

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkungen – Abkürzungen.....	2
EINLEITUNG	4
<i>Erster Teil · WIE SANG MAN DAMALS IN MITTELDEUTSCHLAND?</i>	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
<i>Zweiter Teil · BACHS CHOR</i>	19
Musiktheoretische Grundlagen.....	19
Bachs eigenhändige Angaben zur Leipziger Besetzungsgröße	23
Das Collegium musicum der Neuen Kirche.....	25
<i>Dritter Teil · GIBT ES DENN EINE DIFFERENZIERTE SYMBOLIK DER SINGSTIMMEN?</i>	27
Die Theorien von Gustav Adolf Theill	30
<i>Vierter Teil · GEDANKEN UND BEOBACHTUNGEN ZUR TENORSTIMME BEI BACH</i>	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 21990) indiziert die Ziffer nach dem Schrägstrich (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 Abkürzungen 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 welchs sieht, was nicht irren will.*

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

EINLEITUNG

DAS 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 entschlackt 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 zugeordnet 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 Sängelerleben 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 Tosi/Agricola 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 unsern 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 Thomas-kantorat 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 hier gewesen.«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 sängen 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 unsern 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 Kunstfertigkeit 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 traue 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 *profectus*. [...]
- 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 *profectus* 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 unentbehrlich fallen, bevorab man keine Verschnittene haben kann. Ich weiß, was mirs für Mühe und Verdruß 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« gebräuche,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 »empfindsamen« 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 gemäÙes 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 Ausdrücke 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 Knabekantorei 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 Kunsthandwerks, 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 Maaß, verstärket 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 *messa 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 »Schlafe, 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 Abschwollen 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 Schwelbung 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 übermäßigen Schmuck verzichten sollte – dennoch gehörten die »wesentlichen Manieren« (abhängig vom Geschmack sowie von den Gebräuchen der Umgebung und/oder des Komponisten) zum Basiswissen eines Vokalistens (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 öftere 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 Andererseits: »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 Ambiti, 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 Vocallbassist Riemenschneider auf [...], der für einen Baß ungewöhnliche Höhen erreichte und bald in London auf sich aufmerksam machte.«⁴⁶

Der bezüglich seines Namens vielleicht illustester 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 Matthesons *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 starck 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

BEI 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 meint, 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 aufs 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 Singschor, 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 parten* 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 einzig 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 Schreibpult 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 denen Pulten geruffen 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 Thomasalumni 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 einigem Abstand – mühelos 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 biß 8; so man nemlich *per Choros musiciren* will.

Derer *Ripienisten* müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey. [...]

Die Anzahl derer *Alumnorum Thomanae 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 Neüen Kirche müssen die Schüler alle *musicalisch* seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuß, nemlich die, so keine *music* verstehen. [...]

⁶⁹ Zitiert nach Glöckner 2004, S. 91.

⁷⁰ Ebd., S. 92.

⁷¹ »Kurtzer, iedoch höchstnöthiger 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 jedweden *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 geschieht [...]) wenigstens eine 2 *Chörigte Motette* gesungen werden kan. (NB. Wiewohl 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* müssen 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 einhöriger 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 Alumnien 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 Leipziguern (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 wettete 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. (Auffuh­rungen der grobesetzten 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?**

FNDEM 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 zugeordnet.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 Helden Tenor kreierte...

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

- »Alt: *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.*
- Tenor: *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.*
- Baß: *Ich bas der stimmen Hehr
Mein weib Tenor ist mir nicht fern
Der Diskant ist mein liebes kindt
Der alt eins von meinem Haußgesindt
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*

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 steigt 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

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. Wortsinn 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 musikalisch 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 unermüden 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«.

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 grundsätzliche 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 demnach 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 Gespertrdruck wird stets original 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 Stimmwahl 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:

- a) Vox Christi, Gottes Wort;
- b) Heilsträger (Personen aus dem Alten und Neuen Testament);
- c) Prediger (auch Mahnung und Unterweisung);
- d) 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:

- a) Erlösungssehnsucht, Hoffnung;
- b) Gottesferne, Verlorenheit;
- c) Sünde, Schuld, Teufel, Hölle.

Der Sopran repräsentiert die

- a) Braut Christi, erlöste Seele;
- b) Abkehr von Sünde und Anfechtung;
- c) 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 Märtyrer [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 Märtyrer 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.