

Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten

J. S. Bachs und ihre Bedingungen *

Von Reinhard Gerlach (Göttingen)

Vorliegende Studie gehört in den Zusammenhang einer Stilkritik der Kirchenkantate Bachs; sie will als Beitrag zur Beschreibung des historischen Phänomens verstanden sein. Absichten anderer Art wie die Gewinnung von Argumenten für eine zeitliche Anordnung der Kantaten aus stilistischen Befunden liegen vorerst fern. Ältere Versuche der Art sind zum Teil als gescheitert zu betrachten, nachdem Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vor fünfzehn Jahren eine mit Methoden der Diplomatik von Grund auf neu erarbeitete Chronologie der Leipziger Vokalwerke vorgelegt haben¹ und damit manche als gesichert geltende Hypothese widerlegen konnten.

Die Darstellung konzentriert sich auf den kompositorischen Teilaspekt der Instrumentation, von dem man gewohnt ist zu denken, daß er – zumindest in neuerer Zeit – für den Komponisten eine Domäne freien Verfügens darstellt. Denkgewohnheiten sind dem Historiker fragwürdig. Die Frage, ob und inwieweit Bach wirklich bestimmte stilistische Vorstellungen auf dem Sektor der Kantateninstrumentation realisieren wollte oder überhaupt konnte, hat die folgenden einer umfassenden Untersuchung der Bachschen Instrumentationspraxis vorgängigen Überlegungen angeregt.²

I

Die Komponisten des Barocks, eingefügt in eine hierarchische Gesellschaftsordnung, waren bei der Verwirklichung von Projekten noch stets von vielen und sehr verschiedenartigen Bedingungen abhängig. Sie trugen ihnen Rechnung, um ihren Verpflichtungen als Bedienstete eines Hofes, der Kirche oder Stadt zu genügen. Sie waren gebunden. Auch wer ein Bach war, wußte dies; Bachs weitgespannte künstlerische Pläne sind im Fall der Kirchenkantate dennoch auf nichts Geringeres als die Ausschöpfung ihrer Möglichkeiten gerichtet gewesen.³

Die Kantate war ohne Frage in erster Linie eine literarische Gattung; der Kantatenkomposition verblieb kein weiterer Spielraum. „Die Kirchenkantate als Gattung war ... in einem einschneidenden Sinn funktional an ein außer-

* Habilitationsleistung vor der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

¹ Dürr Chr, TBSt 4/5.

² Für Hinweise und Gespräche, die die Ausarbeitung förderten, danke ich herzlich Herrn Dr. Alfred Dürr, Göttingen.

³ Für die Weimarer Kirchenkantaten-Produktion nachgewiesen in Dürr St, passim.

musikalisches Moment, den vorgegebenen Text, gebunden. Ihre Gesamtanlage entstand nicht als Ergebnis kompositorischen Kalküls, sondern durch das Diktat des Textes, der eine bestimmte Anzahl bestimmter Nummern – selten weniger als fünf – von vornherein vorsah. Die Großform der Kantate war deshalb nicht das Ergebnis eines bewußten architektonisch-kompositorischen Aktes; vielmehr hatte der Komponist lediglich die Möglichkeit, eine durch den Text vorgegebene Reihungs-Struktur durch Mittel wie Wiederholung, Steigerung, Variierung und Kontrast auf zweiter Ebene musikalisch sinnvoll zu gestalten.⁴ Von Bachs mehr als zweihundert Kantaten gleicht trotzdem kaum eine – auch instrumentatorisch – der anderen; die meisten stellen eine eigene Spezies dar, und das nicht zuletzt wegen der wechselnden Bedingungen ihrer Entstehung. Die „Abwechslung“⁵, die – wie er selbst sagte – seine Intention war, ist Bach durch die Umstände, die seine Produktion begleiteten, auch zur Aufgabe gemacht worden. Aber indem er ihr sich systematisch widmete, erfüllte er zugleich ein Gesetz seines Schaffens, das ihm befahl, stets „vollkommener auszuarbeiten“⁶, was als Thema vorgegeben ist, sei es Fugensubjekt, musikalische Form oder ein Gattungsganzes.⁷

II

Bach durchlief nacheinander die Stellung des Organisten, des Hoforganisten, des Konzertmeisters bei Hofe und Hofkapellmeisters; und er beschloß seine Laufbahn als städtischer „Director Musices“ und Thomaskantor. In allen Stellungen fand er andere soziale und ökonomische Bedingungen für sein Schaffen vor. Ihnen nachzugehen ist lohnend. Da aber der weitaus größte Teil des Bachschen Kantatenwerks in Leipzig entstanden ist, ist eine Konzentration auf die Verhältnisse dieser Stadt in exemplarischem Sinne gerechtfertigt. Eine typische Arbeitssituation Bachs gerät auf jeden Fall ins Blickfeld. Der Thomaskantor und „Director musices“ Bach hatte in Leipzig als Vorgesetzte:

- a) den Leipziger Rat, der die Oberaufsicht über die Thomasschule führte und den Musikdirektor kontrollierte;
- b) den Rektor der Thomasschule, dem der Kantor als Lehrer dieser Schule unterstand;

¹ M. Geck, *Bachs Probestück*, in: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit G. von Dadelsen hrsg. von K. Dorfmueller, Frankfurt usw. 1972, S. 56.

⁵ Kurtzer, *iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music...*, Leipzig, 23. August 1730; vgl. Dok I, Nr. 22, besonders S. 61.

⁶ Musikalisches Opfer, Widmung, Leipzig, 7. Juli 1747; vgl. Dok I, Nr. 173.

⁷ M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, in Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 553: „Wenn Bach von seinem Endzweck spricht, so formuliert er... sein Lebens- und Schaffensprinzip: im Einklang mit den jeweiligen Lebensumständen das Reich der Musik nach seinen Provinzen planmäßig zu erobern.“

- c) das Konsistorium, das den Gottesdienst beaufsichtigte und damit auch die Kirchenmusik überwachte.⁸

Die Aufgaben des Thomaskantors und Musikdirektors waren vor allem, sonntags in den zwei Hauptkirchen der Stadt während der vierstündigen Hauptgottesdienste eine Kantate eigener Produktion zu bieten, und zwar jeweils abwechselnd in einer der Kirchen, an Festen aber in beiden.⁹ Die Musik in den übrigen Kirchen Leipzigs bestand aus Motetten, deren Leitung unter Aufsicht Bachs sogenannten Chorpräfekten (fortgeschrittenen Thomasschülern) oblag. Die sonntägliche Musik an der Universitätskirche ist Bach trotz seiner hartnäckigen Bemühungen nicht unterstellt worden.¹⁰

Die Sänger, mit denen Bach zu arbeiten hatte, waren Thomasschüler. Das Alumnat der Thomasschule besuchten in der Regel 55 musikalisch begabte Schüler, die der Thomaskantor ausgewählt hatte. Ihre Ausbildung als Sänger und Instrumentalisten wurde mit Gründlichkeit betrieben.

Aus dem Auftreten der Thomaner bei verschiedenen Anlässen, wie Trauungen, Begräbnissen, akademischen Quartalsreden, Gedächtnisfeiern usw., konnte der Thomaskantor Sondereinnahmen ziehen. Eine Überbeschäftigung der Schüler mit musikalischen Aufgaben hatte natürlich Versäumnisse in der wissenschaftlichen Ausbildung zur Folge, die auch prompt dem Thomaskantor Bach angelastet wurden. Schwere Auseinandersetzungen zwischen Bach und dem Rektor und Leipziger Stadtrat sind daraus hervorgegangen.¹¹

Als Instrumentalisten standen Bach zunächst die Stadtpfeifer und Kunstgeiger zur Verfügung, von denen sich Tüchtige auf „*Violine, Hautbois, Flute Travers, Trompette, Waldhorn und übrigen Bassinstrumenten, . . . hören lassen*“ konnten,¹² dann geeignete Thomaner, deren Einsatz als Instrumentalisten aber stets eine Verkleinerung der Chöre bedeutete, und endlich Studenten, die sich ein Stipendium oder Honorar erhofften. Von Anfang an hatte Bach Not, eine ausreichende Besetzung für seine groß geplanten Werke zu finden, wie er sie in Leipzig seinem Amt und seinem musikalischen Ingenium glaubte schuldig zu sein.¹³

⁸ Siehe dazu die Berichte über den Verlauf von Bachs Amtseinweisung am 1. Juni 1723 in Leipzig; vgl. Dok II, Nr. 145–148.

⁹ Vgl. hierzu und im folgenden zu allen Angaben Schering KM, besonders S. 16 ff.

¹⁰ Zu den Eingaben Bachs in dieser Angelegenheit vgl. Dok I, Nr. 9–12; einen Überblick über die betreffenden Vorgänge gibt W. Neumann in NBA I/38, Krit. Bericht, S. 7–9.

¹¹ Siehe dazu vor allem die Eingaben, die Bach im Rahmen des Präfektenstreites zwischen dem 12. August 1736 und dem 18. Oktober 1737 an den Rat der Stadt Leipzig, das Leipziger Konsistorium und an den sächsischen Kurfürsten richtete; vgl. Dok I, Nr. 32–35, 39–41.

¹² Zeugnis für Carl Friedrich Pfaffe, Leipzig, 24. Juli 1745; vgl. Dok I, Nr. 80.

¹³ Schering KM, S. 171 ff.

III

Für Bach ist das Instrumentarium seiner Zeit auch wegen anderer als ökonomischer oder sozialer Bedingungen¹⁴ nicht beliebig verfügbar gewesen. Diese Bedingungen ergaben sich aus einer Rangordnung der Instrumente, in der sich die abendländische Musikgeschichte und ihr wechselnder Epochengeist spiegelt: Musiktheorie, Sozialgeschichte und Bau- und Spielweise der Instrumente hatten auf diese Rangordnung Einfluß.

1. Bis in das späte Mittelalter galt die Einteilung der Instrumente in *cordata* an erster Stelle, *pneumatica* an zweiter und *pulsatilia* an dritter Stelle.¹⁵ Die Bevorzugung der Saiteninstrumente basierte auf theoretischen Erwägungen: Am Monochord waren die Intervalle am einfachsten demonstrierbar. Die praktische wurde als eine geistige Überlegenheit interpretiert: *Est autem et hoc monochordum omnium instrumentorum musicorum fundamentum.*¹⁶

2. In der Renaissance bekamen Musikinstrumente eine Funktion in der Gesellschaft. Bei Spielern verschiedener Blasinstrumente z. B. wurde eine genaue auf sozialen Kriterien beruhende Abstufung vorgenommen: Unmittelbar hinter den Hoftrompetern¹⁷ – die fürstliche Pracht spiegelte sich vollkommen im Trompetenklang – rangierten am Hof zu Burgund die Spieler der lautstarken Instrumente, außer Bläsern noch Trommler und Beckenspieler, danach alle Spieler leiser Instrumente. Nachdem das Ritterwesen untergegangen war, organisierten sich die Trompeter in Zünften, die auf Distanz zu allen übrigen Musikern, den Stadtpfeifern, Kunstgeigern und Bierfiedlern, hielten und ihre Kunstgeheimnisse streng hüteten. Noch Johann Mattheson sah die Trompeterei zugleich als heroisch und geheimnisvoll an.¹⁸ Als heroisch galt sie, weil sie stets ein Emblem der Obrigkeit war; Trompeten durften außer an Fürstenhöfen nur noch in freien Reichsstädten gebraucht werden.

¹⁴ Vgl. dazu auch R. Petzoldt, *Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert*, in: Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von W. Salmen, Kassel usw. 1971, S. 64–82, besonders S. 76 ff.

¹⁵ Seit Boethius: „Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibis, . . . aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur“ (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, S. 189) bis Johannes de Muris: „instrumenta artificialia: chordalia, foramina, vasa“ u. a.; vgl. E. Hickmann, *Musica instrumentalis. Studien zur Klassifikation des Musikinstrumentariums im Mittelalter*, Baden-Baden 1971, S. 88 und passim.

¹⁶ Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium*, hrsg. von H. Hüschen, in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 2, Köln usw. 1952, S. 39.

¹⁷ J. Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Straßburg 1939, S. 99: „Entre tous ses ménestrels, Philippe le Bon préfère ses sonneurs de trompes.“

¹⁸ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 53; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954.

3. Beim Übergang von der Renaissance zum Barockzeitalter wurden den instrumenta univoca seu simplicia die instrumenta omnivoca übergeordnet.¹⁹ Sie erhielten den Vorzug wegen ihrer den Bedürfnissen des akkordisch denkenden Musikers ideal entgegenkommenden Bau- und Spielweise. Sie erlaubten die Darstellung der vollen Harmonie und ermöglichten damit das „Fundament“ der Komposition wiederzugeben. Als „Instrument aller Instrumenten“²⁰ galt die in Chören bzw. Werken disponierte Orgel nach dem Vorbild des Barockorchesters.

Die skizzierte auf historischer Entwicklung des musikalischen Bewußtseins beruhende Rangordnung der Instrumente ist am autographen Partiturbild jeder vollbesetzten Kirchenkantate Bachs ablesbar. An exponierter Stelle sind auf dem Notenblatt die Bläser und die Fundamentinstrumente notiert, die einen zuoberst, die anderen zuunterst jeder Akkolade. Die Trompeten wieder stehen in dieser Ordnung an der Spitze samt ihrem Baß, den Pauken; es folgen die Hörner, dann die Flöten, die Rohrblas- und zuletzt die Streichinstrumente untereinander. Der Chor oder die Vokalsoli sind unmittelbar über dem Continuo notiert. In der Gruppe der Continuoinstrumente führt die Orgel, die einen Auszug des Satzes vollgriffig akkordisch wiedergibt, während Violone und eventuell Fagott die Fundamentstimme verstärken, aber in dieser Funktion in der Partitur nicht eigens verzeichnet sind.

Der Rang der einzelnen Kirchenkantate läßt sich mit Näherungswerten schon aus ihrer instrumentalen Besetzung bestimmen. Ohne einen Anlaß, der die Verwendung rechtfertigt, hat Bach z. B. Trompeten,²¹ aber auch Hörner nicht verwendet. Prinzipiell wurde die Instrumentation um so schlichter, je alltäglicher war, was die Komposition einer Kantate veranlaßte. Andererseits ist die Instrumentation aus Gründen der Verfügbarkeit von sonst nicht vorhandenen Instrumentalisten in manchen Kantaten wieder überraschend reich und vielfältig dort, wo man es gar nicht erwarten würde.

IV

Der Grund für solche Vielfalt ist nicht selten im textlichen Vorwurf zu suchen. Zu den bereits genannten Bedingungen, den sozialen, ökonomischen, historischen, denen Bachs Kantatenproduktion und speziell die Instrumentation dieser Kantaten unterstand, gehören auch die textlichen, die die poetischen Vorlagen der Kantaten gestellt haben.

Der Kantatentext als Paraphrase der sonntäglichen Lesung²² und Predigt in

¹⁹ M. Prätorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619, S. 7; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel usw. 1958.

²⁰ Prätorius, a.a.O., S. 84.

²¹ Vgl. dazu Schering I II, S. 297.

²² Dazu W. Blankenburg, *Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst*, in: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, hrsg. von K. F. Müller und W. Blankenburg, Bd. 4, Kassel 1961, S. 678.

gebundener Rede²³ stellte Anforderungen interpretatorischer Art an die musikalische Gestaltung, denen jeder Komponist zu genügen hatte, der wollte, daß seine Musik als musikalische Predigt verstanden wird; und als musikalische Predigt legitimierte sich die Kirchenkantate.²⁴ Die Musik hatte den Kantatentext zu vergegenwärtigen, zu unterstreichen, zu versinnlichen. „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik“ bei Bach ist oft und besonders von Arnold Schmitz diskutiert worden.²⁵ Die Beispiele für diese Bildlichkeit sind zahllos, zu den charakteristischsten gehören solche instrumentatorischer Art. Der Eingangschor der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“, BWV 39, beginnt im langsamen Dreivierteltakt. Der Baß setzt mit dem ersten Achtel ein, es folgen nacheinander mit den nächsten zwei Achteln die Blockflöten, mit zwei weiteren die Oboen und mit nochmals zwei Achteln die Streicher. Sie bilden zusammen einen gebrochenen Akkord. Die Deutung dieser auffälligen Invention ist nicht schwierig.²⁶ Der musikalische Satz macht das „Brechen“ und „Verteilen“ des Brotes sinnfällig; die gebrochene Melodielinie, die musikalische Substanz, ist an die Instrumente verteilt. Eine derartige Instrumentationsidee ist nicht auf textbezogene Kantatenmusik beschränkt. Im zweiten Satz des „Ersten Brandenburgischen Konzerts“ sind die Akkorde einer Kadenz ebenfalls an kontrastierende Klanggruppen verteilt. Hier geht es nur um den Gruppenkonzerteffekt als musikalische Wirkung. Der Text aber nimmt in der Kantate solche Wirkung in den Dienst, er verleiht dieser Wirkung dabei abbildende Bedeutung. Die Instrumentation – auf ihren Effekt baut die Komposition – ist daher als vergegenwärtigende Interpretation der Textaussage, als ihr Abbild, vom Text her bedingt.

V

Vier grundlegend verschiedene Arten von Bedingungen, denen Bachs Kantateninstrumentation unterlag, wurden nacheinander bestimmt als ökonomische, soziale, historische und textliche Bedingungen.

Als Modell der Situation, in die Bach als der Komponist von Kirchenkantaten gestellt war, kann ein Netz gedacht werden, dessen Fäden alle jene aus den verschiedenen Bedingungen resultierenden Interessen sind, die es für ihn zu berücksichtigen galt. Solche Netzstruktur auf Grund unterschiedlicher Interessen ist auf dem Feld des Tonsatzes für Bach bereits früher aufgezeigt worden. Hier resultieren diese Interessen in erster Linie aus dem Denken in Ak-

²³ So E. Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusic*, Weissenfels 1704, Vorrede; abgedruckt in Spitta I, S. 467–468.

²⁴ Vgl. G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, S. 127–142.

²⁵ *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, passim.

²⁶ Dazu zuerst Spitta II, S. 561; dann A. Heuß, BJ 1908, S. 123–128.

korden – im Generalbaßsatz – und dem Denken in Stimmen – im motettischen, im fugierten Satz.²⁷

Es darf als Vermutung ausgesprochen werden, daß Bach als Arbeitssituation derartige Strukturen auf Grund unterschiedlicher Interessen geschätzt habe, weil ihre Beherrschung ihm die volle Entfaltung seiner Kräfte in verschiedensten Richtungen abverlangen mußte.

Am Beispiel der Instrumentation der Kantate „Schauet doch und sehet“, BWV 46, sei das aus den ökonomischen, sozialen, historischen und textlichen Bedingungen resultierende Netz von Interessen aufgewiesen.

Bach hatte für die Aufführung dieser Kantate, die im Hauptgottesdienst am 10. Sonntag nach Trinitatis 1723 stattfand,²⁸ den ersten Chor der Thomaner, auch als Vokalsolisten Thomaner, und Instrumentalisten zur Verfügung, die sich aus insgesamt sieben Stadtpfeifern und Kunstgeigern, aus Thomanern und wahrscheinlich Studenten rekrutierten.²⁹ Als Kantatendichtung lag Bach der Text eines anonymen Dichters³⁰ vor, der dem Aufbauschema folgt:

Bibelwort – R – A – R – A – Choral,

wie es Erdmann Neumeister, der im Jahre 1700 als erster die poetischen Formen Rezitativ und Arie in die Kirchenkantate eingeführt hatte, im 3. und 4. Jahrgang seiner Kantatendichtungen (1711 und 1714) selbst auch befolgt hat. Die Dichtung paraphrasiert das für den Sonntag vorgeschriebene Evangelium Luk. 19,41-48, das die Verkündigung der Zerstörung Jerusalems und die Austreibung der Händler aus dem Tempel zum Inhalt hat. Das Bibelwort des Eingangssatzes entstammt den Klage Liedern Jer. 1,12.

Das erste Rezitativ ist eine Anrede an die zerstörte Gottesstadt, der, da sie Gomorra gleicht, das Urteil zu Recht gesprochen wurde.

Die erste Arie ist dem Topos der Wut- und Rachearie verpflichtet. Die Naturerscheinung des Gewitters stellt den Ausdruck göttlichen Zorns dar.

Im zweiten Rezitativ wird das Geschick Jerusalems jedem Sünder angedroht. An dieser Stelle befindet sich in der Kantatendichtung die Peripetie: Die alttestamentliche Schreckensvision weicht evangelischer Verheißung.

Möglicherweise ist der Dichter zu dieser Wendung durch ein emblematisches Werk angeregt worden. In Frage kommt das 1707 in Augsburg erschienene Buch *Evangelia et Epistolae, quae per totum annum Dominicis et Festibus*

²⁷ Hierzu vor allem C. Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik*, in: BJ 1956, S. 73–92; ders., *Bach und der „lineare Kontrapunkt“*, in: BJ 1962, S. 58–79; im Gegensatz dazu ergänzend H. Federhofer, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*, in: Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1961, S. 343–350.

²⁸ Dürr Chr, S. 59–60.

²⁹ Schering KM, S. 172.

³⁰ Nach F. Zander, BJ 1968, S. 32, ist er nicht Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, wie W. H. Scheide in BJ 1961, S. 11–12, vermutet hatte.

Diebus leguntur et explicantur von Jacob Crophius. Es enthält zum Evangelium des Sonntags eine Darstellung, wie der Heiland den aus einer Stadt flüchtenden Bewohnern die Hände entgegenstreckt. Daran orientiert sich der Dichter, wobei er über den Lesungstext hinausgeht.³¹

In der zweiten Arie ist das trostreiche Bild von Jesus als dem Hirten der Frommen heraufgerufen, der seine Schafe um sich sammelt.

Der Schlußchoral (Strophe 9 des Liedes „O großer Gott von Macht“ von Johann Matthäus Meyfart, 1633) resümiert die Heilsgeschichte und schließt um Christi willen die Bitte um Gnade ein.³²

Die Angelpunkte der Dichtung sind die beiden Arien; das inhaltliche Gleichgewicht bestimmt die Juxtaposition des Eingangschors und des Schlußchorals.

Bach wählte für die Wut- und Rachearie die Tromba da tirarsi als Symbol herrscherlicher Gewalt und sah für die Arie, in der von Jesus als dem guten Hirten die Rede ist, die Flauti (Blockflöten) als Symbole pastoralen Lebens vor.

Als Bach sich anschickte, den zweiteiligen Eingangschor zu komponieren, stand für ihn als Verstärkung des Chors zuerst das mit den Kunstgeigern, eventuell Studenten und/oder Thomanern zu besetzende Streichorchester fest, das Bach nur in wenigen Kantaten nicht verwandt hat. Dazu waren als Instrumentarium der beiden Arien verfügbar eine Tromba und zwei Flauti, die wohl mit Stadtpfeifern zu besetzen waren.

Bach komponierte teils freie, teils duplierende Streicherstimmen zum Chor. Die Blockflöten, die mit dem Chorsopran hätten gehen können, wurden zunächst für solistische Aufgaben aufgespart, dann in der Fuge zu einer selbständigen, chorisch nicht gestützten Fugenstimme all'unisono vereint. Die drei unteren Chorstimmen verstärkte Bach zusätzlich mit Rohrbläsern (Oboe da caccia I und II für Alt und Tenor, Fagott für den Baß), die wohl wieder von Stadtpfeifern zu spielen waren.

Obwohl es nun vom Standpunkt musikalischer Harmonie sinnvoll gewesen wäre, wenn auch der Chorsopran durch einen Rohrbläser Verstärkung erhalten hätte, instrumentierte ihn Bach, um einen weiteren Stadtpfeifer einzusparen, nicht mit Oboe, denn dieses Instrument war in der Kantate sonst nicht weiter von Nutzen, sondern mit Tromba da tirarsi, die er ja bereits für die erste Arie benötigte. War so dafür gesorgt, daß der Spieler der Trompete auch genügend beschäftigt war, so wurde allerdings durch die Besetzung der Chorsopranstimme mit Tromba auch der Sopran von den übrigen Chorstimmen abgehoben in einer Weise, die in einem Fugensatz mit prinzipieller Gleichstellung aller Stimmen nicht erwünscht sein konnte. Dennoch verfuhr Bach aus ökonomischen Rücksichten so.

Das erste Rezitativ hat Bach dem Solotenor zugeteilt und als *Accompagnato*

³¹ Wir verdanken den Hinweis D. Gojowy, *Wort und Bild in Bachs Kantatentexten*, in: *Mf* XXV, 1972, S. 29.

³² Vgl. hierzu und im folgenden die Darlegungen zu BWV 46 in: Dürr K, S. 397–400.

mit Streichern und mit in Terzen- und Sextenparallelen gehenden Blockflöten besetzt.

Die erste Arie ist dem Baß zugeteilt und mit Streichern und solistischer Tromba oder einem Corno da tirarsi in B besetzt.

Die Tromba, auch der Corno da tirarsi, ist das Instrument, auf das die Kunstpfeifer und Türmer ausweichen mußten, wenn sie – von der ritterlichen Zunft unbehindert – ein Trompeteninstrument benutzen wollten.³³ Denn im Ansehen der Zeit stand die Zugtrompete den Posaunen nahe. Nur dank dieser Einschätzung konnte Bach in Leipzig, das wohl häufig fürstlichen Besuch erhielt, aber weder Residenz noch freie Reichsstadt war, eine Tromba an einem unfestlichen Sonntag besetzen. Bekanntlich ist aber Trompetenmusik an Festen in Leipzigs Kirchen zugelassen gewesen auf Grund eines allerhöchsten Mandats, das 1706 unter dem Kantorat von Bachs Vorgänger Johann Kuhnau ergangen war.³⁴ Bach hat die Schwierigkeiten der Situation in überraschender Weise gemeistert, indem er für das gewöhnliche „Kirchenstück“, als das die Kantate „Schauet doch und sehet . . .“ zu gelten hat, eine typische Tromba-datirarsi-Stimme komponierte. In ihr sind die spieltechnischen Vorteile des Zuges für eine besonders charakteristische Melodik nutzbar gemacht worden, die auf der privilegierten Naturtrompete ohne diese Einrichtung gar nicht darstellbar wäre.³⁵

Das zweite Rezitativ der Kantate wurde aus Gründen des Kontrasts lediglich ein Continuo-gestütztes Secco. Aus den gleichen Gründen kam nur eine noch nicht verwandte Stimmgattung in Frage. Ein Solo-Alt war aus klanglichen Erwägungen für die folgende zweite Arie bereits vorgesehen. Das kurze Secco-Rezitativ rechtfertigte für Bach nicht die Heranziehung eines Solo-Soprans, dessen Beanspruchung unökonomisch gewesen wäre. Bach übertrug es dem Solo-Alt. Freilich hat Bach nicht immer nach diesem Gesichtspunkt entschieden; wenn er anders verfuhr, dann vielleicht, weil ein in Ausbildung begriffener Thomaner bei dieser Gelegenheit erste Erfahrungen als Solist sammeln sollte.

Die zweite Arie ist einer der instrumentatorisch reizvollsten Quartettsätze Bachs. Die in ihr verwandten Blockflöten erscheinen neben Drehleier, Schalmei und Musette im Titel zahlreicher pastoraler Duette, Sonaten und Konzerte zwischen 1720 und 1740. Einige Titel solcher Werke von Pariser Modekomponisten lauten: „Les Re créations du Berger fortuné“ von Michel Corrette,³⁶ „Concerts champêtres“ von Esprit Philippe Chédeville,³⁷ „Divertisse-

³³ Dazu C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2. Aufl., Leipzig 1930, S. 293 bis 294; ders., *Bachs „Tromba da tirarsi“*, in: BJ 1908, S. 141–143.

³⁴ Vgl. Schering I II, S. 297–298.

³⁵ H. Kunitz, *Die Instrumentation*, Teil VII: *Trompete*, Leipzig 1961, S. 491–492.

³⁶ M. Corrette, *Les Re créations du Berger fortuné. Concerto II^{ème} pour la musette, vièle, flute traversière, violon, flute à bec, haut-bois, pardessus de viole avec la basse chiffée*, Paris [o. J.].

³⁷ Esprit Philippe Chédeville, *Concerts champêtres pour les musettes, vièles, flutes et hautbois avec la basse, 3^{ème} oeuvre*, Paris [o. J.].

ments de campagne“ und „Balets de village“ von Joseph Bodin de Boismortier.³⁸ Selbst Antonio Vivaldi publizierte mit einer Besetzungsangabe, die die Wahl zwischen Drehleier, Musette, Oboe, Violine und Blockflöte freistellt, um 1737 in Paris eine Sammlung von Sonaten, die im Titel „Il Pastor fido“ den sich stilisierenden Spieler solcher Musik anspricht.

Es ist sicher, daß Bach schon früh die Flauti als symbolische Instrumente der Schäfermode kannte. In der weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!“, BWV 208, wahrscheinlich entstanden 1713, komponierte Bach eine Arie, deren Text beginnt: „Schafe können sicher weiden“, für Sopran, zwei Blockflöten und Generalbaß. Er besetzte die Flauti auch in unserer Arie duettierend, enthob sie aber in diesem geistlichen Werk durch Beteiligung an einem ernsthaft kontrapunktisch gearbeiteten Satz alles Modischen.

Als „Basset“³⁹ dienen zum Blockflötenduett die zwei Oboi da caccia des Eingangschors. Mit dem Alt zusammen ergibt sich ein Satz in enger Lage im 4'-Register. Er stellt zum Fundamentalsatz der vorausgegangenen BaBarie mit vollem Streicherklang und Tromba die Gegenposition dar. Beide Male ist die Instrumentation emblematisch. In einem Fall versinnbildlicht sie die Macht Gottes als Herrschergewalt, im anderen die schüchterne Unschuld, die wie „Küchlein lieblich“ behandelt werden möchte. Von Milde als musikalischem Charakter ist auch die Instrumentation des Chorals bestimmt. Um sein Gegengewicht zum Eingangschor, das inhaltlich gefordert ist, zu betonen, hat Bach zu einem nicht häufig gebrauchten Mittel gegriffen und in die einzelnen Choralzeilen Zwischenspiele der obligat behandelten Blockflöten eingefügt. Den Chor unterstützen die Streicher, die Oboen bleiben ausgespart. Die Tromba, jeglicher emblematischen Funktion entkleidet, verstärkt die Chormelodie im Chorsopran.

Auch durch Nichtverwendung oder Neutralisierung von Instrumenten – „negativ“ – erweist sich Bachs Instrumentation in der Kirchenkantate, sosehr diese Instrumentation bedingt erscheint, als durchaus profiliert: Sie ist eine emblematische Instrumentation.

VI

Als emblematische Instrumentation hebt sich Bachs Instrumentation grundsätzlich ab von allen nachbachschen Instrumentationsarten, der klassischen, die eine strukturelle, der romantischen, die eine koloristische, und der neuen der Wiener Schule, die eine analytische Instrumentation ist.⁴⁰

³⁸ Joseph Bodin de Boismortier, op. 49, *Il Divertissements de campagne pour une musette ou vièle seule avec la basse qui conviennent aux flûtes-à-bec, flûtes traversières, violons ou hau[t]bois*, Paris 1734; ders., op. 52, *Balets de village en trio, pour les musettes, vièles, flûtes-à-bec, violons, hau[t]bois ou flûtes traversières*, Paris 1734.

³⁹ Siehe J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Artikel „Basset, Bassetto“; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von R. Schaal, Kassel usw. 1933.

⁴⁰ Vgl. L. U. Abraham, Artikel „Instrumentation“, in: Riemann Musik Lexikon, Mainz 1967, S. 402-404.

Allerdings ist die emblematische Instrumentation ein, wenn auch typischer Sonderfall der Bachschen Kantateninstrumentation. Als aus dem Predigtcharakter der Kantate resultierende, textbezogene, darum funktionale Instrumentation ist sie abzugrenzen von einer ebenfalls textbezogenen, dem Predigtcharakter der Kantate dienenden, also ebenfalls funktionalen Instrumentation allerdings gegensätzlicher Natur.

Diese andere textbezogene Instrumentation, eine figürliche Instrumentation, bezweckt die Abbildung einer Vorstellung, die der Kantatentext in der Einbildungskraft hervorruft, indem sie sich an ein Merkmal dieser Vorstellung heftet und dieses Merkmal mit musikalischen Mitteln zu versinnlichen sucht.

Zum Unterschied von der figürlichen gibt die emblematische als ebenfalls textbezogene Instrumentation klanglich kein Merkmal nur, sondern ein im Klang vorgestelltes Bild, das als Ganzes durch den Gesangstext zum Sinnbild wird. Der Text abstrahiert dabei von der sinnlich-klanglichen Erscheinung, er vergeistigt sie.

Wir wollen als Beispiel eine Arie Bachs heranziehen, in der beide Arten von Instrumentationen auftreten und die daher die grundsätzliche Verschiedenheit von figürlicher und emblematischer Instrumentation zu demonstrieren erlaubt. Gemeint ist die Arie „Die Seele ruht in Jesu Händen“ aus der Kantate BWV 127 „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, komponiert für den Sonntag Estomihi 1725.⁴¹

Während aber – wie wir zeigen wollen – von den beiden Arten funktionaler Instrumentation die figürliche einer Praxis usuellen Charakters sich verdankt – Bach teilt sie mit seinen Zeitgenossen –, zeugt die emblematische in einer besonderen Weise für jenes „Nachsinnen“, das ein Wesensmerkmal Bachschen Komponierens gewesen ist,⁴² sie darf demnach, wie wir meinen, als für Johann Sebastian Bach typisch gelten.

(Notenbeispiel 1, siehe Anhang.)

Was ist an der Arie emblematisch?

Wir hören ihren Text erst, nachdem eine Idylle klanglich vergegenwärtigt worden ist. Sie wird vorgestellt mit Hilfe der zwei Blockflöten, die durch Assoziation pastoralen Daseins symbolische Bedeutung haben können. Sie bilden aber nur die Umgebung, in die ein anderes, ebenfalls den instrumenta pneumatica zugehöriges Instrument sich einfügt, die Solo-Oboe.

Was für Instrumente sind die Oboen? Johann Mattheson schreibt über sie: „Die Hautbois kommen nach der Flute Allemande | der Menschenstimme wol | am nächsten | wenn sie manierlich und nach der Sing-Art traktiert

⁴¹ Dürr Chr, S. 79.

⁴² Nekrolog auf J. S. Bach, Leipzig 1754; vgl. Dok III, Nr. 666, besonders S. 82: „... in der Composition, welche er größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der ... Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte.“

werden | wozu ein großer Habitus und sonderlich die gantze Wissenschaft der Singekunst gehört.⁴³

Die Melodik, die der Oboe anvertraut ist, kann im vollkommenen Sinn als kantabel, als singend gelten. Die Singstimme, die nach dem selbständigen achttaktigen instrumentalen Einleitungssatz ihre Melodie intoniert, bringt ganz die gleiche Melodie, wie sie die Oboe schon gesungen hatte, und duetiert auf der Basis der Gleichberechtigung mit ihr.

Durch den von der Singstimme mitgeteilten Text wird der Einleitungssatz zu einem bedeutenden Bild, zu einem klanglichen Emblem. Jesus, der gute Hirte, hält seine Hände auf; das zu versinnbildlichen ist die Funktion der den Generalbaß aussetzenden und über der Solo-Oboe liegenden Blockflötenharmonien. Die Seele, ohne durch ein menschliches Organ verkörpert zu sein, erscheint als *pneuma*, bewegt vom Oboeninstrument; sie zu versinnbildlichen ist die Funktion der Oboemelodie. Das Sinnbild ist für den in die musikalische Wissenschaft eingeweihten Menschen verständlich: Es ist als Klangbild vollkommen und geschlossen, wenn der erste Satz des Arientextes die Devise, den das Emblem deutenden Sinnspruch, bringt: „Die Seele ruht in Jesu Händen.“

(Notenbeispiel 2, siehe Anhang.)

Was ist an der Arie figürlich?

Das Gesagte berührt den Teil des *Dacapo*; der Mittelteil der Arie ist durch ein erweitertes Instrumentarium abgesetzt. Zum bisherigen Ensemble tritt das Streichorchester und spielt *pizzicato* Sechzehntel über liegendem Baß. Gezupft wird genau in dem Augenblick, wo das Wort „Sterbeglocken“ fällt. Die figürliche Instrumentation tritt als Schicht zur Grundsicht der emblematischen Instrumentation hinzu, die die tiefere und wesentliche ist und die Komposition als ein Emblem konstituiert. Die Figur, die die *Musica poetica* „*Hypotyposis*“ nennt, benutzte Bach analog der Weise Hoffmanns, um die Sterbesituation zu konkretisieren.

Georg Melchior Hoffmanns Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ – früher als Werk Bachs unter BWV 53 zitiert⁴⁴ – ist mit Streichern und zwei Glocken instrumentiert. Sinn ist: Der letzte Stundenschlag, auf den die Todessehnsucht gerichtet ist, wird durch die Glocken abgebildet, mit deren wiederholten Schlägen der Wunsch, es möge endlich die letzte Stunde schlagen, „negativ“ zum Ausdruck kommt.

In beiden Stücken bleibt das Sterben selbst ohne Musik. Bach instrumentiert den Mittelteil der Arie emblematisch, aber auch figürlich; Hoffmann tut es ihm in seiner Kantate nur im Figürlichen gleich und auch auf derbere Art.

⁴³ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 268.

⁴⁴ Dürr St, S. 48; K. Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung*, in: BJ 1955, S. 15, Anm. 9.

VII

Wir überprüfen die Terminologie und finden, daß das Emblem definiert ist als eine „Verknüpfung von Gedanken und Bild . . . Jedes Zeichen und jedes Bild bekommt seinen deutbaren Sinn . . . in einem System-Zusammenhang.“⁴⁵ Daher kann „ein und dasselbe Werk . . . für den Uneingeweihten abstrus, rätselhaft, unverständlich sein, für den Eingeweihten, mit der Zeichensprache der Emblematik Vertrauten . . . eine kunstvolle Deutung und Verschlüsselung einer tieferen Welt . . . Emblematische [Kunst] ist nur so lange sinnvoll, als es einen Kreis der Kenner gibt.“⁴⁶

In emblematischen Büchern geistlichen Inhalts, die der Erbauung dienten, begegnet man der „Verbindung einer symbolträchtigen bildlichen Darstellung unter einem Sinnspruch (Devise) mit einer anknüpfenden moralisierend philosophierenden Versdichtung“,⁴⁷ einer Allegorie meistens, einer Form bildlichen Sprechens, „in der ein Sprach-Zeichen für Sinnfälliges als Sprach-Zeichen für etwas Nicht-Sinnfälliges gilt.“⁴⁸

Wir finden, daß die Figur definiert ist als „Gestalt“, die abbildliche Bedeutung besitzt. Das „Deuten . . . findet statt in der Weise des Entdeckens. Es ist ein Ausfindigmachen und Aufdecken partieller Übereinstimmung zwischen zwei Dingen, ein Entdecken von Beziehungen zwischen ihnen auf Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale . . . Die Figuren als Abbilder haben . . . die Wirklichkeit der Nachahmung des rhetorischen, wirkungs- und sinnvollen, Sprechens . . . und die Wirklichkeit der partiellen Übereinstimmung zwischen musikalischer Gestalt einerseits, Gegenstand oder Begriff andererseits . . .“⁴⁹

Wir schlagen daher vor, folgendermaßen zu unterscheiden:

1. Wenn ein Text einer Kantate bildliche Sprache enthält, die eine reale Situation vorstellt, dann deren Versinnlichung, die stets nur einen Teilaspekt der Situation, ein Merkmal, betreffen kann, durch Instrumentation figurlich zu nennen.
2. Wenn ein Text einer Kantate allegorische Sprache enthält, die einen abstrakten Begriff ins Bild bringt, dann dessen Versinnlichung auf dem Wege

⁴⁵ Das Fischer Lexikon, Literatur II, 1. Teil, hrsg. von W.-H. Friedrich und W. Killy, Frankfurt/Main 1965, S. 86.

⁴⁶ Ebenda, S. 87.

⁴⁷ Gojowy, a.a.O., S. 28. Den Anstoß zur Entdeckung einer spezifisch musikalischen Emblematik bei Bach verdankt der Verfasser der literaturwissenschaftlichen Arbeit von A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964. Die Anregungen, die Herr Prof. Dr. Albrecht Schöne im Gespräch vermittelte, sind im Text verarbeitet und mögen hiermit freundlich bedankt sein.

⁴⁸ Fischer Lexikon, a.a.O., S. 92-93.

⁴⁹ H. H. Eggebrecht, *Zum Figurbegriff der Musica poetica*, in: AfMw XVI, 1959, S. 61 bis 62, 68.

der Vorstellung einer konkreten Situation im Klangbild durch Instrumentation emblematisch zu nennen.

In ein Schema gebracht, sieht unsere Unterscheidung von figürlicher und emblematischer Instrumentation so aus:

Schema der Entstehung figürlicher Instrumentation

Sprache veranlaßt eine	sie wird konkretisiert durch das Klangbild als	in der textabbildenden musikalischen
Vorstellung →	sinnliches Phänomen →	Figur

Als Figur ist Musik Hilfszeichen für Sprache, deren sprachliche Inhalte sie unterstreichen kann.

Schema der Entstehung emblematischer Instrumentation

Musik veranlaßt eine	abstrahiert wird von ihrem Klangbild als	der nicht-sinnfällige In- halt der sprachlichen
Vorstellung ←	sinnlichem Phänomen ←	Allegorie

Als Emblem stellt die Musik Bachs den von Sprache bezeichneten Inhalt vermittelt eines ihr eigenen Zeichensystems sinnfällig vor; sie ist selbst „Sprache“.

VIII

Der Allegorie „nachsinnend“ komponierte Bach das Emblem. Bachs „Nachsinnen“ setzt einen freien Entschluß voraus und steht im Gegensatz zur automatischen Reaktion auf äußere Bestimmungen, die im Begriff des Funktionalen gemeint ist. Wenn nun auch das „Nachsinnen“ Bachs einen solchen freien Entschluß, eine innere Bestimmung voraussetzt, durch den vielleicht gerade jene Qualität der Bachschen Musik entstanden ist, die ihr außerhalb des Rahmens ihrer Funktionalität, der unwiederbringlich ist, ihre Dauer sichert, nämlich die ästhetische Qualität im Sinne des Autonomiebegriffs des Kunstschönen, so bleibt dieses „Nachsinnen“ doch an die konkrete Aufgabenstellung einer Verlebendigung von versifizierten Predigten mit musikalischen Mitteln gebunden, hat darum noch immer Funktionalität zum Zweck.

An der Art aber, wie dieser Zweck erfüllt wird, ist Bachs geistige Souveränität erkennbar. Sie äußert sich im Symbol, das von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bestimmt wurde durch „Unangemessenheit von Bedeutung und Gestalt“⁵⁰ im Kunstwerk. Und nach diesem Begriff heißt uns in der Tat Bachs Kunst insgesamt symbolisch: „Im Sinne . . . vor-, über- und außermusikalischer Motivation ist . . . Bachs contrapunctisch gedachte Musik . . . ‚symbolisch‘; prin-

⁵⁰ G. F. W. Hegel, Ästhetik. Mit einer Einführung von G. Lukács. Nach der 2. Ausgabe H. G. Hothos (1842) redigiert von F. Bassenge, Bd. 1, Frankfurt (Main) 1955, S. 312.

zipiell im Sinne der ‚harmonia‘, wesenhaft nach den Prinzipien der ‚Nachahmung‘ und ‚figürlichen‘ Expression und akzidentell in der Weise von Stilen und Zwecken.“⁵¹ Dieses Symbolische auf dem Gebiet der Kantatensinstrumentation – das bezweckt unsere Darlegung über Bachs Instrumentationsart – ist zu spezifizieren als usuelle Figürlichkeit, die protestantischer Kirchenmusik des Barocks ganz allgemein eigentümlich ist, und als Emblematis, die allein auf Bachs freies „Nachsinnen“ zurückgeht mit dem Ziel, das gestellte Thema „vollkommener auszuarbeiten“, es aus-zu-sprechen.

IX

Im Jahr 1730 führten die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Bach, dem Rektor der Thomasschule und dem Leipziger Rat zu Bachs Eingabe: „*Kurtzer, iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben*“.⁵² Das Schriftstück war dazu bestimmt, den Einflußbereich Bachs, den die Stadtväter schon seit Jahren schmälerten, in vollem Umfang geltend zu machen. Bach grenzte sein Territorium ab. Dabei bestimmte er auch die nötige Anzahl Mitwirkender bei seinen Kantatenaufführungen:

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Baßisten . . .

Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur	– Violino 1.
2 biß 3 zur	– Violino 2.
2 zur –	– Viola. 1
2 zur –	– Viola. 2
2 zum –	– Violoncello.
1 zum –	– Violon.
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	Hautbois.
1 auch 2 zum –	– Basson.
3 zu denen –	– Trompetten
1 zu denen –	– Paucken.

summa 18. Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music. NB. füget sichs, daß das KirchenStück auch mit Flöten, (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie denn sehr oft zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten.⁵³

⁵¹ H. H. Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“*, Wiesbaden 1972, S. 3–4; ders., *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, a.a.O., S. 245–289.

⁵² Vgl. Dok I, Nr. 22.

⁵³ Ebenda.

Die Umfangsangabe der Besetzung deutet offenbar darauf, daß Bach sich zu jener Zeit ein Kantatenorchester vorgestellt hat, das zur Verfügung hätte sein sollen, damit „*dem Compositori und deßen Arbeit satisfaction*“⁵⁴ gegeben wäre. Offensichtlich konnten die mit dem benannten Instrumentarium besetzten Kantaten nur mangelhaft aufgeführt werden, teils wegen fehlenden Personals, teils – wenn vorhanden – wegen dessen „*qualitäten*“, über die etwas „*nach der Wahrheit zu erwehnen*“, Bach „*die Bescheidenheit . . . verbietet*“.⁵⁵ Wer von der Aufstellung des Apparates ausgeht in der Erwartung, die Leipziger oder die Bachsche Kirchenkantate überhaupt sei für ihn konzipiert, findet sich getäuscht: Es gibt – wie schon betont wurde – nicht zwei Kantaten, die, einander zeitlich benachbart, sich hinsichtlich des Instrumentariums gleichen würden. Trotz des *Entwurfs* existierte bei Bach kein Kantatenorchester, vergleichbar dem Symphonieorchester Haydns und Mozarts, sondern lediglich ein jeweils neu zusammengesetztes Ensemble mit einem kleinen Musikerstamm. Der Bestand dieses Ensembles ist von den aufgezeigten und wohl auch manchen anderen nicht mehr rekonstruierbaren Bedingungen abhängig, unter denen Bach seine Kantaten jeweils ausarbeitete. Diese Bedingungen veränderten sich fortwährend. Ein Normcharakter kommt daher der Aufstellung des *Entwurfs* nur und allenfalls für die große Festmusik an hohen Kirchenfesten oder die Ratswechsellmusik zu, die eigens vom Rat finanziert wurde, ferner für die Glückwunsch- oder Huldigungskantate, die der Leipziger Bach als Köthener Kapellmeister von Haus aus, als Sächsisch-Weißenfelsischer Kapellmeister ab 1729 und seit 1736 als Königlich Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofkompositeur komponiert hat. Bachs Eingabe beim Leipziger Rat stellt also die Maximalforderung dar in einem Zeitpunkt, zu dem die Matthäus-Passion bereits aufgeführt worden war. In den Jahren nach 1730 vervollständigte Bach seine Kantaten-Jahrgänge, indem er die aus irgendwelchen Gründen verbliebenen Lücken im Zyklus des Kirchenjahres durch vereinzelte Neukompositionen ausfüllte. Meist aber kam er seinen Amtspflichten nach, indem er, so gut es ging, Wiederaufführungen älterer Werke bot.

Das deutet auf nachlassendes Interesse,⁵⁶ wenn nicht Resignation. 1734/35 unternahm es Bach zwar noch einmal, die Kantate auf ein Feld neuer poetischer und musikalischer Problemstellungen zu überführen, indem er sie in der Liturgie verankerte. Er komponierte Oratorien zu den Festen Ostern, Himmelfahrt und Weihnachten, gab ihnen den Aufbau von Kantaten und als Inhalt das Geschehen des Evangeliums, das im Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorium ein Erzähler, der für die Kantate neuartige *testo*, vorträgt. Und daß diese Oratorien zum Teil als meist sehr sorgfältig gearbeitete Parodien weltlicher Gelegenheitskantaten entstanden sind, mindert ihren Wert bestimmt nicht. Es bestätigt aber auf seine Weise, daß Bach die Haltung des

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Vgl. M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, a.a.O., S. 563.

Sammelnden und Bewahrenden auf kirchenmusikalischem Gebiet nach 1730 angenommen hatte.⁵⁷ Mit den drei aus dem Typ der Kantate hervorgegangenen Oratorien ist seine Kantatenproduktion so gut wie zu Ende und zugleich die Entwicklung der Gattung.

Bachs *Entwurf* stellt ein Fazit kompositorischer Erfahrung, aber kein Zeugnis des Triumphes dar. Bach wies in ihm auf die unerträglichen Bedingungen hin, die das Leipziger Musikleben 1730 auf ökonomischem und sozialem Terrain bietet. Er bemängelte:

1. die unzumutbare Auswahl der Thomasschüler, was die musikalische Begabung betrifft, so daß das Verhältnis sich zwischen den „brauchbaren“, denen, die sich „erstlich mehr perfectioniren müssen“, und denen, die „gar keine Musici“⁵⁸ sind, immer mehr zuungunsten der ersten Gruppe verschiebt;
2. die ungenügende Bezahlung der Stadtmusici, die vor Mühe, das bloße Leben zu fristen, nicht dazu kommen, sich zu üben und auf ihren überdies viel zu vielen Instrumenten zu perfektionieren, wie das für Hofmusiker als Spezialisten auf einem Instrument selbstverständlich ist;
3. die unzulängliche Vergabe von Stipendien an die Studenten, deren Mithilfe dringend benötigt wird. „Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bey cessirenden beneficiis mir die Kräfte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen.“⁵⁹

Wie auch anderwärts zu beobachten, wechselte Bach stets, wenn die Netzstruktur der Interessen zerstört ist und die Belastungen durch die Bedingungen seinem Schaffen abträglich wurden, den Aufgabenkreis. Bach übernahm das Schottsche Collegium musicum und brachte Instrumentalwerke zur Ausführung.⁶⁰ Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß er diese Betätigung nicht als die ihm zukommende betrachtet hat. Er bemühte sich vielmehr um eine angemessene Stellung,⁶¹ aber ohne Erfolg.

X

Bachs Spätwerk stellt sich uns durch die Zurücknahme aus der Sphäre farbiger Erscheinung als eine rein geistige Ordnung von Tonbeziehungen dar. Unter den Begriff dieses Spätwerks fällt eine Reihe von nicht instrumentierten

⁵⁷ TBSt 4/5, S. 157–160.

⁵⁸ Kurtzer, *jedoch höchstnötiger Entwurf* . . . ; vgl. Dok I, Nr. 22.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, in: BJ 1960, S. 5–27, besonders S. 11: „Unter dem Eindruck dieser lähmenden Widrigkeiten muß Bach das . . . Angebot eines neuen und freieren Wirkungsbereichs als einen überaus glücklichen Zufall empfunden haben.“

⁶¹ So im Brief an Georg Erdmann in Danzig, Leipzig, 28. Oktober 1730, in welchem Bach um „recommendation“ für eine „convenable station . . . dasiges Obrtes“ bittet; vgl. Dok I, Nr. 23.

Kompositionen höchsten Ranges, die Bach einem einzelnen am Klavier vorbehielt.

Diese Werke aus dem hermetischen Raum ihrer Künstlichkeit heraus und in die für Bach empfänglich gewordene Öffentlichkeit zu versetzen, hat nachgeborene Musiker gereizt. In unserem Jahrhundert wurden u. a. „Die Kunst der Fuge“ (Graeser), das sechsstimmige Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“ (Webern) und die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch . . .“ (Strawinsky) instrumentiert. Strawinskys Bearbeitung der Orgelvariationen Bachs über „Vom Himmel hoch . . .“ ist aber noch einmal ein Werk jener Gattung geworden, an deren Vervollkommnung Bach mit der größten Ausdauer gearbeitet hatte, eine Kantate.

Notenbeispiel 1

Aria

Flauto *staccato*

Pflauto *staccato*

Hautbois

Soprano

Continuo *pizzicato*

9

Die See-le ruht in Je-su Händen, die

Notenbeispiel 2

29

Flauti

Hautbois

Viol. 1

Viol. 2

Viola

Soprano

Ach, ruft mich, ruft mich bald, ach, ruft mich bald, ihr Ster-be-

Continuo

pizzicato

pizzicato

pizzicato

Soprano

glok-ken, ich bin