
KLEINE BEITRÄGE

Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“

von Alfred Dürr, Göttingen

Eigentlich nimmt es wunder, daß Bachs Kantate 143 nicht schon früher in das Kreuzfeuer der Kritik gelangt ist. Die alte Bach-Gesamtausgabe (BG) veröffentlicht sie in ihrem Band 30, der nach Arnold Scherings Worten „eine wenig kritisch ausgewählte Nachlese zu den vorher gehenden Bänden bringt“; – er selbst will die Kantaten 141, 142, 144, 146 und 150 dieses Bandes aus den echten Kompositionen Bachs ausgeschlossen wissen¹. Gegen Kantate 143 hat er jedoch zeit seines Lebens keine Einwände erhoben, obwohl sie den Betrachter, wie zu zeigen sein wird, sehr wohl zu Echtheitszweifeln herausfordern kann. Solche Zweifel sind vor etlichen Jahren von William H. Scheide in mündlicher Mitteilung und jüngst von Martin Geck² auch im Druck geäußert worden, freilich ohne Präzisierung der Gründe.

Tatsächlich bietet die Kantate manchen Anlaß zu kritischen Fragen. Schon die Quellenüberlieferung ist schwach. Die beiden Handschriften, die dem Herausgeber des 1964/1965 erschienenen Bandes I/4 der Neuen Bach-Ausgabe (NBA), Werner Neumann, zur Verfügung standen, gehen auf eine spätestens seit 1945 verschollene Hs. im Besitz der Berliner Singakademie zurück, die auch zur Redaktion der BG nicht herangezogen worden war, so daß sich Rückschlüsse auf ihren Inhalt heute nur noch auf indirektem Wege ziehen lassen.

Erst nach Erscheinen des Bandes NBA I/4 sind nun zwei weitere Hss. der Kantate 143 bekanntgeworden, beide im Besitz der Kirchen-Ministerial-Bibliothek Celle³ und beide aus dem Nachlaß des Celler Organisten Heinrich Wilhelm Stolze⁴ (1801-1868), der sie nach Annahme der Bibliothek von seinem Vater bzw. Großvater geerbt haben dürfte⁵. Die jüngere Hs. entstammt dem 19. Jahrhundert, die ältere dagegen der Mitte des 18. Jahrhunderts (dem Schriftbild nach; Wasserzeichen sind in keiner der beiden Hss. erkennbar). Der Kopftitel der älteren Hs. lautet:

Lobe den Herrn meine Seele. / 3 Corn di Caccia. Tamburi. 2 Violin: Viola / Obl. Fagotto. Cant. Alt. Ten. Basso. / et Continuo. [rechts:] di / Joh. Seb. Bach.

Rechts oben von derselben Hand: „Kirchwey / 1762“. Auch die Noten sind vom selben Schreiber geschrieben, während eine Namenseintragung links oben „HWStolze XVI, 11“ andere Schriftzüge aufweist.

1 Vgl. dazu Bach-Jahrbuch 1913, S. 39 sowie 1912, S. 132 f.

2 *Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 63-71, hier: S. 70.

3 Der genannten Bibliothek sei für ihr Entgegenkommen bei der Benutzung der Handschriften im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen verbindlichst gedankt.

4 Vgl. MGG, Bd. 12, Sp. 1406f.

5 So das *Ausstellungsverzeichnis* (maschinenschriftl., vervielfältigt) anlässlich einer Ausstellung im Bomann-Museum Celle am 5. Juni 1971. Als Schüler J. C. Kittels, L. E. Gebhardis und M. G. Fischers könnte H. W. Stolze die Abschrift jedoch auch von einem seiner Lehrer erhalten haben.

Die entscheidende Frage ist nun, ob die Verfasserschaft Bachs durch die Celler Hss. als von den bisher bekannten Quellen unabhängigen Zeugen bestätigt wird oder ob alle erhaltenen Quellen auf dieselbe Vorlage zurückgehen, die dann die ganze Beweislast allein tragen würde. In der folgenden Darlegung übernehmen wir die Sigel der bisher bekannten Quellen A (Hauser) und B (Fischhof) aus Krit. Bericht NBA I/4 und bezeichnen die ältere Celler Quelle als C 1, die jüngere als C 2.

Daß B eine Abschrift von A darstellt, daß ferner A auf eine verschollene Hs. der Berliner Singakademie zurückgeht, hat bereits Neumann nachgewiesen. Evident ist ferner, daß C 2 eine Abschrift nach C 1 darstellt: Dies ergibt sich aus Kopistenmerkzeichen in C 1, die mit den Seitenenden in C 2 übereinstimmen, ferner aus der allgemeinen Lesartengleichheit sowie aus der Beobachtung, daß C 2 gelegentlich Korrekturen aufweist, wobei die Lesart ante correcturam mit derjenigen in C 1 übereinstimmt. Endlich weisen die Quellen A und C 1 (samt B und C 2) eine Anzahl Bindefehler⁶ auf, die erkennen lassen, daß sämtliche Quellen auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

Die Vorlage für die verschollene Hs. der Singakademie läßt sich aber noch genauer bestimmen, nämlich als C 2 (allenfalls über eine Zwischenquelle, doch liegen hierfür keine Anzeichen vor). C 2 ist nämlich keine unveränderte Abschrift nach C 1, sondern wurde, z. T. während des Kopiervorgangs, einer Redaktion unterzogen. Bezifferung und fehlende Haltebögen wurden vielfach hinzugefügt, Bezifferung auch berichtigt, andernorts wiederum versehentlich weggelassen. Eine eigenartige, am Instrumentalpart der vorhergehenden Takte orientierte Notierungsweise der Singstimmen in Satz 1, Takt 11-14 und 14-17 durch C 1



(Bögen z. T. fehlend) wird durch C 2 in Haltenoten (wie in NBA) wiedergegeben. Alle diese Lesarten aus C 2 teilt Quelle A. Der wichtigste Eingriff, den sich der Kopist von C 2 erlaubt, ist jedoch die Oktavierung des Violino-I-Parts in Satz 6, in dem C 1 ein Unisonospiel der beiden Violinen mit der Viola in tiefer Lage verlangt mit dem (vermutlich eigenmächtig hinzugefügten) Vermerk „*statt d. Viola kann Vox hum. genommen [werden]*“, der wohl einen vokalen Vortrag der Liedweise, vielleicht aber auch das Orgelregister meint. Auch in diesem Falle folgt A der Lesart C 2 (Violino I in der Oberoktave). Demnach sind die uns bekannten Abschriften in direkter Abfolge C 2–[Singakademie]–A–B von Quelle C 1 abhängig, die sich als einzig relevanter Zeuge für die Überlieferung von BWV 143 erweist.

Durch Vergleich mit C 1 wird eine Anzahl der bei Redaktion der Neuausgabe vorgenommenen Konjekturen bestätigt⁷. Eine Reihe weiterer Lesarten läßt sich nunmehr richtigstellen (siehe unten, Anhang). Andererseits enthält C 1 einige Fehler, zumal in der Bezifferung, die bereits in der Abschrift C 2 richtiggestellt und daher auch nicht in die Neuausgabe eingegangen sind, sowie einige Textumdichtungen, die die Situation der Aufführung zur Kirchweih 1762 widerspiegeln, indem sie die Anspielungen auf Neujahr und die einstige politische Lage tilgen bzw. ändern. Diese Umdichtungen wurden nicht in C 2 übernommen, sie finden sich an folgenden Stellen (mitgeteilt in normalisierter Orthographie):

⁶ So teilen C 1 und C 2 die im Krit. Bericht NBA I/4, S. 113-117 genannten Lesarten zu Satz 1, Takt 24, 32, 33; Satz 2, Takt 6 (16), 28; Satz 3, Takt 4; Satz 4, Takt 2 (Viol. I), 10, 11, 14, 18, 21, 22, 26, 29; Satz 6, Takt 11; Satz 5, Takt 25, 35, 36^b; Satz 7, Takt 6 (27), 10 (31), 61.

⁷ Dies betrifft die im Krit. Bericht NBA I/4, S. 113-117 genannten Lesarten zu Satz 1, Takt 22-24, 29, 30-33; Satz 2, Takt 1, 7 (17), 26-28, 33; Satz 4, Takt 1, 2 (Viol. II), 28; Satz 5, Takt 20, 32; Satz 6, Takt 37/38; Satz 7, Takt 7 (28), 20 (41), 39/40, 53-55 (z. T.), 54-57, 63.

Ursprünglicher Text	Umdichtung
Satz 2: <i>Tausendfaches Unglück⁸, Schrecken, Trübsal, Angst und schnellen Tod</i>	
...	
<i>Sehen andre Länder zwar, Aber wir ein Segensjahr.</i>	<i>Trifft auch uns und unser Land; Hilf uns, Herr, durch deine Hand!</i>
	Eine weitere Umdichtung lautet:
	<i>Hört jetzt auf in unserm Land; Hilf uns, Herr, durch deine Hand!</i>
Satz 6: <i>Jesu, Retter deiner Herde, Bleibe ferner unser Hort, Daß dies Jahr uns glücklich werde, Halte Sakrament und Wort Rein der ganzen Christenschar Bis zu jenem neuen Jahr!</i>	<i>Wend ab Unglück und Beschwerde, Schütze sie, wenn kommt Gefahr.</i>

Man wird in der ersten Umdichtung eine Anspielung auf die Lage von 1762 (Siebenjähriger Krieg) sehen dürfen, während die neuerliche Umdichtung (in Satz 2) nicht allzulange danach entstanden sein könnte (beide sind vom Schreiber der Hs. geschrieben). Auf Bach gehen diese Texte sicherlich nicht zurück.

Unsere Kardinalfrage jedoch, ob wir es mit einer echten Komposition Bachs zu tun haben, läßt sich trotz der Klärung zahlreicher Einzelprobleme auch anhand von C 1 nicht beantworten. Allenfalls ist die Zuweisung an Bach nun um ein wenig glaubhafter geworden, da wir sie um ca. 70 Jahre weiter zurückverfolgen können als bisher. Aber viel will das nicht besagen.

Zum Schluß der Quellenbetrachtung sei die Frage nach dem Stimmton der Aufführung gestellt. Wir wissen, daß die Kirchenmusikaufführungen zu Anfang des 17. Jahrhunderts – und auch die Bachs bis (mindestens) 1717 – häufig in Chortonstimmung stattfanden, wobei die Holzblasinstrumente, da sie im Kammerton gestimmt waren, eine transponierte Stimme erhielten (eine Sekund oder kleine Terz höher notiert). Zu fragen ist also, ob die Notierung der Kantate in C 1 Hinweise für eine Aufführung in relativ hoher Lage (Chorton) und ein transponierendes Spiel des Fagotts (als des einzigen verwendeten Holzblasinstruments) bietet. Wenn ja, so würde das auf eine Entstehung der Kantate in relativ früher Zeit deuten – eine Annahme, die, wie wir sehen werden, durch den Text des Werkes nahegelegt wird.

Eine Prüfung des notierten Stimmumfangs für Fagott (C-f) und Singstimmen (d'-g", f-c", f-a', F-es') läßt einen relativ geringen Ambitus, zumal des Tenors, erkennen, der eine Aufführung sowohl in Chorton- als auch in Kammertonstimmung erlaubt. Nimmt man eine Aufführung in Chortonstimmung an, so käme für das Fagott aus spieltechnischen Gründen keine Terz-, sondern lediglich Sekundtransposition (Kammerton: C-dur) in Frage. Die Verwendung von 3 Hörnern mit Pauken ist für Bachs frühes Schaffen nicht belegt, aber ebensowenig auszuschließen; und auch hier bildet die Stimmtonfrage kein Hindernis; denn Bach verlangt jedenfalls in seinen Leipziger Kirchenkantaten sowohl Hörner in C, was einer Chortonstimmung in B entspräche (z. B. in BWV 16 und 65), als auch in B (z. B. in BWV 14 und 105).

Entbehrt somit der Quellenbefund der letzten Glaubwürdigkeit, so bleibt lediglich eine Prüfung des Werkes selbst übrig, wobei wir uns der Fragwürdigkeit der bis heute erarbeiteten methodisch-kritischen Hilfsmittel bewußt sein sollten⁹.

⁸ De facto liest C 1: „Unglücks“, so daß die ursprüngliche Lesart vielleicht auch „Tausendfachen Unglücks Schrecken“ gelautet haben könnte. – Im Textwort „schnellen“ ist der Endbuchstabe in C 1 am Rande unlesbar (Quelle A: „schneller“, was auch für die Umdichtung zu fordern wäre); doch ist die Lesart „schnellen“ durch C 2 bezeugt.

⁹ Nähere Angaben zu den im folgenden vorgelegten Ergebnissen werden in der 2. Auflage meiner *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* (Wiesbaden, in Vorb.) mitgeteilt.

Der Text ist auffallend altertümlich: Zu Bibelwort (Psalm 146, Vers 1, 5, 10) und Choral („*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*“) treten lediglich zwei frei gedichtete Strophen von identischem Versbau (Satz 4 und 6); freie Rezitativdichtung fehlt. Der Text ist demnach der älteren Kirchenkantate zuzuordnen. Auch wenn wir nicht annehmen, daß hier stets derselbe Textautor (bzw. -kompilator) am Werke war, ist die Verwandtschaft mit den von Bach vor 1714 vertonten Texten zu BWV 131, 71, 150, 196 doch offensichtlich, wobei die Herkunft der Bibelwortsätze aus jeweils einem einzigen Psalm für BWV 131, 150, 196, die Beibehaltung derselben Liedweise in den choralgebundenen Sätzen für BWV 131 und das Auftreten strophischer Dichtung für BWV 71 zutrifft.

Der Komponist verfährt ein wenig fortschrittlicher, indem er auf strophische Vertonung der freien Dichtung verzichtet und einen der Bibelwortsätze als Rezitativ komponiert. Dennoch läßt eine Analyse der einzelnen Formen erkennen, daß das Werk, sofern es von Bach stammt, vor 1714 komponiert worden sein muß. Zwar treten einzelne Stilmerkmale auf, die für die moderne Kirchenkantate typischer sind als für die ältere, so besonders das Seccorezitativ (und zwar ohne die für Bachs frühe Kantaten typischen ariosen Einschübe) in Satz 3, Ritornellformen vom (z. T. erweiterten) Fortspinnungstypus in Satz 1, 2, 5, 7, Choreinbau in Satz 1 (Takt 22-25 = 4-7) und die Andeutung eines Einbaus der Solostimme in Ritornellzitate in Satz 5 (Takt 11-12 = 2-3, Takt 17 = 2). Aber gerade die relativ bescheidenen Ausmaße dieser Indizien schließen – Bachs Autorschaft vorausgesetzt – eine Entstehung in späterer Zeit aus. Schon von 1713/1714 an sind Bachs Rezitative weiträumiger, die Melodietypen seiner Ritornelle charakteristischer, die Vokaleinbaupartien ausgedehnter und insgesamt die Sätze stärker von thematischer Arbeit als von motivischer Figuration geprägt.

Dagegen lassen sich zu den frühen Kantaten Bachs einige Parallelen aufzeigen:

Hier fällt insbesondere die wichtige Rolle der Choralbearbeitungen auf. Hatte schon der Textdichter offenbar zwei Choralstrophen vorgesehen, so fügt der Komponist noch ein instrumentales Choralzitat in Satz 6 hinzu – eine angesichts des schwindenden Interesses der zeitgenössischen Komponisten am Choral ungewöhnliche, für Bach dagegen typische Erscheinung.

Auch die relativ bedeutende Rolle, die den Instrumenten zukommt, ist für Bach typisch. Die bei den Komponisten um 1700/1720 weithin geübte Praxis, den Instrumenten im Vokalsatz (Chor, Arie) unter Verzicht auf kontrapunktische Verflechtung lediglich Zwischenspielfunktion einzuräumen, ist Bach fremd und gleicherweise auch dem Komponisten der Kantate 143.

Ferner stimmt die Textbezogenheit der Vokalteile mit der Bachschen Kompositionsweise überein. Affekthaltige Wörter wie „*Lobe*“ (Satz 1, Takt 8-10, 22-25), „*Schrecken, Trübsal, Angst und schnellen Tod*“ (Satz 4, Takt 6f.), „*Sorgen*“ (Satz 4, Takt 10, 12f.), „*ewiglich*“ (Satz 5, Takt 11-19, 30-33), „*bleibe*“ (Satz 6, Takt 10-12), „*halte*“ (Satz 6, Takt 20-24) erfahren die bei Bach zu erwartende Behandlung.

Hinzu kommt noch eine Reihe von Einzelmerkmalen wie z. B. das Dreiklangsmotiv „*Der Herr ist König*“ in Satz 5 (Takt 10, 27, 29), das mit dem Kopfmotiv „*Gott ist mein König*“ in der gleichnamigen Kantate BWV 71 (Satz 1, Takt 3, 14, 29 f.) genau übereinstimmt, oder der verklingende Schluß, der in Bachs ersten Kantaten mehrfach und in Satz 1 der Kantate 143 gleichfalls auftritt.

Gleichwohl darf nicht verkannt werden, daß das Werk auch manche befremdliche Züge aufweist, die es als nicht typisch für Bachs frühe Weimarer Zeit kennzeichnen und, will man sie gelten lassen, die Autorschaft Bachs in Frage stellen.

Hier ist zunächst die innerhalb des Bachschen Schaffens singuläre und daher schwer erklärbare Notierungsweise der Singstimmen in Satz 1 (Takt 11-14, 14-17) zu nennen (siehe dazu oben), die, da sie sich nur in C 1 findet, bisher unbeachtet geblieben ist. An einen Kopistenirrtum zu glauben, verbietet ihr achtfaches Auftreten (je viermal an zwei Stellen), näher läge schon die Annahme eines nachträglichen Tausches von Instrumenten und Singstimmen in Takt 11-17 in Bachs Kompositionspartitur. Doch bleiben die Erklärungsversuche letztlich vage Hypothese.

Ferner fällt die konventionelle, weithin diatonische, ja häufig ausgesprochen dreiklangsbetonte Melodik – nicht nur in den Hörnern, sondern auch im Streichersatz – auf. Besonders aufschlußreich ist hier ein Vergleich der Obligatstimme des Satzes 2 mit derjenigen des Satzes 4 der um 1713/1715 anzusetzenden Kantate BWV 18 (von Satz 4 der nicht näher datierbaren

Kantate 204 ganz zu schweigen). Aber auch der Streicherpart des Satzes 7 wird beherrscht von fröhlich-belangloser Dreiklangsfiguration, wobei die Unisonoführung der beiden Violinen als für Bach untypisch besonders auffällt (so bereits in Satz 1, Takt 14-17, 22-26).

Auf das Ungewöhnliche der Bibelwortvertonung als schlichtes Secco in Satz 3 war bereits hingewiesen worden; dabei befremdet insbesondere die Engräumigkeit des allerdings nur 4 Takte umfassenden Tenorparts (*f-g*).

In formaler Hinsicht fällt beim Vergleich mit den Bachschen Kantaten der Zeit zwischen 1708 und 1713 das Fehlen der Permutationsfuge, ja überhaupt ausgeprägter Stimmtauschartien auf (gerade die Permutationsfuge ist es ja, die die Echtheit der gleichfalls angezweifelten Kantate 150 glaubhaft macht). Unterstellt man, daß das Vorhandensein eines Rezitativs (wenn auch auf Bibeltext) auf eine innerhalb der genannten Zeit relativ späte Entstehungszeit deutet (da ein Rezitativ in Bachs Schaffen erstmals 1713 nachweisbar ist, in sicher datierbaren Kirchenkantaten sogar erst 1714), so nimmt auch das Fehlen jeglicher ausgeprägter Bogen- oder gar Dacapoformen wunder; denn wie an anderer Stelle gezeigt wird (siehe Anm. 9), bahnt sich die ausgiebige Verwendung der Dacapoform durch Bach im Jahre 1714 bereits in den zuvor geschaffenen Kantaten an. Freilich muß zugestanden werden, daß die Cantus-firmus-Bindung in 3 von 7 Sätzen der Kantate 143 die Anwendung sowohl des Permutationsprinzips als auch formaler Abrundung durch Bogenformen erschwert. Auch läßt sich die Möglichkeit einer rezitativischen Vertonung des Bibelworts schon in früherer Zeit (etwa um 1707/1708) natürlich nicht ausschließen.

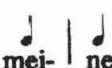

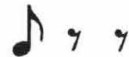
Wir brechen unsere Untersuchung hier ab, obwohl das Ergebnis zwiespältig bleibt. Zwar besitzen wir jetzt eine verlässlichere Quelle als bisher, deren bessere Lesarten (siehe den folgenden Anhang) nun auch unserer musikalischen Praxis zugutekommen können. Aber die Echtheitsfrage hat sich dennoch nicht bündig beantworten lassen, und wir möchten das Ergebnis der hierauf gerichteten Untersuchungen dahingehend zusammenfassen, daß die Kantate BWV 143 zwar mit Wahrscheinlichkeit, aber nicht mit Sicherheit echt ist. Gewiß lassen sich an diese Erkenntnis noch ungezählte Spekulationen knüpfen, wie sie sich etwa mit den Stichworten „Bach-Schule“ oder „Pasticcio“ andeuten lassen; aber wir verzichten hier auf weitere Ausführungen: Die ständig wachsende Zahl der Hypothesen zur Entstehungsgeschichte undatierbarer Bachscher Werke gemahnt daran, daß nicht alles, was möglich ist, darum auch wahr sein muß.

Festhalten möchten wir jedoch an der Behauptung, daß die Kantate BWV 143, sofern sie eine Komposition Johann Sebastian Bachs ist, vor 1714 komponiert worden sein muß; sie wäre dann zu einem der Neujahrstage zwischen 1708 und 1713 entstanden.

A n h a n g

Relevante Lesartenkorrekturen zu Kantate BWV 143 nach Quelle C 1

Die folgende Liste enthält die wichtigsten Korrekturen zum Abdruck der Kantate BWV 143 (vor Bekanntwerden der Quelle C 1) in NBA I/4. Sie ersetzt keinen Kritischen Bericht. Nicht mitgeteilt werden neben anderen Belanglosigkeiten die zahlreichen Ergänzungen zur Bezifferung, sofern sie sich aus dem musikalischen Satz von selbst ergeben; doch sei hier vermerkt, daß sich in Quelle C 1 zu Satz 2, Takt 22-25, zu Satz 4, Takt 12-15, 20-23 und zu Satz 6, Takt 30-33 jeweils reichlich Bezifferung findet. Unerwähnt bleiben gleichfalls die konsequenterweise erforderliche Tilgung zutreffender, aber erst in C 2 hinzugefügter Bezifferung, ferner die Erörterung zweifelhafter Lesarten (z. B. der oben erwähnten Notierungsweise in Satz 1, Takt 11-14 und 14-17), sofern die in NBA vorgefundene Lesart keiner Änderung bedarf.

NBA Seite	I/4	Satz	Takt	System	Berichtigte Lesart
171		1	20-21	Alto, Ten.	 mei- ne
176		3	2	Ten. Bc.	1. Note <i>g'</i> statt <i>f'</i> Haltebogen 1.-2. Note; Beziff. zu 1. statt 2. Note
177		4	6	Ten.	Lies „schnellen“ statt „schneller“
178		4	17	V. I	Setze \flat vor 9. und \natural vor 16. Note
183		5	23	Basso	Bogen zu 2.-3. statt 1.-2. Note mit entsprechend geänderter Textunterlegung
186-189		6	5-37	V. I	Durchweg 1 Oktave tiefer
187		6	16	Bc.	Beziff. der 2. Note: \flat , 4. Note: 6
			18	Bc.	zu 6. und 7. Note Beziff. jeweils: 7
188		6	24-27	Ten.	Statt des kursiv gedruckten Textes Text in Normaldruck, analog unterlegt: „-te Sakrament und Wort, halte Sakrament und Wort rein der ganzen Christenschar, der ganzen Christen-“
			29	Ten.	8. Note <i>c'</i> statt <i>d'</i>
189		6	31-32	Ten.	Von Takt 31, letztes 4 tel an:
					 neu - - en,
			35	Fag.	Letzte Note <i>c'</i> statt <i>b</i>
191		7	5-6	V. I	Haltebogen über Taktstrich (zu <i>b'</i>)
191-197		7	6 ff.	Alto } Ten. } Basso }	„Alleluja“ bzw. „alleluja“
198		7	62	Bc.	2. Takthälfte: 

Zum Problem der Entstehungsgeschichte von BWV 248 a

von Klaus Häfner, Karlsruhe

Die Durchsicht der Originalquellen des *Weihnachts-Oratoriums* bei den Vorarbeiten zu Band II/6 der NBA erbrachte unter anderem den Nachweis einer bis dahin völlig unbekanntem Kirchenkantate, deren Musik in BWV 248 wiederverwendet wurde. Alfred Dürr faßte diese Neuerkenntnis folgendermaßen zusammen: „Teil VI des Oratoriums nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als ihm eine einzige Kirchenkantate zugrundeliegt, aus der nicht nur Chor und Arien, sondern auch der Schlußchoral und sogar die frei gedichteten Rezitative übernommen wurden. Lediglich die Evangelistenpartie und der mittlere Choral, ‚Ich steh an deiner Krippen hier‘, wurden neu eingefügt. Über die nähere Bestimmung dieser Kantate wissen wir nichts; da aber in den erhaltenen und ins *Weihnachts-Oratorium* übernommenen Stimmen (Violine I, II, Continuo) ein Kopist auftritt, der als Notenschreiber Bachs nicht vor Kantate 215 nachweisbar ist,