

KLEINE BEITRÄGE

Eine unbekannte Wiederaufführung der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199/BC A 120

Die Sopran-Solokantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ gilt, ungeachtet aller Probleme ihrer schlüssigen stilistischen Einordnung und genauen Datierung, als eines der Hauptwerke aus Bachs Weimarer Zeit. Bach selbst muß sich der außergewöhnlichen künstlerischen Qualität der Komposition bewußt gewesen sein, denn er brachte sie auch in den folgenden Jahren zu verschiedenen Anlässen zu Gehör. Anhand der nahezu vollständig erhaltenen Originalquellen (DK-Kk, C 1 615; D-B, St 459 und P 1162; A-Wgm, A 88; RUS-SPlp, 9789w) konnten von der neueren Forschung mindestens fünf verschiedene Aufführungen nachgewiesen werden, die in den Zeitraum von etwa 1713/14 bis zu Bachs erstem Leipziger Jahr 1723 fallen.¹

Angesichts der ungewöhnlich großen Zahl von Aufführungsbelegen für Bachs Weimarer, Köthener und frühe Leipziger Zeit erstaunt es, daß wir kaum etwas über die Geschichte des Werkes in den späteren Leipziger Jahren in Erfahrung bringen können und auch die Zeugnisse zur Überlieferung nach 1750 dünn gesät sind. Selbst die scheinbar geradlinige Überlieferung innerhalb des ersten Leipziger Jahrgangs gibt bei näherer Betrachtung Anlaß zu Zweifeln. Denn ähnlich wie bei den autographen Partituren der Kantaten „Mein Gott, wie lang, ach lange“ BWV 155/BC A 32 und „Nur jedem das Seine“ BWV 155/BC A 158 fehlen in der Kopenhagener Partitur von BWV 199 jegliche Hinweise auf die de-tempore-Bestimmung, die sich nur aus der gedruckten Textvorlage (C. G. Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711) – erschließen läßt und erst dadurch eine Verankerung in der Werkabfolge des Kantatenjahrgangs ermöglicht. Bach betrachtete dieses Werk – ebenso wie die Weimarer Kantaten „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21/BC A 99 und „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54/BC A 51 – als Kirchenstück „in ogni

¹ Klaus Hofmann hat im Krit. Bericht NBA I/20 (1985), S.13–57, das komplexe Erscheinungsbild der seinerzeit greifbaren Quellen anschaulich dargestellt. Siehe ergänzend hierzu Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290 bis 308 (Diskussion S. 309f.); T. Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, BJ 2004, S. 11–39; NBA Supplement (P. Wollny, 2011), S. 93; sowie den Beitrag von Klaus Hofmann im vorliegenden Band.

tempo“:² sein Sohn Carl Philipp Emanuel behalf sich – offensichtlich in Ermangelung weiterer Angaben – auf dem von ihm hinzugefügten Umschlag denn auch mit der knappen Angabe „Cantate | von | J. S. Bach“. Auffällig ist darüber hinaus das Vorhandensein eines weiteren separaten Umschlags für die Stimmen, den C. P. E. Bach nach Ausweis des Schriftbefunds bereits in seiner Berliner Zeit (wohl um 1755–1765) ähnlich vage beschriftete („Geistliche Cantate | [...] | di | J. S. Bach“). Da es für kein anderes dem ersten Jahrgang zugehöriges Werk einen solchen frühen Umschlag von C. P. E. Bach gibt, wäre zu fragen, ob die Originalquellen zu BWV 199 – ähnlich wie diejenigen zahlreicher Gelegenheitswerke J. S. Bachs – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht einen abweichenden, bislang nicht näher nachvollziehbaren Überlieferungsweg unabhängig von den drei Kantatenjahrgängen eingeschlagen haben.

Ein bemerkenswertes Detail zur Rekonstruktion der Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ liefert ein bislang unbeachtet gebliebener Textdruck zu einer am 5. Februar 1747 in der Marktkirche zu Halle aufgeführten Trauerkantate, der in zwei Exemplaren – in der Staatsbibliothek zu Berlin und in der Universitätsbibliothek Bayreuth – überliefert ist.³ Über den Anlaß gibt der Titel ausführlich Auskunft (siehe auch Abb. 1–4):

Des verlassenen Zions betrübter, | und der Seligen erfreuter Zustand | wurde | vor und nach | Der Gedächtniß-Predigt, | welche | auf das Absterben | des weiland | Hochwürdigen, in GOtt Andächtigen und Hochgelahrten Herrn, | HERRN | Johann George | Franckens, | Königl. Preussischen Hochverordnet-gewesenen Consistorial- | Raths im Hertzogthum Magdeburg, E. E. *MINISTERII* dieser Stadt | Hochansehnlichen *SENIORIS*, wie auch desselben und der Kirchen und | Schulen im Saalreise *INSPECTORIS*, Hochverdienten *PASTORIS* | *PRIMARII* und Ober-Pfarrers bey der Kirche zur Lieben Frauen | und des *GYMNASII* ältesten Scholarchens etc. | am Sonntage *Sexagesimae*, | den 5ten Febr. 1747 Nachmittages | in der Haupt-Kirche zur Lieben Frauen | gehalten wurde, | in einer aufzuführenden | Trauer-Music | vorgestellt. | HALLE, | Gedruckt bey Johann Friedrich Grunerten, Universitäts- und Raths-Buchdrucker.

Mit der im Rahmen des Nachmittagsgottesdienstes zum Sonntag Sexagesimae aufgeführten Trauermusik wurde ein hochrangiger und weithin geachteter Theologe der Saalestadt gewürdigt:⁴ Johann Georg Francke, geboren am

² Vgl. BJ 2000, S. 301 (H.-J. Schulze), und Schulze K, S. 374.

³ Exemplare: D-B, 21 in: 4”@Ee 705-415 und Universitätsbibliothek Bayreuth, 45/NR 6470 F823; eingesehen wurde das mittlerweile auch in digitaler Form vorliegende Berliner Exemplar (VD18: 90130715).

⁴ Die folgenden biographischen Angaben nach der Leichenpredigt von Adam Struensee (*Die Wahre Gestalt Eines von GOtt Gesegneten Evangelischen Lehrers*, Halle 1747), Exemplar: D-B, 1 in 4”@Ee 705-415 (VD18: 90127595); der Band enthält noch zahlreiche weitere Trauerschriften. Ergänzungen zur Biographie finden sich bei

19. Januar 1669 in Kühren bei Wurzen, bezog nach Schulbesuch in Eilenburg, Gera und Breslau zum Wintersemester 1686 die Universität Leipzig, wo er am 13. Januar 1689 den Magistergrad erwarb,⁵ sich noch im selben Jahr habilitierte und Mitglied des angesehenen Großen Predigerkollegiums wurde. Eine Gastpredigt in Halle hatte zur Folge, daß er im Sommer 1692 als Adjunkt an die dortige Marktkirche berufen wurde. Hier stieg er zum Diakon (1709), zum Archidiakon (1716) und schließlich zum Oberpastor (1722) auf, außerdem setzte er seine schon in Leipzig begonnene akademische Lehrtätigkeit an der Friedrichs-Universität in Halle fort und bekleidete verschiedene weitere Ämter. Er starb am 29. Januar 1747 – nach fast 55jähriger Amtszeit – im Alter von 78 Jahren und wurde drei Tage später (am 1. Februar) auf dem städtischen Friedhof beigesetzt. Der ihm gewidmete Gottesdienst am Sonntag Sexagesimae bildete den Höhepunkt und Abschluß der offiziellen Trauerfeierlichkeiten. Die Vorbereitung und Aufführung der zweiteiligen Trauermusik fiel in die Verantwortung des nur acht Monate zuvor ins Amt berufenen Organisten und Musikdirektors der Marktkirche Wilhelm Friedemann Bach, der damit eine erste schwierige Aufgabe zu bewältigen hatte. Denn ihm blieben nur knapp sieben Tage für die Beschaffung einer geeigneten Textvorlage, deren Zensur durch die zuständigen Stellen und schließlich die Bereitstellung einer dem Anlaß angemessenen Musik; berücksichtigt man die notwendigen Probenzeiten, waren es sogar noch weniger. Wie W. F. Bach sich in dieser Situation zu behelfen wußte, zeigt die folgende Gegenüberstellung des Textes der von ihm aufgeführten Trauermusik und des von Georg Christian Lehms verfaßten Textes der Kantate BWV 199:

Trauermusik Halle 1747

Vor der Predigt.

Recit.

Das Hertze schwimmt im Blut,
Wir werden nicht zu gut,
Da Francke, unser Lehrer,
Die müden Augen schließt.
O! Schmerz erfüllter Tag! o Pein!

Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*⁶

Andacht auf den eilfften Sonntag nach
Trinitatis.

Mein Hertz[e] schwimmt im Blut/
Weil mich der Sünden-Bruth
In Gottes heiligen Augen
Zum Ungeheuer macht/
Und mein Gewissen fühlet Pein/

J. G. W. Dunckel, *Historisch-Kritische Nachrichten von verstorbenen Gelehrten und deren Schriften*, Bd. I/1, Köthen 1753, S. 431–434.

⁵ Siehe auch Erler II, S. 112.

⁶ C. G. Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer in einem gantzen Jahr-Gange Andächtiger Betrachtungen über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte*, Darmstadt 1711, Nachmittags-Andachten, S. 64–65; textliche Abweichungen in BWV 199 (vgl. BT, S. 260f.) erscheinen in eckigen Klammern.

Es fällt ein Pfeiler ietzt an unserm
 Tempel ein.
 Und diese Trauer-Nacht
 Hat Zions Heiligthum in Gram und
 Schmerz gebracht.
 Ja, ja, es seufzet Kirch und Schule.
 Mit unsers Franckens sanftem Sinn
 Fällt uns auch vieler Trost dahin.
 Ach! unheilbarer Schmerz!
 Das Angsterfüllte Hertz
 Will hiebey fast kein Trost befeuchten.
 Der Schmerz, der unsre Brust
 durchwühlet,
 Zeugt von dem harten Schlag,
 den unsre Seele fühlet.

Aria.

Stumme Seuffer, stille Klagen,
 Ihr mögt unsern Jammer sagen,
 Weil der Mund verschlossen ist.
 Und ihr nassen Thränen-Quellen
 Könt ein sichres Zeugniß stellen,
 Was die Kirche ietzt vermißt.
 Das Hertz ist selbst ein Thränen-
 Brunn,
 Die Augen heisse Quellen.
 Ach GOtt! du must uns selbst zu
 frieden stellen.

*Da Capo.**Recit.*

Ja, GOtt wird unser Tröster seyn.
 Da wir das Haupt mit Aschen,
 Das Angesicht mit Thränen waschen,
 So wird er, da er uns geschlagen,
 Auch einen Trostspruch sagen,
 Und uns nicht Wäysen lassen.
 Wir zweifeln hieran nicht,
 Weils uns sein Wort verspricht.

Weil mir die Sünden nichts/ als
 Höllen-Hencker seyn.
 Verhaßte Laster-Nacht
 Du/ du allein | Hast mich in diese [solche]
 Noth gebracht!
 Und du/ du böser Adams-Saamen/
 Raubst meiner SEelen alle Ruh/
 Und schlüßest ihr den Himmel zu.
 Ach! unerhörter Schmerz/
 Mein außgedorrtes Hertz
 Will ferner mehr kein Trost befeuchten;
 Und ich muß mich vor dem verstecken/
 Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht
 verdecken.

Stumme Seuffer/ stille Klagen/
 Ihr mögt meine Schmerzen sagen/
 Weil der Mund geschlossen ist:
 Und ihr nassen Thränen-Quellen/
 Könt ein sichres Zeugniß stellen/
 Wie mein sündlich Hertz gebüßt.
 Mein Hertz ist itzt ein Thränen-Brunn/
 Die Augen heisse Quellen/
 Ach GOtt/ wer wird dich doch zu frieden
 stellen.

Stumme Seuffer/ stille Klagen/
 Ihr mögt meine Schmerzen sagen/
 Weil der Mund geschlossen ist.

Doch GOtt muß mir genädig seyn/
 Weil ich das Haupt mit Asche/
 Das Angesicht mit Thränen wasche/
 Mein Hertz in Reu und Leid zerschlage/
 Und voller Wehmuth sage/
 GOtt sey mir Sünder gnädig.
 Ach! ja sein Hertze bricht/
 Und meine Seele spricht.

Aria.

Schlaf nun wohl, und ruhe aus,
Theurer Mann, von aller Noth.
Du geniessest nunmehr schon
Als ein treuer Knecht den Lohn
Bey GOtt.

Tief gebückt und voller Reue/
Lieg ich liebster GOtt vor dir.
Ich bekenne meine Schuld/
Aber habe doch Gedult/
Habe doch Gedult mit mir. *D. C.*

Da Capo.

Nach der Predigt.

Recit.

Mich deucht, Sein blasser Mund
Macht noch zuletzt die Worte kund:

Auff diese Schmerzens-Reu/
Fällt mir alsdenn diß Trost-Wort bey:

Choral.⁷

O süsse Himmels-Lust! Wohl dem,
dem du bewust! Wenn wir ein Tröpflein
haben, so kann es uns erlaben, wie wird
mit grossen Freuden der volle Strohm
uns weiden!

Chor[ale]

Ich dein betrübtes Kind/ etc.
[werf alle meine Sünd, so viel ihr in mir
stecken und mich so heftig schrecken,
in deine tiefen Wunden, da ich stets Heil
gefunden.]⁸

Recit.

Nun geht und sterbt mit Lust und
Freuden,
Ihr matten Glieder, legt euch hin.
Das Sterben ist uns ein Gewinn;
Denn GOttes Lamm wird uns recht
herrlich kleiden,
Und dort vor seinem Stuhle weiden.

Ich lege mich in diese Wunden/
Als in den rechten Felsen-Stein/
Die sollen meine Ruhstadt seyn.
In diese will ich mich im Glauben
schwingen
Und drauff vergnügt und frölich singen.

Aria.

Triumph! erlöster Geist,
Triumph! Du hast gesiegt!
Da das, was Dir gedroht,
Sünd, Hölle, Teufel, Tod,
Zu Deinen Füßen liegt.

Wie freudig ist mein Hertz/
Da GOtt versöhnet ist.
Und mir auf Reu und Leid
Nicht mehr die Seeligkeit
Noch auch sein Hertz verschlüßt. *D. C.*

Da Capo.

⁷ Heinrich Müller, „Ade, du schnöde Welt“ (1670), Strophe 10. Der Text des Chorals entspricht der Fassung im Hallenser Gesangbuch von 1744 (*Eines sämtlichen Stadt-MINISTERII zu Halle neu verbessertes Gesang-Buch, voll alter und neuer Geistreicher Lieder*, Halle 1744, S. 234f.); das Lied wurde in Halle auf die Melodie von „Wo soll ich fliehen hin“ gesungen.

⁸ Johann Heermann, „Wo soll ich fliehen hin“ (1630), Strophe 3.

Wie die Hallenser Dichtung zeigt, empfand W. F. Bach die ihm zur Verfügung stehende Zeit als zu kurz, um mit einer Trauermusik aus eigener Feder aufzuwarten. So griff er auf das fast 35 Jahre alte Meisterwerk seines Vaters zurück. Ob die Noten dafür eigens aus Leipzig herangeschafft werden mußten oder ob J. S. Bach seinen ältesten Sohn bei dessen Dienstantritt vorsorglich mit einem Fundus vielfältig verwendbarer, von ihm selbst nicht mehr benötigter Werke eingedeckt hatte, entzieht sich unserer Kenntnis.⁹ Auch ist nicht bekannt, wer für W. F. Bach den Text so umformulierte, daß er ohne Schwierigkeiten der bereits existierenden Musik unterlegt werden konnte.¹⁰ Die Parodie reflektiert deutlich den Zeitdruck, unter dem sie entstand – sie läßt ihre Vorlage allenthalben durchscheinen. Häufig sind nicht nur die Reim- oder Schlüsselwörter stehengeblieben, sondern ganze Gedankengänge wurden – nicht immer ohne sprachliche Härten – übernommen und mit wenigen Änderungen in den neuen Zusammenhang eingepaßt.¹¹

⁹ Siehe hierzu F. W. Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen*, Breslau 1786 (Reprint Leipzig 1977), S. 61–62. Dort heißt es, W. F. Bach habe 1749 aus seinem „guten Vorrath von Kirchenstücken“ für eine weltliche Festmusik einige Arien „aus der Paßion eines gewissen großen Doppelcontrapunktisten“ entlehnt. Siehe auch die Diskussion in meinen Aufsätzen *Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances of Cantatas by His Father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228; *Überlegungen zu W. F. Bachs geistlichem Vokalschaffen*, in: *Händel-Jahrbuch 47* (2001), S. 225–238; sowie „*Fleißige, reine Arbeit*“ oder „*Abglanz einer großen Schule*“? *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, in: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, hrsg. von W. Hirschmann und P. Wollny, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 1.), S. 13–31.

¹⁰ Als mögliche Textredaktoren kommen in Frage: 1) der literarisch versierte Kantor der Liebfrauenkirche Johann Gottfried Mittag, der in einer Beschwerdeschrift vom 27. März 1749 angibt, er habe „ermeldtem Bachen von Anfang seines Hierseins die Music willig in die Correctur genommen; auch weil er in der Rechtschreibung nichts Solides weiß und dadurch dem Setzer in der Druckerey viele Mühe verursacht“. Das Schriftstück ist inzwischen verschollen, es wird hier zitiert nach W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/2, Halle 1942, S. 21; aus dem Zusammenhang geht hervor, daß Mittag von zum Druck bestimmten Kirchenmusiktexten spricht. 2) Christian August Roth, von dem sich in den „Belegen zur Kirchrechnung de anno 1747“ (Archiv der Marktkirche zu Halle) eine Quittung über den Erhalt von 2 Reichsthalern 18 Groschen „wegen Verfertigung eines Trauer-Carminis, auf das seel. Absterben des H. Consistorial-Rath und Inspectoris Franckens“ findet. Hier dürfte allerdings eher das vom Kirchenkollegium der Liebfrauenkirche veröffentlichte Kondolenzgedicht gemeint sein (enthalten als Nr. 7 in dem in Fußnote 3 genannten Band). 3) Möglich ist auch, daß W. F. Bach die Textanpassung selber vornahm, zumal es gewisse sprachliche Ähnlichkeiten zu anderen von ihm aufgeführten Parodien gibt; vgl. BJ 1975, S. 134–139 (H.-J. Schulze).

¹¹ Am Rande sei darauf hingewiesen, daß es zu der hier dokumentierten Umwidmung

Angesichts des merkwürdigen Textbefunds und der geschilderten Hintergründe ist zu vermuten, daß W. F. Bach von der parodierten Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ keine neue Abschrift anfertigte, sondern – vielleicht mit Ausnahme der heute verschollenen Gesangsstimme – das originale Auführungsmaterial und womöglich auch die autographe Partitur benutzte. Es wäre mithin zu fragen, ob die Hallenser Aufführung in den Originalquellen Spuren hinterlassen hat.¹²

Zunächst ist zu bemerken, daß in der Violino-2-Dublette (NBA I/20: C 18) die ausschließlich für Halle belegte Zweiteilung der Kantate (Teil I: Satz 1–4; Teil II: Satz 5–8) mit einem markanten Bleistiftstrich vermerkt wurde. Diese Beobachtung erlaubt den Schluß, daß W. F. Bach für seine Aufführung in Halle offenbar das Leipziger Material aus dem Jahr 1723 (NBA I/20: Dritte Stimmengruppe, C 15–20) verwendete, die Kantate also in d-Moll Kammerton zu Gehör brachte. Dies wirft neues Licht auf einen von Klaus Hofmann beschriebenen merkwürdigen Revisionsprozeß, mittels dessen die Leipziger Stimmen den Lesarten der autographen Partitur angeglichen wurden und „einige ältere, von Bach verworfene Lesarten, die sich nur hier finden, in die Stimmen gelangten“.¹³ Hofmann weist diese mißglückte Revision Christian Gottlob Meißner zu, dem Schreiber der Leipziger Erststimmen, und erklärt sie mit dessen „offenkundiger Unerfahrenheit“. Plausibler erscheint es allerdings, die Revisionen nicht Meißner, sondern W. F. Bach zuzuschreiben.¹⁴

einer Perikopenkantate aus Lehms' *Gottgefälligem Kirchen-Opffer* in eine Trauermusik einen merkwürdigen Parallelfall gibt: Die in einer Gedenkschrift textlich dokumentierte zweiteilige „Trauer-Music“ für Johann Christoph von Ponickau, die am 7. Februar 1727 in Pomben – anscheinend unter der Leitung des zu Bachs engem Umkreis gehörenden Studenten Christoph Gottlob Wecker – aufgeführt wurde, besteht in ihrem ersten Teil aus Bachs wohl eigens zu diesem Anlaß komponierter Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157/BC A 170 bzw. B 20, die später zu einem Kirchenstück auf das Fest Mariä Reinigung umgearbeitet wurde (und nur in dieser Fassung erhalten ist). Der zweite Teil der Trauermusik, aufgeführt nach der Gedächtnispredigt, enthält die mittels textlicher Retuschen dem neuen Anlaß angepaßte Lehms'sche Dichtung „Liebster Gott, vergißt du mich“ auf den 7. Sonntag nach Trinitatis. Nach Überlegungen von Klaus Hofmann handelte es sich hier möglicherweise um die geringfügig bearbeitete Fassung einer heute verschollenen Kantate aus Bachs Weimarer Zeit. Siehe H.-J. Schulze, *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1959, S. 168–170; K. Hofmann, *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt*, BJ 1982, S. 51–80; Schulze K, S. 612–614; sowie BT, S. 390 f.

¹² Zum folgenden vgl. die Aufstellung der erhaltenen Quellen in NBA I/20 Krit. Bericht, S. 13–35, sowie im Beitrag von Klaus Hofmann.

¹³ NBA I/20 Krit. Bericht, S. 28, 40 und 42.

¹⁴ Die Eingriffe lassen kaum individuelle Schriftmerkmale erkennen.

Dieser hätte dann das Material anhand der autographen Partitur überarbeitet – in dem Glauben, daß sie die von seinem Vater autorisierten Lesarten und die zuverlässigste Werkgestalt enthielt. Die ausschließlich in den Weimarer und Köthener Stimmen enthaltenen Korrekturen und kompositorischen Verfeinerungen wurden von ihm anscheinend nicht wahrgenommen und fanden so in seiner Aufführung keine Berücksichtigung.

Des weiteren fallen die nachträglich mit Bleistift in die Weimarer Violone-Stimme (C 7) eingetragenen Generalbaßziffern zu Satz 1 und 3 sowie zum rezitativischen Teil von Satz 2 auf. Diese Zeichen sind keinesfalls autograph und stammen auch sicher nicht von C. P. E. Bach; sie können aber vermutungsweise mit der Handschrift W. F. Bachs in Verbindung gebracht werden, zumal die Beschränkung der Generalbaßziffern auf rezitativische Sätze ein typisches Merkmal seiner Originalstimmensätze ist. Als Bestandteil der Weimarer Stimmengruppe ist die Violone-Stimme in c-Moll notiert und war somit zusammen mit den in d-Moll stehenden Streicherstimmen ohne weiteres als transponierte Continuo-Stimme für die chortönig gestimmte Orgel der Marktkirche verwendbar.

Schließlich wäre zu erwägen, ob die bislang nicht zweifelsfrei zuzuordnende, von einem singulären Kopisten¹⁵ geschriebene Obligatstimme zu Satz 6 vielleicht gar keine Originalstimme darstellt, sondern eigens für die Hallenser Aufführung angefertigt wurde. Der Schreiber läßt sich zwar derzeit auch in Hallenser Quellen nicht nachweisen; immerhin aber ähnelt ein nachträglich zu Beginn von Takt 22 eingefügter Violinschlüssel auffallend den Schriftzügen W. F. Bachs. Unklar bleibt allerdings, von welchem Instrument der Part in Halle ausgeführt wurde (vielleicht Viola da gamba oder Violoncello piccolo).

Da die – vermutlich neu ausgeschriebene – Singstimme nicht erhalten ist, bleibt ungewiß, in welchem Ausmaß die originale Linienführung dem parodierten Text angeglichen wurde. Derartige glättende Eingriffe hätten besonders an manchen Stellen in den ersten beiden Rezitativen (Satz 1 und 3) nahegelegen. Daß solche Erwägungen W. F. Bach nicht fremd waren, legt eine kleine, aber bezeichnende rhythmische Änderung in der mutmaßlich von ihm bezifferten Continuo-Stimme C 7 nahe. In Satz 1 wurde nachträglich die Ganzenote Fis in zwei Halbenoten geteilt; damit erhält der Ausruf „o Pein!“ des Parodietexts eine stärkere Akzentuierung.

Leider sind zu der Hallenser Aufführung keine weiteren Dokumente greifbar. Wir wissen also nicht, welcher Sänger im Februar 1747 den anspruchsvollen Sopranpart ausführte; vielleicht war es derselbe, der auch in W. F. Bachs (in zeitlicher Nähe anzusetzender?) Darbietung der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51/BC A 134 die Solopartie zu meistern hatte. Ebenso

¹⁵ NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), Nr. 51 (Anonymus L 4); siehe dort auch die Schriftprobe.

bleibt unklar, ob den Zuhörern bewußt war, aus wessen Feder die Trauermusik tatsächlich stammte. Dessen ungeachtet bildet der Textdruck eine willkommene Ergänzung unserer Kenntnis der Bach-Pflege in Halle während der Amtszeit W. F. Bachs.¹⁶

Der Fund lehrt uns darüber hinaus zweierlei: 1) W. F. Bachs Aufführungen von Werken seines Vaters sind aus den originalen Stimmenmaterialien mitunter nur schwer abzulesen; eine entsprechend hohe Dunkelziffer ist daher zu vermuten. Eine erneute Durchsicht der in Frage kommenden Quellen erschiene dennoch geboten. 2) Die parodierende Umformung von vorgegebenen Texten kann trotz genauer Beibehaltung der ursprünglichen Strukturen kühner und weitreichender sein, als bisher angenommen. Die bereits erwähnte von Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichte Mitteilung über W. F. Bachs Verwendung einiger Arien „aus der Paßion eines gewissen großen Doppelcontrapunktisten“ in einer feierlichen Abendmusik zu Ehren des neugewählten Prorektors der Universität Halle im Juli 1749 – anhand von Akten nicht verifizierbar und daher in ihrem Wahrheitsgehalt bei unserem derzeitigen Kenntnisstand kaum einzuschätzen – gewinnt dadurch weiter an Glaubwürdigkeit.¹⁷ Laut der pointierten Erzählung führte die Aufdeckung der gegenüber J. S. Bach als anmaßend empfundenen Parodie zu einem Eklat: Ein zufällig anwesender „sächsischer Cantor, dem die parodierten künstlichen Arien bekannt waren“, beklagte sich über deren „Entweihung“ und „fragte einen Studenten, wer der saubere Vogel wäre, der sich erfrechet, ein so sündliches Plagium zu begehen. Man nannte ihm den Namen des vermeinten Componisten, und der seufzende Cantor zuckte die Achseln.“¹⁸ Berücksichtigt man allerdings, wer hier dieses

¹⁶ Ergänzend zu der in Fußnote 9 genannten Literatur siehe auch W. Braun, *Materialien zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle (1746–1764)*, in: Mf 18 (1965), S. 267–276; H.-J. Schulze, *Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205a*, BJ 1975, S. 133–140; sowie M. Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: BJ 2000, S. 101–118, speziell S. 111–114.

¹⁷ Vgl. die abweichende Einschätzung der Anekdote bei M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, S. 30f.

¹⁸ Geht man davon aus, daß die Anekdote hinsichtlich ihres faktischen Gerüsts zuverlässig ist (siehe auch Dok III, Nr. 914 K), so wäre zu fragen, auf wen die Mitteilung der geschilderten Umstände zurückgehen könnte. Hierzu stichwortartig folgende Überlegungen: Am Schluß der Schilderung heißt es, die Weigerung des Veranstalters, W. F. Bach nach Aufdeckung des Plagiats das vereinbarte Honorar auszubezahlen, habe zu einem Prozeß geführt, „dessen Ausgang ich nicht erfahren habe, weil ich kurz darauf die Universität verließ“. Da Marpurgs Biographie mit diesen Angaben nicht vereinbar ist (vgl. BJ 2004, S. 124 und 128f. [H.-J. Schulze]), scheidet dieser als Verfasser der Anekdote aus. Der Erzählperspektive nach zu urteilen, war der Autor zwar Mitglied der Universität Halle, aber wohl nicht Student, und sein Le-

„sündliche Plagium“ beging, so wäre gerechtigkeitshalber zu fragen, ob W. F. Bachs Handeln wirklich nur von vordergründigem Pragmatismus geleitet war oder ob seine Bearbeitungs- und Parodiepraxis nicht eher von einer ästhetischen Wertschätzung zeugt, gemäß derer die satztechnische Meisterschaft von J. S. Bachs Vokalwerken – unabhängig von ihren ursprünglichen Texten und Entstehungsanlässen – als eine gleichsam abstrakte Größe gewürdigt wurde.

Peter Wollny (Leipzig)

bensweg müßte um 1749/50 eine neue Richtung eingeschlagen haben. Diese Bedingungen treffen auf den Juristen Johann Samuel Friedrich (von) Böhmer (1704–1772) zu, der zu Ostern 1750 einem Ruf als Ordinarius und Rektor an die Viadrina nach Frankfurt/Oder folgte. Die Besetzung dieser durch den Tod von Johann Lorenz Fleischer († 13. Mai 1749) vakant gewordenen Stelle war noch von Böhmers Vater, dem Kirchenrechtler Justus Henning Böhmer († 23. August 1749), eingefädelt worden; der von langer Hand vorbereitete Stellenwechsel könnte mithin ab Herbst 1749 eine schrittweise Lösung von Halle bedingt haben. Zur Biographie J. S. F. Böhmers, seines Vaters und seines Frankfurter Vorgängers siehe Zedler, Supplement 4, S. 32f.; ergänzend ADB 3 (1876), S. 76 und 79–81, sowie ADB 7 (1878), S. 113–114. Böhmer, ein Schwager des mit J. S. und besonders C. P. E. Bach befreundeten Berliner Arztes Georg Ernst Stahl, besaß vermutlich überdurchschnittliche musikalische Kenntnisse und Interessen; siehe auch CPEB:CW I/8.1 (P. Wollny, 2005), S. XVII, und CPEB:CW II/2.2 (C. Wolff, 2011), S. XVIII.

Des verlassen Sions betrübter,
und der Seligen erfreuer Dufand

Der Gedächtnis-Predigt,

auf das schmerzliche doch selige Absterben
hochwürdigen, in Gott Andächtigen und Hochschätzten Herrn,
H. E. N. N.

JOHANN SCORGE
FRANCKENS,

Königl. Preussischen Hofprediger - geprüften Confessoral-
Raths im Kreisdechanten-Bezirk, u. d. MINISTRIAL-Bezirke
Hochscholischen SENATORIS, wie auch Beisitzen, und der Kirchen- und
Schulen im Colonnate INSPECTORIS, Hochverordneten PASTORIS
PRIMARIJ und Ober- Pfarrers bey der Kirche zur lieben Frauen
und des GYMNASII altesten Scholarchens u.

am Sonntag Sexagesimae,

den stantgen. 17. Junij 1783

in der Haupt-Kirche zur lieben Frauen

gehalten wurde.

in einer aufsehnlichen

vergesellschaft.

Druck bey Johann Friedrich Gronow, Universitäts- und Schul-Buchhändler.

21



Vor der Predigt.

Recit.

Das Herz sich schwingt im Blut,
Wir werden nicht zu gut,
Da Frank! unser Lehrer,
Die müden Augen schließt.
O! Schmerzerfüllter Tag! o Pein!
Es fällt ein Pfeiler legt an unserm Tempel ein.
Und diese Leuer-Recht
Vor Jouis-Heiligthum in Eyam und Schmerz gebracht.
Mit unsers Frankens künftem Sinn
Fällt uns auch vieler Trost dahin.
Ach! unheilbarer Schmerz!
Das Angterfüllte Herz
Will heilen soll sein Dorn bekämpfen.
Der Schmerz, der unser Dorn durchwählet,
Kragt von dem harten Schlag, den unsre Seele fählet.

Nach der Predigt.

Recit.

Wach denck, Dein kloster Mund
Macht noch zuletz die Worte kund:

Choral.

Düßte Himmel's Lust! Wohl dem, dem du
beruhest! Wenn wir ein Tröpflein haben, so kan
es uns erlaben, wie wird mit großem Freuden der
volle Strohm uns werden!


Recit.

Du gehst und stehst mit Lust und Freuden,
Ihr matten Glieder, legt euch hin.
Des Strehen ist uns ein Gewinn:
Dem Gottes Kamm wird uns recht herrlich finden,
Und dort vor seinem Stuble werden.

Aria.

**Triumph! erlöset Geist,
Triumph! Du hast gesiegt!
Da das, was Dir gedroht,
Sind, Hölle, Sarsel, Tod,
In Demen Hüften liegt.**

Da Capo.



Aria.

**Stimme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt unser Thummer sagen,
Welch der Mund verschlossen ist.
Und ihr naßten Thranen-Quellen
Reinigt ein süßes Zeugnis stellen,
Was die Kirche jetzt vermisst.
Das Herz ist selbst ein Thranen-Damm,
Die Augen heisset Quellen.
Ach Gott! du wußt uns selbst zu finden
stellen.**

Da Capo.

Recit.

Ja, Gott wird unser Tröster sein.
Da wir das Haupt mit Thränen
Des Angeseht mit Thranen waschen,
So wird er, da er uns geschlagen,
Auch einen Trostspruch sagen,
Und uns nicht Wäpfen lassen.
Wir zweifeln hieran nicht,
Wels uns sein Wort verprächt.

Aria.

**Schlaf nun wohl, und rube aus,
Scheurer Kamm, von aller Noth.
Du gerücktest nunmehr schon
Aus ein treuer Recht den Loth
By Gott.**

Da Capo.

Abbildung 1–4: Trauermusik „Des verlassenen Zions betrübter und der Seligen
erfreuter Zustand“, Halle 1747. D-B, 21 in 4" @Ee 705-415.