

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	31 (2007)
Artikel:	Wege zur Annäherung an den Bedeutungsgehalt einer Kantate von J.S. Bach : improvisatorische-kompositorische Ansätze
Autor:	Lutz, Rudolf
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868958

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WEGE ZUR ANNÄHERUNG AN DEN BEDEUTUNGSGEHALT
EINER KANTATE VON J. S. BACH.
Improvisatorisch-kompositorische Ansätze¹

Von RUDOLF LUTZ

Im Oktober 2006 habe ich mit der Einstudierung und Aufführung von Johann Sebastian Bachs gesamtem Vokalwerk begonnen. Die „J. S. Bach-Stiftung St. Gallen“² hat mir die Möglichkeit geboten, diesen Teil seines Schaffens sukzessive in Einzelaufführungen darzubieten, die zusätzlich auf DVD aufgenommen werden. Unser Konzept ist auf den ersten Blick ungewöhnlich, dafür jedoch einfach und es scheint sich zu bewähren: Jeden Monat wird nur eine einzige Kantate, diese aber zweimal und mit ausführlicher Kommentierung und Begleitung zur Aufführung gebracht. Eine von mir als Ensembleleiter gemeinsam mit dem St. Galler Theologen Karl Graf vorbereitete 45-minütige Einführung soll dem interessierten Publikum zunächst die theologisch-kompositorischen Zusammenhänge aufzeigen. Danach erfolgt in der Barockkirche Trogen (Appenzell/Außerrhoden) die erste Aufführung des Werkes. Anschließend setzt sich eine ausgesuchte Persönlichkeit unserer Zeit (beispielsweise ein Dichter, eine Politologin, ein Wirtschaftsvertreter oder ein Kulturschaffender) aus subjektiver Sicht mit dem Kantatentext auseinander, bevor die Komposition, für deren Besonderheiten Publikum und Ausführende nunmehr bereits sensibilisiert sind, ein zweites Mal erklingt.

Im vorliegenden Essay möchte ich dem Fragenkomplex nachgehen, wie ich mir als Aufführungsleiter im Rahmen dieses außergewöhnlichen Projektes eine Partitur erarbeite. Im Besonderen möchte ich dabei zeigen, wie sich neben den üblichen dirigentischen Lernmethoden die Improvisation und die Komposition einsetzen lassen, um sich facettenreich über die Schreibweise eines Komponisten zu informieren. Anhand eines Protokolls in Gesprächsform – ich denke dabei an einen interessierten Adlatus, der seinen alten Lehrer ausfragt –, das meine Erarbeitung der Kantate „Wo gehest Du hin“ BWV 166

¹ Beim vorliegenden Text handelt es sich um einen Werkstattbericht, der die praktischen Erfahrungen des Autors mit der Einstudierung von Bachkantaten in den Vordergrund stellt und auf dieser Basis Vorschläge für eine spezifische Form der Auseinandersetzung mit dieser Musik unterbreitet. Eine darüber hinausgehende Analyse des Bachschen Kompositionsstils und seiner möglichen Beziehungen zur improvisatorischen Praxis konnte im Rahmen dieser kleineren Studie nicht beabsichtigt sein.

² Die J. S. Bach-Stiftung St. Gallen wurde 1999 auf Initiative von Konrad Hummler und Rudolf Lutz mit dem Ziel gegründet, die öffentliche Aufführung von Bachs Werken in der Ostschweiz zu fördern und gerade für die nur mit großem Aufwand darzubietenden Kantaten auf lange Sicht einen verlässlichen organisatorischen und finanziellen Rahmen bereitzustellen. Mit ihrer nach entsprechender Vorbereitung im Jahr 2006 begonnenen Gesamtaufführung des Bachschen Vokalwerkes und der begleitenden Video- und Tondokumentation strebt die Stiftung ein vertieftes Bach-Erlebnis für unterschiedliche Generationen und Kreise von Zuhörern an.

dokumentiert, möchte ich diesen Aneignungsweg beispielhaft nachzeichnen. Eine solche Annäherung beinhaltet das gründliche Studium des Kantatentextes, die eigene skizzenhafte Vertonung des Librettos und den nachträglichen Vergleich mit der Bachschen Lösung. Dies ist in vollem Umfang nur möglich und erfolgversprechend, wenn mir die Kantate zuvor unbekannt ist.

Dieser improvisatorisch-kompositorische Zugang zur Kantate soll der Hauptgegenstand meiner Untersuchung sein. Zuvor möchte ich jedoch versuchen, einige meiner generellen Lernabläufe zur Erarbeitung einer Partitur zu beschreiben.

I. Die Erarbeitung einer Partitur

Es gibt für einen Ensembleleiter³ der Gegenwart viele Wege, sich eine Partitur anzueignen. Zu ihnen gehören das Partiturspiel, das Spielen vierhändiger Bearbeitungen und des Klavierauszuges, die Nutzung analytischer Verfahren, das Anhören von Aufnahmen des Werkes sowie das Trainieren einer inneren Vorstellung. Fließen all diese Methoden zusammen, so ermöglichen sie dem Aufführungsleiter im letztlich entscheidenden Moment des Konzerts jene musikalische Souveränität und Präsenz, die – zumeist in nonverbaler Form – in der Lage ist, ein sensibles Ensemble in der gewünschten Weise zu motivieren und zu lenken. Dieses zunächst nur als „Kopfprodukt“ existierende Konzept muss anschließend noch dirigententechnisch umgesetzt werden, ein Aspekt, der hier aber ausgeklammert werden kann.

Das **Partiturspiel**, im Sinne des Spielens und Kombinierens einzelner Stimmen auf einem Tasteninstrument (vorzugsweise dem Klavier), ist eine klassische Disziplin der Dirigenten. Es geht dabei darum, aus dem an Komplexität stetig zunehmenden Singen und Spielen einzelner Partiturlinien eine immer genauere Kenntnis der Partitur zu gewinnen. Dies ergibt – wenn regelmäßig praktiziert – sehr ansehnliche Resulatate.⁴

Auch das Spielen **zwei- oder vierhändiger Klavierauszüge** ist eine altbewährte Weise, um die musikalische Faktur einer Komposition kennenzulernen.

Unbedingt erwähnen möchte ich die **analytische Arbeit** an der Partitur, die eine profunde Kenntnis der musiktheoretischen und praktischen Grundlagen der jeweiligen Epoche voraussetzt. Erfasst werden dabei die verschiedensten Elemente und Dimensionen eines Werkes – darunter motivische und Tonartenbeziehungen, formale Strukturen und Einschnitte sowie alle Arten von Kadenz, Progressionen, Modulationen und Variationen. Geeignete weitere Werke (auch anderer Komponisten) lassen sich dabei zu Vergleichszwecken heranziehen. Im Zuge dieser Annäherung entsteht ein immer vollständigeres Bild der Partitur. Weiterführende Sekundärliteratur vermittelt zusätzliche Kenntnisse zu den epochentypischen Stil- und Aufführungsbedingungen sowie zur Entstehungsgeschichte der darzubietenden Komposition.

³ Im vorliegenden Text wird der Kürze halber jeweils die männliche Form verwendet; selbstverständlich sind stets auch Frauen mit gemeint.

⁴ Generationen von Dirigenten wurden mit dem sogenannten „Creuzburg“ an diese Kunst herangeführt. Vgl.: Heinrich Creuzburg, *Partiturspiel: ein Übungsbuch in vier Bänden*, Mainz 1956–1960.

Zumindest bei bekannteren Werken stehen heutzutage die verschiedensten Tonaufnahmen zur Verfügung. **Eine Partitur mit der CD zu lernen** ist allerdings sowohl verlockend wie auch gefährlich. Es lädt dazu ein, zu den Aufnahmen zu dirigieren, die Einsätze, die Dynamik, die Rubati gleichsam im Hören zu lernen. Dieses Vorgehen ist verlockend, da man sofort zu einem Klangprodukt gelangt. Es ist jedoch auch gefährlich, da man damit gleichsam die Lösung eines Kollegen nachahmt und deshalb dieses Klangprodukt nicht aus der inneren Tiefe geschöpft, nicht das Resultat eines kreativen Vorganges sein kann.

Das Arbeiten ohne Instrument am Tisch oder am Stehpult ist – wenn oft genug ausgeführt und gründlich beherrscht – meiner Erfahrung nach die professionellste Art der Aneignung. Auf diesem Weg gelangt man am besten zu einer **inneren Vorstellung** eines Werkes. Diese innere Vorstellung kann sich dann auf organischem Weg von einem verschwommenen Umriss des Werkes zu einer perfekten Interpretation weiterentwickeln, da sie sich ohne Störung durch äußere Umstände wie mangelhafte Beherrschung der Instrumente, unausgeglichene Balance o.ä. vollzieht.⁵ Sie wird geformt vor allem durch die sukzessive Kombination der einzelnen Partitursysteme im Kopf – beispielsweise einer 2. Oboe mit dem Fagott oder der Tenorstimme mit dem Generalbass – und die zunehmende Verzahnung dieser Einzelwahrnehmungen. Ich möchte diesen Vorgang als das *Aufbauen einer musikalischen Innenarchitektur* bezeichnen.

II. Nachschöpferisch?

Die umfassende Kenntnis einer Partitur bedingt also einen langwierigen und komplexen Lernvorgang. Dieser ist die Voraussetzung dafür, die Musik in möglichst vollkommener Weise und im Sinne und Geiste des Komponisten in Klang zu setzen. Bei den vielfältigen Entscheidungen eines Dirigenten – erwähnt seien nur die Gewichtung mittels Akzenten, das Setzen der Phrasierung, die Kontrolle der Artikulation oder das Ausbalancieren der einzelnen Stimmen – ist eine solche Partiturnkenntnis von unschätzbarem Vorteil. In diesem Stadium der Kenntnis befürworte ich dann auch das Hören verschiedener Aufnahmen. Die nun bereits gefestigte eigene Vorstellung, die sich bei der Arbeit am Pult ohnehin ständig verändert und verfeinert, kann durch den Vergleich mit anderen Lösungen nachhaltig bestätigt, aber auch in andere Richtungen gelenkt werden. Alle zuvor sorgfältig studierten Dimensionen einer Komposition fallen beim konzentrierten Hören unmittelbar auf, Übersehenes

⁵ Arnold Schönberg hat dies in folgende Bemerkung gekleidet: „Musiker ist derjenige, bei dem es innerlich zu klingen beginnt, wenn er Noten sieht. Ein Instrumentalist ist einer, der was er innerlich gehört hat, andere wahrnehmen lassen kann.“ (Notiz Arnold Schönbergs, Arnold Schönberg Center, Wien, T 64-07-01). Der Autor dankt herzlich Jean-Jaques Dünki (Basel) für den Hinweis auf diese Quelle; Schönbergs Notiz ist abgebildet u.a. bei: Jean-Jaques Dünki, *Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik* (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, hrsg. v. Matthias Schmidt, 6), Wien 2006, 8.

hingegen erstaunt – und zwar sowohl die eigenen Lücken als auch die Lücken der Kollegen. Man wäre damit für einen Interpretationsvergleich im Rahmen einer Radiosendung wie etwa der bekannten „Diskothek im Zwei“⁶ bestens vorbereitet – nicht, weil man sich sonderlich viele Aufnahmen angehört hat, sondern weil man durch das oben beschriebene Studium ein profunder Kenner des Werkes geworden ist.

Ob dieser nicht allein „passive“ Grad der Beherrschung einer Partitur „nachschöpferisch“ genannt werden kann und einen „aktiven“ Vorgang der Auseinandersetzung mit ihr einschließt? Für mich bedeutet nachschöpferische Einsicht die Erkenntnis, dass ein Nachvollzug kompositorischer Prozesse prinzipiell möglich ist, der zwar in mancher Hinsicht spekulativ bleiben muss, aber gewiss von der Position des „komponierenden Kollegen“ aus erfolgt. Dies kommt einer Bereitschaft zu einem folgenreichen Perspektivwechsel gleich, der eine neue und offene Sicht auf die Partituren von Komponisten erlaubt und neben dem abgeschlossenen Werk auch den Prozesscharakter ihrer kompositorischen Arbeit in den Blick nimmt. Im engeren Sinne kompositionsstrategische oder aus der improvisatorischen Arbeit vertraute Fragen und Überlegungen wie: „Soll ich dieses Motiv wiederholen?“, „Lasse ich den Nachsatz unverändert?“, „Wie biege ich ab und wo könnte ich andere Weichen stellen?“, „Weshalb eigentlich nicht auch so modulieren, einen neuen Gedanken folgen lassen, eine übliche Wendung nicht bringen, eine bestimmte Erwartungshaltung generieren und sie dann überraschenderweise nicht erfüllen?“ werden so zu dauernden Begleitgedanken auch eines Aufführungsleiters, der Musik interpretiert, die bereits ausgeschrieben vorliegt und deren Schöpfungsprozess damit abgeschlossen zu sein scheint.

Sowohl in meiner Probenvorbereitung als auch in improvisatorischen Übungen wende ich diesen Ansatz häufig an. Ich wähle die Anfangstakte bzw. eine eröffnende motivische Kurzgruppe einer mir unbekannten Musik, lerne diese auswendig und führe sie selbst einige Takte weiter. Nun vergleiche ich meine Resultate mit der originalen Weiterführung und ziehe vielfältige Schlüsse daraus. Der nächste Schritt ist es, jetzt die beiden originalen Teile zu lernen, diese erneut eigenständig weiterzuführen und das erzielte Ergebnis wiederum der geschriebenen Komposition gegenüberzustellen. Diese Übung ist in Fragen der Stilistik, der Stimmführung, des musikalischen Satzes und vieler weiterer Parameter überaus erhellend. Man lernt dadurch einen Komponisten und sein musikalisches „Manövrieren“ nachhaltig kennen, wird aber auch des eigenen schöpferischen Potenzials in dem betreffenden Stil gewärtig. Gerade der Einfallsreichtum eines Komponisten lässt sich viel besser erkennen und würdigen, wenn man ihn an einer selbst gefundenen Lösung messen kann und diese zwar ziemlich überzeugend findet, dann aber den Geniestreich des großen Kollegen entdeckt.

⁶ Eine Diskussionssendung von Schweizer Radio DRS II, bei der verschiedene CD-Interpretationen eines Werkes durch zwei Fachleute und eine Moderatorin des Senders besprochen und bewertet werden.

So habe ich Wolfgang Amadé Mozart schätzen gelernt. Bereits seine Jugendsinfonien stecken voller Überraschungen und provozieren ständig gängige galante Erwartungshaltungen, die dann nicht oder im letzten Moment doch noch erfüllt werden. Ähnliches empfinde ich in seinen Briefen, wenn er halbe Opernlibretti entwickelt und dabei ständig zu überraschen und erschrecken sucht. In einer Beschreibung, die Baron von Grimm 1763 im Anschluss an das verblüffende Spiel des kleinen Mozart verfasst hat, findet sich dieses Phänomen der „neuen ungewohnten Wege“ fabelhaft erfasst:

„Die ächten Wunder sind zu selten, als dass man nicht gern davon plaudern sollte, wenn man einmal das Glück gehabt hat, so etwas zu sehen. Ein Kapellmeister von Salzburg, Namens Mozart, ist hier so eben mit zwey ganz allerliebsten Kindern eingetroffen. Seine eilfährige Tochter spielt das Klavier auf eine brillante Manier; mit einer erstaunlichen Präcision führt sie die grössten und schwierigsten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erst sieben Jahre alt seyn wird, ist eine so ausserordentliche Erscheinung, dass man das, was man mit eigenen Augen sieht, und mit eigenen Ohren hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der grössten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist ganz unglaublich, wenn man sieht, wie es eine ganze Stunde hindurch phantasiert und so sich der Begeisterung seines Genie's und einer Fülle entzückender Ideen hingiebt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwarr aufeinander folgen lässt. Der geübteste Kapellmeister kann unmöglich eine so tiefe Kenntnis der Harmonie und der Modulationen haben, welche es auf den wenigst bekannten, aber immer richtigen Wegen durchzuführen weiss. ...“⁷

Diese persönlichen „Abwege“ können als improvisatorische oder als kompositorische Prozesse realisiert werden. Der Schweizer Schriftsteller Urs Widmer vergleicht sie in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen mit „Abweichungen“ von der vorherrschenden Sprachnorm.⁸

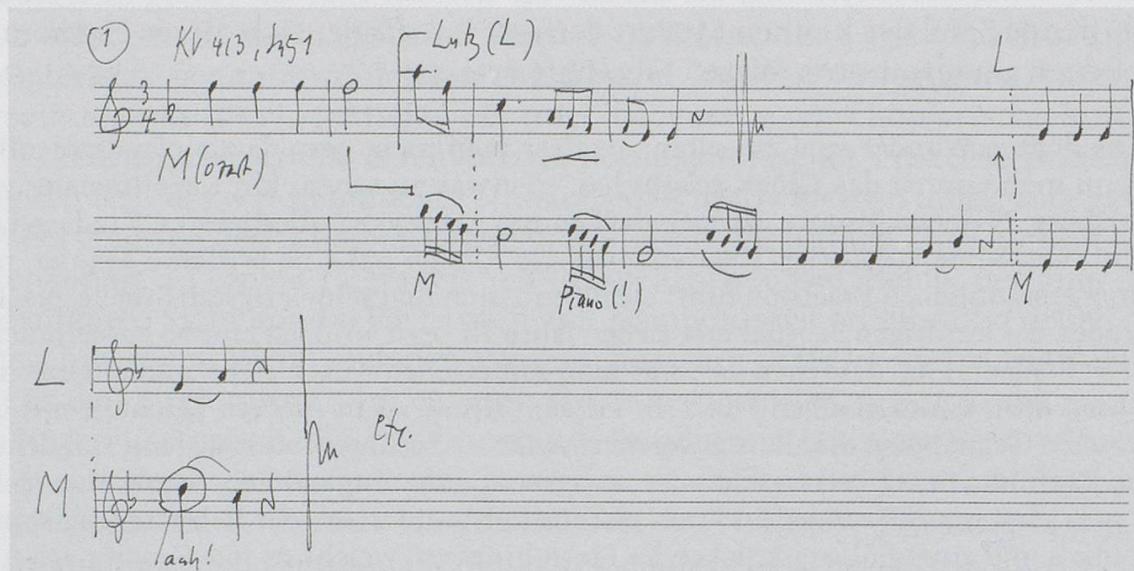
Gewisse originale Weiterführungen der Werke lerne ich auswendig, merke sie mir als Partimenti oder als Gerüstsätze. Solche Gerüstsätze und Partimenti sind Verlaufsskizzen, die die Hauptlinien einer musikalischen Entwicklung erfassen. Wenn ich mir als Dirigent und als Improvisator die Möglichkeit eines stetigen „Ausscheren-Könnens“, eines alternativen Verlaufs also, vor Augen halte und diesen sogar gleichzeitig zur notierten Komponistenlösung denken kann, dann ist es mir auch möglich, den aufmerksamen Hörer⁹ in

⁷ Der im Original französische Text erschien am 1. Dezember 1763 in Friedrich Melchior v. Grimms „Correspondence littéraire“ (kommentierte Neuausgabe: NMA X/Supplement: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert v. O. E. Deutsch, Kassel – Basel – New York 1961, 27f.) Die deutsche Fassung folgt der Version der Mozart-Biographie von Georg Nicolaus von Nissen. Vgl.: *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen [...]*, Leipzig 1828 (Faksimile-Nachdruck mit einem Vorwort von Rudolph Angermüller, Hildesheim 1984), 46f.

⁸ Vgl.: Urs Widmer, *Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das*, Zürich, 2007, 18f.

⁹ Erwin Ratz spricht in seiner Formenlehre vom „idealen Hörer“. Vgl.: Ders., *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973, 19f.

seinen Erwartungshaltungen zu bestärken und durch interpretatorische Mittel eine nachfolgende Überraschung besonders effektiv zu platzieren. Da ich aus analytisch-improvisatorischer Erfahrung abschätzen kann, wohin eine musikalische Idee sich wenden könnte, bin ich auch in der Lage, geringfügige Varianten einzustufen und aufführungspraktisch darzustellen.



Bsp. 1: Beginn von KV 413 mit experimenteller Fortspinnung (R. Lutz)

Meine obige Frage, ob ein solches Herangehen nachschöpferisch genannt werden darf, möchte ich in diesem Sinne bejahen. Für mich ist es ein Zustand der „Wachheit“, der im Englischen als „awareness“ bezeichnet werden kann. Es ist ein Wort, das an Bedeutungsfülle kaum überboten werden kann, wenn man beispielsweise an dieses beinahe „animalisch-instinktive“ Aufpassen denkt, das jede Faser des inspirierten Dirigenten durchdringt. Es ist ein flüchtiger Zustand, der unmittelbar in gediegene „Kapellmeister-Routine“ umschlagen kann. Diese Routine möchte ich nicht nur rügen: Große Dirigenten haben meist außerordentlich viel Bühnenerfahrung, die erheblich zur kongenialen Interpretation einer Komposition beitragen kann.¹⁰

III. BWV 166: Protokoll einer Annäherung

a) Gegenstand und Vorgehensweise

Im nachfolgenden Abschnitt möchte ich versuchen, diesen komplexen Vorgang anhand meiner Annäherung an eine Bachkantate beispielhaft zu beschreiben. Da es sich um einen internen Diskussions- und Klärungsprozess handelt, werden die damit verbundenen Gedankengänge hier zweckmäßigerweise in

¹⁰ Wenn er ein Werk oftmals einstudiert hat, dann kennt der erfahrene Dirigent alle Tücken der Komposition und kann sofort an den ihm bekannten Problemstellen arbeiten. Er erhält dadurch rasch ein gutes Resultat, den Respekt der Aufführenden und auch deren volle Hingabe im Konzert.

Form eines Dialogs wiedergegeben – so, als würde ich mit einem interessierten Studenten von mir sprechen. Dieses Verfahren, den inneren Prozess als Gespräch mit einem Adlaten zu konzipieren, ist einigen alten Lehrwerken nachempfunden. Ich denke dabei z.B. an die *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Wien 1725) oder auch an Girolamo Dirutas *Il Transilvano* (Venedig 1593/1609).

Vor allem hinsichtlich der theologischen Implikationen des Textes geht es an dieser Stelle vornehmlich darum, zu beschreiben, wie sich bestimmte Stichworte auf mich als zur Komposition gestimmte Person auswirken. Gegenstand der folgenden Betrachtungen ist die spontane Reaktion, sind erste Gedankengänge, die bestimmte Bilder und Kompositionsprozesse auslösen. Eine ausgewogene Analyse sämtlicher Aspekte und Dimensionen des Librettos kann dagegen ebensowenig das Ziel dieses Annäherungsprozesses sein, wie es verfehlt wäre, den Versuch zu unternehmen, Bachs eigene Vertonung des Textes vorauszunehmen.

b) Im Vorfeld der kompositorischen Arbeit: Textdeutung und erste Gedanken¹¹

Satz 1: „Wo gehest Du hin?“

Wer ist gemeint mit „Du“?

Ja, das habe ich mich auch gefragt. Sind es wohl die Jünger, die im Johannesevangelium sich die Frage stellen, wohin Jesus gehen wird? Er kündigt ihnen in den Abschiedsreden (Kap. 14–16) ja an, dass er sie in Bälde verlassen wird. Dies könnte ein Hinweis auf das mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannte Evangelium für den Sonntag Cantate sein, zu dem die Kantate entstanden ist.¹²

Aber Cantate ist ja ein Sonntag nach Ostern! Und hier handelt es sich um Jesu Abschiedsreden vor der Kreuzigung.

Richtig! Aber in diesen Abschiedsreden ist ja vom Heiligen Geist die Rede, der kommen wird, und das würde für einen Sonntag zwischen Ostern und Pfingsten sprechen. Musikalisch könnte ich mir sehr wohl einen Chor vorstellen, der das ängstliche Fragen der Jünger Jesu – „Wo gehest Du hin?“ – mit vielen Pausen und im 3er-Takt darstellt. Der Text würde dabei in verschiedenen Stimmen beständig wiederholt werden – unregelmäßig, unerwartet, fragend. Der Satz könnte aber auch die Form einer Soloarie – vielleicht für Tenor mit Orchester – annehmen.

¹¹ Ich gehe dabei folgendermaßen vor, dass ich zunächst Satz für Satz das aus sechs abgeschlossenen Nummern bestehende Libretto der von Bach vertonten Kantate wiedergebe (in Fettdruck und Anführungsstrichen), bevor ich in der beschriebenen Weise jeweils in das fingierte „Gespräch“ mit dem Adlatus eintrete, auf dessen „Fragen“ (hier kursiv gesetzt) ich zu antworten versuche.

¹² Vgl. als grundlegende Literatur zur Einordnung der Kantaten und zur Ermittlung ihrer Entstehungsumstände sowie des zugehörigen de tempore: Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel, Basel 6 1995.

Satz 2, A-Teil: „Ich will an den Himmel denken und der Welt mein Herz nicht schenken.“

Wer denkt und spricht hier, und was lösen die Worte in Dir aus?

Das „ich“ lässt mich an eine Soloarie, allenfalls mit einem obligaten Instrument denken. Zentrale Themen sind Weltabgewandtheit und Orientierung an einem höheren Lebensziel: in den Himmel der Seligen zu gelangen. Dem wird eine nur kurze irdische Zeit gegenübergestellt, in der es sich lohnt, möglichst sündlos zu leben (1. Johannesbrief, 5. 19 mit seinem Gedanken des „Lohnes im Himmel“).

Hörst Du schon Musik?

Nein, eher würde ich meinen musikalischen Zustand als „standby“, als „Befindlichkeit“, bezeichnen.

Wie soll ich das verstehen?

Es ist ein wolkig-luftiges Gefühl, eine Bereitschaft, den musikalischen Gedanken Bahn zu geben, aber noch keine Musik in meinem Inneren. Denn, wenn ich erst einmal zulasse, dass meine „Erfindungsmaschine“ anrollt, dann ist sofort eine Idee in meinem Kopf, und diese legt sich vor mich hin, so dass ich nicht mehr so leicht eine andere erfinden kann. Dies ist das übliche Prozedere für mich als Improvisierender: Ich erhalte eine Aufgabe und horche in mich hinein, um das zu vernehmen, was in der inneren Vorstellung aufsteigt, um es dann sofort auf die Tasten zu bringen.

Aber nochmals zu dieser Befindlichkeit, die Du „standby“ nennst. Was meinst Du genau damit?

Es ist eine Offenheit, meine Reaktion auf den Text zu Musik „gerinnen“ zu lassen und mein Verständnis seiner Aussage und Atmosphäre in Töne und Strukturen zu verwandeln. In diesem Fall habe ich den Eindruck, dass der Sprechende Angst hat, den Himmel zu verpassen, wenn er sich zu sehr auf die Welt und ihre zugleich verruchten und schönen Sünden konzentriert (ich denke dabei an die erste Arie aus der Altkantate „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54 und erwähne damit ein Beispiel für die Beleuchtung von Texten durch andere Texte, ein kommentierendes Prinzip, das sich in der Erarbeitung der Kantate immer wieder aufdrängt).

Wenn ich Dich richtig verstehe, versuchst Du, Dich in den Sprechenden hinein zu versetzen?

Ja, so ist es. Obschon ich persönlich eher einer vom Leitgedanken des „Carpe diem“ geprägten Lebenshaltung zuneige und ich insgeheim die Ansicht vertrete, dass die herrlichen Sünden dieser Welt eine kleine Abgeltung sind für unser Vertriebensein aus dem Paradies, weiß ich doch genau, dass Bach eine andere Glaubenshaltung hatte als ich. Bach war beim Schreiben offenbar von der Gewissheit durchdrungen, dass in einer andächtigen Kirchenmusik Gott „selbst mit seiner Gnaden gegenwärtig“ sei.¹³ Also versuche ich, diese

¹³ So hat es Bach in einer Randnotiz zu 2. Chron. 5, 13 in seinem Exemplar der sogenannten Calov-Bibel von 1681 niedergelegt. Vgl. dazu: *The Calov Bible of J. S. Bach* (ed. by Howard H. Cox), Ann Arbor 1985.

Grundstimmung in mir herzustellen und lasse dann meine musikalischen Gehirnwindungen rauschen.

Satz 2, B-Teil: „Denn ich gehe oder stehe, so liegt mir die Frag' im Sinn: Mensch, ach Mensch, wo gehst Du hin?“

So lautet der B-Teil der Arie. Deine Gedanken und Assoziationen?

Einerseits scheint nun die Frage geklärt, an wen sich die vieldeutige Anrede des Eröffnungsdictums richtet. Das „Du“ bezieht sich also auf den Menschen und nicht auf Jesus. Die Interjektion „ach“ verleiht dem Text eine starke Intensität, aus der eine tiefe Seelennot spricht. So müsste auch die Musik sein. Der Mensch, ob er nun wirkt oder ruht, soll dieser zentralen Frage nie ausweichen.

Was könnte die zugehörige Perikope sein?

Keine Ahnung. Ich denke spontan an das Buch Kohelet mit seinem Leitmotiv „Alles ist eitel und ein Haschen nach Wind“ und seiner Frage danach, wo der Odem des Menschen und der Odem des Tieres hin soll und was nachher kommt. Dieser Text kommt zwar als Perikope nicht in Frage, da diese prinzipiell aus den Evangelien entnommen wurden, wohingegen durchaus über die Epistel gepredigt werden konnte. Aber für meine „inventive“ Vorbereitung ist diese assoziative Denkweise gewinnbringend.

Satz 3: „Ich bitte dich, Herr Jesu Christ, halt mich bei den Gedanken und lass mich ja zu keiner Frist von dieser Meinung wanken, sondern dabei verharren fest, bis dass die Seel aus ihrem Nest wird in den Himmel kommen.“

Dies klingt wie ein Choral!

Kennst Du die Melodie?

Nein, aber die regelmäßige Verslänge lässt mich an einen Choral denken. In Gedanken gehe ich meinen „Vorrat“ an Choraltexten und -melodien durch. „Aus tiefer Not“ würde metrisch aufgehen; „Herr, Deine Güte reicht so weit“ sowie „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ nicht. Aus der Vers- und Reimanordnung geht deutlich hervor, dass es sich vom Aufbau her um eine Barform handelt (Stollen, Stollen, dreiteiliger Abgesang). Da gibt es einige Möglichkeiten. Nun, diesen Text kann ich nachschlagen und dabei hoffentlich die von Bach verwendete Melodie finden.

Und der Text?

Er scheint mir ein Gebet zu sein. Der Betende will wach bleiben, nie und nimmer abweichen, wie es bereits im Satz zwei des Librettos ankläng („denn ich gehe oder stehe ...“). Ich denke an Paulus' Vermahnungen, standhaft zu bleiben in der Versuchung oder auch an einen bekannten Satz aus dem 2. Kapitel der Offenbarung („Sei getreu bis in den Tod, so will ich Dir die Krone des Lebens geben“). Was mich sehr anspricht, ist der Gedanke dieses „Seelennestes“. Wenn ich selbst die bei unseren Aufführungen übliche Reflexion über den Text zu halten hätte, wäre dies wohl mein Ausgangspunkt.

Hilft Dir das bei der Suche nach einer passenden Form und Art, den Choral zu setzen?

Ja, sicherlich. Ob vielleicht ein ostinates Motiv zum Choral hinzutreten könnte? Da ja am Ende der Kantate (vgl. Punkt 6) nochmals ein Schlusschoral erklingt, der bei Bach in den meisten Fällen als Kanticualsatz ausgearbeitet ist, wäre es denkbar, hier eine Art Choralvorspiel mit Cantus Firmus zu konzipieren.

Tonart?

Die Tonart ergäbe sich aus der Tonart der vorhergehenden Arie.

Satz 4: „Gleich wie die Regenwasser bald verfliessen und manche Farben leicht verschiessen, so geht es auch der Freude in der Welt, auf welche mancher Mensch soviele Stücke hält. Denn ob man gleich zuweilen sieht, dass sein gewünschtes Glücke blüht, so kann doch wohl in besten Tagen ganz unvermut die letzte Stunde schlagen.“

Eine Arie?

Kaum, denn der Text einer Arie ist zwar ebenfalls oft in ungleichen Verslängen geschrieben, doch sind die Zeilen in diesem Fall ungewöhnlich lang und ausführlich gehalten. Eher denke ich an ein Rezitativ.

Wie gehst Du hier vor?

Ich studiere den Text. Es sind ja elementare Lebenserfahrungen, die in diesen Verszeilen umschrieben werden: Die Freude dieser Welt versickert wie das Regenwasser im Boden, „verschiesst“ wie die Farben eines Stoffes. Der Tod kann einen ereilen, wann und wo er will. Ob hier ein Hinweis auf die Perikope zu finden ist? Ich denke dabei an den reichen Kornbauern, der sich neue Scheunen für seine Vorräte aufbaut und an Gott, der zu ihm sagt: „Du Tor, noch heute wirst du sterben müssen und hast nichts von deinem Schatz auf Erden?“ (nach Luk. 12,16–21).

Ist das Rezitativ schon in Deiner inneren Vorstellung?

Nein, ich werde zuerst die folgende Arie Nr. 5 konzipieren und dann das Rezitativ als Überleitung vom Choral zur Arie schreiben. Einzelne Rezitativbilder sind allerdings schon im „Befindlichkeitsmodus“.

Satz 5: „Man nehme sich in acht, wenn das Gelücke lacht. Denn es kann leicht auf Erden vor abends anders werden als man am Morgen nicht gedacht.“

Dieses „Sich in acht nehmen müssen“ klingt nicht so tragisch für mich. Eher höre ich das ‚Gelücke‘ lachen, liebliche Musik. Spielende Kinder, eine zufriedene Stimmung.

Es ist doch aber eine ernste Arie!

Ich höre etwas Tänzerisches, Helles, das im B-Teil („Denn es kann leicht auf Erden...“) mit dem Ritornellmotiv etwas dissonantere Wege abschreitet. Ich höre eine Sopranstimme. Die Grundstimmung erinnert wieder an das „Carpe diem“: Tue heute Gutes und sei dankbar für alles Gute. Ich möchte dort möglichst wenig „Moralin“ hineinnehmen.

Satz 6: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende! Hin geht die Zeit, her kommt der Tod. Ach wie geschwinde und behende kann kommen meine Todesnot. Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut; machs nur mit meinem Ende gut!“

Diesen Choral meine ich zu erkennen – es ist eine Textvariante zur Melodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“.

Gibt es weitere textliche und biblische Assoziationen?

Ja, das Wort „Ihr kennt weder Stunde noch Tag“ (Psalm 39), das Fliehen der Zeit, das Lied „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ und generell die Angst vor dem Tod. Es ist das in fast jeder Kantate formulierte Anliegen, mit dem Tod vor Augen ein gutes Leben zu führen, vorsichtig zu sein, „die Lampen mit Öl gefüllt“ zu haben.

Wie sollte der Choralsatz gestaltet sein?

Die Harmonisation des Chorals könnte einiges an Chromatik enthalten. Bei der Formulierung einer solchen Lösung orientiere ich mich an den Anweisungen des Bach-Schülers Johann Christian Kittel, der in seinem Lehrwerk „Der angehende praktische Organist“ immer wieder Wert darauf legte, dass die Setzweise eines Chorals auch seinen Text ausdrücken soll.¹⁴

Nun noch einige allgemeine Fragen: Wie wirst Du Dein fehlendes Wissen in Bezug auf den theologischen Fragenkomplex ergänzen?

Da habe ich zwei gute Quellen. Zum einen suche ich das Gespräch mit dem kundigen St. Galler Theologen Karl Graf, der mich und meine Arbeit seit langem begleitet. Zum anderen steht seit kurzem auch die mehrbändige Publikation von Martin Petzoldt über die Texte der Bach-Vokalwerke zur Verfügung.¹⁵ Es handelt sich um ein materialreiches Meisterwerk, das detailgenau die Kantatentexte nach ihrem biblischen Ursprung abtastet, die zeitgenössischen Auslegeordnungen für den Prediger zitiert und damit versucht, den auf den ersten Blick oft enigmatischen Kantatentext zu entschlüsseln.

¹⁴ Kittel hat sich an verschiedenen Stellen seines Lehrwerkes zum Zusammenhang von Choraltextrichtung, zugrundeliegender „Empfindung“ und der daraus folgenden Ausarbeitung vor allem von Vorspielen geäußert. So heißt es im 1803 veröffentlichten zweiten Teil seines Traktates: „Mit Hinsicht auf die Natur der dargestellten Empfindungen, lässt sich auch die Anlage des Tonstückes am richtigsten entwickeln.“ Und kurz darauf begründet Kittel direkt die Verwendung chromatischer Tonsätze: „Der chromatische Gesang, den man itzt nach dem Beispiele einiger klassischen Tonkünstler unserer Zeit nicht nur öfter, als ehedem zu gebrauchen, sondern auch in Schreibarten anzuwenden pflegt, in die man sich früher nicht mit ihm wagte, passt jedoch offenbar, – wie schon die Natur unsere Vorfahren lehrte – vorzüglich zum Ausdruck des Ernsthaften und Traurigen.“ Vgl. dazu: Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, II. Abteilung, Erfurt 1803 (Reprint Leipzig 1986), 12f.

¹⁵ Martin Petzoldt, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Teil I: *Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, Stuttgart und Kassel 2004; Teil II: *Die geistlichen Kantaten von Advent bis Trinitatis*, Stuttgart und Kassel 2005.

Könntest Du den Kantatentext von BWV 166 auf einige wichtige Worte zurückführen?

Ich will's versuchen: In Anbetracht der Flüchtigkeit meines irdischen Daseins und der stets drohenden Gefahr eines raschen Todes klammere ich mich nicht an irdisches Glück, sondern bleibe treu im Vertrauen auf die Verheißungen Gottes, dass meine Seele aus ihrem Nest in den Himmel komme.

Also eine Vertrauenskantate?

Ja und Nein. Die Melodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ weckt Vertrauensgefühle. Doch klingt der übrige Text – mit Ausnahme der Arie Nr. 5 – eher verunsichert in seinem Grundcharakter. Ein ganz ähnliches Gefühl – die Jünger im Boot mit dem schlafenden Jesus – hat Bach in der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen?“ BWV 81 vertont.

Nun, wie soll die Arbeit weiter fortschreiten?

Als nächstes kläre ich alle noch offenen theologischen Fragen. Danach wird eine Gesamtkonzeption der Affekte, der Tonarten und teilweise auch schon der Besetzungen entstehen. Anschließend skizziere ich die Musik selbst, indem ich meine oben beschriebene „Befindlichkeit“ in Töne verwandle – sei es improvisierend oder am Stehpult schreibend und nachsingend.

Erst danach schaust Du Dir den Bach an?

Ja, so ist es.

Aber ist das nicht doch ein extremer Umweg zur Partitur?

Auf den ersten Blick sicherlich ja, auf den zweiten nicht so sehr: den bibelorientierten Nachvollzug darf ich ohnehin unter keinen Umständen auslassen, denn diese Bezüge waren für Bach mehr als klar und leiteten ihn zweifellos in seiner Umsetzung des Librettos. Sicherlich kannte er die jährlich wiederkehrenden Perikopen auswendig. Auch wird er mit den einzelnen Textdichtern einen mehr oder weniger regen Austausch gepflegt haben.¹⁶

Aber sind diese Erkenntnisse nicht auch aus der sorgfältigen Analyse der Kantatenvertonung Bachs abzuleiten und bedürfen nicht dieses Umwegs?

Dieser Umweg lohnt sich nach meinen ersten Erfahrungen sehr. Ich möchte ein Beispiel geben: Als ich meine Annäherung an das Libretto von BWV 60 („O Ewigkeit, Du Donnerwort“ II) skizzierte, ließ ich den Sänger das „Herr, ich warte auf Dein Heil“ ängstlich und zaghaft, seufzend und klagend singen, während ich den Choral als zuversichtliches Moment hinzutreten ließ.

Bachs Lösung zeigte mir hingegen schlagartig, dass man dieses Verhältnis der Satzdimensionen auch ganz anders anlegen kann. Die von ihm gesetzte Begleitung des Chorals zeichnet Jesus als Pantokrator, der als Weltenregierer die Menschen zum Gericht „donnert“, während der Tenor in langen Phrasen das „Auf das Heil warten“ darstellt. Ja, dieser Umweg lohnt sich sehr für mich: Nur wenn ich zuvor meine eigene Vorstellung vom Werk entwickelt

¹⁶ Vgl. dazu Martin Petzoldt, „Johann Sebastian Bach in theologischer Interaktion. Persönlichkeiten in seinem beruflichen Umfeld“, in: Christoph Wolff (Hg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographik. Johann Sebastian Bach im Zentrum* (Festschrift für Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag), Leipzig 1999, 133–159.

habe, kann ich diese danach gleichsam als Folie hinter die Bach'sche Lösung legen. Dann erkenne ich sofort die Differenzen in der Herangehensweise und natürlich auch die Qualitätsunterschiede. Zusammenhänge werden klar, die bei der Analyse nicht offensichtlich sind. Ich kann ermessen, welche musikalischen Ausdeutungen im Grunde naheliegen und wo Bach wirklich ungewöhnliche Wege geht.

Ist es Dein Ziel, Bach nachkomponieren zu können?

Nein, denn ich suche auch beim Improvisieren die eigene Sprache. Durch die Entwicklung einer persönlichen Ausdrucksform kann ich aber zugleich diejenige eines vor mehr als dreihundert Jahren komponierenden Kollegen besser wertschätzen. An die Stelle bloßer Bewunderung für die Vertonungen Bachs tritt ein tieferes Verständnis, das seine Maßstäbe aus der eigenen Arbeit mit dem Text heraus entwickelt hat.

Ein weiteres Beispiel?

Kantate 125, „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“. Das darin enthaltene Rezitativ „O Wunder, das ein Herz, vor der dem Fleisch verhassten Gruft und vor des Todes Schmerz sich nicht entsetzt!“ stellt textlich eine Tropierung des Chorals „Das macht Christus, wahr Gottes Sohn“ dar, da sich zusätzliche Verse wie ein Kommentar um den Choraltext herum gruppieren.

Ich setzte die Tropen mit Alt, sehr enharmonisch und *ad libitum*, den eingewobenen Choral hingegen mit dem Bass kontrastreich im *Tempo giusto* mit Streichern. Nicht so jedoch Bach: Der ganze Satz ist bei ihm beherrscht von einer in Fauxbourdon gesetzten Figur der Streicher.

Keine Enharmonik, kein Kontrast, ein durchgehendes Grundtempo – nur der Basso Continuo wechselt in der Begleitung zwischen rezitativtypischen Haltetönen und arbeitsamer Achtelbewegung. Daraus kann ich Bachs Deutung ableiten: Christus ist Mensch und Gottes Sohn, er beherrscht omnipräsent Leben und Tod. Wenn ich nun den Text des Chorals nochmals genauer studiere, finde ich bereits in ihm diese Auslegung angesprochen: „Das macht Christus, wahr Gottes Sohn“.

Was haben in der Zwischenzeit die noch ausstehenden Recherchen und Vorarbeiten ergeben?

In der Zwischenzeit habe ich das theologische Gespräch mit Karl Graf geführt und Petzoldts „Bach-Kommentar“ konsultiert. Zu meinem Erstaunen hatte ich doch recht mit der Perikope. Es ist das besagte Stück aus den Abschiedsreden Jesu im Johannesevangelium, wo Jesus den Jüngern entgegenhält, dass sie ihn in ihrer Traurigkeit nicht einmal fragen: „Wo gehest Du hin?“ Er aber gehe zum Vater, und dies geschehe zu ihrem Besten, denn sonst könne der Tröster Geist nicht zu ihnen kommen. (Joh. 16,5–15) Damit stellt sich heraus, dass diese (im Evangelium gar nicht gestellte) persönliche Frage an Jesus in der Arie Nr. 2 umgekehrt und nunmehr an den Menschen im Allgemeinen herangetragen wird: „Mensch, was ist die Ausrichtung in deinem Leben?“

Könnte dies eine librettistische Technik sein, ein Bibelwort umzudrehen und dem Betrachter vorzulegen?

Ja, ich denke schon. Mindestens bei der Kantate BWV 125 ist mir dies bereits begegnet. Das auf der „Nunc dimittis“-Szene und ihrer Umdichtung

in Luthers Lied „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ beruhende Libretto behandelt weniger die Geschichte des Abschieds des greisen Simeon, sondern verwendet sie dazu, den Menschen zu fragen, wie er richtig sterben soll. Die Evangelierzählung wird zu einer „ars moriendi“ umgewandelt.

Gibt es noch weitere Erkenntnisse?

Viele Detailfragen zu einzelnen Bezügen der Bachschen Komposition. Einige Bibelstellen aus dem apokryphen Buch „Jesus Sirach“ und sonst viel Bestätigung für meine eigenen Funde. Manche dieser Angaben können bei der eigenen nachschöpferischen Arbeit mit dem Libretto aber zunächst in den Hintergrund treten. Ich nehme sie sicherlich dann erneut auf, wenn ich den Bach einstudiere.

Wie geht es nun weiter?

Ja, nun möchte ich ans Skizzieren gehen, wobei ich mit dem Schlusschoral in g-moll beginne. Der erste Satz (mit Chor oder Tenor) wird auch in g-moll stehen und der zweite als Da capo-Arie für Alt in B-Dur mit einem Mittelteil in Moll. Der im Zentrum der Kantate befindliche Choral stünde in meiner Fassung in F-Dur (Tenor), die Arie vom „Gelücke“ (Sopran) hingegen in B-Dur – genau wie das verbindende Rezitativ, das der Bass als tonartliche Verbindung zur Arie Nr. 5 bestreiten wird.

Weiß man etwas davon, wie Bach komponiert hat?

Nun, darüber wurde viel geschrieben und nachgedacht. Sicherlich konnte er sehr gut auch ausschließlich im Kopf arbeiten; seine Phantasie scheint unbegrenzt, sein Gedächtnis muss außerordentlich gewesen sein. Er wiederholt sich so gut wie nie, seine Kombinationsgabe ist die eines großen Mathematikers. Grundzüge der Entwicklung seines Schreibstils sind beispielsweise im von Konrad Küster herausgegebenen „Bach-Handbuch“¹⁷ veranschaulicht worden; für das organistische Frühwerk bereitet Jean-Claude Zehnder gegenwärtig eine ausführliche Studie vor.¹⁸

c) Drei Tage danach: Reflexionen zur eigenen Arbeit mit dem Kantatenlibretto

Ich stelle fest, dass Skizzen zur gesamten Kantate vorhanden sind!

Ja, ich habe die einzelnen Nummern als ausführlichen Klavierauszug entworfen, d.h. die jeweilige „Inventio“ der einzelnen Sätze ist bereits auskomponiert. Zumeist stehen jeweils das Ritornell und die ersten Takte der Singstimmen fest. Beim Rezitativ Nr. 4 und beim Choral Nr. 6 habe ich die ganze Nummer niedergeschrieben.

Hast Du „Randbemerkungen“ zu Deiner eigenen Arbeit?

Aufgefallen ist mir, dass ich anfänglich nur den Grundaffekt der jeweiligen Einzelnummer zu komponieren versuchte. Dann wurde mir klar, dass es bei der Festlegung dieses Grundgedankens wichtig ist, auch an den Gesamtablauf

¹⁷ Konrad Küster (Hg.), *Bach-Handbuch*, Stuttgart/Weimar, Kassel 2000.

¹⁸ Jean-Claude Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009.

der Kantate zu denken. In den meisten Texten findet sich ja sowohl Beängstigendes als auch Hoffnungsvolles. Je nach dem, welche Texte einander folgen, kann der eine oder der andere Aspekt verstärkt werden. So habe ich beispielsweise den ersten Satz „Wo gehest Du hin“ als Arie in sehr hoffnungslosem Ton gesetzt, mit vielen Pausen, Chromatismen, unregelmäßigen Taktzahlen. Die zweite Arie hingegen ist „himmlsstrebend“ in Dur komponiert, an den verlockenden Sexten vorbei. So gesehen wird eine Kantate zu einer aufeinander bezogenen Folge von Einzelsätzen, die ein Gesamtkonzept ergeben bzw. aus einem Gesamtkonzept entstehen. Ich muss dabei an Deine Bitte denken, den Text von BWV 166 in einigen wenigen Worten zusammenzufassen!

Redest Du gerne übers Komponieren?

Eine gute Frage. Nein, eigentlich ist der komplexe Gedankengang während des Satzvorgangs in Musik transformiert worden und insofern hinfällig. Wenn ich die einzelnen Sätze nun analysiere, muss ich versuchen, meine Gedankengänge erneut zu rekonstruieren. Ich beschränke mich dabei auf knappe Stichworte, die die vorangestellte Notenskizze erläutern sollen. Es geht dabei vor allem um Eigenheiten und kompositorische Details, die für den Charakter der Musik entscheidend sind sowie um (mir oft erst nachträglich bewusst gewordene) Varianten, die darauf verweisen, wie man diesen gegebenenfalls verändern oder einzelne Aussagen noch zusätzlich unterstreichen kann. Die Beschränkung auf wenige Anfangstakte findet ihre Berechtigung darin, dass durch die Festlegung von Tonart, Metrum und Bewegungsgestus sowie durch die Konstruktion des Ritornells und die Einführung charakteristischer Figuren bereits hier alle wichtigen Parameter der vollständigen Komposition festgelegt werden.

Bsp. 2: Vertonungsskizze zu Satz 1

The image shows a handwritten musical sketch for Satz 1. At the top left, there is a circled "Satz 1". The first staff is labeled "heider" and "BC". A handwritten note above the staff reads "Eigene Skizze zu BWV 166 - Texta". The second staff has a bassoon clef and a basso continuo (BC) bass staff below it. The third staff is a cello (Violoncello) staff. There are various musical markings like slurs, grace notes, and dynamic signs. Annotations include "Wo gehtet der hin?", "Wo", "geht", "ge-", "Hörung Schall", "fragend", "folgt Anh (2)", and "hast du hm". The music consists of several measures, with measure numbers 1 through 17 indicated above the staff.

- Viele Pausen!
- Jedes der Zweitton-Motive Takt 1 bis 3 endet mit einem verminderlichen Septakkord (dies ist mir erst nach dem Komponieren aufgefallen)
- Erste Phrase 5-taktig, „suchender“ Bass, Halbschluss auf Sekundakkord (auch dies ist mir erst später bewusst geworden)
- Verminderte Quarte in 1. Violine in Takt 1 und 3 (erneut eine nachträgliche Beobachtung)
- Der Neapolitaner in Takt 4 ist wohl ein allgemeines Sinnbild für „Not“ und hier besonders die „Taurigkeit“ der Jünger
- Ich könnte in Takt 5 der 2. Note der 1. Violine auch ein „es-2“ setzen (diese Variante ist mir erst später bewusst geworden)
- In Takt 2 habe ich ein „Hinfälligkeitsmotiv“ gesetzt
- Die „stammelnde“ 1. Violine in den Takten 6 bis 10
- Die Dissonanz auf dem 2. Achtel des Taktes 7
- Die Seufzerfiguren in der Viola in Takt 9
- Die Schreibweise der Solostimme – es ist nun doch ein einzelner Jünger und damit kein Chor, der klagt. Viele Pausen, lange Noten, eine zerrissene Prosodie

- Der unvollständige Einsatz des Ritornells in Takt 11 als Begleitung zur Solostimme
- Der Satz wird zwar mit dem Ritornell, dabei aber mit einem Halbschluss beendet. Dadurch ergibt sich mit Notwendigkeit eine stärkere Verbindung zum zweiten Satz

Bsp. 3: Vertonungsskizze zu Satz 2

The image shows a handwritten musical sketch for Satz 2. It consists of two systems of music. The top system starts at measure 6b and ends at measure 15. The first measure is labeled "Arie Alt Bb/Viol & BC". The lyrics "Ich will an den Himmel denken" are written above the staff. The bottom system starts at measure 16 and ends at measure 18. The lyrics "Ich will an den Himmel denken" are also written below the staff. The sketch includes various musical markings such as dynamics, articulations, and rehearsal numbers.

- Das Hauptmotiv, ein Anapäst in Sexten, kämpft sich mit einer gewissen Mühe „himmelwärts“ hinauf – sozusagen „an vielen schönen Sachen der Welt vorbei“
- Takt 7 erscheint wie eine kleine Erholungspause im steten Bemühen, nach oben voranzuschreiten
- In der Bassbewegung ist auch das ständige „Amen“ des Betenden enthalten (diese könnte aber auch als ostinater „Anker“ in der Welt oder sogar als

eine Art Fessel gedeutet werden, die den himmelwärts Strebenden an die irdischen Genüsse kettet und regelrecht nach unten zieht).

- Die Oberstimme in Takt 8 übernimmt die Figur der 2. Stimme aus Takt 7 und sequenziert diese zusammen mit einer „fragenden“ Vorhaltsstimme, wobei sie dieses Material fortspinnt (ich denke dabei an die Mühe, den Blick nur nach oben zu richten)
- In Takt 13 sieht man mit einem gewissen Behagen, dass der womöglich allzu selbstgewisse Proband auch einmal zu stolpern scheint. Diese Mollepisode allerdings hält die gläubige Seele nicht davon ab, den Himmel (verkörpert im hohen B in Takt 14/15) zu erreichen. Nach dem Erklingen des noch nicht konzipierten Moll-Mittelteils der Arie würde dieser Molleinschub auf den B-Teil vorausweisen und beim da capo eine Erinnerung daran bewirken. Auch das „Gehen oder Stehen“ käme erst in diesem Teil zum Tragen
- Die Singstimme erklingt in naivem gläubigem Ton, fast choraliter in das lockende Motiv des Ritornells hinein (dabei hat mich das Verhältnis von Singstimme und Begleitung in der ersten Arie von BWV 54 beeinflusst)
- Nach der Motivfindung interessierten mich in diesem Satz vor allem der kompositorische Prozess und weniger die Erweiterung der Affektdarstellung.

Bsp. 4: Vertonungsskizze zu Satz 3

- Durchgängige Sechzehntel vermitteln ein Gefühl der Beständigkeit
- Auch die Gestaltung des Basso als Ostinato verweist darauf
- Die Viertaktigkeit des Ritornells stellt für mich eine Art christliches „Laufgitter“ dar, das einen Sicherheit gebenden Handlungsrahmen bereitstellt

- Die Kadenz in Takt 10 möchte ich immer wieder einfügen, da sie mir als „Bestätigung von oben“ erscheint
- Die Viertongruppe aus Arie 2 ist in die Gestaltung des Basses wieder mit eingeflossen (dies ist mir erst nach dem Komponieren aufgefallen)
- Ich dachte an den figurierten Typus eines Chorals, so wie er sich etwa in „Wohl mir, dass ich Jesu habe“ aus der Kantate BWV 147 darstellt
- Die Singstimme ist dabei „eingehüllt“ in der Mitte und wird immer wieder von den Sechzehnteln durch Einklänge „berührt“
- Der Einsatz der Singstimme ist metrisch verschoben, was die Unsicherheit des Betenden in Erinnerung ruft
- „Jesus Christ“: die trugschlüssige Harmonisierung der Takte 8 und 9 erinnert an die Liebestat am Kreuz
- Hinsichtlich des Cantus firmus habe ich mich für eine bewusst „helle“ Melodievariante entschieden

Bsp. 5: Entwurf zu Satz 4

f154 Ref B40 "Gleich wie die Regenwasser bald verfließen"

1
2: b
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

Gleich wie die Regenwasser bald verfließen & man die Farben leicht ver-

schliesse, so geht es auch der Freude dieser Welt, auf welche manches Meiste

vielen Glücke hält; denn ob man gleich zu weinen giebt, das sei geübtestes Glücke

bliebt, so kann doch Wohl im besten Tagen kaum unvermuth' die letzte Stunde schlagen.

- Eine prosodische Analyse und „In-Takt-Setzung“ des Textes waren die Voraussetzungen für das Entwerfen.

- Eine gewisse Instabilität in der Führung der Bassnoten in den Takt 1 und 2 zieht ein „tonartliches Fliessen“ nach sich
- In der eher unauffälligen Führung der Melodienoten drückt sich das „Verschiessen“ (Verbleichen) der Farben und das Versickern der Wasser aus; dargestellt werden also nicht die Vorgänge selbst – indem Bach etwa das Fließen des Wassers in den gebräuchlichen Figuren malte – sondern ihr Ergebnis: das Verschwinden aller Eigenarten in der allgemeinen Vergänglichkeit
- Hochtöne heben wichtige Wörter wie „Freude“, „so“ und „Glücke“ hervor
- Die Wendung nach Dur in den Takten 7 und 8 wird vom Gedanken des „blühendes Glücks“ motiviert
- Die „letzte Stunde“ wird hingegen durch einen Neapolitaner und einen übermäßigen Sekundschritt bildlich dargestellt

Bsp. 6: Vertonungsskizze zu Satz 5

Satz Nr. 5 Arie für Sopran & Orchester "Man nehme sich in acht"

The sketch consists of four staves of handwritten musical notation. The first three staves are in common time, while the fourth staff begins with a dotted half note followed by a common time signature. The notation includes various note heads, stems, and rests. Several measures are numbered from 1 to 21 above the staves. There are several annotations in German:

- "Wie oben, allenfalls weiter bestreitend & fortgesetzend."
- "(*) Diese Figur kann nur in der C-Dur-Tonart vorliegen Bach!!"
- Below the fourth staff, lyrics are written: "Man nehme sich in acht, wenn das Ge-lük-ke laßt".

- Die Takte 1 bis 4 stellen eine identische instrumentale Version des vokalen Hauptsatzes dar
- Takt 1 zeigt ein achtsames, kleingliedriges Motiv, nach oben schreitend von f' zu f' mit einem anapästischen „Glücksrhythmus“; die vierte Achtelnote am Ende des ersten Taktes empfinde ich als Darstellung eines kleinen „süßen Glückes“
- Takt 3 stellt das „Gelücke“ mit einem übermütigem Sextsprung dar
- Ab Takt 4 fungiert der anapästische Rhythmus als eine Art „Lach“-Figur
- Vorsicht und Achtsamkeit zeigen sich auch in der Synkope in der Viola-stimme
- Ab Takt 4 findet sich ein tändelndes Hin-und Her der 1. und 2. Stimme, das sich in den Takten 5 bis 9 steigert und in den Takten 8 und 9 eine entsprechende Imitation einschließt. Die Takte 10 und 11 wirken verspielt und aufwärts schwingend, ein Gestus, der in den Takten 12 bis 16 weitergeführt wird
- Die Continuostimme wird über weite Strecken als „Hüpf“-Bass geführt

Bsp. 7: Entwurf zu Satz 6

The handwritten musical score for Satz Nr. 6 consists of three staves of music. Staff 1 (top) has lyrics: "Wer will lie Chanal Wer weiß wie habe mir mein Ende". Staff 2 (middle) has lyrics: "Ach wie geschr de te neun de kann klang merhet". Staff 3 (bottom) has lyrics: "Kommt der Tod. Mein Gott, ich bitt' durch Christi Blut; Hoch's Tu des hot. hui mit mein Ende ght. Fuge". The score is in common time, with various key changes indicated by sharps and flats. The vocal parts are written in soprano and alto clefs, while the continuo bass part is in bass clef.

- Die Harmonisierung orientiert sich am Ausdruck der Textzeilen
- Der Takt 2 weist keine Grundakkorde auf, die ein Gefühl der Sicherheit erzeugen könnten (dies ist mir erst nach dem Komponieren aufgefallen)
- Die Basslinie im Takt 1 und 2 ist halbchromatisch und zögerlich
- Die 2. Verszeile beginnt mit einem verminderten Septakkord
- Den Takt 3 habe ich als eine „leise Bitte“ angelegt

- Takte 6 und 7: die Textzeile „Christi Blut“ arbeitet mit einem tiefliegenden Leitton, der sehr weich und mild in der Wirkung ist
- Takt 8 ist wieder sehr instabil ohne Grundakkord
- Der ganze Satz wirkt für mich in der Analyse etwas „Regersch“, dies aber im Sinne der von Kittel geforderten Darstellung der Wortereignisse und Zeilenstimmungen

Nun fehlen ja die Weiterführungen der Dispositionen und auch die B-Teile der Arien!

Ja, da ginge jetzt das Komponieren erst richtig los. Ich denke an eine ansehnliche Zahl von Verarbeitungstechniken, die ich aus der Analyse einer Reihe von Bachkantaten erlernt habe: Ich könnte Ritornellteile mit neuem motivischem Material kombinieren, Motivansätze fortspinnen, Textteile wiederholen oder auch musikalisch neu gestalten und dadurch ein anderes Wort beleuchten und hervorheben. Um eine solche vollständige Ausarbeitung geht es in meiner improvisationsbasierten Annäherung an Bachs Kantatenlibretti jedoch nicht.

IV. Johann Sebastian Bach, „Wo gehest Du hin“ BWV 166 (Kantate zum Sonntag Cantate 1724): Analytische Betrachtungen

In der Zwischenzeit habe ich die Kantate Bachs kennengelernt, einstudiert und aufgeführt. Einige darauf beruhende Beobachtungen lasse ich folgen.

Bsp. 8: BWV 166, Satz 1 (Beginn)

The musical score for BWV 166, Satz 1 (Beginning) is a six-staff system. The staves are labeled from top to bottom: Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Bass, and Continuo. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature starts at 3/8. The score shows various rhythmic patterns, including eighth-note pairs and sixteenth-note figures. Measure numbers 6, 7, 8, 2, 6, 6, 4, 7, 4, 8 are indicated below the continuo staff.

18

Wo ge - hest du_ hin, wo,wo ge - hest du...

piano

piano

piano

hin, wo - hin, wo ge - hest du hin, wo - hin, wo ge - hest du hin,

Zunächst war ich eher erstaunt und etwas ernüchtert, als ich mir den Eingangssatz, „Wo gehest Du hin“ anhörte.¹⁹ Ich ging dabei in der Art vor, wie ich es zu Beginn dieser Studie beschrieben habe. Wie in einem Musikdiktat notierte ich mir die ersten beiden Takte, erdachte mir eine eigene, etwa gleichlange Ergänzung, zeichnete sie auf und verglich sie mit der Bachschen Lösung, indem ich weiterhörte, notierte und erneut ergänzte.

¹⁹ Herangezogen wurde dafür die Aufnahme Helmut Rillings: *Die Bach-Kantate*, vol. 32, Stuttgart (Hänssler) 1990. Ich hatte mir später auch andere Aufnahmen angehört.

Dabei stellte ich im Vergleich fest, dass Bach keine angstvolle Tenor-, sondern eine einfühlsam fragende Bass-Stimme komponiert hat, die je nach Interpretationsansatz, lieblich, ernsthaft oder flüchtig daherkommen kann. Je mehr ich mich mit der Lösung von Bach beschäftigte, desto klarer wurde mir, dass hier die Vox Christi – Jesus selbst – den Gottesdienstbesucher anspricht: „Wo gehest Du hin“. Die Behutsamkeit der Melodieführung des Ritornells begann mir dabei immer besser zu gefallen, die Dreitaktigkeit der Phrasen, der Lieberez der Triller, die Vielfalt der verschiedenen vokalen Textausformungen leuchteten mir mehr und mehr ein. Ich gewann den Eindruck, dass Bach hier den einfühlsamen Meister darstellt, der seine verängstigten Jünger fragt, was sie mit ihrem Leben anfangen wollen. Diese Erkenntnisse kamen mir bei der Einstudierung der Kantate sehr zu Hilfe.

Bsp. 9: BWV 166, Aria Nr. 2 (Beginn)

2. Aria

Adagio

Oboe

Violine I solo

Tenore

Continuo

6 5 7/5 7 7 6 7

3

4

5

6



Auch die Arie Nr. 2 brachte Bachs andersgeartete Anlage an den Tag: Er exponiert im Gegensatz zu meinen leichtfüßigen, himmelwärts gerichteten Gedankengängen in B-Dur ein ernsthaftes, flehendes g-moll. Der Mensch scheint sich bei Bach nun selbst zu fragen, ob sein Leben Sinn habe. Durch die kleine Sexte und die Tonwiederholungen wird das Gewissen bildhaft zur Vernunft angehalten, um sich beim „Gehen oder Stehen“ immer wieder der Frage zu stellen: „Mensch, ach Mensch, wo gehst Du hin?“ Grandios wirkt die Textausdeutung dieser Zeilen im B-Teil der Arie: der Abschluß der ersten Durchführung erfolgt auf einem verminderten Septakkord (Takt 39), das Ende der zweiten Textdurchführung hingegen mündet trotz des fragenden Charakters in ein versöhnliches und unerwartetes Es-Dur (Takt 48). Bach hat damit sowohl für das Entsetzen und den Abgrund als auch für das köstliche Geborgensein starke Klangbilder gefunden!

Bsp. 10: BWV 166, Choral Nr. 3 (Beginn)

9

dich,
ja Herr
zu Je
kei -
su ner
Christ,
Frist

In der Nummer 3 setzt Bach die dazugehörige Choralmelodie in Moll; der Cantus firmus wird von einer Sopranstimme gesungen. Auch Bach versieht den Satz mit einer obligaten Stimme (alle Violinen und Violen im Unisono), die sich durch permanentes motivisches Arbeiten und teilweise in Dissonanzen führende Sechszehtellläufe auszeichnet. Ich empfand das Stück zuerst als repetitiv und tendenziell etwas hölzern. Erst nach einer sorgsamen Ausgestaltung der Melodie und beim Zugrundelegen eines relativ ruhigen Tempos begann diese verborgene Blume zu blühen (dies ist eine Feststellung, die ich immer wieder mache: Bach schreibt kaum „Grünkrautstengel-Stücke“ – oft muss man sich für gewisse Nummern mehr Zeit nehmen als für andere, bis sie ihre rechte Wirkung entfalten).

Bsp. 11: BWV 166, Rezitativ Nr. 4

Basso

Gleich-wie die Re - gen - was- ser_ bald ver - flie-ßen und man-che

Continuo

3

Far - ben leicht ver - schie-ßen, so geht es auch der Freu - - -

5

- de in der Welt, aufwel-che man-cher Mensch so vie - le Stü -cken hält, denn ob man

8

10

Bei der Betrachtung des anschließenden Rezitativs Nr. 4 fiel mir die sorgfältige rhythmische Gestaltung auf. Das wohl schönste Beispiel dafür findet sich in Takt 11 mit den drei raschen Noten auf „unvermut“. Wie sich die „letzte Stunde“ in den halbchromatischen Bassgängen der Takte 9 bis 11 gleichsam leise anzuschleichen scheint, ist sehr eindrücklich. Auch die melismatisch ausgeschmückte „Freude in der Welt“ (Takt 4 und 5) wird von einem Bass gestützt, der alles andere als stabil verläuft! Ich lernte dabei, da Hauptakzente auch auf dem dritten Schlag eines Taktes liegen können.

Bsp. 12: BWV 166, Aria Nr. 5 (Beginn)

The musical score for BWV 166, Aria Nr. 5, begins with six staves. From top to bottom: Oboe (G clef), Violino I (G clef), Violino II (G clef), Viola (C clef), Alto (F clef), and Continuo (Bass clef). The Continuo staff uses a unique notation with vertical stems and horizontal dashes. The music is in common time (indicated by '3/4'). The Oboe, Violinos, and Viola play eighth-note patterns. The Alto staff is empty. The Continuo provides harmonic support with its characteristic basso continuo style.

5

piano sempre

piano

piano

piano

Man ne-me sich in acht,
wenn das Ge-lü-cke lacht,

wenn das Ge-lü-cke lacht,

Bei der Betrachtung der Alt-Arie Nummer 5 lachte mir das Herz. Einzigartig, wie Bach die Gebärde des „glücklichen Lachens“ einfängt, wobei die Frage berechtigt erscheint, ob hier nicht auch Anteile eines „Nachäffens“ hineinkomponiert sind (so als würde man vom flüchtigen Glück gefoppt). Aber auch das langsame Hinübergleiten in den Mollbereich der Haupttonart im B-Teil und die modulatorischen Irrwege bei der Textstelle „vor abends anders werden als man am Morgen nicht gedacht“ (Takte 51 bis 54, sowie Takte 59 bis 62) überzeugen in jeder Weise. In solchen Momenten kommt mir schlagartig die Genialität Bachs zu Gesicht: so individuell, so andersartig und einmalig.

Bsp. 13: BWV 166, Choral Nr. 6

Soprano
Oboe
Violine I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

11

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de! Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.
ach wie ge-schwin-de und be-hen - de kann kom-men mei - nes To - des - not!

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de! Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.
ach wie ge-schwin-de und be-hen - de kann kom-men mei - nes To - des - not!

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de! Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.
ach wie ge-schwin-de und be-hen - de kann kom-men mei - nes To - des - not!

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de! Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.
ach wie ge-schwin-de und be-hen - de kann kom-men mei - nes To - des - not!

Mein Gott, ich bitt durch Chris - ti Blut: Machs nur mit mei - nem_ En - de gut!
Mein Gott, ich bitt durch Chris - ti Blut: Machs nur mit mei - nem_ En - de gut!
Mein Gott, ich bitt durch Chris - ti Blut: Machs nur mit mei - nem_ En - de gut!
Mein Gott, ich bitt durch Chris - ti Blut: Machs nur mit mei - nem_ En - de gut!

Der abschließende Choral enttäuschte mich etwas. Kaum eine Ausdeutung der ängstlichen Worte ist in der überaus schlichten Ausharmonisierung zu finden. Allenfalls ein Ansatz von Emotion findet sich in der Führung des Tenors auf die Wendung „Machs nur mit meinem Ende gut“ (Takte 13 und 14).

Auch hier begriff ich erst nachträglich den Sinn einer solchen einfachen Harmonisierung: Die Ausgestaltung des „lachenden Glückes“ in der vorangehenden Arie – und dieser weltlich-heitere Ton behält ja dank der Da-Capo-Form zunächst das letzte Wort! – wird konfrontiert mit einem auf das Nötigste reduzierten Choralsatz, der den Hörer mit pragmatischem Ton an seine Sterblichkeit und Vergänglichkeit erinnert.

Zusammenfassend betrachtet, erweist sich die Anlage der Bachschen Version als wohldurchdacht und ausgewogen. Es entsteht ein Gesamtkunstwerk, in dem Affekte, Besetzungen, Tempi und Tonarten kongenial mit einem Kantatentext übereinstimmen, der die zugrundeliegenden Perikopen gleichsam spiegelt und mit erheblicher Sprachkunst auslegt. Bei der häufig anzutreffenden Geringsschätzung der barocken Kantatenlibretti vergisst man leicht, dass das Proprium des jeweiligen Sonntags im Kirchenjahr den zeitgenössischen Zuhörern klar wie ein Gemälde vor Augen stand, wenn sie die Worte der Kantate im Textheft mitlasen. Es handelt sich bei den Rezitativen und Arien also nicht um von einem „verderbten“ Zeitgeschmack motivierte „Verfälschungen“ des Evangeliums, sondern um oft erstaunlich phantasievolle Auslegungen und Paraphrasierungen dieses allbekannten Grundtextes. Es ist offensichtlich, daß Bach sich mit der theologischen Aussage des Kantatentextes in profunder Weise auseinandergesetzt hat. Die unverkennbar persönliche Note in der Arie Nummer 5 zeigt mir allerdings, dass Bach ein Mensch gewesen sein muss, der trotz seiner Vertrautheit mit dem Tod eine unbändige Freude am Leben und an glücklichen Tagen gehabt haben muß. Auch für ihn dürfte also das Motto „Carpe Diem!“ eine gewisse Bedeutung gehabt haben.

V. Schlussbemerkungen

Es gibt Zeiten, zu denen ich denke, dass die meisten Erkenntnisse über Bachs Komposition und ihre Beziehungen zum Kantatentext vielleicht auch ohne meine oben beschriebenen ausführlichen Vorarbeiten, sondern allein durch eine gute Analyse hätten gewonnen werden können.

Nichtsdestotrotz lohnt sich diese ungewöhnlich aufwendige Arbeitsweise für mich. Sie ermöglicht es mir, mich dem Text und seiner Vertonung in einer zugleich kenntnisreichen wie unvorbelasteten Weise zu nähern. Denn da ich ohne vorheriges Studium der Bachschen Lösung selbstständig an die Umsetzung der theologischen Dimensionen des Textes gehe, entwickle ich – natürlich unter Bezugnahme auf den Epochenstil – zunächst eine eigene Vorstellung des Werkes. Diese kann ich anschließend wie eine gedankliche Folie hinter die Bachsche Version legen, wobei mir im Umkehrschluß nicht selten auch dasjenige deutlich wird, was Bach eben nicht gedacht und in den Text hingedeutet hat und welche – vielleicht allzu neuzeitlichen – Assoziationen ihn bei seiner Komposition (noch) nicht geleitet haben.

Diese Erkenntnis ist eigentlich eher ernüchternd: Bach denkt meist ganz anders, als ich es erwartet, als ich mir vorgestellt hatte, wie er denken müsse. Dies könnte aber eigentlich eine ganz vernünftige Einsicht sein, die mich davor bewahrt, zu meinen, ich wüsste dank meiner improvisatorisch-kompositorischen Fertigkeiten schon, „wie Bach funktioniert“.

Es war niemand anderer als Felix Mendelssohn Bartholdy, der den von ihm bewunderten Johann Sebastian Bach einst in liebevoller Weise als „alten Prachtkerl“ bezeichnete, dem er mit seinen drei Leipziger Bach-Konzerten von 1840, 1841 und 1843 ein sowohl klingendes wie auch dauerndes Denkmal setzen wollte.²⁰ Bei meiner ausführlichen Vorbereitung jeder einzelnen Kantatenaufführung kann ich diesen feurigen Mendelssohnschen Ausdruck bestens nachvollziehen.

²⁰ Die Formulierung entstammt einem Brief Mendelssohns an Karl Klingemann vom 9. Januar 1838. Vgl. zur Vorgeschichte und den Begleitumständen des von Mendelssohn gestifteten Leipziger Bach-Denkmales: Peter Wollny (Hg.), *Ein Denkstein für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, Leipzig 2004; Anselm Hartinger, „Lauter Vocal- und Instrumentalcompositionen dieses unsterblichen Meisters‘. Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmales am 23. April 1843“, in: *Mendelssohn-Studien* 14 (2005), 221–257.

