so sind die Stimmen zur Eingrenzung der Entstehungszeit der Komposition nur beschränkt tauglich: Anders als im Regelfall bei Bachs Leipziger Kirchenmusik wird man nicht ohne weiteres voraussetzen können, daß es sich dabei um die unmittelbar für die erste Aufführung der Kantate – mutmaßlich die Uraufführung in Weißenfels also – ausgeschriebenen Stimmen handelt, sondern mit der Möglichkeit zu rechnen haben, daß für die Leipziger Wiederaufführung eigens neue Stimmen ausgeschrieben worden sind; durchaus könnte der Stimmensatz der Weißenfelser Uraufführung – etwa als Dedicationsexemplar nach Art der Stimmen der „Dresdner“ Missa BWV 232<sup>I</sup> – im Besitz des Hofes verblieben sein.<sup>30</sup> Man wird also aus der Tatsache, daß die uns

<sup>27</sup> Dürr Chr 2, S. 138f. Nach neueren Forschungen erstreckt sich der Verwendungszeitraum bis ins Frühjahr 1732; vgl. Kobayashi Chr, S. 20. Für unsere Überlegungen ist dies jedoch nicht von Belang.

<sup>28</sup> Dürr Chr 2, S. 53f.

<sup>29</sup> Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen, verdanke ich den Hinweis, daß die in Frage stehenden Schriftformen Krebs' noch enger einzugrenzen sind auf die Zeit vor dem 15. April 1731 (BWV 103); die von Dürr noch erwogene Möglichkeit, daß die Stimmen für eine Aufführung am 15. Sonntag nach Trinitatis 1731 hergestellt worden sein könnten, ist damit endgültig auszuschließen.

<sup>30</sup> Immerhin denkbar wäre auch, daß ein ursprünglich vorhanden gewesener Stimmensatz das Schicksal der Stimmen jenes „Basso Solo“ geteilt haben könnte, zu dem des Thomaskantors Sekretär Johann Elias Bach 1741 dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch auf dessen Anfrage hin mitteilt, Bach habe die „Stimmen einem Bassisten, Namens Büchner geliehen, der sie ihm noch nicht zurücke geschickt“; es müßten erst wieder Stimmen nach der Partitur neu ausgeschrieben werden (Dok II, Nr. 484). Der erwähnte Sänger, Johann Polykarpus Büchner, war bis 1736 Hofbassisten in Weißenfels gewesen (Werner, a. a. O.,

vorliegenden Stimmen nicht vor Ende Oktober 1729 entstanden sind, nicht folgern dürfen, daß auch die Kantate nicht vor Herbst 1729 entstanden sein könne – zwischen der Aufführung in Weißenfels und der Anfertigung der Stimmen in Leipzig könnten mehrere Jahre liegen.

Unter der Voraussetzung der Bestimmung für Weißenfels ist für unsere Kantate das aus dem Papierbefund der Partitur gewonnene Eckdatum 1727 maßgeblich. Eine Entstehung zu den herzoglichen Geburtstagen im Januar und Februar 1727 wird man allerdings angesichts der erst im Oktober des Jahres einsetzenden Belege für das Wasserzeichen MA mittlere Form ausschließen können. Der aus dem Schriftbefund der Stimmen ermittelte Terminus post quem behält seine Geltung. Er liegt innerhalb des Jahres 1731 so früh, daß die Geburtstage Anfang 1732 als Entstehungsanlaß ausscheiden. Die Entstehungszeit ist somit auf die Spanne Ende 1727 bis Anfang 1731 einzugrenzen.

Leider lassen sich unsere bisherigen Überlegungen zur Bestimmung der Kantate für den Hof in Weißenfels durch keinerlei archivalische Belege stützen und bleiben mithin hypothetisch. Als um so bedeutsamer erscheint daher für unseren Zusammenhang die Beobachtung, daß Bach mit dem Besetzungstypus der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ offenbar an eine spezielle Weißenfelser Geburtstagskantaten-tradition anknüpft. Einblicke in die Art der bei den Geburtstagsfeierlichkeiten von der Hofkapelle dargebotenen Werke ermöglicht, soweit es die Kirchenmusik betrifft, ein von Johann Philipp Krieger in seinen Weißenfelser Hofkapellmeisterjahren von 1684 bis 1725 geführtes Verzeichnis der unter seiner Leitung aufgeführten Werke, das von seinem Sohn und Amtsnachfolger Johann Gotthilf Krieger bis 1732 fortgesetzt wurde.<sup>31</sup> Den weitaus überwiegenden Anteil haben darin Kompositionen der beiden

---

S. 71). Sollte gar das erwähnte „Basso Solo“ ebenfalls eine Glückwunschkantate für Weißenfels gewesen und der Stimmensatz etwa für eine Wiederaufführung am Hofe (vgl. hierzu die in Fußnote 33 erwähnten Beispiele) ausgiehen oder von Bach gleich nach der Geburtstagsaufführung vorsorglich für eventuelle Wiederholungen dem Sänger zu treuen Händen überlassen worden sein?

<sup>31</sup> Das Verzeichnis hat sich im Ephoralarchiv der Superintendentur des Kirchenkreises Weißenfels erhalten. Der Hauptteil des Verzeichnisses (bis 1725) findet sich, allerdings nicht in chronologischer Folge, sondern alphabetisch nach Werktiteln wiedergegeben in *J. P. Krieger, 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert (DDT 53/54), Leipzig 1916, revid. Neuauf. Wiesbaden und Graz 1958, S. XXIV–LX. Eine vollständige Ausgabe des Dokuments erscheint in Kürze im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, und in Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Deren Herausgeber, Herrn Dr. Klaus-Jürgen Gundlach, Templin, möchte ich auch an dieser Stelle für zahlreiche Auskünfte und Hinweise freundlich danken.

<sup>32</sup> Bachs Name kommt in dem ganzen Verzeichnis nicht vor. Das muß freilich nicht heißen, daß in Weißenfels keine Bachsche Kirchenmusik aufgeführt worden wäre, besagt aber doch wohl, daß solche dort nicht unter der Leitung von Johann Philipp oder Johann Gotthilf Krieger erklungen ist, und dürfte bedeuten, daß Bach bei Aufführungen seiner eigenen Werke die Direktion der Kapelle jeweils selbst übernahm; denn anders, als man zunächst vielleicht annehmen möchte, ist das Kriegersche Verzeichnis offenbar nicht als Chronik der gesamten Hofkirchenmusik, sondern eher als eine Art persönliches Arbeitsjournal zu verstehen, in dem lediglich die von Vater und Sohn Krieger selbst geleiteten Aufführungen

Hofkapellmeister selbst.<sup>32</sup> Unter den von den beiden Krieger zu den Geburtstagen des Herzogspaares aufgeführten Kirchenkompositionen finden sich, wie kaum anders zu erwarten, durch den ganzen Zeitraum regelmäßig ausgesprochene Repräsentationsstücke in großer Besetzung, oft doppelchörig, zumeist mit starkem Instrumentalapparat und fast immer mit 2–4 Trompeten und Pauken (beispielsweise für den Herzog 1719: „*Unsre Seele harret. a 21. 8 voc. 8 Instr. 4 Tromb. Typ.*“; oder für dessen Gemahlin 1715: „*In der Gnade Gottes stehn. a 12. 4 voc. 4 Instr. 3 Tromb. Typ.*“). Daneben begegnen aber auch kleinere Besetzungen, insbesondere immer wieder Solokantaten, und unter diesen wiederum, mit Beginn der Regierungszeit Christians regelrecht als Typus hervortretend, solche für Sopran oder Baß, Trompete und vierstimmiges Streichorchester („*a 6 . . . 4 Instr: una Tromba*“), also Kompositionen in derselben Besetzung oder zumindest von derselben Besetzungsstruktur wie „Jauchzet Gott in allen Landen“. Hier eine Liste der so besetzten Geburtstagskantaten von 1713 bis 1732<sup>33</sup>:

festgehalten sind. Daß dies die eigentliche Absicht der Aufzeichnungen war, deutet sich an in der Formulierung des Titels zum ersten Heft des Verzeichnisses (Seiffert, a. a. O., S. XXIII): „*Kirchen-Sachen | So von Advent 1684 biß wieder dahin 1685 | welche in der Schloß Kirchen zu Weißenfels | Musiciret worden | von | Job: Philip Krieger | Capellmeister.*“ Auch spricht für eine solchermaßen eingeschränkte Bedeutung des Verzeichnisses das Fehlen weiterer am Weißenfelser Hofe nachweislich oder mutmaßlich aufgeführter Kompositionen. Das gilt speziell von einer bei Werner, a. a. O., S. 75, erwähnten Kantate des Bassisten und nachmaligen Weißenfelser Vizekapellmeisters (1709–1711) Gottfried Grünewald zum Geburtstag des Herzogs Johann Georg am 13. Juli 1703, deren Aufführung auf den 6. Sonntag nach Trinitatis verschoben worden sein soll und, da in dem Kriegerschen Verzeichnis nicht vermerkt, wohl unter der Leitung des Komponisten erfolgte, der damals der Strungkschen Operntruppe in Leipzig angehörte und als Gast nach Weißenfels gekommen sein mag. Erst recht wird Grünewald später als Vizekapellmeister eigene Kompositionen in der Regel selbst dirigiert haben; und schwerlich kann er in jener Zeit als Komponist von Kirchenmusik so wenig in Erscheinung getreten sein wie in den Aufzeichnungen Kriegers, in denen er mit nur einer einzigen Eintragung (Aufführung einer Missa an Jubilate 1711) vertreten ist. – Vergebens sucht man in dem Verzeichnis den Namen des Weißenfelser Hoforganisten David Heinrich Garthoff, der eine Reihe von Kirchenkantaten hinterlassen hat (16 Kantaten in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Ms. Ff. Mus. 188–203*); vermutlich hat auch er die Aufführungen eigener Stücke selbst geleitet.

<sup>33</sup> Einmal begegnet ein entsprechend besetztes Werk auch als Kantate zum Namenstag des Herzogs, aufgeführt am 16. März 1724 in Freyburg: „Lodert hin, ihr Andachtsflammen“ (Sopran). Vereinzelt finden sich Werke des „Geburtstagskantatentypus“ auch zu anderen Anlässen: Johannifest 1713 und 1714 „Kannel, Pisga, Libanon“ (Tenor); Weihnachtsvesper 1715 „Gott ist mein Heil und mein Trost“ (Tenor); Reformationsfest 1716 „Lobet Gott in seinem Heiligtum“ (Tenor); Himmelfahrt 1718 „Mehrteils nach böser Art“ (Sopran); Reformationsfest 1718 „Preiset Gottes Güte“ (Sopran); Neujahr 1722 „Der Name Jesu das beste Neujahr“ (Sopran); 15. Sonntag nach Trinitatis 1724 „Lobet Gott, dankbare Seelen“ (Baß); Weihnachtsvesper 1724 „Gott ist meines Herzens Trost“ (Sopran); 2. Sonntag nach Epiphania 1725 „Gott sorgt für mich“ (Sopran). – Erwähnt sei, daß sich für zwei der oben angeführten Geburtstagskantaten Wiederholungen zu anderem Anlaß belegen lassen, nämlich für die Kantate vom 23. Februar 1714, die am 15. Sonntag nach Trinitatis 1728 wiederaufgeführt wurde, und für die Kantate vom 21. Januar 1722, die am Sonntag Laetare des gleichen Jahres nochmals erklang (nun mit Tenor statt Sopran).

- 1713 (21. 1.) Lust und Freude (Sopran)  
 1714 (21. 1.) Gottes Vaterauge siehet (Baß)  
           (23. 2.) Ich gehe voll Freuden (Sopran)  
 1715 (23. 2.) Christi Wort bleibt meinem Herzen (Baß)  
 1718 (21. 1.) Herr Gott, ich preise dich (Sopran)  
 1721 (21. 1.) Lobet Gott ins Himmels Throne (Sopran)  
 1722 (21. 1.) Ich bin mit meinem Gott (Sopran)  
           (23. 2.) Mein Herz ist bereit (Sopran)  
 1723 (21. 1.) Ihr muntern Lippen, reget euch (Sopran)  
           (23. 2.) Sonn und Hoffnung zeigt sich wieder (Sopran)  
 1724 (21. 1.) Gott ist meine Zuversicht (Sopran)  
 1725 (21. 1.) Lobet, lobet Gott, den Herrn (Sopran)  
 1726 (21. 1.) Lobe, ja lobe mit Freuden (Sopran)  
 1727 (21. 1.) Brecht herfür (Sopran)  
 1728 (21. 1.) Gott, es ist mein rechter Ernst (Sopran)  
 1729 (21. 1.) Herz und Mund will sich erheben (Sopran)  
 1730 (21. 1.) Gott, dir sei Lob, Preis und Dank (Sopran)  
 1731 (21. 1.) Steigt, ihr andachtvollen Flammen (Sopran)  
 1732 (21. 1.) Nach dir, o Herr, will ich verlangen (Sopran)

Von diesen 19 Geburtstagskantaten sind, wie die in Klammern beigefügten Aufführungsdaten zeigen, nicht weniger als 15 für die Herzogin (21. Januar) und nur 4 für den Herzog (23. Februar) bestimmt; dabei sind in der Amtszeit Johann Gotthilf Kriegers (seit 1725) Geburtstagskantaten für den Herzog überhaupt nicht mehr vertreten. Es mag zunächst naheliegen, aus dem Überwiegen der für die Herzogin bestimmten Werke zu folgern, „Jauchzet Gott“ müsse, wenn für Weißenfels, dann für sie bestimmt gewesen sein. Doch bei näherer Betrachtung gewinnt die andere mögliche Deutung – „Jauchzet Gott“ als Geburtstagsmusik für den Herzog – an Wahrscheinlichkeit: In der lückenlosen Reihe der Solokantaten zu den Geburtstagen der Herzogin von 1721 bis 1732 ist für das Bachsche Werk kein Platz. Die Komposition von Solokantaten zum Geburtstag der Herzogin scheint nach 1725 geradezu eine Domäne des jüngeren Krieger geworden zu sein; ein entsprechender Beitrag Bachs zu ebendiesem Anlaß wäre wohl nicht angebracht gewesen (und vielleicht gar als anmaßende Geste des Titularkapellmeisters gegen den amtierenden Kollegen empfunden worden). Anders bei den Geburtstagskompositionen für den Herzog: Hier beschränkte sich Johann Gotthilf Krieger augenscheinlich auf großbesetzte Repräsentationskirchenmusik, ohne die Tradition des Solokantaten-typus mit konzertierender Trompete weiterzuführen. So blieb hier ein Freiraum, der Bach offenstand, ja vielleicht mit Absicht und in Absprache mit dem amtierenden Kapellmeister für Bach offengehalten wurde. Der Gedanke drängt sich auf, daß die von Krieger junior vernachlässigte Traditionslinie von Bach mit mehr als nur einem Einzelstück fortgeführt worden sein könnte oder doch werden sollte.

Es ist zu bedauern, daß von den Geburtstags-Solokantaten der beiden Weißenfeler Hofkapellmeister Krieger nichts überliefert ist und damit die Vorbilder für Bachs „Jauchzet Gott in allen Landen“ im dunkeln bleiben. Etwas wie

einen Vorläufer immerhin wohl des Weißenfelder Solokantatentypus<sup>34</sup> besitzen wir in einer in Frankfurt überlieferten Kantate des Weißenfelder Hoforganisten David Heinrich Garthoff mit dem Textbeginn „Alleluja! Ich danke dir“ für Baß, Trompete, zwei Violinen und Continuo.<sup>35</sup> Die vermutlich originalen Stimmen mit Datum „*Weißenfels den 9 November 1703*“ tragen keine Detempore-Bestimmung. Die Dichtung – ebenfalls ein Lob- und Dank-Text – paraphrasiert den 111. Psalm und mündet bemerkenswerterweise ebenfalls in die Choralstrophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“.

Es könnte sein, daß diese Übereinstimmung auf Zufall beruht, könnte aber auch sein, daß hier eine spezielle Weißenfelder Vorliebe im Spiele ist: Der Choral „Nun lob, mein Seel, den Herren“, dem die Strophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“ angehört, zählt zu einer Gruppe von sechs Kirchenliedern, die nach der Schilderung Arno Werners<sup>36</sup> am Morgen des herzoglichen Geburtstags vom Hoforganisten in der Schloßkirche zu spielen waren. Es sei in diesem Zusammenhange daran erinnert, daß in zwei weiteren Werken Bachs, deren Bestimmung ungeklärt ist, Strophen des Liedes „Nun lob, mein Seel, den Herren“ als wesentliche Textteile enthalten sind, nämlich in den Motetten „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160 („Sei Lob und Preis mit Ehren“) und „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 („Wie sich ein Vat'r erbarmet“). Die erstgenannte Motette ist unserer Kantate äußerlich und zugleich inhaltlich durch ihr Textincipit „Jauchzet“ und durch den Abschluß mit derselben Choralstrophe verbunden und ist als teilweise auf eine fremde Komposition zurückgehende Bearbeitung<sup>37</sup> wohl ein ausgesprochenes Gelegenheitswerk; in der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ verbindet sich ähnlich wie in „Jauchzet Gott in allen Landen“ der Lobpreis mit der Bitte, Gott möge sich „ferner“ der Seinen annehmen – und auch bei diesem Werk ist aufgrund des Textes vermutet worden, es könne sich um eine Neujahrs- oder Geburtstagsmusik handeln.<sup>38</sup> Es wäre also zu erwägen, ob diese Motetten etwa für den Hof in Weißenfels geschaffen sein könnten.<sup>39</sup>

Darüber hinaus bliebe zu fragen, ob nicht den Verbindungen Bachs nach Weißenfels insgesamt und zumal nach dem Tode Johann Philipp Kriegers im Jahre

<sup>34</sup> Solokantaten des Besetzungstypus Singstimme – Trompete – Streicher – Continuo sind außerhalb des Weißenfelder Repertoires eine Rarität. Ich kenne lediglich die folgenden: A. Scarlatti, „Su le sponde del Tebro“ (Sopran); J. C. Pepusch, „Kindly fate at length release me“ und „While pale Britannia pensive sate“ (Sopran) in: *Six English Cantatas*, II, London 1720; J. J. Fux, „Plaudite, sonat tuba“ (Tenor); J. D. Zelenka, Psalm 112 (113), „Laudate pueri Dominum“ (Tenor); G. P. Telemann, „Victoria, mein Jesus ist erstanden“ TVWV 1: 1746 (Baß) und Psalm 100, „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ TVWV 7: 20 (Baß).

<sup>35</sup> Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Ms. Ff. Mus. 188*. Zur Person des Komponisten siehe Werner, a. a. O., S. 74.

<sup>36</sup> A. a. O., S. 55.

<sup>37</sup> Vgl. meinen Aufsatz *Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160*, in Fs. A. Dürr, Kassel 1983, S. 126–140.

<sup>38</sup> K. Ameln, *Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225)*, BJ 1961, S. 25–34.

<sup>39</sup> Man vergleiche hierzu die Schilderung der an Geburtstagen und an Neujahr in Weißenfels üblichen Frühmusiken bei Werner, a. a. O., S. 124.

1725 mehr Bedeutung zukommt, als die spärlichen archivalischen Nachrichten erkennen lassen, und ob nicht noch manches geistliche oder weltliche Werk der Jahre um 1730, dessen ursprüngliche Bestimmung uns nicht überliefert ist, seine Entstehung Bachs Beziehungen zum Weißenfelser Hofe verdankt.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Zu denken wäre etwa an die ohne liturgische Bestimmung überlieferte Kantate BWV 192 „Nun danket alle Gott“, deren Stimmen um dieselbe Zeit wie die zu BWV 51 entstanden sein müssen, da sie von nahezu demselben Schreiberteam gefertigt worden sind (vgl. Dürr Chr 2, S. 101). Das Kirchenlied, dessen Text der Kantate in unveränderter, strophischer Form zugrundeliegt, zählt zu den oben erwähnten Weißenfelser Geburtstagschorälen, von denen Werner berichtet (a. a. O., S. 55). In Betracht gezogen werden könnten ferner die durchweg textlich als geistliche Geburtstagsmusiken geeigneten und ebenfalls ohne Angabe einer liturgischen Bestimmung überlieferten Choralkantaten BWV 117 „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ aus der Zeit um 1728–1731 (Dürr Chr 2, S. 106), BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ aus der Zeit um 1732 (ebenda S. 111) und BWV 97 „In allen meinen Taten“ mit dem autographen Datum 1734. – Für wertvolle Hinweise und anregende Gespräche danke ich Herrn Joshua Rifkin (Cambridge/MA) sowie meinen Kollegen im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen Dr. Yoshitake Kobayashi und Dr. Matthias Wendt.