

Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Die Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 hat die Bach-Forschung immer wieder beschäftigt. Mit ihrem italienischen Text stellt sie sprachlich einen Sonderfall in dem unter Bachs Namen überlieferten Kantatenbestand dar. Die Musik weist Stileigentümlichkeiten auf, die sich in das geläufige Bild „des“ Bachschen Kantatenstils nicht ohne weiteres fügen wollen. Und die Überlieferung läßt sich nur ein begrenztes Stück weit zurückverfolgen: Originalquellen sind nicht vorhanden; die älteste erhaltene Quelle ist eine Partiturabschrift der Zeit um 1800 aus dem Besitz des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel mit dem Titel: „Cantata, a Voce sola, I Traversa, II Violini e Viola col Continuo composta da Giov. Sebast. Bach“.¹

Die biographische Einordnung der Kantate bereitet Schwierigkeiten: Über Zeit und Anlaß der Entstehung schweigen die Quellen. Einziger Ansatzpunkt bleibt der Text des Werkes. Seit Spitta ist denn auch verschiedentlich versucht worden, den offenen und verdeckten Aussagen des Librettos das Geheimnis des Anlasses und der Umstände der Entstehung der Komposition zu entlocken. Der vorliegende Beitrag knüpft an diese Versuche an und präsentiert einen neuen Lösungsvorschlag.

Eine Komplikation ergibt sich dabei aus einem Umstand, der in gewisser Weise jeden derartigen Versuch grundsätzlich in Frage stellt: Die Kantate gilt heute weithin als Werk zweifelhafter Echtheit; entsprechende Vermerke finden sich in der Handbuchliteratur und werden, wo immer von der Kantate die Rede ist, fortgeschrieben, meist freilich, ohne daß gefragt würde, was eigentlich konkret an Argumenten hinter dem Zweifel steht. Es ist, wie noch deutlich werden wird, bemerkenswert wenig.

Die folgenden Ausführungen setzen sich zunächst mit der Literatur zum Echtheitsproblem auseinander. Dabei wollen und können sie keine umfassende stilkritische Diskussion bieten; ihr Zweck ist in erster Linie zu zeigen, daß die

¹ SPK P 135. Diese Handschrift, die über Georg Poelchau (1773–1836) in den Besitz der Berliner Bibliothek gelangt ist, diente der Edition von Paul Graf Waldersee in BG 29 (1881) als einzige Vorlage. Der Schreiber des Notentextes ist unbekannt; der Worttext ist von Forkel geschrieben (dem demnach auch die Kopiervorlage zugänglich war). Eine weitere Handschrift findet sich in derselben Bibliothek innerhalb des Konvoluts P 467. Es handelt sich um eine Abschrift des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Wiener Sammlers Josef Fischhof (1804–1857), die offenbar auf P 135 zurückgeht. Eine dritte Handschrift der Kantate befand sich früher in der Santini-Bibliothek (vgl. J. Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini*, Düsseldorf 1910, S. 475), ist aber laut Auskunft des Bischöflichen Priesterseminars in Münster heute dort nicht mehr vorhanden (vermutlich Kriegsverlust, vgl. MGG 11, Sp. 1382).

Echtheitsfrage bis heute offen ist, mithin neuen, unter der Prämisse der Echtheit angestellten Überlegungen zu Entstehung und Bestimmung des Werkes von seiten der bisherigen Kritik kein objektives Hindernis entgegensteht. Die Darstellung folgt chronologisch dem Gang der Forschungsdiskussion und gliedert sich zwanglos in vier Abschnitte, die vier je verschiedene Positionen oder zumindest Akzentsetzungen in der Beurteilung des Stilbefundes unserer Kantate erkennbar machen werden.

1. Nicht von Anbeginn steht Bachs Autorschaft in Zweifel. Philipp Spitta behandelt die Kantate 1880 im 2. Band seiner *Bach-Biographie*² als authentisches Werk, ohne die Frage der Echtheit überhaupt zu berühren. Dabei übersieht er keineswegs den stilistischen Sondercharakter der Kantate. Er vermerkt, die Komposition verrate „eingehendes Studium der italiänischen Kammermusik“, und spricht, mit Seitenblick auf BWV 203, von einer „interessanteren“ „Mischung, welche der italiänische und der original Bachsche Stil hier eingegangen sind“, geht allerdings dann nicht weiter ins Detail und versucht, den Stilbefund mehr poetisch als analytisch zu fassen:

„Ein hesperischer Duft schwebt um die Melodien; im zweiten Theile der ersten und in der ganzen zweiten Arie wird er besonders fühlbar, wogegen die einleitende Sinfonie (H moll), ein erster Concertsatz mit merkbarem Anklang an den ersten Satz des Violinconcerts in D moll [BWV 1043], ganz die Bachsche Sprache redet.“

2. Erstmals und sogleich radikal in Frage gestellt wird Bachs Autorschaft 1913 in Johannes Schreyers „Beiträgen zur Bach-Kritik“: Schreyer erklärt die Kantate kurzerhand für unecht.³ Seine Kritik setzt, anders als man erwarten könnte, nicht bei der von Spitta hervorgehobenen italienischen Stilprägung an, sondern beim kompositorischen Niveau des Werkes. Seine Argumente freilich sind dürftig: Er hält die Einleitungssinfonie schlicht für zu lang (wobei ihn unbestritten authentische Gegenbeispiele wenig kümmern), bescheinigt ihr ganz allgemein „auffallende“ „Ärmlichkeit der Themen“ und beanstandet – in völliger Verkennung des Konzertsatzcharakters und offenbar die Satzbezeichnung „Sinfonia“ im klassisch-romantischen Sinne mißdeutend –, daß das zweite Thema in T. 17 in der Tonika einsetzt; dabei handelt es sich hier um den Beginn der ersten Soloepisode, und nichts wäre wohl verwunderlicher als deren Eröffnung etwa in der Tonikaparallele oder in der Dominante. Schreyer freilich sieht hier nur ein „unbeholfenes Nebeneinanderstellen“ von Themen; und denselben Mangel meint er bei T. 113 zu erkennen, wo der Mittelteil des *Dacapo*-Satzes – bei Bach nicht ungewöhnlich, aber doch offenbar gegen Schreyers Normvorstellungen – mit der Tonika ansetzt. Schreyers Kritik an der ersten Arie schließlich erledigt sich fast von selbst. Er führt als angeblichen Beweis gegen die Echtheit des Satzes die Singstimme der Takte 30 Mitte bis 32 an und bemerkt mit Blick auf die ausgeschriebenen Schleiferfiguren bei den Worten „con dolore“, daß man die Musik hier „für eine Verspottung des Textes halten könnte“, wirt also dem Komponisten nichts weniger als Dilettantismus vor, ist selbst sich aber offenbar weder der Tatsache bewußt, daß es sich bei den beanstandeten

² Spitta II, S. 469f.

³ J. Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Heft 2, Leipzig 1913, S. 50.

Wendungen um eine zeitübliche Manier handelt, noch hat er Gespür für den nuancierten Nachdruck, den die Auszierung des Themas dem Text an dieser Stelle verleiht. Was mag Schreyer wohl bei einer Arie wie „Zerfließe, mein Herze“ aus der Johannes-Passion gedacht und empfunden haben!

3. Der Oberflächlichkeit der Argumentation ungeachtet, fiel Schreyers Verdikt auf fruchtbaren Boden. Die Begründung des Urteils scheint die nachfolgende Forschung nicht ernsthaft interessiert zu haben. Kaum zu verstehen ist vor allem die unkritische Reaktion Arnold Scherings, der in einem Beitrag zum Bach-Jahrbuch 1912⁴ Schreyers Argumentation ausdrücklich beipflichtet und zugleich den Faden weiterspinn, indem er autoritativ hinzufügt:

„Das ‚Non sa‘ weist auf italienischen Ursprung, da kein Grund für die Annahme vorliegt, Bach habe absichtlich seine Tonsprache verleugnet, um in italienischem Dialekt zu reden.“

Damit erhält die Echtheitsdiskussion einen neuen Akzent: Ansatzpunkt des Zweifels ist nun – auch – das musikalische Idiom: Italienischer National- und Bachscher Personalstil werden, anders als bei Spitta, als Gegensätze betrachtet und gegeneinander ausgespielt. Daß das neue Argument grundsätzlich untauglich ist für Musik einer Epoche, in der es zum selbstverständlichen Rüstzeug eines Komponisten gehörte, über mehrere – und auch unterschiedliche nationale – Schreibarten zu gebieten, und besonders ungeeignet bei einem Komponisten, der Proben seiner Stilgewandtheit in einem „Concerto nach Italienischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art“ im Druck vorgelegt hat, mag Schering vielleicht im nachhinein selbst aufgegangen sein; wie denn auch Schreyers Darlegungen ihm bei näherer Betrachtung nicht mehr gar so zwingend erschienen sein mögen. Jedenfalls hat er später seine Ansicht revidiert: Im Bach-Jahrbuch 1933⁵ spricht er, merkwürdigerweise ohne Bezugnahme auf seinen Beitrag von 1912, von der Kantate als einer echten, nur von Bach dem Textdichter zuliebe „italienisch stilisierten Komposition“, stellt sich damit also wieder mehr auf die Seite Spittas. Einige Jahre danach zeigt er sich allerdings erneut schwankend: In dem 1941 erschienenen 3. Band seiner „Musikgeschichte Leipzigs“ ist zu lesen, die Kantate sei „möglicherweise . . . gar nicht durchweg Bachscher Herkunft“, sondern lediglich eine auf fremden Wunsch angefertigte Bearbeitung eines italienischen Originals.⁶ Worauf sich diese Vermutung gründet, bleibt allerdings offen. Konkrete Spuren eines Bearbeitungsvorgangs – Diskrepanzen zwischen dem Textwortlaut und dessen musikalischer Illustration etwa als Anzeichen einer Parodierung, nicht oder unzureichend kaschierte Brüche im Formalen oder satztechnische Indizien nachträglicher Umgestaltung – treten in der Komposition zumindest nicht offen zutage.⁷

⁴ A. Schering, *Beiträge zur Bachkritik*, BJ 1912 (erschienen 1913), S. 124–133; zu BWV 209: S. 132f.; das Zitat von S. 133.

⁵ *Kleine Bachstudien*, S. 30–70; zu BWV 209: S. 60f.

⁶ A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 250.

⁷ Gleichwohl sollte man den Gedanken, daß sich hinter der überlieferten Komponistenangabe lediglich eine Miturheberschaft Bachs (welcher Art und mit welchem Anteil auch immer) verbergen könnte, nicht grundsätzlich abweisen. Alfred Dürr und Robert L. Marshall (siehe unten, Punkt 4) scheinen, ohne dies ausdrücklich zu erklären, einer solchen Deutung zuzu-

Zu erwähnen ist an dieser Stelle Luigi Ansbacher mit einer der Kantate gewidmeten Einzelstudie aus dem Jahre 1949.⁸ Ansbacher plädiert entschieden für die uneingeschränkte Authentizität des Werkes und hebt gegen Scherings „Dialekt“-Argument von 1912 die umfassende Bedeutung der italienischen Stil- und Formenwelt für die Kunst Bachs hervor. Auf die Kritik Schreyers geht Ansbacher allerdings nicht ein.⁹

4. In zwei Veröffentlichungen aus jüngerer Zeit zeichnet sich die Tendenz ab, das Verdikt Schreyers von 1913 samt der modifizierten Bestätigung durch Schering im Bach-Jahrbuch 1912 und Scherings Bearbeitungsmutmaßung von 1941 als eine Art allgemeiner und etablierter „Tradition des Echtheitszweifels“ ungeprüft, dabei aber zugleich inhaltlich umakzentuiert fortzuschreiben.

Alfred Dürr beschränkt sich in seinem 1971 erschienenen Kantatenhandbuch auf den allgemeinen Hinweis, die Echtheit der Kantate werde „von manchen Forschern bezweifelt“.¹⁰ Eine Auseinandersetzung mit Schreyer findet nicht statt, auch Scherings Äußerungen zur Echtheitsfrage bleiben unerwähnt. Dürr betont zwar, daß die „Echtheit . . . immerhin viel Wahrscheinlichkeit für sich hat“, enthält sich aber letztlich einer entschiedenen Stellungnahme. In der positiven Einschätzung der Sinfonia stimmt er mit Spitta überein; sie sei „ganz im Stil von Bachs h-Moll-Suite für dieselbe Besetzung (BWV 1067) komponiert“ und lasse „keinerlei Zweifel an Bachs Autorschaft aufkommen“. Über die

neigen und besonders für den Schlußsatz der Kantate die Abkunft aus der Feder eines fremden Komponisten in Erwägung zu ziehen. – Erwähnt sei in diesem Zusammenhange der von Dürr (Dürr K, S. 723) ausgesprochene „Verdacht . . .“, die Sinfonia könne, wie in so vielen andern Bachschen Kantaten, einem bereits vorhandenen Konzert [Bachs] entlehnt worden sein, da sie keine unmittelbare Einstimmung in den „Affekt“ der Kantate bietet“ (wobei Dürrs Gedankengang wohl dahingehend weiterzuführen wäre, daß die Übernahme des 1. Satzes unter Umständen Anlaß für eine irrtümliche Zuschreibung der Folgesätze an Bach gegeben haben könnte). Die Möglichkeit einer Entlehnung aus einem selbständigen Instrumentalwerk ist angesichts der Vielzahl der Parallelfälle in Bachs Kantatenoeuvre gewiß nicht zu bestreiten. Auf der anderen Seite wird man jedoch die Seufzerfiguren in Form von sekundweise abwärtsgerichteten Achtelpaaren mit jeweils vorangehendem kurzem Vorschlag und nachfolgender Pause in T. 2–4 (Violine I) und die chromatisch durchsetzte Ausdrucksharmonik in T. 5–8 des Themas, die die Affektprägung des gesamten Satzes sehr stark bestimmen, nicht übersehen dürfen. Auch bliebe zu bedenken, daß die Sinfonia aus der Sicht der Zeit nicht unbedingt als affektive Einstimmung nur auf den unmittelbar folgenden Satz oder das erste Satzpaar zu verstehen, sondern wohl auf den Gesamtinhalt des Werkes zu beziehen ist: Nach Johann Mattheson, der sich allerdings sehr vorsichtig ausdrückt, soll die „Symphonie“ „eine kleine Abbildung desjenigen machen, so nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Symphonie sich nach denjenigen Leidenschaften richten müsse, die im Werke selbst hervorragen“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Teil II, Kap. XIII, § 140, S. 234).

⁸ L. Ansbacher, *Sulla cantata profana N. 209 „Non sa che sia dolore“ di G. S. Bach*. *Bach librettista italiano?*, in: *Rivista Musicale Italiana* 51 (1949), S. 97–116 (dazu eine Stellungnahme von Pietro Berri ebenda S. 306–309); eine gekürzte Fassung des Aufsatzes (mit unverändert beibehaltener Abschnittszählung) in: *Bach-Gedenkschrift 1950*, hrsg. von Karl Matthei, Zürich 1950, S. 163–177. Zitate im folgenden nach dem Abdruck von 1949.

⁹ A. a. O., § 1, S. 97, Anm. 2.

¹⁰ Dürr K, S. 720 (Einführung zu BWV 203). Speziell zu BWV 209: S. 721–723; von dort auch die nachfolgenden Anführungen.

Schlußarie aber vermerkt er wiederum eher dilatorisch, sie trage „ausgesprochen moderne, italianisierende Züge“ und gebe „zu Echtheitszweifeln am ehesten Anlaß“ – wobei das „am ehesten“ offenläßt, wie ernsthaft die Echtheit denn überhaupt in Frage steht. Anders als für Spitta scheint für Dürr eine imaginäre stilistische Grenzlinie nicht zwischen Sinfonia und erster Arie, sondern eher zwischen den beiden Arien zu verlaufen.

Entschieden in diesem Sinne äußert sich, an Dürrs Bemerkungen anknüpfend, Robert L. Marshall 1976 in seinem Aufsatz „Bach the Progressive“.¹¹ Hier ist die Rede¹² vom „Nebeneinander eines völlig Bachschen Spätbarockstils in der Eingangssinfonie und der ersten Arie mit einem Beispiel rein italienisch-galanten Stils in der Schlußarie“. Die letztere mache sich „verdächtig“ mit ihrem „Tanzmetrum, der Dreiklangsmelodik (mit ihrer für Bach uncharakteristisch lieblichen Betonung der sechsten Stufe), den regelmäßigen Viertaktphrasen und dem oft klopfenden Baß“; doch hält Marshall dagegen, daß man sich für die „meisterlichen und wohlausgearbeiteten Sätze“ kaum einen anderen Komponisten als Bach vorstellen könne, und warnt nachdrücklich davor, die Kantate voreilig aus der Liste der authentischen Werke zu streichen. – Von Spitta, Schreyer und Schering ist bei Marshall nicht mehr die Rede. Fast unmerklich hat die Echtheitskritik erneut eine Wende genommen: Nicht mehr die „Italiانيتät“ des Ganzen, schon gar nicht der allgemeine künstlerische Rang des Werkes, sondern die relative Modernität des Schlußsatzes erscheint als Problem.

Es ist hier nicht der Ort, Dürrs und Marshalls ohnehin durch ausdrückliche Vorbehalte relativierte Hinweise auf die Stilbesonderheiten des Schlußsatzes im einzelnen zu erörtern. Ursprünglich wohl nur als Zusatzargumente zu den vermeintlich triftigeren der Schreyer-Scheringschen „Tradition des Echtheitszweifels“ gedacht, dürften sie für sich allein als Beweismittel schwerlich ausreichen, eine Entscheidung in der Echtheitsfrage herbeizuführen. Auf der anderen Seite scheint es durchaus möglich, daß eine genauere Untersuchung des Schlußsatzes unter dem allgemeineren Aspekt der Arien- und dem spezielleren der Motivtechnik gegen den ersten Augenschein die Echtheit bekräftigen könnte.

Für die Kantate als Ganzes ist festzuhalten, daß zwingende Argumente gegen ihre Echtheit bisher nicht vorgebracht worden sind. Allerdings wäre es gewiß ein Fehler, deshalb die seit einem Menschenalter immer wieder auch und gerade von Kennern geäußerten Bedenken zu ignorieren: Eine umfassende, stilkritisch fundierte und analytisch ins Detail gehende Echtheitsuntersuchung bleibt weiterhin zu wünschen. Im Blick auf dieses Desiderat und für den Fall, daß die Diskussion um Bachs Autorschaft erneut in Bewegung gerät, sei jedoch vorsorglich das Folgende vermerkt:

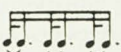
a) Bei der Erörterung der Echtheitsfrage wäre als möglich, ja wahrscheinlich in Rechnung zu stellen, daß die seit Spitta konstatierten italianisierenden Stiltzüge der Musik auf eine für die Zeit fast selbstverständliche Weise mit den Gattungsnormen des Genres Italienische Kantate zusammenhängen. Vermutlich hätte sich Bach bei einem französischen Text in ähnlicher Weise an franzö-

¹¹ In: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; dort zu BWV 209: S. 334–336.

¹² Die folgenden Anführungen aus dem Englischen übersetzt.

sischen Stilmustern orientiert, und vermutlich hätten Auftraggeber und Hörer in einem solchen Falle nichts anderes als eben dies erwartet. Der Gedanke drängt sich auf, daß die Echtheitsbedenken der Bach-Forschung bei der Kantate „Non sa che sia dolore“ sehr viel geringer wären, lägen uns weitere, verbürgt aus der Feder Bachs stammende italienische Kantaten zum Vergleich vor.¹³

b) Die Kantate überrascht mit einigen modernen, ja zum Teil modischen Stilmügen, die man zumindest in dieser Häufung bei Bach nicht erwartet und die zunächst wohl eher an einen Komponisten der Zwischengeneration der um das Jahr 1700 Geborenen, wenn nicht gar aus der Altersgruppe der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel denken lassen mögen. Das gilt weniger von der Eingangssinfonie, um so mehr aber von den Arien, und zwar von beiden, nicht nur von dem Schlußstück: Beide sind geprägt von neuer, empfindsamer Expressivität – man denke nur an den ausdrucksvollen Sextsprung im Thema der ersten Arie oder den exponierten verkürzten großen Nonenakkord im 3. Takt des Themas der Schlußarie. Beide Arien huldigen dem „lombardischen Geschmack“, der gegen 1730 in Deutschland in Mode kommt und dem auch Bach Tribut zollt,¹⁴ die erste Arie an der bereits angeführten Stelle, T. 31–32, mit der Figur des „lombardischen Schleifers“, die zweite, ausgiebiger, in T. 13–14 des Eingangsritornells und allen daraus abgeleiteten Stellen

mit der Figur  (nicht , wie in der alten Bach-

Gesamtausgabe gedruckt). Und in beiden Arien finden sich partienweise die – auch von Marshall für die Schlußarie als progressives Stilelement erwähnten – neumodischen Klopfbässe. – Zu erörtern wäre, ob die relative stilistische Avanciertheit des Werkes sich nicht aus der besonderen Situation erklären ließe, in die sich Bach mit der Aufgabe, ein Kantatenlibretto in italienischer Sprache zu vertonen, versetzt gesehen haben dürfte: Er könnte sich auf diesem spezifisch italienischen Gattungsfeld, das für ihn als Komponisten mehr oder weniger Neuland gewesen sein dürfte, bewußt enger und auch vorbehaltloser als bei der Komposition deutscher Kantaten an aktuelle Stilmuster angeschlossen, sich mehr als sonst insbesondere Erfahrungen und Eindrücken aus dem Bereich der Dresdner Hofmusik geöffnet haben.

c) Grundsätzlich wird man Bachs stilistische Offenheit und Beweglichkeit nicht zu gering veranschlagen dürfen, und dies ebenso im Blick auf National- und Gattungsstile wie im Blick auf den allgemeinen Zeitstil.¹⁵ Erinnerung sei in diesem Zusammenhange an das Zeugnis Lorenz Christoph Mizlers, der 1739 – unter Bezugnahme auf eine heute verschollene Huldigungsmusik (BWV Anh. 13) – Bachs Kantatenkunst gegen die Kritik Johann Adolph Scheibes verteidigt¹⁶:

¹³ Das einzige Seitenstück in dem unter Bachs Namen überlieferten Kantatenbestand ist BWV 203 „Amore traditore“. Auch bei dieser Kantate ist die Echtheit umstritten.

¹⁴ Vgl. hierzu G. Herz, *Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der b-Moll-Messe J. S. Bachs*, BJ 1974, S. 90–97, sowie *Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen*, BJ 1978, S. 148–180.

¹⁵ Zu Bachs Verhältnis zum modernen Zeitstil von etwa 1730 an siehe den in Fußnote 11 genannten Aufsatz.

¹⁶ Dok II, Nr. 436.

„Herr Telemann und Herr Graun sind vortrefliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik höret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bey der allerhöchsten Gegenwart Ihre Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“

Vielleicht hat der „Herr Capellmeister“ ja eben dies sich auch bei der Kantate „Non sa che sia dolore“ angelegen sein lassen . . .

d) Das Werk zeigt einen Komponisten, dessen Annäherung an den modernen, mehr monodisch-homophon ausgerichteten Zeitstil sich spürbar in Grenzen hält und dessen musikalische Handschrift stärker, als es auf den ersten Blick scheinen mag, der Tradition der Polyphonie verhaftet ist. Man braucht nur dem Hinweis Mizlers auf die anscheinend aus seiner Sicht für Bach charakteristische, damals, Ende der 1730er Jahre, allgemein aber offenbar schon als etwas altmodisch empfundene „Vollstimmigkeit“ der Mittelpartien des Satzes zu folgen. Sie ist, als ein konservativer Grundzug im progressiven Gesamtbild, in unserer Kantate in allen drei Hauptsätzen wiederzufinden in der gediegenen polyphonen Durchgestaltung des Streichersatzes mit seiner bemerkenswert selbständigen Führung der beiden Mittelstimmen, Violine II und Viola. Man betrachte beispielsweise bei der ersten Arie gleich den Beginn oder T. 20–23; und in der zweiten Arie T. 53–60 mit der polyphonen Auffächerung des an sich mehr homophon konzipierten Orchestersatzes. Beachtenswert auch die durchgängige Vierstimmigkeit des Streicherparts, die sich so konsequent durchgehalten in Kantaten italienischer und italianisierender Zeitgenossen Bachs wohl nicht gar so oft wiederfinden wird: Nirgends geht die zweite Violine mit der ersten, nirgends die Viola mit dem Baß. Auch dies paßt ins Bild: Für Bach ist die „Vollstimmigkeit“ des Streichersatzes offenbar ein Postulat, das nur begrenzt Ausnahmen duldet. Als besonders bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhange die Tatsache, daß Bach in seiner um die Mitte der 1740er Jahre entstandenen Bearbeitung des „Stabat mater“ von Pergolesi („Tilge, Höchster, meine Sünden“ BWV deest) zwei- und dreistimmige Stellen des originalen Streichersatzes vielfach durch selbständige Führung der zweiten Violine oder der Viola „auffüllt“¹⁷: Offenbar gilt das Postulat der „Vollstimmigkeit“ für ihn sogar dort, wo er sich auf italienische Musik neuesten Schlages einläßt!

II

Gründlicher als mit der Musik hat sich die Forschung mit dem Text der Kantate auseinandergesetzt und nach dem Anlaß und den Umständen der Entstehung des Werkes gefragt – Spitta noch mehr allgemein und sozusagen arglos, die Jüngeren nach Schreyer aber im Bewußtsein der Echtheitsproblematik und damit der Tatsache, daß die Erhellung der Entstehungsumstände, sollte sie

¹⁷ Vgl. A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100, besonders S. 94ff.

gelingen, zugleich einen Schlüssel zur Frage der Echtheit bieten dürfte. Es galt also – und gilt auch weiterhin – zu versuchen, den Text und die in ihm enthaltenen Informationen glaubwürdig mit Personen und Ereignissen aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs in Verbindung zu bringen.

Die Schwierigkeiten beginnen beim Textwortlaut.¹⁸ Das Libretto ist, nach dem Urteil Kundiger, in ziemlich mangelhaftem Italienisch abgefaßt und bewegt sich zuweilen am Rande der Verständlichkeit.¹⁹ Wie vor ihm schon Spitta, so kommt auch Luigi Ansbacher zu dem Schluß, der Verfasser müsse ein Deutscher gewesen sein: „Ein Italiener kann so nicht geschrieben haben.“²⁰

Allerdings gibt es durchaus auch korrekte oder nahezu korrekte Partien. Bereits Spitta äußert die Vermutung, man habe es mit „Untermischung einiger, offenbar aus italiänischen Originaldichtern aufgelesenen Brocken“ zu tun. Und Ansbacher bekräftigt, bei manchen Textpartien habe man den Eindruck, sie seien einem so oder ähnlich irgendwo in Dichtungen der Epoche schon einmal begegnet; dies gelte namentlich von den ersten fünf Versen des Eingangsrezitativs, einem Teil der ersten Arie, besonders den beiden ersten Zeilen, und der ganzen zweiten Arie außer deren erstem Vers.

Diese Vermutungen haben sich inzwischen in zwei Fällen bestätigt. Vor etwa zehn Jahren wurde ich durch einen Zufall auf ein Gedicht von Giovanni Battista Guarini (1538–1612) aufmerksam, das ganz ähnlich wie die Kantate beginnt und aller Wahrscheinlichkeit nach die Quelle für das erste Verspaar des Eingangsrezitativs darstellt: „Non sa che sia dolore / Chi da la Donna sua parte, e non more.“ Es steht unter dem Titel „Partita dolorosa“ in den 1598 bei Ciotti in Venedig erschienenen *Rime*.²¹

Auf eine weitere Entlehnung hat erstmals Reinhard Strohm 1981 am Rande eines Referats mit dem Titel „Bemerkungen zu Vivaldi und der Oper seiner Zeit“ aufmerksam gemacht²²: Mit Ausnahme der ersten Zeile ist der gesamte Text der zweiten Arie Zitat, und zwar aus dem Libretto der Oper „Semiramide riconosciuta“ von Pietro Metastasio (1698–1782), und hier aus dem Mittelteil der Arie „Il Pastor, se torna Aprile“ (2. Akt, 6. Auftritt).²³ Metastasios Libretto

¹⁸ Vollständig wiedergegeben in Anhang 1 dieses Aufsatzes. – Mein besonderer Dank für sachkundigen Rat in allen Textfragen gilt Herrn Dott. Franco De Faveri, Universität Göttingen.

¹⁹ Vgl. hierzu und zum Folgenden die Ausführungen von Spitta, a. a. O., und Ansbacher, a. a. O., § 3, S. 10 ff., sowie Berri (der das negative Urteil einschränkt), a. a. O., S. 307 ff.

²⁰ Ansbacher, § 3, S. 102. – Als Germanismus anzusehen ist wohl beispielsweise die Auslassung des Artikels zu Beginn des zweiten Rezitativs („Tuo saver . . .“ statt „Il tuo saver . . .“) und der Präposition „a“ vor „l'età“ in derselben Zeile.

²¹ Nr. 41 der „Madrigali“. Vollständige Textwiedergabe in Anhang 2 dieses Aufsatzes nach der 7. Auflage der *Rime*, Venedig (Ciotti) 1605 (Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

²² In: *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, Dresden (Sächsische Landesbibliothek) 1981, S. 81–99, dort S. 84, Anm. 4.

²³ Textabdruck in Anhang 3 dieses Aufsatzes. – Nachtrag (1989): Zu den oben für die beiden Eingangszeilen und die Schlußarie der Kantate gegebenen Textnachweisen vgl. den Diskussionsbeitrag von Wolfgang Osthoff in: *Bach und die italienische Musik | Bach e la musica italiana*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venedig 1987 (Centro tedesco di studi vene-

dürfte um die Jahreswende 1728/29 entstanden sein und wurde zum Karneval 1729 von Leonardo Vinci für Rom und von Nicola Porpora für Venedig in Musik gesetzt.

Konkrete Schlüsse auf die Person des Kantatentextdichters lassen sich aus den beiden Zitaten, deren Quellen ja sehr weit auseinanderliegen, gewiß nicht ziehen: Guarinis Dichtungen – allen voran der „Pastor fido“ – wurden damals in ganz Europa gelesen; und Metastasios Opernlibretti erfreuten sich auch nördlich der Alpen weiter Verbreitung.²⁴ Immerhin aber ermöglichen die beiden Zitatfunde zwei wichtige Folgerungen:

1. Bei dem überlieferten Text der Kantate 209 dürfte es sich um den Originaltext des Werkes handeln. Denn vorgegebene Texte, zumal Verse, einer bereits vorhandenen Komposition ohne tiefgreifende Veränderungen, sei es des Wortlauts, sei es der Musik, zu unterlegen, ist nahezu unmöglich. Die gelegentlich vertretene Annahme, die Kantate beruhe auf Parodierung einer Originalkomposition mit anderem, womöglich deutschem Text,²⁵ verliert damit – zumindest für die Sätze 2 und 5 – an Wahrscheinlichkeit.

2. Das Zitat aus Metastasios „Semiramide riconosciuta“ liefert einen Terminus ante quem non: Das Kantatenlibretto kann nicht gut vor Vincis und Porporas Opern für den Karneval 1729 entstanden sein.²⁶

III

Der Text unserer Kantate läßt in Umrissen den Anlaß erkennen, für den sie geschaffen wurde: Sie ist Abschiedsmusik für einen offenbar noch jungen Gelehrten, der im Begriffe steht, seinen bisherigen Lebens- und Freundeskreis zu verlassen. Das Reiseziel ist nicht ausdrücklich genannt, doch ist davon die Rede, daß der scheidende Gelehrte künftig seinem „Vaterland“ (*patria*) dienen wird und bei seinem Vorhaben auf bedeutende Förderer in Ansbach rechnen

ziani, Quaderno 36.), S. 17f. Osthoff macht auch auf ein mögliches Vorbild für das Verspaar „Varchi or di sponda in sponda / Propizi vedi il vento e l'onda“ aus der ersten Arie der Kantate BWV 209 in Metastasios „Galatea“ (Neapel 1722) aufmerksam: „Varca il mar di sponda in sponda / . . . / Sorger vede il vento e l'onda“.

²⁴ Vgl. den Artikel „Metastasio“ von Michael F. Robinson in *New Grove D XII* (1980). – Ohne Zweifel kommt zur Zeit Bachs dem Dresdner Hof eine Schlüsselrolle für die Vermittlung italienischer Opernkunst nach Mitteldeutschland zu. Was den gegebenen Fall angeht, liegt es nahe, an die in den 1740er Jahren begründete Freundschaft Hasses mit Metastasio und speziell an die Komposition der „Semiramide riconosciuta“ durch Hasse für Venedig 1744 und an das Wirken Porporas in Dresden 1748–1751 zu erinnern. Erwähnt sei, daß Hasses „Semiramide“ 1746 in Leipzig aufgeführt worden sein soll (A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, S. 279). Besonderes Interesse verdient der Hinweis Strohm's, daß just die für den Text von BWV 209 angezogene Arie in der Komposition Porporas 1765 als Einzelstück im Musikalienangebot des Leipziger Verlagshauses Breitkopf erscheint (vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue* . . . 1762–1787, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, Sp. 184).

²⁵ So Gustav Adolf Theill im Vorwort seiner Ausgabe: J. S. Bach, „Böse Welt, schmäb immerbin“, *Kantate zum Sonntag Judica nach BWV 209*, Bonn 1983.

²⁶ Robinson (siehe Fußnote 24) verzeichnet als Uraufführungstermin der Komposition Vincis den 6. Februar des Jahres.

kann. Die weiteren Einzelheiten lassen sich nur undeutlich ausmachen; vor allem ist zwischen poetischen Bildern und konkreter Lebenswirklichkeit nicht immer sicher zu scheiden. Das gilt beispielsweise von der in der zweiten Arie erscheinenden Wendung „Varchi or di sponda in sponda, / Propizi vedi il vento e l'onda“, die, wörtlich genommen, auf eine Seereise deutet – und so von Schering²⁷ verstanden wurde –, aber, wie Ansbacher²⁸ darlegt, ebensogut auch bildlich aufgefaßt werden kann im Sinne einer Reise nicht von Ufer zu Ufer, sondern zu Lande, von Stadt zu Stadt, und dann natürlich nicht bei gutem Wind und glatter See, sondern schlicht und allgemein: unter günstigen Bedingungen und ohne Hindernisse. Ebenso brauchen die Zeilen 3–5 des ersten Rezitativs „Il fanciullin che plora e geme / Ed allor che più ei teme / Vien la madre a consolar“ nicht, wie Schering²⁹ meint, zu bedeuten, daß der scheidende Gelehrte Weib und Kind zurückläßt;³⁰ eher dürfte es sich um ein poetisches Bild handeln: Das trostbedürftige Kind ist der junge Gelehrte; und die Mutter, die ihm Trost zuspricht, ist Minerva, die Beschützerin der Wissenschaft, die ihm eine neue Aufgabe zuweist, von der dann auch in der folgenden Arie die Rede ist.

Der Versuch, aus den Chiffren des Textes Lebenswirklichkeit zu gewinnen, hat zu recht unterschiedlichen Lösungen geführt. Spitta vermutet in dem gefeierten Gelehrten einen Italiener, der nach vorübergehendem Wirken in Ansbach in seine Heimat zurückkehrt. Er vermerkt: „Persönliche Beziehungen Bachs spielen augenscheinlich hinein“, sieht sich aber offenbar außerstande, diese Vermutung zu konkretisieren. Dies unternimmt jedoch Schering in seinem bereits erwähnten Beitrag im Bach-Jahrbuch 1933. Er zieht als Textdichter den Leipziger Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner (1691–1761) in Betracht. Gesner stammte aus Roth bei Nürnberg, hatte in Ansbach das Gymnasium besucht, in Jena studiert und war, bevor er nach Leipzig kam, 1715–1729 Konrektor des Gymnasiums und zeitweise auch Hofbibliothekar in Weimar, dann 1729/30 Rektor des Ansbacher Gymnasiums gewesen.³¹ In jungen Jahren hatte er neben den klassischen Sprachen, seinem Hauptgebiet, auch Englisch, Französisch und Italienisch getrieben. Schering schreibt:

„Die Vermutung könnte dahin gehen, daß Gesner, als er in Leipzig angetreten war, von dem Weggang des ihm während seines Ansbacher Rektorjahrs entgegengetretenen Italieners hörte und sich entschloß, dem gelehrten Freunde ein . . . Abschiedsgedicht zu widmen.“

Gesner hätte dann an Bach den „Wunsch einer entsprechend italienisch stilisierten Komposition herangetragen“. Scherings Bemühungen, in Ansbacher

²⁷ BJ 1933, S. 60.

²⁸ § 8, S. 107ff.; bekräftigend auch Berri (siehe oben Fußnote 8), S. 307.

²⁹ BJ 1933, S. 60; bekräftigend dazu Berri, a. a. O., S. 307.

³⁰ Vgl. auch Ansbacher, § 4, S. 103f.

³¹ Spitta II, S. 85; weiterführende Literaturangaben bei U. Schindel, *Johann Matthias Gesner, Professor der Poesie und Beredsamkeit 1734–1761*, in: Die Klassische Altertumswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Eine Ringvorlesung zu ihrer Geschichte, hrsg. von C. J. Classen, Göttingen 1989 (Göttinger Universitätsschriften, Serie A, Band 14), S. 9–26.

Archivalien einen italienischen Gelehrten, dem die Kantate hätte zugedacht sein können, ausfindig zu machen, blieben allerdings erfolglos.

Luigi Ansbacher liest den Kantatentext anders: Nach seinem Verständnis gilt die Abschiedsmusik nicht einem italienischen, sondern einem deutschen Gelehrten, der aus Franken stammt und der nach anderwärts verbrachten Jahren in seine Heimat³² zurückkehrt, um in Ansbach eine neue Stelle anzutreten. Was die Person Gesners angeht, so greift Ansbacher Scherings Hypothese auf, verändert sie aber grundlegend: Er möchte in Gesner nicht den Dichter, sondern den Empfänger der Kantate sehen.³³ Nach seinen Vermutungen wäre die Kantate 1729 zu Gesners Weggang von Weimar nach Ansbach entstanden. Daß Bach und Gesner in ihren gemeinsamen Weimarer Jahren 1715–1717 Umgang miteinander hatten, ist zwar nicht belegt, aber doch recht wahrscheinlich; auch eine engere, freundschaftliche Beziehung, wie sie die von Ansbacher angenommenen Zusammenhänge fast voraussetzen, ist immerhin gut vorstellbar.³⁴

Allerdings ist Ansbachers Deutung nicht unwidersprochen geblieben. Im zweiten Rezitativ heißt es: „Tuo saver al tempo e l'età contrasta“, also frei übersetzt etwa: Dein Wissen überragt das deiner Zeit und eilt deinem Alter weit voraus. Das kann nur einem jungen Manne gelten. Gesner war damals 38 Jahre alt.³⁵ Alfred Dürr fragt in seinem Kantatenbuch³⁶: „Sagt man von einem Achtunddreißigjährigen noch, sein Wissen eile seinem Alter voraus?“; und fährt fort: „So scheint uns die Frage nach dem Anlaß zur Entstehung dieser Kantate trotz manchen Anhaltspunkten, die der Text liefert, noch ungeklärt zu sein.“ – Zu Zweifeln Anlaß gibt darüber hinaus der Zusammenhang des Kantatentextes mit Metastasios Libretto für Vincis und Porporas Opern zum Karneval 1729: Gesners Wechsel von Weimar nach Ansbach muß sich vor Pfingsten 1729 vollzogen haben;³⁷ der Operntext müßte also binnen weniger Wochen von Rom oder Venedig in die Hände des deutschen Kantatenlibrettisten gelangt sein, was denn doch alles in allem wenig wahrscheinlich anmutet.

³² Zum Begriff *patria* vgl. Ansbacher, § 6, S. 105f.; ferner unten Fußnote 52.

³³ Ebd.

³⁴ Literatur zum Thema „Gesner und Bach“ verzeichnet der Kommentar zu Dok II, Nr. 432. Hingewiesen sei ferner auf meinen Beitrag im BJ 1988, S. 211ff.

³⁵ Ansbacher scheint Gesner für einen ungewöhnlich jung berufenen Rektor zu halten („egli fu nominato rettore ad Ansbach all'età di solo 38 anni“, § 7, S. 107). Das ist jedoch nicht gerechtfertigt. Wie die Übersicht bei H. Schreibmüller, *Das Ansbacher Gymnasium 1528 bis 1928*, Ansbach 1928, S. 89ff., zeigt, waren einzelne Vorgänger Gesners bei ihrem Amtsantritt nicht einmal 30 Jahre alt: Andreas Geret wurde 1678 mit 28 Jahren Rektor, der von Gesner besonders verehrte Georg Nikolaus Köhler 1697 als 24jähriger. Vgl. auch die auf das Berufungsalter bezüglichen Bemerkungen Schreibmüllers auf S. 58.

³⁶ Dürr K, S. 722.

³⁷ Vgl. die Bemerkung Johann Gottfried Walthers über Gesners Weimarer Nachfolger, BJ 1933, S. 92. – In einem ebenda S. 96 zitierten Brief vom 3. August 1731 erwähnt Walther übrigens eine von ihm anlässlich von Gesners Berufung nach Ansbach komponierte Kantate mit dem Textbeginn „Musensöhne sind betrübt“. Auftraggeber war Gesners Sohn.

IV

Es scheint, daß seit Scherings Aufsatz von 1933, mit dem die Aufmerksamkeit auf Gesner gelenkt wurde, niemand daran gedacht hat, nach anderen Personen in Bachs Umgebung Ausschau zu halten, die mit der Entstehung der Kantate in Verbindung gebracht werden könnten. Anders ist es wohl kaum zu erklären, daß ein verhältnismäßig prominenter „Ansbacher“ aus Bachs Leipziger Lebenskreis bislang nicht in Betracht gezogen wurde: Lorenz Christoph Mizler.

Mizler – über dessen jüngere Jahre wir durch seine Autobiographie in Johann Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“³⁸ unterrichtet sind und über den auch eine musikwissenschaftliche Dissertation von Franz Wöhlke aus dem Jahre 1940 vorliegt³⁹ – wurde 1711 in Heidenheim in Mittelfranken geboren. Von 1724 bis 1731 besuchte er das Gymnasium in Ansbach, nahm daneben Klavier-, Violin- und Gesangsunterricht und machte sich autodidaktisch mit der Querflöte soweit vertraut, daß er – wie er in der „Ehrenpforte“ nicht ohne Stolz berichtet – „nach der Zeit, als ein Student, sich öfters darauf hören lassen“ konnte.⁴⁰ Im Frühjahr 1731 bezieht er die Universität Leipzig als Student der Theologie, hört aber auch philosophische, philologische, mathematische und physikalische Vorlesungen. Nach einer schweren Erkrankung wechselt er um die Jahreswende 1732/33 an die Universität Altdorf über, schließt dort kurz darauf sein Theologiestudium mit einer lateinischen Disputation ab und unterzieht sich in Ansbach dem mit einer Probepredigt verbundenen Kandidatexamen. Dann kehrt er nach Leipzig zurück, erwirbt Ende 1733 das Bakkalaureat und promoviert im März 1734 zum Magister. Ende Juni desselben Jahres legt er seine Magisterarbeit „Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae“ im Druck vor und unterzieht sich der öffentlichen Thesendisputation. Danach verläßt er Leipzig zunächst und schreibt sich im Frühjahr 1735 an der Wittenberger Universität als Jurastudent ein, kehrt aber im Herbst 1736 wieder nach Leipzig zurück und beginnt hier, nach einer am 24. Oktober des Jahres gehaltenen Disputation „de usu atque praestantia Philosophiae in Theologia, Jurisprudentia, Medicina“, seine akademische Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Philosophie, Mathematik und Musik. Dieser Lebensabschnitt reicht bis 1743 und schließt die Gründung der „Musikalischen Bibliothek“ sowie der „Correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschaften“ ein, für die Mizler bekanntlich später (1747) auch Bach gewinnen konnte. Im Frühjahr 1743 beginnt dann gewissermaßen ein neues Kapitel in Mizlers Lebensgeschichte: Er verläßt Leipzig und begibt sich nach Polen, wo er, seine musikalischen Inter-

³⁸ Hamburg 1740 (Reprint Kassel und Graz 1969), Neuausgabe von Max Schneider, Berlin 1910, S. 228–234.

³⁹ Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts, Dissertation, Berlin 1940, Druck Würzburg-Aumühle 1940.

⁴⁰ A. a. O. (siehe Fußnote 38), S. 231. – Die Querflöte war wohl Mizlers Lieblingsinstrument. 1736 bittet er Johann Gottfried Walther um die Abschrift eines „schweren“ Konzerts für die Traversière (Wöhlke, S. 14), 1754 betreibt er die Veröffentlichung eigener Flötensonatinen (ebenda S. 128, Nr. 22). Vielleicht ist es nicht von ungefähr, daß in der in Frage stehenden Kantate der Flöte eine herausragende Rolle zugewiesen ist.

essen allmählich vernachlässigend, sich zunehmend naturwissenschaftlichen Neigungen widmet, nach nebenher betriebener medizinischer Doktorpromotion (Erfurt 1747) auch als Arzt Anerkennung findet und überdies bedeutende publizistische Aktivitäten entfaltet. 1778 stirbt er, inzwischen geadelt und mit dem Titel eines Historiographen des Königreiches Polen ausgestattet, als Hofrat und Hofarzt in Warschau.

Für unseren speziellen Zusammenhang kommen nur Mizlers Leipziger Jahre in Betracht. Für diesen Abschnitt im Leben Mizlers sind zur Ergänzung unserer Skizze seines akademischen Curriculum drei Persönlichkeiten zu nennen, die den Studenten und jungen Gelehrten in besonderer Weise geprägt haben: Da ist als erster sein Ansbach-Leipziger Mentor Johann Matthias Gesner, der als Ansbacher Gymnasialrektor von 1729/30 auf ihn aufmerksam wurde, ihm fortan vielfältige Förderung angedeihen ließ und ihn wohl auch nach Leipzig gezogen hat. Mizler erwähnt in seiner Autobiographie, daß er in Leipzig Gesner „in den schönen Wissenschaften“ gehört habe, und vermutlich blieb er mit seinem Förderer in enger persönlicher Verbindung wenigstens bis zu dessen Weggang nach Göttingen im Herbst 1734. Gesner wird Mizler manchen Weg gebahnt und manche Tür geöffnet haben. In einem Zeugnis aus dem Jahre 1731, das Mizler in seiner Autobiographie wiedergibt, attestiert Gesner seinem Schützling außerordentliche Qualitäten:

„... iuvenis ingenio non bono tantum, sed magno etiam et multarum rerum capaci praeditus, ac praeterea a solenni iuvenum corruptioni ita alienus...“ (ein nicht nur mit einem guten, sondern auch großen und für viele Dinge empfänglichen Geist begabter Jüngling, und überdies von der üblichen Verderbtheit junger Leute so weit entfernt).

Gesner wird wohl auch die Verbindung zu Bach hergestellt haben, der hier als zweite für Mizler bedeutsame Lehrerpersönlichkeit zu nennen ist. Mizler war von 1731 an Bachs Klavier-, und zumindest in einem etwas weiteren Sinne des Wortes auch dessen Kompositionsschüler.⁴¹ 1734 erscheint Bach neben Johann Mattheson, dem Ansbacher Hofkapellmeister Georg Heinrich Bümler und dem Ansbacher Stadt- und Stiftskantor Johann Samuel Ehrmann als Widmungsträger von Mizlers Magisterdissertation.⁴² In den Auseinandersetzungen mit Scheibe sieht Bach Mizler auf seiner Seite,⁴³ und immerhin scheint das persönliche Verhältnis so eng gewesen zu sein, daß Mizler 1738 von Bach öffentlich als seinem „guten Freunde und Gönner“ sprechen konnte.⁴⁴ Als dritter „Gönner“⁴⁵ endlich ist Mizlers akademischer Lehrer Johann Christoph Gottsched zu nennen. An ihn schloß Mizler sich gegen Ende der 1730er Jahre enger an, und zu ihm hielt er auch noch von Polen aus Verbindung, lange Zeit offenbar

⁴¹ Vgl. die von Mizler stammenden Angaben am Schluß des Nekrologs auf Bach, Dok III, Nr. 666, S. 88f.; zum Klavierunterricht ferner Dok II, Nr. 349, sowie Wöhlke, S. 116; über den Kompositionsunterricht eine etwas vage Angabe in der Autobiographie, a. a. O., S. 231 (Dok II, Nr. 470).

⁴² Dok II, Nr. 349.

⁴³ Wöhlke, S. 95; dazu Dok II, Nr. 409, 420, 436, 482.

⁴⁴ Dok II, Nr. 420; ähnlich auch im Nekrolog auf Bach (vgl. Fußnote 41).

⁴⁵ Wöhlke, S. 28.

in der Hoffnung, mit Gottscheds Hilfe in Leipzig eine Professur erhalten zu können.⁴⁶

Es liegt auf der Hand: der junge Gelehrte der Zeit um 1735 mit seiner breitgefächerten akademischen Bildung, der ein Examen nach dem anderen absolviert und allem Anschein nach am Anfang einer glänzenden Karriere steht, paßt vorzüglich in das von den bewundernden Worten des zweiten Rezitativs unserer Kantate gezeichnete Bild: „Tuo saver al tempo e l'età contrasta“; und die Fortsetzung „virtu e valor sol a vincer basta“ stimmt vortrefflich zumindest zu dem Eindruck, den das Zeugnis Gesners von der charakterlichen Integrität Mizlers vermittelt.

Ob freilich darüber hinaus die spezielle Lebenssituation, die sich in dem Kantatentext abzeichnet, in Mizlers Leben wirklich je gegeben war, ist heute in Ermangelung biographischer Einzelheiten nicht mehr sicher zu sagen: Der in der Kantate besungene Gelehrte ist – nach der Deutung Luigi Ansbachers – im Begriff, sich nach Ansbach zu begeben, um dort seinem „Vaterland“ zu dienen. Im Zusammenhang des Librettos sieht das auf den ersten Blick nach einer Berufung aus; genaugenommen ist allerdings nur von „Zeichen des Himmels“ (*cenni del celo*) die Rede. Es könnte sich also auch um weniger als eine Berufung gehandelt haben: um Anzeichen, die Hoffnungen rechtfertigten, um gute Aussichten. Solche könnten für Mizler bestanden haben; von einer Berufung allerdings ist nichts bekannt, immerhin aber von einer Rückkehr Mizlers aus Leipzig in seine Heimat in einer Situation, in der eine solche Berufung erfolgt sein könnte und ihm jedenfalls hochwillkommen gewesen sein dürfte. Und da Wöhlke⁴⁷ sich nicht scheut, über Mizler zu sagen: „Er hat durch sein Gebaren, durch sein bisweilen großsprecherisches Wesen des öfteren Anlaß zu Gerüchten und zu Spott gegeben“, wird man wohl auch die Möglichkeit nicht ganz ausschließen können, daß hier ein mehr oder weniger absichtsvoll in Umlauf gesetztes optimistisches Gerücht in die Kantate Eingang gefunden hat.

Die Situation in Mizlers Leben, in die all dies passen würde, ist die biographische Zäsur nach seiner Leipziger Magisterdisputation am 30. Juni 1734. Mizler war damals noch nicht ganz 23 Jahre alt. Er hatte sich den Thomaskantor durch die Widmung seiner Dissertation verpflichtet; und in der Widmungsvorrede hatte er angedeutet, daß er Leipzig zu verlassen gedenke.⁴⁸ Es könnte für Bach also nahegelegen haben, sich für die Dedikation mit einer Abschiedsmusik zu bedanken. Tatsächlich hat Mizler nach seiner Magisterdisputation Leipzig verlassen. In seiner Autobiographie liest sich das zwar so: „Gleich hernach trat er eine Reise in das Reich an, besuchte verschiedene Gelehrte . . .“⁴⁹ Aber Wöhlke schränkt ein: „Er wird dabei Ansbach berührt und seine ehemaligen Lehrer aufgesucht haben; anders ist wohl die Wendung ‚besuchte verschiedene Gelehrte‘ nicht zu verstehen.“⁵⁰ Und wirklich findet sich in einem an Johann

⁴⁶ Wöhlke, S. 26, 30, 88.

⁴⁷ S. 8.

⁴⁸ Er sagt, er bedaure, daß er Bachs Unterweisung in der praktischen Musik nicht weiter genießen dürfe; vgl. Dok II, Nr. 349.

⁴⁹ S. 229.

⁵⁰ S. 10.

Gottfried Walther gerichteten Brief Mizlers vom 25. Oktober 1734 aus Heidenheim die Wendung: „meine aber gleich darauff erfolgende Reiß zu meinen Eltern . . .“⁵¹ Er ist also von Leipzig direkt in seine Heimat⁵² gereist.

Vielleicht hat Mizler sich tatsächlich Hoffnungen auf eine Stelle in Ansbach gemacht. Er könnte an eine leitende Funktion im Schulwesen, an eine Tätigkeit zunächst als Konrektor und schließlich Rektor gedacht haben,⁵³ für die er mit seiner theologischen Vorbildung jedenfalls eine der wichtigen traditionellen Voraussetzungen erfüllte.⁵⁴ Zwar war das Rektorat des Ansbacher Gymnasiums 1734 besetzt; doch befand sich das Schulwesen der Markgrafschaft im Umbruch: Die Auflösung der Fürstenschule in Heilsbronn und die Übernahme eines Teils der Schüler an das entsprechend zu erweiternde Gymnasium in Ansbach standen unmittelbar bevor – die Maßnahmen erfolgten 1736 –,⁵⁵ so daß sich Mizler wohl, von Gesner mit Informationen und Empfehlungen versehen, begründete Hoffnungen auf eine der in Ansbach voraussichtlich neu entstehenden Stellen hätte machen können.

In einem bestimmten Punkte schließlich scheint der Kantatentext ganz besonders gut zu Mizlers damaliger Situation zu passen. Die Verse vermitteln den Eindruck, daß der Scheidende mehr als nur Abschiedsschmerz zu überwinden hat: Im ersten Rezitativ ist – in einem allerdings undeutlichen Bild – von ihm als dem Kind die Rede, das weint und seufzt und sich fürchtet und dann von der Mutter, Minerva, getröstet wird. Und in der Schlußarie wird der Gefeierte ermuntert, Kummer und Verzagtheit von sich zu weisen wie der Steuermann, der, nachdem der Sturm vorbei ist, sich nicht mehr fürchtet und nicht mehr erblaßt. Mizler könnte damals solchen Zuspruchs dringend bedurft haben. Seine öffentliche Magisterdisputation muß nämlich außerordentlich peinlich verlaufen sein; so peinlich, daß sie, wie Wöhlke – der hierzu ausführlich zitiert sei⁵⁶ – vermerkt, noch „Jahre hindurch im Gedächtnis der akademischen Kreise Leipzigs“ fortlebte: „Als acht Jahre später Joh. Christ. Rost in seinem ‚Vorspiel‘ seinen ehemaligen Lehrer Gottsched öffentlich verspottete, blieb auch Mizler als dessen eifriger Anhänger nicht verschont.

„Nur dem Professor blieb der Helden-Muth entwandt,
Wie Mitzler*) einst erblaßt auf dem Catheder stand,

⁵¹ Wöhlke, S. 11.

⁵² Im Blick auf den Begriff *patria* in der ersten Arie und dessen Diskussion bei Ansbacher (vgl. oben Fußnote 32) ist nicht ohne Interesse, daß Mizler in seiner Autobiographie (vgl. oben Fußnote 38; S. 229 der Neuauflage) von seiner süddeutschen Heimat als von seinem „Vaterlande“ spricht.

⁵³ Als Anspielung auf eine Tätigkeit im Schulwesen könnte die Erwähnung Minervas im Text der 1. Arie zu verstehen sein: Die antike Göttin gilt nicht nur allgemein als Beschützerin der Wissenschaft, sondern auch im besonderen als Patronin der Lehrer. – Auf eine angestrebte Rektoren- oder Konrektorenposition könnte das Bild des Steuermanns (*nocchiere*; vgl. Cicero: *rector navis*) in der Schlußarie deuten.

⁵⁴ Vgl. die Ausführungen Schreibmüllers, a. a. O., S. 57. Bis 1760 hatten die Ansbacher Rektoren auch Predigtverpflichtungen (S. 59).

⁵⁵ Schreibmüller, S. 42ff.

⁵⁶ S. 10.

als Priscian erschien, und ihn zur Rede setzte,
Warum er sein Geboth so freventlich verletzte: . . .

[Fußnote:]*) . . . Herr Lorentz Mizler . . . hatte das Unglück, daß man ihm, als er in Leipzig öffentlich disputierte, Donat-Schnitzer vorwarf. Wie diese Disputation abgelaufen, ist zu schmerzlich für ihn, durch eine umständliche Erzählung, seine alte Wunde wieder aufzureißen.⁵⁷

Der Kantatendichter hätte das Metastasio-Zitat, aus dem die Schlußarie der Abschiedsmusik ja fast vollständig besteht, nicht treffender wählen können. Sehr auffällig ist vor allem die wörtliche Entsprechung von „erblaßt“ in der Schilderung Rosts und „si scolora“ im Kantatentext. – Im übrigen muß dies eine schlimme Situation für den gewiß auch von Neidern und Spöttern⁵⁸ umgebenen jungen Gelehrten gewesen sein, in der „Zeichen des Himmels“ von der in der Kantate angedeuteten Art erwünschter denn je waren und eine Abschiedsmusik des Leipziger Musikdirektors ihm nicht nur willkommenen Trost spendet, sondern auch nach außen hin ein Stück Genugtuung verschafft haben könnte.

V

Die hier präsentierte neue Lösung – Mizler als Empfänger der Kantate – kann für sich in Anspruch nehmen, plausibler als ihre Vorgängerinnen zu sein; aber prinzipiell ist auch sie nicht mehr als eine Hypothese. Und wie die Deutungen Spittas, Scherings und Ansbachers läßt auch sie manche Frage offen.

Ein bestimmtes Problem teilt sie mit der Lösung Ansbachers⁵⁹: Während Spitta und Schering als Widmungsträger einen Italiener annehmen, muß sie sich der Frage stellen, wie es denn zu erklären sei, daß hier der Abschied eines deutschen Gelehrten in italienischer Sprache gefeiert werde. Und wie bei Ansbacher, so kann auch hier nicht viel mehr als eine ganz allgemeine Antwort gegeben werden: Italienische Kantaten wurden damals in ganz Europa komponiert und musiziert, die Zahl solcher Werke auch aus der Feder deutscher Komponisten ist Legion. Doch diese Antwort befriedigt nicht ganz. Es ist nicht zu übersehen, daß Bachs Leipziger Gelegenheitswerke in aller Regel einen deutschen Text haben,⁶⁰ eine italienische Kantate also doch wohl eine recht auffällige Ausnahme dargestellt haben würde. Vielleicht wäre die Abweichung zu erklären aus dem zum Ambitösen und Prätentösen neigenden Wesen des mutmaßlichen Empfängers: Man könnte annehmen, daß hier einem besonderen Wunsch Mizlers Rechnung getragen worden wäre – vielleicht war eine italienische Kantate besonders „chic“, vielleicht ging es auch um das Hervorkehren von Italienischkenntnissen.

⁵⁷ Der „Professor“ ist offenbar Gottsched. Priscian ist ein lateinischer Grammatiker. „Donat-Schnitzer“ sind Verstöße gegen die lateinische Elementargrammatik.

⁵⁸ Wöhlke, S. 29.

⁵⁹ § 7, S. 106f.

⁶⁰ Eine Ausnahme stellt die verschollene Lateinische Ode BWV Anh. 20 aus dem Jahre 1723 dar; vgl. Dok II, Nr. 156.

Daß Mizler in der Tat über solche verfügte, ist erwiesen.⁶¹ Wo er sie erworben hat, ist unbekannt; doch liegt es nahe anzunehmen, daß er zumindest die Grundlagen dazu in Ansbach gelegt hat, dessen höfisches Musikleben damals ganz und gar italianisiert war. Allerdings gehörte am Ansbacher Gymnasium Italienisch nicht zum Lehrplan;⁶² indes könnte Mizler Privatunterricht genommen haben – und hier könnte wiederum Gesner sein Lehrer gewesen sein. Die Konstruktion ist spekulativ, aber wohl nicht unrealistisch, und sie eröffnet eine weitere Perspektive: Könnte es nicht sein, daß, wie schon von Schering vermutet, in der Tat Gesner das Kantatenlibretto verfaßt hat, und dies auf italienisch gleichsam als Gruß des einstigen Italienischlehrers an seinen Schüler? Manches würde in anderem Lichte erscheinen: Beispielsweise könnte das einleitende Guarini-Zitat mehr als ein die Arbeit des Librettisten erleichternder Zugriff auf Vorhandenes, könnte Reminiszenz an Unterrichtslektüre sein. Und die inhaltliche Nähe der ersten beiden Verse des zweiten Rezitativs zu der oben zitierten Formulierung aus Gesners Zeugnis für Mizler wäre mehr als bloßer Zufall.

Freilich besteht wiederum auch keine Notwendigkeit, den Text Gesner zuzuschreiben. Durchaus könnte die Dichtung von einem anderen verfaßt sein, auch ein Zusammenwirken von zwei oder mehr Verfassern – etwa aus dem Freundeskreis des Gefeierten – ist vorstellbar. Bach selbst freilich sollte man, anders als Ansbacher nahelegt,⁶³ doch wohl als Textdichter nicht in Betracht ziehen. Es gibt keine Belege dafür, daß Bach sich überhaupt je als Textdichter betätigt hätte, noch Hinweise auf irgendwelche nennenswerten, über den zeitüblichen Kapellmeisterstandard hinausgehenden Italienischkenntnisse. Bach, der sehr genau gewußt haben muß, was er konnte und was nicht, wird sich schwerlich auf das Wagnis eingelassen haben, in einer fremden Sprache zu dichten.

*

Wir brechen unsere Überlegungen ab. Nicht ohne Bedenken übergeben wir unser Hypothesengebäude der Öffentlichkeit: ein fragiles Gebilde, errichtet auf der brüchigen Basis lückenhafter Überlieferung, der Sicherung seiner Fundamente durch wie auch immer geartetes neues Quellenmaterial dringend bedürftig, dabei freilich auch stets in Gefahr, durch Dokumente unerwarteten Inhalts jäh zum Einsturz gebracht zu werden. Ob allerdings Quellen sei es der einen, sei es der anderen Art überhaupt irgendwo der Erschließung noch harrten, weiß niemand zu sagen; nicht völlig aussichtslos immerhin scheint es zu hoffen, daß sich irgendwo ein Textdruck der Kantate oder sonst ein Aufführungsbeleg erhalten hat und erwünschte Auskunft gibt oder daß sich in litera-

⁶¹ Es geht aus dem Titel der folgenden Veröffentlichung Mizlers hervor: *Musikalischer Staarstecker in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbst gewachsener so genannten Componisten Tborbeiten aber lächerlich gemachet werden. Als ein Anbang ist des Herrn Riva . . . Nachricht vor die Componisten und Sängler beygefüget, Und aus dem Italiänischen ins Deutsche übersetzt von Lorenz Mizlern A. M., Leipzig (1740).*

⁶² Vgl. Schreibmüller, a. a. O., S. 82.

⁶³ §§ 10–13, S. 110ff.

rischen oder biographischen Dokumenten der Zeit irgendein wichtiger Hinweis findet oder gar eines Tages die Vorlage der Forkelschen Partiturabschrift zum Vorschein kommt. Hoffen wir also auf eine glückliche Zufallsentdeckung – und vielleicht tragen ja die hier vorgetragenen Überlegungen dazu bei, die Hand des Finders zu lenken und im entscheidenden Moment seinem Blick die Richtung zu weisen.

Anhang 1

Non sa che sia dolore (BWV 209)⁶⁴

1. Sinfonia

2. Recitativo

Non sa che sia dolore
Chi dall'amico suo parte e non more.
Il fanciullin che plora e geme
Ed allor che più ei teme
Vien la madre a consolar.
Va dunque a' cenni del cielo,
Adempi or di Minerva il zelo.

Nicht weiß, was Schmerz sei, [stirbt,
wer von seinem Freunde scheidet und nicht
Das Knäblein, das weint und stöhnt,
und gerade da es sich am meisten fürchtet,
kommt die Mutter, es zu trösten.
Geh also, auf die Zeichen des Himmels,
genüge nun Minervas Eifer!

3. Aria

Parti pur e con dolore,
Lasci[a] a noi dolente il cuore.
La patria goderai,
A dover la servirai.
Varchi or di sponda in sponda,
Propizi vedi il vento e l'onda.

Scheide nur und mit Schmerzen;
laß uns zurück mit schmerzdem Herzen!
Der Heimat wirst du dich erfreuen,
nach Gebühr ihr dienen.
Du fährst nun von Ufer zu Ufer,
günstig siehst du Wind und Welle.

4. Recitativo

Tuo saver al tempo e l'età contrasta,
Virtù e valor solo a vincer basta.
Ma chi gran ti farà più che non fusti [?]
Anspaca, piena di tanti augusti.

Dein Wissen steht in Gegensatz zu dem der
Zeit und deinem Alter,
Tugend und Wert allein genügen zu obsiegen.
Doch wer wird größer dich machen, als du je
gewesen bist?
Ansbach, voll so vieler Erhabener.

5. Aria

Rigetti⁶⁵ gramezza e pavento,
Qual nochier, placato il vento,
Più non teme o si scolora,
Ma contento in su la prora
Va cantando in faccia al mar.

Du weisest zurück Kummer und Furcht,
wie der Steuermann, wenn der Wind sich
gelegt hat,
nicht mehr sich fürchtet noch erblaßt,
sondern zufrieden auf dem Bug
singt im Angesichte des Meeres.

⁶⁴ In Orthographie und Interpunktion revidierte Textwiedergabe nach P 135 (siehe Fußnote 1); übersetzt in Zusammenarbeit mit Franco De Faveri.

⁶⁵ In den Quellen „Ricetti“; vgl. Ansbacher, S. 101, und Berri, S. 307f.

Anhang 2

Giovanni Battista Guarini (1538 bis 1612)⁶⁶: Partita dolorosa

Non sà che sia dolore
 Chi da la Donna sua parte, e non more.
 Cari lumi leggiadri, amato uolto,
 Che'l mio fero destino
 Si tosto oggi m'ha tolto;
 Viuer lungi da uoi? tanto vicino
 Son di mia uita al termine fatale?
 Se uiuo torno à uoi torno immortale.

Schmerzlicher Abschied

Nicht weiß, was Schmerz sei, [stirbt,
 wer von seiner Liebsten scheidet und nicht
 Teure schöne Lichter, geliebtes Antlitz,
 die mein grausames Schicksal
 so früh heute mir entrissen hat!
 Leben fern von euch? So nah
 bin ich meines Lebens schicksalhaftem Ende?
 Wenn ich lebe, kehre ich wieder zu euch,
 kehre wieder unsterblich.

Anhang 3

Pietro Metastasio (1698–1782):
 Aria „Il pastor, se torna Aprile“
 aus „Semiramide riconosciuta“⁶⁷

Il pastor, se torna Aprile,
 non rammenta i giorni argenti;
 dall'ovile all'ombre usate
 riconduce i bianchi armenti
 e le avene abbandonate
 fa di nuovo risonar.

Il nocchier, placato il vento,

più non teme o si scolora;
 ma contento in su la prora
 va cantando in faccia al mar.

Der Hirte, wenn der April wiederkehrt,
 denkt nicht mehr an die kalten Tage;
 vom Schafstall zu den vertrauten Schatten
 führt er wieder die weißen Herden,
 und die verlassen Felder
 erfüllt er aufs neue mit Schall.

Der Steuermann, wenn der Wind sich ge-
 legt hat,

fürchtet sich nicht noch erblaßt mehr,
 sondern zufrieden auf dem Bug
 singt er im Angesichte des Meeres.

⁶⁶ Textvorlage: siehe Fußnote 21; Übersetzung wie in Fußnote 64.

⁶⁷ Textwiedergabe nach: P. Metastasio, *Opere, a cura di Mario Fubini*, Mailand und Neapel, o. J. (La letteratura italiana, storia e testi. 41.), S. 492. Übersetzung wie in Fußnote 64.