

J. S. Bach oder ... ?

Zu zwei Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Rezitativen aus einem apokryphen Kantatenpasticcio

Es gibt in einem angesehenen Wochenmagazin eine Glosse, in der bekannte historische Personen aus Politik, Wissenschaft und Kunst durch einige besonders markante Charakterzüge oder anhand besonderer Ereignisse geschildert werden. Die Glosse endet jedes Mal mit der Frage an den geneigten Leser: „Wer war's?“ Der folgende kleine Beitrag ist in ähnlicher Weise aufzufassen mit dem nicht ganz unbedeutenden Unterschied, daß der Schreiber dieser Zeilen sich ebenfalls in der Rolle des Ratenden befindet.

Bei der Beschäftigung mit Werken, deren Zuschreibung an Johann Sebastian Bach aus den unterschiedlichsten Gründen angezweifelt wird, stieß der Verfasser auf zwei Sätze, bei denen er sich erstaunt gefragt hat, warum sie niemals als echt in Erwägung gezogen, geschweige denn in den Anhang des Bach-Werke-Verzeichnisses aufgenommen worden sind. Die beiden Sätze, ein *Accompagnato*- und ein *Seccorezitativ*, sind schon lange bekannt. Sie sind in einer Partiturhandschrift vermutlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert, die in der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur *P 101* aufbewahrt wird. Darin sind die Sätze 1, 2 und 5 aus Bachs zum Michaelisfest 1724 entstandener Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130) mit drei Sätzen unbekannter Herkunft, zwei Rezitativen und einem Choralsatz unter dem Kopftitel *Festo Archangeli Michaelis | di Joh. Sebastian Bach | Dir. Mus: Lips.* vereint.

Die Sätze (einschließlich Besetzung und Tonart) in ihrer Reihenfolge sind:¹

1. Chor „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130/1). Sopr., Alto, Ten., Basso, Trba. I–III, Timp., Ob. I–III, V. I, II, Va., Bc. – C-Dur.
2. Rezitativ „Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt“ (BWV 130/2). Alto, Bc. – F-Dur nach G-Dur.
3. Rezitativ „Laßt Teufel, Welt und Sünde auf uns wüten“ (siehe Anhang 1, S. 239 bis 249). Sopr., Basso, Trba. I–III, Timp., Ob. I–III, V. I, II, Va., Bc. – D-Dur nach A-Dur
4. Arie „Laß, o Fürst der Cherubinen“ (BWV 130/5). Ten., Fl. tr., V. unisono, Bc. – G-Dur.

¹ Die Partitur ist von Marianne Helms in NBA I/30 Krit. Bericht, S. 31f. ausführlich beschrieben worden, vgl auch BC I.2, S. 761 (A 179). Die Besetzungsangaben werden wie in den Kritischen Berichten der NBA abgekürzt.

5. Choral „Herr Gott, dich loben alle wir/Wir bitten dich, du wollst allzeit“ (BWV Anh. 31). Sopr., Alto, Ten., Basso, Trba. I, II, [Timp.], Bc. – D-Dur.²
Am Ende von Satz 5 steht noch folgender Hinweis: „Nota. Anstatt des Ersten obli-gaten Chorals und des darauff folgenden Alt. Recit. kann vorstehender bloßer Choral und nachfolgendes Recit: gebraucht werden.“
6. Rezitativ „Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt“ (siehe Anhang 2, S. 250). Alto, Bc. – G-Dur nach D-Dur.

Daß von den drei nicht zur Kantate BWV 130 gehörigen Sätzen nur der Choral in den Anhang des BWV aufgenommen worden ist, verdankt dieser wohl dem Umstand, daß Ludwig Erk ihn in seiner gedruckten Sammlung von Bachs Choral- und Liedsätzen³ wiedergegeben hat. Obwohl unter dem Namen Johann Sebastian Bach überliefert, sind die beiden unter Nr. 3 und 6 genannten Rezitative – aus welchen Gründen auch immer – nicht in den Anhang des BWV aufgenommen worden. Offenbar wurde es als selbstverständlich erachtet, daß die Zusammenstellung der Sätze nicht von Johann Sebastian Bach stammt; doch läßt sich das bislang weder beweisen noch widerlegen. Allerdings wird man auch nicht behaupten wollen, die Satzfolge des Pasticcios sei typisch für die Kantaten des Leipziger Bach.⁴ Aus der sehr wahrscheinlich nicht von Johann Sebastian Bach herrührenden Zusammenstellung der Sätze nun aber Rückschlüsse auf die Unechtheit der beiden Rezitative zu ziehen, erscheint bei näherer Betrachtung doch etwas voreilig; denn die Sätze sind so beschaffen, daß man sie nicht von vornherein als unecht abtun kann. Die verwendeten kompositorischen Mittel, von denen hier nur einige angedeutet werden sollen, lassen sich auch in vielen anderen Rezitativsätzen Bachs beobachten: So ist etwa in dem alternativen Seccorezitativ die melodische und textliche Einbeziehung von zwei Choralzeilen in Verbindung mit einem motivisch geführten Continuo (Anhang 2, T. 8–12)⁵ durchaus nicht ungewöhnlich,

² Das für die Timpani vorgesehene System ist leer, der Satz ist in NBA III/3, S. 91 wiedergegeben. Vgl. auch NBA III/3 Krit. Bericht (2002), S. 100–102.

³ L. Erk, *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, Teil II, Leipzig und Berlin 1865, Nr. 220.

⁴ In diesem Zusammenhang sei auf die vermutlich 1726 entstandene ‚Pasticcio-Fassung‘ der Kantate BWV 194 verwiesen, die allerdings nur durch Auswahl und Umstellung von Sätzen der Kantate entstanden ist. Wenn es auch wenig wahrscheinlich ist, daß diese Fassung von Bach selbst veranlaßt worden ist, so ist sie doch in seinem direkten Umfeld entstanden. Vgl. hierzu NBA I/31, S. 237ff. und Krit. Bericht, S. 125–127.

⁵ Es handelt sich um die letzten beiden Zeilen der 3. Strophe des Liedes „Herr Gott, dich loben alle wir“ von Paul Eber (1561), die Melodie stammt von Louis Bourgeois 1551. In dem textgleichen Rezitativ BWV 130/2 fehlt das melodische Choralzitat.

insbesondere nicht in Bachs Choralkantaten. Auch daß sämtliche für eine Kantate vorgesehene Instrumente und mehr als eine Vokalstimme in einem Rezitativ mitwirken wie in dem Satz „Laßt Teufel, Welt und Sünde“ (Anhang 1), kommt bei Bach häufiger vor. Ebenso sind in demselben Satz die motivische Prägung des Instrumentalparts, das Einmünden in einen ariosen Satz und das gleichberechtigte Mitwirken des Continuo im abschließenden Arioso Gestaltungsmittel, die in Bachschen Rezitativsätzen nicht eben selten zu beobachten sind.⁶ Und schließlich sind auch die zahlreichen Hypotyposis-Figuren⁷ in beiden Rezitativen typisch für Bach – freilich nicht nur für ihn. Typisch für das Michaelisfest ist allerdings der von einem bislang unbekanntem Dichter stammende Text des Accompagnato-Rezitativs,⁸ und charakteristisch für Michaelis ist auch das in diesem Satz verwendete Instrumentarium. Man wird also davon ausgehen können, daß der Text „Laßt Teufel, Welt und Sünde auf uns wüten“ für eine Michaeliskantate gedichtet und die Musik, sofern sie nicht speziell für die Pasticcio-Fassung neu komponiert wurde, einer Michaeliskantate entlehnt worden ist. Auf jeden Fall aber muß der Kompilator der Kantate und sehr wahrscheinlich auch der Komponist – wer immer das gewesen sein mag – über einen Orchesterapparat verfügt haben, wie er eigentlich

⁶ Zu Bachs Behandlung des Rezitativs vgl. R. Emans, *Überlegungen zum Bachschen Secco-Rezitativ*, in: Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998, hrsg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann, Dortmund 1999, S. 37–49, sowie ders., *Gedanken zu Bachs Accompagnato-Rezitativ*, in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“. Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach. Bericht über das Internationale wiss. Colloquium aus Anlaß des 80. Geburtstages von Alfred Dürr, Göttingen, 13.–15. März 1998, hrsg. von Martin Staehelin, Göttingen 2001, S. 103–120.

⁷ So etwa die fallende Melodie zu „der Höllen Abgrund“ (Anhang 1, T. 11) und zu „wie Gott sich zu uns Menschen neigt“ (Anhang 2, T. 3), der Melodiesprung aufwärts zu „auftürmen“ (Anhang 1, T. 8f.), oder die Sechzehntel-Repetitionen im Continuo zu „Laßt Meer und Wogen schäumend auf uns wallen“ (Anhang 1, T. 15–17) etc.

⁸ Die Durchsicht folgender, von Bach häufig benutzten Textdrucke brachte kein positives Ergebnis: Salomon Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer*, Weimar 1715. – ders., *Evangelische Seelen-Lust*, Jena 1716. – ders., *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, Weimar und Jena 1717. – Christoph Gottlieb Fröber, *Texte zur ordentlichen Sonn- und Fest-Täglichen Kirchen-Music*, Delitzsch 1735. – Johann Friedrich Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Andacht*, Eisenach 1720. – Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711. – Erdmann Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten*, Leipzig 1717. – Picander [Christian Friedrich Henrici], *Sammlung erbaulicher Gedancken*, Leipzig 1724/25. – ders., *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, 1.–5. Teil, Leipzig 1727, 1729, 1732, 1737, 1751. – Christiane Mariane von Ziegler, *Versuch in gebundener Schreibart*, Teil I, Leipzig 1728, Teil II, Leipzig 1729.

nur den Musikern an den Kirchen größerer Städte zur Verfügung stand. Von daher wäre es durchaus denkbar, daß das Motiv-Accompagnato aus einer jener verschollenen Michaeliskantaten stammt, die Bach in den Jahren 1723, 1725 und 1727 sehr wahrscheinlich aufgeführt hat.⁹

Allerdings gibt es in diesem Satz auch manches, das bedenklich stimmt: So etwa wirken die auf die Interjektion „Gott ist da“ folgenden Kadenz (Anhang 1, T. 6, 10, 15, 20) nicht nur in ihrer Gestaltung, sondern auch in ihrer schematischen Wiederholung eher untypisch für Johann Sebastian Bach. Auffallend ist auch die hohe Lage der beiden Singstimmen (fis'-h'' im Sopran und Ais-e' im Baß), die auf einen tieferen Stimmtone als in Leipzig üblich verweisen.¹⁰ Und es wäre auch zu fragen, weshalb Bach den Text von BWV 130/2 ein zweites Mal vertont haben sollte. Ganz ungewöhnlich wäre dies nicht, wie die drei neu komponierten Rezitative in der zweiten Fassung der Osterkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (BWV 134) zeigen.¹¹ Ungewöhnlich aber wäre es, wenn Bach den gleichen Text in zwei verschiedenen Kantaten verwendet hätte. Andererseits – stünde die alternative Vertonung des Rezitativs einen Ton tiefer transponiert an der Stelle von BWV 130/2, so käme wohl schwerlich jemand auf den Gedanken, diesen Satz für unecht zu halten. So wenig man also das Secco-Rezitativ in *P 101* aus stilistischen Gründen Bach absprechen mag, so sehr verstärken sich die Zweifel, wenn man nach den Gründen für die nochmalige Vertonung des Rezitativtextes fragt. Der nahezu identische Beginn mit demjenigen von BWV 130/2 läßt vermuten, daß der eine Satz nicht ohne Kenntnis des anderen entstanden ist. Es liegt also der Verdacht nahe, daß das alternative Secco-Rezitativ nicht einer anderen Komposition entnommen, sondern speziell für dieses Pasticcio komponiert worden ist.¹² Sollte demnach ein anderer als Johann Sebastian Bach der Komponist dieses Satzes gewesen sein, so hätte man es hier mit einer gelungenen Stilkopie zu tun.

⁹ Siehe Dürr Chr 2, S. 61 ff.

¹⁰ Ähnlich hohe Stimmlagen (Sopran: d'-c''', Baß: B-g') finden sich auch in der für die Orgelweihe in Störmthal 1723 bestimmten Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“ BWV 194, deren Eingangsschor und sämtliche Arien jedoch auf eine Köthener Kantate zurückgehen. In Leipzig mußte die Kantate im tiefen Kammerton aufgeführt werden. Vgl. NBA I/31 Krit. Bericht, S. 122–124.

¹¹ Vgl. hierzu NBA I/10 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 87 und 93.

¹² Ein Grund für die alternative Komposition des Secco-Rezitativs könnte in der ursprünglichen Tonartenfolge des Kantaten-Pasticcios gelegen haben: In der alternativen Fassung bilden die Tonarten die ‚geschlossene‘, auf eine Tonart bezogene Folge D, G–D, D–A, G, D. Dagegen bilden die Tonarten der ursprünglich notierten Fassung C, F–G, D–A, G und D eine ‚offene‘, nicht auf eine Tonart zu beziehende Folge.

Die Handschrift *P 101* selbst liefert keinen Aufschluß darüber, wann, wo und von wem die Sätze zu einer Michaeliskantate zusammengestellt worden sind. Das Wasserzeichen a) große Ziffer 4, b) nicht identifizierbare Buchstabenreihe, kommt in Bachs Originalhandschriften nicht vor und ist bislang weder datierbar noch einem bestimmten Kreis zuzuordnen. Letzteres gilt auch für den Schreiber der Handschrift: Weder ist etwas über seine Person bekannt, noch wissen wir, wann und für wen er die Partitur angefertigt hat. Die ungefähre Datierung der Quelle in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist lediglich eine nach dem Augenschein. Offenkundig ist nur, daß der Schreiber eben das kopierte, was ihm vorgelegen hatte, möglicherweise in der Meinung, er habe hier eine Bachsche Kantate in ihrer Originalgestalt vor sich. Die Provenienz von *P 101* läßt sich nur bis zur Berliner Sing-Akademie zurückverfolgen. Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Notenbeständen, wie Ludwig Erk einst vorsichtig vermutete, gehörte die Partitur jedenfalls nicht.¹³ Einen Anhaltspunkt für die Herkunft der Handschrift bildet allenfalls der Umstand, daß sie nach einer Partitur kopiert worden ist, die vermutlich über eine Zwischenquelle auf die heute in Privatbesitz befindliche autographe Partitur der Kantate BWV 130 zurückgeht.¹⁴ Wenn, wie allgemein angenommen wird, die Originalpartitur von BWV 130 zum Erbeil Wilhelm Friedemann Bachs gehört hatte, dann wäre es durchaus denkbar, daß das Kantatenpasticcio von Bachs ältestem Sohn selbst kompiliert und aufgeführt worden oder in seinem näheren Umkreis (in Halle?) entstanden ist. Es läge dann auch im Bereich des Möglichen, daß die beiden fraglichen Rezitative von Wilhelm Friedemann Bach im Stile seines Vaters hinzukomponiert worden wären.¹⁵

¹³ Erk, a. a. O. (Fußnote 3), S. 123. – Weder erscheint die Kantate im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs, noch ist sie im jüngst veröffentlichten Aufführungskalender der von C. P. E. Bach in Hamburg dargebotenen Michaelismusiken enthalten. Siehe U. Leisinger, „*Es erhub sich ein Streit*“ (BWV 19). *Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, hier S. 109.

¹⁴ Siehe NBA I/30 Krit. Bericht, S. 40. Die dort gemachten Beobachtungen – Mitlaufen von Rezitativ (Satz 2) und Arie (Satz 4) auf den freien Systemen unter Satz 1, Systemversehen in Satz 1, sowie übereinstimmende Lesarten mit der autographen Partitur in Satz 1 – weisen auf die Originalpartitur als Vorlage hin. In Satz 4 (BWV 130/5) jedoch finden sich Lesarten und Fehler, die aus Bachs Partitur nicht zu erklären sind und eher für eine bereits bearbeitete Vorlage sprechen.

¹⁵ In dem von Peter Wollny erstellten Verzeichnis der von W. F. Bach in Halle aufgeführten Kantaten J. S. Bachs, die allerdings nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Halleschen Aufführungsrepertoire bilden, findet sich keine Kantate mit dem Titel „Herr Gott, dich loben alle wir“. Siehe P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach-Studies 2*, hrsg. von D. R. Mela-med, Cambridge 1995, hier S. 209–212.

Wer auch immer die beiden Rezitative komponiert hat, es muß in jedem Fall ein recht fähiger Musiker gewesen sein, der mit dem Stil und dem kompositorischen Handwerk Johann Sebastian Bachs bestens vertraut war. Der Kreis der in Frage kommenden Kandidaten ist dadurch zwar enger gezogen, doch bleibt dem Autor dieser Zeilen letztlich nur, sich mit der Frage der eingangs erwähnten Rätselglosse an den Leser zu wenden: Wer war's?¹⁶

Frieder Rempp (Göttingen)

¹⁶ Auch eine Anfrage beim Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Magdeburg brachte trotz der bereitwilligen Mithilfe von Frau Ute Poetzsch-Seban ebensowenig ein positives Ergebnis wie die Durchsicht diverser Werkverzeichnisse.

Anhang 1

Recitativo Duetto. Canto et Basso

Tromba I
 Tromba II
 Tromba III
 Timpani
 Oboe I
 Oboe II
 Oboe III
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Basso
 Continuo

Laßt Teu-fel, Welt und Sün-de auf uns wü - ten, laßt, laßt sie Grimm und

6
 5
 5
 6

4

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

Gott ist da,

B.

List in blin-dem Ta-sten auf uns brü - ten; läßt auch der

Cont.

4+
2

7

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. It features 14 staves. The top three staves are for Trumpets I, II, and III. The next three are for Oboes I, II, and III. The next three are for Violins I and II, and Viola. The next two are for Soprano and Bass. The bottom staff is for the Cello/Double Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings. There are also some performance instructions like '4' and '7' above the cello part.

7

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.

Höl - len Pfor - ten - auf uns stür - men, läßt al - le Un - glücks wet - ter sich auf -

Cont.

5^z 5 4
2

9

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

Gott ist da,

B.

tür - men, läßt selbst der Höl - len Ab-grund sich er -

Cont.

5
3

7
#

6
5

12

Tr. I

Tr. II
Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.
schüt - tern, laßt Sturm nach Sturm auf un - ser Häuf - lein

Cont.
3 5 6

17

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

Vl. I

Vl. II

Vla.

S.

B.

Cont.

schäu-mend auf uns wal-len, läßt un-ge-heu-re Ber-ge auf uns

6 4+ 4+ 6
2 2 2

19

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.

Cont.

Gott ist da!

fal - len: Ja! laßt den al - ten Dra-chen Feu-er

6 7 5 6
 S_4^{\sharp} S_4^{\sharp} \sharp S_4^{\flat} S_4^{\flat}

22

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.

spei - en, läßt ihn mit Blut und Ra - che dräu - en!

Cont.

4
2

5 σ σ

6
5

24

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Ob. I

Ob. II

Ob. III

VI. I

VI. II

Vla.

S.

B.

Cont.

Adagio

Gott ist da!

Gott ist mit uns, und wir mit Gott, dies

Gott ist mit uns, und wir mit Gott,

6 5 6 4 3 7 6 6

27

S. sei uns, al-len Teu-feln auch zu Spott, zur Lo-sung an-ge-schrie-

B. Dies sei uns, al-len Teu-feln auch zu Spott, zur Lo-sung an-ge-schrie-

Cont. 6 6 6 6 3 3 3

29

S. ben. Wer Gott ver-traut, wer Gott ver-traut, ist

B. ben. Wer Gott ver-traut, wer Gott ver-traut,

Cont. 6 6 6 6 6

32

S. im-mer un-be-schä-digt

B. ist im-mer un-be-schä-digt, im-

Cont. 6 6 7 6 6 7 7 6

34

S. blie-ben, im-mer, im-mer un-be-schä-digt blie-ben.

B. mer un-be-schä-digt blie-ben.

Cont. 6 4 4 3 6 6 6 4 5



* Textzuordnung (Basso) in der Vorlage jeweils Wer Gott ver-traut

Anhang 2

Recitativo Alto

Alto

Contino

3
A.

Cont.

5
A.

Cont.

8
A.

Cont.

10
A.

Cont.

13
A.

Cont.