

Daniel Johannsen

Johann Sebastian Bach
und die Tenorstimme

Daniel Johannsen

Johann Sebastian Bach
und die Tenorstimme



Diplomarbeit zur Erlangung des Titels
eines
MAGISTER ARTIUM
der
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

betreut von
Univ.-Prof. Michael Radulescu

Für

MARGIT FLEISCHMANN-KLAUSHOFER,

meine Meisterin,

*die mich zu dem gemacht hat, was ich bin,
und deren wacher Geist nie aufgehört hat,
nach allen Richtungen zu wachsen*

oos

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkungen – Abkürzungen.....	2
EINLEITUNG	4
Erster Teil · WIE SANG MAN DAMALS IN MITTELDEUTSCHLAND?.....	7
Ausbildung	7
Zeugnisse über die Qualität Bachscher Kirchenmusik-Aufführungen in Leipzig.....	11
Aspekte des Kunstgesangs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	13
Namentlich bekannte Sänger (v. a. Tenoristen) aus Bachs Umfeld	16
Zweiter Teil · BACHS CHOR.....	19
Musiktheoretische Grundlagen.....	19
Bachs eigenhändige Angaben zur Leipziger Besetzungsgroße	23
Das Collegium musicum der Neuen Kirche.....	25
Dritter Teil · GIBT ES DENN EINE DIFFERENZIERTE SYMBOLIK DER SINGSTIMMEN?.....	27
Die Theorien von Gustav Adolf Theill	30
Vierter Teil · GEDANKEN UND BEOBECHTUNGEN ZUR TENORSTIMME BEI BACH	33
1) DIE TEXTINHALTE.....	33
1.1) Geistliche Werke.....	33
1.1.1) Aufgliederung der geistlichen Tenortexte nach dem Inhalt	38
1.1.2) Kirchenkantaten ohne Tenorsoli	40
1.2) Weltliche Werke	41
2) FORMALE ERKENNTNISSE.....	43
2.1) Kombination des Tenors mit anderen Stimmen (auch in Rezitativen) – eine vorwiegend quantitative Bestandsaufnahme	43
2.1.1) Quartette.....	43
2.1.2) Terzette	43
2.1.3) Duette.....	43
2.1.3.1) Duette mit der Altstimme	44
2.2) Positionierung von Tenorsoli in den Kantaten an 1. oder 2. Stelle.....	45
2.3) Bindung Rezitativ-Arie für die Tenorstimme	46
2.4) Tanzcharaktere, -formen und -rhythmen in den Tenorarien	47
2.5) Formen Bachscher (Tenor-)Arien.....	49
3) MUSIKALISCHE ANALYSE	52
3.1) Zur Bachschen Instrumentation (v. a. der Tenorarien und -accompagnati)	52
3.1.1) Zur Kombination Tenor – Traversflöte im speziellen	58
3.1.2) Statistisches	59
3.1.3) Instrumentatorische »Tenor-Besonderheiten«	60
3.2) Tonarten.....	61
3.2.1) Zur Tonartencharakteristik barocker, insbesondere Bachscher Werke	61
3.2.2) Tabellarische Aufstellung – Erkenntnisse.....	62
3.3) Taktarten.....	74
3.4) Ambitus	78
3.5) Weitere Beobachtungen.....	81
4) EINIGE WENIGE GEDANKEN ZU DEN EVANGELISTENPARTIEN	82
5) DIE EINZIGE (?) ERHALTENE TENOR-SOLOKANTATE – BWV 55	85
SCHLUSSWORT.....	89
Literaturverzeichnis.....	90

VORBEMERKUNGEN - ABKÜRZUNGEN

Bei einer Nummernangabe aus dem Bach-Werke-Verzeichnis (BWV; herausgegeben von Wolfgang Schmieder, Wiesbaden 1990) indiziert die Ziffer nach dem Schrägstreich (z. B. BWV 22/4) stets die Satznummer analog zur Neuen Bach-Ausgabe (NBA).

S	Sopran
A	Alt
T	Tenor
B	Baß
UA	Uraufführung

Für die Abkürzung von Instrumentennamen und biblischen Büchern wurden die herkömmlichen Abbreviaturen verwendet:

Alle weiteren Abkürzungen sind im konkreten Fall ausgewiesen.

Zum Titelblatt: Im Hintergrund ist die erste Seite der Arie »Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen« (*Matthäus-Passion*, Nr. 35) aus der autographen Partitur abgebildet (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. Bach P 25; entnommen der TELDEC-CD 8573-81036-2)

*Mittel-Stimme, Tenor, ich heiß,
Vorzug vor andern hab im Kreis,
Steh fest und halt die andern an,
Im Gesang hört man meinen Ton,
Choral mein Richtschnur, ist das Ziel,
Auf welch sieht, was nicht irren will.*

JOHANN WALTER (1496 – 1570) 23 ZITIERT NACH DAMMANN 1967, S. 182

EINLEITUNG



AS WERK JOHANN SEBASTIAN BACHS beschäftigt Wissenschaftler wie ausübende Musiker seit Generationen. Die Annäherung an seine möglichst authentische Wiedergabe wurde in den, grob gesprochen, anderthalb Jahrhunderten der »Bach-Renaissance« immer wieder neu überdacht; Quellenforschung, gründliche Analyse und Adaption der barocken Musiktheorie und -ästhetik, wie sie uns in den Schriften von Mattheson, Walther, Marpurg und anderen sehr plastisch und anschaulich überliefert sind, haben im 20. Jahrhundert so manches »traditionelle« Gedankengebäude in sich zusammenbrechen lassen. Und selbst heute, wo uns das reale Musikleben von 1600 bis 1800 vertrauter denn je erscheint, wo wir unser Instrumentarium entweder liebevoll restauriert oder originalgetreu nachgebaut, unser Aufführungsmaterial von allen nicht autorisierten Zusätzen entchlackt und uns die entsprechenden Manieren und Gepflogenheiten längst angeeignet haben, scheiden sich die Geister immer noch über ganz grundsätzliche Fragen wie etwa Besetzungsgröße oder Aufstellung – einen kleinen Einblick in die Debatte werde ich im 2. Teil, »Bachs Chor«, geben.

Vieles ist mittlerweile »common sense« geworden – es wird allgemein anerkannt und auch praktisch umgesetzt; den Erklärungen und Deutungen von wissenschaftlichen Größen wie Alfred Dürr oder Christoph Wolff habe ich wohl kaum etwas Nennenswertes hinzuzufügen; meine Absicht ist vornehmlich eine Art Zusammenschau aus der Perspektive meiner eigenen Stimmlage – und eine Beschäftigung mit dem einen oder anderen »kleinen weißen Fleck«, der nach rund 50 Jahren intensiver Bachforschung noch da und dort zu bemerken ist und eine weitere Vertiefung (auch im bescheidenen Rahmen einer Diplomarbeit) rechtfertigt.

Wie zum Beispiel die Frage nach Bachs Sängern – denn so viele Vokalwerke uns der Thomaskantor auch hinterlassen hat, die zahlreicher erklingen als jemals zuvor, so wenig können wir über diejenigen sagen, die damals unter den nicht gerade günstigsten Bedingungen probten und aufführten. Nun, von der zumeist gleichmäßigen Fluktuation und Qualität der Alumnen von St. Thomæ schrieb man damals (mit Ausnahme einiger weniger Abgangszeugnisse und sporadisch erhaltener Statistiken)

nicht großartig viel; die Hofsänger (und auch -sängerinnen, zumal der Meister ja selbst eine ehelichte), die Bach in Weimar und Köthen zur Verfügung hatte, wurden außer auf Quittungen und Programmen auch nicht nennenswert verzeichnet, geschweige denn rezensiert oder abgehandelt – waren sie doch nicht unbedingt »Weltstars« wie ihre Kolleginnen und Kollegen an der Dresdner Oper oder an ähnlich arrivierten Bühnen in London, Venedig, Paris und Wien. Wer waren also diese Vokalisten? Waren sie tatsächlich so gut ausgebildet und versiert, wie etwa die Gesangsschule von Tosi/Agricola vermuten lässt? Hatte Bach (egal ob bei Hofe oder in der Kirche) dergleichen auch nur annähernd zur Verfügung (das heißt: waren die Soprane, Alte und Bässe für seine künstlerischen Intentionen denn immer geeignet?), oder mußte er sich vornehmlich und zu einem übergroßen Prozentsatz »nach der Decke strecken«? Und wer sang ihm diese Tenorpartien?!

Im Zuge meiner Arbeit ließ ich nun (an Hand gewisser Aspekte und Kriterien) einen »Sensor« durch jene Arien und Rezitative wandern, die Johann Sebastian Bach meiner Stimmlage zugeschrieben hat. Da wir es in seiner Vokalmusik zum allergrößten Teil mit Sakralkompositionen zu tun haben, in denen sich die theologischen Überzeugungen des Komponisten widerspiegeln, versuchte ich, primär eine Analogie der Inhalte und (zumindest ansatzweise) eine Art »Prinzip Tenor bei Bach« aufzustellen, das auch mit einem musikalischen Symbolismus korrespondiert (so etwa in der Form, Instrumentation, in den Takt- und Tonarten der Stücke oder in der Kombination mit anderen Stimmlagen) – alles natürlich mit Bedacht auf

- 1) den Umstand, daß Johann Sebastian Bach bei aller gestalterischen und exegetischen Freiheit – und seinem thüringisch-lutherischen Eigensinn – selbstverständlich auch auf die Ressourcen seiner Umgebung Rücksicht nehmen mußte,¹ und
- 2) wissend darum, daß annähernd zwei Fünftel seiner Kirchenkantaten und ein weit größerer Prozentsatz seiner weltlichen Vokalwerke nachweislich verloren gegangen sind.

¹ »Soeben seinen ersten [Leipziger] Kantatenjahrgang begonnen habend, der gleich zu Anfang einige anspruchsvolle Sopranpartien enthielt, vermied er ganz eindeutig im Zeitraum September 1723 – Mai 1724 schwere Sopransoli.« – Geck 2003, S. 561.

Der Monolith Bach ist zweifellos über jede kleinkarierte Schematisierung erhaben, jedoch haben viele Tatsachen bislang darauf hingedeutet, daß seiner Musik meist ein großes System, eine » göttliche Weltenordnung « zu Grunde liegt, in der jeder Part seine wohlüberlegte Gestalt, seine genaue Funktion hat.

Wien, im Frühjahr 2005  *Daniel Johannsen*

Erster Teil

WIE SANG MAN DAMALS IN MITTELDEUTSCHLAND?



JOHANN SEBASTIAN BACH war selbst einmal Chorknabe gewesen; er hat also nicht nur in seinem hochmusikalischen Familienumfeld genug übers Singen erfahren, sondern auch die nötige Schulung im Chor- (und wohl auch Solo-) Gesang erhalten, um genau zu wissen, was dazu nötig ist und was im Bereich des Möglichen liegt. Diese Prämisse dürfen wir als gegeben betrachten.

Wenn ich mir barocke Vokalwerke ansehe (beginnend mit Monteverdi, Cavalli und Bruhns bis hin zu Bachs Zeitgenossen Händel, Telemann und Hasse), so kann ich – zumal ich auch weiß, wie intensiv sich ein professionelles Sängerleben damals gestaltete! – nur anerkennend feststellen, daß diese Herren, Knaben und (auf Opernbühnen und in der »Cammer« auch) Damen sehr genau über ihre Stimme und das Singen Bescheid wissen mußten; andernfalls hätten sie bei dem enormen Arbeitsaufkommen kaum länger durchgehalten.

Ausbildung

Die »italienische Ausbildung« am *conservatorio* oder *ospedale*, wie wir sie von Tos/ Acricola aus den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts geschildert bekommen, war noch (fünfzig Jahre später) für Johann Adam Hiller im Vorwort seiner *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* das absolut erstrebens- und nachahmenswerte Vorbild; dort sangen die Zöglinge (die zu einem Gutteil »Verschnittene« waren) mehrere Stunden täglich (bereits ab dem frühen Morgen), erhielten Musiktheorie-, Kompositions- und Instrumentalunterricht (vor allem am Cembalo, da die Pädagogen schon damals den für die Sängerschaft großen Nutzen in der Beherrschung eines Harmonie- und Begleitinstruments erkannten), konnten in eigenen Opernproduktionen auftreten und sorgten nebenher auch noch für die Kirchenmusik – solche Institutionen waren natürlich der Stolz jeder kunstbeflissenen Stadt. Hiller beklagt: »Nun was stellen wir den Italiänern entgegen? Ihren Conservatorien unsere Currenden und Alumnäen? Diese müssen uns zwar zu unsren Kirchenmusiken die Sänger liefern; da aber keiner deßwegen aufgenommen wird, um in der Musik vortrefflich

zu werden.« Musik sei hierzulande nur ein Mittel, »neun bis zehn Jahre lang sich auf einer öffentlichen Schule mit allen Bedürfnissen versorgen zu lassen. Unsere Kirchenmusiken können daher, wenigstens in der Ausführung, nichts sehr reizendes haben«.² Ich weiß nicht, ob der Verfasser, der Bach in den 1770er Jahren im Thomaskantorat folgte, hier auf seine eigene Situation anspielt. Tatsache ist: er war ein renommierter, gewissenhafter Gesangspädagoge, stellte sicherlich hohe Ansprüche an seine Ausführenden und wird für eine halbwegs gute Qualität gesorgt haben. Seine Lamentation, »Und in den Kirchen – Ach, lieber Gott! es ist traurig, zu sagen, um welchen Preis die Musik da auftreten soll, die Ehre Gottes, die Andacht einer christlichen Gemeinde zu befördern, und ihre eigene Würde zu behaupten. Kann sie, bey so bewandten Umständen wohl anders, als schlecht seyn? so daß sie von vielen vernünftigen Männern für ganz entbehrlich gehalten wird«,³ könnte aber genau so gut auch für das Leipzig seiner Gegenwart und unmittelbaren Vergangenheit gelten... »Bereits in den sechziger Jahren ging Hiller deshalb dazu über, bei öffentlichen Konzerten auch Sängerinnen mit einzubeziehen.«⁴

Interessant ist, daß sich auch Charles Burney in seinen berühmten Reiseberichten zur Situation der Vokalmusik (hier vornehmlich über das Musiktheater) in Leipzig geäußert hat, als er dort 1775 kurz Halt und mit Hiller Bekanntschaft machte: »Diese Stadt pflegte vor dem letzten Krieg einer Komödiantentruppe dauerhaft Anstellung zu geben [Leipzig hatte bis 1720 und dann erst wieder nach Bachs Tod eine regulären Opernbetrieb]; aber seit dieser Zeit ist niemand über einen längeren Zeitraum hiergewesen.«⁵ Über die Komödienaufführung einer Gastspieltruppe, der er beiwohnte, heißt es: »Die Ausführenden haben mich keineswegs begeistert, weder mit ihrem Gesang, noch mit ihrer Darstellung; alle waren sie aus dem Ton, aus dem Takt und vulgär.«⁶ Während der Proben für ein Hillersches (!) Singspiel stellt er fest: »Um die Wahrheit zu sagen, ist der Gesang hier genau so vulgär und gewöhnlich wie unser allgemeines Singen in England, zumindest unter jenen, die weder die Möglichkeit

² Hiller 1780/1976, S. XI.

³ Ebd., S. VII.

⁴ Glöckner 2002, S. 398.

⁵ Burney 1775/1969, S. 75.

⁶ Ebd.

einer guten Ausbildung hatten noch jemals guten Gesang hörten.⁷ Die Ausführenden säingen in der Höhe mit einer Art »Schlag«, zudem »sehr laut, anstatt ein *messa di voce* anzubringen oder zu schwellen«. Alles in allem wäre es eine »schlechte Art zu singen, die auf den Leipziger Bühnen so vorherrscht. [...] In Mannheim, Ludwigsburg, München, Wien und Dresden« sei alles »sehr erfreulich, der Ausdruck natürlich« gewesen.⁸ Burney schreibt im Folgenden auch einiges über Bach und seinen (noch immer bestehenden!) Ruhm.

Insofern ist auch Hillers Bemerkung zutreffend: »Auf unserm Theater tritt mancher als ein Sänger hin, der in der Kirche nicht zu brauchen wäre, weil man da doch wenigstens die Anfangsgründe der Musik wissen muß«,⁹ und obwohl er kein offenkundiges Lob anbringt, attestiert er den Chorknaben zumindest eine gewisse musiktheoretische Basis — sowie eine weitere Fähigkeit, nämlich die des Vom-Blatt-Singens: »Unsere deutschen Virtuosen haben darinne einen Vorzug vor den italiänischen; und die Ursache mag wohl diese seyn, daß sie sich, neben dem Gesange, die Erlernung eines oder des andern Instruments mehr angelegen seyn lassen; außerdem, daß in den meisten unserer Schulen die sogenannten Coralisten so viel mit einander zu singen haben, daß sie nicht immer Zeit übrig behalten, sich darauf vorzubereiten. [...] Gute feste Chorsänger sind dadurch zu erhalten, und diese werden in unsren Schulen wohl gezogen; obgleich die Einrichtung zur Bildung guter Solosänger nicht die beste ist.«¹⁰ Da haben wir's wieder: zum einen gute Blattleser und Schnell-Lerner (das mußten sie wohl auch sein, denn laut Alfred Dürr darf ob der unzähligen nicht korrigierten Kopistenabschriften Bachscher Kantaten »sogar die Frage aufkommen, ob *überhaupt* geprobt wurde«!¹¹), zum andern jedoch keine vokale Kunstoffertigkeit und daher wohl kaum solistische Qualitäten — und dann so schwere Arien wie »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, (BWV 244/49), »Erbarme dich« (BWV 244/39) und »Geduld« (BWV 244/35): die Solisten für die sonn- und feiertägliche Kirchenmusik

⁷ Ebd., S. 76.

⁸ Ebd., S. 77.

⁹ Hiller 1780/1976, S. X.

¹⁰ Ebd., S. 92f.

¹¹ Dürr 1971/2000, S. 72. — »Als exemplarischer Fall sei die transponierte Continuostimme der Kantate *Falsche Welt, dir trau ich nicht* BWV 52 genannt. Dem Schreiber unterliefen derart viele Transpositions- und Notationsfehler, daß jene Stimme stellenweise mehr falsche als richtige Noten aufweist.« — Glöckner 2002, S. 398.

rekrutierten sich, mit der häufigeren Ausnahme des Basses, doch primär aus den Reihen der Thomaner.

»Ich stelle mir vor«, schreibt Martin Geck, »daß Bach von Zeit zu Zeit einzelne Thomaner ausgewählt haben wird, um sie zu fähigen Solisten heranzubilden; im Idealfall waren diese Knaben identisch mit seinen Kopisten, denn das hätte die Probenarbeit enorm erleichtert. Jedoch, falls diese Vermutung zutrifft, muß es auch bedeutet haben, daß Bach, trotz seiner Anstrengungen, immer wieder keinen einzigen ordentlichen Sopranisten zur Verfügung hatte und daher genötigt war, Falsettisten heranzuziehen. [...] In diesem Zusammenhang möchte ich auf einen Sänger hinweisen, den Bach unzweifelhaft als Sopranisten engagiert hat – Christian Friedrich Schemelli«, der ihm zwischen seinem 18. und 21. (!) Lebensjahr diesbezüglich gute Dienste geleistet hat (was Bach ihm 1740 auch attestierte).¹²

Nun, so jung wie die Sopran- und Altsolisten der heutigen Thomaner oder Crucianer waren sie mit Sicherheit nicht, die Concertisten jenes Schulchores; Dokumente belegen, daß die meisten mit 13 oder 14 Jahren aufgenommen wurden – hier ein Prüfungsbericht des Thomanerchores über Alumnenanwärter aus dem Jahr 1729:

»Zur Music zu gebrauchende, u. zwar *Sopranisten*.

- 1 Christoph Friedrich Meißner von Weißenfels, *æt*: 13 Jahr, hat einen gute Stimme u. feine *profectus* [...]
- 3 Samuel Kittler von Bellgern, *æt*: 13 Jahr hat eine ziemlich starcke Stimme u. hübsche *profec-tus*. [...]
- 6 Johann Andreas Köpping von Großboden; *æt*: 14 Jahr, hat eine ziemlich starcke Stimme [...]
Altisten.
- (10) Gottfried Christoph Hoffmann von Nebra, *æt*: 16 Jahr, hat eine *passable* Altstimme, die *pro-fectus* sind aber noch ziemlich schlecht.«¹³

Und in einem Zeugnis (datiert auf den 9. Mai 1729) schreibt Bach:

»Vorzeiger dieses Johann Christoph Schmeid von Bendleben aus Thüringen *æt*: 19. Jahr, hat eine feine *Tenor* Stimme und singt vom Blat fertig.«¹⁴

Johann Mattheson, dem in der Weltstadt Hamburg (mit ihrer weithin gerühmten Opernkultur) wohl ganz andere stimmliche Ressourcen zu Gebote standen, stellte dergleichen Zeugnisse vermutlich selten aus – zumindest wenn wir von der kategorischen Aussage in seinem *Vollkommenen Capellmeister* ausgehen: »Die Knaben sind

¹² Geck 2003, S. 563.

¹³ Neumann/Schulze 1963, S. 131.

¹⁴ Ebd., S. 130.

wenig nutz. Ich meine, die Capell-Knaben: Ehe sie eine leidliche Fähigkeit zum Singen bekommen, ist die Discant-Stimme fort.«¹⁵ Solche heftigen Worte brauchen nicht weiter zu verwundern; hatte dieser »mutige Liberale« den Frauen doch mittlerweile einen »legalen« Weg auf die Empore gebahnt: »Unter diesen Personen will das Frauenzimmer schier unentbehrliech fallen, bevorab man keine Verschnittene haben kann. Ich weiß, was mirs für Mühe und Verdruf gekostet hat, die Sängerinnen in der hiesigen Dom Kirche einzuführen.«¹⁶ – Trotz seiner sehr musikalischen Töchter und seiner ausgebildeten Frau müssen wir diese Situation bei Johann Sebastian Bach im diesbezüglich sehr konservativen Leipzig als nicht gegeben betrachten, höchstens als ganz seltene Ausnahme in (etwa krankheitsbedingten) Notfällen.

Zeugnisse über die Qualität Bachscher Kirchenmusik-Aufführungen in Leipzig¹⁷

Die Autoren des 1754 erschienenen Nekrologs (unter ihnen befand sich auch C. Ph. E. Bach) wußten um die Tatsache, daß der Thomaskantor selbst nur allzu oft unglücklich war über das, was man sonn- und feiertäglich von der Thomas- oder Nikolai-Empore herab vernehmen mußte, indem sie schreiben:

»Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur Schade, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen ersparet hätten.«¹⁸

Sein ehemaliger Schüler J. A. Scheibe wandte sich später gegen ihn und lastete die für jedermann wahrnehmbaren Defizite in der Darbietung (»nichts als ein fremdes, undeutliches, unvernehmliches und unbequemes Geräusche«¹⁹) seiner ständigen Überforderung der Knaben an – mit Werken, die in ihrer Komplexität die Möglichkeiten einer (sich obendrein bei Wind und Wetter auf den Gassen und Friedhöfen heiser singenden) Schulkantorei (und nicht einer Hofkapelle) um ein Vielfaches übersteigen würden: »Die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich.«²⁰

¹⁵ Mattheson 1739/1999, S. 641.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ In diesem Zusammenhang sei besonders auf Glöckner 2002 verwiesen, dessen Text ich hier kurz zusammenfasse.

¹⁸ Zitiert nach Glöckner 2002, S. 388.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 390.

Bachs Apologet Johann Abraham Birnbaum konnte seinen Meister in diesem Punkte nicht wirklich rechtfertigen; denn mit dem Argument, man möge die Musik des *directoris musices* ausschließlich danach beurteilen, »wie sie in Noten gesetzt ist«, und bedenken, daß es zumeist »an einer tüchtigen Execution« gebräche,²¹ gibt er letzten Endes zu, was auch Bach selbst niemals leugnete, nämlich daß seine Kirchenmusik »ohngleich schwerer und *intricater*«²² sei als die seiner Zeitgenossen und somit eher ungeeignet für eine in erster Linie praktische Verwendung.²³ Und die halsbrecherische Kombination von anspruchsvollster Musik, oft mangelhaftem Notenmaterial und – wie bereits erwähnt – stets knapper bis nicht vorhandener Probenzeit ließ in der Aufführung zweifellos sehr wenig Raum für ein genießerisches Zurücklehnen: Thomasschulrektor Gesner berichtet gewiß ohne Übertreibung, daß Bach

»diesen durch ein Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem andern in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt ... und überall abhilft ... wenn es irgendwo schwankt.«²⁴

Ein letzter, vielleicht etwas boshafter Gedanke, mit dem ich diesen Themenkreis beschließen möchte: wenn sogar ein Johann Adam Hiller bei – im Vergleich zu Bachs koloraturenreichen und harmonisch fordernden Kompositionen – eher »empfindsam« und eingängigeren Stücken noch seine liebe Not mit den Chorknaben hatte (über die, man denke nur an Matthesons vernichtendes Verdikt, bislang eigentlich kaum Positives gesagt wurde, ganz gleich, ob sie ihnen gemäßes Repertoire sangen oder nicht) – wie viel mehr muß man es dem Eisenacher Meister angesichts seiner tiefgründigen und folglich auch »ohngleich schwereren« Werke doch nachsehen...

²¹ Zitiert nach Glöckner 2002, S. 388f.

²² Neumann/Schulze 1963, Nr. 34.

²³ Wie nahe der Thomaskantor diesbezüglich doch Beethovens berühmtem Ausspruch von der »elenden Fiedel« kommt!

²⁴ Siehe Fußnote 21.

Aspekte des Kunstgesangs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Was sollten Bachs Concertisten (und auch, in Ansätzen, seine Ripienisten – Zitat Tosi/Agricola: Es »kann bei einer Ripienstimme nicht alle Feinheit des Sologesangs angebracht werden. Indessen muß man sich doch bemühen so viel davon anzuwenden, als sich immer thun läßt«²⁵) angesichts solcher Herausforderungen zumindest können? Welche Techniken hatten sie einigermaßen zu beherrschen? Ein kurzer Streifzug durch die bereits erwähnte gesangspädagogische Literatur möge dies veranschaulichen:

Kirchengesang ist nicht gleich Opern- oder Konzertgesang – nicht nur, was die Beschaffenheit der Stücke anbelangt, sondern auch bezüglich der Ausführung: »Der Gesang schimmere demnach am meisten im Concert; etwas weniger auf dem Theater, wo er dem Ausdrucke der Leidenschaft öfters nachtheilig [!] seyn würde; am wenigsten in der Kirche, weil er da der Würde und der ungekünstelten Einfalt entgegen ist, mir welcher wir zu Gott reden sollen«, heißt es bei Hiller.²⁶ Tosi weist darauf hin, daß man bei Kirchenarien »allen theatralischen Schmuck bey Seite setzen, und als ein Mann singen muß«.²⁷ Gewiß könnte man nun (boshaft verkürzend) sagen, die beschränkten Mittel einer Knabenkantorei böten hierfür ohnedies die »hervorragendsten« Voraussetzungen; aber dagegen sprechen einfach die Kompositionen selbst (nicht nur das Bachsche Sakralwerk, sondern auch das seiner Zeitgenossen). Die Rede ist hier von einer starken Zurücknahme des »Künstler-Egos«, was wohl kaum eine Reduktion des sängerischen Kunsthändwerks, sondern vielmehr eine höhere, sublimere Stufe desselben bedeutet. Ohne ausreichende Gesangstechnik und Kenntnis über die richtige Ausführung sind die Aufgaben nicht ordentlich zu bewältigen – zumal Bachs Arien (auch wenn man bei ihnen ohne jene *cadenze di bravura* auskommt, die auf der Opernbühne Händels oder Hasses schier unverzichtbar waren) noch zusätzliche Anforderungen stellen, da die Gesangslinien (im Vergleich zu jenen von Telemann oder Händel) nur selten »natürlich« erscheinen – was im Phrasenaufbau und Lufthaushalt oft Schwierigkeiten bereitet.

²⁵ Tosi/Agricola 1757/1994, S. 147.

²⁶ Hiller 1780/1976, S. 95.

²⁷ Tosi/Agricola 1757/1994, S. 163.

Sehr einmütig sind die Gelehrten beispielsweise in *puncto* Höhe und Tiefe – Mattheson schreibt: »Man muß sich billig verwundern über die kluge Regel, welche schon ein Paar hundert Jahre gegolten hat, daß eine iede singende Stimme, ie höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maß, verstärcket und völliger oder kräftiger heraus gebracht werden soll.«²⁸ Tosi/Agricola postuliert dasselbe: »Je tiefer ein Ton ist; je weiter muß die Luftröhre eröffnet werden; je mehr Luft geht auch also heraus.« Der Sänger müsse »so viel Luft in Bewegung« setzen, als es ihm »ohne großen Zwang« möglich sei. »Je höher hingegen die Töne sind, je mehr muß er den Athem sparen.«²⁹

Das richtig ausgeführte *massa di voce* ist, wie vorhin zitiert, noch für Burney eine »conditio sine qua non« des Kunstgesangs, und Bach hat bei seinen oftmaligen Ganztakt-Überbindungen (oder noch länger: man denke an die Arie »Schlafet, mein Liebster«, BWV 248/19) gewiß großen Wert darauf gelegt. »Jede Note, die von irgend einer beträchtlichen Länge ist, muß schwach anfangen, darauf nach und nach verstärket, oder aufschwellend gemacht, und denn wieder schwach geendiget werden.« An- und Abschwellen sollen aber »nicht bis auf den äußersten Grad getrieben werden«.³⁰

Das Vibrato bzw. Tremolo (ich meine jetzt allerdings nicht eine gewisse unaufdringliche, *de facto* natürliche Grundbewegung der Stimme, die übrigens bei allen auf einer schwingenden Luftsäule basierenden Instrumenten anzutreffen ist) war nicht nur bei den Streichern, sondern auch im Gesang eine Manier, d. h. eine Verzierung (»Der **Tremolo** oder das Beben der Stimme ist [...] die allergelindeste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton«³¹), die bewußt angebracht wurde; darüber hinaus mußte jeder selbstverständlich den »Normalzustand« beherrschen: »Der Unterweiser lasse auch seinen Untergebenen die Noten fest aushalten, so daß dabei die Stimme nicht zittere und nicht hin und her wanke.«³²

²⁸ Mattheson 1739/1999, S. 192 (Fettdruck original).

²⁹ Tosi/Agricola 1757/1994, S. 129f.

³⁰ Ebd., S. 145.

³¹ Mattheson 1739/1999, S. 195 (Fettdruck original).

³² Tosi/Agricola 1757/1994, S. 46.

In koloraturenreicher Literatur (und das ist die Bachsche zweifellos auch!) empfiehlt es sich »nicht nur zur Deutlichkeit, sondern auch zu desto sicherer Beobachtung einer gleichen Bewegung des Tacts [...], wenn man von vier oder drey geschwinden Noten, allemal der ersten einen kleinen Nachdruck giebt«.³³ Und besonders bei den langen Bach-Koloraturen, in denen man sich eigentlich nirgendwo wirklich richtig zu atmen traut, gilt: »In allen musikalischen Stücken muß der Meister dem Untergebenen die Stellen kennen lehren, wo er, und zwar ohne Mühe, Athem holen kann.« Man darf »nicht nach der letzten Note des Tacts [...] dem [sic] Athem schöpfen; sondern man muß allemal die anschlagende des folgenden Tacts mit dazu nehmen, und alsdenn erst Luft einziehen«.³⁴

Wir haben vernommen, daß der kirchliche Sologesang grundsätzlich auf übermäßigigen Schmuck verzichten sollte – dennoch gehörten die »wesentlichen Manieren« (abhängig vom Geschmack sowie von den Gebräuchen der Umgebung und/oder des Komponisten) zum Basiswissen eines Vokalisten (Tosi/Agricola: »Wer aber entweder gar keinen, oder doch nur einen fehlerhaften Triller hervor bringen kann, der wird niemals ein großer Sänger werden«³⁵). Bach hat (Prall-)Triller, Mordente, Tiraden etc. zwar nicht regelmäßig notiert, aber sie waren für ihn eine Selbstverständlichkeit. »Das rechte Maß« galt und gilt es entsprechend zu finden – Mattheson spricht aus Erfahrung: »So hat sich ein Componist oder Capellmeister desto mehr in Acht zu nehmen, daß er einem etwa Trillsüchtigen Sänger oder Spieler nicht gar zu öfftere Gelegenheit in seinen Sätzen dazu gebe.«³⁶ »Weil aber nach heutigem Gebrauche die Componisten die Triller selber mehrentheils anzudeuten pflegen, wo sie dieselben verlangen«, meint Tosi, »so hat sich ein Sänger mehr um die gute Ausführung, als um die Regeln der eigentlichen Stelle derselben zu bekümmern«.³⁷ Andrerseits: »Wenn keine Veränderungen in den Arien gemacht werden dürften, würde man niemals die Einsicht der Sänger entdecken können.«³⁸ Der Begriff »Einsicht«

³³ Ebd., S. 129.

³⁴ Ebd., S. 141f.

³⁵ Ebd., S. 95.

³⁶ Mattheson 1739/1999, S. 197.

³⁷ Tosi/Agricola 1757/1994, S. 108.

³⁸ Ebd., S. 174.

impliziert in jedem Falle die Kenntnis dessen, was man singt und wie man es singen sollte.

Zum Beispiel ist das Rezitativ so ein Fall, wo Notation und »Einsicht« gut aufeinander abgestimmt sein müssen. Es »hat wol einen Tact, braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden«.³⁹

»Das Kammer-Recitativ erforderte sonst, da die Kammer-Cantaten noch Mode waren, eine besondere Kunst im Vortrage. Nicht ausschweifende Manieren und Verzierungen waren es, wodurch der Sänger dasselbe verschönerte; sondern die lebhafteste Theilnehmung an Worten, die insgemein der Ausdruck der stärksten Empfindungen des Herzens waren, brachte eine eigene Art des Vortrags hervor, nach welcher der Sänger alles das tief zu empfinden schien, was er sagte. Das Kirchen-Rezitativ ist bis jetzt noch im Besitz eines solchen Vortrags. Es fordert durchgängig eine edle Ernsthaftigkeit, und neben seinem überhaupt langsamern Gange hin und wieder eine längere Aushaltung auf gewissen Tönen, so wie bey andern wieder kräftige Vorschläge [= Appoggiaturen].«⁴⁰

Namentlich bekannte Sänger (v. a. Tenoristen) aus Bachs Umfeld

Nachdem mein Interesse bislang den damaligen Qualitäten und Eigenheiten der Sangeskunst in Mitteldeutschland galt, schließt sich hier verständlicherweise die Frage nach konkreten Sängerpersönlichkeiten aus Bachs Umfeld an. Die (speziell in den Tenorpartien) sehr unterschiedlichen Ambitionen, auf die ich später noch eingehen werde, deuten wie viele andere bereits erwähnte Besonderheiten (etwa teilweiser oder grundsätzlicher temporärer Verzicht auf schwierige Solostücke in manchen Stimmlagen⁴¹) darauf hin, daß Bach – selbst wenn er keine gesundheitlichen Ausfälle oder sonstige Unbill in seiner Sängerschaft kompensieren mußte – die verschiedensten Solisten zur Verfügung hatte.

Eine besondere Sängerpersönlichkeit aus Bachs Weimarer Zeit war der Sekretär und Tenorist der Gothaer Hofkapelle, Valentin Burckhard; wohl für ihn entstanden anlässlich einer Passionsaufführung im Jahre 1717 einerseits die später in Alternativversionen der *Johannes-Passion* wiederverwendeten hochvirtuosen Arien »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel« (BWV 245/13^{II}), »Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen« (BWV 245/19^{II}) sowie andererseits die Arie »Erbarme dich«, die später Teil

³⁹ Mattheson 1739/1999, S. 319.

⁴⁰ Hiller 1780/1976, S. 100.

⁴¹ Cf. Fußnote 1.

der Tenor-Solokantate BWV 55 wurde – welche »Häufung von anspruchsvollen Tenorarien«!⁴² Eine interessante Tatsache ist zudem, daß selbiger Herr Burckhard mit seinen hervorragenden Leistungen auch guten Profit machen konnte, denn er »war dem Kapellmeister Witt finanziell nahezu gleichgestellt und rangierte in der Gothaer Hofkapelle an zweiter Stelle«.⁴³

Für die Weimarer Hofkapelle ist grundsätzlich eruierbar:

»Die für Solopartien verfügbaren Sänger (Concertisten) beliefen sich auf sieben, darunter 2 Diskantisten, 1 Altist, 2 Tenoristen, 2 Bassisten. Der Tenorist Döbernitz war zugleich auch Hofkantor und leitete den Schülerchor, die Kantorei.«⁴⁴ – Der zweite aufgelistete Tenorist hieß Aiblinger.⁴⁵

Aus der Köthener Zeit haben wir größtenteils Kenntnis von gastierenden Vokalsolisten, »die meist den Kammerrechnungen zu entnehmen sind«; da manche jedoch »direkt aus der *Chattoul* des Fürsten honoriert wurden«, sind die Namen nicht immer überliefert. »Unter den Männerstimmen fallen drei Discantisten und ein Vocalbassist Riemenschneider auf [...], der für einen Baß ungewöhnliche Höhen erreichte und bald in London auf sich aufmerksam machte.«⁴⁶

Der bezüglich seines Namens vielleicht illusterste Tenorist im Leipzig des frühen 18. Jahrhunderts war vermutlich Georg Philipp Telemann, Gründer des Collegium musicum der Neukirche (mehr über diese wichtige Einrichtung dann im 2. Teil) und bis 1704 auch regelmäßiger Solist an der Leipziger Oper.⁴⁷ Weitere Vokalsolisten aus dieser Formation finden in Mathesons *Ehren-Pforte* lobende Erwähnung, als sich Gottfried Heinrich Stölzel an eine von ihm gehörte Aufführung aus der Zeit um 1710 erinnert:

»Das Collegium musicum [...] war nicht nur stark besetzt, sondern ließ sich auch vortrefflich wohl hören. Denn das Singechor machten der nunmehrige Hochfürstl. Eisenachische Kammerath Herr Langmasius, als Basso; der itzige Conrector des Augsburgischen Gymnasii Annäi, Hr. M. Marckgraf, als Sopran; der seel. Hr. Helbig, Hochfürstl. S. Eisenachischer Secre-

⁴² Glöckner 1995, S. 43.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Wolff 1996, S. 160.

⁴⁵ Neumann/Schulze 1969, S. 63

⁴⁶ Hoppe 1997, S. 72f.

⁴⁷ Glöckner 1990, S. 21.

tar, als Tenore; und, wo mir recht, der seel. Hr. Krone, so vor etlichen Jahren, als Hochfürstl. S. Weimarscher Kammer-Musikus verstorben, als Contralto aus.«⁴⁸

Auffällig ist, daß zwei dieser Herren hohe thüringische Beamtentitel innehatten; vermutlich war es Telemann gewesen, der ihnen »eine Berufung an die Eisenacher Hofkapelle« verschaffte. »Der Tenorist Helbig kam um Ostern 1709 nach Eisenach und erfüllte hier nach Telemanns Weggang im Jahre 1712 die Aufgaben eines Kapellmeisters. Als Textdichter hat er mehrere Kirchenjahrgänge verfaßt.«⁴⁹

Nun, so geachtet diese Vokalsolisten auch gewesen sein mochten – es gibt leider keine Beweise dafür, ob sie Bach mehr als 13 Jahre später noch regelmäßig zur Verfügung standen,⁵⁰ insofern sind meine zahlreichen diesbezüglichen Fragestellungen in der Einleitung (v. a. jene die Sängerqualität betreffenden) kaum oder bestenfalls nur mangelhaft zu beantworten. Gesangsgrößen der Dresdner Oper wie die Italiener Annibali, Belli, Bindi, Bruscolini, Carestini, Monticelli, Salimbeni oder Venturini (bzw. die Tenoristen Amorevoli, Babbi oder Tibaldi), über die es doch manches zu erfahren gibt (so etwa in J. A. Hillers *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*), konnte sich die Leipziger Kirchenmusik zweifellos nicht einmal zu den Hochfesten leisten. Es ist jedoch eine schöne Vorstellung und durchaus denkbar, daß Bach mehrere Teile der *h-moll-Messe* während eines seiner Aufenthalte am Dresdner Hof hören konnte – musiziert von jenen Koryphäen, deren »Liedlein« er zwar in der Oper (wohl aus kompositorischen Gründen) nicht sonderlich schätzte, deren Kunstfertigkeit er jedoch stets bewunderte⁵¹ und als »Schulkantor« gewiß oft schmerzlich vermißte.

⁴⁸ Mattheson 1740/1969, S. 117f. (Gespertrdruck original).

⁴⁹ Glöckner 1990, S. 73.

⁵⁰ Ein namentlich bekannter Bassist, von dem wir zumindest wissen, daß er in Bachs Diensten stand, ist Johann Christoph Lipsius, der laut H.-J. Schulze in den Jahren 1726/27, als er Stipendiat des Stadtrates war, sehr wahrscheinlich die anspruchsvollen Baßsoli der *Matthäus-Passion* sowie die *Kreuzstab-Kantate* (BWV 56) gesungen haben dürfte (Schulze 1984, S. 49).

⁵¹ Cf. etwa Neumann/Schulze 1963, S. 63.

Zweiter Teil**BACHS CHOR**

 EI EINER KIRCHENMUSIKALISCHEN AUFFÜHRUNG der Barockzeit war der Sänger, für den Rezitative und/oder Arien, Duette etc. vorgesehen waren, auch an den Chorstücken beteiligt – diese vielfach untermauerte These kann heute nicht mehr angezweifelt werden. Aber die Frage nach der genauen Besetzungsgröße ist, wie bereits im Vorwort erwähnt, keinesfalls eindeutig und mit letzter Gewißheit zu beantworten: hier prallen nicht nur die (ästhetisch) unterschiedlichsten Interpretationsansätze der Gegenwart, sondern bereits divergente Gelehrtenmeinungen des 18. Jahrhunderts aufeinander.

Musiktheoretische Grundlagen

Mattheson schreibt (und er tut dies, wie alle weiteren Zitierten, ohne nähere Angaben und Richtlinien zur Größe des Begleitorchesters!): »Von der Zahl und Wahl der **Personen** hat **Bär** [Johannes Baer, Musikgelehrter des 17. Jhs.] in seinen Discursen etwas beigebracht. [...] Er meinet, eine Capelle habe an acht ausnehmend-guten Personen genug.«⁵² (Das trifft ganz bestimmt für die Hofkapellen von Weimar und Köthen zu, wo Bach über ein professionelles, qualitativ einheitliches und gleichbleibendes Sängercorps verfügte, dem er seine Werke gut und gerne »auf den Leib« schreiben konnte.) G. E. Scheibel meint in seinen *Zufälligen Gedancken von der Kirchen-Musick* ähnliches:⁵³ »Wenn jede *Partie* oder Stimme mit einem oder auffs höchste zweyen *Subjectis* versehn/ die das ihre *praestiren*/ so ist ein Chor gutt bestellt.« (J. Rifkins Einfachbesetzung hätte hier teilweise ihre historische Begründung.) J. A. Scheibe, dessen Kritik an Bachs Aufführungsbedingungen wir bereits vernommen haben, stimmt dem prinzipiell zu, ergänzt jedoch:

»Ein vollständiger Singechor, der so wohl zum Theater, als zur Kirche und zur Kammer zu gebrauchen ist, kann aus nicht weniger, als aus acht Personen bestehen. Diese theile ich folgendermaßen ein. Erstlich zweene Diskantisten, zweene Altisten, zweene Tenoristen, und ein hoher Baßist, oder ein so genannter Baritonist, und endlich ein tiefer Baßist. Diese acht Personen aber müssen alle geschickte Leute sein. Da aber annoch die Chöre würden auszufüllen seyn, so

⁵² Mattheson 1739/1999, S. 641 (Fettdruck original).

⁵³ Frankfurt und Leipzig 1721, S. 54.

könnte man an Höfen gar füglich die Capellknaben, in Städten aber einige Schulknaben, dazu anführen.«⁵⁴

Auch Mattheson setzt seine oben zitierten Ausführungen diesbezüglich fort: »Wenn zumahl der Ort so beschaffen ist, daß man die Füllstimmen durch Schüler und Stadtpfeifer, für die Billigkeit [d. h. um den Ansprüchen zu genügen], besetzen könne.« Wo dies nicht der Fall sei, »so deucht mich, müste wol die Rechnung nicht weit von 30 gestellet werden: bevorab in grossen Stadtkirchen.«⁵⁵ Zwischen acht und 30 Sängern liegt denn schon eine gewisse Diskrepanz...

Hinzu kommt nun auch die Thematik *Concertist* – *Ripienist* und die heterogenen Meinungen darüber. M. H. Fuhrmann erläutert hierzu:

»*Capella* ist/ wenn in einer *Vocal-Music* ein absonderlich Chor in gewissen *Clausuln* zur Pracht und Stärckung der *Music* mit einfällt/ muß dahero an einem *a partem* Ort von den *Concertisten* abgesondert gestellt werden. Es können aber diese *Capellen* in Ermangelung der Person wol ausgelassen werden/ weil sie von den *Concertisten* ohne dem schon mitgesungen werden.«⁵⁶

Diese Aussage aus dem Jahre 1706 bezieht sich vorderhand auf die Geistlichen Konzerte, wie sie sich im Deutschland des 17. Jahrhunderts etablierten und in Leipzig über die Thomaskantoren Michael, Schelle und Kuhnau zur hauptsächlichen Figuralmusik wurden. Man kann sagen, daß sich der Thomanerchor bis zu Bachs direktem Amtsvorgänger in erster Linie mit dieser Art von Musik (die der Motette ungleich näher steht als der sich aus ihr entwickelnden »Nummern-Kantate«) beschäftigte und auf dieses Œuvre auch besser eingerichtet war. Trotzdem:

»An den Aufführungsbedingungen im Thomaskantorat hatte sich [...] über nahezu hundert Jahre kaum etwas verändert. Die Entwicklung [...] war nicht mit einer adäquaten Qualifizierung und Erweiterung des dafür notwendigen Aufführungsapparates einhergegangen. [...] Von je her waren die Thomaskantoren [auch die vor Bach, deren Musik ja nicht im entferntesten diese solistischen Fähigkeiten erforderte] auf die Hinzuziehung von Hilfskräften angewiesen und hatten für deren Besoldung beim Rat entsprechende ›Beneficia‹ zu beantragen.«⁵⁷

Wissend um die heikle Situation, merkt J. Fr. Fasch 1710 in seinem Bewerbungsschreiben für das Amt des Leipziger Universitätsmusikdirektors an: »Wie denn auch 5) jedermann bekandt, daß ohne Hülffe derer H. *Studiosorum* der H. *Cantor* keine vollstimmende *Music* würde bestellen können.«⁵⁸ Das klingt für mich schon eher

⁵⁴ Scheibe 1740/1970, S. 156f.

⁵⁵ Siehe Fußnote 52.

⁵⁶ Fuhrmann 1706, S. 80.

⁵⁷ Glöckner 2002, S. 395.

⁵⁸ Zitiert nach Glöckner 2004, S. 87.

nach der Devise »Alle Mann an Bord!« – ob eine »Doppelquartett-Theorie« hier einigen stillschweigenden Gepflogenheiten wohl etwas hinterherhinkt? Bachs Übernahme des studentischen Collegium musicum im Jahre 1729 bedeutete sicherlich nicht nur geselliges Musizieren zweimal wöchentlich im Kaffeehaus, sondern wirkte sich gewiß auch sehr positiv auf seinen Personaletat aus!

Sehr frühe Bach-Kantaten wie etwa der *Actus tragicus* (BWV 106) sind dem Ritornell-Prinzip des Geistlichen Konzerts zweifellos noch stark verpflichtet; sie stammen aber teilweise aus so frühen Phasen wie der Mühlhausener Zeit und sind für die mittleren 1720er Jahre wenig relevant. Ripienisten-Kopien gibt es aber auch für Leipziger Werke, z. B. für die Kantaten BWV 63, 71 und 110 (d. h. hauptsächlich für »Pauken- und Trompeten-Musik« zu Weihnachten, zum Ratswechsel oder anlässlich eines hohen Adelsbesuches auch noch in späteren Jahren), darüber hinaus auch für die *Johannes-Passion*.⁵⁹ »Bachs wenige Ripieno-Stellen sind vorwiegend die meisten einfacheren Sätze (z. B. Choräle und *stile-antico*-Chöre). [...]»

Eine Ripieno-Gruppe bestand zu Bachs Zeiten gemeinhin nur aus einem Sänger pro Stimme und wurde häufig als optional angesehen. Ripienisten waren traditionell etwas entfernt von den Concertisten plaziert.⁶⁰ (Die Möglichkeit dieser Praxis erwähnt bereits Praetorius in seinen *Syntagma musicum*;⁶¹ Mattheson meint lakonisch und schlicht: »Die Sänger müssen allenthalben voran stehen.«⁶²) Auf den Umschlägen der Autographen bzw. Kopisten-Abschriften von Solokantaten sei etwa zu lesen – BWV 55: *à 4 Voci, ò vero Tenore Solo è 3 Ripieni*; BWV 56: *S. A. T. et Basso Conc;* BWV 84: *à Soprano Solo è 3 Ripieni*; BWV 169: *à Alto Solo è 3 Voci Ripieni*. »Der Ausdruck ›Ripieni‹ (der immer eine untergeordnete Rolle angibt) kann augenscheinlich auch für einzelne Stimmen gelten (nicht notwendigerweise für Extra-Stimmen, die bereits vorhandene verdoppeln).«⁶³ A. Parrott berichtet von einigen Forschungen J. Rifkins, die belegen, daß Ripienisten von Schütz bis Mozart nicht aus denselben Noten sangen wie Concertisten. »Wenn ein vollständiger Stimmensatz keine Ripienisten-Exemplare

⁵⁹ Parrott 1996, S. 562.

⁶⁰ Ebd., S. 554.

⁶¹ Praetorius 1619/1999, S. 134f.

⁶² Mattheson 1739/1999, S. 643.

⁶³ Parrott 1996, S. 558.

enthält, ist die Aufführung von jeweils einem Sänger pro Stimme die einzige mögliche Konsequenz.«⁶⁴ Damit wäre die eine Anschauung umrissen.

Nun zur anderen; Ton Koopman, dem man »symphonisch große« Besetzungen vorwirft, die ausschließlich auf seinem persönlichen Geschmack beruhen sollen, kontert einige Nummern später, indem er einen an ihn gerichteten Brief Chr. Wolffs (vom März 1997) anführt, wo es heißt: »Bachs Privatstudenten und Familienmitglieder (W. Fr. Bach, C. Ph. E. Bach etc.) schlossen sich dem Ensemble ebenso an wie Studenten und Familienmitglieder der Stadtpfeifer. In anderen Worten: das Ensemble war immer größer, als es uns schriftlich mitgeteilt und erhalten ist.«⁶⁵

Muß es übrigens groß verwundern, daß Ripieno-Exemplare je länger, desto seltener angefertigt wurden, wenn Zeitmangel ständig im Nacken dräute?⁶⁶ Solche Zeugnisse aus der Praxis relativieren meiner Meinung nach den am Schreibtisch festgehaltenen Normal- bzw. Idealfall der Theoretiker (und seien diese auch allesamt ausübende und leitende Musiker gewesen!) beträchtlich. Bach wird von dieser arbeitsintensiven schriftlichen Unterscheidungstradition in Leipzig sehr bald Abstand genommen und – sollten dergleichen klangliche Abstufungen erforderlich gewesen sein⁶⁷ – statt dessen während der Aufführung entsprechende Zeichen gegeben haben.⁶⁸ – In letzter Instanz entschied wohl das Platzangebot einer Kirchenempore oder des jeweiligen Aufführungsortes über die Frage nach getrennt aufgestellten Concertisten- und Ripienistengruppen.

Aus der Ordnung der Thomasschule von 1723 geht hervor, daß die Schüler bei den liturgischen Aufführungen »zu den Pulten gerufen werden, so dann aber sich

⁶⁴ Ebd., S. 559.

⁶⁵ Koopman 1998, S. 114.

⁶⁶ »Ein vielsagendes Zeugnis dafür ist die Alto-Stimme der Kantate BWV 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* zum 2. Pfingsttag. Nach der Fertigstellung seiner Arbeit vermerkte der Kopist: ›Fine d: 5 Junii 1729. Lipsiae.‹ Dies war der Pfingstsonntag, an dem die Thomasalumnen zwei Figuralaufführungen, die erste früh in St. Nikolai und eine zweite nachmittags in St. Thomas, zu bestreiten hatten. Bereits am Folgetag mußte die soeben erst fertiggestellte Kantate (BWV 174) in zwei Gottesdiensten dargeboten werden.« – Glöckner 2002, S. 394f.

⁶⁷ Selbst nach der grundsätzlichen »Aussortierung« der »ungeschickteren *subjectorum*« in die vergleichsweise anspruchslosen Motettenchöre war der Thomaskantor mit ziemlicher Sicherheit hin und wieder gezwungen, einige Chorknaben von allzu »intricaten« Eingangschören zu dispensieren und sie statt dessen nur in den einfachen Chorälen mitsingen zu lassen.

⁶⁸ Geck 2003, S. 561.

dergestalt vor dieselbe stellen, damit ein ieder den aufgelegten Text sehen, und keiner den andern im Singen hindern möge.«⁶⁹ Solche Formulierungen lassen die standardmäßige Einzel- oder maximal Doppelbesetzung in den Singstimmen sehr unwahrscheinlich wirken. Und was die Instrumente anbelangt:

»Bei der Mehrzahl der überlieferten Bachschen Originalstimmen haben die Kopisten nicht auf die Einrichtung von Wendestellen geachtet, so daß die Spieler oftmals inmitten eines Taktes umwenden mußten. Ein einzelner Violinist hätte sein Spiel kurzzeitig unterbrechen müssen, sofern nicht ein anderer Mitspieler das Wenden besorgen konnte. [...] Bachs Aufführungsstimmen sind in der Regel so weiträumig geschrieben, daß sie sich – selbst mit einem Abstand – mühlos lesen lassen und somit wenigstens von zwei oder drei Ausführenden benutzt werden konnten.«⁷⁰

Das Grundproblem eines so wilden (und mitunter schon lächerlichen) Federkrieges, wie er zwischen den Lagern Rifkin/Parrott und Koopman/Wolff in der Zeitschrift *Early Music* ab dem 24. Jahrgang (1996ff.) ausgetragen wird, scheint jedenfalls mir größtenteils in einer mißverständlichen, mehrdeutigen Nomenklatur zu liegen, die man im 17. Jahrhundert festlegte, die jedoch bereits in der Zeit zwischen Hoch- und Spätbarock (im Zuge eines allgemeinen musikalischen Strukturwandels) aufgeweicht und in Folge nicht mehr konsequent gebraucht wurde.

Bachs eigenhändige Angaben zur Leipziger Besetzungsgröße

Nach all diesen Erklärungen will ich schließlich Bach selbst zu Wort kommen lassen, denn glücklicherweise ist uns zum Thema »Besetzungsgröße« jene Petition an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730⁷¹ erhalten geblieben, in der sich der Meister sowohl über den Status quo als auch über seine Ansprüche und Wünsche äußert – und auf die sich letztlich alle gegenwärtigen »Streitparteien« in irgend einer Art und Weise berufen:

¹ »Derer Concertisten sind *ordinaire* 4; auch wohl 5, 6, 7 bis 8; so man nemlich *per Chorus musiciren* will.

Derer *Ripienisten* müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey. [...] Die Anzahl derer *Alumnorum Thomanæ Scholæ* ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 *Chöre*, nach denen 4 Kirchen [...]. In denen drei Kirchen, als zu S. Thomæ, S. Nicolai und der Neuen Kirche müssen die Schüler alle *musicalisch* seyn. In die Peters-Kirche kommt der Ausschuß, nemlich die, so keine *music* verstehen. [...]

⁶⁹ Zitiert nach Glöckner 2004, S. 91.

⁷⁰ Ebd., S. 92.

⁷¹ »Kurtzer, iedoch höchsthöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen *Music*; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben«, Neumann/Schulze 1963, S. 60 – 64. – Wird in Folge »Eingabe« genannt.

⁸ Zu iedweden *musicalischen Chor* gehören wenigstens 3 *Sopranisten*, 3 *Altisten*, 3 *Tenoristen*, und eben so viel *Baßisten*, damit, so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr offte geschiht [...]]) wenigstens eine 2 *Chörigte Motette* gesungen werden kan. (NB. Wiewohln es noch beßer, wenn der *Coetus* so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 *subjecta* nehmen, und also ieden *Chor* mit 16. Persohnen bestellen könnte.)⁷²

¹³ »Der *Numerus* derer zur Kirchen *Music* bestellten Persohnen bestehet aus 8 Persohnen, als 4. StadtPfeifern, 3 KunstGeigern und einem Gesellen. Von deren *qualitäten* und *musicalischen Wißenschafften* aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit.«⁷³
»Dieser sich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen *Studiosis*, meistens aber von denen *Alumnis* müßten ersetzt werden.«⁷⁴

Wenn ich mir diesen (vielleicht etwas verkürzten) Pragmatismus erlauben darf, so muß ich sagen, daß sich für mich angesichts so genauer Angaben eigentlich jedwede Diskussion über Bachs Chorbesetzungen erübrigt – ganz besonders in Bezug auf seine Leipziger Vokalmusik; Ist-Zustand und zugleich Mindestbesetzung in den Kantoreien an St. Thomas, St. Nicolai und an der Neuen Kirche bei einchöriger Musik: je 12 Personen (davon 4 Concertisten für die Solo- und die anspruchsvollen Ensemblegesänge), für die Peters-Kirche: 8 »Motettensänger«; Wunschbesetzung für die 3 Hauptkantoreien: je 16 Personen (zusätzlich ein Ripienist pro Stimme).⁷⁵ Bach schätzte »ziemlich starcke« Singstimmen;⁷⁶ seine großen Continuobesetzungen mit Hauptorgel und mehreren Baßinstrumenten verlangten ein entsprechendes Gegengewicht. Insofern schließe ich mich der Meinung Chr. Wolffs und A. Glöckners⁷⁷ an: daß die Statistiken lediglich das Mindestmaß angeben und die meisten Aufführungen wesentlich größer besetzt waren⁷⁸ – und daß Bach ganz sicher niemals weniger Sänger bzw. Instrumentalisten einsetzte, als ihm zu Gebote standen.⁷⁹

⁷² Ebd., S. 60. – Ebenfalls bei Neumann/Schulze 1963 findet sich auf S. 250 eine »EINTEILUNG DES THOMANERCHORES IN 4 CHÖRE« (Datierung: Leipzig, vor dem 18. 5. 1729), aus der die von Bach angesprochene Einteilung der Alumnen in 3 Chöre à 12 und einen Chor à 8 Sänger hervorgeht. Die Differenz dieser 44 Personen auf die insgesamt vorhandenen 55 Schüler (cf. Zeile 4 in der »Eingabe« auf S. 23) kann vermutlich als Instrumentalcorps betrachtet werden.

⁷³ Ebd., S. 61.

⁷⁴ Ebd., S. 62.

⁷⁵ »Daß diese Vokalstimmenbesetzung in der musikalischen Praxis tatsächlich auch erreicht worden ist, bezeugt eine Choraufstellung aus den Jahren 1744/45.« – Glöckner 2004, S. 90; die besagte Liste ist auf S. 96 wiedergegeben.

⁷⁶ Cf. den Prüfungsbericht auf S. 10.

⁷⁷ Glöckner 2004, S. 86f. – Ich gehe sogar so weit, Glöckners These: »Bei der Suche nach historisch orientierten Aufführungsmodellen geht es nicht um die museale Wiederherstellung der tatsächlichen Verhältnisse, sondern um die klangliche Umsetzung einer Komposition, wie sie unter optimalen Bedingungen der Zeit möglich gewesen wäre« (Glöckner 2002, S. 387) als einen Leitfaden für die Beschäftigung mit jeglicher Barockmusik anzusehen, die nicht im saturierten Umfeld eines Adelshofes oder sonstigen Mäzenentums, sondern eben unter finanziell und bürokratisch schwierigen Umständen geschaffen und aufgeführt wurde.

⁷⁸ »Daher erscheint es durchaus als glaubwürdig, wenn Johann Matthias Gesner die Anzahl der Mitwirkenden bei Bachs Aufführungen mit einer Spanne von 30 bis 40 angibt. [...] Gesner war als Thomasschulrektor mit den Verhältnissen am Kantorat bestens vertraut. Man wird ihm daher kaum unterstellen können, fal-

Das Collegium musicum der Neuen Kirche

Das bereits mehrfach erwähnte Collegium musicum spielte im (Kirchen-)Musikleben Leipzigs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle. Seinen »Stammsitz« hatte es in der Neuen Kirche, unweit von St. Thomas, doch waren seine Leiter (bereits ab der Gründung des Ensembles durch G. Ph. Telemann im Jahre 1701), auch allesamt zugleich die Musikchefs der Leipziger Oper bis zu deren Schließung (1720).⁸⁰ Verständlich ist daher, daß diesen *directores musices* mithin ganz andere stimmliche Ressourcen zur Verfügung standen⁸¹ als den übrigen Leipziger Kirchenmusikern und daß jene damit in Verbindung stehende »neue, ›galante‹, unmittelbar von der Oper beeinflußte Stilrichtung [...] vielen Leipzigern (namentlich den Vertretern der jüngeren Generation)« mehr entgegenkam als die Kompositionsweise des Traditionalisten Johann Kuhnau, der – ebenso verständlich – darin sogleich eine große Konkurrenz zu seinem eigenen Wirken sah.⁸² Und Bachs Vorgänger wetterte nun um so heftiger gegen die »Operisten«, als diese recht großzügige Zuwendungen seitens der Stadt erhielten, obwohl sie de facto nur während der drei Leipziger Messen oder an hohen kirchlichen Festtagen zu musizieren hatten.

»Während Kuhnau nicht in der Lage war, sich mit den Musikdirektoren der Neukirche auf eine kollegiale Zusammenarbeit zu einigen, gelang es seinem Amtsnachfolger Johann Sebastian Bach sehr bald, mit taktischem Geschick und Diplomatie das Problem des Nebeneinanderwirkens von zwei selbständigen Musikinstitutionen (Neue Kirche und Thomaskantorat) zu lösen.«⁸³

sche Angaben [diese stammen aus dem Jahre 1738] über die Anzahl der Mitwirkenden gemacht zu haben.« – Ebd., S. 93.

⁷⁹ Im Falle dauerhafter, gravierender »Unpäßlichkeit« (cf. Zeile 9 in der »Eingabe« auf S. 24), so daß etwa ganze Chöre nicht oder nur mangelhaft einsatzfähig waren, mußte Bach ohnedies »kompositorisch« reagieren: in den Kantaten am Ende des Kirchenjahres 1726 ersetzt eine Instrumentalsinfonia den Eingangschor; es gibt lediglich einen Schlußchoral. – Glöckner 2002, S. 399.

⁸⁰ Glöckner 1990, S. 21.

⁸¹ Cf. das Mattheson-Zitat auf S. 17f.

⁸² Glöckner 1990, S. 5.

⁸³ Ebd. – So kompromißlos (um nicht zu sagen, »stur«) sich Bach seinen schulischen, städtischen und kirchlichen Vorgesetzten gegenüber auch oft verhielt: in diesem Zusammenhang schien er über ein sehr gutes Verhandlungsgeschick zu verfügen. Einzig in finanzieller Hinsicht dürfte es, 1730 beginnend und kumulierend im Jahre 1745, als auch Bach, ähnlich wie Kuhnau 30 Jahre zuvor, eine in finanzieller Hinsicht ziemliche Ungleichbehandlung mit der Neuen Kirche hinnehmen mußte (cf. Glöckner 2002, S. 393f.), größere Unstimmigkeiten gegeben haben. (Und man kann nicht umhin, in dieser nahezu »systematischen« Vorgangsweise des Rates eine ziemlich schäbige Art uns Weise zu erkennen, die einzelnen Musiker in einen unfreiwilligen Wettkampf um die ohnedies spärlichen Subventionen zu stellen und dadurch gegeneinander aufzubringen.)

Doch nicht nur das Sänger-, erst recht auch das Instrumentalcorps des Collegiums konnte Bach bei den (nach eigenen Angaben) nur unbefriedigenden Leistungen⁸⁴ der »StadtPfeifer« und »KunstGeiger« mehr als zu gut gebrauchen. (Aufführungen der großbesetzten weltlichen Kantaten wären ohne deren Unterstützung ohnedies undenkbar gewesen!)

»Offenbar nicht erst im März 1729 (mit der offiziellen Übernahme der Leitung), sondern bald nach seinem Amtsantritt 1723 dürfte sich Bach (und sicherlich nicht ohne eine kollegiale Übereinkunft) des »Schottischen« Collegiums [benannt nach seinem damaligen Leiter Georg Balthasar Schott] bedient haben.«⁸⁵

Das Jahr 1729 brachte eine Art »Gewaltenteilung« im Umfeld der Neuen Kirche und des Collegiums: während Bach, wie gesagt, die Leitung dieser Formation übernahm, wurde Carl Gotthelf Gerlach, einer seiner Zöglinge, zum Musikdirektor der Neukirche bestellt; in dieser Funktion dürfte er Bach vor allem in dessen letzten Dienstjahren auch häufig vertreten haben (zudem wies man Gerlach als häufigen Kopisten Bachs nach⁸⁶). Wie eng Thomas- und Neukirche jedenfalls miteinander verbunden waren, bezeugen einmal mehr die bereits zitierten Dokumente aus der Hand Bachs, die reguläre Dienste der Thomaner in der Neuen Kirche als selbstverständlich erwähnen.⁸⁷

⁸⁴ Cf. die Zeilen 14 und 15 in der »Eingabe« auf S. 24.

⁸⁵ Glöckner 1990, S. 84f.

⁸⁶ Ebd., S. 10.

⁸⁷ Cf. die Zeilen 5 und 6 der »Eingabe« auf S. 23 sowie die in Fußnote 72 erwähnte Chor-Einteilung.

*Dritter Teil***GIBT ES DENN EINE DIFFERENZIERTE SYMBOLIK DER STIMMLAGEN?**

 NDEM ICH MIR DIESE FRAGE SELBST STELLE, wage ich mich nach den bisherigen Ausführungen, die allesamt durch historische Belege und/oder überzeugende Resultate der jüngsten Musikforschung untermauert werden, an ein Kapitel, das zweifellos die Tendenz hat, von rein rationalen, philologischen Grundsätzen ein wenig abzuweichen. Für mein Vorhaben will und muß ich so einen Weg allerdings ein Stück weit einschlagen – und bin der Meinung, daß dies für eine umfassende Werkinterpretation erforderlich ist.⁸⁸

Die Frage, ob es überhaupt eine Symbolik einzelner Stimmlagen gibt, wird jeder, der sich ein wenig mit Vokalmusik (und zwar ganz gleich, ob mit geistlicher oder weltlicher) auseinandergesetzt hat, eindeutig mit »ja« beantworten; da läßt sich (belegt durch eine Vielzahl von Beispielen) salopp konstatieren: Unschuld und Reinheit werden immer durch die hohe, »ätherische« Stimme (also im Sopran) ausgedrückt; dem Königlichen, dem Würdevollen ist stets die profunde Baßlage zugeschrieben.⁸⁹ »Wohl erstmals hat Monteverdi als Opernkomponist spezifische Stimmlagen an die musikalische Darstellung von Personen und Rollen gekoppelt«, schreibt Sabine Ehrmann-Herfort.⁹⁰

Im Bereich der Sakralmusik gilt ab der Spätrenaissance und dem Frühbarock: die Stimme des *pater & creator omnipotens*, der Propheten und (wie bereits erwähnt) die Stimme Jesu Christi ist der Baß; im Diskant erklingt die *anima beata* – und den Berichterstatter, den Frohbotschafter repräsentiert, seit es musikalische Passionen oder Historien gibt, der Tenor (vermutlich wegen der vergleichsweise besten Textdeutlichkeit und -verständlichkeit sowie der »klanglichen Mittlerrolle« zwischen Hoch und Tief). Nicht von ungefähr fallen der hohen Männerstimme ob ihrer Helligkeit

⁸⁸ »Es ist undenkbar, symbolfrei zu einer künstlerischen Aussage zu kommen.« – Theill 1983, S. II.

⁸⁹ Bei den ganz frühen, zumeist noch im gregorianischen Lektionston gehaltenen Passionsmusiken des Mittelalters gilt jedoch der Grundsatz, daß verwerfliche Charaktere wie etwa Judas Ischariot oder Pontius Pilatus, die moralisch »nichts wiegen«, von hohen Stimmen vorgetragen werden. Je heiliger und moralisch »gewichtiger« die Person, desto tiefer ist ihre Stimmlage. Petrus entspricht nach dieser Auffassung als *mezzo carattere* einem Alt; Christus ist seit jeher mit einem Baß besetzt.

⁹⁰ Ehrmann-Herfort 1998, Sp. 1801.

und Strahlkraft seit jeher oft gerade jene Topoi zu, die mit Licht,⁹¹ Glanz⁹² und überirdischer, »sphärischer« Kraft im Zusammenhang stehen. Was Wunder also, wenn die Oper des 19. Jahrhunderts den Heldentenor kreierte...

Bezüglich der »hierarchischen Stellung« der einzelnen Stimmen zueinander stieß ich auf einen (sehr vergnügenlich zu lesenden) Satz Stimmbuch-Vorsprüche aus der zu Ende gehenden Renaissancezeit (1585):

- | | |
|--------|---|
| »Alt: | <i>Ich arme magt heiß die alt
Hilf meinem Hern des bas (Baß) gar balt
Auch meiner frauwen [!] Tenor
vndt den discant von ihr geboren
wie es mein Her von mir will haben
Diene ich ihm mit meiner gaben
Ich lauf itz her, ich lauf itz hin
Dan ich schir zu nichts nutze bin.</i> |
| Tenor: | <i>Ich Tenor der Stimmen frauw
Mein her (= Herr) der Bas ist mir getrauw
Ich habe geboren den discant
Meine magt, der alt, lauft mir zuhandt,
bißweilen mich man eine Mutter nennt
Der Stimmen mich das fundament (!)
Weill alle Stimmen auf mich allein
Gerichtet und gleich funtieret sein.</i> |
| Baß: | <i>Ich bas der stimmen Hehr
Mein weib Tenor ist mir nicht fern
Der Diskant ist mein liebes kindt
Der alt eins von meinem Haufgesindt
Alle Stimmen richten sich nach mir
Ohne mich darf keine zischen schir
Es sei dan daß mein liebes weib
Mit ihrem kindt kurtzweile treib.«⁹³</i> |

Auf die Frage nach einer inhalt- und charakterlich differenzierten Symbolik der Stimmlagen fällt die Antwort gewiß viel individueller und komplexer aus; man gerät unweigerlich in »empirisches Fahrwasser« – obwohl es auch hier Theorien und Erklärungsmodelle bereits aus dem 17. Jahrhundert gibt; wie beispielsweise die folgende Darstellung »SVAVISSIMA MUSICA CHRISTO« aus dem Bilderzyklus *ΔΥΟΔΕΚΑΣ, Emblematum Sacrorum quorum consideratio accurata ac Fidei exercitium et*

⁹¹ Man beachte, daß Joseph Haydn in seiner *Schöpfung* dem Tenor alle diesbezüglichen Texte anvertraut hat: »Und Gott sah das Licht, das es gut war...«, »Nun schwinden vor dem heiligen Strahle...«, »In vollem Glanze steiget jetzt die Sonne strahlend auf« etc.

⁹² In der zweiten Tenorarie in Mendelssohns *Elias* heißt es: »Dann werden die Gerechten leuchten...«

⁹³ Dammann 1967, S. 191 (Kursivdruck sowie Ergänzungen in runden Klammern original).

Ein *Emblematum sacrum* des Johann Saubert

lisch gesprochen); die sichtbaren Zeichen, sozusagen die »Früchte« dieser innigen, direkten Verbindung sind nun zum einen das gottgefällige, wohlriechende Rauchopfer im Gebet des DISCANTUS (als der höchsten Stimme, deren Klang mühelos emporsteigt und Gott auch am »nächsten« kommt) und zum anderen die mit unermüdlichen Händen und Füßen tätige Liebe des TENORS, der die Lehren in seinem Herzen (Abbildung!) behält (cf. lat. »tenere«) und durch sein »vnsträfflich Leben« für jeden erkennbar macht. – Die beiden Letzteren, Sopran und Tenor, repräsentieren übrigens Benedikts Maxime »Ora et labora«.

excitandam Pietatem plurimum facere potest (in Folge Emblemata Sacra genannt; 4 Teile, Nürnberg 1625 – 1630) des Johann Saubert:

Für mich sind Grafik und Begleittext so zu deuten: Der ALTUS (hier wird nun die Diskrepanz zwischen dem lat. Wort Sinn und der damit bezeichneten, eigentlich tiefen Mittelstimme eklatant) als tönendes Gefäß des Heiligen Geistes, versehen mit einem Taktstock, schützt und regiert (um nicht zu sagen, »dirigiert«) die BASIS, den Baß, auf dessen Glaubensfundament »sich alles gründet« (selbstverständlich auch musika-

Renate Steiger verweist in ihrem Artikel *Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach*,⁹⁴ der auf dieser Bildtafel der *Emblemata Sacra* basiert, bezüglich der Tenorstimme auf BWV 148, Rezitativ Nr. 2:

Bleib auch, mein Gott, in mir
Und gib mir deinen Geist
Der mich nach deinem Wort regiere,
Daß ich so einen Wandel führe,
Der dir gefällig heißt. [...]

sowie auf die Arie »Ich will nur dir zu Ehren leben« aus dem IV. Teil des *Weihnachts-Oratoriums*.⁹⁵ — »Untadeliger Lebenswandel« und »Liebe«: diese Aspekte werde ich in Folge noch aufgreifen.

Die Theorien von Gustav Adolf Theill

Die Symbolik der Singstimmen, der 1. Band von Gustav Adolf Theills dreiteiligem Werk *Beiträge zur Symbolsprache JOHANN SEBASTIAN BACHs*, diente mir als grund-sätzliche Anregung zu meinem analytisch-interpretatorischen Vorhaben, zumal ich darin viele Übereinstimmungen mit eigenen Beobachtungen und Anschauungen feststellte; manche seiner Theorien und Thesen kann ich nur bedingt bis gar nicht befürworten — dennoch möchte ich das System, dessen Gültigkeit Theill für alle Bachschen Kirchenkompositionen nach dem Palmsonntag 1714 (mit Ausnahme der reinen Choralkantaten sowie des *Oster-Oratoriums*) postuliert,⁹⁶ hier kurz zusammenfassen.

Grundsätzliches: »Ist aber die Wahl einer bestimmten Singstimme für einen bestimmten Text nicht abhängig von dem dramatischen Hintergrund, von der Personenrolle und ist sie auch nicht abhängig von dem Bedürfnis nach musikalischer Abwechslung (ein solcher rein künstlerischer Gesichtspunkt muß angesichts der in den Passionen und im Weihnachtsoratorium weit-aus vorherrschenden Tenorpartien außer Betracht bleiben), dann kann sie nur als zusätzliches Ausdrucksmittel zugunsten der Textaussage verstanden werden. Die Aussage des Textes aber ist für BACH da, wo es sich um Bibelwort handelt, das Wort Gottes; und da, wo es sich um Dichtung handelt, Auslegung des Wortes Gottes.«⁹⁷

Zur Zahl 4; Exegese bereits durch die Vierzahl der Stimmen: »Wir können dem-nach davon ausgehen, daß die Zahl VIER für BACH sowohl im engeren Sinne das Kreuz wie im weiteren Sinne die Welt mit ihren vier Enden bedeutet. [...] Die Zahl VIER im Zusammenhang mit dem ›Heil‹ (dem Heilsgeschehen, den Heilsplan) dürfte BACH dem 98. Psalm entnommen haben: ›Aller Welt Enden sehen das Heil unsers Gottes.‹

⁹⁴ Steiger 1991, S. 318 – 324.

⁹⁵ Ebd., S. 323f.

⁹⁶ Theill 1983, S. IX.

⁹⁷ Ebd., S. 4. (Die Schreibung in Großbuchstaben ist original; Theill gibt alle Autoren-, Komponistennamen etc. stets in Majuskeln an und hebt auf diese Art und Weise auch hervor; der Gesperrtdruck wird stets ori-ginal wiedergegeben — dies gilt auch für Theill 1985.)

Wenn wir diese Feststellungen – immer noch auf die Zahl VIER bezogen – auf die vokalen Mittel der Verkündigung des Heils übertragen, dann haben wir den ersten Einstieg in die Möglichkeiten, die BACH für seine vokalen Kompositionen zur Verfügung standen: die vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß und ihre ›regulierte‹ Verwendung zur Heilsverkündigung. [...] Wir werden sehen, daß in diesem System die vier natürlichen Singstimmen auf jeweils spezifische Weise ihren Platz haben.«⁹⁸ »Wenn BACH einen nicht eindeutigen Text bearbeitet, dann gibt er ihm durch die Stimmwahl Sinn und Zuordnung. [...] Er verzichtet auf ästhetische Stimmenwahl zugunsten einer exegetischen Stimmenwahl.«⁹⁹

Zur Baßstimme: »›Hauptperson‹ des göttlichen Heilsplanes und damit der Verkündigung ist zweifellos Gott selbst. [...] Das Fundament in der Musik aber ist der Baß [laut Bachs eigenen Worten in seinem *Gründlichen Unterricht des Generalbasses*]. In der Baßlage notiert BACH aus diesem Grunde die Worte Jesu, auch da, wo es sich nicht um Bibelzitat, sondern um Erläuterung des Heilsplanes handelt [...] sowie] die Aussagen aller Personen, die der Erfüllung des Heilsplanes dienen, selbst Herodes und Pilatus. Alle Personen, deren Aussage oder auch nur deren Gedanken oder Tun zum Verständnis des Heilsplanes wichtig sind [...], sind für BACH Heilsträger. [...] Dies gilt in besonderer Weise für den Prediger und für die Predigt selbst [...], die grundsätzlich in der Baßlage komponiert sind. [...]«

Es ist sicherlich kein Zufall, daß die einzige Motette, in der Gott selbst spricht (›Fürchte dich nicht‹ BWV 228), mit der Baßstimme beginnt. [...]«

Repräsentiert die Baßstimme das Wort Gottes, so kann das Fehlen der [General-] Baßstimme die Gottesferne darstellen.« Z. B.: *Gute Nacht, o Wesen* in BWV 227 oder zweimal in der *Matthäus-Passion*: nach der Gefangennahme (*So ist mein Jesus nun gefangen*) und nach dem Todesurteil (*Aus Liebe will mein Heiland sterben*).¹⁰⁰

Die Rollen der Baßstimme sind demnach:

- Vox Christi, Gottes Wort;
- Heilsträger (Personen aus dem Alten und Neuen Testament);
- Prediger (auch Mahnung und Unterweisung);
- Lob, Anbetung, Bitte, Huldigung.¹⁰¹

Zur Sopran- und Altstimme: »Waren Baß und Tenor Subjekte der Heilsbotschaft, so sind Alt und Sopran Objekte der Verkündigung, Hörer, Begierige, Provozierte, Zweifelnde, Hoffende, zu Erlösende. BACH unterscheidet zwischen Alt – dem **Heilsbedürftigen**, und Sopran – dem **Heilsgewissen**. [...] Die Berufenen, also auch die direkt Angesprochenen werden bei BACH durch die Altstimme dargestellt, die Auserwählten dagegen durch die Sopranstimme. [...] Erkenntnis der Unvollkommenheit bzw. Sündhaftigkeit und Gewißheit der Gnade, des Erlöstseins. [...] Sie sind die beiden ›Aggregatzustände‹ des Christen: Die Bewegung auf Christum hin und das Sein ›in Christo‹ (2. Kor. 5,17). [...]«

Haben die Altpartien in der Hoffnung, in der Erwartung ihren Platz, so die Sopranpartien in der Erfüllung.«¹⁰² »BACH hat ganz offensichtlich auch hier die Wörter der Stimmlagen wörtlich genommen: altus ist sowohl ›hoch‹ – im Zusammenhang aller Stimmen – als auch ›tief‹, und dies in einer (dem Pietismus wohlbekannten) Rangordnung, ›tief‹ aber auch im Hinblick auf die Entfernung zum Himmel, zum erhöhten Herrn. Sopran = ›über, der obere‹ ist dem Inhalt der Aussage nach ›höher‹ einzustufen.«¹⁰³

Inhalte, die der Alt symbolisiert:

- Erlösungssehnsucht, Hoffnung;
- Gottesferne, Verlorenheit;
- Sünde, Schuld, Teufel, Hölle.

Der Sopran repräsentiert die

- Braut Christi, erlöste Seele;
- Abkehr von Sünde und Anfechtung;
- Ruhe in Gott, Vergnügsamkeit.¹⁰⁴

⁹⁸ Ebd., S. 5f.

⁹⁹ Ebd., S. 60f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 8f.

¹⁰¹ Ebd., S. 11 – 21.

¹⁰² Ebd., S. 41f. (Fettdruck original).

¹⁰³ Ebd., S. 60.

¹⁰⁴ Ebd., S. 42.

»Der Stimmbruch als physiologischer Einschnitt im Leben des ›Menschen‹ (= Mannes) symbolisiert den Wandel der Rolle von den ›Angesprochenen‹ (Heilsgewissen und Heilsbedürftigen) zu den selbst ›Sprechenden‹ (Heilsträger und Heilsvermittler)«, mithin also die Metamorphose »von der Unreife zur Reife«. Das hier in gewisser Weise abgebildete ›Lehrer-Schüler-Verhältnis‹ wird »in den Dienst der Heilsverkündigung und -annahme« gestellt.¹⁰⁵

Schließlich möchte ich auch noch Theills inhaltliche Konzepte zur Tenorstimme, dem »Heilsvermittler«, wiedergeben:

»In der Tenorlage finden sich bei BACH alle die Stimmen, die der Übermittlung, der Glaubhaftmachung des Heils dienen. Es sind die Aussagen der Jünger, der Evangelisten, der Märthyrer [sic], der Engel und gelegentlich der allegorischen Figuren der Bibel. [...] Der Unterschied zum ›Prediger‹ bzw. ›Priester‹ der Baßlage liegt darin, daß dort die Begegnung mit Jesus zur Predigt verpflichtete, während hier die Bewährung im Glauben und die sich daraus ergebenden Konflikte Beispiel geben und zur Nachfolge ermuntern, aber die Mittlerrolle auch im einfachen Weitersagen des Gesehenen und Gehörten bestehen kann. Bericht und Beispiel sind nicht Predigt, sondern Ausdruck eines Verhaltens, das wir ›Nachfolge Christi‹ nennen. [...] BACH klärt mittels der Tenorstimme Zusammenhänge aus der Sicht der Engel oder Märthyrer auf, er erläutert Predigtaussagen und kommentiert Heilsvorgänge, indem er die Partie dem Tenor anvertraut.«¹⁰⁶

Die sieben inhaltlichen Kategorien der Tenorstimme sind laut Theill:

- a) Allegorie, Gleichnis;
- b) Geld und Gut, Weltlichkeit;
- c) Deutung, Bericht (z. B. Evangelist), Heilserklärung;
- d) Himmel, Engel, Seligkeit, der Welt Enden;
- e) Marthyrium, Verfolgung, Qual, Folter, Kreuz;
- f) Umkehr, Buße, Reue;
- g) Zeugnis, Bekenntnis, Heiligung, Askese, Kirche.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ebd., S. 25.

¹⁰⁶ Ebd., S. 22f.

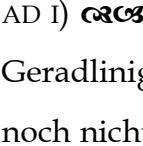
¹⁰⁷ Ebd., S. 24.

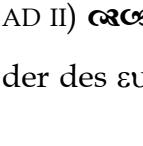
*Vierter Teil***GEDANKEN UND BEOBACHTUNGEN ZUR TENORSTIMME BEI BACH****1) DIE TEXTINHALTE****1.1) Geistliche Werke**

 EILWEISE IN ANLEHNUNG AN DIE THEORIEN und gedanklichen Ansätze des Vorkapitels, hauptsächlich aber auf Grund eigener Beobachtungen stelle ich fest, daß Bach der Tenorstimme in seinen geistlichen Vokalwerken inhaltlich die folgenden vier Grundthematiken zugeordnet hat: Der Tenor ist

- I) der HINGEBUNGSVOLLE, der LEIDENSBEREITE, der MÄRTYRER;¹⁰⁸
- II) der EVANGELIST, der ENGEL, der DEUTER;
- III) der BITTENDE, der KLAGENDE;
- IV) der TUGENDHAFTE, der LIEBENDE, der LOBENDE.

Ich möchte diese vier Hauptgruppen, namentlich deren kohärente thematische Untergliederungen, näher erläutern:

AD I)  Der Ausgangspunkt eines Weges, der in seiner Kompromißlosigkeit und Geraadlinigkeit bis in das MARTYRIUM führt, ist das BEKENNTNIS (dies allein ist aber noch nicht »tenorspezifisch«: die Bachsche Kirchenmusik ist an sich bekenntnishaft; jener Wesenszug spiegelt sich in allen Texten, in allen Stimmen wider); ein GELÜBDE wird abgelegt, das sich auf HOFFNUNG, ZUVERSICHT, MUT, TREUE und VERTRAUEN gründet. Der Tenor ist in seinen Worten HINGEBUNGSVOLL, GEHORSAM und STANDHAFT. Letzteres zeichnet sich durch GEDULD und LEIDENSWILLEN auch in der VERFOLGUNG ab, wo er in TODESBEREITSCHAFT und -ERWARTUNG ausharrt und oft schweigend (cf. BWV 87/6 oder 244/34!) erduldet.

AD II)  Der Evangelist ist ein FREUDENBOTSCHAFTER, ein ευ-αγγελος: der Verkünder des ευαγγελιον, ein Bote, ein »angelus« – ein Engel. Und auch wenn die direkte

¹⁰⁸ Es sei darauf hingewiesen, daß auch Felix Mendelssohn Bartholdy die Figur des Märtyrers Stephanus in seinem Oratorium *Paulus* mit einem Tenor besetzte.

»englische Verkündigung« im *Weihnachts-Oratorium* durch den Sopran erfolgt¹⁰⁹ (wiederum ist die Aufforderung über den Feldern von Bethlehem in Gestalt der Tenorarie »Frohe Hirten, eilt, ach, eilet« (BWV 248/15) nichts anderes als ein Engelsgebot), so sind der Tenorstimme viele Texte zugeordnet, die vom WESEN DER ENGEL UND DES HIMMELS handeln oder beides erläutern. (Gerade die Stimme der Blutzeugen erscheint würdig, über diese Mysterien zu singen.)

Als Evangelist ist der Tenor auch (BE-)LEHRER; seine ERLÄUTERUNG ist geprägt von GLEICHNISSEN, BILDERN und METAPHERN. (Im Rezitativ »Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind...« [BWV 248/16] ist der Evangelist, indem er die Rede des Soprans vollendet, ein von ZEICHEN sprechender Engel: Bachs Absichten erscheinen in dieser Kombination völlig klar.) Er ist zudem ein DEUTER und schildert in mehreren Texten schreckliche ENDZEIT-, STRAF- ODER SONSTIGE GEFÄHRLICHE »Szenarios« (diese sind, hauptsächlich als Secco-Rezitative angelegt, besonders illustrativ und expressiv); mithin wird seine Rede einerseits oft DROHEND, andererseits gibt Bach dem Tenor in einigen Rezitativen und Arien die »STIMME DER MORAL« – dieser Ansatz korrespondiert mit einigen Aspekten aus dem IV. Themenkreis.

AD III) **Wie** die Sopran-, Alt- oder Baßstimme bringt der Tenor ebenfalls seine BITTEN und Anliegen vor Gott, und auch als standhaftem Märtyrer oder gefestigtem Freudenboten ist ihm die KLAGE (als eifrigem Lehrer zudem die ANKLAGE) nicht fremd: schließlich ist er ja kein »Superman«; er kennt (trotz Arien wie »Mich kann kein Zweifel stören«, BWV 108/2) sehr wohl den Zweifel, die harte SELBSTANKLAGE (die einzige erhaltene Tenor-Solokantate *Ich armer Mensch, ich Sünderknecht*, BWV 55, handelt hiervon) und ist, wie alle anderen, auf HEIL(IG)UNG, REINWASCHUNG, TROST UND VERGEBUNG angewiesen.

¹⁰⁹ Theill 1983, S. 84f. – Ebd. erläutert Theill auch die einzige Ausnahme, daß eine andere Solostimme – nämlich der Sopran, obwohl in der besagten Kantate auch ein Tenorsolist vorgesehen ist! – einen berichtenden Evangelientext vorträgt, mithin also die Funktion des Evangelisten ausübt: in der Himmelfahrts-Kantate *Gott führet auf mit Jauchzen* (Nr. 43) singt der Sopran: »Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte, ward er aufgehoben gen Himmel und sitzt zur rechten Hand Gottes« (Mk 16,19). Theill begründet diesen Einzelfall damit, daß es der höchsten Singstimme zusteht, diese größte räumlich Erhöhung Christi klanglich darzustellen.

AD IV) ~~o~~ Eingedenk der entsprechenden Darstellung in Sauberts *Emblematum Sacrum* sehe ich in den Bachschen Tenortexten (nämlich nicht nur in den geistlichen, sondern – wie ich etwas später noch ausführen werde – in den weltlichen ebenso) DAS TUGENDHAFTE, »VNSTRÄFFLICH« LEBEN abgebildet¹¹⁰ (dies meinen auch Renate Steiger¹¹¹ und Sabine Ehrmann-Herfort¹¹²). Damit diese Lebensführung auch gelingt, ist der Tenor um WEISUNG bemüht und zeigt stete WACHSAMKEIT und BEREITSCHAFT; die SEGENS- UND FÜRBITTE hat bei ihm einen hohen Stellenwert. Öfters sind ihm beschwichtigende Formulierungen wie »WOHL DIR/UNS/MIR...« zugesucht. Aber Bach lässt den Tenor nicht (nur) als Pharisäer, Paragraphenreiter oder dienstbeflissenem Gutmenschen dastehen – denn das Zentrum der Saubertschen Tenor-Darstellung, das Herz, findet sich in den vielen Texten wieder, in denen die hohe Männerstimme VON DER LIEBE UND DER FÄHIGKEIT DAZU – oft kontemplativ – singt. Somit ist die Tugendhaftigkeit kein Selbstzweck, sondern sie wird von jenem wichtigsten christlichen Glaubensinhalt *amor–caritas* geprägt und angeleitet; sie resultiert daraus, ist ihre sichtbare Frucht. So stimmt der Tenor denn auch ein in die FREUDE, in den DANK, in das LOB; gleich seinen singenden Konsorten fordert er die Welt auf, sich jenem Lobgesang anzuschließen, den Johann Sebastian Bach, gemäß seinen allgegenwärtigen, eindringlichen Worten »Soli Deo Gloria«, in jeglicher Musik erkennt.

Zusätzlich zu diesen Kategorien hat Bach dem Tenor in einigen Stücken ausdrücklich eine bestimmte Rolle zugewiesen – und »Rolle« ist durchaus im Sinne der Figur in einer dramatisch-dialogisch angelegten Komposition zu verstehen; etwa die Gestalt des Petrus im *Oster-Oratorium*, BWV 249. Obwohl diese Rolle bei Bach ansonsten stets mit einer Baßstimme besetzt ist, lässt sich dahingehend für mich auch in der *Johannes-Passion* die Arie nach Petri Verleugnung deuten: in »Ach, mein Sinn« (BWV

¹¹⁰ Die »Lehrerfunktion« (= Vorbildwirkung) aus dem II. Themenkreis passt perfekt hierher im Sinne eines »Ansporns zu ethischer Lebensführung«; in dieselbe Kerbe schlagen auch die meiner Arbeit als Motto vorgestellten Worte, die Johann Walter, der lutherische »Urkantor« schlechthin, der Tenorstimme in den Mund legt: »Vorzug vor andern hab im Kreis [der sich rundherum gruppierenden Kantoreisänger], / Steh fest und halt die andern an [...], / Choral mein Richtschnur, ist das Ziel, / Auf welches sieht, was nicht irren will.« Daß der Tenor seit den Anfängen der Mehrstimmigkeit mit seinem *cantus firmus* und Choral nicht nur den kompositorischen, sondern mithin auch den inhaltlichen »Ton angibt« (um nicht zu sagen, »den Weg, die Richtung weist«), ist, so denke ich, eine wirklich umfassende Untermauerung meiner Argumentation.

¹¹¹ Steiger 1991, S. 322.

¹¹² Ehrmann-Herfort 1998, Sp. 1801.

245/13) – und gleichermaßen in der Arie »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel« (BWV 245/13^{II}) aus der Fassung von 1725 – nimmt der Tenor (ein Repräsentant des tugendhaften Lebens, dem solche »Fahnenflucht« sehr zu Herzen geht) das Wesen jenes ansonsten so unerschrockenen Jüngers an und verklagt sich selbst auf das härteste (cf. einmal mehr BWV 55!); daß Petrus in Rom als Märtyrer hingerichtet wurde, macht diese Gestalt für eine (vor allem) ausdeutende Verkörperung durch den Tenor nur um so plausibler.¹¹³

In einigen Dialogstücken mit seinem häufigsten Duettpartner, der Altstimme, tritt der Tenor – ganz der Heilsvermittler – als Figur der Hoffnung in Erscheinung (expressis verbis in BWV 60 und 66) und tröstet sein furchtsames, heilsbedürftiges Gegenüber; und man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, daß er dies zumeist (vor allem in BWV 66; in der anderen Kantate reden die beiden eher aneinander vorbei) als der »Überlegene« tut (sogar in der Kantate 134, deren Texte ansonsten eher den Eindruck von zwei gleichwertigen, »gleich kompetenten« Dialogpartnern vermitteln). Es gibt allerdings eine Ausnahme: in der Kantate 109 wird der Spieß umgedreht (wenn auch nicht durch ausdrückliche Anweisung mit Doppelpunkt) – hier motiviert und tröstet der Alt den Tenor.

Da gerade von Ausnahmen die Rede ist: entgegen allen Gepflogenheiten gibt Bach durch eine unzweifelhafte Regieanweisung für das Duett »Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen« (BWV 145/1) doch tatsächlich dem Tenor den Part des Jesus; die Seele ist (wie in den übrigen Jesus-Seele-Dialogkantaten BWV 32, 49, 57, 58, 59 und 152) mit dem Sopran besetzt – ein absolut singulärer Fall, den ich so zu erklären versuche: indem sich der Tenor in seinem starken, unverrückbaren Glauben Jesu Auferstehung ganz und gar zu eigen gemacht hat, schlüpft er in dieser *sacra rappresentazione* gleichsam in die Rolle des Todesüberwinders und agiert selbst als »Zei-

¹¹³ Dieser These ist gewiß entgegenzuhalten, daß es in der *Mathäus-Passion* wiederum der Alt ist, der in der Arie »Erbarme dich um meiner Zähren willen« (Nr. 39) dem verzweifelt weinenden Petrus seine Stimme leihst. Aber auch diese Dramaturgie ist völlig richtig: haben wir doch im Alt, dem Heilsbedürftigen, stets Angefochtenen und mit sich Ringenden (cf. S. 31), eine ebenfalls »perfekte« Prämisse für die Personifizierung von Petri Reumütigkeit. – Eine vielfältige und möglichst farbige theologische Ausdeutung so komplexer Verhältnisse verlangt einfach nach unterschiedlichen Zugängen und Darstellungsmöglichkeiten; es sind gerade diese scheinbaren »Abweichungen«, die Bachs musikalische Hermeneutik dermaßen universell machen!

chen der Auferstehung«. Bereits im darauffolgenden Rezitativ (»Nun fordre, Moses, wie du willt [...], / Ich habe meine Quittung hier / Mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben«) hat der Tenor wieder seine »gewohnte« Funktion.

Ein weiterer Aspekt, den ich aufgreifen will: Zwei wertende Aussagen, zum einen der Satz »Die törichte Vernunft ist ihr¹¹⁴ Kompaß« des Rezitativs BWV 2/2, zum andern die Arie »Schweig nur, taumelnde Vernunft!« (BWV 178/6), legt Bach dem lehrenden, ethisch ziemlich integeren Tenor in den Mund – zwei Postulate eines geistlichen Komponisten, dessen Theologie man stets der einen (mystischen, ein wenig mit dem Pietismus sympathisierenden) oder anderen ([reform-]orthodoxen) Geisteshaltung möglichst unanfechtbar zuordnen wollte, was aber bis heute nicht so recht zu gelingen scheint (siehe die große Anzahl der diesbezüglichen Schriften). Ganz gleich, ob man die bereits mehrfach erwähnten Jesus-Seele-Dialoge und einige von Bach bearbeitete Lieder des *Schemelli-Gesangbuches* nun als Tribut an die Anhänger Philipp Jacob Speners und August Hermann Franckes betrachtet oder in Formulierungen wie »Erhalte die gesunde Lehre / Und segne Kanzel und Altar!« (BWV 61/3) ein Bekenntnis zum Konservatismus erkennen will: mit diesen beiden Bekundungen über die *ratio* gibt der Thomaskantor ein unmißverständlichliches Statement ab (schließlich hat ihn, der so vieles an seinen dichterischen Vorlagen änderte, niemand gezwungen, das zu vertonen!) – und zwar gegen das Vernunftprinzip einer aufklärerischen Theologie. Als biographische Untermauerung zitiere ich Walter Blankenburg: »Es gehört zu den Eigentümlichkeiten von Bachs Leben in Leipzig, daß es zwischen ihm und der über Jahrzehnte hinweg berühmtesten dortigen Persönlichkeit, Johann Christoph Gottsched [dem Literaturpapst der Aufklärung], keine erkennbare nähere Verbindung gegeben hat.«¹¹⁵ Und Friedrich Blume meint: »Gottsched, der 27 Jahre neben Bach in Leipzig gewirkt und unendlich viele Musiktexte gedichtet hat, hat nicht einen einzigen für Bach verfaßt.«¹¹⁶ Diese Aussagen fallen also gerade dem Tenor zu (dem Deuter, dem, wenn man will, Ausleger), der sich gemäß unserer De-

¹¹⁴ Gemeint sind all jene, die sich nicht auf die biblische Lehre, sondern auf ihren »eigen Witz« (ebd.) berufen.

¹¹⁵ Blankenburg 1985, S. 97.

¹¹⁶ Blume 1947, S. 10.

finition zwar von der Liebe – von seinem Herzen –, nicht aber, wie hier ersichtlich wird, von kühlen Verstandes- und Vernunftgründen leiten lassen soll.

In den lateinischen Meßkompositionen sind dem Tenorsolisten die unterschiedlichsten Texte zugeordnet: die größte von ihnen, die *h-moll-Messe* (BWV 232), enthält ein Sopran-Tenor-Duett über das »Domine Deus« sowie die Arie über das »Benedictus«. In den Messen BWV 235 und 236 ist für den Tenor jeweils das »Quoniam« (bzw. in BWV 235 auch noch das »Qui tollis«) vorgesehen; die Messen BWV 233 und 234 enthalten keine Tenorsoli.

1.1.1) Aufgliederung der geistlichen Tenortexte nach dem Inhalt

[R...Secco, Acc...Accompagnato | WO...Weihnachts-, OO...Oster-, HO...Himmelfahrts-Oratorium, MP...Matthäus-Passion, JP...Johannes-Passion – alle übrigen Nummern: Kompositionen laut BWV]

i) Der Hingebungsvolle – Der Leidensbereite – Der Märtyrer

1) Bekenntnis	2) Hoffnung / Zuversicht	
71/2 (~ eines Alten!); 147/7 (Bitte um ~); 190/5	126/5R; 146/7; 155/2; 178/6; 188/2; 243/6	
14/3R; 16/5; 104/3; 108/2+3R; 114/2; 117/8R; 124/2R; 132/2R; 166/2		
3) Gelübde / Hingabe	4) Entzagung der Welt / Ergebung	5) Gehorsam
65/5R+6; 75/13R; 103/5; 124/2R; 154/7; 173/5R(+Sopran); WO 61Acc	22/4; 107/6; 114/6R; 180/2 (Auff. zur ~);	45/3
6) Geduld	7) Mut / Treue / Vertrauen	8) Standhaftigkeit (auch Bitte um ~)
2/5; 30/11R; 92/5R; 100/2; 131/4; 138/4R; MP 35; WO 51	12/6; 24/5; 38/3 (Auff. zu ~); 42/4 (Auff. zu ~); 67/2; 70/8 (Auff. zu ~); 86/5; 90/4R; 97/3R+4; 98/2R; 99/3; 104/2R; 115/5R; 127/2R	80/6R; 123/3; 150/5; 157/2; 159/3R; 177/4; 182/6; 183/2
9) Martyrium / Verfolgung	10) (schweigender) Leidenswille	
3/4R; 18/3Acc; 40/7; 42/4; 44/1; 76/10; 107/4; 112/4; 139/2; 153/4R+6; 178/4; JP 19II; WO 62; OO 7 (Petrus, der Märtyrer)	87/6↔MP 34Acc; 92/5R; 93/3; 123/3; 146/6R	
11) Todeserwartung / -bereitschaft (oft gleichzeitiger Ausdruck der Weltverachtung)		
8/2 (in 2 Versionen); 27/1Acc(Chor m. R)+2R; 95/1Acc(Chor m. R)+4R+5; 106 (auch Bitte um ~); 111/4; 124/3; 128/2R; 156/2; 161/2R+3; OO 7		

ii) Der Evangelist (*ευ-αγγελος*) – Der Engel – Der Deuter

1) Evangelist (explizit mit Bibelwort); hinzu kommt sinngemäß auch die Arie 69a/3
17/4R; 22/1R; 42/2R; 88/4R; ORATORIEN + PASSIONEN

2) Engel / Himmel			
3/2R(m. 4st. Choral); 19/4R+5; 24/5; 76/1(Solo); 110/2+5(»Gloria« ist Engelsgesang); 130/4R+5; 149/5R; 161/3; 166/2; 171/2; WO 15; HO 7 ^a »Ihr Männer von Galiläa«			
3) Gleichnis / Bild / Metapher / Zeichen	4) Szenario (»drohend«)		
2/2R(Unflat)+5; 5/3; 10/6R; 20/10; 25/2R; 26/2; 28/4R; 31/5R; 36/2(bzw.3); 46/2R; 48/5R; 55/2R; 62/2; 63/4R; 101/2; 113/6R; 125/4; 146/7; 162/2R(+5); 172/4; 175/1Acc+4; 179/2R+3; 184/1Acc; 186/4+5; JP 20+34Acc; WO 16R	10/3R, 18/3Acc; 45/3; 90/1; 92/3; 93/5R; 102/5; 123/3 (Allegro-Teil); 143/4; 181/3; 243/8		
5) Geld / Mammon / Schatz			
16/5; 105/5; 137/4; 163/1; 168/3			
6) Erläuterung / Deutung	7) Belehrung	8) »Moralisierende« Belehrung	9) Über Lehrer und Lehrer
4/4; 7/3R+4; 9/3; 20/2R; 37/2; 40/2R; 43/2R; 48/6; 61/2R; 62/2↔91/3; 70/6R; 76/2R; 85/4R; 103/2R; 113/6R; 117/3; 128/4; 133/3R; 134/3R; 144/4R; 147/2R; MP 34Acc	20/10; 31/6; 75/4R; 86/4R; 88/2R; 134/1R; 164/1; 186/4R	24/2R; 121/2; 136/2; 163/2R; 179/2R+3	2/2R; 61/3; 190/6Acc

III) Der Bittende – Der Klagende

Bitte um			
1) Heiligung / Heilung	2) Waschung / Reinigung	3) Trost / Vergebung	
22/4; 23/2R; 36 ⁽²⁾ /6; 135/2R; 165/5	5/3; 78/4 (Gewißheit der ~); 136/5 (Gewißheit der ~)	33/4R; 87/4R; 101/2+5R; 116/4; 135/3; 145/1+2R (Gewißh. + Selbstzuspruch der Verg.); 83/3 sowie 103/5 (Trost- und Gnadengewißheit)	
4) Klage, v. a. aus der Angst	5) Anklage (auch belehrend)	6) Selbstanklage	7) Anklage Gottes
13/1; 20/3; 21/5 (Schreckbild); 44/4; 70/4R; 73/1R; 81/3; 153/4R; 154/1+2R; 175/3R; MP 19Acc; WO 51	2/2R; 147/2R; JP 19 ^{II} [Hier explizite Anklage, kommt in vielen anderen Texten teilw. ebenfalls vor.]	55; 78/3R; 168/2Acc (cf. JP 13, JP 13 ^{II} und 55/2)	21/4R; 81/2R; 98/2R (mit inhaltl. Wende); 116/3R

IV) Der Tugendhafte – Der Liebende – Der Lobende

1) tugendhaftes, untadeliges Leben (auch Bitte um ~)	2) Weisung (auch Bitte um ~)
18/3Acc; 28/4Acc; 31/5R; 148/5R; WO 41	6/5; 34/2R; 41/4; 45/2R; 88/3
3) Wachen / Wachsamkeit / Bereitschaft	
140/2R+4; 148/2; 149/6; MP 20	
4) Würdige, »priesterliche« Anrufung Gottes	
1/2R; 173/1Acc	
5) Segens- und Fürbitte	
61/3 (»pharisäisch«); 120/5Acc; 120a/5R+6; 134/5R; 143/6; 157/3Acc; 190/6Acc; 196/4	

6) »Wohl dir...« / »Wohl uns...« / »Wohl mir...« 119/2R+3; 122/4; 130/4; 134/3R; 143/3R+4(gegen Ende); 154/7; 184/4	
7) (Bitte um) Liebe und Liebesfähigkeit 33/5; 77/4Acc; 85/5 (Kontemplation über die L.); 96/3; 147/7; 164/4Acc; 167/1; 174/3Acc (Liebes-Lobpreis); 185/1; MP 19Acc; WO 61Acc (Liebesbekenntnis)	
8) Dank / Freude (auch Aufforderung dazu) 4/7; 17/5; 21/10; 28/5; 29/3; 40/7 (Freude eines Märtyrers); 63/5; 69/4Acc; 73/2 (Bitte um Fr.); 80/7; 103/5; 113/5; 126/2 (Bitte um Fr.); 151/4R; 154/6R; 162/5; 184/3R; 190/2R; 194/8	9) Lob (auch Aufforderung dazu) 1/5; 43/3; 74/5; 110/5; 134/2+4; 167/1; 171/2; 173/2; 191/2; 194/7R

Teilweise mit expliziten* Rollenverteilungen:

Tenor als Person der Hoffnung, die dem »ängstlichen« Alt Mut macht 60*; 66*/4R+5	»Gleiche Hoffnung ↔ gleiche Furcht« im Tenor bzw. Alt 10/5 (Hoffnung); 134; 154	Umgekehrt: Alt spricht dem Tenor Mut und Hoffnung zu 109/2R+3
---	--	--

Anmerkung: Einige Stücke erfüllen natürlich mehrere Kategorien gleichzeitig (was wiederum die innere Verbindung der Texte sowie die »Ganzheitlichkeit« der Tenorfigur bei Bach unterstreicht), manche Thematiken finden sich auch in anderen Stimmlagen wieder. Ein solchermaßen empirisches System, wie ich es hier aufstelle, kann einfach keine lückenlose Abdeckung gewährleisten.

Abschließend betrachtet: eine Tendenz, die sich in sehr vielen geistlichen Tenortexten abzeichnet (cf. diesbezüglich die große Tabelle ab S. 63), ist die, andere Menschen (und auch sich selbst) aufzufordern: zum Lob, zur Umkehr, zum Vertrauen... Bei Bach insgesamt etwas sehr »Tenorspezifisches« – und darüber hinaus eine Verknüpfung aller vier eben erwähnten inhaltlichen Hauptgruppen.

1.1.2) Kirchenkantaten ohne Tenorsoli

Die SATB-Vierstimmigkeit ist für Bachs Chorkompositionen – insbesondere für die Eingangschöre und (Schluß-)Choräle der Kantaten und Oratorien – der Normalfall. Der grundsätzliche Verzicht auf Sopran-, Alt-, Tenor- oder Baßsoli in einem Werk ist, sofern es sich nicht um die Reaktion auf eine äußere (Not-)Situation handelt, demnach eine künstlerische Entscheidung.

Von den 194 Kirchenkantaten, die ich untersucht habe, sind 14 ohne Tenorsoli angelegt. Von diesen enthalten zwei jedoch überhaupt keine Solostücke; und betrachtet man die verbleibenden zwölf Kantaten bezüglich ihrer Entstehungszeit, so erkennt man, daß fünf von ihnen (BWV 39, 47, 72, 129 und 187) in das Jahr 1726 fallen (eine in den Jänner, vier in den Zeitraum Juni – Oktober), was sehr stark auf »äußere Umstände« (sprich: den Mangel an bzw. Unpäßlichkeit der Tenoristen mit entsprechenden solistischen Qualitäten) hindeutet. Um so interessanter ist es, daß just die einzige erhaltene Tenor-Solokantate, BWV 55, ein sehr anspruchsvolles Stück, auf das ich im Abschnitt 5 noch gesondert eingehen werde, im November 1726 uraufgeführt wurde.

1.2) Weltliche Werke

Die Tenortexte der weltlichen Kantaten, der fürstlichen, bürgerlichen und akademischen Fest- und Huldigungsmusiken befinden sich, sofern sie nicht der allgemeinen Aussage nach eher »neutral« gehalten sind, auf einer Linie mit denen der Sakralkompositionen. Überaus deutlich wird dies etwa durch die vom Tenor verkörperte »Tugend« in der Kantate *Laßt und sorgen, laßt uns wachen* (BWV 213): die Arie »Auf meinen Flügeln sollst du schweben« (daraus die Nr. 7), ein Ratschlag der Tugend für den unsicheren Herkules – schließlich läßt sich dieser auch überzeugen und ignoriert die Verlockungen der Wollust (Sopran) –, findet sich mit kongruentem Inhalt im *Weihnachts-Oratorium* unter der Nr. 41 wieder.

Der »tugendhafte« Fleiß – Tenorpart in der Festmusik *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207) – ist von allen anderen Figuren (Sopran: Ehre, Baß: Glück, Alt: Dankbarkeit) sicherlich diejenige, deren Eigenschaften mit den sonstigen Bachschen »Tenor-Attributen« am meisten korrespondieren.

Die Tenorarie »Der Ewigkeit saphirnes Haus« aus der *Trauer-Ode* (BWV 198) hat nicht nur (wie die anderen Solostücke und Chöre) die allumfassende Klage Sachsens zum Inhalt, sondern evoziert »himmlische«, »lichte« Assoziationen (die der »Engels-Sphäre« durchaus nahestehen).

In der Duokantate *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* (BWV 134a) repräsentiert der Tenor die Zeit und ist mit der vom Alt dargestellten göttlichen Vorsehung im Zwiegespräch. (Interessant ist, daß in der Kantate *Angenehmes Wiederau* (BWV 30a), in der ebenfalls die Figur der Zeit vorkommt, diese durch den Sopran verkörpert wird und der Tenor als Fluß Elster spricht.)

Keine besondere symbolische Bedeutung haben die mythologischen Figuren einiger weltlicher Kantaten – der Zephyrus in *Zerreisset, zersprengt, zertrümmert die Gruft* (BWV 205), der Fluß Elbe in *Schleicht, spielende Wellen* (BWV 206), der Endymion in der *Jagd-Kantate* (BWV 208), die (!) Irene in *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten* (BWV 214),¹¹⁷ der Menalcas im »Schäferstück« *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen* (BWV 249a) sowie Tmolus und vor allem Midas als Schiedsrichter¹¹⁸ in *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (BWV 201). – Nicht näher erläutert werden muß, daß die Funktion des Erzählers in der *Kaffee-Kantate* (BWV 211) selbstverständlich dem Tenor vorbehalten ist.

¹¹⁷ Die Worte »Mich schreckt kein Sturm, Blitz, trübe Wolken, düstres Wetter« im Rezitativ Nr. 2 erinnern thematisch an so manchen furchtlosen Märtyrersatz.

¹¹⁸ Wobei sich behaupten läßt, daß solch eine ehren- und vertrauensvolle Position vorzugsweise einem tugendhaften, »moralisch integeren« Charakter zusteht.

2) FORMALE ERKENNTNISSE¹¹⁹

2.1) Kombination des Tenors mit anderen Stimmen (auch in Rezitativen¹²⁰) – eine vorwiegend quantitative Bestandsaufnahme

2.1.1) Quartette

Mit Ausnahme der vierstimmigen Concertisten-Abschnitte in den frühen Kirchenkantaten – z. B. *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) oder *Gott ist mein König* (BWV 71) – hat Bach keine expliziten Soloquartette komponiert. – Häufiger anzutreffen sind vierstimmige Rezitative: ich verzeichne zwei SATB-Accompagnati mir Chor (eines davon als vorletztes Stück der *Matthäus-Passion*) und weitere zwei SATB-Secchi (eines davon als vorletztes Stück des *Weihnachts-Oratoriums*). Es ist verwunderlich, daß Bach von dieser besonders geeigneten Möglichkeit, vier verschiedene Aussagen dennoch gut zu einem knappen musikalischen (und obendrein auch noch gut verständlichen) Ganzen zu verbinden, nicht häufiger Gebrauch machte.

2.1.2) Terzette

Die ohne Stimmverdopplungen möglichen Kombinationen mit Tenorbeteiligung sind in Bachs geistlichen Kantaten allesamt vertreten; es gibt zwei Terzette für Sopran, Alt und Tenor (BWV 122/4 und BWV 248/51), eines für Sopran, Tenor und Baß (BWV 116/4) sowie eines für Alt, Tenor und Baß (BWV 150/5). – Drei »Trio-Rezitative« mit Choral-Einschüben des Chores (bzw. umgekehrt: Chöre mit Rezitativ-Einfügungen) sind erhalten (jeweils einmal SAT, STB und ATB).

2.1.3) Duette

Mit dem Sopran hat der Tenor im geistlichen Œuvre insgesamt zehn Duette zu singen (eines davon ist doppelt verwendet, und zwar – als »geistlich-geistliche Parodie« – das »Domine Deus« der *h-moll-Messe*); Alt-Tenor-Duette gibt es insgesamt 19; der Baß ist gezählt acht Mal Duettpartner des Tenors. – Stellt das SATB-Secco aus dem *Weihnachts-Oratorium* den singulären Fall dar, daß drei unterschiedliche Textzeilen in

¹¹⁹ Im Folgenden (d. h. für den weiteren Verlauf dieser Abhandlung) sind für mich ausschließlich die Solostücke der 194 von mir untersuchten Kirchenkantaten sowie der Passionen, Oratorien sowie der *h-moll-Messe* relevant.

den vier Solostimmen musikalisch gleichzeitig erklingen (die unter 2.1.2 erwähnten Rezitative bringen sowohl den Text als auch die Stimmen nacheinander), so treffen wir in den beiden Sopran-Tenor-Rezitativen (BWV 130/4 und 173/5) sowie im Tenor-Baß-Rezitativ¹²¹ (Nr. 7^a des *Himmelfahrts-Oratoriums*, BWV 11) die nicht nur bei Bach seltene Art eines zweistimmigen Seccos bzw. Accompagnatos an.

2.1.3.1) Duette mit der Altstimme

Wie bereits erwähnt, ist der »zweifelnde« Alt der häufigste Duettpartner des »hoffenden« Tenors (außerdem haben die beiden Stimmen miteinander ihre jeweils einzige erhaltene geistliche Duokantate, BWV 134) – und auf diese nicht nur statistische Besonderheit möchte ich ein wenig eingehen.

Nicht nur, daß sich Alt und Tenor in ihren beiden theologischen Grundeigenschaften¹²² – heilsbedürftig und heilsvermittelnd – ebenso hervorragend ergänzen wie Sopran und Baß (die heilsgewisse Seele und der Heilsträger, nämlich Christus selbst) und dadurch zur »gegenüberstellenden Kombination« anregen: auch musikalisch ist das Zusammentreffen der beiden Mittelstimmen, von denen die eine (der Tenor) trotz ihrer objektiv tieferen Notation subjektiv (hauptsächlich durch ihre Lage) als die höhere wahrgenommen wird (und der Alt vice versa), sowie der beiden Außenstimmen für einen Kontrapunktiker wie Bach sehr ergiebig. Und schließlich wird das für den Lutheraner Bach omnipräsente und enorm wichtige Kreuzsymbol durch diese chiastische (kreuzweise) Verbindung der Singstimmen einmal mehr repräsentiert.¹²³ (Ein vielsagendes Exempel für die Omnipräsenz des Kreuzes bei Bach sind etwa einige Überschriften im Autograph des *Orgelbüchleins*:¹²⁴ **Gelobet seystu Jesu xst** (Seite 8), **Da Jesus an dem xe stund** (S. 27), **Erstanden ist der Heilige xst** (S. 44); dennoch

¹²⁰ Davon ausgenommen ist das *Oster-Oratorium*, dessen Rezitative in der Personen- (und damit auch Stimmen-) Wahl einer vorgegebenen Dramaturgie folgen.

¹²¹ Auch dieser Fall ist wiederum »dramaturgisch begründet«, da Tenor und Baß hier die beiden in der Apostelgeschichte (Kapitel 1, Vers 11) erwähnten Männer in weißen Kleidern darstellen.

¹²² Cf. S. 32.

¹²³ Ich verweise in diesem Zusammenhang auf *Friedrich Smend: Bach-Studien* (hg. von Chr. Wolff), Kassel etc. 1969. (Smend war nicht nur einer der ersten, die sich der vielfältigen und -gestaltigen Kreuzsymbolik bei Bach musikwissenschaftlich annahmen, sondern er ging dabei auch sehr umfassend vor.)

¹²⁴ Cf. J. S. Bach, *Orgelbüchlein*, Faksimile nach dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Laaber 2004.

schreibt Bach parallel dazu auch »aus«: **Christ lag in Todes Banden** (S. 39), **Herr Jesu Christ, dich zu uns wend** (S. 59).

Die nächsten beiden Abschnitte behandeln einen Aspekt, der insofern Beachtung verdient, als es nämlich nicht unbedeutend sein kann, wenn Bach dem Tenor gerade bei der Zuordnung des ihm im Rahmen einer Kantatendichtung entsprechenden Inhaltes trotzdem immer wieder bestimmte Positionen im Stückverlauf zugesetzt hat.

2.2) Positionierung von Tenorsoli in den Kantaten an 1. oder 2. Stelle

Keine andere Solostimme eröffnet so viele Bachsche Kirchenkantaten, wie der Tenor dies entweder mit einer Arie[‡] (bzw. Duett) oder einem Accompagnato* (bzw. Secco) tut (der Anfang wird manchmal zwar durch eine instrumentale Sinfonia gemacht, dennoch liefern die Tenorstücke die namengebenden ersten Worte). Es sind dies die folgenden 19 Sätze:

BWV	Formales / Inhalt	Taktart	Instrumentierung	UA-Jahr
13/1 [‡]	große Klage	$\frac{12}{8}$	Fl. d. I/II, Ob. da caccia	1726
22/1*	Evangelist		Streicher	1723
<u>42/2*</u>	Evangelist		B. c.	1725
44/1 [‡]	Duett mit Baß; Leidensrophezeihung	$\frac{3}{4}$	Ob. I/II, Fag.	1724
60/1 [‡]	Altarie (»Schreckensvision«) mit »hoffnungsvollem« Tenor	c	Corno, Ob. d'am.	1723
90/1 [‡]	Schreckensszenario	$\frac{3}{8}$	Streicher	1723
134/1*	mit Alt; Erläuterung		B. c.	1724
145/1 [‡]	Duett mit Sopran; Tenor als Jesus, Auferstehungsfreude	$\frac{2}{4}$	V. solo	1729
154/1 [‡]	Klage über den Verlust Jesu	$\frac{3}{4}$	Streicher	1724
<u>156/2[‡]</u>	Duett mit Sopran (singt Choral); Todeserwartung	$\frac{3}{4}$	Ob., Streicher	1729
157/1 [‡]	Duett mit Baß; Segensbitte	c	Fl. tr., Ob. d'am., V. solo	1727
163/1 [‡]	Belehrung	c	Streicher	1715
164/1 [‡]	Anklage	$\frac{9}{8}$	Streicher	1725
167/1 [‡]	Aufforderung zum Lob	c $\frac{12}{8}$	Streicher	1723
173/1*	Würdige Anrufung		Streicher	1723
175/1*	Bibelwort		Fl. tr. I/II/III	1725
184/1*	freudige, bilderreiche Erzählung		Fl. tr. I/II	1724
185/1 [‡]	Duett mit Sopran; Bitte	$\frac{6}{4}$	B. c., Choral in der Ob.	1715
<u>188/2[‡]</u>	Bekenntnis	$\frac{3}{4}$	Ob., Streicher	1728

Bezüglich der Entstehungszeit verteilen sich solche »Tenor-Ouverturen« sowohl über die Weimarer Werke als auch über die Leipziger Kantatenjahrgänge (hier trotzdem mit einigen Häufungen). Inhalt und Besetzung sind hier sehr heterogen: von Klage und Belehrung bis hin zu Lob und Bekenntnis, von der Secco- bis hin zur phantasievollen Mehrfachbesetzung ist alles anzutreffen. Eine erkennbare Analogie stellt jedoch das Vorherrschen von Dreiertakten in den Eröffnungsarien dar.

Darüber hinaus befinden sich viele erläuternde Tenorsoli – Rezitative* (hauptsächlich Secchi) und Arien† – in den Kantaten gleich an zweiter Stelle:

1/2*	67/2‡	135/2*
2/2*	73/2‡	136/2*
8/2‡	76/2*	139/2‡
20/2*	81/2*	140/2*
23/2*	88/2*	145/2*
24/2*	98/2*	147/2*
25/2*	101/2‡	148/2‡
26/2‡	103/2*	154/2*
27/2*	104/2*	157/2*
34/2*	108/2‡	161/2*
36/2‡ (in der Frühfassung)	110/2‡	162/2*
37/2‡	114/2‡	166/2‡
40/2*	119/2*	168/2*
43/2*	121/2‡	171/2‡
45/2*	124/2*	173/2‡
46/2*	126/2‡	179/2*
61/2*	127/2*	180/2‡
62/2‡	132/2*	183/2‡

2.3) Bindung Rezitativ-Arie für die Tenorstimme

Wir kennen diese Anordnung – ein Accompagnato mit unmittelbar darauffolgender Arie (wobei die Instrumentierung der beiden Stücke zumeist dieselbe ist) – aus der *Matthäus-Passion*; während dieses schöne »musikalisch-dialektische Prinzip« dort fast den Regelfall darstellt, trifft man dergleichen im Kantatenschaffen Bachs zwar nicht allzu häufig, in den Tenorparts jedoch vermehrt an. – Rezitativ (Secco* / Accompagnato°) und Arie in unmittelbarer Folge:

7/3*+4	78/3*+4	143/3*+4
17/4*+5	81/2*+3	154/1+2*
19/4°+5	85/4°+5	161/2*+3
20/2*+3	86/4*+5	168/2°+3
21/4°+5	88/2*+3	173/1°+2 (Instr. geändert!)
31/5*+6	95/4*+5	175/3*+4
43/2*+3	97/3*+4	179/2*+3
45/2*+3	104/2*+3	184/3*+4
48/5*+6	109/2*+3	186/4*+5
61/2*+3	119/2*+3	194/7*+8
65/5*+6	124/2*+3	
66/4*+5 (mit dem Alt)	135/2*+3	

Auch die umgekehrte Reihenfolge – Arie unmittelbar gefolgt von einem Rezitativ (Secco* / Accompagnato°) – tritt auf; die Betrachtung der Inhalte erklärt teilweise, warum Bach die »übliche Reihenfolge« vertauscht hat:

BWV	Inhalt der Arie	Inhalt des Rezitativs
75/3+4*	Bilderreiches Bekenntnis	allgemeine Aussage
108/2+3*	Quasi identisch, das Rezitativ macht am Ende allerdings eine kleine Wendung	
113/5+6° (Instr. geändert!)	Freudiger Ausruf	persönliche Konkretisierung
154/1+2*	»Aufhänger«	Konkretisierung
157/2+3° (Instr. geändert!)	Bekenntnis vor den anderen	Konkretisierung in der persönlichen Anrede Jesu

2.4) Tanzcharaktere, -formen und -rhythmen in den Tenorarien

Die Darstellung eines Inhalts, eines Affekts, einer Stimmung durch einen bestimmten – d. h. durch den entsprechenden – Tanztyp gehört zu den grundsätzlichsten Charakterisierungen, die ein barocker Komponist vornehmen konnte. Ich gebe in diesem kurzen, schematischen Überblick (ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit!) die Erkenntnisse von Doris Finke-Hecklinger¹²⁵ wieder und stelle sie den allgemeinen Aussagen über die unterschiedlichen Tänze gegenüber, die Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* getätigkt hat; bei einigen Stücken (sie sind farblich hervorgehoben) stimmen die Kategorisierungen des Hamburger Gelehrten mit dem jeweiligen Inhalt irritierenderweise nicht (ganz) überein.

¹²⁵ Finke-Hecklinger 1970 – sehr schlüssig finde ich ihre »Mischformen« wie etwa Giga-Pastorale oder Menuett-Passepied.

Tanzart	Zuordnung nach Finke-Hecklinger	Charakter nach Mattheson
Gavotte	130/5: »Laß, o Fürst der Cherubinen«	»jauchzende Freude«, »das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum« dieses Tanzes ¹²⁶
Gigue/ Giga	7/4: »Des Vaters Stimme ließ sich hören« 21/10: »Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze« (»Das früheste Beispiel des giguenartigen Dreiertaktes.« ¹²⁷) 26/2: »So schnell ein rauschend Wasser schießt« 43/3: »Ja, tausendmal Tausend begleiten den Wagen« 69a/3: »Meine Seele, auf! erzähle« 90/1: »Es reißet euch ein schrecklich Ende« 134/2: »Auf, Gläubige, singet die lieblichen Lieder« 146/7: »Wie will ich mich freuen« (TB-Duett) 148/2: »Ich eile, die Lehren des Lebens zu hören« 167/1: »Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe« 194/8: »Des Höchsten Gegenwart allein« »Der schnelle Dreiertakt ist das hauptsächliche Ausdrucksmittel der Freude und ihr verwandter Stimmungen. Für die Wahl des schnellen einfachen Dreiertaktes ist außer dem Affekt des Textes die metrische Gestalt der Zeile bestimmend: dem dreisilbigen Metrum (x) x x x entsprechen musikalisch Dreierbindungen, also das rhythmische Modell von Gigue und Passepied.« ¹²⁸	»hitziger und flüchtiger Eifer«; Steigerung im Tempo von der Loure (»stoltzes, aufgeblasenes Wesen«) über die Canarie (»große Begierde und Hurtigkeit«, dabei auch »ein wenig einfältig«) zur Giga (»äusserste Schnelligkeit und Flüchtigkeit«, »etwa wie der glattfortschießende Strom-Pfeil eines Bachs«) ¹²⁹
Giga- Pastorale	40/7: »Christenkinder, freuet euch«. Die Arie »ist in ihrer Faktur den [entsprechenden] Chören analog. [...] Die Vokalstimme ist von langen Koloraturen und Passepied-Floskeln durchzogen.« ¹³⁰ 61/3: »Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche« (⁹-⁸-Takt) 128/4: »Sein' Allmacht zu ergründen« (ST-Duett; ⁶-⁸-Takt) 164/1: »Ihr, die ihr euch von Christo nennet«	
Pastorale	(Zuversicht, Trost und Geborgenheit beim »guten Hirten«) 85/5: »Seht, was die Liebe tut« 243/6: »Et misericordia« (AT-Duett)	[Der Begriff »Pastorale« ist für Mattheson lediglich die Bezeichnung für ein musikdramatisches »Schäferstück«.]
Menuett	»Nimm mich dir zu eigen hin« (65/6)	»mässige Lustigkeit« ¹³¹
menuett- artig	36/3: »Die Liebe zieht mit sanften Schritten« 45/3: »Weiß ich Gottes Rechte« 78/4: »Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht« 168/3: »Capital und Interessen« 190/5: »Jesus soll mein Alles sein« 214/5: »Fromme Musen« = 248/15: »Frohe Hirten«	

¹²⁶ Mattheson 1739/1999, S. 334.¹²⁷ Finke-Hecklinger 1970, S. 125.¹²⁸ Ebd.¹²⁹ Mattheson 1739/1999, S. 338.¹³⁰ Finke-Hecklinger 1970, S. 108.¹³¹ Mattheson 1739/1999, S. 333.

Passepied-Menuett	<p>22/4: »Mein Alles in Allem« 62/2: »Ihr Menschen, bewundert dies große Geheimnis« 93/3: »Man halte nur ein wenig stille«</p> <p>»Passepied und Menuett sind im allgemeinen ihrem rhythmischen Modell nach – zumal bei gleicher Notierung im 3/8-Takt – nicht streng zu unterscheiden, doch geben das harmonische Detail und, in der Vokalmusik, das Textmetrum und die Art der Deklamation Anhaltspunkte für eine Trennung der beiden Tanztypen.«¹³²</p>	Passepied: »Sein Wesen kommt der Leichtsinnigkeit ziemlich nah: denn es finden sich bey der Unruhe und Wanckelmüthigkeit eines solchen Passepied langer der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die man bey einer flüchtigen Giqve antrifft. Inzwischen ist es doch auch eine solche Art der Leichtsinnigkeit, die nichts verhaßtes oder misfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat.« ¹³³
Polonaise ¹³⁴	184/4: »Glück und Segen sind bereit«	»Offenhertzigkeit«, »ein gar freies Wesen« ¹³⁵
Sarabande (und punktierte ~)	<p>75/3: »Mein Jesus soll mein Alles sein« 91/3: »Gott, dem der Erdenkreis zu klein« 135/3: »Tröste mir, Jesu, mein Gemüte« JP 19: »Die Arie ›Ach, mein Sinn‹ [...] ist wohl das interessanteste Beispiel der Verwendung von Sarabandenrhythmik in den Bachschen Arien; sie kann als exemplarisch für den Typus der punktierten Sarabande gelten«¹³⁶</p>	»Ehrsucht« ¹³⁷ [!]
Siciliano	<p>19/4: »Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir« 87/6: »Ich will leiden, ich will schweigen« 122/4: »O wohl uns« (SAT-Terzett)</p>	Mattheson geht auf den punktierten $\frac{6}{8}$ - od. $\frac{12}{8}$ -Takt nicht gesondert ein. Für Albert Schweizer ist dieser jedoch von einiger Bedeutung – er bezeichnet ihn als »Engelsrhythmus«. ¹³⁸

[Es gilt ganz allgemein: die $\frac{6}{4}$ -Notierung im 17. Jh. wird im 18. Jh. entsprechend zur $\frac{6}{8}$ -Schreibweise; gleiches betrifft auch $\frac{3}{8}$ -Takt-Stücke (als Variante zum $\frac{3}{4}$ -Takt).]

2.5) Formen Bachscher (Tenor-)Arien

»Die Da-capo-Struktur ist zwar die in Bachs Arien am häufigsten verwendete Form, sie ist jedoch immer noch sehr viel seltener in seinen Vokalwerken anzutreffen als in denen seiner Zeitgenossen. Nur etwa ein Viertel seiner Arien folgen diesem Schema, verglichen mit 90% oder mehr der Werke anderer deutscher und italienischer Komponisten. [...] Anstatt immer wieder dieselben ausgetretenen Pfade zu beschreiten, entwickelte Bach ein ungewöhnlich vielseitiges Repertoire formaler Gestaltungsmöglichkeiten.«¹³⁹

Was Stephen A. Crist über die Arienformen bei J. S. Bach im allgemeinen postuliert, gilt für die Tenorarien im besonderen – die explizite Angabe »da capo« oder »d. c.« am Ende einer Arie (bei Händel könnte man sie beinahe als konstitutiv bezeichnen)

¹³² Finke-Hecklinger 1970, S. 104.

¹³³ Mattheson 1739/1999, S. 340 (Fettdruck original).

¹³⁴ Es gibt sie in geradem oder ungeradem Taktmaß, in jedem Falle stets abtaktig beginnend.

¹³⁵ Mattheson 1739/1999, S. 339.

¹³⁶ Finke-Hecklinger 1970, S. 62.

¹³⁷ Mattheson 1739/1999, S. 341.

¹³⁸ Schweizer 1908/1990, S. 445f.

ist in den Werken des Thomaskantors tatsächlich nicht regelmäßig anzutreffen.¹⁴⁰ Den Hauptteil seiner Arien würde ich mit dem Terminus »modifizierte da-capo-Arie« umschreiben: Ein Ritornell, das das Stück zu Beginn thematisch und instrumentatorisch genau umreißt, findet sich in der Mitte und in jedem Falle am Ende wieder.¹⁴¹

Die im Normalfall zwei Textabschnitte sind nicht notwendigerweise in der Abfolge A-B-A, sondern häufig nur als A-B komponiert¹⁴² (ganz besonders, wenn zwischen A und B eine theologisch-inhaltliche »Entwicklung« liegt, die durch eine Wiederholung von A abgeschwächt oder gar rückgängig gemacht würde); bei Texten, die aus mehreren Abschnitten bestehen (wie etwa Choralstrophen), oder bei solchen, die der Komponist syntaktisch und strophisch noch weiter untergliedert hat, als vom Dichter eigentlich vorgesehen, ist diese Methode besonders praktisch – zumal er hier problemlos und frei modulieren kann, ohne sich auf den üblicherweise in der Tonika-parallele gehaltenen B-Teil einer regulären da-capo-Arie beschränken zu müssen. Die einzige wirkliche Grundbedingung ist demnach zumindest ein instrumentales Dacapo – obwohl Bach sogar hier Ausnahmen macht: »Ich bin nun achtzig Jahr« (BWV 71/2), dieses ST-Duett aus einer sehr frühen Kantate (Mühlhausen 1708), verzichtet auf jegliches Schlußritornell.

Das von Crist erwähnte »ungewöhnlich vielseitige Repertoire formaler Gestaltungsmöglichkeiten« sei an Hand zweier exemplarischer Tenorarien illustriert (wobei gerade der B-Teil oft mit klanglich spannenden »Überraschungen« aufwartet):¹⁴³

- »Wo wird in diesem Jammertale« (BWV 114/2) – A-Teil sehr langsam, B-Teil »vivace«,¹⁴⁴ zudem hoch virtuos (unendlich lange, bewegte Phrasen ohne Atemmöglichkeit); reguläre da-capo-Form.

¹³⁹ Crist 1998, S. 201f.

¹⁴⁰ Ein Schulbuchbeispiel für eine Tenor-da-capo-Arie ist *Erwäge* (BWV 245/19).

¹⁴¹ Unter diesen Begriff fallen auch die Arien mit einem ausgeschriebenen Dacapo, das dann oft verkürzt oder in irgendeinem Parameter verändert erklingt (Beispiel: »Schweig nur, taumelnde Vernunft«, BWV 178/6). Die Veränderungen können sogar dermaßen elementar sein, daß die Reprise nicht auf der Tonika beginnt, wie das Terzett Nr. 51 aus dem *Weihnachts-Oratorium* beweist.

¹⁴² Ein Beispiel hierfür wäre die Arie »Nimm mich dir zu eigen hin« (BWV 65/6).

¹⁴³ Ein besonders gutes Beispiel dafür, wie Bach im B-Teil motivisch ganz neue Akzente setzt, ist die Arie »Ich habe meine Zuversicht« (BWV 188/2).

¹⁴⁴ Eine Technik, die selbstverständlich auch andere Barockmeister pflegten.

- »Wohl mir, Jesus ist gefunden« (BWV 154/7; AT-Duett) – textliche »ABC-Form«, tänzerischer C-Teil im Dreiertakt (Giga), danach instrumentales Dacapo im Ausgangstaktmaß.

Ganz besonders vielfältig und individuell gestaltet Bach die Arien seiner Passionen – zum einen bietet, zum andern fordert deren dramaturgischer Ablauf oft mehr als das kontemplative Innehalten. (Wiewohl dies gerade in den bewegten, aufgebrachten Momenten von enorm starker Wirkung ist: man denke nur an die unglaubliche »Zeitlupen-Stimmung« des Baß-Ariosos »Betrachte, meine Seel« [BWV 245/18], das direkt auf die hochdramatische Evangelisten-Schilderung der Geißelung folgt.) Die beiden »Wohin?«-Arien – »Eilt, ihr angefochtenen Seelen« (BWV 245/24) und »Sehet, Jesus hat die Hand« (BWV 244/60) – sind gute Exempel für die Erweiterung der künstlerischen Mittel um die dialektische Komponente »Zusammenhänge überschauendes Individuum ↔ unwissende, unsichere Menge«. Die Tenorarie »Ich will bei meinem Jesu wachen« (BWV 244/20) ist beispielhaft für die wunderbare Möglichkeit, einen ganz einheitlich gestalteten »Ich-Wir-Text« nach dem musikalischen Prinzip des Responsoriums zu vertonen.

3) MUSIKALISCHE ANALYSE

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, möchte ich in den Bachschen Tenorsoli nicht nur textliche, sondern auch musikalische Gemeinsamkeiten aufzeigen; der Betrachtung formaler Kriterien folgt nun die Analyse weiterer musikalischer Parameter – mit dem Ziel, daß textliche und musikalische Analogien möglicherweise einander entsprechen.

3.1) Zur Bachschen Instrumentation (v. a. der Tenorarien und -accompagnati)

Wiederum als Ausgangsbasis für meine Erläuterungen fasse ich den 2. Band von Theills *Beiträgen zur Symbolsprache JOHANN SEBASTIAN BACHs* in Ansätzen zusammen;¹⁴⁵ ähnlich wie seine Abhandlung über die Symbolik der Singstimmen vereint auch dieser Band zum einen geniale, sehr einleuchtende, zum andern auch recht haarsträubende, unhaltbare Theorien – es gilt einmal mehr das jeglicher Wissenschaft ratsame Motto des Apostels Paulus ...¹⁴⁶

Allgemeines: »Im Barockzeitalter ist ›Begleitung‹ keine nachrangige Funktion, sondern Fundament, ›Basis‹ (= Baß). Die Begleitung ist gleichwertiger Partner des Solisten, beide sind unabhängig und unabhängig voneinander, sie bedingen einander, sie korrespondieren miteinander. Aus dieser Feststellung erwächst die Vermutung, daß eine Begleitung, die einer Singstimme mit Textinhalt und symbolischer Aussage zugesellt ist, ihrerseits ebenso dem Text verpflichtet ist und ebenso zum Symbol wird. [...] Mit anderen Worten: Das innige Verhältnis zwischen Singstimmen und Instrumentbegleitung bewirkt eine innere Verbundenheit erst dadurch, daß eine gemeinsame Grundlage (= Basis) und ein gemeinsames Ziel (textliche und symbolische Aussage hörbar werden).«¹⁴⁷

»Die Arien sind qualitativ viel stärker auf Reflexion des Heilsangebotes eingestellt als die Rezitative. Dadurch ist die von BACH jeweils gewählte Besetzung der Arien als Mittel zum Verständnis und zur Aneignung des textlichen Inhaltes von erheblicher Bedeutung.«¹⁴⁸

Gleichsam als »instrumental übergeordnete Instanz« bezeichnet Theill das Continuo, den Generalbaß, und er argumentiert hier auch stark etymologisch:

»1. Wortteil ›General‹

lat. Genus = Art, Gattung, Geschlecht; lat. Genius = Schutzgeist, Erzeuger. [...] Gott der Schöpfer und Erhalter ist in dieser etymologischen Erklärung zutreffend umschrieben.

2. Wortteil ›Baß‹

griech.-lat. Basis bezeichnet zweierlei: die vertikale Grundlage und den horizontalen Ausgangspunkt = Gott von Ewigkeit. [...]¹⁴⁹

¹⁴⁵ Der »Gültigkeitsbereich« ist auch hier derselbe wie für Band 1 – siehe Theill 1985, S. IX.

¹⁴⁶ »Prüfet aber alles, und das Gute behaltet.« (1 Thess 5,21)

¹⁴⁷ Theill 1985, S. 33.

¹⁴⁸ Ebd., S. 133.

3. Bezifferung

Der Generalbaß ist eine »melodia permanenta et absoluta«. Seine harmoniezeugende Funktion ist, soweit nicht Grundakkorde gemeint sind, ohne Bezifferung unklar und mißverständlich. Die Bezifferung ist also das Ordnungsprinzip [sozusagen das Gesetz] des Generalbasses, ohne das Bedeutung und Verbindlichkeit Not leiden. [...] Gott offenbart sich durch das Gesetz. Das Gesetz (und seine Befolgung) vermeidet das Chaos, schafft »Harmonie«.«¹⁵⁰

»In allen [...] Texten, die BACH mit einfachem B. c. komponiert hat, herrschen Zeitablauf, Erwartung, Hoffnung und Erfüllung vor. Die »Horizontale« des Heilsgeschehens, das ewige Ziel, die Gewißheit letztendlicher Erlösung sind die Bilder, die BACH bei den Solostimmen mit einfacher Continuobegleitung vorstellt.«¹⁵¹

Ausgehend von Luthers Definitionen »Reich zur Linken« (= weltliche und daher ungerechte Herrschaftsverhältnisse) und »Reich zur Rechten« (= Herrschaft Christi durch Wort und Sakrament; gerechte, »himmlische« Verhältnisse)¹⁵² ordnet Theill Chordo- und Aërophone entsprechend zu.¹⁵³

Streichinstrumente: Mit ihrer Hilfe »symbolisiert BACH das Gottesreich, das Reich »zur Rechten«, den heils-wollenden und heils-bringenden Bereich, in dem sich der Heilsplan Gottes vollzieht.«¹⁵⁴

»Wenn BACH das Streicherensemble in verschiedener Besetzung durch Verdeutlichung des himmlischen Themas einsetzt, dann hat er wohl damit zu sagen, daß die »Fülle«, »Ganzheit«, »Geschlossenheit« oder »Einmütigkeit« einer Musikantentruppe wie des Streichorchesters am ehesten geeignet ist, das Bild der Großartigkeit des Himmels im Hörer sichtbar zu machen.«¹⁵⁵

»Wenn BACH durch Herausnahme einzelner Streichinstrumente aus diesem Plenum, also durch **solistische Streicherbesetzung**, von dieser Gepflogenheit abweicht, dann kann das nur so verstanden werden, daß er innerhalb der Ganzheit eine Einzelheit herausstellen möchte.«¹⁵⁶ »Die meisten Texte zu Arien mit Solovioline lassen menschliche Schwäche und eine persönliche Liebe zu Jesus erkennen«, mithin also Konflikte, »denen das menschliche Verhältnis zu Jesus, zum Himmelreich, ausgesetzt ist. [...] Wird aus dem Streicherchor eine Einzelstimme herausgenommen und solistisch – meist äußerst kunstvoll – musiziert, dann gilt es, eine ganz persönliche Einzelheit des in seinem Heilsstreben frohen oder gescheiterten Christen »herauszustellen.«¹⁵⁷

Alle Arien und Accompagnati, »die BACH für Streichinstrumente komponiert hat, beziehen sich inhaltlich auf den gleichen Themenkreis: Gottesreich, Himmelreich, Ewigkeit, Schöpfungstat, Gottes Herrlichkeit; in Umkehr aber auch Satans Reich (als antagonistisches Prinzip), Na-

¹⁴⁹ Man könnte sagen: laut Theill steht die Omnipräsenz des Generalbasses (wiewohl eine barocke »conditio sine qua non«) bei Bach für die Allgegenwart Gottes (cf. den Hinweis auf die Gottesferne symbolisierenden Ausnahmen auf S. 31).

¹⁵⁰ Theill 1985, S. 86.

¹⁵¹ Ebd., S. 136.

¹⁵² Ebd., S. 59f.

¹⁵³ Dieselbe Grundeinteilung finden wir bereits bei Albert Schweitzer, der an Hand der »Sinfonia« aus dem *Weihnachts-Oratorium* (BWV 248/10) die Streicher der (himmlischen) Engels- und die Bläser der (irdischen) Hirtenosphäre zuordnet. (Schweitzer 1908/11990, S. 445f.)

¹⁵⁴ Theill 1985, S. 62.

¹⁵⁵ Ebd., S. 141.

¹⁵⁶ Ebd. (Fettdruck original).

¹⁵⁷ Ebd., S. 143f.

turgewalten (als bedrohliches Prinzip, vom ›Wetter‹-Himmel abgeleitet) und schließlich Kirche (als irdische Verwirklichung des Gottesreiches).¹⁵⁸

Blasinstrumente: Trotz großer Unterschiede in Form und Ausführung »gibt es doch Gemeinsamkeiten, um derentwillen BACH sie insgesamt dem ›Reich zur Linken‹, dem irdischen Bereich zuordnet. [...] Die Atemluft des Spielers wird [...] zum unmittelbaren akustischen Agens. Diese einfache Feststellung hilft uns, die wichtigste Erklärung für die Wahl dieser Instrumente als Vertreter der Schöpfung zu finden: Atmen bzw. Blasen sind die Vitalfunktionen, die jedes menschliche und kreatürliche Leben erst ermöglichen.«¹⁵⁹

»Wird aber Gottes Geist in Form des Atems (der Luft) in Blasinstrumenten zum Klingen gebracht, dann ergibt sich die Aufgabe dieser Art des Musizierens von selbst: Predigt und Verkündigung, oder, wie es treffend der Psalmist sagt: Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. [Ps 150,6] Was Atem hat, ist die lebende Schöpfung des 3., 5. und 6. Schöpfungstages, sie ist zum Lob Gottes bestimmt; sie ist dazu befähigt durch ihren Atem. Hier liegt die symbolische Bedeutung aller Blasinstrumente, mögen sie in Bau, Technik und Klang noch so unterschiedlich sein.«¹⁶⁰

Eine symbolische Aufgliederung der einzelnen Streichinstrumente entfällt bei Theill; seine besondere Aufmerksamkeit gilt der großen und vielfältigen Familie der Blasinstrumente.

Die Blockflöte »ist das älteste Blasinstrument überhaupt und damit zeitlich dem Paradies am nächsten zuzuordnen«¹⁶¹ – sie repräsentiert die Vertreibung aus dem Garten Eden sowie alle damit verbundenen Aussagen und Emotionen (Scheitern, Resignation, Schmerz, Todessehnsucht und -gewißheit, aber auch teilweise deren positive Antagonismen).¹⁶² Theill sieht – trotz der Verwendung von Blockflöten im »pastoralen« Kontext der weltlichen Kantaten BWV 201 und 208 – für das geistliche Œuvre »zu keiner Zeit eine Beziehung zu Hirt oder Herde«,¹⁶³ zumal dies »auch aus dem Fehlen von Blockflöten im ›Hirtenteil‹ des Weihnachtsoratoriums« und in den Misericordias-Domini-Kantaten (BWV 85, 104 und 112; Evangelium vom guten Hirten) ersichtlich ist.¹⁶⁴ Er verwendete sie in Leipzig ganz bewußt parallel zur Traversflöte (cf. etwa die *Matthäus-Passion*).

Die Traversflöte hat »BACH bis um 1720 nicht gekannt [...], sie dann aber bewundernswert schnell in sein Kompositionswerk eingeführt und zu geradezu unerreichten Höhen geführt. [...] Sie blieb für ihn, soweit wir wissen, ein ›neues Instrument‹, und es erscheint nicht abwegig, daß BACH ihr die Rolle zuwies, das Ringen um den neuen Bund darzustellen«, während die Blockflöte »den alten Bund« repräsentiert. »Damit steht die Querflöte in der Nachfolge der Blockflöte. Diese aus BACHs Sicht eindeutige historische Folge erlaubt einen begrifflichen Einstieg in die symbolische Bestimmung der Querflöte. [...] Schließlich – und das gibt es nur bei der Querflöte – bilden Spieler und Instrument die Kreuzform.¹⁶⁵ Zusammenfassend: Die Richtungsände-

¹⁵⁸ Ebd., S. 141.

¹⁵⁹ Ebd., S. 65.

¹⁶⁰ Ebd., S. 67.

¹⁶¹ Ebd., S. 109.

¹⁶² Ebd., S. 113. – Blockflötenbegleitete Tenorsoli, die solche Thematiken zum Inhalt haben, sind das Accompagnato »O Schmerz« (BWV 244/19) oder das Arioso »Ach Herr, lehre uns bedenken« (BWV 106/2^b); in beiden Fällen herrschen ostinate Elemente vor, seien sie motivisch eher kleingliedriger (wie häufig in der *Matthäus-Passion*) oder passacaglienhaft-größer (*Actus tragicus*) angelegt.

¹⁶³ Ebd., S. 110.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ich möchte Theills Aussage insofern erweitern, als der Eindruck einer Kreuzgestalt durch den rechten Winkel zwischen Instrument und Bogen auch bei allen Baß-Streichinstrumenten sowie bei sämtlichen Mit-

rung der Flöte (von geradeaus nach rechts) ist Symbol der Umkehr, des Versuches, sich vom Reich der Welt ab- und dem Reich Gottes zuzuwenden. Der Versuch endet in der Kreuzform.«¹⁶⁶

Oboeninstrumente: Die mit ihnen besetzten Stücke handeln »von einer bewußten Form der Aneignung der Heilsbotschaft. [...] Dies geschieht im Streben nach christlichen Tugenden« und ist »ein dynamischer, lebenslanger Vorgang. Die Kirche nennt ihn von alters her die Heiligung. [...] Heiligung ist Mühe und Belohnung zugleich. Sie ist der eigentliche Glaubenszustand des Menschen, der permanente Durchbruch von der ›alten‹ zur ›neuen Kreatur‹, nicht im Sinne von Religionsübungen, sondern durch Annahme der durch Christus im Heiligen Geist verliehenen Kraft.«¹⁶⁷

»Im gesamten Kirchenwerk BACHs finden wir nur zwei Arien mit obligatem Fagott. Und dabei machen wir eine bezeichnende Entdeckung.«¹⁶⁸ Beide Stücke (»Seid wachsam, ihr heiligen Wächter«, BWV 149/6; »Du mußt glauben, du mußt hoffen«, BWV 155/2) sind Alt-Tenor-Duette,¹⁶⁹ die das wachende, geduldig hoffende Durchhalten und Ausharren entweder der Nacht oder der »trüben Zeit« zum Inhalt haben.

Für G. A. Theill steht das Horn – Bach setzte es übrigens sehr konzentriert in (16) Kantaten des Jahres 1724 ein¹⁷⁰ – im Werk des Thomaskantors einerseits für »Tier«, »Natur« (etwa das Rinderhorn ist ja ein »tierisches Naturinstrument«), andererseits für »Gefahr« oder »(Warn-)Signal«. Abgeleitet von Begriffen wie »Jagdhorn«, »Posthorn« und »Waldhorn«, sei die »dienende Funktion« dieses Instruments völlig unmißverständlich.¹⁷¹ – Tenorsoli mit obligaten Hörnern sind selten; hier die beiden charakteristischsten Beispiele:

gliedern der Gamenfamilie entsteht; Letzteres würde für mich die Instrumentierung der Arie »Komm, süßes Kreuz« (BWV 244/57) völlig plausibel machen. Im vorangestellten Accompagnato (»Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut / Zum Kreuz gezwungen sein«) verbindet Bach beide Arten der »Kreuzinstrumente«. – Es ist jedenfalls festzustellen, daß die beiden Tenorarien mit obligater Viola da gamba allesamt die geduldige Kreuzesnachfolge zum Inhalt haben: »Hasse nur, hasse mich recht, / Feindlichs Geschlecht!« (BWV 76/10); »Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen« (BWV 244/35).

¹⁶⁶ Theill 1985, S. 117f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 127.

¹⁶⁸ Ebd., S. 149.

¹⁶⁹ Wobei die Charakterisierung »hoffender Tenor – zweifelnder Alt« (cf. S. 36 sowie den Abschnitt 2.1.3.1) trotz der hier gleichzeitig wiedergegebenen, eher positiv besetzten Texte grundsätzlich beibehalten werden kann.

¹⁷⁰ Theill 1985, S. 46.

¹⁷¹ Ebd., S. 157ff.

- »Christen Kinder, freuet euch« (BWV 40/7). Diese »Märtyrer-Arie«, die mit je 2 Hörnern und Oboen besetzt ist, bildet mit den Worten: »Wütet schon das Höllenreich / Will euch Satans Grimm erschrecken« ohne polemische Übertreibung, wie ich meine, eine Hetzjagd aus dem Kampf der Mächte ab: die infernalischen Truppen sind hinter den Gläubigen her,¹⁷² aber »Jesus, der erretten kann, / Nimmt sich seiner Küchlein an / Und will sie mit Flügeln decken« (daher auch: »Freuet euch!«); die Metapher von der ihre Küken beschützenden Glucke würde Theills »Tier«-Gedanken zum Horn doch ziemlich unterstreichen.
- »Nimm mich dir zu eigen hin« (BWV 65/6). In dieser wohl »symphonischsten« aller Tenorarien (sie ist gewiß eine der am größten besetzten Bach-Arien überhaupt; von den sehr hohen Blockflöten bis zur Kontrabasslage wird das gesamte barocke Klangspektrum – mit Ausnahme von Trompeten und Pauken – ausgekostet) sind die beiden Hörner nur eine von insgesamt sage und schreibe vier Instrumentengruppen, was einerseits ganz der pompös-festlichen Stimmung (*Sie werden aus Saba alle kommen*) dieser Epiphaniaskantate entspricht; andererseits heißt es im Text: »Was ich rede, tu und denke, / Soll, mein Heiland, nur allein / Dir zum Dienst gewidmet sein« – Theills Idee vom »dienenden Horn« ist diesbezüglich also gar nicht abwegig.

Seine Ansichten zur Trompete entsprechen voll und ganz der »allgemeinen Definition« dieses Instruments als Herrschafts-, Kriegs- und Siegesattribut. Eine interessante Feststellung ist, daß dem Tenor zwar nur eine einzige Arie mit konzertierender Trompetenstimme¹⁷³ zugedacht ist (»Erholet euch, betrübte Sinnen«, BWV 103/5; sie hat freudigen Trost und hingebungsvolle Dankbarkeit zum Inhalt), daß jedoch alle drei Stücke, in denen ein Trompeten-cantus-firmus auftritt, »sämtlich mit Tenor besetzt [sind]. Der Tenor als ›Heilsvermittler‹ ist bereichert um die Verkündigung in

¹⁷² Und zwar im Tanzcharakter eine Giga-Pastorale (cf. S. 48), der eigentlich recht widersprüchlich ist: die Pastorale steht ganz klar für Ruhe, Geborgenheit, um nicht zu sagen, »Idylle«, während die hurtige Giga ja laut Mattheson »äußerste Schnelligkeit und Flüchtigkeit« (ebd.) darstellt. Dieser tänzerische »Mischtyp« ist allerdings wie kaum ein anderer dazu geeignet, jene »Ruhe im Sturm« abzubilden, die Gott einen angefochtenen Menschen auch in ärgster Bedrängnis verspüren läßt.

¹⁷³ Für die Altstimme hat Bach nach heutigem Wissensstand überhaupt kein solches Stück vorgesehen.

Gestalt des Chorals«.¹⁷⁴ Diese drei Arientexte (einschließlich der hinzugefügten Choralmelodien) evozieren und vermitteln »Geborgenheit, Zukunftshoffnung, Erfüllung der Verheißung, Errettung vor Feinden und aus Angst«.¹⁷⁵

Hier noch einige Tenor-Beispiele, um die These »Streicher = himmlisch, Unendlichkeit, göttlicher Heilsplan | Bläser (in erster Linie Oboen) = irdisch, Verkündigung, Streben nach Heiligung«, der ich (wiewohl sie nicht restlos aufgeht) sehr viel abgewinnen kann, zu erhärten:

Streicher: »Herr, so weit die Wolken gehen« (BWV 171/2)

»Ewigkeit, du machst mir bange« (BWV 20/3)

»Gott hilft gewiß« (BWV 86/5)

Bläser: »O du von Gott erhöhte Kreatur« (BWV 121/2)

»Ach senke doch den Geist der Freuden« (BWV 73/2)

»Tröste mir, Jesu, mein Gemüte« (BWV 135/3)

Die große Anzahl von gemischten Instrumentalbesetzungen (Bläser und Streicher) in einer schier unendlichen Vielfalt bezeugt, daß Bach von der Möglichkeit, die kontrastierenden und doch übereinstimmenden Inhalte seiner Texte auch musikalisch abwechslungsreich und »mehrwertig« zu vertonen, reichlich Gebrauch machte – eine besonders interessante Tenorarie (BWV 13/1) möge dies verdeutlichen:

Meine Seufzer, meine Tränen
Können nicht zu zählen sein.
Wenn sich täglich Wehmut findet
Und der Jammer nicht verschwindet,
Ach! so muß uns diese Pein
Schon den Weg zum Tode bahnen.

G. A. Theill meint hierzu:

»Zwei Blockflöten symbolisieren den ›Weg zum Tode‹ und den Fluch des Paradiesverlustes. Die Oboe da caccia unterstreicht die Hoffnungslosigkeit, die Unfähigkeit zur Heiligung, die der Sänger nach dem Text von außen erwartet. Die Wahl der Tenorstimme lässt den Bezug zum Martyrium anklingen.«¹⁷⁶

¹⁷⁴ Theill 1985, S. 153. – Der Baß, mit dem 14 der insgesamt 17 Tromba-obbligata-Arien besetzt sind, repräsentiert nicht nur am besten die königliche Würde, die in diesem Blechblasinstrument ihre klangliche Entsprechung findet, sondern »als ›Heilsträger‹ symbolisiert [er] die göttliche(n) Person(en), die für die Vollendung im Jüngsten Gericht zuständig ist (sind)«. (Ebd.)

¹⁷⁵ Ebd., S. 152

¹⁷⁶ Ebd., S. 163.

3.1.1) Zur Kombination Tenor – Traversflöte im speziellen

Nach meinem Empfinden ist bei Bach die Traversflöte der eigentümlichste »Instrumentenpartner« des Tenors. Warum? Sicher nicht deshalb, weil sie – von der Warte der Tenorarien aus – in absoluten Zahlen »sein« Accompagnement wäre – Streicher- und Oboenbegleitung herrschen hier bei weitem vor, wie ein kurzer Streifzug durch die entsprechenden Besetzungsangaben im BWV sofort verdeutlichen wird. Ganz anders aus der Sicht der Traverso-Stücke: wie die Tabelle in 3.1.2 belegt, rangiert die Tenorstimme (mit 13 Einzelsätzen) in der Häufigkeit unangefochten an erster Stelle (gefolgt vom Alt mit neun Einzelsätzen); und mag der Alt als die heils- und damit ebenso bußbedürftige Stimme hier auch eine nicht minder prominente Rolle spielen: Theills Schlagworte für die Traversflöte – »Nachfolge« und (in weiterer Konsequenz) »Kreuz« – umreißen ein Instrument, das wie kein zweites dem Wesen des Martyriums und daher auch dem des Tenors entspricht.

Eine Auswahl der Texte von Traverso-Arien verdeutlicht, daß sich diese Grundidee durch das gesamte Spektrum dessen zieht, was der Tenor bei Bach repräsentiert:

- »Das Blut, so meine Schuld durchstreich« (BWV 78/4): Zuversicht
- »Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe« (BWV 96/3): Liebe/Liebesfähigkeit
- »Handle nicht nach deinen Rechten« (BWV 101/2): Gleichnis/Metapher
- »Erschrecke doch, du allzu sichre Seele« (BWV 102/5): Belehrung
- »Wo wird in diesem Jammertale« (BWV 114/2): Bekenntnis eines Märtyrers
- »Laß, o Fürst der Cherubinen« (BWV 130/5): Engel/Himmel

Was die Entstehungszeit der meisten Kompositionen mit konzertierender Traversflöte anbelangt, so stellt man fest, daß viele von ihnen in das Jahr 1724¹⁷⁷ fallen; doch nicht nur deren Anzahl, vor allem die vom Flötisten geforderte Virtuosität ist hier bemerkenswert (cf. etwa BWV 114/2!) – beides legt die Vermutung nahe, daß der Thomaskantor in diesem Zeitraum (bis 1727) über (einen) besonders versierte(n)

¹⁷⁷ Wir kennen diese Jahreszahl bereits im Zusammenhang mit einer gehäuften kirchenmusikalischen Verwendung von Hörnern; Bach hat somit – kaum ein Jahr nach dem Leipziger Amtsantritt – seine diesbezüglichen klanglichen Ressourcen enorm erweitert.

Spieler verfügen konnte. Theill kann sich dieser Ansicht nicht anschließen¹⁷⁸ und will die Ursache für jene Häufung vornehmlich darin sehen, »daß BACH in diesen vier Jahren vermehrt die Querflöte zum Träger einer Aussage machte«.¹⁷⁹ Tatsache ist: Bach verwendete die Traversflöte bereits in Köthen sehr gerne (und virtuos – cf. etwa die h-moll-Orchestersuite, BWV 1067); und ich meine, daß ihn gute Flötisten zu Beginn der Leipziger Zeit – als er mehr als jemals zuvor Gelegenheit hatte, seine musikalische Hermeneutik systematisch und kontinuierlich umzusetzen – nur um so effektiver zu einer gehäuften Verwendung dieses Instruments als musikalisches Auslegungsmittel anregen konnten.

3.1.2) Statistisches

G. A. Theill hat für sein System¹⁸⁰ mit großer Akribie eine statistische Darstellung (inklusive Entstehungsdatum) und sogar prozentuelle Verteilungen der unterschiedlichen Instrumentationen in Bezug auf die einzelnen Solostimmen angefertigt¹⁸¹ – ich erlaube mir, die relevantesten Ergebnisse für den Tenor hier direkt wiederzugeben:¹⁸²

Instrumentation ¹⁸³	Anzahl der untersuchten Stücke	davon für Tenor bzw. mit Tenorbeteiligung	Prozentsatz
Einfacher Continuosatz	57	13	22,8 %
Streichersatz + B. c.	63	26	41,3 %
Violine(n) (in allen solistischen Kombinationen untereinander)	60	17	28,3 %
Traversflöte(n)	30	13	43,3 %
Oboe(n) (alle Typen)	146	38	26,02 %
Horn/Hörner	4	1	25,0 %
Trompete(n)	18	4	22,2 %

¹⁷⁸ »Die Querflöte war in Mitteldeutschland erst wenige Jahre bekannt, und es wäre eher zu vermuten, daß BACH erst in späteren Jahren Konner dieses Instruments kennengelernt hätte.« – Theill 1985, S. 114.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Es berücksichtigt, wie gesagt, nicht alles aus der Feder Bachs Stammende, ist aber dennoch sehr repräsentativ.

¹⁸¹ Theill 1985, S. 8 – 30.

¹⁸² Ebd., S. 25 – 27.

¹⁸³ Alle weiteren hier nicht explizit erwähnten Instrumentationen von Relevanz wurden bereits bzw. werden noch – auch bezüglich ihrer statistischen Verteilung im Hinblick auf die Tenorstimme – angesprochen. Nicht berücksichtigt wurden die von Theill bezeichneten »Stücke gemischter Besetzung«.

3.1.3) Instrumentatorische »Tenor-Besonderheiten«

Die einzige erhaltene Kantaten- oder Oratorienarie Bachs mit solistischer Bratsche (wir wissen, daß der Komponist dieses Instrument selbst sehr gerne spielte, v. a. in »leitender Funktion« während der Aufführung) ist dem Tenor zugeschrieben: »Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle« (BWV 5/3). Auch die einzige Sakralkomposition mit solistischen Viole d'amore – die zusammengehörigen Nummern 19 (das Baß-Arioso »Betrachte, meine Seele«) und 20 (die bereits mehrfach erwähnte Tenorarie »Erwäge«) aus der *Johannes-Passion* – muß in diesem Zusammenhang genannt werden.

Erwähnenswert ist ferner, daß von den sieben auf uns gekommenen Kirchenarien mit solistischem Violoncello piccolo (= Viola pomposa)¹⁸⁴ drei für die Tenorstimme geschrieben wurden. Ich möchte die entsprechenden Texte hier wiedergeben, um zu verdeutlichen, daß Bach auf diese instrumentatorische Art und Weise die vom Tenor verkörperten Wesenszüge¹⁸⁵ musikalisch ausgedrückt hat:

BWV 41/4

Woferne du den edlen Frieden
Vor unsren Leib und Stand beschieden,
So laß der Seele doch dein selig machend Wort.
Wenn uns dies Heil begegnet,
So sind wir hier gesegnet
Und Auserwählte dort!

BWV 175/4

Es dünket mich, ich seh dich kommen,
Du gehst zur rechten Türe ein.
Du wirst im Glauben aufgenommen
Und mußt der wahre Hirte sein.

Ich kenne deine holde Stimme,
Die voller Lieb und Sanftmut ist,
Daß ich im Geist darob ergrimme,
Wer zweifelt, daß du Heiland seist.

BWV 183/2

Ich fürchte nicht des Todes Schrecken,
Ich scheue ganz kein Ungemach.
Denn Jesus' Schutzarm wird mich decken,
Ich folge gern und willig nach.

Wollt ihr nicht meines Lebens schonen
Und glaubt, Gott einen Dienst zu tun,
Er soll euch selber noch belohnen,
Wohlan! es mag dabei beruhn.

¹⁸⁴ »Praktische Bedeutung hingegen hatte die Erfindung der Viola pomposa, die Bach durch den Leipziger Hofinstrumentenmachen Hoffmann bauen ließ. Sie war fünfsaitig, auf die Töne C G d a e gestimmt, stand also in der Mitte zwischen Bratsche und Violoncello. [...] Wie sehr die Leistungen dieses Instruments Bach befriedigten, ersieht man daraus, daß er den fünf Sonaten für Violoncello solo eine solche für Viola pomposa beifügte. Wann er dieses Instrument konstruiert ließ, ob schon in Cöthen oder erst in Leipzig, läßt sich nicht mehr feststellen.« (Schweitzer 1908/¹¹1990, S. 178f.)

¹⁸⁵ Cf. S. 38ff.

3.2) Tonarten

3.2.1) Zur Tonartencharakteristik barocker, insbesondere Bachscher Werke

Bei der Suche nach den »bevorzugten Tenor-Tonarten« (sofern man sich eine solche Kür überhaupt gestatten sollte) und der Frage nach deren Charakteristik gilt es einige Umstände zu beachten: zum einen, daß manche Weimarer Kantate später in Leipzig aus Gründen der Stimmtonhöhe transponiert wurde (mehr dazu im Kapitel 3.4, wo diese Thematik aus dem Blickwinkel des Ambitus betrachtet wird) und dadurch nolens-volens ihren tonartlichen Charakter veränderte (doch sind – vor allem bei der Überzahl an Leipziger Originalkompositionen – diese Stücke in der absoluten Minderheit); zum andern klaffen die barocken Gelehrtenmeinungen beträchtlich auseinander – und gerade Matthesons Tonartencharakteristik von 1713, die genaueste und dadurch wohl auch prominenteste aus dieser Zeit, trifft für Bachs Sakralwerk in den meisten Fällen nicht zu.¹⁸⁶

Lorenz Christoph Mizler, ein Theoretiker aus der unmittelbaren Umgebung Bachs (dieser trat bekanntlich Mizlers »Musicalischer Societät« bei), ist etwa der aus heutiger Sicht erstaunlichen Auffassung,

»daß alle Dur-Thone munter scharff und lustig, hingegen alle Moll-Thone, sittsam angenehm und traurig klingen, welches die Erfahrung beweiset. [Eine Feststellung, die für Bach viel zu oberflächlich und ungenau ist!] Eine verbale Charakterisierung der einzelnen Tonarten eines Tongeschlechtes lehnt er jedoch ab. Jede Tonart besitze zwar eine besondere Qualität, diese ließe sich aber nicht mit Worten beschreiben. ›Rechtschaffene Musici‹ hätten ›einen duncklen Begriff‹ von dieser Eigenart, man sei aber noch nicht [!] in der Lage, vollständig zu erklären, worin diese besondere Qualität bestehe.«¹⁸⁷

Johann Philipp Kirnberger, einem Zeitgenossen des Thomaskantors, verdanken wir (nebst einigen, auch für die Wiedergabe Bachscher Werke relevanten Temperaturmodellen) sehr wichtige Erkenntnisse über Stimmungen und Stimmungssysteme.

»Den Unterschied zwischen den einzelnen Tonarten eines Tongeschlechtes führt er, wie viele Theoretiker vor ihm, auf die ungleichschwebende Temperatur zurück. Hierbei sei es insbesondere die Reinheit der Terz zum Grundton, die den Charakter einer Tonart präge. Je unreiner diese Terz in Durtonarten sei, desto rauher würden diese klingen, was sich bis zum Eindruck

¹⁸⁶ Wir kennen diese Diskrepanz bereits im Zusammenhang mit den Tanzarten. Wolfgang Auhagen vermerkt allerdings: »Für seine Charakterisierung erhebt Mattheson keinen Allgemeingültigkeitsanspruch. Er ist sich vielmehr darüber im klaren, daß die Tonarten von den Menschen verschieden beurteilt werden.« (Auhagen 1983, S. 21)

¹⁸⁷ Ebd., S. 55 – die hier zitierten Worte Mizlers entstammen der Sammlung *Neu eroeffnete Musikalische Bibliothek Oder Gruendliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musicalischen Schriften und Buechern* (vier Bände; Leipzig, mit Unterbrechungen, von 1736 bis 1754)

von ›Wildheit‹ steigern könne, bei Molltonarten hingegen wachse mit zunehmender Verstimung der Terz das Schmerzhafte und Widrige.«¹⁸⁸

Nach Friedrich Daniel Schubarts Charakterisierungsmodell, das in seinem 1806 veröffentlichten, jedoch erwiesenermaßen bereits um 1784/85 entstandenen¹⁸⁹ Werk *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* enthalten ist, verdient vor allem die einschlägige Arbeit Leopold Mayers¹⁹⁰ besondere Beachtung. Der Autor verweist auf einige – sehr gut nachvollziehbare – grundsätzliche Beobachtungen und resümiert:

»Bei Bach ist selten eine Tonart nur durch einen Affektbegriff charakterisiert; umgekehrt wird ein Gefühlsausdruck nicht durch eine Tonart allein symbolisiert, sondern schlägt auch in die verwandten, benachbarten, namentlich im Quintenzirkel sich folgenden Tonarten hinüber, wobei zu bemerken wäre, daß bei der Steigerung der Vorzeichen auch eine Steigerung des Affektausdruckes festzustellen ist und umgekehrt.«¹⁹¹

»Über vier Vorzeichen geht Bach überhaupt nicht hinaus.«¹⁹²

»Ein sich durch alle Tonarten hindurchziehendes Charakteristikum Bachs ist das der Todessehnsucht.«¹⁹³

Statistisches aus seinen Untersuchungen:

»Unter den Durtonarten sind D-Dur, C-Dur und G-Dur die gebräuchlichsten; es folgen, hinter diesen weit zurückbleibend, B-Dur und A-Dur, dann, schon weit seltener, F-Dur und Es-Dur und schließlich sehr selten E-Dur. Unter den Moll-Tonarten stehen e-moll und h-moll an der Spitze, langsam abfallend folgen g-moll, a-moll, d-moll, c-moll, selten ist fis-moll und nur in Ausnahmefällen verwendet Bach f-moll und cis-moll.«¹⁹⁴

3.2.2) Tabellarische Aufstellung – Erkenntnisse

Die 168 von mir diesbezüglich untersuchten Tenorstücke (167 Arien, Duette etc. und 1 Accompagnato aus den Kirchenkantaten, Passionen, Oratorien sowie der *h-moll-Messe*) verteilen sich laut nachstehender Tabelle, in der ich auch die für mich wichtigsten Theoretiker-Meinungen einander rein informativ gegenüberstelle, nach ihrer Häufigkeit geordnet wie folgt (Auflösung der Fußnoten des Tabellenkopfs auf S. 72):

¹⁸⁸ Ebd., S. 63 – Auhagen gibt Thesen aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (Berlin und Königsberg 1776) wieder.

¹⁸⁹ Ebd., S. 104.

¹⁹⁰ Mayer 1947.

¹⁹¹ Ebd., S. 92.

¹⁹² Ebd., S. 69 (f-moll wird dorisch mit drei ♭ notiert, das vierte nach Erfordernis hinzugefügt; Bach notiert auch c-moll sehr oft dorisch mit zwei Vorzeichen) – Mayer bezieht sich hier selbstverständlich nicht auf das *Wohltemperierte Clavier* oder fakultative Instrumentalkompositionen, sondern hat lediglich die geistlichen Vokalwerke im Blick, wo E-dur und cis-moll mit Generalvorzeichnung zwar noch anzutreffen sind, As-dur nur im Turbchor »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen« (BWV 244/63^b; Generalvorzeichnung nur mit 3 ♭) verwendet wird und Tonarten wie H- und Des-dur nur noch »gestreift« werden.

¹⁹³ Ebd., S. 72 – Die Unterstreichung ist hier (sowie bei allen noch folgenden Zitaten von Mayer 1947) original.

¹⁹⁴ Ebd., S. 69.

Tonart	BWV sowie Inhalt in Stichworten	Charakterisierung nach			
		Charpentier (~1692)*	Mattheson (1713)†	Schubart (~1784/85)‡	Mayer (1947; quasi resumierend)§
h-moll 21 Sätze	<p>36/2 schöne Metapher für Nachfolge</p> <p>36/2/6 Bitte um Reinigung</p> <p>42/4 Aufmunterung</p> <p>42/4 Furcht ↔ Hoffnung</p> <p>60/3 Erzählung: Satan wütet; »reißsen«, »fallen«</p> <p>92/3 »Dennoch geh ich weiter«</p> <p>104/3 »Dennoch geh ich weiter«</p> <p>110/2 Selbstaufforderung zur Kontemplation</p> <p>121/2 Selbstbelehrung: metaphysisches Wunder</p> <p>128/4 Feststellung: Gott ist unergründlich</p> <p>136/5 Christi Blut versöhnt uns</p> <p>148/2 Bereitschaft, Gottes Wort zu hören</p> <p>154/1 Klage um den Verlust Jesu</p> <p>157/1 biblische Segensbitte</p> <p>163/1 sehr moralisch: »Steuerabgabe«</p> <p>178/4 Choral: Märtyrer-Klage</p> <p>181/3 Schreckensprophezeiung</p> <p>182/6 Bitte um Standhaftigkeit</p> <p>184/4 Freudige Aussichten für Gläubige</p> <p>232/23 »Benedictus«</p> <p>248/51 »Jesu, ach, so komm zu mir!«</p> <p>248/62 »Trotz-Bekenntnis« eines Märtyrers</p>	<p>»B₁ min. Solitaire et melancholique«</p> <p>h-moll »ist unlustig und melancholisch«.</p> <p>»H moll. Ist »Bachs h-moll, seine Lieblingstonart, wurde in erster Linie dazu auserwählt, das Verhältnis zum Schöpfer auszudrücken. Ob es sich um ein inniges Gebet, ergreifenden Schicksals, und Schmerz über den Verlust Jesu, um die Liebe voll mystischer Glut oder voll naiver Ergebenheit handelt, immer wieder ist es das Verhältnis, die Stellung zu Gott, die Gegenstand des Ausdruckes wird. In diesem Sinne kann man Bachs h-moll auch als seine Gottesstonart bezeichnen. (165) Mayer zitiert diesbezüglich Rudolf Wustmann – »Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner anderen Tonart so ausgesprochen wie in dieser.« (13) – und verweist auf die allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb »Nur jedem das Seine« (BWV 163/1), wobei er dennoch feststellt: »Die letzten Worte 'Doch bleibt das Herz allein', aus denen wiederum die Stellung zu Gott erfülle alle seine irdischen Pflichten, die Herzenspflicht aber gehört Gott. Und diese <u>Gottesstonart</u>, wenigstens soweit es das Verhältnis der Seele zu Gott darstellt, ist h-moll.« (169)</p>	<p>»H moll. Ist »Bachs h-moll, seine Lieblingstonart, wurde in erster Linie dazu auserwählt, das Verhältnis zum Schöpfer auszudrücken. Ob es sich um ein inniges Gebet, ergreifenden Schicksals, und Schmerz über den Verlust Jesu, um die Liebe voll mystischer Glut oder voll naiver Ergebenheit handelt, immer wieder ist es das Verhältnis, die Stellung zu Gott, die Gegenstand des Ausdruckes wird. In diesem Sinne kann man Bachs h-moll auch als seine Gottesstonart bezeichnen. (165) Mayer zitiert diesbezüglich Rudolf Wustmann – »Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner anderen Tonart so ausgesprochen wie in dieser.« (13) – und verweist auf die allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb »Nur jedem das Seine« (BWV 163/1), wobei er dennoch feststellt: »Die letzten Worte 'Doch bleibt das Herz allein', aus denen wiederum die Stellung zu Gott erfülle alle seine irdischen Pflichten, die Herzenspflicht aber gehört Gott. Und diese <u>Gottesstonart</u>, wenigstens soweit es das Verhältnis der Seele zu Gott darstellt, ist h-moll.« (169)</p>	<p>»H moll. Ist »Bachs h-moll, seine Lieblingstonart, wurde in erster Linie dazu auserwählt, das Verhältnis zum Schöpfer auszudrücken. Ob es sich um ein inniges Gebet, ergreifenden Schicksals, und Schmerz über den Verlust Jesu, um die Liebe voll mystischer Glut oder voll naiver Ergebenheit handelt, immer wieder ist es das Verhältnis, die Stellung zu Gott, die Gegenstand des Ausdruckes wird. In diesem Sinne kann man Bachs h-moll auch als seine Gottesstonart bezeichnen. (165) Mayer zitiert diesbezüglich Rudolf Wustmann – »Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner anderen Tonart so ausgesprochen wie in dieser.« (13) – und verweist auf die allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb »Nur jedem das Seine« (BWV 163/1), wobei er dennoch feststellt: »Die letzten Worte 'Doch bleibt das Herz allein', aus denen wiederum die Stellung zu Gott erfülle alle seine irdischen Pflichten, die Herzenspflicht aber gehört Gott. Und diese <u>Gottesstonart</u>, wenigstens soweit es das Verhältnis der Seele zu Gott darstellt, ist h-moll.« (169)</p>	<p>»H moll. Ist »Bachs h-moll, seine Lieblingstonart, wurde in erster Linie dazu auserwählt, das Verhältnis zum Schöpfer auszudrücken. Ob es sich um ein inniges Gebet, ergreifenden Schicksals, und Schmerz über den Verlust Jesu, um die Liebe voll mystischer Glut oder voll naiver Ergebenheit handelt, immer wieder ist es das Verhältnis, die Stellung zu Gott, die Gegenstand des Ausdruckes wird. In diesem Sinne kann man Bachs h-moll auch als seine Gottesstonart bezeichnen. (165) Mayer zitiert diesbezüglich Rudolf Wustmann – »Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner anderen Tonart so ausgesprochen wie in dieser.« (13) – und verweist auf die allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb »Nur jedem das Seine« (BWV 163/1), wobei er dennoch feststellt: »Die letzten Worte 'Doch bleibt das Herz allein', aus denen wiederum die Stellung zu Gott erfülle alle seine irdischen Pflichten, die Herzenspflicht aber gehört Gott. Und diese <u>Gottesstonart</u>, wenigstens soweit es das Verhältnis der Seele zu Gott darstellt, ist h-moll.« (169)</p>

G-dur 19 Sätze	31/6	Erläuterung	»G maj Dou- cement joyeux«	G-dur »hat viel insi- nuantes und redendes Ländliche, in sich; er brillirt da- bey auch nicht wenig / und ist so wol zu seriesen als munte- ren Dingen gar ge- schickt«.	»G dur. Alles »G-Dur ist die Tonart, in der Bach mit Vorliebe Gott lobpreist. Es [...] und wird meist für fröhlich-anmutige Lobgesänge verwendet.« (105f.)
	43/3	freudige Erzählung			
	62/2	Aufforderung zur Bewunderung			
	63/5	Aufforderung zum Dank			
	74/5	Aufforderung zum Lob; B-Teil: »Zwar gibt es Versuchung...«			
	75/3	Bekenntnis zu Jesu (»allein er«)			
	80/7	Seligpreisung			
	81/3	Bilder für die Angst			
	94/3	Choral-Klage über reiche Stolze: »Ich jedoch nicht, sondern Jesus ist mein Reichtum«			
	95/1	»freudiges Sterben«			
	111/4	Zuversicht auch im nahen Tode			
	119/3	»Wohl dir, Volk«			
	125/4	»das unbegreiflich Licht«: Glaube → Seligkeit			
	130/5	Bitte (= Aufforderung Gottes) um Engelsbeistand und seliges Ende (»Himmelswagen«)			
	149/6	Aufforderung zur Wachsamkeit, Sehnsuchtsbekundung			
	165/5	Bitte um Heilung, Jesus-Lob			
	167/1	Aufforderung zum Lob			
	191/2	»Gloria patri« (Ehre SEI dem Va- ter: Aufforderung) = 232/7 (Anru- fung)			
	249/7	Keine Angst vor dem Tod			

e-moll 17 Sätze	4/4+7	kraftvolles, bildreiches Osterlob (die ganze Kantic ist in e-moll gehalten)	»E. min	Ef-	e-moll	»kan	wol	»E moll. Naive,	Zwei Eigenschaften für Bachsches e-
	9/3	Wir waren völlig verloren	Amoureux et Plaintiff«		schwerlich was lustig ges beygeleget werden	weibliche un-	moll - der von ihm am häufigsten verwendeten Moll-Tonart (189) - sind laut Mayer »einmal der Ausdruck der Kraft, des Majestätischen, das an-		
	19/5	Bitte um Engelsgeleit		/ man mache es auch	schuldige beserklärung,	Lie-			
	33/5	Bitte um Liebe		wie man wolle / weil	Klage	ohne			
	71/2	Bekenntnis eines Alten		er sehr pensif, tieff-	Murren; Seufzer	dere Mal der Affekt der Verzweif-			
	88/3	Gott weist den Weg		dendkend / betreibt	von	wenigen			
	99/3	Mutzuspruch		und traurig zu ma-	Thränen	be-			
	107/4	Choral: Widerstand im Anfechtung		chen pfleget / doch so	gleitet.«				
	109/3	Zweifel		/ daß man sich noch					
	117/3	Choral: Gott will erhalten → er		dabey zu troesten hof-					
		segnet		fet. Etwas hurtiges					
	126/2	Bitte um Freude und um Strafe der		mag wol daraus ge-					
		Feinde		setzt werden / aber					
	178/6	Aufforderung zum Schweigen		das ist darum nicht					
	179/3	»Eigentlich sind alle Heuchler«		gleich lustig.«					
		(»Sodomsäpfel«)							
	183/2	Standhaftigkeit							
	243/5	»Et misericordia«							
	248/15	Ein Engel fordert die Hirten auf							

D-dur 13 Sätze	17/5	Dank für Gnade	»D Joyeux et tres Guerier«	mai. D-dur »ist von Natur etwas scharff und eigensinnig: zum Lermen / lustigen / kriegerischen / und auffunternden Sa- chen wol am allerbe- quemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn / daß nicht auch dieser harte Tohn / wenn zumahl an statt der Clarine eine Floete / und an Jesus, nimmer«	D-dur »ist die Tonart der Freude schlechthin, keiner gesteigerten, son- dern der einfachen Freude, die sich meist in <u>Dankliedern</u> zu Ehren des Höchsten wiederspiegelt.« (92) »Die zweitgrößte Gruppe bilden die durch Vertrauen und Zuversicht, durch Hingabe, Treue und [...] Liebe zu Gott charakterisierten Kompositionen. [...]«
	60/1	Furcht ↔ Hoffnung			
	95/5	Wunsch nach Tod			
	100/2	Choral: Vertrauen – »Ich hab Geduld; Gott wird mein Unglück wenden«			
	103/5	Fröhliche Aufforderung			
	107/6	Choral: Ergebung			
	112/4	Choral: Psalm 23			
	113/5	Freudiger Ausruf			
	145/1	Durch Oster: kein Tod mehr			
	150/5	Vergleich: Standhaftigkeit in Anfechtungen			
	154/7	dankbare Freude → »Ich laß dich, Jesus, nimmer«			
	173/2	Erläuterung: ein geheiligter Mensch muß loben			
	190/5	Bekennnis - Gelübde			

g-moll 13 Sätze	2/5	Auff. zu und Erkl. von Bewährung	»G min Seri- eux et Ma- gnifique«	g-moll »ist fast der allerschoenste Tohn / weil er vergnügen, Un- behaglichkeit, nicht nur die [...] ziemliche Ernsthaftigkeit mit Zerren an einem	»G moll, Miss- verwendet.« (208) Viele Stücke gehö- ren der durch die Affekte »der Not, der Mühe, der Qual, der Angst und der Verzweiflung charakterisierten
	6/5	Bitte um Weisung			
	12/6	Auff. zur Treue – alles wird gut			
	44/1	»Sie werden euch in den Bann tun«			
	48/6	Sündenvergebung wird zur Hei- lung (Erläuterung)			
	55/1	Heftigste Selbstanklage			
	78/4	Selbstzuspruch der Gnade			
	101/2	»Vergilt uns nicht so wie Jerusa- lem: SCHONUNG!«			
	102/5	Herabfeschwörung von Angst vor dem Gericht			
	143/6	Segensbitte			
	164/1	Ermahnung zur Barmherzigkeit			
	166/2	Bekennnis; B-Teil: »Wo gehst du hin, Mensch?«			
	194/8	Bekennnis: Gott allein reicht!			
a-moll 12 Sätze	7/4	Erklärung des Taufgeschehens Jesu	»A min.	»A-moll »ist etwas kla- gend / ehrbar und gelassen / it. zum	»A-moll tritt uns als Tonart der Klage [...] entgegen.« (190) »Eine Affektausdruck verwandte Gruppe ist durch die Motive des Dul- dens und Ertragens [...] charakteri- siert. Eine zweite Hauptgruppe dient dem Gefühlausdruck des Trostes. Schließlich liegt einer dritten [...] Gruppe das Vertrauen, Zuversicht und Dankbarkeit Gott gegenüber zu Grunde.« (199)
	20/10	Aufforderung zur Umkehr	Tendre	Schlaff einladend; aber	
	24/5	Aufforderung zu Treue	und Plaintif«	gar nicht unangenehm	
	38/3	Wahrhaftigkeit Trostwort mitten im Leid → dar- um: Vertrauen		dabey.«	
	41/4	Bitte um äußeren Frieden → dann herrscht auch innerer Friede			
	76/10	»Die Welt soll mich ruhig hassen«			
	91/3	Erläuterung			
	137/4	Choral: »Dein Stand ist gesegnet«			
	155/2	Aufforderung zur Standhaftigkeit trotz Verlassenheit			
	161/3	Sehnsucht nach dem Tod			
	172/4	»Seelenparadies«			
	244/35	»Geduld!«			

C-dur 10 Sätze	26/2	Metapher: »schnelles Wasser - schnelles Leben«	»C. Gay et gue-rier«	3 ma.	C-dur »hat eine ziemlich rude und freche Eigenschaft / wird aber zu Rejoissance, und wo man sonst der Freude ihren lauff laest / nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumente wol choisiret / zu gar was charman tes umtauffen / und fueglich auch in tendren Faellen anbringen.«	»C dur, ist ganz aller C-Dur-Kompositionen können wir Freude feststellen, und zwar in den glänzenden Charakters, weicher Innigkeit und froher Todessehnsucht. Den zahlenmäßig größten Teil nimmt die Gruppe festlich-glänzender, prächtiger, rauschender Kompositionen ein, die für diese Tonart den Ausdruck »Festtonart« gerechtfertigt erscheinen läßt.« Neben einigen Beispielen für das Gebet lassen sich Fälle »majestätischer, pomphafter pathetischer Tonstücke« anführen, denen »der Ausdruck der Kraft, der Energie und des Kampfes eigen« ist; ferner gibt es Stücke, die »Vertrauen und Zuversicht zu Gott« zum Inhalt haben. (131f.)	»Als gemeinsamen Stimmungsgehalt aller C-Dur-Kompositionen kann man den Charakter als: Unschuld, Einfaalt, Naivität, Kindersprache.«
	28/5	Dankbare Feststellung »pharisäische Bitte«					
	61/3	hingebungsvolle Bitte, Gelübde					
	65/6	Bitte, daß die Seele mit Liebe zu Jesu erfüllt werden möge					
	96/3	Bitte um Trost					
	135/3	Freude über Gnadengewand					
	162/5	ängstliche Suche, Bitte → Gewißheit					
	175/4	Selbstaufforderung zum »Sich-auf-den-Weg-Machen«					
	180/2	biblischer Segenswunsch					
	196/4						
A-dur 10 Sätze	29/3	Lob und Dank	»A Joyeux et champetre«	maj.	A-dur »greift sehr an / ob er gleich brillart / und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu di-vertissemens geneigt.«	»In den meisten Kompositionen Bachs finden wir den Affekt der jubelnden Freude, des überschwenglichen Jauchzens« (83) sowie »Glanz, Pracht [...], Schwung. Eine zweite Gruppe [...] ist charakterisiert durch verinnerlichte Seligkeit, verklärten Charakter, verzückte Freude, besei-gende Beglückung, Ruhe und Frieden. [...] Einer dritten Gruppe endlich liegen die Begriffe Glaube, Trost und Hoffnung zugrunde.« (91)	
	37/2	Glaube ist ein Geschenk					
	66/5	Furcht ↔ Hoffnung					
	94/6	Bekenntnis gegen die Welt					
	110/5	»Ehre sei Gott in der Höhe«					
	120a/6	Segensbitte					
	139/2	Gott ist mein Freund: ich trotze den Feinden					
	153/6	»Trotz« in Anfechtung					
	171/2	»Herr, so weit die Wolken geh'en, geht dein Lobpreis					
	245/13	heftige Selbstanklage					

F-dur 9 Sätze	1/5 heiteres Lob	»F maj. Furi- eux et Em- porté«	F-dur »ist capable die schoensten Sentiments von der Welt zu expri- miren, es sey nun Großmuth / Stand- haftigkeit / Liebe / oder was sonst in dem Tugend-Register oben an steht / und solches alles mit einer der mas- sen natuerlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabey vonnoe- then ist«.	»Es ist merkwürdig, daß die Anzahl der Kompositionen in F-Dur eine ver- hältnismäßig kleine ist.« (132) Affekte »der Glückseligkeit, des inneren Be- glücktseins und der seligen Zufrie- denheit« herrschen am meisten vor. »Eine zweite Gruppe [...] charakteri- siert unsere Tonart als Tonart der Lie- be. Eine dritte Gruppe [...] symboli- siert F-Dur als Tonart des Lichtes«, ferner gibt es Beispiele für »Zuver- sicht und Vertrauen zu Gott«. (138f.)
	16/5 Treuebekennnis			
	21/10 Freude nach Gebetserhörung			
	40/7 keine Angst vor Martyrium, freu- dige Aufforderung dazu			
	83/3 Aufforderung, zur Gnade zu kommen			
	146/7 hoffnungsvolle Freude			
	147/7 Bitte um Bekennnis »in Wohl und Weh«			
	156/2 Todesbereitschaft			
	188/2 Zuversichtsbekundung			
c-moll 9 Sätze	20/3 Angst, Klage 44/4 Klage-Choral ♦	»C min. Ob- scur et Tri- ste«	c-moll »ist ein ue- beraus lieblicher da- bey auch trister Tohn / weil aber die erste Qualité gar zu sehr bey ihm praevaliren will / und man auch des suessen leicht ue- berdrueßig werden kann / so ist nicht uebel gethan / wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebentraechtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet / sonst moeg- te einer bey seiner Gelindigkeit leicht schaeffrich werden.«	»Mit Ausnahme eines einzigen, vom Affekt des Trotzes beherrschten Bei- spiels, lassen sich alle Kompositionen in c-moll, auch die Todesarten, in zwei Gruppen einteilen. Die eine drückt Schmerz, Qual, Jammer, Not, Pein, Angst, Furcht, Schrecken, Kummer aus, die andere ist in tröstender Stimmung gehalten.« (232) »In einer großen Anzahl von Beispielen treten die Affekte des Schmerzes und Trostes miteinander vermischt auf.« (227)
	69a/3 freudige Selbstaufforderung			
	106/2 ^b »Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen« ♦			
	131/4 Psalm 130: »Meine Seele harret« ♦			
	143/4 Erläuterung; gute Prophezeihung für Gläubige ♦			
	244/20 Bereitschaft zu wachen ♦			
	245/20 Metapher; Bild für den gegeißel- ten, blutigen Rücken Jesu ♦			
	245/19 ^{II} Martyrium ♦			
	♦ ... dorisch notiert (mit 2)			

d-moll 8 Sätze	10/5 »Er denket der Barmherzigkeit« 13/1 Klage 55/3 verzweifelte Vergebungsbitte 90/1 Schreckenszenario, Drohung 114/2 (wird zu F-dur) »Wo finde ich Zuflucht? – Nur bei Jesu!« 122/4 Alt-Choral, Sopran und Tenor: »Wohl uns, die wir glauben!« 186/5 Erläuterung: Jesus gibt Zeichen 248/41 Versprechen, tugendhaft zu leben: Bitte um Beistand dafür	»D min. Gra- ve et Devot« 	»D.moll (Dorio)« »etwas devotes, ruhiges / dabey auch etwas grosses / angenehmes und zufriedenes; dan- nenhero derselbe in Kirchen-Sachen die Andacht / <i>in communi- vita</i> aber die <i>Genueths- Ruhe</i> zu befoerdern capable sey; wiewohl solches alles nichts hindert / daß man nicht auch was ergetzli- ches / doch nicht son- derlich huepfendes / sondern fliessendes mit Success aus diesem Tohne setzen koenne.«	»D.moll (Dorio)« »etwas devotes, ruhiges / dabey auch etwas grosses / angenehmes und zufriedenes; dan- nenhero derselbe in Kirchen-Sachen die Andacht / <i>in communi- vita</i> aber die <i>Genueths- Ruhe</i> zu befoerdern capable sey; wiewohl solches alles nichts hindert / daß man nicht auch was ergetzli- ches / doch nicht son- derlich huepfendes / sondern fliessendes mit Success aus diesem Tohne setzen koenne.«	»In den meisten d-moll-Tonstückchen Bachs finden wir einen trüben, dü- sternen, oft verzweiflungsvollen Stimmungscharakter. Ein ekle- tantes Beispiel für diesen Affektgehalt bietet die [Tenor-]Arie »Meine Seufzer, meine Tränen« [BWV 13/1].« (200) Weitere Affekte sind »Angst, Trauer, Schmerz, Klage, Unsicherheit, Ratlosig- keit«, deren Stimmungsbereich »Zerknirscht, ernst, herb, streng, ver- zagt, unzufrieden« ist. Es gibt auch eine »Gruppe energetischer Arien, die in Gestalt einer Drohung auftreten«, desgleichen existieren Beispiele für Mitleid, Flehen und Bitten. (207f.)
fis- moll 8 Sätze	108/2 Zuversichtliches Bekenntnis 123/3 Standhaftigkeit und Bereitschaft in Kreuz und Not 124/3 Standhaftigkeit 157/2 Standhaftigkeit 168/3 drohende Abrechnung 185/1 Bitte um Liebe 243/8 »Deposit« 245/13 Selbstanklage, -vorwurf				

B-dur 6 Sätze	22/4 87/6 97/4	»Reinige mich ganz!« Bekenntnis des Leidenswillens Vertrauen auf Gnade; »Gebotsver- füllung ist gut«	»B, maj. Magnifique et Joyeux«	B-dur »ist im Gegent- teil sehr divertissant und praechtig; behaelt dabey gerne etwas modestes / und kann demnach zugleich vor magnific und mignon passiren.«	»B dur, heitere gutes Gewissen, Hoff- nung, Hinseh- nen nach einer bessern Welt«	»Lobpreisung Gottes sowie Vertrauen und Zuversicht können wir wieder- holen als Charakteristika dieser Tonart nachweisen, und in dieser Beziehung herrscht eine nahe <u>Verwandtschaft</u> zwischen B-Dur und G-Dur.« (139)
Es-dur 6 Sätze	5/3 73/2 85/5 93/3 134/4 140/4	Bitte um Reinwaschung der Seele mit Christi Blut Bitte um Freude Kontemplation über die Liebe Aufforderung zum Erleiden Lob und Dank Choral: »Zion hört die Wächter singend«	»E,3 Cruel et Dur«	Es-dur »hat viel pa- thetisches an sich, will mit nichts als ernst- haften und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben / ist auch aller Uppig- keit gleichsam spinne- feind.«	»Es dur, der Ton der Liebe, der Andacht des traulichen Ge- sprächs mit Gott sowie das Gebet wird von Bach vorzugsweise in diesem Ton ausgedrückt.« (148) Weitere Charakte- risitika: Zuversicht, Dankbarkeit, »Stichwort 'Sünde'.« (156f.)	»Die Kompositionen Bachs in dieser Tonart sind durch die Liebe zu Gott charakterisiert. Inniger, oft lei- denschaftlichster Ausdruck ist ihnen eigen. Auch das Gespräch mit Gott sowie das Gebet wird von Bach vorzugsweise in diesem Ton ausgedrückt.« (148) Weitere Charakte- risitika: Zuversicht, Dankbarkeit, »Stichwort 'Sünde'.« (156f.)
E-dur 3 Sätze	67/2 86/5 116/4	kleine Zweifel an der Auferste- hung; Bitte um Gewißheit Zuversicht; Aufforderung zum Weiterhoffen Schuldbekentnis	»E maj. Que- relleur et Criard«	E-dur »drückt eine verzweiflungsvolle oder ganz todliche Traurig- keit unvergleichlich wol- aus; ist vor extrem- verliebten Huellf- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten / und hat bey gewissen Um- ständen so was Schnei- dendes / Scheidendes / leidendes und durch- dringendes / daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.«	»E dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freu- de, und noch nicht ganzer, voller Genuss liegt in E dur.«	»Ausdruck der ins Höchste gestei- gerten Affekte. Ätherischen, über- schwänglichen, überirdischen Cha- rakter hat diese Tonart bei Bach.« (75) Weitere Merkmale: »schwärmerische Inbrunst der Todessehnsucht« (77), »weihevoller, erhabener, himmlischer Charakter« (83)

f-moll 2 Sätze	21/5 Klage 24/19 Klage über Jesu Schmerzen - Liebe als Kompensation (einziges in dieser Tabelle behandeltes Accompagnato)	»F min Ob- scur et plain- tif«	

* Marc-Antoine Charpentier, *Regles de Composition* (um 1692) – zitiert nach Auhagen 1983, S. 14f. (dort tonartlich anders gereiht).

† Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchester, Hamburg 1713* – zitiert nach Auhagen 1983, S. 19ff. (dort tonartlich anders gereiht).

‡ Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806 – zitiert nach Auhagen 1983, S. 105ff. (dort tonartlich anders gereiht).

§ Mayer 1947, wobei die in Klammern nachgestellten Zahlen die dortigen Seitenzahlen indizieren.

Vergleich und Kommentar der eben angeführten und zumeist sehr kontroversen Aussagen können nicht Inhalt meiner Arbeit sein; ich verweise in diesem Zusammenhang auf Auhagen 1983. Ein paar »tenorspezifische Gedanken« möchte ich dennoch formulieren:

- **h-moll** – ohne die anderen Stimmlagen diesbezüglich untersucht zu haben, ist es vielleicht vorschnell, auf Grund meiner Statistik die laut Mayer zweithäufigste Bachsche Molltonart¹⁹⁵ ganz besonders dem Tenor zuzuordnen. Doch selbst wenn man die absoluten Zahlen außer Acht lässt, sprechen viele hermeneutische Gründe für einen solchen Zusammenhang: in den 21 h-moll-Texten befinden sich quasi alle bei Bach für den Tenor konstitutiven Inhalte; und auch Mayers Aussagen, denen ich grundsätzlich sehr viel abgewinnen kann, treffen den Charakter dieser Stimmlage erstaunlich gut; gerade die Verknüpfung der Aspekte »Liebe voll mystischer Glut« – »inniges Gebet« – »Doch bleibt das Herze dem Höchsten alleine« (= völlige Ergebung) mit der Charakterisierung als standhafter, glühender Freudenbote oder als Liebender und Tugendhafter erweist sich als höchst aufschlußreich. Ja, ich wage zu behaupten, daß – wenn man überhaupt von einer »Gottestonart« reden kann – diese in besonderem Maße dem leidenswilligen und todesbereiten Märtyrer vorbehalten ist.
- **G-dur und e-moll** – diese beiden zahlenmäßig an zweiter und dritter Stelle folgenden Paralleltonarten (mit laut Mayer auch teilweise identischen Charakteristika) entsprechen mit ihren Textinhalten ebenfalls ganz besonders der Tenorstimme (bei den G-dur-Kompositionen sind besonders viele ermunternde, »appellative« Stücke augenfällig).
- **c-moll** – auffällig ist, daß sich von den neun Tenorstücken in dieser Tonart ^{1/3} in den Passionen befindet; Bach hat, wie wir wissen, einige Molltonarten für die Darstellung der Klage verwendet, aber c-moll schien ihm für die Totenklage um Jesus wohl besonders geeignet, wie auch die beiden in c-moll geschriebenen (und

¹⁹⁵ Cf. S. 62.

ebenfalls dorisch notierten) Schlußchöre »Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine« (BWV 245/39) und »Wir setzen uns mit Tränen nieder« (BWV 244/68) belegen.

- fis-moll – das Vorherrschen von tenorspezifischen Texten über Standhaftigkeit und Bekenntnis in dieser kreuzreichen Tonart macht diese in gewisser Weise zu einem Symbol für die hohe Männerstimme.
- cis-moll – daß Bach diese Molltonart mit vier symbolträchtigen Kreuzen Generalvorzeichnung in zwei von drei überlieferten Fällen¹⁹⁶ dem Tenor zugesetzt hat, braucht nicht weiter kommentiert zu werden.

Die von mir jetzt besonders hervorgehobenen Tonarten – h-, e-, fis- und cis-moll – befinden sich auch statistisch gesehen voll und ganz in der für den Tenor auffälligen Tendenz: von den 168 untersuchten Stücken sind 75 in Dur, 93 in Moll gehalten.¹⁹⁷ Obwohl auch ein Lobender (und Bach fällt es auch in Moll nicht schwer, die Stimmen loszingen zu lassen!), ist der Tenor mit all seinen Eigenschaften ein Charakter, der primär in den ♯-Molltonarten seine ihm am meisten entsprechende Klanggestalt findet.

3.3) Taktarten

Der **c**-Takt als der »neutrale«, »gewöhnliche« gerade Takt ist der in der gesamten Barockmusik nach 1700 vorherrschende (d. h. ab der Zeit, als man sich vom Grundsatz der \downarrow auf den der \downarrow umstellte) – er ist bei allen (statistischen) Untersuchungen über die Häufigkeit bestimmter Taktarten gewiß immer der prominenteste. Von gewissem Interesse für meine Erhebungen in den 167 Arien, Duetten etc. ist nun, welche (vor allem Dreier-)Taktarten für den Tenor dann an 2., 3. und 4. Stelle folgen.

BWV	Taktart	Inhalt in Stichworten
1/5	$\frac{3}{8}$	heiteres Lob
2/5	c	Aufforderung zu und Erklärung von Bewährung
4/4+7	c (2x)	kraftvolles, bildreiches Osterlob

¹⁹⁶ Cf. Mayer 1947, S. 159.

¹⁹⁷ Mayers Untersuchung ergab bei seinen insgesamt 685 betrachteten Stücken (darunter befinden sich auch Eingangschöre etc.) eine Aufteilung in 366 Dur- und 319 Moll-Kompositionen – ebd., S. 237.

5/3	$\frac{3}{4}$	Bitte um Reinwaschung der Seele mit Christi Blut
6/5	c	Bitte um Weisung
7/4	$\frac{3}{4} \rightarrow \frac{9}{8}$	Erklärung des Taufgeschehens Jesu
8/2	$\frac{3}{4}$	Selbstgespräch: keine Angst vor dem Tod
9/3	$\frac{12}{16}$	Wir waren völlig verloren
10/5	$\frac{6}{8}$	»Er denket der Barmherzigkeit«
12/6	$\frac{3}{4}$	Aufforderung zur Treue - alles wird gut
13/1	$\frac{12}{8}$	Klage
16/5	$\frac{3}{4}$	Treuebekennnis
17/5	c	Dank für Gnade
19/5	$\frac{6}{8}$	Bitte um Engelsgeleit
20/3	$\frac{3}{4}$	Angst, Klage
20/10	$\frac{3}{4}$	Aufforderung zur Umkehr
21/5	c	Klage
21/10	$\frac{3}{8}$	Freude nach Gebetserhörung
22/4	$\frac{3}{8}$	»Reinige mich ganz!«
24/5	c	Aufforderung zu Treue und Wahrhaftigkeit
26/2	$\frac{6}{8}$	Metapher: »schnelles Wasser – schnelles Leben«
28/5	$\frac{6}{8}$	Dankbare Feststellung
29/3	c	Lob und Dank
31/6	c	Erläuterung
33/5	$\frac{3}{4}$	Bitte um Liebe
36/2	$\frac{3}{8}$	schöne Metapher für Nachfolge
36.2/6	$\frac{3}{4}$	Bitte um Reinigung
37/2	c	Glaube ist ein Geschenk
38/3	c	Trostwort mitten im Leid → darum: Vertrauen
40/7	$\frac{12}{8}$	keine Angst vor Martyrium, freudige Aufforderung dazu
41/4	c	Bitte um äußereren Frieden → dann herrscht auch innerer Friede
42/4	$\frac{3}{4}$	Aufmunterung
43/3	$\frac{3}{8}$	freudige Erzählung
44/1	$\frac{3}{4}$	»Sie werden euch in den Bann tun«
44/4	c	Klage-Choral
45/3	$\frac{3}{8}$	Aufforderung zum Gehorsam
48/6	$\frac{3}{4}$	Sündenvergebung wird zur Heilung (Erläuterung)
55/1	$\frac{6}{8}$	Heftigste Selbstanklage
55/3	c	verzweifelte Vergebungsbitten
60/1	c	Furcht ↔ Hoffnung
60/3	$\frac{3}{4}$	Furcht ↔ Hoffnung
61/3	$\frac{9}{8}$	»pharisäische Bitte«
62/2	$\frac{3}{8}$	Aufforderung zur Bewunderung
63/5	$\frac{3}{8}$	Aufforderung zum Dank
65/6	$\frac{3}{8}$	hingebungsvolle Bitte, Gelübde
66/5	$\frac{12}{8}$	Furcht ↔ Hoffnung
67/2	c	kleine Zweifel an der Auferstehung: Bitte um Gewißheit
69a/3	$\frac{9}{8}$	freudige Selbstaufforderung
71/2	c	Bekenntnis eines Alten
73/2	c	Bitte um Freude
74/5	c	Aufforderung zum Lob; B-Teil: »Zwar gibt es Versuchung...«
75/3	$\frac{3}{4}$	Bekenntnis zu Jesu (»allein er«)
76/10	$\frac{3}{4}$	»Die Welt soll mich ruhig hassen«
78/4	$\frac{6}{8}$	Selbstzuspruch der Gnade
80/7	$\frac{3}{4}$	Seligpreisung
81/3	$\frac{3}{8}$	Bilder für die Angst
83/3	c	Aufforderung, zur Gnade zu kommen
85/5	$\frac{9}{8}$	Kontemplation über die Liebe

86/5	c	Zuversicht; Aufforderung zum Weiterhoffen
87/6	$\frac{12}{8}$	Bekenntnis des Leidenswillens
88/3	$\frac{3}{8}$	Gott weist den Weg
90/1	$\frac{3}{8}$	Schreckensszenario, Drohung
91/3	$\frac{3}{4}$	Erläuterung
92/3	c	Erzählung: Satan wütet; »reißen«, »fallen«
93/3	$\frac{3}{8}$	Aufforderung zum Erleiden
94/3	$\frac{3}{8}$	Choral-Klage über reiche Stolze: »Bei mir nicht, sondern Jesus ist mein Reichtum«
94/6	c	Bekenntnis gegen die Welt
95/1	$\frac{3}{4}$	»freudiges Sterben«
95/5	$\frac{3}{4}$	Wunsch nach Tod
96/3	c	Bitte, daß die Seele mit Liebe zu Jesu erfüllt werden möge
97/4	c	Vertrauen auf Gnade; »Gebotserfüllung ist gut«
99/3	$\frac{3}{8}$	Mutzuspruch
100/2	c	Choral: Vertrauen - »Ich hab Geduld; Gott wird mein Unglück wenden«
101/2	$\frac{3}{4}$	»Vergilt uns nicht so wie Jerusalem: SCHONUNG!«
102/5	$\frac{3}{4}$	Heraufbeschwörung von Angst vor dem Gericht
103/5	c	Fröhliche Aufforderung
104/3	c	»Dennoch geh ich weiter«
105/5	c	Tröstlicher Selbstzuspruch
106/2 ^b	c	»Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen«
107/4	$\frac{3}{4}$	Choral: Widerstand in Anfechtung
107/6	$\frac{3}{4}$	Choral: Ergebung
108/2	$\frac{3}{4}$	Zuversichtliches Bekenntnis
109/3	$\frac{3}{4}$	Zweifel
110/2	c	Selbstaufordern zur Kontemplation
110/5	$\frac{12}{8}$	»Ehre sei Gott in der Höhe«
111/4	$\frac{3}{4}$	Zuversicht auch im nahen Tode
112/4	2	Choral: Psalm 23
113/5	c	Freudiger Ausruf
114/2	$\frac{3}{4} \rightarrow \frac{12}{8}$	»Wo finde ich Zuflucht? – Nur bei Jesu!«
116/4	$\frac{3}{4}$	Schuldbekenntnis
117/3	$\frac{6}{8}$	Choral: Gott will erhalten → er segnet
119/3	c	»Wohl dir, Volk«
120a/6	$\frac{6}{8}$	Segensbitte
121/2	$\frac{3}{4}$	Selbstbelehrung: metaphysisches Wunder
122/4	$\frac{6}{8}$	Alt-Choral, Sopran und Tenor: »Wohl uns, die wir glauben!«
123/3	c	Standhaftigkeit und Bereitschaft in Kreuz und Not
124/3	$\frac{3}{4}$	Standhaftigkeit
125/4	c	»das unbegreiflich Licht«: Glaube → Seligkeit
126/2	c	Bitte um Freude und um Strafe der Feinde
128/4	$\frac{6}{8}$	Feststellung: Gott ist unergründlich
130/5	c	Bitte (= Aufforderung Gottes) um Engelsbeistand und seliges Ende
131/4	$\frac{12}{8}$	Psalm 130: »Meine Seele harret«
134/2	$\frac{3}{8}$	Ermunterung zum Lob
134/4	c	Lob und Dank
135/3	$\frac{3}{4}$	Bitte um Trost
136/5	$\frac{12}{8}$	Christi Blut versöhnt uns
137/4	$\frac{3}{4}$	Choral: »Dein Stand ist gesegnet«
139/2	$\frac{3}{4}$	Gott ist mein Freund: ich trotze den Feinden
140/4	c	Choral: »Zion hört die Wächter singen«
143/4	c	Erläuterung, gute Prophezeiung für Gläubige
143/6	c	Segensbitte
145/1	c	Durch Ostern: kein Tod mehr
146/7	$\frac{3}{8}$	hoffnungsvolle Freude

147/7	$\frac{3}{4}$	Bitte um Bekenntnis »in Wohl und Weh«
148/2	$\frac{6}{8}$	Bereitschaft, Gottes Wort zu hören
149/6	c	Aufforderung zur Wachsamkeit; Sehnsuchtsbekundung
150/5	$\frac{3}{4}$	Vergleich: Standhaftigkeit in Anfechtungen
153/6	c	»Trotz« in Anfechtung
154/1	$\frac{3}{4}$	Klage um den Verlust Jesu
154/7	c → $\frac{3}{8}$ → c	dankbare Freude → »Ich laß dich, Jesus, nimmer«
155/2	c	Aufforderung zur Standhaftigkeit trotz Verlassenheit
156/2	$\frac{3}{4}$	Todesbereitschaft
157/1	c	biblische Segensbitte
157/2	$\frac{3}{8}$	Standhaftigkeit
161/3	$\frac{3}{4}$	Sehnsucht nach dem Tod
162/5	$\frac{3}{4}$	Freude über Gnadengewand
163/1	c	sehr moralisch: »Steuerabgabe«
164/1	$\frac{9}{8}$	Ermahnung zur Barmherzigkeit
165/5	c	Bitte um Heilung, Jesus-Lob
166/2	c	Bekenntnis; B-Teil: »Wo gehst du hin, Mensch?!«
167/1	$\frac{12}{8}$	Aufforderung zum Lob
168/3	$\frac{3}{8}$	drohende Abrechnung
171/2	c	»Herr, so weit die Wolken gehen«, geht dein Lobpreis
172/4	$\frac{3}{4}$	»Seelenparadies«
173/2	c	Erläuterung: ein geheiliger Mensch muß loben
175/4	c	ängstliche Suche, Bitte → Gewißheit
177/4	c	Choral: »Beständigkeit ans End gib mir«
178/4	c	Choral: Märtyrer-Klage
178/6	c	Aufforderung zum Schweigen
179/3	c	»Eigentlich sind alle Heuchler« (»Sodomsäpfel«)
180/2	c	Selbstaufordern zum »Sich-auf-den-Weg-Machen«
181/3	$\frac{3}{8}$	Schreckensprophezeiung
182/6	$\frac{3}{4}$	Bitte um Standhaftigkeit
183/2	c	Standhaftigkeit
184/4	$\frac{3}{4}$	Freudige Aussichten für Gläubige
185/1	$\frac{6}{4}$	Bitte um Liebe
186/5	c	Erläuterung: Jesus gibt Zeichen
188/2	$\frac{3}{4}$	Zuversichtsbekundung
190/5	$\frac{6}{8}$	Bekenntnis – Gelübde
191/2	c	»Gloria patri« (Ehre SEI dem Vater: Aufforderung) = 232/7 (Anrufung)
194/8	c	Bekenntnis: Gott allein reicht!
196/4	$\frac{3}{2}$	biblischer Segenswunsch
232/23	$\frac{3}{4}$	»Benedictus«
243/5	$\frac{12}{8}$	»Et misericordia«
243/8	$\frac{3}{4}$	»Deposuit«
244/20	c	Bereitschaft zu wachen
244/35	c	»Geduld!«
245/13	$\frac{3}{4}$	Selbstanklage, -vorwurf
245/13 ^{II}	c	heftige Selbstanklage
245/20	$\frac{12}{8}$	Metapher; Bild für den gegeißelten, blutigen Rücken Jesu
245/19 ^{II}	c	Martyrium
248/15	$\frac{3}{8}$	Ein Engel fordert die Hirten auf
248/41	c	Versprechen, tugendhaft zu leben: Bitte um Beistand dafür
248/51	c	»Jesu, ach, so komm zu mir!«
248/62	$\frac{2}{4}$	»Trotz-Bekenntnis« eines Märtyrers
249/7	c	Keine Angst vorm Tod

Ganz entscheidend ist die Erkenntnis, daß traurige oder kontemplative Inhalte nicht notwendigerweise nur im geraden, heitere Stimmungen hingegen bloß im ungeraden Takt ausgedrückt werden (cf. die ähnliche Sachlage bei Dur und Moll) – Bach legt sich hier nicht im entferntesten fest.

Für die Tenorstimme kommt nach 63 Kompositionen im **c**-Takt statistisch gesehen der $\frac{3}{4}$ -Takt mit 44 Stücken an zweiter Stelle, mit Abstand gefolgt vom $\frac{3}{8}$ -Takt mit 21 Stücken; weit abgeschlagen rangieren $\frac{6}{8}$ - (12 Kompositionen), $\frac{12}{8}$ - (10 K.), $\frac{3}{2}$ - (verwunderlicherweise nur 5 K.) und $\frac{9}{8}$ -Takt mit vier Stücken. Die Taktarten $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{4}$, 2 und $\frac{12}{16}$ sind jeweils einfach vertreten. Drei Kompositionen wurden ausfindig gemacht, in denen sich die (ruhigere) Ausgangstaktart gegen Ende in eine schnellere verwandelt; bei BWV 154/7 verändert sich der giguenartige $\frac{3}{8}$ -Takt des »C-Teils« der Arie im Instrumentalnachspiel nochmals in den ursprünglichen **c**-Takt.

3.4) Ambitus

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, ist die Diskrepanz zwischen dem tieferen Kammer- und dem höheren Chorton (in dem auch die für das Continuo verwendeten Kirchenorgeln gestimmt waren) nicht nur bei tonartlichen Untersuchungen, sondern vor allem bei der Bewertung einiger »Extrem-Lagen« (nämlich solcher in der Höhe und in der Tiefe) ein maßgeblicher Faktor. Der im Normalfall einen Ganzton, manchmal auch eine kleine Terz betragende Abstand zwischen diesen beiden »Richtwerten« ist ein gesamteuropäisches Phänomen der Barockzeit. Bereits Tosi/Agricola weiß Entsprechendes zu berichten:

»In Venedig werden die Clavizimbale und andere Instrumente sehr hoch gestimmt. Ihr Ton ist fast nur einen halben Ton tiefer als der [im deutschsprachigen Raum bei $a' \approx 465$ Hz rangierende] gewöhnliche Chor- oder Trompetenton. Was also auf der Trompete **c** ist, das ist bey ihnen ungefähr **cis**. In Rom ist die Stimmung sehr tief, fast der ehemaligen französischen Stimmung gleich [$a' \approx 390$ Hz], eine große [eher eine kleine] Terze tiefer als der Chorton. [...] Sie ist noch einen halben Ton tiefer als der an vielen Orten Deutschlands eingeführte A-Kammerton: bey welchem das **a** der chortönigen Instrumente mit dem **c** der kammertönigen gleich lautet.«¹⁹⁸

¹⁹⁸ Tosi/Agricola 1757/1994, S. 45.

Die Arie »Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche« (BWV 61/3) mutet mit ihrem Umfang von c bis f' (ein Großteil des Stücks spielt sich zudem in der für einen Tenor nicht sehr gut klingenden Lage unterhalb von c' ab) vergleichsweise »baritonal« an (während in den Sopran- und Baßsoli dieser Adventskantate eigentlich der »übliche« Bachsche Ambitus vorherrscht). Gleichwohl wissen wir aber, daß Bach quasi zur selben Zeit für den hochbegabten Gothaer Tenor Valentin Burckhard¹⁹⁹ Arien verfaßte, deren *tessitura* (d. h. jene Lage, in der sich die Stimme im Laufe eines Stücks hauptsächlich bewegt) durchschnittlich eine Quint höher liegt (wobei jener Sänger auch über eine solide Tiefe verfügen mußte, wie die bezüglich ihres Tonumfangs wirklich enorm anspruchsvolle Arie »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel«, BWV 245/13^{II}, veranschaulicht). Vergleicht man diesbezüglich die Sopran-, Alt- oder Baßsoli jener Periode, so wird man kaum auf nennenswerte Unterschiede stoßen. — Mit anderen Worten: gerade die Tenorstimme stellte vor allem auf Grund der unterschiedlich disponierten Ausführenden stets neue Anforderungen an den Komponisten.

Für das Gros der Leipziger Kirchenmusik (und der Chorparts überhaupt) gilt der für die damalige Zeit übliche Stimmumfang des Tenors von c bis a', gelegentlich auch b' (Telemann, Händel und Hasse forderten ihren Sängern in dieser Hinsicht nicht mehr und auch nicht weniger ab); die im Abschnitt 5 noch genauer behandelte Tenor-Solokantate (BWV 55) ist jedenfalls schon etwas exponierter angelegt. Ein notiertes c'' (entsprechend dem c''' der Sopranstimme in *Jauchzet Gott in allen Landen*, BWV 51) verlangt Bach vom Tenor meines Wissens jedoch nirgendwo; h' kommt im Gegensatz dazu immer wieder vor. — Hier ein paar Beispiele:

BWV	Inhalt / Bemerkungen	UA-Jahr
95/5	Todessehnsucht — vielleicht die exponierteste Tenorarie Bachs, h' wird ständig gefordert.	1723
86/5	Zuversicht	1724
87/6	Bekenntnis des Leidenswillens — v. a. großer Ambitus!	1725
157/2	Standhaftigkeit	1727

¹⁹⁹ Cf. S. 16f.

Wie aus diesen vier Arien ersichtlich ist, hat Bach bereits in seinen ersten Leipziger Jahren (sozusagen in der »Kennenlernphase«) sehr hohe Tenorparts geschrieben; und es sind (wie auch die Solokantate es beweist) gerade nicht die Lobpreis-Kompositionen, in denen Bach die Tenorstimme weit nach oben führt, sondern die »ernsten«, »tragischen« Sujets.

Was Bach für die Singstimme, besonders für den Tenor, jedoch wirklich schwer macht, ist die bereits erwähnte hohe *tessitura* bei quasi »unverminderten Ansprüchen in puncto Text und -deutlichkeit« – sie ist jenes Merkmal, das der Vokalmusik des Thomaskantors vor allem im 20. Jahrhundert das sehr verkürzte und nicht wohlmeinende grundsätzliche Qualitätsurteil »(zu) instrumental« eingebracht hat. Ich erlaube mir, dem Meister in den Mund zu legen, daß er auf die Frage, warum er denn nicht eher »für die Stimme« schreibe (dahingehend sind ja auch die Vorwürfe Scheibes²⁰⁰ zu verstehen!), vermutlich geantwortet hätte: »Dafür sind die Herren von der Oper zuständig!« Wenn etwas bei der Betrachtung des Notenbildes einer Bachschen Vokalkomposition (besonders im Autograph) ins Auge sticht, dann gewiß der Umstand, daß hier alle Stimmen an einem ästhetisch-hermeneutischen Strang ziehen, bei dem es letztlich nicht um das Wohlergehen und die Bequemlichkeit des einzelnen, sondern um den Dienst aller am Höchsten geht (d. h. Gott mit dem kunstvollsten, schönsten Kontrapunkt zu huldigen). Vielleicht ist es ja gerade das, was die Menschen noch heute beim Erklingen einer Bachschen Chorfuge den Atem anhalten läßt!

Doch genug mit solchen Spekulationen. Tatsache ist, daß man für eine den Absichten des Komponisten entsprechende Wiedergabe ein großes Maß an Stimmtechnik und souveräner Körperbeherrschung benötigt, damit eine freie und inspirierte musikalische Gestaltung erst möglich wird. Endsilben (BWV 55/1, Takt 57!) oder Phrasenenden (nach, nota bene, atemtechnisch häufig nicht sehr ökonomisch aufgebauten Phrasen!) liegen nämlich oft unbequem hoch, und vor allem im Duettzusammenspiel mit Alt oder Sopran kennt Bach für den Tenor »keine Gnade«: um den Duett-

²⁰⁰ Cf. S. 11f.

partner aus der Not heraus nicht etwa »zuzudecken«, ist für die hohe Männerstimme große Disziplin angesagt.

Natürlich relativiert die heutige Praxis, Bachs Vokal- und auch Orchestermusik (sowie die seiner Kollegen aus dem Hoch- und Spätbarock) in der Stimmung $a' = 415$ Hz wiederzugeben, manche dieser »Höhen«; nicht nur, daß dieser Usus für die Leipziger Zeit nahezu eindeutig belegt werden kann²⁰¹ – auch werden ihn Tenor- und Sopranstimmen (egal ob in Chor- oder Solostücken) bei einer so gearteten Aufführung durch »angenehmeres Singen« bekräftigen.²⁰²

3.5) Weitere Beobachtungen

Koloraturen – sie sind jene »musikalisch-technische Raffinesse«, mit der sich Bach sowohl in den Arien als auch den Chorparts – cf. etwa die meisten Fugen der *h-moll-Messe* – den Komponisten virtuoser Opernstücke vielfach gleichstellt. Und gerade die Tenorsoli strotzen nur so von Koloraturen: seien es nun eher langsamere, schier endlose Melismen wie in »Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis« (BWV 62/2), kurze, aber deshalb kaum weniger fordernde Passagen wie in »Nimm mich dir zu eigen hin« (BWV 65/6) oder *pezzi di bravura* wie »Frohe Hirten, eilt, ach eilet« (BWV 248/15; ein Stück, das schon so manchem Tenor das *Weihnachts-Oratorium* verunmöglicht hat) – die Leichtigkeit in der Höhe muß bei Bach auch mit einer exzellenten, mühelosen Kehlfertigkeit und Zwerchfellbeherrschung einhergehen.

Haltetöne – das *massa di voce*, zumal auf langen Noten, gehört, wie bereits erörtert,²⁰³ zur »Grundausstattung« für den Barockgesang (und ich erlaube mir zu bemerken: nicht nur für diesen...). Haltetöne von einiger Länge sind bei Bach in den Solostücken aller Charaktere und aller Stimmlagen zu finden; wenn jedoch der »Tenor« (cf. die lat. Bedeutung!) eben solche zu singen hat – und die gibt es in seinen Soli

²⁰¹ Die Holz- und Blechblasinstrumente waren, wie man an Hand der erhaltenen Exemplare sehen kann, mehrheitlich auf diese Höhe (also im Kammerton) gestimmt, und da die erhaltenen Orgelstimmen größtenteils einen Ganzton herabtransponiert sind (die Hauptorgel der Thomaskirche stand im »deutschen Chorton«, d. h. auf $a' = 465$ Hz), kommen wir auch hier wieder genau auf $a' = 415$ Hz.

²⁰² Dafür heißt es vornehmlich für die Alt- und Baßstimmen, wiederum in der Tiefe »Farbe zu bekennen«, weil die »Erleichterung« im oberen durch entsprechendes Volumen im unteren Ambitusbereich wettgemacht werden muß.

zuhau: »Erwäge« (BWV 245/20) und »Ich steh mit einem Fuß im Grabe« (BWV 156/1) seien stellvertretend für viele weitere Kompositionen genannt –, erhält die Sache meiner Meinung nach eine sehr reizvolle, musikalisch doppelte Bedeutung.

Besondere Analogien bei Arien über Leiden, Geduld, Vertrauen etc. (»Themenkreis Martyrium«)²⁰⁴ – fast alle dieser Stücke werden von ostinaten Motiven beherrscht (oder doch zumindest durchzogen), stehen hauptsächlich im Dreiertakt und sind häufig »nur« mit einfacher Generalbaßbegleitung komponiert; die meisten entstammen dem »Choralkantaten-Jahrgang 1724«:

BWV	Titel	Takt- und Tonart	Instrumentation	Ostinato, -ähnlich?	UA-Jahr
42/4	»Verzage nicht, o Häuflein klein« (Duett mit dem Sopran)	$\frac{3}{4}$ · h-moll	Fag. + Vc. (solistisch), B. c.	ja	1725
76/10	»Hasse nur, hasse mich recht«	$\frac{3}{4}$ · a-moll	Viola da gamba, B. c.	ja	1723
107/4	»Wenn auch gleich aus der Höllen«	$\frac{3}{4}$ · e-moll	B. c.	ja	1724
139/2	»Gott ist mein Freund«	$\frac{3}{4}$ · A-dur	V I + (vermutlich) II, B. c.	ja	1724
153/6	»Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter«	c · a-moll	Streicher, B. c.	nein	1724
178/4	»Sie stellen uns wie Ketzern nach«	c · h-moll	2 Ob. d'amore, B. c.	ja	1724

4) EINIGE WENIGE GEDANKEN ZU DEN EVANGELISTENPARTIEN

In meiner doch sehr übersichtsartigen Zusammenschau kann auf eine genauere Analyse des Bachschen Rezitativstils verzichtet werden, zumal bereits einschlägige Untersuchungen vorliegen, auf die ich gerne verweise.²⁰⁵ Die folgenden Bemerkungen sind in erster Linie »Früchte« meiner eigenen sängerischen Beschäftigung mit Bachs Evangelistenpartien.

²⁰³ Cf. S. 14.

²⁰⁴ Cf. S. 33 bzw. 38.

²⁰⁵ Z. B.: Marianne Danckwardt, *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach*, Tutzing 1985; Wolfgang Spindler, *Das Verhältnis zwischen Wort und Ton in den Kantaten Johann Sebastian Bachs: Die musikalische Umsetzung der Rezitativtexte*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1974; Martin Geck, *Johann Sebastian Bach, Johannesspassion BWV 245*, München 1991; Emil Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, München und Kassel 1991.

Es ist recht einleuchtend, warum der Evangelistenpart des *Weihnachts-Oratoriums* der »einfachste« der drei großen Evangelistenparts²⁰⁶ ist (daß er textlich und daher quantitativ viel kürzer ist als jener der beiden Passionen, scheint mir nur ein Grund – wenn auch vielleicht der offensichtlichste – dafür zu sein). Für mich gehören nämlich fordernder, v. a. höherer Ambitus, Reichtum an schwierigen Intervallen etc. zu Bachs »systematischer Hermeneutik«; und da das Passionsgeschehen eine ungleich »höhere« Bedeutung hat und von »schwierigeren« Inhalten handelt als die Weihnachtsgeschichte, ist die grundsätzliche Konzeption der entsprechenden Evangelistenpartien auch sehr unterschiedlich.

Gerade der Evangelist der *Johannes-Passion* (die nicht nur nach meinem Empfinden die dramatischere von beiden ist; ich gehe sogar so weit und bezeichne sie auf Grund vieler »bühnenmäßiger« Merkmale und Qualitäten in ihrer Dramaturgie als die »ungeschriebene Oper Bachs«) muß über alles verfügen, womit man bei den Werken des Thomaskantors zu rechnen hat: neben dem leichtgängigen *parlando* bedarf es einer großen, lyrischen Klanglichkeit (»Und er ging hin und weinete bitterlich«, BWV 245/12^c, Takte 33–38) und brillanter Koloraturen (»Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn«, BWV 245/18^c, Takte 25–29).

Hinzu kommt – hier wiederum vermehrt in den noch exponierter liegenden Rezitatiiven der *Matthäus-Passion* (»Und er ging heraus und weinete bitterlich«,²⁰⁷ BWV 244/38^c, Takte 30–32) – die konsonantenreiche deutsche Sprache, die zwar grundsätzlich keine Schwierigkeiten bereiten sollte (noch viel weniger für einen geübten und versierten Sänger!), die aber gerade in den Bachschen Evangelistenpartien (hauptsächlich in zugleich rasch skandierten und hohen Passagen) eine besonders sorgfältige technische Beschäftigung erfordert, damit – bei aller nötigen Klarheit der Berichterstattung – auch der Klang nicht »auf der Strecke« bleibt.

²⁰⁶ Die Rede ist also vom *Weihnachts-Oratorium* sowie den beiden Passionen nach Johannes und Matthäus; die häufig nur »satzweise« Funktion als Evangelist (etwa »Am Abend aber desselbigen Sabbats«, BWV 42/1) in anderen Werken kann hier getrost außer Acht gelassen werden.

²⁰⁷ Die schwierige und kunstvolle Gestaltung jenes Berichts von der bitteren Reue des Petrus (ein in der gesamten Barockzeit unglaublich starkes und häufig benütztes Bild; cf. etwa das Gemälde von El Greco) in beiden Passionen zeugt davon, wie sehr er Bach am Herzen lag.

Zwei Aspekte, die ein wenig Beachtung verdienen:

- Eine auffällige Analogie stellt für mich dar, wie oft der Passions-Evangelist die erste oder beide Silben des Wortes »Jesus« auf den Ton g' rezitiert; natürlich wird dieser Name im Laufe der Handlung und nach Erfordernis des harmonischen bzw. Lagenverlaufs auch auf fast alle anderen Töne gesungen, aber beispielsweise im jeweils ersten Evangelistenrezitativ nach dem Eingangschor geschieht die erste Erwähnung des Namens sowohl bei Johannes (BWV 245/2a, Takt 1 – hier im Rahmen von c-moll) als auch bei Matthäus (BWV 244/2, Takt 1 – hier im Rahmen von G-dur) auf jenem Ton. Weitere entsprechende Stellen sind a) in der *Johannes-Passion*: Nr. 2^a, Takt 3; Nr. 2^e, T. 35; Nr. 38, T. 5 und 14 (beide Male bei »Leichnam Jesu«) und b) in der *Matthäus-Passion*: Nr. 9^c, T. 22; Nr. 11, T. 17 (hier auf g); Nr. 43, T. 16 und 19; Nr. 53^a, T. 2; Nr. 61^a, T. 6 (hier ges': dem tieftraurigen Inhalt dieses Stücks – »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« – entspricht Bach in einem sehr starken Gebrauch von †-Vorzeichen²⁰⁸).
- Wahrscheinlich auf die damals noch übliche, heute jedoch nicht mehr bekannte zweifach mögliche Betonung²⁰⁹ des Wortes »antworten« ist es zurückzuführen, daß der Evangelist – in beiden Passionen – bei seinem allgegenwärtigen »Jesus/Pilatus etc. antwortete« stets genau angibt, ob die Antwort nun (im Falle einer Betonung auf »ántwortete«) eine Bestätigung bzw. Ergänzung (z. B. BWV 245: Nr. 18^a, T. 3; BWV 244: Nr. 36^a, T. 1-2) oder (bei einer Betonung auf »antwórtete«) eine Entgegnung ist (z. B. BWV 245: Nr. 16^e, T. 70; BWV 244: Nr. 43, T. 23).

²⁰⁸ Ein wahrlich nicht erkläруngsbedürftiger Umstand ist jener, daß Bach in den Stücken rund um die Kreuzigungsszene immer mehr # in den Notentext setzt.

²⁰⁹ Cf. die Situation mit dem Wort »Landpfleger«, das – entgegen unserem heutigen Sprachgebrauch – bei Bach häufig auf der 2. Silbe betont wird (z. B. BWV 244, Nr. 43, T. 28-29). – Es gäbe noch einige solcher Fälle zu nennen.

5) DIE EINZIGE (?) ERHALTENE TENOR-SOLOKANTATE – BWV 55

»Dominica 22. Post Trinit: | Ich armer Mensch, ich Sünden Knecht. | à | 4 Voci. | ò vero | Tenore solo è 3 | Ripieni | 1 Traversiere | 1 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo. | di | Joh. Sebast: Bach.«²¹⁰

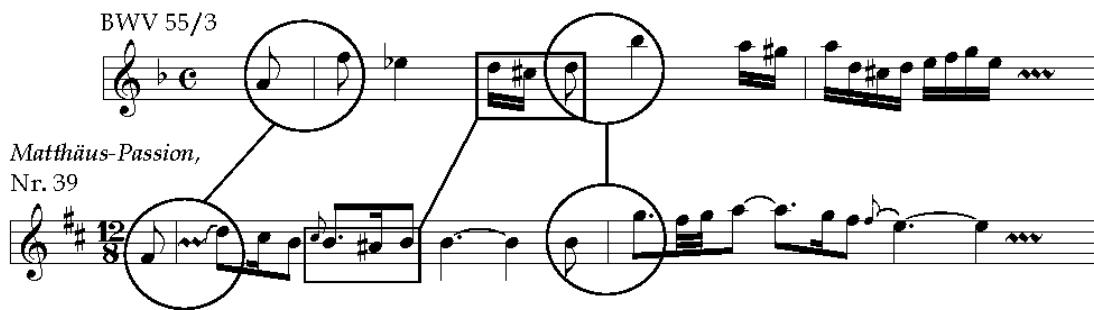
Bei der erwiesenermaßen sehr großen Zahl in Verlust geratener Leipziger Kirchenkantaten mag mein »zweifelndes Fragezeichen« wohl seine Berechtigung haben; es wäre zumindest sehr ungewöhnlich, wenn Bach – bei den sonstigen Herausforderungen, die er an die Tenorstimme stellt, und den in allen übrigen Stimmlagen mehrfach vorhandenen Solokantaten – nicht noch zwei, drei entsprechende Stücke komponiert hätte; doch darüber zu mutmaßen, würde eindeutig zu weit führen – es bleibt zu hoffen, daß den »Kiewer Funden« von 1999 noch ähnliche folgen werden, und bis dahin lohnt es sich, die (aus heutiger Sicht) einzige auf uns gekommene Tenor-Solokantate um so interessanter zu untersuchen.

Die mit großer Wahrscheinlichkeit am 17. November 1726 – dem 22. Sonntag nach Trinitatis des Kirchenjahres 1725/26 (dessen Osterfest, aus der »langen Trinitatiszeit« folgernd, sehr früh gefallen sein muß) – uraufgeführte Kantate enthält nach Meinung von A. Glöckner²¹¹ Teile, die bereits zuvor entstanden waren (dies sei bei den Sätzen 3 bis 5 graphisch und auf Grund des Notenpapiers ersichtlich; die Eröffnungsarie sowie das Rezitativ Nr. 2 dürften im Herbst 1726 komponiert worden sein). Der Musikwissenschaftler vermutet daher auch die Verknüpfung von Texten zweier unterschiedlicher Dichter.

Daß auf die Arie »Erbarme dich« (wenn auch nicht unmittelbar) der Choral »Bin ich gleich von dir gewichen« folgt, legt eine gewisse inhaltlich-thematische Verbindung zur *Matthäus-Passion* nahe, wo nach der Altarie (Nr. 39) gleichen Namens ebenfalls jene Choralstrophe erklingt. Weitere auffällige musikalische Analogien können den beiden folgenden Notenbeispielen entnommen werden:

²¹⁰ Autographer Titel auf dem Originalumschlag von Stimmen und Partitur – nach Glöckner 1995a, S. 68.

²¹¹ Glöckner 1995, S. 42f.



In jedem Falle deuten alle diese Erkenntnisse darauf hin, daß die »wiederverwendeten Sätze« von BWV 55 einer Passionsmusik entnommen sein könnten.

»Da eine solche Passionsmusik oder -kantate kaum für die Leipziger Zeit (bis einschließlich 1726) postuliert werden kann [...], ist ihre Entstehung vor 1723 anzunehmen. In diesem Zusammenhang wäre es nicht abwegig, jene Passion, die Bach 1717 in Weimar komponiert haben soll [...], als eine mögliche Quelle für die Sätze 3 und 4 (bzw. 5?) unserer Kantate anzusehen.«²¹²

Das gesamte Stück korrespondiert (wie fast alle Bachschen Kirchenkantaten) mit dem Tagesevangelium; es ist dies das Gleichnis vom Schalksknecht (Mt 18, 23–35), der – obwohl ihm die reichliche Begnadigung seines Herrn zuteil wird – seinem Untergebenen eine vergleichsweise lächerliche Summe nicht erläßt. »Und das soll etwa mit dem ›tugendhaften Tenor‹ zusammenpassen?« mag nun die gerechtfertigte Frage lauten. Ja und nein – gewiß entspricht diese Verhaltensweise keineswegs dem bereits vielfach zitierten »vnsträßlich Leben«,²¹³ das eigentlich von großer, vergeben der Nächstenliebe getragen und getrieben sein sollte; jedoch neigen gerade die überaus Tugendhaften manchmal dazu, ob der eigenen Lebensführung – in der ja so weit alles »klar« ist – engstirnig, hartherzig, blind für die Not der andern – kurzum: heuchlerisch – zu werden: den strengen, unnachgiebigen »moralischen Zeigefinger« des Tenors kennen wir ja ebenfalls! Doch hat Bach auch ein Pendant dazu geschrieben: im Eingangsstück der gleichnamigen Kantate »Ihr, die ihr euch von Christo nennet, / Wo bleibt die Barmherzigkeit?« (BWV 164) ruft die Tenorstimme (und man kann ihr in diesem Falle kaum schulmeisterliches Pharisäertum vorwerfen) sehr bestimmt zur Vergebungsbereitschaft auf.²¹⁴ Wie gut Bach doch hier mit den unterschiedlichen Charaktereigenschaften changiert!

²¹² Ebd.

²¹³ Cf. den Text in der Abbildung auf S. 29.

²¹⁴ Und gegen die Heuchelei tritt Bachs Tenor an verschiedenen Stellen ebenfalls vehement auf den Plan.

Zurück zu BWV 55: die unter III) erläuterten Wesenszüge²¹⁵ – Reue und Selbstanklage – finden ihre größte Intensität in den streckenweise fast stichwortartigen, in jedem Fall sehr kurzatmigen Versen der Eingangsarie; hinzu kommt die chromatische Führung fast aller beteiligten Stimmen, und zwar nicht (nur) im Sinne eines halbtonweisen auf- oder absteigenden Duktus (was wir gemeinhin als »chromatisch« bezeichnen; diese Chromatik herrscht in den Takt 57 und 58 sowie 117 und 118 vor), sondern eher in der Art eines Sich-Windens, unstet bewegt in alle Richtungen (wobei dem Tritonus eine entscheidende Rolle zufällt); die Verzweiflung des Schalksknechts ufert in der enorm langen Phrase von Takt 45 (letztes ♫) bis Takt 60 förmlich aus: gleich dreimal führt ihn sein expressiver Klageruf hier bis zum Spitzenton b', in den letzten vier Takten mißt er, schritt- und sprungweise, gar 1 3/4 Oktaven aus. – Die »doppelchörige« Anlage des Orchestersatzes ist sehr interessant: das anfangs beinahe unverlöhnliche Antitheton »Er ist gerecht, ich ungerecht« findet in der Gegenüberstellung »himmlische Streicher – irdische Bläser« seine eindeutige Entsprechung; bezeichnend auch die Wahl der Blasinstrumente: das »Tenor-Instrument«, die Traversflöte,²¹⁶ Sinnbild des Kreuzes²¹⁷ – auch des selbstverschuldeten! – und der Nachfolge, im Verein mit der nach Heiligung (und ebenso nach Gnade und Erlösung) strebenden Oboe d'amore.²¹⁸

Auch der Vergleich der beiden längeren Rezitativtexte (Nr. 2 und 4) ist sehr aufschlußreich für das Wesen der Bachschen Tenorstimme: während der Sänger sich im ersten Stück geradezu leidenschaftlich in Selbstverwünschungen ergeht und die schlimmsten Szenarios für sich heraufbeschwört, ist er im zweiten ganz und gar vom göttlichen Freispruch überzeugt, indem er fast trotzig verkündet:

Ich will nicht für Gerichte stehen
Und lieber vor dem Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen.

²¹⁵ Cf. S. 34.

²¹⁶ Daß sie in beiden Arien dieser Tenor-Solokantate eingesetzt ist (vor allem in der innigen Vergebungsbitte »Erbarme dich«), unterstreicht einmal mehr meine im Abschnitt 3.1.1 aufgestellten Thesen.

²¹⁷ Der für Bach so bedeutsame Chiasmus findet sich etwa im Takt 119 melodisch signifikant in der Singstimme, noch herber erscheinend durch den Neapolitanischen Sexakkord, der in beiden Arien von BWV 55 (vor allem in der zweiten) häufig verwendet wird.

²¹⁸ Cf. S. 54f.

Hier steht er wieder in voller Größe, geläutert durch vorangegangene »Buß und Reu« (in der er nämlich genau so radikal ist wie in seiner Hingabe!): der kompromißlos getreue, aufrechte Märtyrer- und Bekennergeist – wie Luther höchstselbst vor dem Reichstag zu Worms.

À propos: das in großer Gnadengewißheit bekennende »lutherische Ich«, das sich von seinem Schöpfer persönlich angesprochen fühlt und sich – auch ohne Heiligenfürsprache – mit allen Anliegen direkt vor Gott zu treten wagt (»Ich halt ihm seinen Sohn, / Sein Leiden, sein Erlösen für«, heißt es im Rezitativ Nr. 4 weiter), findet sich besonders in einigen Tenortexten wieder, wo es entweder durch Rhythmus oder exponierte Lage hervorgehoben wird – zwei Beispiele stellvertretend für viele:

- »Ich höre mitten in den Leiden« (BWV 38/3): bei dem an und für sich auftaktigen Versmetrum der Dichtung betont Bach das »Ich« immer wieder durch den Abtakt.
- »Ich will leiden, ich will schweigen« (BWV 87/6): der Spitzenton b' erklingt nicht nur auf der Silbe »JEsus«, sondern dient auch in der Phrase »denn er tröst' MICH nach dem Schmerz« als Hervorhebung.

SCHLUSSWORT

 B JOHANN SEBASTIAN BACH bei der Tenorstimme wirklich in erster Linie an den Dulder, den Märtyrer oder aber an den eifrigen Berichterstatter mit der tugendhaften Lebensführung gedacht hat? Ob ihn seine Tenoristen womöglich auf solche Gedanken gebracht haben? Ich weiß nicht, ob meine Ausführungen etwas dazu beitragen konnten, diese oder ähnliche Fragen zu beantworten.

Entscheidend ist, daß wir, wenn wir geistliche Musik und ganz besonders wenn wir Bach singen, eintauchen müssen in die dazugehörige Geistes- und Seelenwelt, um nicht nur an der rein ästhetischen Oberfläche zu bleiben – und sei diese auch noch so schön.

Dann, so meine ich, kann diese Musik erst recht zu uns sprechen, dann werden jene Texte, die oft für Mißverständnisse und Mißmut sorgen, dann werden diese Klänge ihren Schleier stellenweise selbst lüften; so finden überschwengliche Freude und aufrichtige Demut – das für jeden Bachinterpreten und -forscher unverzichtbare Zweigestirn – wie von selbst zueinander.



LITERATURVERZEICHNIS

- Auhagen 1983 Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Band 6), Frankfurt/Main etc. 1983
- Blankenburg 1985 Walter Blankenburg, »Aufklärungsauslegung der Bibel in Leipzig zur Zeit Bachs. Zu Johann Christoph Gottscheds Homiletik«, in: Martin Petzold (Hg.), *Bach als Ausleger der Bibel*, Göttingen 1985
- Blume 1947 Friedrich Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel etc. 1947
- Burney 1775/1969 Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (London 1775), Volume II, Reprint: New York 1969
- Crist 1998 Stephen A. Crist, »Rezitative und Arien«, in: Christoph Wolff (Hg.), Christoph Wolff (Hg.): *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 3, Stuttgart etc. / Kassel etc. 1998
- Dammann 1967 Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967
- Dürr 1971/82000 Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach · Die Kantaten*, Kassel etc. 82000
- Ehrmann-Herfort 1998 Sabine Ehrmann-Herfort, »Rolle und Symbolik der Stimmen im 17. Jahrhundert« (= Abschnitt VII aus dem Artikel »Stimmengattungen«), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe* (MGG neu), Sachteil Bd. 8, Kassel etc. 1998
- Finke-Hecklinger 1970 Doris Finke-Hecklinger, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970
- Fuhrmann 1706 Martin Heinrich Fuhrmann, *Musikalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706
- Geck 2003 Martin Geck, »Bach's art of church music and his Leipzig performance forces: contradictions in the system«, in: *Early Music* 31 (2003)

- | | |
|---------------------|---|
| Glöckner 1990 | Andreas Glöckner, <i>Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs</i> (= Beiträge zur Bach-Forschung, Heft 8), Leipzig 1990. |
| Glöckner 1995 | Andreas Glöckner, »Neue Spuren zu Bachs ›Weimarer‹ Passion«, in: <i>Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 29. und 30. März 1994</i> (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1), Hildesheim etc. 1995 |
| Glöckner 1995a | Andreas Glöckner (Hg. von BWV 55), <i>Kritischer Bericht zu NBA, Serie I, Band 26</i> , Kassel etc. 1995 |
| Glöckner 2002 | Andreas Glöckner, »Na, die hätten Sie aber auch nur hören sollen!« Über die Unzulänglichkeiten bei Bachs Leipziger Figuralaufführungen«, in: Ulrich Leisinger (Hg.), <i>Bach in Leipzig – Bach und Leipzig</i> (Konferenzbericht Leipzig 2000), Hildesheim etc. 2002 |
| Glöckner 2004 | Andreas Glöckner, »Bemerkungen zur vokalen und instrumentalen Besetzung von Bachs Leipziger Ensemblewerken«, in: Ulrich Bartels und Uwe Wolf (Hg.), <i>Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach</i> (Festschrift zum 65. Geburtstag von Klaus Hofmann), Wiesbaden etc. 2004 |
| Hiller 1780/1976 | Johann Adam Hiller, <i>Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange</i> (Leipzig 1780), Reprint: Leipzig 1976 |
| Hoppe 1997 | Günther Hoppe, »Musikalisches Leben am Köthener Hof«, in: Christoph Wolff (Hg.): <i>Die Welt der Bach-Kantaten</i> , Bd. 2, Stuttgart etc. / Kassel etc. 1997 |
| Koopman 1998 | Ton Koopman, »Bach's choir, an ongoing story«, in: <i>Early Music</i> 26 (1998) |
| Mattheson 1739/1999 | Johann Mattheson, <i>Der vollkommene Capellmeister</i> (Hamburg 1739), Kassel etc. 1999 – die Seitenzahlen beziehen sich nicht auf das Original, sondern stets auf den hier vorliegenden Neusatz. |
| Mattheson 1740/1969 | Johann Mattheson, <i>Grundlage einer Ehren-Pforte</i> (Hamburg 1740), Reprint: Kassel etc. 1969 |
| Mayer 1947 | Leopold Mayer, <i>Die Tonartencharakteristik im geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs</i> , Diss. phil. Wien 1947 (= Signatur D 7.057 der Universitätsbibliothek Wien) |

- Neumann/Schulze 1963 *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs* (Band I der *Bach-Dokumente*), herausgegeben von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963
- Neumann/Schulze 1969 *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Bachs 1685–1750* (Band II der *Bach-Dokumente*), herausgegeben von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel etc. 1969
- Parrott 1996 Andrew Parrott, »Bach's Chorus: a 'brief yet highly necessary' reappraisal«, in: *Early Music* 24 (1996)
- Praetorius 1619/1999 Michael Praetorius, *SYNTAGMATICI MUSICI [...] TOMUS TERTIUS* (Wolfenbüttel 1619), Reprint: Kassel etc. 1999
- Scheibe 1740/1970 Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musikus* (1737–1740), Reprint: Hildesheim etc. 1970
- Schulze 1984 Hans-Joachim Schulze, »Studenten als Bachs Helfer«, in: *Bach-Jahrbuch* 1984
- Schweitzer 1908/¹¹1990 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden ¹¹1990
- Steiger 1991 Renate Steiger, »SVAVISSIMO MUSICA CHRISTO. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach«, in: *Musik und Kirche* 61 (1991)
- Theill 1983 Gustav Adolf Theill, *Beiträge zur Symbolsprache JOHANN SEBASTIAN BACHS. Die Symbolik der Singstimmen* (Band 1), Bonn 1983
- Theill 1985 Gustav Adolf Theill, *Beiträge zur Symbolsprache JOHANN SEBASTIAN BACHS. Die Symbolik der Musikinstrumente* (Band 2), Bonn 1985
- Tosi/Agricola 1757/1994 Pier Francesco Tosi / Johann Friedrich Agricola (Übers.), *Anleitung zur Singkunst* (Berlin 1757), Reprint: Wiesbaden etc. 1994
- Wolff 1996 Christoph Wolff, »Chor und Instrumentarium«, in: ders. (Hg.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 1, Stuttgart etc. / Kassel etc. 1996