

Werkgeschichte als Gattungsgeschichte: Die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach

Von Barbara Wiermann (Leipzig)¹

Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler nimmt im Hamburger Schaffen des Komponisten eine Schlüsselstellung ein. Wie aus zahlreichen Äußerungen deutlich wird, galt sie ihm als sein bedeutsamstes Vokalwerk. In Briefen an seinen langjährigen Freund und Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und an den Mathematiker Johann Hieronymus Schröter, der seit den 1780er Jahren Bachs Werke sammelte, strich Bach den modellhaften Charakter seiner Komposition heraus und betonte die Zeitlosigkeit seines Werkes – eine Überlegung, die für einen Komponisten seiner Generation als neuartig gewertet werden muß. Mit der Drucklegung des von ihm als „Cantate“ bezeichneten Auferstehungs-Oratoriums (1787) und der kurz zuvor vorgenommenen Veröffentlichung der „Litaneyen“ (1785/86) betrachtete er sein Lebenswerk als abgeschlossen:

„Diese Ramlersche Cantate ist zwar von mir, doch kann ich ohne närrische Eigenliebe behaupten, daß sie sich viele Jahre erhalten wird, weil sie von meinen Meisterstücken ein beträchtliches *mit* ist, woraus junge Componisten etwas lernen können. Mit der Zeit wird sie auch *so* vergriffen werden, wie Grauns Tod Jesu. Anfänglich haperts mit allen solchen Sachen, die zur Lehre u. nicht für Damen u. musikalische Windbeutel geschrieben sind.“ (Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 21. September 1787)²

„Diese Cantate ... und die Litaneyen ... sind unter allen meinen Sachen die am stärksten gearbeiteten Stücke, und von welchen ich, ohne ein eigenliebiger Geck zu seyn, hoffen darf, daß sie mir auch nach meinem Ableben viele Ehre und Kunstliebhabern großen Nutzen bringen können. Hiermit beschließe ich meine Arbeiten fürs Publikum und lege die Feder nieder.“ (Bach an Johann Hieronymus Schröter, 4. November 1787)³

Bachs Äußerungen aus seinen letzten Lebensjahren erwecken den Eindruck, als handele es sich bei der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ um ein Spätwerk mit Vermächtnischarakter; sie verdecken damit jedoch die langwierige und komplizierte Entstehungsgeschichte der Komposition. Wie sich aus zeitgenössischen Dokumenten ablesen läßt, beschäftigte sich Bach mit seinem Auferstehungs-Oratorium über dreizehn Jahre hinweg. Obwohl das Werk im Nachlaßverzeichnis auf 1777/78 datiert ist,⁴ läßt sich die erste Aufführung bereits am 2. April 1774 nachweisen. Doch erst in den achtziger Jahren nahm das Werk die Gestalt an, in der es uns heute bekannt ist. Zu den Veränderungen, die Bach über die Jahre an

¹ An dieser Stelle möchte ich Peter Wollny für zahlreiche Anregungen danken.

² Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994 (im folgenden: Suchalla), S. 1228.

³ Suchalla, S. 1240.

⁴ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ...*, Hamburg 1790, Faksimileausgabe: C. P. E. Bach, *Autobiography. Verzeichniß des Musikalischen Nachlasses*, hrsg. von W. S. Newman, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.), S. 55.

seiner Komposition vornahm, gehören auch wesentliche konzeptionelle Eingriffe, die mit der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des lyrischen Oratoriums in direktem Zusammenhang stehen.

Mit seiner Passionsdichtung „Der Tod Jesu“ (1755) und den in der Folge entstandenen Kantatentexten „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ (1758) und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (1760) schuf Karl Wilhelm Ramler einen neuen Librettotyp, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Theoretikern wie auch Komponisten eine ästhetische Diskussion um das Oratorium entfachte.⁵ In zahlreichen theoretischen Schriften, beispielsweise im Artikel „Oratorium“ in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1771–1774),⁶ wurden die Werke Ramlers zum neuen Maßstab für jegliche Oratoriendichtung. Zahlreiche Komponisten suchten unterschiedliche Wege, in ihren Vertonungen dem neuen Librettotyp gerecht zu werden.⁷ Sieht man von der Umarbeitung der Matthäuspassion (1769) in das Passionsoratorium „Die letzten Leiden des Erlösers“ (spätestens 1772) ab,⁸ so setzt sich Bach im Rahmen seiner Komposition der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zum ersten und einzigen Mal mit dem neuen Oratorientyp auseinander.

Die folgende Studie beabsichtigt zum einen, die sich über dreizehn Jahre erstreckende Werkgeschichte darzulegen, wobei besonders Bachs Bemühungen um eine exemplarische Vertonung von Ramlers Libretto erhellt werden sollen. Zum

⁵ Der Erfolg von Ramlers Kantaten spiegelt sich auch in ihrer Druckgeschichte: Sofort nach der Fertigstellung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ erschienen die drei Libretti 1760 zusammen unter dem Titel *Karl Wilhelm Ramlers Geistliche Kantaten* in Berlin bei Christian Friedrich Voß. 1768 und 1770 erlebte der Band zwei Wiederauflagen und 1772 veröffentlichte Voß die Kantaten nochmals im Rahmen des Sammelbandes *Karl Wilhelm Ramlers lyrische Gedichte*. Ramler selbst bereitete außerdem eine Gesamtausgabe seiner poetischen Werke vor, die jedoch erst 1801, von Leopold Friedrich Günther Goeckingk herausgegeben, bei Johann Daniel S. Sander in Berlin posthum erschien und dort 1825 erneut aufgelegt wurde. Daneben erschienen zahlreiche offensichtlich nicht vom Autor gebilligte Editionen, beispielsweise Carlsruhe (o. J.; 1780; 1785), Reutlingen (1782), Wien (1783).

⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste ...*, *Neue vermehrte zweyte Auflage*, Leipzig 1792–1794, Reprint Hildesheim 1967–1970.

⁷ Allein die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ wurde mindestens elfmal vertont: G. P. Telemann (PL-Kj, *Mus. ms. autogr. Telemann*. 6); J. F. Agricola (SBB, *Mus. ms. autogr. Agricola* 4); J. A. Scheibe (SBB, *Mus. ms. autogr. Scheibe 1a und 1b*); J. C. F. Bach (SBB, *Mus. ms. Bach St* 268); J. L. Krebs (SBB, *Mus. ms. 11989*); J. J. Dussik (SBB, *Mus. Td* 732, nur Auszüge, Textbuch); K. F. Zelter (SBB, *Mus. ms. autogr. C. F. Zelter 1*, Auszüge; beiliegendes Textbuch vollständig); G. V. Roeder (D-KNh, *R* 416–418; „Die Messiade“ kompiliert aus den drei geistlichen Kantaten Ramlers); F. W. Grund (D-Hs, *MA/2655*, autographe Partitur; D-Hs, *MB/1542*, Klavierauszug); G. Wichtl (D-Mbs, *Slg Her O 80a*, Textbuch). Vertonungen anderer Komponisten bedürfen weiterer Nachforschungen: Die von H. E. Smither (*History of the Oratorio*, Bd. III, Chapel Hill 1987) angeführte Komposition J. F. Reichardts sowie die bei R. Daunicht (Art. Ramler, Karl Wilhelm, in: MGG X, Sp. 1908 f.) erwähnte Vertonung durch G. J. Vogler konnten nicht nachgewiesen werden.

⁸ L. Finscher, *Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990, S. 312–315; A. Nagel, *Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach*, Frankfurt/Main 1995, S. 30–33.

anderen erlaubt eine Diskussion der verschiedenen Fassungen von Bachs Werk im Kontext der zuvor entstandenen Vertonungen derselben Textvorlage durch Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Agricola, Johann Adolph Scheibe und Johann Christoph Friedrich Bach, die sich in Carl Philipp Emanuel Bachs Werk spiegelnden gattungsgeschichtlichen Entwicklungen der Zeit deutlich herauszuarbeiten.

I. Werkgeschichte

1. Zur Überlieferungssituation

Für die Untersuchung der Werkgeschichte der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ steht folgendes Quellenmaterial zur Verfügung:

1. Autographe Partitur (SBB, P 336)
2. Hamburger Stimmenmaterial (SBB, St 178)
3. Gedruckte Partitur (Leipzig: Breitkopf, 1787)
4. Verschiedene Textbücher aus dem Umfeld Bachs:
 - a) *Die | Auferstehung | und | Himmelfahrt | Jesu | von | C. W. Ramler. | In Musick | gesetzt | von | C. P. E. Bach. | Hamburg, | gedruckt von Johann Philipp Christian Reuß.* [1778] (SBB, der Partitur P 336 vorgebunden, und D-Hs, A/70001, 19). Dem Textbuch in SBB ist ein Blatt in der Handschrift Ramlers beigefügt: „Änderungen in der Kantate die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.“
 - b) *Text zur Musik. | Am 1. heiligen Ostertage 1782. | In St. Petri.* [Kopftitel] (SBB, Mus. Tb 93, Nr. 20)
 - c) *Die | Auferstehung | und | Himmelfahrt | Jesu | von | C. W. Ramler. | In Musik gesetzt | und | im hiesigen Waisenhaus | aufgeführt | von | C. P. E. Bach. | Hamburg. | Gedruckt bey Dieterich Anton Harmsen.* [nach 1780] (SBB, Mus. Tb 85)⁹
5. Autographe Partitur zur Osterquartal-Musik „Anbetung dem Erbarmer“ von 1784 (SBB, P 339)

Die autographe Partitur des Auferstehungs-Oratoriums ist vermutlich 1774 entstanden. In der Handschrift sind zahlreiche autographe Verbesserungen zu erkennen, die verschiedene Fassungen des Werkes reflektieren. Die Bogen 8–10, auf denen sich der Schluß des Rezitativs Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“; ab T. 7), die Arie Nr. 7a („Sey begrübet“) und der Anfang von Rezitativ Nr. 8 („Wer ist die Sionittinn“; T. 1–18) befanden, wurden ausgewechselt;¹⁰ Bogen 8 (T. 23–64 der Arie „Sey begrübet“) wurde in der Osterkantate von 1784 (P 339) wiederverwendet.¹¹ In die Partitur der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“

⁹ Eine Datierung der unter a) und c) geführten Textbücher erfolgte auf der Grundlage der in diesen enthaltenen Textvarianten.

¹⁰ Im folgenden wird unterschieden zwischen Arie 7a („Sey begrübet“), die aus der Frühfassung der Komposition stammt, und Arie 7 („Wie bang“), die in der Druckfassung des Werkes enthalten ist.

¹¹ Vgl. S. L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, Princeton /NJ

wurden drei neue Bogen mit den entsprechenden Abschnitten aus den Rezitativen und einer neuen Arie Nr. 7 („Wie bang“) eingelegt. Damit enthält die Partitur die Fassung des Werkes, wie es 1787 in den Druck gelangte.

Die Handschrift trägt folgende Aufschrift von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs: „*Meine eigenhändige | Partitur | von | Ramlers Auferstehung u. Himmelfahrt Jesu | in Musik gesetzt | von mir, | C. P. E. Bach. | Hat niemand, u. kan also gedruckt werden, | wozu die saubere Copie dieser | Partitur am besten geschickt ist.*“ Der den Druck betreffende Hinweis ist durchgestrichen. Unterhalb des Schriftzugs des Komponisten folgt ein Vermerk Johann Christoph Friedrich Bachs: „*Zum Geschenk von meinem lieben | Bruder erhalten.*“ Offensichtlich geriet die Partitur nach der Drucklegung (1787) in den Besitz des Bückeburger Bach.

Das überlieferte Hamburger Stimmenmaterial enthält einen vollständigen Stimmensatz in der Handschrift des Kopisten Johann Heinrich Michel und eine zusätzliche Cantostimme eines unbekanntenen Schreibers.¹² Auf sieben der acht Vokalstimmen Michels sind Hamburger Sängernamen vermerkt (siehe Tabelle 1). In allen Stimmen einschließlich der Cantostimme des unbekanntenen Schreibers finden sich autographe Verbesserungen, die gerade in den Vokalstimmen zum Teil umfangreiche Streichungen und Ergänzungen enthalten. Tabelle 2 zeigt den Inhalt der Vokalstimmen, wobei zwischen durchgestrichenen Sätzen, die von einer frühen Fassung des Werkes zeugen, und Sätzen, die in der Endfassung des Werkes vorhanden sind, unterschieden wird. In den Instrumentalstimmen sind neben zahlreichen kleineren Veränderungen folgende Besonderheiten festzuhalten: In der Paukenstimme ist Satz Nr. 3 („Judäa zittert“) auf der Rückseite des Doppelbogens nachträglich von C. P. E. Bach hinzugefügt. Arie Nr. 7 („Wie bang“) ist in allen an diesem Satz beteiligten Stimmen in der späten Handschrift Michels auf einem gesonderten Blatt ergänzt. Für die erste Trompete findet sich auf einem einzelnen Blatt von der Hand Bachs eine vereinfachte Stimme zu Satz Nr. 22 („Gott fährt auf“). Insgesamt ist das Werk in den Stimmen in derjenigen Form überliefert, in der es auch in den Druck gelangte.¹³ Das Stimmenmaterial wird in einem Titelumschlag aufbewahrt, der auf Seite 1 von Carl Philipp Emanuel Bach wie folgt beschriftet wurde: „*Reichlich | Ausgeschriebene Stimmen | von | C. P. E. Bachs | Ramlerischen Cantate: | Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.*“

Der Entstehungszeitpunkt der Stimmen kann nicht mit absoluter Sicherheit festgesetzt werden. Es erscheint naheliegend anzunehmen, daß sie wie die Partitur 1774 erstellt wurden; Joshua Rifkin hingegen plädiert in seinen knappen Ausführungen zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ für eine Datierung auf das

1984, S. 168–172; ders., *The Letters from Bach to K. W. Ramler*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von S. L. Clark, Oxford 1988, S. 33–41.

¹² Unter derselben Signatur befinden sich weitere Vokalstimmen, die an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben, da sie nicht mit Aufführungen des Werkes durch Bach in Verbindung gebracht werden können und somit für die vorliegenden Untersuchungen keine Bedeutung haben.

¹³ Die einzige Ausnahme betrifft die Fundament-Stimme, in der in Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“) noch eine Schlußbildung nach f-Moll vorliegt, während in der Endfassung der Satz in Es-Dur endet.

Jahr 1778, in dem die erste Konzertaufführung des Werkes stattfand.¹⁴ Grundlage für seine Argumentation bilden die auf den Stimmheften vermerkten Sängernamen, wobei dem Diskantisten „Mr. Lau“ eine Schlüsselstellung zukommt. Die Mitwirkung Laus an der Aufführung des Oratoriums im Jahr 1774 erscheint kaum denkbar, da er nachweislich noch 1783 als Diskantist tätig war¹⁵ und eine neun-jährige Karriere als solistischer Knabensopran außerhalb des Möglichen liegt.¹⁶ Aus der Tatsache, daß die auf den Stimmen notierten Sängernamen somit kaum die Besetzung von 1774 widerspiegeln können, folgt jedoch nicht zwangsläufig eine Umdatierung des Materials, wie sie von Rifkin vorgenommen wird. Da es keinerlei Anhaltspunkt dafür gibt, daß die Namenszüge von der ersten Nutzung des Materials stammen, kann an einer Datierung auf das Jahr 1774 ohne weiteres festgehalten werden – besonders, wenn man folgende Beobachtungen berücksichtigt: Ein wichtiges Argument für die Datierung des Stimmensatzes in das Jahr 1774 bildet die von der Hand Bachs ergänzte Paukenstimme zu Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“), die bei der Aufführung von 1778 schon vorhanden war.¹⁷ Hätte Michel die Stimmen insgesamt erst 1778 geschrieben, ließe sich kaum erklären, warum die Paukenstimme von Bach ergänzt werden mußte.¹⁸ Auch Schriftkriterien verweisen das Material eher in den Zeitraum um 1774. Einen Anhaltspunkt liefert Michels Violinschlüssel, der in diesem Stimmensatz gleichzeitig in seiner frühen und späten Form vorliegt (der frühe Typ weist noch nicht die für die späte Form charakteristische Schleife am oberen Ende auf). Da in den Stimmen zu Bachs Vertonung des achten Psalms „Wer ist so würdig“ (Wq 222),¹⁹ die mit großer Wahrscheinlichkeit auch für 1774 entstanden, nur die spätere Form des

¹⁴ J. Rifkin, „... Wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ...“ *Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis IX, 1985, S. 157–172, hier S. 162.

¹⁵ Vgl. Rifkin (Fußnote 14). Lau wirkte zum Beispiel 1783 bei einer weiteren Aufführung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ mit. Vgl. Rechnungsbuch der Kirchenmusiken D-Ha, Hs 462, fol. 158; auch Suchalla, S. 969.

¹⁶ Die Annahme U. Leisingers (BJ 1995, S. 211), daß es sich bei Lau um eine Sängerin handele, ist aus verschiedenen Gründen nicht haltbar: Lau wird an einzelnen Stellen auch als H.[err] Lau bezeichnet (Rechnungsbuch der Kirchenmusiken, fol. 158, vgl. Fußnote 15), und umgekehrt sind die Tenoristen und Bassisten Illert, Hoffmann, Michel und Hartmann gelegentlich als „Mr.“ titulierte (Rechnungsbuch der Kirchenmusiken, z. B. fol. 152, auch Suchalla, S. 361). Des weiteren fällt in dem in seiner Besetzung sonst sehr beständigen Hamburger Chor die regelmäßige Fluktuation in den Sopranstimmen auf, die eindeutig die Verwendung von Knaben belegt.

¹⁷ Vgl. eine Konzertankündigung in der *Staats- und gelehrten Zeitung Des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* (im weiteren Hamburgischer Correspondent) 1778, Nr. 43, 17. März, S. 4.

¹⁸ Rifkins Feststellung (S. 163, Fußnote 21), daß die Pauken in Satz 3 in der Stimme zum Urbestand gehörten, ist nicht zutreffend.

¹⁹ St 189. Der Stimmensatz zu „Wer ist so würdig“ stellt ein für die Untersuchung von Michels Schriftentwicklung bedeutsames Dokument dar. Einerseits findet sich in der Hs., wie erwähnt, die Spätform des Violinschlüssels. Andererseits weist sie eine Frühform des Baßschlüssels auf, die sich durch zwei senkrechte Striche zwischen Bogen und Doppelpunkt auszeichnet und bisher nur in Michels Abschriften aus den frühen siebziger Jahren nachweisbar ist.

G-Schlüssels anzutreffen ist, kann man annehmen, daß das Material zur „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ um dieselbe Zeit erstellt wurde. Den folgenden Untersuchungen liegt somit die Annahme zugrunde, daß das Stimmenmaterial für die Erstaufführung des Werkes im Jahr 1774 entstanden ist.

2. Chronologischer Abriß

Die Datierung des Auferstehungs-Oratoriums auf die Jahre 1777/78 in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis²⁰ galt lange als Beleg für die Entstehungszeit der Komposition. Inzwischen konnte für zahlreiche Werke Bachs nachgewiesen werden, daß die Jahreszahlen des Nachlaßverzeichnisses nicht zwangsläufig den Zeitpunkt der Erstniederschrift benennen, sondern auch auf Umarbeitungen oder bedeutenden Aufführungen beruhen können.²¹ So gilt es auch die Datierung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zu revidieren, da eine erste Aufführung des Werkes schon für Ostersonntag, den 2. April 1774, nachweisbar ist. In einem Brief vom Ostermontag 1774 an Johann Martin Miller und seine Freunde des Göttinger Hainbunds berichtet der sich zu diesem Zeitpunkt in Hamburg aufhaltende junge Dichter Johann Heinrich Voß über das Ereignis:

„Zu Sonnabend Mittag invitirte mich der Capellm. Bach ... Den Nachmittag nahm er mich mit aufs Chor, wo er seine neue Composition von Ramlers Auferstehung aufführte. Und hernach gingen wir nach der Rabe der übrigen Gesellschaft nach, wo wir Caffee tranken und Toback rauchten ... Bis 6 Uhr spielten wir Kegel ... Diderot ist hier gewesen, hat sich aber nicht sprechen laßen. An Bach hat er ein paar Briefe geschrieben.“²²

Die Angaben von Voß können als gesichert gelten, da dieser die Begebenheiten mit genauen Daten ein weiteres Mal in einem Brief an den Theologen Ernst Theodor Johann Brückner berichtet²³ und zudem Diderot sich nachweislich in diesen Tagen in der Stadt aufhielt.²⁴ Weitere Dokumente zu dem Ereignis – wie etwa Zeitungsannoncen oder Rechnungen – fehlen, so daß die genaueren Umstände der Aufführung schwer zu bestimmen sind. Zu erwägen wäre, ob das Werk am Ostersonntag 1774 in der regulären Vesper, die Bach wöchentlich zu gestalten hatte, uraufgeführt wurde; Umfang und Bedeutung der Komposition sprechen allerdings eher gegen diese Annahme. Ebenso erweist sich aber auch die von Rainer Cadenbach und Ludwig Finscher geäußerte Vermutung als wenig überzeugend, nach der es sich bei der Uraufführung um eine private Veranstaltung gehandelt haben soll;²⁵ schließlich ist den Briefen von Voß eindeutig zu ent-

²⁰ Siehe Fußnote 3.

²¹ Vgl. D. M. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Clavier-sonaten*, BJ 1988, S. 123–162; W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klavier-sonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988; U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204.

²² Suchalla, S. 383.

²³ Brief von Voß an E. T. J. Brückner vom 3. April, in: Suchalla, S. 381.

²⁴ *Hamburgischer Correspondent* 1774, Nr. 57, 9. April, S. 3.

²⁵ R. Cadenbach, *Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonungen der „Auferstehung und Himmel-*

nehmen, daß die Aufführung in einem Kirchenraum stattfand. Zudem ist zu bedenken, daß Bach und seine Musiker mit großer Wahrscheinlichkeit an diesem Nachmittag Verpflichtungen im Rahmen des Gottesdienstes wahrzunehmen hatten.

Es bietet sich an, das Oratorium in der Gestalt, wie es am 2. April 1774 erklang, als Erstfassung zu definieren, obwohl Bach – geht man von der Datierung des Stimmenmaterials auf das Jahr 1774 aus – noch vor der Uraufführung erste Veränderungen vornahm. Der ursprüngliche kompositorische Entwurf unterscheidet sich von der Erstfassung darin, daß das Oratorium einteilig geplant war und die beiden langsamen Einleitungen noch fehlten. Noch während des Kompositionsvorgangs entschied sich Bach, dem Werk einige instrumentale Eingangstakte voranzustellen. Die Zweiteilung, die eine zusätzliche instrumentale Einleitung zu Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“) bedingte, wurde zu einem Zeitpunkt vorgenommen, als das Material der Vokalstimmen bereits fertiggestellt war – hier wurden entsprechende Vermerke also nachgetragen –, Michel mit der Ausarbeitung der Instrumentalstimmen hingegen noch nicht begonnen hatte: die Einleitung ist in diesen Stimmen somit regulär enthalten. Im ursprünglichen Entwurf des Werkes waren außerdem für die Arie Nr. 4 („Mein Geist, voll Furcht“) sowie für die Triumphchöre Nr. 5, 16 und 19 keine Hörner vorgesehen. Die Entscheidung, diese zu ergänzen, fiel allerdings noch vor der Erstellung der Stimmen, so daß dort keinerlei Verbesserungen oder Nachträge sichtbar sind.²⁶

Die Erstfassung des Auferstehungs-Oratoriums, wie sie 1774 erklang, weicht in einigen wesentlichen Punkten von der später im Druck überlieferten Version ab. Der wohl wesentlichste Unterschied liegt in der Gestaltung der Rezitative. Diese sind nicht erzählend sondern dialogisch konzipiert, wobei insgesamt sechs Sänger an ihrer Ausführung beteiligt sind.²⁷ Außerdem liegt dem Oratorium durchgängig die erste Textfassung von Ramlers Libretto zugrunde, wie sie 1760 von Christian Friedrich Voß veröffentlicht wurde und in den weiteren Auflagen von 1768, 1770 und 1772 zu finden ist.²⁸ Sie unterscheidet sich von dem in Bachs gedruckter Werkfassung überlieferten Text zum einen in Rezitativ Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) durch einige Wortvarianten und einen verkürzten Schluß, zum anderen findet sich in den frühen Ausgaben von Ramlers Libretto die Arie Nr. 7a („Sey begrüßet“) anstelle von Arie Nr. 7 („Wie bang“).²⁹ Bei

fahrt Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler. Beobachtungen zur musikalischen Auslegung einer geistlichen Dichtung, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Fs. Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. von R. Cadenbach und H. Loos, Bonn 1986, S. 95–119, hier S. 96; L. Finscher (Fußnote 8), S. 323.

²⁶ Der von Rifkin konstatierte Quellenbefund (S. 163, Fußnote 21), nach dem diese Ergänzungen in den Stimmen sämtlich zum Urbestand gehören, trifft somit nur bedingt zu. Damit ist auch seine Argumentation geschwächt, nach der die Tatsache, daß der Urbestand der Stimmen erst eine zweite Fassung des Werkes widerspiegelt, auf eine spätere Entstehung (1778) des Materials hindeutet. Vgl. auch Fußnote 17.

²⁷ Eine genauere Betrachtung dieser Konzeption erfolgt weiter unten.

²⁸ Zu den verschiedenen Ausgaben von Ramlers Werken siehe Fußnote 5.

²⁹ Für den vollständigen Text siehe die entsprechenden Ausgaben von Ramlers Geistlichen Kantaten (Fußnote 5) oder Clark (Fußnote 11), *Occasional Choral Works*, S. 170f.; ders., *Letters*, S. 36.

Bachs Vertonung dieses Textes handelt es sich nach Miesner um eine Parodie der Amen-Arie aus der „Cantate auf die Vermählung des HEn. von G. und der Fräul. von H.“ (H 824a), die vermutlich aus dem Jahr 1763 stammt.³⁰ Die Arie „Sey begrüßet“ ist heute in der Osterkantate „Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243) überliefert, in der Bach sie 1784 wiederverwendete. Neben diesen auf der Textvorlage beruhenden Differenzen zwischen Erst- und Druckfassung liegt ein möglicher weiterer Unterschied zwischen den beiden Werkgestalten in der Instrumentierung von Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“). Möglicherweise fehlte 1774 in diesem Satz noch die Paukenstimme, die von Bach zu einem nicht genau feststellbaren Zeitpunkt in der Partitur und im Stimmheft nachgetragen wurde.

Am 18. März 1778 stellte Bach das Werk im Rahmen eines Konzerts, das im „Concertsaal auf dem Kamp“ stattfand, zum ersten Mal der breiten Öffentlichkeit vor. Welche große Bedeutung der Komponist diesem Ereignis beimaß, verdeutlicht eine ungewöhnlich ausführliche Konzertankündigung, die er tags zuvor im „Hamburgischen Correspondenten“ einrücken ließ.³¹ Fast alle Sätze des Oratoriums werden in dem Artikel einzeln besprochen; die Details, die der Rezensent hervorhebt, lassen überdies darauf schließen, daß Bach selbst auf den Text Einfluß nahm.³² Das Konzert war ein solcher Erfolg, daß es, wie der „Hamburgische Correspondent“ vom 4. April 1778 bekanntgibt, gleich am 6. April des Jahres am selben Ort wiederholt wurde; und auch im folgenden Jahr (29. März 1779) veranstaltete Bach erneut ein Konzert – diesmal im „Kramer Amthaus“ –, bei dem die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ auf dem Programm stand.³³ Wie aus der bereits erwähnten Ankündigung vom 17. März 1778 deutlich wird, ergänzte Bach spätestens für diese Konzerte die Pauken in Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“), die vom Rezensenten lobend hervorgehoben werden.³⁴ Weitere Eingriffe in das Werk sind in diesem Zeitraum nicht definitiv nachweisbar.

Die Serie der erfolgreichen Konzerte in den Jahre 1778 und 1779 ließ Bach den Plan fassen, sein Auferstehungs-Oratorium auch über die Grenzen Hamburgs hinweg bekannt zu machen. Im Herbst 1780 äußerte er gegenüber Breitkopf erstmals Überlegungen, das Werk drucken zu lassen.³⁵ Bis zur endgültigen Veröffentlichung sollten allerdings noch sieben Jahre vergehen, da der Komponist vor dem mit der Publikation verbundenen hohen finanziellen Risiko wiederholt zurückschreckte.

Zeitgleich mit den ersten Überlegungen zur Drucklegung nahm Bach weitere Veränderungen an der Komposition vor; hiervon zeugen das dem Textbuch (SBB, P 336) beigegebundene Blatt „Änderungen in der Kantate die Auferstehung und

³⁰ H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg, Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Dissertation, Berlin 1929 (Druck: Heide 1929), Reprint Wiesbaden 1969, S. 90.

³¹ Siehe Fußnote 17.

³² Vgl. R. Kramer, *The New Modulations of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism and Practice*, JAMS 1985, S. 551–592, hier S. 590.

³³ Hamburgischer Correspondent 1778, Nr. 45, 20. März, S. 4; Hamburgischer Correspondent 1779, Nr. 48, 24. März 1779, S. 4.

³⁴ Hamburgischer Correspondent 1778, Nr. 43, 17. März, S. 4 „Es [das Rezitativ Nr. 3] wird mit gedämpften Pauken, die hier eine vortrefliche Wirkung thun begleitet.“

³⁵ Brief Bachs an Breitkopf vom 27. Oktober 1780, in: Suchalla, S. 864.

Himmelfahrt Jesu.“ von der Hand Ramlers sowie ein Brief Bachs an den Librettisten vom 20. November 1780. Auf dem von Ramler beschriebenen Blatt befinden sich das Rezitativ Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) in der uns heute geläufigen vollständigen Form, der Text zur Arie Nr. 7 („Wie bang“) und einige kleinere Verbesserungsvorschläge – einzelne Wortvarianten, Chor Nr. 2, Duett Nr. 9 und Chor Nr. 22 betreffend –, die jedoch vermutlich von Bach selbst durchgestrichen wurden und in seiner Komposition nicht eingearbeitet sind.³⁶ Zeitpunkt und Verlauf der Umarbeitungen werden aus dem erwähnten Brief des Komponisten an Ramler deutlich, in dem es heißt:

„So schön Ihre eingesandte Arie ist, so wünschte ich doch, daß sie im ersten Theile gleich mit einem *zärtlichen* Adagio anfinke, bey dem ich mich, wie bey allen ersten Theilen einer Arie, ausdehnen könnte. Der andere und kürzere Theil kan aus den 3 letzten Zeilen bestehen, und damit wird die Arie, *ohne da Capo* geschlossen. Wenn ich Ihr fiat! bekommen kan, so bin ich sehr zufrieden; Z. B. wenn die Arie mit den Worten: *Wie bang – bis Lied geweint* den ersten Theil ausmacht, und die 3 letzten Zeilen mit den Worten: *Heil mir!* bis *Gram sich auf*, die Arie ohne da Capo schließen. Von dieser Art Arie haben wir in der ganzen Cantate noch keine: hingegen sind 4 Arien in diesem Stücke, wovon der erste Theil munter, und der 2te Theil langsamer ist. Die Aenderungen im Recitative sind bereits geschehen und ich erwarte von Ihrer Güte ein baldiges fiat! oder was dem ähnlich ist ...“³⁷

Offensichtlich hatte Bach Ramler in einem nicht mehr erhaltenen vorausgehenden Brief um eine neue Arie gebeten, die die ohnehin als Parodie entstandene Arie Nr. 7a („Sey begrüßet“) ersetzen sollte. Daraufhin sandte Ramler Bach eine Arie in Da-capo-Form zu, die dieser, wie aus vorliegendem Brief deutlich wird, ablehnte, da ihm daran gelegen war, die Formenvielfalt innerhalb seines Werkes zu erweitern. Zu einem späteren Zeitpunkt schickte Ramler Bach die überlieferten „Änderungen in der Kantate die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, unter denen sich auch die Arie Nr. 7 („Wie bang“) in der uns geläufigen zweiteiligen Form findet.

Neben den Anweisungen zu einer neuen Arie Nr. 7 erwähnt Bach in seinem Brief vom 20. November Korrekturen, die sich auf das Rezitativ Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) beziehen. Wie sich anhand von Partitur und Stimmen verfolgen läßt, hatte er den Text jedoch nicht sofort in seiner endgültigen Gestalt erhalten. Ramler hatte das Rezitativ zunächst nur um anderthalb – im folgenden durch Kursive hervorgehobene – Verse erweitert:

... Hier ist er nicht. *Die Stätte sehet ihr,*
Die Grabtücher sind vorhanden;
 Ihn aber suchet bei den Toten nicht.
 Er lebt! Er ist erstanden!

Den weiteren zu ergänzenden Vers des Rezitativs ließ Ramler Bach erst mit der endgültigen Fassung der Arie Nr. 7 („Wie bang“) zukommen. Das Publikations-

³⁶ Der Text, wie Ramler ihn Bach hier mitteilt, wurde – mit Ausnahme einiger weniger Wortvarianten – in dieser Gestalt in Ramlers *Poetische Werke* von 1801 aufgenommen (2. Auflage 1825, S. 182–194). Die ursprüngliche Arie Nr. 7a („Sey begrüßet“), die Erstfassung von Rezitativ Nr. 6 sowie einige kleinere Abweichungen erscheinen nur noch in dem Abschnitt „Lesearten der Ausgabe 1772“ (S. 260–263).

³⁷ Zit. nach Clark, *Letters* (Fußnote 11), S. 34–35.

vorhaben von 1780, das vermutlich Anlaß für diese Umarbeitungen war, wurde indes nicht umgesetzt: Nach Erhalt konkreter Informationen seitens des Verlegers Breitkopf über Umfang und Herstellungskosten der Partitur ließ Bach den Gedanken an eine Veröffentlichung umgehend fallen.³⁸

Anfang des Jahres 1782 griff Bach sein Auferstehungs-Oratorium wieder auf, um es im Rahmen des Gottesdienstes am Ostersonntag (31. März) in der Hauptkirche St. Petri in einer wesentlich verkürzten Version aufzuführen. Wie anhand des überlieferten Textbuchs (SBB, *Mus. Tb* 93, Nr. 20) deutlich wird, erklingen bei dieser Gelegenheit nur die ersten sieben Sätze des Werkes, dabei Rezitativ Nr. 6 und Arie Nr. 7 erstmals in ihrer neuen Form; spätestens zu diesem Zeitpunkt müssen folglich die Korrekturen in den Stimmen vorgenommen und die Einlegebogen für die Arie Nr. 7 ergänzt worden sein.³⁹ An die Arie „Wie bang“ schloß sich in der gottesdienstlichen Aufführung vom Ostersonntag die Choralstrophe „Meines Bleibens ist nicht hier“ aus dem Choral „Flügel her, nur Flügel her“ an, mit dem der erste Teil beendet wurde. Der zweite Teil der Kantate bestand ausschließlich aus Sätzen, die nicht der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ entstammen. Er wurde mit einem Chor („Siehe, dein König kömmt zu dir“) eröffnet; darauf folgte ein Rezitativ („Es ist an dem“), in dem Jesu Einzug in Jerusalem und das Passionsleiden angedeutet werden. Dem schloß sich eine Arie („Mein König gehet hin“) an, und das Werk endete mit der Choralstrophe „Jesus geht zu seinem Leiden“ (Melodie „Freu dich sehr“).⁴⁰ Zu dem Chorsatz, dem Rezitativ und der Arie lassen sich bisher weder Vertonungen von Bach noch Kompositionen in dem von ihm häufig genutzten Kantaten-Repertoire von Georg Philipp Telemann, Georg Benda, Carl Heinrich Graun oder Gottfried Heinrich Stölzel nachweisen; zumindest bei Rezitativ und Arie kann man mit Sicherheit davon ausgehen, daß es sich nicht um Neukompositionen zu diesem Anlaß, sondern um bereits exi-

³⁸ Brief Bachs an Breitkopf vom 8. März 1781, in: Suchalla, S. 878.

³⁹ Rifkin (S. 166, Fußnote 24) behauptet, daß die Einlegebogen von Michels Hand aufgrund der manierierten Viertelpausen erst nach 1785 entstanden sein könnten. Eine solche zeitliche Fixierung ist meines Erachtens nur unter Vorbehalt möglich, da eindeutig datierbare Quellen von Michels Hand für den Zeitraum zwischen 1780 und 1785 ausgesprochen rar sind. Zu beachten ist zum Beispiel, daß in den von Michel erstellten Stimmen zu J. S. Bachs Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“ BWV 105 (*St* 42) die manierierten Viertelpausen schon zahlreich, wenn auch nicht durchgehend vorzufinden sind. Soweit überschaubar, scheint dieses Stimmenmaterial aus den frühen 1780er Jahren zu stammen, da die Stimmen von Michel durch eine transponierte Organo-Stimme in der Handschrift von Anonymus 304 ergänzt werden. Anonymus 304, der möglicherweise mit dem Hamburger Sänger Schieferlein identisch ist (vgl. P. Wollny, *BJ* 1995, S. 214), war bereits ab 1734 in Hamburg tätig und kann bisher nur bis um 1780 als Schreiber nachgewiesen werden; schon zu diesem Zeitpunkt ist seine Schrift extrem zittrig. Auch die Stimme zu BWV 105 zeigt eine durch Alter und Krankheit gezeichnete Schrift, so daß eine noch spätere Datierung nahezu auszuschließen ist. Michels Stimmen zu BWV 105 können aber nur vor der von Schieferlein erstellten Stimme entstanden sein, so daß sich auf diese Weise seine Verwendung des manierierten Violinschlüssels schon für die frühen 1780er Jahre nachweisen läßt.

⁴⁰ Der Choral „Flügel her, nur Flügel her“ erscheint als Nr. 582 in dem *Neu-vermehrten Hamburgischen Gesang-Buch ... herausgegeben von dem Hamburgischen Ministerio*. Hamburg 1772, S. 383f., eingesehenes Exemplar SBB, *Hb* 2806. Die Choralstrophe „Jesus geht zu seinem Leiden“ läßt sich im Hamburgischen Gesang-Buch nicht nachweisen.

stierende Sätze handelt, da die zugrundeliegenden Texte sich inhaltlich in keiner Weise in das Auferstehungs-Oratorium fügen.

Eine Kürzung des Oratoriums in der Art, wie sie im Zusammenhang mit dem Ostergottesdienst von 1782 aufgezeigt werden konnte, wurde offensichtlich nur für Gottesdienste der Hauptkirchen vorgenommen. Das für eine Aufführung in der Waisenhauskirche entstandene undatierte Textbuch (SBB, *Mus. Tb 85*) zeigt hingegen, daß das Oratorium in der Nebenkirche vollständig aufgeführt wurde. In der Waisenhauskirche ist eine Darbietung des Werks, der sich das Textbuch gegebenenfalls zuordnen läßt, für den 30. April 1783 nachweisbar. Sie wird im „Relations-Courier“ vom 17. April 1783 wie folgt bekanntgegeben:⁴¹

„Am Mittewochen nach Quasimodogeniti, den 30ten April. soll in der hiesigen Waisenhaus-Kirche, die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, vom Herrn Kapellmeister Bach componirt aufgeführt werden. Der Anfang des Gottesdienstes ist um 7 ein Viertel Uhr.“

Das angekündigte Ereignis erinnert in seinen Modalitäten an die regelmäßigen jährlichen Aufführungen von Passionsoratorien, die ebenfalls in den Nebenkirchen frühmorgens an einem Wochentag stattfanden und in den Zeitungen in ähnlicher Weise annonciert wurden. Auch bei den Passionaufführungen erklangen vollständige Werke, zum Beispiel Telemanns „Seliges Erwägen“ oder Grauns „Tod Jesu“. Offensichtlich wurde bei diesen Anlässen neben der Musikdarbietung die liturgische Handlung weitestgehend eingeschränkt. Da sich 1783 erstmals keine Passionaufführung in der Waisenhauskirche nachweisen läßt, gewinnt man den Eindruck, als habe die Aufführung der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ als Ersatzveranstaltung gedient.⁴² Auf mögliche Umarbeitungen des Werkes zu diesem Zeitpunkt wird im folgenden im Zusammenhang mit den Rezitativveränderungen eingegangen.

Im Frühjahr 1784 faßte Bach die Veröffentlichung des Werkes ein zweites Mal ins Auge,⁴³ diesmal in vollem Bewußtsein des damit verbundenen finanziellen Risikos; es bleibt allerdings rätselhaft, was ihn zu dem Entschluß veranlaßte.⁴⁴

⁴¹ Hamburger Relations-Courier 1783, Nr. 61, S. 4; neben der Zeitungsannonce findet sich als weiterer Beleg für das Ereignis eine Aufstellung der Kosten im Rechnungsbuch der Kirchenmusiken, vgl. Fußnote 15.

⁴² Da sich auch in den Jahren nach 1783 keine Passionaufführungen in der Waisenhauskirche nachweisen lassen, wäre zu überlegen, ob Bach in dieser Zeit nicht vielleicht häufiger auf die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zurückgriff.

⁴³ Brief Bachs an Breitkopf vom 28. April 1784, in: Suchalla, S. 1007.

⁴⁴ In verschiedenen Briefen an Breitkopf wird deutlich, daß Bach einer Publikation im Grunde weiterhin skeptisch gegenüberstand, sich jedoch aus ungeklärten Gründen zu der Entscheidung gedrängt fühlte (vgl. Briefe an Breitkopf vom 23. Juni 1784 und 6. November 1784, in: Suchalla, S. 1014 u. S. 1046). Zu überlegen ist, inwieweit die ständig steigende Anzahl an gedruckten Oratorien, darunter auch häufiger Vertonungen der Texte Ramlers, für Bachs Entscheidung mitverantwortlich gewesen sein mag. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Osterkantate von Ernst Wilhelm Wolf, die 1782 in Leipzig erschien, und reißenden Absatz fand, ferner der Klavierauszug zu „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ von Daniel Gottlob Türk (Leipzig/Halle, 1782) sowie die Partitur zum „Tod Jesu“ (Mainz 1783) von Georg Anton Kreuzer. Zudem plante Bachs jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich 1784, seine Vertonung der „Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ bei Breitkopf in Druck zu geben. Bach erkannte deutlich, daß sich der Ruhm eines Vokalkom-

Anhand einiger Briefe an Breitkopf, die sich mit dem Publikationsvorhaben beschäftigen, wird deutlich, daß Bach in diesem Zusammenhang noch eine Reihe kleinerer Eingriffe in das Werk vornahm.⁴⁵ Es handelt sich dabei vermutlich um Veränderungen in den Blechbläserstimmen in Satz Nr. 12 („Tod! wo ist dein Stachel“), der Arie Nr. 21 („Ihr Thore Gottes“) sowie dem abschließenden Chorcomplex Nr. 22 („Gott fährt auf“). Generell wurde dabei die ohnehin schon virtuose und für die Sätze charakteristische Rolle der Hörner und Trompeten weiter ausgebaut. Ende 1784 zog Bach sein Publikationsvorhaben aufgrund fehlenden Käuferinteresses erneut kurzerhand zurück. Da er die Publikation jedoch nicht gänzlich aufgeben wollte, erwog er Anfang 1785 die Veröffentlichung eines Klavierauszugs;⁴⁶ ein Vierteljahr später hatte er seine Meinung aufgrund steigender Subskribentenzahlen wiederum zugunsten einer Partitur geändert. Obwohl die Drucklegung mittlerweile also kein finanzielles Risiko mehr darzustellen schien – Bach hatte inzwischen immerhin über achtzig Pränumeranten – bot er Breitkopf das Werk zum Kauf an.⁴⁷ Nach längeren Überlegungen nahm dieser das Angebot an;⁴⁸ dennoch dauerte es weitere anderthalb Jahre bis das Werk zu Ostern 1787 erschien.⁴⁹

3. Quellenbefund und Datierungsfragen der Eingriffe in die Rezitative

Die bisher nur kurz erwähnte Erstfassung der Rezitative Nr. 8, 10, 14, 17 und 20 der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und ihre spätere Umarbeitung von der dialogischen in eine erzählende Form ist im Kontext der Entwicklung, die das Genre Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchlief, von zentraler Bedeutung. Nicht zuletzt wirft eine Analyse dieser Änderungen aus gattungsgeschichtlicher Perspektive auch ein völlig neues Licht auf die Komposition. Die folgenden Ausführungen dienen dazu, den genauen Quellenbefund aufzuzeigen und mögliche Datierungen dieser Änderungen zu prüfen, bevor diese auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Entwicklung der Gattung diskutiert werden.

Wie anhand der Anzahl der Stimmhefte erkennbar ist (vgl. Tabelle 1), führte Bach das Oratorium stets mit acht Solisten auf; in seiner ursprünglichen Konzeption mit dialogischen Rezitativen waren dagegen nur sechs Sänger zwingend erfor-

ponisten inzwischen auch besonders auf die Veröffentlichung großer Vokalwerke stützte. Da die jüngere Generation diesen Weg offensichtlich erfolgreich beschritt, mag er sich gedrängt gefühlt haben, sein modernstes Oratorium dem Publikum im Druck anzubieten.

⁴⁵ Briefe Bachs an Breitkopf vom 6. November 1784 und 23. Dezember 1784, in: Suchalla, S. 1046 u. S. 1055.

⁴⁶ Im Hamburgischen Correspondenten 1785 (Nr. 7, 12. Januar, S. 4) gibt Bach bekannt, daß er den Druck einer Partitur der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zugunsten eines Klavierauszugs aufgegeben habe.

⁴⁷ Briefe Bachs an Breitkopf vom 26. August 1785 und 30. November 1785, in: Suchalla, S. 1092 u. S. 1124.

⁴⁸ Briefe Bachs an Breitkopf vom 8. Juli 1786 und 28. Juli 1786, in: Suchalla, S. 1159 u. S. 1160.

⁴⁹ Hamburgischer Correspondent 1787; Nr. 40, 10. März, S. 6.

derlich (Cantus 1 und 2 sind grundsätzlich identisch, Altus 1 findet ausschließlich in Chorsätzen Verwendung und läuft dort immer mit Altus 2 colla parte; vgl. Tabelle 2). Die ursprüngliche Fassung der Rezitative läßt sich am deutlichsten anhand der Vokalstimmen rekonstruieren. Um die dialogischen Elemente zu entfernen, strich Bach die auf die verschiedenen Stimmen verteilten Einwüfe in wörtlicher Rede und verlagerte die entsprechenden Stellen jeweils in die Stimme, die in der neuen Fassung das gesamte Rezitativ übernehmen sollte (vgl. Tabelle 2). Dieses Vorgehen läßt sich am Beispiel von Rezitativ Nr. 10 („Freundinnen Jesu“) leicht veranschaulichen: In der Erstfassung ist das Rezitativ auf den ersten Baß – für die Worte Jesu – und den zweiten Tenor – für die berichtenden Passagen – verteilt; in dem entsprechenden Stimmheft sind die ursprünglichen Verse von Baß 1 noch in durchgestrichener Form erkennbar (vgl. Abbildungen 1 und 2). Für die Endfassung wurde das gesamte Rezitativ in den zweiten Tenor verlegt; die entsprechenden Ergänzungen der Baßworte in T. 12 und 13 lassen sich noch als nachträgliche Einfügungen erkennen (vgl. Abbildung 3). Die Rede Jesu am Ende des Rezitativs (ab T. 16) ergänzte Bach in der Tenorstimme mittels einer Tektur. In der Regel übernahm Bach immer diejenige Stimme in das neue Rezitativ, welche zuvor die Partie des Erzählers vortrug und damit zumeist auch den größten Abschnitt des Satzes ausmachte. Die einzigen Ausnahmen finden sich in Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“) und Rezitativ Nr. 17 („Eilf auserwählte Jünger“). In Nr. 14 liegt der Grund für ein abweichendes Verfahren in der Tatsache, daß die wörtliche Rede (Monolog Jesu) den umfangreichsten Teil des Rezitativs darstellt, Cantus und Alt hingegen nur einen kurze Rahmenpartie haben. In Nr. 17 verlegt Bach das gesamte Rezitativ in den zweiten Tenor, obwohl dieser ursprünglich nur die Worte des ungläubigen Thomas sang, während die Erzählerpassagen im ersten Baß lagen. Auf diese Weise blieb der textliche und von Bach auch motivisch umgesetzte Zusammenhang im Tenor zwischen den Worten des Thomas am Ende des Rezitativs („Mein Herr! mein Gott!“) und deren Wiederholung zu Anfang der folgenden Arie erhalten. Insgesamt war die Umarbeitung der Rezitative von der dialogischen in die nicht-dialogische Form, von kleineren Veränderungen im Tonhöhenverlauf abgesehen, prinzipiell nicht mit Eingriffen in die musikalische Substanz verbunden.⁵⁰

Für die Datierung dieser konzeptionellen und damit wohl wesentlichsten Eingriffe in die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ gibt es nur wenige Anhaltspunkte. Ein Zusammenhang mit der Konzertaufführung im Jahr 1778 ist aufgrund

⁵⁰ Eine Ausnahme bildet allein der Schluß von Rezitativ Nr. 14 („Dort seh ich“), für den Bach einen neuen Affekt anstrebt. Wie sich in Partitur und Stimmen noch erkennen läßt, wechselte er den Schluß des Cantus, der ursprünglich nach f-Moll ging und in dieser Form zunächst auch in den ersten Baß übernommen wurde, gegen eine Schlußkadenz in Es-Dur aus. R. W. Wade (*Carl Philipp Emanuel Bach, the Restless Composer*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts [Fußnote 8], S. 175–188, hier S. 179f.), schließt von dem vorliegenden Schluß in f-Moll auf eine angeblich kurzfristig geplante sich anschließende Arie in B-Dur, die aufgrund des Ambitus zugunsten der Arie in As-Dur fallengelassen worden wäre. Der dargestellte Zusammenhang ist nicht schlüssig, da der Schluß in f-Moll im Rahmen der Erstfassung mehrmals zusammen mit der folgenden As-Dur-Arie erklang, diese somit auch nicht der Grund für eine Änderung der Kadenz gewesen sein kann.

des Quellenbefunds auszuschließen; geht man davon aus, daß der bereits erwähnte „Mr. Lau“ erstmals 1778 oder später an einer Aufführung des Werkes teilnahm, muß zu diesem Zeitpunkt noch die dialogische Fassung erklungen sein, da sein Name an der in der Endfassung entfallenden Partie des Cantus in Rezitativ Nr. 14 sein zumindest einmaliges Mitwirken an einer Aufführung des Werkes in seiner dialogischen Fassung belegt. Denkbar wäre, daß Bach die Veränderungen zwischen den Aufführungen 1778 und 1779 vornahm. Ein – allerdings nur schwaches – Indiz für diese Möglichkeit bildet ein weiterer Brief des Komponisten an Ramler vom 5. Mai 1778, in dem es heißt: „Ihre Veränderungen haben Grund. Vielleicht kan ich davon einen Gebrauch machen. So leicht aber, wie Sie, liebster Freund, glauben, wird es nicht angehen ...“⁵¹ Ob Ramler Bach hier zu einer Veränderung der dialogischen Konzeption anregte, bleibt Vermutung. Andere Korrekturen, die auf Hinweis Ramlers entstanden sein könnten, sind jedoch weder in der Partitur noch in den Stimmen des Werkes auszumachen.⁵² Die von Ramler unterbreiteten Vorschläge lassen sich auch bei einem Vergleich der endgültigen Fassung des Librettos, wie es 1801 in seinen „Poetischen Werken“ erschien, mit dem von Bach vertonten Text nicht eindeutig feststellen.⁵³ Genauer zu prüfen ist die Möglichkeit einer Umarbeitung des Werkes für die gottesdienstliche Aufführung in der Waisenhauskirche am Mittwoch, dem 30. April 1783. Für diese Annahme spricht die bereits von Rifkin erwähnte Rechnung aus dem Hamburger „Rechnungsbuch der Kirchenmusiken“.⁵⁴ Dort findet sich unter den Kosten, die Bach zusammenstellt, der Posten „für mich und Copialien – 30 – [Mark]“. Im Vergleich zu den Beträgen, die Bach gewöhnlich für Oratorien- und Passionsaufführungen in Nebenkirchen erhielt, liegt dieser Betrag recht hoch. Dies könnte auf Kopierarbeiten hinweisen, die im Zusammenhang mit den Änderungen in den Rezitativen anfielen.⁵⁵ Die Annahme, daß Bach das Werk für die Waisenhauskirche umarbeitete, ist auch unter dem Gesichtspunkt schlüssig, daß in den Nebenkirchen generell die moderneren Passionsoratorien aufgeführt wurden, während die Musik in den Hauptkirchen traditionell gehalten war. Spätestens im Rahmen der Publikationsvorbereitungen im Jahr 1784 jedenfalls hat Bach das Werk in die uns heute geläufige Fassung gebracht. Die nicht-dialogische Kon-

⁵¹ Zit. nach Clark, Letters (Fußnote 11), S. 34.

⁵² Wade (Fußnote 50), S. 180, bringt diesen Brief in Zusammenhang mit der Ergänzung des Verses „Ihn aber suchet bei den Todten nicht“ in Rezitativ Nr. 6. Dies ist aus zwei Gründen auszuschließen. Zum einen befindet sich die von Wade erwähnte Ergänzung auf einem Bogen, der erst im Jahr 1780 für die neu komponierte Arie Nr. 7 in die Partitur eingelegt wurde. Zum anderen übersieht Wade die Erstfassung des Textes und somit auch die Tatsache, daß Bach das Rezitativ insgesamt zweimal umarbeitete, wobei es sich bei der von ihr erwähnten Ergänzung um die zweite Veränderung handelt.

⁵³ Neben mehreren geringfügigen Wortvarianten liegt der einzige wesentliche Unterschied in der Eliminierung der Rede Jesu aus Rezitativ Nr. 14, auf die sich Ramlers Vorschlag aber kaum beziehen dürfte.

⁵⁴ Rifkin (Fußnote 14), S. 162, Fußnote 25; Rechnungsbuch der Kirchenmusiken (Fußnote 15).

⁵⁵ Rifkins (S. 166, Fußnote 24) auf nur vagen Schriftbefunden beruhende Annahme, daß die Tekturen für die Rezitativveränderungen in der Handschrift Bachs erst nach 1784 entstanden, ist nicht wirklich überzeugend.

zeption der Komposition wird in der Publikationsankündigung vom 9. Juli 1784 gezielt mit dem Hinweis betont, daß es sich bei dem Werk um eine „Cantate“ und nicht um ein „Oratorium“ handele.⁵⁶

II. Der gattungsgeschichtliche Kontext

Bachs gezielter Hinweis, daß sein Werk nicht dialogisch gestaltet sei, ist vor dem Hintergrund der Entwicklung der Gattung Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu betrachten. In dieser Zeit wird das dramatische von dem lyrischen Oratorium verdrängt – ein Prozeß, in dem Ramlers Werke eine zentrale Stellung einnehmen. Symptomatisch ist eine sich allmählich vollziehende Veränderung der Terminologie, die Bach noch sehr eindeutig im traditionellen Sinne verwendet – allerdings mit der Absicht, die Modernität seines Werkes zu veranschaulichen. Während Bach gerade durch den Begriff „Cantate“ in Abgrenzung zu „Oratorium“ auf den lyrischen und nicht-dramatischen Charakter seines Werkes aufmerksam machen will, zeigt sich in zahlreichen anderen zeitgenössischen Äußerungen, daß der Begriff des Oratoriums immer öfter auch für nicht-dialogische lyrisch gestaltete Werke benutzt wird. Offensichtlich soll durch die terminologischen Verschiebungen nicht nur die zentrale Bedeutung der neuartigen großangelegten Kantaten-Kompositionen betont, sondern auch dem traditionellen dramatischen Oratorium konsequent das Interesse entzogen werden.

Diese Entwicklung, ebenso wie die überragende Position von Ramlers Dichtungen in diesem Kontext, zeigt sich besonders deutlich in dem Artikel „Oratorium“ aus Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ von 1774. Überraschend an diesem Artikel ist, daß der Verfasser auf einen Überblick über das weite Spektrum der Gattung in ihren zeitgenössischen Ausprägungen verzichtet und das Oratorium im traditionellen Gebrauch des Begriffs als dramatisches Werk gänzlich unerwähnt läßt. Stattdessen definiert er das Genre restriktiv als ein „lyrisches und kurzes Drama“, das sich durch die Schilderung von durch religiöse Ereignisse ausgelösten Empfindungen und das Fehlen einer sich entwickelnden Handlung „mit Anschlägen und Intriguen und durcheinanderlaufenden Unternehmungen“ auszeichnet.⁵⁷ Als Beispiele zieht er zahlreiche Passagen aus Ramlers „Tod Jesu“ heran. Jeglicher Dialog innerhalb eines Oratoriums wird abgelehnt und sogar vom Erzähler wiedergegebene Einschübe wörtlicher Rede stoßen auf Kritik. Eine ähnliche Situation zeigt sich in der anonymen Abhandlung „Über die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben“, die 1783, also knapp zehn Jahre später, im „Musikalischen Almanach für Deutschland“ erschien.⁵⁸ Auch hier steht das lyrische Oratorium, welches anhand derselben Kriterien definiert wird wie bei Sulzer, im Mittelpunkt der Ausführungen, und auch hier werden die „Geistlichen Kantaten“ Ramlers als

⁵⁶ Hamburgischer Correspondent 1784, Nr. 109, 9. Juli, S. 3f.

⁵⁷ Artikel „Oratorium“, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie ...* (Fußnote 6), Bd. 3, Leipzig 1793, S. 610.

⁵⁸ J. N. Forkel (Hrsg.), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Reprint Hildesheim 1974, S. 166–206.

die Grundlage des Genres angesehen. Die Position des anonymen Autors verliert gegenüber den Ausführungen in Sulzers Lexikon jedoch an Radikalität, da der dramatische Ursprung der Gattung in dem Artikel zumindest erwähnt wird und der Verfasser das dramatische Oratorium – wenn auch nur als Notlösung – sogar auch für die eigene Zeit noch akzeptiert. Als vorbildhafte Werke im dramatischen Bereich nennt er die „Israeliten in der Wüste“ von Daniel Schiebeler und den „Judas Maccabaeus“ von Thomas Morell in der Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg. Bezeichnenderweise entfalten sich in beiden Werken die Dialoge nicht wirklich dramatisch, sondern die wörtliche Rede der einzelnen Personen, die größtenteils aus Empfindungsschilderungen besteht, wird in jeweils abgeschlossenen Rezitativen vorgetragen. In beiden Artikeln wird deutlich, daß allein das lyrische Oratorium durch die neue Oratorientheorie gefördert werden soll. Zwar bilden die Werke Ramlers die Grundlage für eine Neudefinition der Gattung; bei genauerer Prüfung zeigt sich jedoch, daß selbst seine „Geistlichen Kantaten“ vor den überspitzt formulierten Kriterien nicht standhalten können. Während die von beiden Autoren geforderte Reduzierung der Handlung durchaus mit entsprechenden Tendenzen in Ramlers Texten korrespondiert, kann keine der drei Kantaten der bei Sulzer formulierten Forderung nach Verzicht auf Dialog und wörtliche Rede gänzlich genügen. In der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Ramlers letzter geistlicher Kantatendichtung, steigt die Zahl dialogischer Abschnitte im Vergleich zu den vorangehenden Werken sogar wieder an.

Während das dramatische Oratorium abgelehnt wird, bietet die bis dahin eigenständige Gattung der Kantate für beide Theoretiker einen neuen Orientierungspunkt. So wird bei Sulzer am Ende des Artikels „Cantate“, der bezeichnenderweise wiederum zahlreiche Beispiele aus Ramlers „Tod Jesu“ enthält, darauf hingewiesen, daß größere Kantaten „darinn Chöre, Choräle und andere viestimmige Gesänge und eine starke Besetzung statthat“⁵⁹ allgemein Oratorien genannt werden; und in der anonymen Abhandlung des „Musikalischen Almanachs“ heißt es, daß ein „solches nach Art der Cantaten eingerichtetes Oratorium ... also füglich als die Verbindung mehrerer einzelner Cantaten angesehen werden“ kann.⁶⁰ Dadurch daß das bis zu diesem Zeitpunkt entscheidende Kriterium der Dramatik fallengelassen wird und Kantate wie Oratorium sich nun beide durch eine lyrische Einrichtung auszeichnen, liegt der einzige Unterschied zwischen den beiden Gattungen – soweit überhaupt noch von zwei Gattungen gesprochen werden kann – in Umfang und Bedeutung der Werke.

Die stark normativen, der poetischen und musikalischen Praxis vorausgehenden Ausführungen über das Genre erwecken ein berechtigtes Interesse an den Autoren der beiden Artikel. Während sich für den Verfasser der Abhandlung in Forkels „Musikalischem Almanach“ keinerlei Anhaltspunkte finden lassen, sind als Autoren der musikalischen Beiträge in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ vier Namen überliefert. Sulzer selbst betont in der Einleitung zum zweiten Teil [K–Z] seines Lexikons, daß er die Musikartikel bisher in Zusammenarbeit mit Johann Philipp Kirnberger verfaßt habe, und daß vom Buchstaben „S“ an diese Arbeit mit wenigen Ausnahmen von Johann Abraham Peter Schulz übernommen

⁵⁹ Artikel „Cantate“, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*..., Bd. 1, Leipzig 1792, S. 445.

⁶⁰ Forkel, *Musikalischer Almanach* 1783, S. 179.

würde.⁶¹ Dem widersprechen Angaben Christoph Daniel Ebelings, der in seinen Zusätzen zu Charles Burneys Tagebuch ausführt, daß die Musikartikel des ersten Teils [A–J] von Johann Friedrich Agricola geschrieben seien, während an dem derzeit in Arbeit befindlichen zweiten Teil [K–Z] Kirnberger beschäftigt sei. Für den Artikel „Cantate“ kommt somit Sulzer in Zusammenarbeit mit Kirnberger oder Agricola allein in Betracht; für den Artikel „Oratorium“ sind strenggenommen nur Sulzers und Kirnbergers Namen überliefert. Dennoch sollte die Autorschaft Agricolas auch hier erwogen werden, besonders wenn man bedenkt, daß der zweite Teil zum Erscheinungszeitpunkt von Ebelings Burney-Übersetzung noch in Arbeit war, die Verfasserangaben Ebelings somit nicht endgültig sein müssen.⁶² Betrachtet man die Autorenfrage losgelöst von den Angaben Sulzers und Ebelings auf dem Hintergrund des kompositorischen Schaffens der möglichen Verfasser, so lassen sich in der Tat gewichtige Argumente für Agricola gewinnen. Während sich Kirnberger mit dem neuen Oratorientyp kein einziges Mal kompositorisch auseinandersetzte, brachte Agricola den Texten Ramlers größtes Interesse entgegen. Er vertonte zwei der drei Libretti, wobei der Text zu „Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“ sogar in seinem Auftrag von Ramler verfaßt wurde, während er „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ vermutlich bald nach Fertigstellung des Textes durch Ramler in Musik setzte. Wie anhand dieser Komposition noch darzulegen sein wird, nahm Agricola bei der Entwicklung des neuen lyrischen Oratoriums eine führende Rolle ein. Auch wenn man also den Autor des Artikels „Oratorium“ in Sulzers Publikation nicht definitiv bestimmen kann, zeigen die Zusammenhänge deutlich, daß Agricola als Verfasser am ehesten in Frage kommt, da ihm aufgrund des eigenen kompositorischen Schaffens derartig radikale und normative Äußerungen besonders zuzutrauen wären.

Während in der Theorie aus den dargelegten Gründen ein Zusammenhang zwischen Kantate und Oratorium in den Vordergrund gerückt wird, stellt sich die Frage, wie das Phänomen des lyrischen Oratoriums in seiner tatsächlichen Entwicklung zu verstehen ist. Anhand der verschiedenen Kompositionen zu Ramlers „Geistlichen Kantaten“, darunter besonders die zahlreichen Vertonungen der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und nicht zuletzt auch Bachs Erstfassung des Werkes, zeigt sich, daß sich für viele Komponisten das lyrische Oratorium von der Tradition der Historienkompositionen her entwickelte. Die Abhängigkeit von dem Modell der Historienkomposition wird besonders bei Vertonungen der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ durch Georg Philipp Telemann und Johann Adolph Scheibe deutlich.⁶³ Telemanns Komposition entstand unmittelbar nach der Fertigstellung des Textes durch Ramler für die Osterzeit 1760; die Uraufführung fand am 28. April im Rahmen eines Konzerts im Hamburger Drillhaus statt.⁶⁴ Die Vertonung Scheibes stammt aus den 1760er Jahren; da dieser in

⁶¹ Sulzer (Fußnote 6), Bd. 3, Leipzig 1793, S. 1–5.

⁶² C. Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. III, Hamburg 1773, S. 305f. Zur Frage der Autoren der Musikbeiträge in Sulzers Allgemeiner Theorie vgl. auch Dok. III, Nr. 766, Kommentar, S. 216.

⁶³ An dieser Stelle möchte ich Ralph-Jürgen Reipsch danken, der mir die von ihm erstellte moderne Partitur zu Telemanns „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zur Verfügung stellte.

⁶⁴ Hamburgischer Correspondent 1760, Nr. 66, 23. April; auf dieses Dokument wies bereits

seiner „Abhandlung über das Rezitativ“ (1764) zahlreiche Beispiele aus seinem Oratorium anführt, ist anzunehmen, daß das gesamte Werk vor 1764 abgeschlossen wurde.⁶⁵ Beide Werke sind konsequent dramatisch umgesetzt; die einzigen Ausnahmen bilden in beiden Kompositionen das Rezitativ Nr. 3 („Judäa zittert“) sowie bei Telemann das Rezitativ Nr. 6 („Ihr frommen Töchter Zions“), in denen die dialogischen Elemente des Textes keine musikalische Umsetzung finden. Ebenso findet sich in beiden Kompositionen, wenn auch in unterschiedlichem Maße, für einige Sänger eine genaue Zuordnung zu bestimmten Personen des Geschehens, in der Art der Soliloquenten in Historienkompositionen. Dies betrifft die Person Jesu (Baß), den Thomas (Tenor), und bei Telemann außerdem die Figur der Maria Magdalena (Sopran). Eine starke Abhängigkeit der Komposition Scheibes von der Historientradition läßt sich auch damit belegen, daß die Erzählerrolle durchgängig vom Tenor übernommen wird und damit geradewegs an die Evangelistenrolle anknüpft.

Die Umsetzung dramatischer Elemente in der Form, daß einzelne Stimmen allein zur Darstellung bestimmter Personen genutzt werden, hat für die Gesamtkonzeption von Telemanns Werk weitergehende Folgen. So bleiben in der Komposition die entsprechenden Stimmen von den Arien ausgeschlossen. Eine Ausnahme wird allein zugunsten einer engen Verknüpfung von Rezitativ Nr. 17 („Eilf auserwählte Jünger“) und Arie Nr. 18 („Mein Herr, mein Gott“) gemacht, die beide vom Tenor vorgetragen werden. Die strenge Trennung zwischen erzählter Handlung (Rezitativ) und Kommentar (Arie), wie sie aufgrund der Ausführung durch verschiedenen Sängergruppen assoziiert wird, widerspricht der in Ramlers Dichtung angelegten Intention, gerade diese beiden Ebenen zu verschmelzen und die Geschehnisse zu enthistorisieren.

Daß Carl Philipp Emanuel Bach die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ Johann Adolph Scheibes bekannt war, ist nicht unbedingt anzunehmen; es ist jedoch zu erwarten, daß ihm die Vertonung Telemanns vertraut war, da einerseits eine Abschrift des Werkes schon ab 1760 in Berlin kursierte⁶⁶ und andererseits Bach in Hamburg in viele Kompositionen seines Patenonkels und Amtsvorgängers Einblick nehmen konnte. An dieser Stelle soll nicht der Frage nachgegangen werden, inwieweit Bachs Auferstehungs-Oratorium von dem Werk Telemanns beeinflusst sein kann. Vielmehr soll auf dem Hintergrund der vorgestellten frühen Vertonungen des Librettos Bachs primäre Konzeption des Werkes im Gattungszusammenhang diskutiert werden.

Trotz seiner dialogischen Umsetzung der Rezitative ist Bach auch in der Frühfassung seines Werkes von der Tradition der Historienkompositionen schon rela-

R.-J. Reipsch hin: *Karl Wilhelm Ramlers Libretto „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ in den Vertonungen von Georg Philipp Telemann (TVWV 6 : 6) und Carl Philipp Emanuel Bach (W 240 / H 777) – ein Vergleich*, Diplomarbeit, masch.-schr., Halle/S. 1991, S. 26.

⁶⁵ J. A. Scheibe, *Abhandlung über das Rezitativ*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* XI/2, 1764, S. 209–268; XII/1, 1765, S. 1–41; XII/2, 1765, S. 217–266.

⁶⁶ Brief von Christian Gottfried Krause an Karl Wilhem Ramler, Berlin 31. Mai 1760: „Endlich ist das Oster-Stück von Hamburg angekommen. H. Agricola gefällt es besser als die Passionsmusik, und ich sage Ihnen, es ist ganz unvergleichlich. Telemann hat in seinem 80 Jahr gezeigt, daß er alles kann.“ (Stiftung Weimarer Klassik, *GSA 75/II, 2, 14*). Vgl. auch Reipsch, S. lxxi.

⁶⁷ Die Parallelen in der kompositorischen Umsetzung der Rezitative Nr. 3 und Nr. 6 zwischen

tiv weit entfernt. Anstatt eine kontinuierliche Erzählerfigur zu verwenden, durchbricht er die Erzählerrolle ständig; so fallen im Verlauf der Komposition Partien des Erzählers auf Alt 2, Cantus, Tenor 2, Baß 1 und Baß 2, wobei auch innerhalb eines Rezitativs ein Wechsel stattfinden kann (Rezitativ Nr. 14). Damit erweckt Bach den Eindruck, daß das Geschehen aus immer wieder wechselnder Perspektive und von wechselnden Personen geschildert wird. Auch distanziert er sich von der Konzeption, einzelne Sänger bestimmten Personen der Handlung fest zuzuordnen; kein Sänger stellt allein eine bestimmte Person dar. Generell übernehmen dieselben Stimmen, die an einigen Stellen Abschnitte wörtlicher Rede vortragen, an anderen Stellen Partien des Erzählers; in Rezitativ Nr. 8 sind dem Baß sogar innerhalb eines Satzes zwei verschiedene Rollen (Erzähler und Jesus) zugeordnet. Alle Vokalstimmen – mit Ausnahme des Alts – finden auch in den Arien Verwendung, so daß Rezitative und Arien auf eine Ebene gebracht werden. Wie im Rahmen der quellenkundlichen Diskussion bereits erwähnt wurde, verzichtet Bach in den Rezitativen Nr. 3 („Judäa zittert“) und Nr. 6 („Die frommen Töchter Zions“) auf dialogische Elemente. Diese Ungereimtheiten in der dialogischen Umsetzung lassen sich dahingehend erklären, daß er die Gestaltung der Rezitative zu einer satzübergreifenden Steigerung nutzt, die auch bedingt, daß er das Rezitativ Nr. 8 („Wer ist die Sionittinn“) trotz der drei am Geschehen beteiligten Personen nur mit zwei Sängern umsetzt.⁶⁷ Bis zur Schlüsselszene des ungläubigen Thomas nämlich nimmt die Zahl der an den Rezitativen beteiligten Sänger entsprechend der von der Auferstehung Jesu überzeugten Jünger stetig zu. Erst in der Himmelfahrtszene wird die Anzahl der Solisten wieder reduziert. Insgesamt hält sich Bach in seiner dialogischen Anlage des Werkes also nicht strikt an die Vorgaben des Textes, sondern löst sich von diesem zugunsten gesamt-konzeptioneller Überlegungen. Diese gingen durch die Umarbeitung freilich verloren. Die offensichtlich unterschiedlich starke, doch bei allen vorgestellten Werken spürbare Beeinflussung der Komponisten durch die Tradition der Historienkomposition erstaunt vor dem Hintergrund, daß bereits Grauns und auch Telemanns „Tod Jesu“ sich gänzlich von dieser Tradition gelöst haben und in beiden Werken die Rezitative einschließlich der Abschnitte wörtlicher Rede durchgehend von einer Person vorgetragen werden. Daß die Konzeption von Grauns „Tod Jesu“ von den verschiedenen Komponisten nicht für die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ übernommen wurde, und daß Telemann, trotz seiner Umsetzung des „Tod Jesu“ in Form eines lyrischen Oratoriums, im Auferstehungs-Oratorium wieder auf dramatische Elemente zurückgreift, muß offenbar im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Qualitäten der Texte gesehen werden. Im Vergleich zu den beiden anderen Texten in Ramlers Trilogie lehnt sich das Libretto der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ enger an die Evangelientexte an und verwendet wesentlich mehr dialogische Abschnitte.⁶⁸ In Rezensionen und musiktheoretischen Schriften findet dieser Aspekt keine Erwähnung.

Telemann und Bach sind auffällig und könnten gegebenenfalls auf eine Beeinflussung Bachs durch Telemann hindeuten. Die Eigenständigkeit der von Bach erzielten Gesamtkonzeption, die bei Telemann in dieser Art nicht zu finden ist, ist jedoch als vorrangig zu bewerten.

⁶⁸ Die relativ starke Abhängigkeit vom Evangelientext zeigt sich besonders deutlich in den Rezitativen Nr. 6 und Nr. 8. Diese basieren auf Matthäus 28, 1–7 und Markus 16, 1–8 sowie

Als lyrisches Oratorium wurde die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ zunächst nur von Johann Christoph Friedrich Bach und Johann Friedrich Agricola aufgefaßt. Nur wenige Jahre vor Carl Philipp Emanuel Bach vertonte dessen Bruder Johann Christoph Friedrich das Libretto Ramlers. Für das Werk kann eine Aufführung im Frühjahr 1771 oder 1772 am Bückeburger Hof angenommen werden, da in diesen Jahren nachweislich Stimmenmaterial zu einer wenn auch anonymen „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ angefertigt wurde.⁶⁹ Die Komposition ist nur noch rudimentär in Form von einzelnen Stimmheften erhalten, doch das, was sich rekonstruieren läßt, zeigt Johann Christoph Friedrich Bach als einen fortschrittlichen Komponisten, der mit der Gattung des lyrischen Oratoriums souverän umgeht und sich somit eng an seine eigene Vertonung des „Tod Jesu“ anschließt; weder verwendet er eine durchgehende Erzählerfigur, noch arbeitet er mit dialogischen Elementen. Da Johann Christoph Friedrich Bach seinen Bruder Carl Philipp Emanuel im April 1778 in Hamburg besuchte, ist nicht auszuschließen, daß in diesem Fall der ältere von dem jüngeren Bruder Anregungen erhielt. Die Annahme, daß sich Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach zu einem wenn auch nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt über die Werke austauschten, wird durch die bereits zu Anfang erwähnte Tatsache gestärkt, daß Carl Philipp Emanuel die autographe Partitur nach der Drucklegung des Werkes seinem Bruder schenkte.

Der genaue Entstehungszeitpunkt der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Johann Friedrich Agricola ist nicht eindeutig zu klären; einen möglichen Anhaltspunkt liefert ein Artikel vom 17. März 1761 aus den „Berlinischen Nachrichten“, in dem die verschiedenen gottesdienstlichen Musiken, die an den Osterfeiertagen des Jahres an der St. Petri Kirche dargeboten werden, angekündigt sind. Unter anderem wird für Ostersonntag die Aufführung eines „neuen Musicalischen Gedichts nach der Composition des Herrn Agricola“ erwähnt.⁷⁰ Da von Agricola, abgesehen von der Kantate „Die Auferstehung des Erlösers“, die aus dem Jahr 1758 stammt, nur die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ als Ostermusik bekannt ist, erscheint eine Datierung des Werkes auf 1761 naheliegend.⁷¹

Die Gesamtanlage von Johann Friedrich Agricolas Auferstehungs-Oratorium zeigt deutlich, inwiefern der Komponist eine neue musikalische Dimension anstrebte und ein repräsentatives Werk schaffen wollte, das auch die Konkurrenz zu der zuvor entstandenen und in Berlin bekannten Composition Telemanns nicht zu scheuen brauchte. Schon die Besetzung allein ist überwältigend: Agricola beschränkt sich zwar auf ein Solistenquartett (S, A, T, B), verwendet aber zwei vierstimmige Chöre, die im Schlußchorkomplex doppelchörig eingesetzt werden, sowie ein überaus reich besetztes Orchester, das aus zwei Flöten, zwei Oboen (Flöten und Oboen auch parallel eingesetzt), zwei Fagotten, drei Trompeten, zwei Hörnern, vier Posaunen, Pauken und Streichern besteht und durch eine obligate

Markus 16, 9 und Johannes 20, 14–17. Gerade in den Abschnitten wörtlicher Rede hält sich Ramler sehr eng an den Wortlaut des Bibeltextes.

⁶⁹ U. Leisinger, *Die geistlichen Vokalwerke von J. C. F. Bach*, BJ 1995, hier S. 129.

⁷⁰ *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* 1761, Nr. 33, 17. März, S. 132.

⁷¹ Unbekannt ist, worauf die von R. Daunicht (Art. Ramler, Karl Wilhelm, MGG X, Sp. 1908) vorgenommene Datierung der Komposition Agricolas in das Jahr 1760 beruht.

Orgel ergänzt wird. Die große Besetzung wird vielfältig genutzt. Auffällig ist, wie Agricola die verschiedenen Instrumente auch in den Rezitativen differenziert einsetzt und besonders die das Auferstehungsgeschehen betreffenden Sätze (Rezitativ Nr. 3, Arie Nr. 4, Chor Nr. 5) durch eine reiche Instrumentation hervorhebt. Im gesamten Werk prägen ausgedehnte Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele die Arien und Chöre. Zur vollen Prachtentfaltung kommt es im abschließenden doppelchörig gestalteten Chorkomplex, der leider nicht mehr vollständig erhalten ist.⁷²

Das Werk erhält seine besondere Bedeutung dadurch, daß Agricola offensichtlich der erste Komponist war, der die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ wohl im Sinne des Librettisten als lyrisches Oratorium umsetzte. Er verzichtet auf jegliche dialogischen Elemente und verwendet auch keine Erzählerfigur. Obwohl die Rezitative auf alle Stimmlagen verteilt sind, wird den hohen Stimmen Alt und besonders Sopran eindeutig der Vorzug gegeben; Agricola schließt sich damit einer für die Empfindsamkeit typischen Entwicklung an.⁷³ Sopran- und Altstimme sind im neuen Verständnis der Zeit auch problemlos geeignet, die Worte Jesu vorzutragen. Daß Agricola bei der Umsetzung der Rezitative von der im Bibeltext sprechenden Person vollständig abstrahiert, sieht man deutlich auch an den Worten des ungläubigen Thomas. Sowohl das Rezitativ Nr. 17 („Eilf auserwählte Jünger“) als auch die sich anschließende Arie, die die Worte des Thomas nochmals aufgreift, werden vom Sopran übernommen.

Für Erklärungen, warum gerade Agricola das Werk Ramlers in seinen Eigenarten unmittelbar erfaßte, gibt es verschiedene Ansatzpunkte. Zum einen muß betont werden, daß Agricola zumindest im Vergleich zu Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach weniger in der traditionellen Kirchenmusik verwurzelt war, was ihm die erforderliche Abstraktion erleichtert haben mag. Zum anderen war er sicher von dem Berliner Umfeld stark beeinflusst, in dem Ramler zu seinem Freundeskreis gehörte, die in Sulzers „Allgemeiner Theorie“ vertretene Ästhetik diskutiert wurde und nicht zuletzt bereits seit Jahren ein Kult um Grauns „Tod Jesu“ florierte. Außerdem ist zu bedenken, daß Agricola seit 1759 de facto Grauns Nachfolger war, und somit bemüht gewesen sein muß, an dessen einflußreichste Komposition anzuknüpfen.

⁷² Der Satz bricht ab, nachdem der zweite Chor den zunächst vom ersten Chor vorgetragenen Vers „und gleich ist unter den Kindern der Götter dem Herrn?“, wiederholt hat; die Vertonung der Verse „Lobet ihn alle seine Engel! Alles was Odem hat lobet den Herrn! Halleluja!“ fehlt. Allerdings sind in der Partitur noch fünf rastrierte Seiten vorhanden, die sicherlich für die Schlußverse vorgesehen waren. Nach den Angaben von H. Wucherpfennig (*Johann Friedrich Agricola*, Dissertation [masch.-schr.], Berlin 1922, S. 79 und 101), der das Werk vermutlich noch in einer vollständigen, heute leider als verschollen geltenden Partitur der Berliner Singakademie einsah, schloß Agricolas „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ mit einer doppelchörigen Fuge. Zu der verschollenen Quelle vgl. *Catalog musikalisch-literarischer und praktischer Werke aus dem Nachlass des Königl. Professors Dr. Zelter*, SBB. *N Mus. ms. theor.* 30, fol. 26v. *Oratorien und Passionsmusiken*: „302. Agrikola Auferstehungs Musik. P.[artitur] u.[nd] St.[immen] M.[anuscript]“.

⁷³ Eine auffällig große Anzahl an Sopran-Rezitativen findet sich zum Beispiel auch in Carl Heinrich Grauns „Tod Jesu“.

Während die Beziehung zwischen Carl Philipp Emanuel Bachs Komposition und der seines Bruders Johann Christoph Friedrich nur relativ vage bestimmt werden kann, ist Bachs Kenntnis von Agricolas Werk wesentlich eindeutiger greifbar. Ob Bach das Werk schon in Berlin sah oder hörte, ist nicht zu klären; für die Hamburger Zeit ist eine Auseinandersetzung mit Agricolas Komposition jedoch gesichert, da die heute noch erhaltene Partitur des Werkes (SBB, *Mus. ms. autogr. Agricola 4*) nach Agricolas Tod im Dezember 1774 in Bachs Besitz gelangte. Dieser Tatbestand läßt sich anhand des Katalogs der „Bachschen Auction“ von 1789,⁷⁴ bei der der in den Augen von Bachs Witwe weniger bedeutende Teil des Nachlasses verkauft wurde, nachweisen. Unter der Losnummer 174 wurde die Partitur einer „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ – ohne nähere Angabe des Komponisten – zur Versteigerung angeboten.⁷⁵ Die Ziffer 174 findet sich in der Handschrift Anna Carolina Philippina Bachs, die durchgehend die Numerierung der zu versteigernden Werke vornahm, auf der vorderen Umschlagseite des Agricola-Autographs.⁷⁶ Wann genau Bach die Partitur erworben hatte, konnte nicht ermittelt werden. Vermutlich erhielt er verschiedene Kompositionen aus Agricolas Nachlaß, unter denen sich auch zahlreiche Bachiana fanden, als dessen Witwe sich mit ihrer Tochter im November 1775 zu Konzertzwecken in Hamburg aufhielt, oder zumindest wurde zu diesem Zeitpunkt der Erwerb der Werke eingeleitet.⁷⁷

Die Entwicklung des lyrischen Oratoriums ist, wie sich zeigt, eng mit dem Schaffen Johann Friedrich Agricolas verknüpft, der mit seiner „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ ein für die Gattung repräsentatives Werk schuf und vielleicht auch als Autor des Artikels „Oratorium“ in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ das Genre durch ausgesprochen normative theoretische Ausführungen gezielt förderte. Erst die Kenntnis von Agricolas Komposition veranlaßte Carl Philipp Emanuel Bach, sich in seinem Werk ganz von dem Modell der Historienkomposition zu lösen, und seine eigene „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ in ein lyrisches Oratorium umzuarbeiten. Die anfängliche Abhängigkeit dieses Werkes von der Historientradition suchte Bach in späterer Zeit gezielt zu verschweigen, um dessen Bedeutung, die auch in der modernen Textumsetzung begründet liegt, um so überzeugender hervorheben zu können.

⁷⁴ U. Leisinger, *Die „Bachsche Auction“ von 1789*, BJ 1991, S. 97–129.

⁷⁵ Daß Agricolas „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ anonym geführt wird, verwundert nicht, da ein Titelblatt mit Nennung des Autors erst von dem späteren Besitzer Georg Poelchau ergänzt wurde.

⁷⁶ Die Partitur gelangte bei der Versteigerung in den Besitz von Casper Siegfried Gähler, der sie zu einem späteren Zeitpunkt mit Poelchau gegen Bachs Magnificat und Jommelis Requiem tauschte (Vermerk von der Hand Poelchaus auf der Innenseite der Partitur). In dem *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des ... Herrn Casper Siegfried Gähler ... 3. Theil*, Altona 1826 (SBB, Ac 352), sind die letztgenannten Werke noch zu finden. Agricolas Autograph gelangte über Poelchau in die BB.

⁷⁷ Der Hamburgische Correspondent 1775 (Nr. 174, 1. Nov., S. 4; Nr. 177, 7. Nov., S. 4) berichtet von einem Konzert am Mittwoch den 5. November im Concertsaal auf dem Kamp. Zu Werken Johann Sebastian Bachs, die aus Agricolas Nachlaß in den Besitz Carl Philipp Emanuels gelangten, siehe: P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, BJ 1996, S. 7–21, speziell S. 13.

Tabelle 1:

Überliefertes Aufführungsmaterial zu Carl Philipp Emanuel Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von der Hand des Hamburger Kopisten J. H. Michel (SBB, St 178).

Vokalstimmen	Streicherstimmen	Bläserstimmen	Sonstige
Canto Mr. Lau	2 x Violine 1	1. Flöte / 1. Oboe	Fundament
Canto Mr. [unbenannt]	2 x Violine 2	2. Flöte / 2. Oboe	Pauken
Alto Mr. Seidel	Viola [1]	obligates Fagott	
Alto Mr. Delver	Viola [2]	1. Horn in Es	
Tenor H. Michel	Violoncello	2. Horn in Es	
Tenor H. Hartmann		1. Trompete	
Basso H. Illert		2. Trompete	
Basso H. Hoffmann		3. Trompete	

Tabelle 2:

Inhalt der neun Vokalstimmen Hamburger Provenienz (SBB, *St 178*); mit x sind die in der Stimme regulär enthaltenen Sätze bezeichnet, mit o die Sätze, die bei einer der Bearbeitungen des Werkes durchgestrichen wurden.

Nr.			C 1	C 2	C 3	A 1	A 2	T 1	T 2	B 1	B 2
1	Ein- leitung										
2	Chor	Gott, du wirst seine Seele	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3	Rez.	Judäa zittert								x	
4	Arie	Mein Geist, voll Furcht								x	
5	Chor	Triumph	x	x	x	x	x	x	x	x	x
6	Rez.	Die frommen Töchter Zions						x			
7a	Arie	Sey begrüßet	o	o							
7	Arie	Wie bang	x	x?							
8	Rez.	Wer ist die Sionittinn	o	o							x
9	Duett	Vater deiner schwachen Kinder	x	x				x			
10	Rez.	Freundinnen Jesu							x	o	
11	Arie	Ich folge dir						x			
12	Chor	Tod! wo ist dein Stachel	x	x		x	x	x	x	x	x
13	Ein- leitung										
14	Rez.	Dort seh ich	o	o			o			x	
15	Arie	Willkommen, Heiland									x
16	Chor	Triumph	x	x		x	x	x	x	x	x
17	Rez.	Eilf auserwählte Jünger						o	x	o	o
18	Arie	Mein Herr mein Gott							x		
19	Chor	Triumph	x	x		x	x	x	x	x	x
20	Rez.	Auf einem Hügel							x	o	
21	Arie	Ihre Thore Gottes								x	
22	Chor	Gott fährt auf	x	x		x	x	x	x	x	x

nung, Erinnerung! Ich Jesu Himmelfahrt, er steigt
 er steigt aus sei-ner Hölle auf. Tri-
 nung, Erinnerung! im Hohen Himmel steigt mit lautem Jubel
 durch die Luft, mit lautem Jubel, mit lautem Jubel mit
 lau-tem Jubel durch die Luft, Erinnerung, Tri-
 nung im Hohen Himmel steigt mit lautem Jubel mit
 lau-tem Jubel durch die Luft.

Recit. || *aria* || *accomp.* || *Tueto.* || *Recit.*
canto *canto. Tenor.* *tacet*

Recit. *H. accomp.*
 (Höllenschein) Ich bin ab: Dagegen
 Ich bin ab: Dagegen
 Ich bin ab: Dagegen

Ich bin ab: Dagegen

Abb. 1. C. P. E. Bach, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimmheft H. Illert (Baß 1), Rezitativ Nr. 10; Handschrift J. H. Michel. SBB, St 178.

~~Vaterland, und sagt den Jüngern aus: Ich habe mich schon bald für
 dich in meines Vaters Dienst: Doch will ich alle sein, da noch ich mich für
 dich, die mich zu meinem Gott und wann Gottgen Himmel fahr~~

adag. *trappord.*

Chor. *Andantino A.* **Aria Tacet** *Tenor.*

Herr! wo ist dein Reich? dein Ding, o Jollen! wo
 ist es? wo? *allegro.* Unser ist das Ding, dank sag
 Gott, und In-*sub* ist die-gar, dank sag Gott! *tr* unser ist das
 Ding, dank sag Gott, und In-*sub* ist die-gar, dank sag Gott, dank sag
 Gott, dank — — — — — sag Gott.

Abb. 2. C. P. E. Bach, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimmheft H. Illert (Baß 1), Rezitativ Nr. 10 Fortsetzung; Handschrift J. H. Michel. SBB, St 178.

Göttlichen zu sehen, Du Magdalena sahst? Ihr sagt anfort.
 Unpflügel ist er da, und Alon und Myrrorfen Süßheit / mir Ga.
 wand: zßber ob! Ungegründ! — Die fallen zirkumt ninder
 Dein Anm respekt für wieder. Gist für in unser Zustand, und legt den jungen auf
 lobe, und laßt bald für auf in unser Zustand: Was will ich alle sein, derer ist mir für auf für
 tempo ord. *Aria* *Cresc. 4.*
 Ich gebe meinem Gott — I mein Gott zu Füßen liebr. *Andantino* Was! was ist ein Knecht? Sein
 11 10
 Dir, o Jötter! was ist er? was? *Allegro* Was ist er?

Abb. 3. C. P. E. Bach, „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimmheft H. Hartmann (Tenor 2), Rezitativ Nr. 10, T. 6–27; Handschrift J. H. Michel, Verbesserungen und Ergänzungen von C. P. E. Bach. SBB, St 178.