

Vierter Teil

GEDANKEN UND BEOBACHTUNGEN ZUR TENORSTIMME BEI BACH

1) DIE TEXTINHALTE

1.1) Geistliche Werke

SEILWEISE 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 Geradlinigkeit 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 εὐ-αγγελος: der Verkünder des εὐαγγελίου, 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 Blutzengen 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) ~~333~~ 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 Sündenknecht*, 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)  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...« zugebracht. Aber Bach läßt den Tenor nicht (nur) als Pharisäer, Paragraphenreiter oder dienstbeflissenen 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 vorangestellten 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 welchs 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 *Matthäus-Passion* wiederum der Alt ist, der in der Arie »Erbarme dich um meiner Zähren willen« (Nr. 39) dem verzweifelt weinenden Petrus seine Stimme leiht. 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 willst [...], / 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 unmißverständliches 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 Musiktex te 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.

inition 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) Entsagung 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 19 ^{II} ; 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) »Moralisieren- de« Belehrung
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
9) Über Lehre und Lehrer			
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)	9) Lob (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	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	»Gleiche Hoffnung ↔ gleiche Furcht« im Tenor bzw. Alt	Umgekehrt: Alt spricht dem Tenor Mut und Hoffnung zu
60*; 66*/4R+5	10/5 (Hoffnung); 134; 154	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 *Zerreiβet, zersprenget, 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, entweicht, 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 integren« 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 verzeichnete 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 gezählte 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 chiasmatische (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 sey, u Jesu x, (Seite 8), Da Jesu\ an dem xe , und (S. 27), Er, anden i, der Heil'ge x, (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«: Chri, lag in Tode\ Banden (S. 39), Herr Jesu Chri, , di© zu un\ 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 zugedacht 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; Leidensprophetei	$\frac{3}{4}$	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* getätigt 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 gigueartigen 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 Passeped.« 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 Passeped-Floskeln durchzogen.« ¹³⁰ 61/3: »Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche« (3/8-Takt) 128/4: »Sein' Allmacht zu ergründen« (ST-Duett; 3/8-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
menuettartig	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	22/4: »Mein Alles in Allem« 62/2: »Ihr Menschen, bewundert dies große Geheimnis« 93/3: »Man halte nur ein wenig stille« »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	Passepied: »Sein Wesen kömmt 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 Gigue 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 ~)	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	»Ehrsucht« ¹³⁷ [!]
Siciliano	19/4: »Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir« 87/6: »Ich will leiden, ich will schweigen« 122/4: »O wohl uns« (SAT-Terzett)	Mattheson geht auf den punktierten $\frac{6}{8}$ - od. $\frac{12}{8}$ -Takt nicht gesondert ein. Für Albert Schweitzer 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 Schweitzer 1908/¹¹1990, 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, aufgebracht 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 angefochten 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 Instrumentalbegleitung 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 Continuo Begleitung 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) Hirtensphäre zuordnet. (Schweitzer 1908/¹¹1990, 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 Gembefamilie 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.

- »Christenkinder, 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 – ausgestockt) 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 zugeordnet 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 durchstreicht« (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 sichere 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

Instrumentation¹⁸³	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 Köhner 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 zugeordnet: »Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle« (BWV 5/3). Auch die einzige Sakralkomposition mit solistischen Violen d' amore – die zusammengehörigen Nummern 19 (das Baß-Arioso »Betrachte, meine Seel«) 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 unsern 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 Hofinstrumentenmacher 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 Violoncellsolo eine solche für Viola pomposa beifügte. Wann er dieses Instrument konstruieren 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 Wort Mizlers entstammen der Sammlung *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek Oder Gruendliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Buechern* (vier Bände; Leipzig, mit Unterbrechungen, von 1736 bis 1754)

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

Nach Friedrich Daniel Schubarts Charakterisierungsmodell, das in seinem 1806 ver-
öffentlichten, jedoch erwiesenermaßen bereits um 1784/85 entstandenen¹⁸⁹ Werk *Ide-
en zu einer Ästhetik der Tonkunst* enthalten ist, verdient vor allem die einschlägige Ar-
beit 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, wo-
bei zu bemerken wäre, daß bei der Steigerung der Vorzeichen auch eine Steigerung des Affekt-
ausdruckes 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 Todes-
sehnsucht.«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 wich-
tigsten 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 geistli-
chen Vokalwerke im Blick, wo E-dur und cis-moll mit Generalvorzeichnung zwar noch anzutreffen sind,
As-dur nur im Turbachor »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) ori-
ginal.

¹⁹⁴ Ebd., S. 69.

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 $\frac{1}{3}$ 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) Schlußschöre »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 zugedacht 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 lobsingen 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 Grundschlag 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, bilderreiches 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	$\frac{3}{4}$	Treuebekenntnis
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 äußeren 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 Vergebungsbitte
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	$\frac{12}{8}$	Bekennnis 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	Bekennnis 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	Selbstaufforderung 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	$\frac{3}{4}$	Schuldbekennnis
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	♯	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	♯	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 geheiligter Mensch muß loben
175/4	♯	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	Selbstaufforderung zum »Sich-auf-den-Weg-Machen«
181/3	$\frac{3}{8}$	Schreckensprophezeihung
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 gezeißelten, blutigen Rücken Jesu
245/19 ^{II}	♯	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 \mathbf{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.), \mathbf{c} - (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 \mathbf{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 eingeführete 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-Solokantete (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	Todesehnsucht – vielleicht die exponierteste Tenorarie Bachs, h' wird ständig gefordert.	1723
86/5	Zuversicht	1724
87/6	Bekennnis 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 Erklängen einer Bachschen Chorfüge 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 Duettzusammenklang 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 *messa di voce*, zumal auf langen Noten, gehört, wie bereits erörtert,²⁰³ zur »Grundausrüstung« 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.

zuhauf: »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 überblicksartigen 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, Johannespassion 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 brillantester 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 Rezitativen 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 erklärungsbedürftiger 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 »Landpflieger«, 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 interessierter 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 Autographertitel auf dem Originalumschlag von Stimmen und Partitur – nach Glöckner 1995a, S. 68.

²¹¹ Glöckner 1995, S. 42f.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'BWV 55/3' and the bottom staff is labeled 'Matthäus-Passion, Nr. 39'. Both staves have circled and boxed musical phrases, with lines connecting the boxes between the two staves to show similarities.

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 »vnsträfflich Leben«,²¹³ das eigentlich von großer, vergebender 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 halbtönenweise auf- oder absteigenden Duktus (was wir gemeinhin als »chromatisch« bezeichnen; diese Chromatik herrscht in den Takten 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 1¾ Oktaven aus. – Die »doppelchörige« Anlage des Orchestersatzes ist sehr interessant: das anfangs beinahe unveröhnliche 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

SB JOHANN SEBASTIAN BACH bei der Tenorstimme wirklich in erster Linie an den Dulder, den Märtyrer oder aber an den eifrigen Berichterstatte 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, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (= Beiträge zur Bach-Forschung, Heft 8), Leipzig 1990.
- Glöckner 1995 Andreas Glöckner, »Neue Spuren zu Bachs ›Weimarer‹ Passion«, in: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 29. und 30. März 1994* (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1), Hildesheim etc. 1995
- Glöckner 1995a Andreas Glöckner (Hg. von BWV 55), *Kritischer Bericht zu NBA, Serie I, Band 26*, 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.), *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig* (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.), *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach* (Festschrift zum 65. Geburtstag von Klaus Hofmann), Wiesbaden etc. 2004
- Hiller 1780/1976 Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (Leipzig 1780), Reprint: Leipzig 1976
- Hoppe 1997 Günther Hoppe, »Musikalisches Leben am Köthener Hof«, in: Christoph Wolff (Hg.): *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 2, Stuttgart etc. / Kassel etc. 1997
- Koopman 1998 Ton Koopman, »Bach's choir, an ongoing story«, in: *Early Music* 26 (1998)
- Mattheson 1739/1999 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (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, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740), Reprint: Kassel etc. 1969
- Mayer 1947 Leopold Mayer, *Die Tonartencharakteristik im geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, 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, *SYNTAGMATIS 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



Die Abbildung auf Seite 29 wurde der MGG neu, Sachteil Bd. 8, Sp. 1803f., entnommen.