

ICH LEBE,
MEIN HE
RZE, ZU
DEINEM
ERGÖTZ
EN

Anderer Konzertort im April
evang. Kirche St. Mangen SG

Freitag, 26. April 2019
Kirche St. Mangen St. Gallen

Kantate BWV 145



J.S. Bach-Stiftung
St. Gallen

EINS CHÄT ZUNG & ARG UMENT ATION

Einschätzung und Argumentation zur Kantate BWV 145¹

von Dr. Anselm Hartinger

Zur Ausgangslage

Die Kantate «Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen» BWV 145 gehört zu denjenigen Stücken innerhalb des Bach'schen Kantatenkanons, bei denen bereits seit den Zeiten des Bachforschers Philipp Spitta (1841–1894) Fragen nach der Echtheit und Vollständigkeit im Raum stehen. Sie werden in diesem Fall dadurch verstärkt, dass eine relativ disparate und nichtautographe Überlieferungssituation, die Johann Sebastian Bach zugeschriebene Sätze und Abspaltungen einer Kantate Georg Philipp Telemanns sowie mindestens editorische Spuren Carl Philipp Emanuel Bachs umfasst, mit einer zwischen Notentext und Librettodruck differierenden Werkgestalt sowie musikalischen Eigenheiten zusammentrifft, die nicht ohne Skrupel mit einer Autorschaft Bachs in Einklang zu bringen sind. Diese – im überlieferten Oeuvre Bachs allerdings auch nicht gänzlich ungewöhnliche – Gemengelage soll im Folgenden unter Einbeziehung der relevanten Literatur und des Kritischen Berichtes der Neuen Bach-Ausgabe kurz rekonstruiert werden, um daraus Perspektiven für den praktischen Umgang mit der Komposition zu entwickeln.

Quellen und Überlieferung

Zur Kantate existieren weder eine autographe Partitur noch originale Stimmen aus Bachs Arbeitsumfeld. Die erhaltenen Abschriften stammen aus dem frühen 19. Jahrhundert und gehen offenbar auf die Tätigkeit Carl Friedrich Zelters und seiner Singakademie zu Berlin zurück. Diese Fassung überliefert die Kantate in einer um zwei Eingangssätze – den Kantionalsatz «Auf, mein Herz, des Herren Tag» sowie den Telemann-Chor «So du mit deinem Munde bekennest» – erweiterten Form.

Dabei wurde der genannte Choralsatz auch unter dem Titel «Jesus, meine Zuversicht» in den von Carl Philipp Emanuel Bach 1765/69 bis 1787 abgedruckten Sammlungen der vierstimmigen Choräle seines Vaters abgedruckt, während die heute unter der Werk-Verzeichnis-Nummer *TWV 1:1350* geführte Kantate «So du mit deinem Munde bekennest Jesum» von 1722/23 im 18. Jahrhundert auch eigenständig überliefert wurde (möglicherweise auch über den Nachlass von Telemanns Hamburger Amtsnachfolger Carl Philipp Emanuel Bach). Wichtig ist der Hinweis, dass die Entlehnung sich ausschliesslich auf den fugierten Eingangschor, nicht aber auf weitere Sätze der relativ prachtvollen Telemann-Kantate und (erstaunlicherweise) auch nicht auf deren mit dem Eingangschor thematisch verwandte Sinfonia für Tromba, Streicher mit Oboen und Basso continuo (33 Takte, D-Dur) bezieht. Demgegenüber weist der originale Textdruck der Kantate, den Bachs Leipziger Dichterkollege Picander 1728 im Rahmen seines gedruckten Jahrgangs «Cantaten Auf die Sonn- und Festtage durch das ganze Jahr verfertiget [...]» sowie nochmals 1732 im III. Teil seiner «Ernst-Schertzhafften und satyrischen Gedichte» vorlegte, nur die fünf Sätze ab dem Duett «Ich lebe, mein Herze» bis zum Schlusschoral «Drum wir auch billig fröhlich sein» auf. Die Edition dieses 1728er-Jahrgangs in vier Quartals-

¹ Die vorliegende Expertise wurde im Vorfeld der Aufführung von BWV 145 durch die J. S. Bach-Stiftung angefertigt und diente der quellenmässigen Prüfung möglicher Darbietungsvarianten. Hier in nur leicht revidierter Form veröffentlicht, steht sie beispielhaft für den offenen Überlegungs- und Konzeptionsprozess hinter den einzelnen Kantatenaufführungen der Stiftung.

lieferungen entspricht dabei der Leipziger Praxis von Kirchenmusik-Textdrucken und deutet damit über Picanders in der Vorrede niedergelegte Bach-Erwähnung hinaus sehr auf eine konkrete Vertonungs- bzw. Aufführungsintention, für die der 29. April 1729 ins Spiel gebracht wurde.² Dieser Befund diene auch als einleuchtende Begründung, warum die Kantate in den massgebenden Editionen der «alten» Bach-Ausgabe des 19. Jahrhunderts sowie der 1950 ins Leben gerufenen Neuen Bach-Ausgabe als Bach-Komposition auf diese fünf Sätze beschränkt wurde. Die daraus folgende Annahme, dass die Kantate entweder bereits durch Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg oder aber durch Carl Friedrich Zelter in Berlin um zwei Sätze erweitert wurde, kann sich dabei auf triftige Argumente stützen:

- Der «Hamburger» Bach führte wiederholt Kompositionen seines Vaters auf, was überwiegend unter seinem eigenen, teils aber auch unter dessen Namen erfolgte. Dabei waren Abspaltungen einzelner Sätze und Neuzusammenstellungen sowie auch Uminstrumentierungen die Regel.
- Die Aufnahme eines in den Choralsammlungen C. P. E. Bachs enthaltenen väterlichen Kantionalsatzes in die Werkgestalt spricht nicht gerade gegen einen Anteil des Hamburger Bachs an der Transformation des Stückes, die dann vermutlich dessen Umwidmung vom III. Ostertag zum Ostersonntag diene. Diese Konzentration auf die hohen Festtage des Jahres entsprach dem titularmässigen Amtsverständnis von Carl Philipp Emanuel Bach (und ebenso von Wilhelm Friedemann sowie dem späteren Johann Sebastian Bach). Der mit der Satzergänzung einhergehende Aufputz der Kantate würde also in diesen Kontext gut passen – zumal es Anhaltspunkte dafür gibt, auch die fünf «Bach'schen Sätze» der Picander-Fassung zumindest in Teilen mit Carl Philipp Emanuel Bach zu verknüpfen (dazu unten mehr).
- Während derartige auf das de tempore des Kirchenjahres bezogene Rücksichten für die liebhabermässige und eher studienartige Aneignungspraxis Zelters und der Singakademie nicht relevant waren, hat dieser auch in anderen Fällen Kompilationen und Modifikationen vorgenommen. Die u.a. von Christoph Wolff ins Spiel gebrachte Zuweisung mindestens der Telemann-Ergänzung erst an Carl Friedrich Zelter kann daher als ebenso plausible Möglichkeit angesehen werden.
- Die Einleitung einer Kantate durch einen schlichten Kantionalsatz war in der Kirchenmusik der Aufklärungszeit und bis zu Mendelssohn (etwa in der Choralkantate «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV A 7) eine beliebte Strategie auch im Sinne einer unbezweifelbaren Kirchlichkeit von Figuralmusik. Für das Schaffen Johann Sebastian Bachs wäre sie mit ihrer ostentativen Anspruchslosigkeit jedoch absolut untypisch – und zwar insbesondere bei kammermusikalisch besetzten Solo- und Dialogkantaten, die bei ihm gern mit einer vierstimmigen Liedstrophe enden, niemals jedoch mit einer solchen beginnen.

Zur musikalisch-sprachlichen Qualität und zum Picander-Jahrgang

Während die beiden Eingangssätze somit als spätere Ergänzungen behandelt werden können, ist die Frage nach der Bach'schen Autorschaft der mit dem Picander-Druck übereinstimmenden Kantatensätze nicht so leicht zu beantworten. Analysen der Kantate – neben den geläufigen Sammelwerken seien hier auch die im Netz zugänglichen interessanten Überlegungen von Julian Mincham³ erwähnt – verweisen immer wieder auf einen disparaten Befund, der einzelne an Bachs reifen Stil erinnernde Wendungen (etwa in den Rezitativen und teilweise auch in den Arien) mit Facetten in Einklang zu bringen hat, die mit einem zwar nicht durchgängig galanten, aber doch «jüngeren» Tonfall sowie einer überraschenden Einfachheit in der Konzeption und Ausarbeitung zu tun haben. Zudem wurde wiederholt hervorgehoben, dass die sprachliche Dichte und theologische Tiefe des Textes der Rezitative deutlich von einer gewissen Austauschbarkeit der Poesie in den Ariensätzen (vor allem in Picanders Nummer 1) abweicht.

² Siehe dazu neuerdings: Tatjana Schabalina, «Texte zur Music» in Sankt Petersburg – Weitere Funde, in: Bach-Jahrbuch 95 (2009), S. 11–48 (v.a. S. 20–30).

³ Vgl. dazu: <http://www.jsbachcantatas.com/documents/chapter-42-bwv-145/>.

Angesichts dieser hier nur cursorisch gestreiften Ausgangslage bieten sich allerdings Erklärungsstränge an, die durchaus Bezüge zu Bachs Aufführungstätigkeit in den späteren 1720er-Jahren zulassen und die auch in den Darstellungen Alfred Dürrs, Hans-Joachim Schulzes, Arnold Scherings, Friedrich Smends, Peter Wollnys und anderer immer wieder aufscheinen:

- Das lockere Dialogisieren des Duets «Ich lebe, mein Herze» spricht ebenso wie die höfisch auftrumpfende Faktur der Bassarie mit ihren instrumentalen Unisoni recht deutlich für eine – in Bachs Leipziger Kantatenschaffen an Parallelen reiche – Übernahme aus einer (vermutlich) Köthener weltlichen Huldigungsmusik. Die ein wenig ungelenk gedichtete Parodie würde diesem Befund entsprechen und erklären, warum die in solchen Fällen stets neu zu setzenden Rezitative sowohl sprachlich wie auch musikalisch geschlossener wirken. Dass Bach in der für ihn bereits latent frustrierenden Situation der späten 1720er-Jahre für einen nicht ganz erstrangigen Anlass wie den III. Ostertag vielleicht auch einmal eine nur mässig sorgfältig überarbeitete Parodiekomposition anfertigte, kann zumindest nicht ausgeschlossen werden.
- Ohne die umfangreiche Forschungs-Diskussion über Bach und den «Picander-Jahrgang» an dieser Stelle ausführlich rekapitulieren zu können, sei zumindest ein Aspekt hier erwähnt. Das Auseinanderklaffen der Annahme einer vollständigen kompositorischen Aneignung durch Bach sowie der begrenzten Zahl von bisher nur neun tatsächlich für ihn nachweisbaren Vertonungen hat neben der (unwahrscheinlichen) Vermutung massiver Werkverluste immer wieder Überlegungen Raum gegeben, inwieweit Bach sich die musikalische Aneignung womöglich mit seinen beiden ältesten Söhnen und/oder anderen Schülern (Johann Balthasar Schott, Johann Gotthelf Gerlach) geteilt haben könnte. Diese u.a. von Peter Wollny vorgetragene Vermutung erfuhr 2010/11 durch die Entdeckung einer in Mügeln überlieferten und zweifelsfrei Carl Philipp Emanuel Bach zuzuweisenden Picander-Vertonung («Ich bin vergnügt mit meinem Stande» für Solobass, Streicher und Continuo Wq. deest) eine gewisse Untermauerung. Folgte man zumindest bis zum Beweis des Gegenteils dieser Arbeitshypothese, dann könnte man auch für BWV 145 die Koproduktion des Thomaskantors mit einem solchen jüngeren Komponisten annehmen, bei der Johann Sebastian dann in einem aufgrund des Fehlens der einschlägigen Quellen nur noch zu vermutenden Ausmass überarbeitend oder komplementär tätig wurde. Dies würde zumindest gewisse stilistische Disparitäten erklären helfen.
- Neben zunehmender Kritik an seiner vermeintlich bereits unzeitgemässen Kompositionsweise wurde Bach in den späteren 1730er-Jahren auch attestiert, dass er durchaus mit eingängigeren Idiomen in seiner Kirchenmusik umgehen könne⁴ – ohne dass dies bisher mit konkreten Werken untersetzt werden konnte (die ebenfalls auf einer weltlichen Parodievorlage beruhende Kantate «Freue dich, erlöste Schar» BWV 30 kann dahingehend vielleicht als Fingerzeig dienen). Jedenfalls sollte man Bach nicht vorschnell die Fähigkeit und Bereitschaft zu einer fasslicheren Kompositionsart absprechen – und BWV 145 könnte ein durchaus geeigneter Gegenstand solcher Überlegungen sein.
- Wenn wir tatsächlich von einer Aufführung der Kantate am III. Ostertag 1729 ausgehen, dann lag die Darbietung der revidierten Fassung der Matthäuspassion am Karfreitag nur wenige Tage zurück. Ist es wirklich so undenkbar, dass Bach nach dieser monumentalen Anstrengung dann auch im Interesse seiner Musiker gleich mehrere Gänge zurückschaltete und ein Werk nicht nur ohne Figuralchor, sondern auch von deutlich reduziertem Schwierigkeitsgrad und Ausmass sowie eventuell auch von mindestens teilweise fremder Hand ansetzte? Dass er mit Blick auf die Passion auch seine eigene kompositorische Last hätte zumindest verringern mögen, würde ja nicht überraschen...
- Der verschiedentlich für Leipzig, aber auch für andere Orte belegte Usus der Darbietung zweier Kantaten in einem Gottesdienst (als Hauptmusik sowie als Andachtsmusik *sub communionem*) wird in der Diskussion der Bach'schen Aufführungschronologie offenkundig noch immer nicht

⁴ Vgl. dazu BachDok II, 436, wo es im Rahmen einer Diskussion um die an eher traditionsbezogenen Stilidealen ausgerichtete Kompositionsweise Bachs heisst: «Er kann es aber auch anders machen, wenn er will.»

genügend in Betracht gezogen. Möglicherweise lässt sich ja die Kürze und relative Schlichtheit der Faktur von BWV 145 auch damit erklären, dass sie – wiewohl der Picander-Jahrgang nur jeweils eine Kantate pro Kirchenjahresstation bereitstellt – nicht die einzige figurale Musikdarbietung des betreffenden Tages war. Inwieweit man daraus aufführungspraktische Konsequenzen ziehen kann, wäre zu diskutieren.

Zum aufführungspraktischen Umgang mit dem Quellenbefund

- Bei der Frage nach einer sinnvollen Darbietungsfassung muss und sollte der Picander'sche Textdruck als zentrale Bezugsquelle nicht leichthin ausser Acht gelassen werden. So sehr es also musikalisch reizvoll sein kann, auch den charmanten Kantatenchor Telemanns in einer Aufführung einzubeziehen (so geschehen vor einigen Jahren in der Bachreihe an der Basler Predigerkirche), auf Basis der neuen Edition von Cosimo Stawiarski), so spricht doch quellenmässig nur bedingt etwas für die ausschliessliche Darbietung einer posthumen Mischfassung des späteren 18. oder frühen 19. Jahrhunderts, für deren Zuweisung an Bachs Praxis es zumindest keinen relevanten Hinweis gibt.
- Auch der ebenfalls später hinzugefügte Choralsatz «Auf, mein Herz, des Herren Tag» ist zwar zumindest nominell Bach'schen Ursprungs, gehört aber in die von Picander konzipierte Werkfassung nicht hinein und wäre als Eröffnungssatz für Bach untypisch anspruchslos. Möglicherweise könnte er jedoch im Rahmen der Einführung oder auch der Gesamtdramaturgie eines Konzertabends an geeigneter Stelle mit einbezogen werden.
- Unüberhörbar entspricht die Kantate mit ihrem zuweilen kurzatmigen und etwas formelhaften Gestus nicht in allen Dimensionen dem von Bach gewohnten Leipziger Reifestil; einzelne Wendungen und kompositorische Entscheidungen weisen tatsächlich auf einen jüngeren und noch im Stadium der stilistischen Erprobung befindlichen Tonsetzer hin. Diese Beobachtungen sprengen jedoch nicht die im Rahmen des Bach'schen Kosmos grundsätzlich mögliche Tonsprache und erreichen nirgends ein Ausmass und eine solche Dichte an wirklichen «Missgriffen», dass von einer offenkundigen Fehlzuschreibung auszugehen wäre; einzelne Passagen wie die trugschlüssige Wendung am Ende des Violinsolos im Duett oder auch bestimmte Fortspinnungen des Ritornells der Bassarie sind sogar ausgesprochen «bachisch». Daher schiene es voreilig, allein aufgrund des ästhetischen Urteils ein Werk aus dem Kanon auszuschliessen, das eine bis ins 18. Jahrhundert reichende Zuschreibung besitzt, im Ganzen doch mindestens von routinierter Qualität ist und das – virtuos gespielt und engagiert angeeignet – in einer Aufführungssituation durchaus einen zupackenden Charme entfalten kann. Es erscheint daher unbedingt vertretbar und sinnvoll, dieses sicher nicht im Zentrum des Bach'schen Oeuvres angesiedelte, jedoch auch nicht schlüssig davon abzugrenzende Werk unserem Publikum vorzustellen. Es könnte sogar eine Chance sein, unseren Stammhörern angesichts dieses Beispiels die Komplexitäten und in Teilen offenen Fragen der Aufführungspraxis des Leipziger Bach nahezubringen und sich hörend ein eigenes Urteil zu bilden. In summa: Selbst wenn also die Kantate auch nicht zur Gänze von Bach komponiert sein sollte, so ist sie doch nachweislich als Libretto für ihn geschrieben und mit einiger Sicherheit unter seinen Augen und wohl auch mit seinem Zutun vertont und aufgeführt worden.
- Eine tatsächlich diskutabile Frage dürfte hingegen sein, ob Bach – wenn wir denn von seiner Gesamtverantwortung für die Darbietung um 1729 oder danach ausgehen – die nicht mit einem Eingangsdictum versehene Kantate tatsächlich mit dem relativ schlicht anhebenden Duett begonnen hätte. Picanders Druck würde zumindest nicht gegen eine instrumentale Sinfonia sprechen, wie sie Bach etwa der Dialogkantate BWV 49 vorangestellt hat. Auch Rudolf Lutz hat für die Kantate BWV 158, die ganz ähnliche Überlieferungsprobleme aufweist, bereits mit Erfolg ein solches Vorhaben realisiert. Für BWV 145 wäre dann angesichts der dominierenden Rolle der Violine im Eingangsduett gerade nicht erneut an eine Geigenpartie zu denken, sondern eher an den Einsatz des sonst gar nicht nochmals genutzten reichen Instrumentariums der Bassarie. Eine lose an das 2. Brandenburgische Konzert mit seinem Concertino inklusive Tromba angelehnte Lösung würde auch zur Köthener Parodie-These passen; natürlich könnte man auch wieder an eine Sinfonia für Orgel und Ensemble denken (neu oder aus dem bestehenden Bach-Fundus). Überlegungen in dieser Hinsicht anzustellen, wäre auch deshalb

nicht unsinnig, da die Kantate in der fünfsätzigen Fassung des Picander-Librettos mit etwa neun Minuten Spielzeit tatsächlich aussergewöhnlich kurz ist (was vermutlich ein Grund für ihre spätere Erweiterung sein dürfte).

- Würde man hinsichtlich von BWV 145 die Überlegung einer Zweitmusik ernsthaft in Betracht ziehen, dann wäre immerhin zu fragen, ob und in welcher Weise man zusätzlich auch diesen Umstand aufführungspraktisch fruchtbar machen möchte, um das Problem der kurzen Werkdauer zu verringern. Da eine ausgewachsene zweite (Bach'sche) Kantate sicher generell und gar so kurzfristig nicht zu stemmen sein dürfte, könnte man allenfalls andere Werkbereiche ins Auge fassen. Die ergänzende Darbietung der seit 2011 in moderner Notation vorliegenden Picander-Kantate des jungen C. P. E. Bach («Ich bin vergnügt mit meinem Stande») wäre zwar eine charmante Idee – würde aber eine definitive Lösung der Autorenfrage bei BWV 145 suggerieren und passte auch vom de tempore nicht (Septuagesimae). Warum aber nicht (in Solobesetzung) die relativ kurze einhörige Motette «Lobet den Herrn, alle Heiden» BWV 230, die anderweitig auch nicht abendfüllend wäre? (Die Motette steht allerdings in C und dürfte nicht leicht einen Ganzton heraufzutransponieren sein – sie funktioniert also kaum als direkter Anschluss, sondern wenn schon, dann als echtes Zweitstück). Oder eine Motette Telemanns oder eines anderen spätbarocken Meisters? Oder eben doch einen Instrumentalsatz? Man könnte eventuell sogar an die Sinfonia der Telemann-Kantate denken (die Oboisten müssten dann von der d'amore auf die normale Oboe wechseln) oder auch die Sinfonia und den logisch anschliessenden Chor «So du mit deinem Munde» wenigstens in einer Aufführung mit darbieten und so klingend zur Diskussion stellen.
- Vielleicht wäre das sogar ein sehr kluger Weg: eine Aufführung in der fünfsätzigen Picander-Fassung mit gegebenenfalls ergänzter Sinfonia und eine zweite Aufführung in der erweiterten Form mit Eingangschor und vorgeschaltetem Choral (mit abgedruckt in NBA 1/10, Anhang). Von der Besetzung und Schwierigkeit (Probenaufwand) her sollte das machbar sein, und so würde aus einem vermeintlichen Mangel und Zweifel ein lehrreiches Variantenexempel zur Bach-Aufführungspraxis vor und nach seiner Amtszeit.

Dr. Anselm Hartinger
Januar/April 2019

J. S. Bach St. Gallen AG | Postfach 328 | CH-9004 St. Gallen | Telefon +41 (0)71 242 16 61

info@bachstiftung.ch | www.bachstiftung.ch