

Gottfried Simpfendörfer
„Jesu, ach so komm zu mir“



Arbeiten zur Praktischen Theologie

Herausgegeben von
Karl-Heinrich Bieritz und Christian Grethlein

Band 5

Walter de Gruyter · Berlin · New York
1994

Gottfried Simpfendörfer

„Jesu, ach so komm zu mir“

Johann Sebastian Bachs Frömmigkeit
im Spiegel seiner Kantaten

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1994

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Simpfendörfer, Gottfried:

„Jesu, ach so komm zu mir“ : Johann Sebastian Bachs Frömmigkeit im
Spiegel seiner Kantaten / Gottfried Simpfendörfer. — Berlin ; New York :
de Gruyter, 1994

(Arbeiten zur praktischen Theologie ; Bd. 5)

Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1988 u.d.T.: Simpfendörfer, Gottfried:
Johann Sebastian Bachs Umgang mit den Texten seiner Kantaten, ein
Niederschlag seiner Frömmigkeit

ISBN 3-11-013772-0

NE: GT

© Copyright 1994 by Walter de Gruyter & Co., D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Satz: Eva Erdmann, Siegen

Druck: Werner Hildebrand, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Lüderitz und Bauer, Berlin

FÜR THEA

Vorwort

Die Kantaten Joh. Seb. Bachs stellen den unerreichten Gipfel innerhalb dieser Gattung dar. Darüber besteht Einigkeit. Nach wie vor strittig ist jedoch, welche innere Stellung er ihnen gegenüber einnimmt: Bilden sie das Zentrum seines Schaffens, das Lebensziel, das er früh ansteuerte und - auf Umwegen - erreichte, oder sind sie im jeweiligen Dienstauftrag geschriebene Werke eines genialen Komponisten, der an sich selbst höchste Ansprüche stellte und ständig nach Verbesserung und Vervollkommenung seiner Kompositionen strebte, aber darin nichts von seiner persönlichen Frömmigkeit kundtat?

Es war das Studium meiner Frau an der Arie "Herr, der du stark und mächtig bist" (BWV 10/2), das mir Eigentümlichkeiten in der Textbehandlung durch Bach in die Augen springen ließ und mich anregte, unter diesem Gesichtspunkt das gesamte Kantatenwerk durchzusehen. Ziel war es, umfassend aufzuzeigen, welche Aussagen der ihm vorliegenden Texte Bach bei der Vertonung besonders hervorhebt, weil sie ihm wichtig und bedeutsam erscheinen, um auf diese Weise nachprüfbar sichtbar zu machen, wo sein persönliches Herz schlägt. Die daraus erwachsene Untersuchung wurde im Sommersemester 1988 von der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg als Dissertation angenommen.

Zur Veröffentlichung im Druck wurde sie leicht überarbeitet. Die Drucklegung wurde ermöglicht durch Druckkostenzuschüsse der Evangelischen Landeskirche in Württemberg sowie des Lutherischen Kirchenamts in Hannover und privater Gönner, wofür von Herzen gedankt wird. Wesentliche Hilfe gewährte Herr Prof. Dr. Christian Grethlein, der sich für diese Arbeit lebhaft interessierte und sie in die "Arbeiten zur Praktischen Theologie" aufnahm. Gewidmet ist dieses Buch ihr, die, ohne es zu ahnen, den entscheidenden Anstoß dazu gab: meiner Frau.

Die verwendeten Abkürzungen entsprechen denen von RGG³ bzw. den Bach-Jahrbüchern.

Inhaltsangabe

Vorwort	VII
I. Einführung	1
II. Durchsicht des Kantatenwerks	
1. Einzelne Worte bzw. Wortgruppen werden mehrfach wiederholt	15
2. Wortverdoppelungen in Themen	38
3. Bach vertont Zeilen sukzessive	58
4. Einzelne Choralzeilen werden besonders hervorgehoben	82
5. Einzelne Worte werden isoliert wiederholt	97
6. Bach bildet Texte um	121
7. Bach ändert im Laufe der Komposition Texte ab	127
8. Bach ordnet Textzeilen anders an	132
9. Bach nimmt innerhalb einer Zeile Inversionen vor	162
10. Bach faßt Teile zweier Zeilen zusammen	169
11. Fragen werden intensiviert	175
12. Bach verstärkt Imperative	184
III. Eingriffe in Textvorlagen	199
IV. Theologische Ergebnisse	247
Literaturverzeichnis	300

I. Einführung

1. Zwei zeitgenössische Zeugnisse

Der Hamburger Musiker und Musiksschriftsteller Johann Mattheson bemerkt zu J. S. Bachs Kantate BWV 21: "Damit der ehrliche Zachau [sc. Händels Lehrer in Halle] Gesellschaft habe, ... soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also:". Und nun beginnt Mattheson an Beispielen aufzuzeigen, wie Bach sprachlich den Kantatentext behandelte: "Ich, ich, ich ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß ..."¹. Philipp Spitta urteilt dazu: "In Bezug auf das 'Ich, ich, ich' mag ein Tadel berechtigt sein", weist die übrigen Vorhaltungen zurück und bemerkt abschließend: "Es ist klar, daß er [sc. Mattheson] nur eine Gelegenheit vom Zaume bricht, Bach zu bemäkeln und der wenig freundschaftlichen Gesinnung, die er gegen seinen großen Zeitgenossen ... hegte, Luft zu machen."² Albert Schweitzer gibt ebenfalls zu: "Ganz unberechtigt ist diese Kritik, was die dreimalige Wiederholung des 'Ich' betrifft, nicht!", er bedauert dann: "Mußte dem großen Hamburger Kunstorakel auch gerade diese in deklamatorischer Hinsicht nicht ganz unanfechtbare Kantate zu Gesicht kommen, als er sein öffentliches Urteil über den vollendetsten musikalischen Deklamator abzugeben sich anschickte!" Schweitzer fährt fort: "Wenn er sich die Mühe gegeben hätte, andere Vokalkompositionen Bachs kennenzulernen, wäre er eines Besseren belehrt worden"³. Er wäre aber auch auf weitere Kantaten gesto-

¹ Johann Mattheson, *Critica musica* II, Hamburg 1725, 368, zit. nach Dok. II Nr. 200.

² Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bd., Leipzig 1930⁴, Bd. I, 530.

³ Albert Schweitzer, *J.S. Bach*, Wiesbaden 1957, 155. An anderer Stelle bemerkt er: "Es muß ihm [sc. Mattheson] zugestanden werden, daß die

Ben, von denen Schweitzer schreibt: "Nur gut, daß Mattheson diese Kantate nicht zu Gesicht bekam ..."⁴.

Genau entgegengesetzt urteilt eine Generation später Friedrich Wilhelm Marpurg: "Ich erinnere mich noch mit Vergnügen einer gewissen Fuge des seel. Herrn J. S. Bach, über die Worte: Nimm was dein ist, und gehe hin⁵ ... Diese Fuge hatte auch bey den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und einen besonderen Gefallen erregt, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortrefflichen Deklamation, die NB. der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besondern Spiele mit dem gehe hin, angebracht hatte, und deren Wahrheit, natürliches Wesen, und genau angemessene Richtigkeit, jedem sogleich in die Ohren fiel, herrührten. Dergleichen Fugen könnte ich ... von dem itzgedachten großen Meister mehrere anführen."⁶

Soviel ist deutlich: Beiden Kritikern fällt die Art und Weise der Textbehandlung Bachs in seinen Kantaten auf, in diesen Beispielen speziell die mehrfache Wiederholung einzelner Worte bzw. Satzteile, auch wenn sie diese Beobachtung unterschiedlich beurteilen. So stellt sich die Frage: Trifft es zu, was Schweitzer zu BWV 21/2 bemerkt, daß solche Wortwiederholungen "nicht auf tiefer Überlegung" beruhen⁷, oder ist es ein Charakteristikum von Bachs Textbehandlung, "wenn er bestimmte Worte auffällig wiederholt und plötzlich mit besonderer rhythmischer Energie

viermalige Wiederholung des Wortes 'Ich' zu Anfang nicht auf tiefer Überlegung beruht. Wir haben es hier mit einer Reminiszenz an den alten Motettenstil zu tun" (488f).

⁴ Ebd., 505 zu BWV 24. Die Deklamation gibt für Schweitzer oft das Urteil ab, inwiefern es sich wahrscheinlich um eine Parodie handelt oder nicht, z.B. 516 zu BWV 194/5 und 8 (was hier zutrifft), 546, Anm. 11 zu BWV 144/2 und 5, 681 zu BWV 121/2.

⁵ BWV 144/1.

⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 24.5.1760, zit. nach Dok. III, Nr. 701 (146).

⁷ Albert Schweitzer, J.S. Bach, a.a.O., (Anm. 3), 489.

nachdrücklich, kurz angebunden hinstellt, ja hervorstößt", wie es Philipp Wolfrum formuliert?⁸ Es könnte doch sein, daß Bach sehr bewußt und überlegt so verfuhr und auf diese Weise Akzente setzte und das betonte, was ihm wichtig erschien.

2. Weitere Beobachtungen

Außer diesen beiden gibt es eine ganze Reihe von Modellen, wie Bach Texte im einzelnen behandelte. Sie sollen nun vorgestellt werden:

1. Zu Beginn von BWV 21/2 wird ein einzelnes Wort durch mehrfache Wiederholung auf Akkorden vor dem eigentlichen Beginn der Chorfüge hervorgehoben. In diesem Fall ist es das Subjekt "ich". Ähnlich verfährt Bach später zu Beginn der Motette "Komm, Jesu, komm" mit dem Imperativ "komm". Alfred Dürr weist darauf hin, daß sich solche Eröffnungstakte, von Hugo Riemann "Vorhang" genannt, häufig in der Musik jener Zeit finden.⁹ Wenn Bach hier diese Form wählt und das Subjekt "ich" dermaßen betont, dann unterstreicht er auf diese Weise den existentiellen Charakter des zugrunde liegenden Textes. Es ist keine distanzierte Aussage, hier spricht das betroffene Ich, d.h. es handelt sich um eine höchst persönliche, mich, den einzelnen Menschen betreffende Aussage.¹⁰

2. In BWV 144/1 verfährt Bach so, daß er den Gesamttext "Nimm, was dein ist, und gehe hin" dem Fugenthema unterlegt,

⁸ Philipp Wolfrum, Johann Sebastian Bach, 2. Band, Leipzig 1910, 31f.

⁹ Alfred Dürr, "Einführung in die Kantaten BWV 71, 172", in: Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1979, Heft 1, 3-14, 9.

¹⁰ Vgl. Schering, der diese Wortwiederholung als Selbstanklage interpretiert, in: Arnold Schering, Über Kantaten Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1950³, 37.

während auf den Kontrapunkt, der in zweifacher Gestalt erscheint, die Schlußwendung "gehe hin" mehrfach gesungen wird.¹¹ So sehr es sich musikalisch anbot, dem ruhigen Thema einen bewegten Kontrapunkt entgegenzusetzen, ist es doch sprachlich nicht zwingend, darauf "gehe hin" mehrfach wiederholen zu lassen. W. Gillies Whittaker erklärt diese Wiederholungen einfach damit: "The composer was in difficulties with his diminutive text."¹² Das trifft nicht zu. Es ist nämlich zu beobachten, daß der Text in seiner Gesamtheit ausschließlich auf das Fugenthema vorgetragen wird, sonst läßt Bach nur "und gehe hin" bzw. "gehe hin" singen, somit auch in den Kontrapunkten. Dahinter steht eine Absicht Bachs. Er will unterstreichen: Was Gott dem Menschen gibt als das Seine, das ist genug; mehr kann er nicht bekommen, mehr braucht er auch nicht. Spitta bemerkt zurecht, daß in dieser Fuge "die energische, ja harte Abweisung der Forderungen werkgerechten Dünkels einen fast dramatischen Ausdruck gewinnt."¹³

3. Die Ratswahlkantate BWV 71 beginnt ebenfalls mit einem "Vorhang"¹⁴, bevor in T. 3 der Text "Gott ist mein König" in seiner Gesamtheit vorgetragen wird. Daneben ist die Textbehandlung in T. 5ff ebenfalls auffällig. Zunächst wiederholt Bach die Akkordschläge vom Anfang auf das Wort "Gott", in der Mitte von T. 6 fährt er fort mit "Gott ist", dann schließt der Gesamttext den Eingangsabschnitt ab. Dasselbe wiederholt sich am Satzende T. 34ff. Bach vertont also den Text "Gott ist mein König" sukzessive, Schritt um Schritt. Während der Gesamttext zweimal gesungen wird, erklingt "Gott" noch viermal, "Gott ist" noch einmal

¹¹ Die erste Hälfte mit dem Text "gehe hin, gehe hin" verselbständigt sich zu einem Motiv (T. 21, 23 T, T. 24 B, T. 26 S u.ö.).

¹² W. Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Vol. I und II, London 1978, I, 354.

¹³ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, a.a.O. (Anm. 2), II, 248.

¹⁴ Alfred Dürr, *Einführung in die Kantate BWV 71*, a.a.O. (Anm. 9). Den ganzen Chor analysiert Dürr in: *Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs*, Wiesbaden 1977², 111f.

zusätzlich, also "Gott" insgesamt siebenmal. Unabhängig davon, ob diese Siebenzahl beabsichtigt ist oder nicht: durch die häufige Wiederholung des Subjektes "Gott" sowie die sukzessive Vertonung des Textes wird deutlich hervorgehoben: Gott, nur Gott, er allein ist mein König. Oder wie es Dürr schön ausführt: "Gott ist der wahre Regent, und alle irdische Regentschaft ist sein Werk."¹⁵

4. Zum 1. Advent 1714, dem Beginn eines neuen Kirchenjahres, schrieb Bach die Kantate BWV 61 "Nun komm, der Heiden Heiland". Der Eingangsschor ist "eine feinsinnige Kombination von Choralbearbeitung und Französischer Ouvertüre."¹⁶ Was die Textbehandlung anbelangt, so fällt auf, wie deutlich die erste und die dritte Choralzeile gegenüber den anderen beiden, die in einen einfachen vierstimmigen Satz vertont sind, herausgehoben werden. Mag dies bei der dritten Zeile mit der Form der Französischen Ouvertüre zusammenhängen, deren Mittelteil sie bildet, so hätte sich im Falle der ersten Zeile, um den einleitenden Grave-Teil nicht zu lang werden zu lassen, eine knappe Vertonung nahegelegt. Stattdessen "wird jedoch die erste Zeile durch aufeinanderfolgendes Zitat der vier Singstimmen sowie je ein voraufgehendes und eingeschobenes instrumentales Zitat (Continuo) erheblich ausgeweitet."¹⁷ Sie erklingt somit insgesamt sechsmal, so häufig wie keine andere! Das bedeutet, vom Text aus betrachtet: "Während des feierlichen Grave singt eine Stimme nach der anderen die bittende Choralzeile 'Nun komm' der Heiden Heiland."¹⁸ Auf

¹⁵ Ebd., 5. Dies mag auch der Grund sein, weshalb Paul Mies in "Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute", 3. Teil, Wiesbaden 1964, 156, "Gott" kursiv drucken läßt.

¹⁶ Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Kassel etc./München 1981⁴, 96. Eine eingehende Analyse bietet Dürr in: Studien zu den frühen Kantaten J. S. Bachs, a.a.O. (Anm. 14), 118.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., 494, vgl. die Behandlung dieser Zeile in dem Choralduett BWV 36/2.

diese Weise hebt Bach diese Choralzeile in besonderer Weise hervor. Bei der dritten Choralzeile "des sich wundert alle Welt", die als Fuge durchgeführt wird,¹⁹ läßt sich folgendes beobachten: Zunächst wird in dem lockeren Kontrapunkt, der im Sopran und im Alt dem Fugenthema folgt (T. 33ff), das Subjekt "alle Welt" verdreifacht.²⁰ Ferner wird besonders häufig die Wendung "alle, alle Welt" an das Zeilenende angefügt (T. 43ff im Alt, T. 40ff im Tenor, T. 50ff im Alt, T. 77ff im Tenor). Dazu kommt, daß auch sonst noch "alle" verdoppelt ist (T. 48ff im Tenor, T. 56ff im Sopran und Alt, T. 83ff im Sopran). Hier setzt Bach seinen Akzent nicht auf die ganze Choralzeile, sondern letztlich auf ein Wort, nämlich auf "alle".

5. Nach einem Rezitativ folgt die Arie "Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche." Bach behandelt diese Zeile folgendermaßen: Sie wird zunächst einfach vorgetragen (T. 17-19), dann in einer freien Sequenz wiederholt, bevor die nächste Zeile angefügt wird. An diese wird unmittelbar auf die unbetonte Zählzeit zwei aus der ersten Textzeile der Imperativ "komm" mittels eines Septsprungs angehängt. Im nächsten Takt ertönt auf dieselbe Zählzeit wiederum dieser Imperativ. In T. 25 greift ihn Bach noch einmal auf, um die Zeile mit "zu deiner Kirche" zu Ende zu führen, woran der Zeilenanfang "komm, Jesu komm" angehängt wird. Dann wird nach einer kurzen Pause die erste Zeile normal vertont, woran wiederum, jeweils auf Zählzeit zwei, dreimal "komm" eingefügt wird (T. 29-31),²¹ bevor mit der zweiten Zeile fortgefahren wird. Diese Arie ist ein Beispiel dafür, wie Bach ein einzelnes Wort aus dem Text herausgreifen und isoliert herausstellen kann.

¹⁹ Analyse bei Alfred Dürr, "Einführung in die Kantate BWV 71", a.a.O., (Anm. 9).

²⁰ Eine Verdreifachung von "alle Welt" findet sich im Tenor T. 60ff.

²¹ W. Gillies Whittaker bemerkt dazu: "A delightful device is the isolated cries of 'komm' on the second beat of the bar, which tell effectively against the flowing melodies", *The Cantatas of Johann Sebastian Bach* I, a.a.O. (Anm. 12), 148.

6. Den Schlußchoral dieser Kantate bildet der zweite Teil der Strophe "Wie bin ich so herzlich froh."²² Auffällig ist, wie Bach die Zeile "Komm, du schöne Freudenkrone" in den Begleitstimmen behandelt: 1. Im Baß wird als Vorspann achtmal die Aufforderung "komm" in Quint- bzw. Quartsprüngen vor dem eigentlichen Zeilenbeginn gesungen. 2. Alt und Tenor bilden ein auftaktiges Fugato, wobei "komm" im Thema verdoppelt ist. Ferner ist im Tenor an das Zeilenende noch einmal "komm" angehängt. 3. Darüber hinaus - und das ist neuartig - nimmt Bach T. 6 in beiden Stimmen eine kleine Textneubildung vor: Er greift noch einmal den Imperativ "komm" auf (im Tenor sogar zweifach) und verbindet ihn mittels des Bindewortes "und" mit der folgenden Zeile, so daß der Text entsteht: "Komm und bleib nicht lange." Zugleich trägt der Baß beide Zeilen in ihrer unveränderten Gestalt vor. Bach griff an dieser Stelle in den Text ein, um die Aufforderung "komm" noch einmal betont einfügen zu können.

7. Auch im Mittelteil der Arie "Heiligste Dreieinigkeit" (BWV 172/3) stellt Bach den Imperativ "komm" stark heraus, der schon in der Textvorlage viermal den Zeilenanfang bildet. Zunächst wiederholt er die Anfangszeile "komm doch in der Gnadenzeit" (T. 11f). Dann setzt er vor die Zeile "komm doch in die Herzenshütten" zusätzlich den Befehl "komm doch" auf einer aufsteigenden Koloratur, d.h. er verdoppelt den Zeilenanfang (T. 13f). Mit derselben Wendung, um eine Terz nach oben transponiert, leitet er die Zeile "komm und laß dich doch erbitten" ein (T. 16f), d.h. er greift auf den isolierten Anfang der vorvorgehenden Zeile zurück.²³ Die beiden Schlußzeilen werden T. 20f noch einmal ver-

²² Dazu: Renate Steiger, "Amen, amen! Komm, du schöne Freudenkrone - Zum Schlußsatz von BWV 61", in: MuK 59, 1989, 246-251.

²³ Zutreffend bemerkt Carl Otto Dreger, daß Bach hier "großes Gewicht auf das Wort 'komm' legt, das in drei Koloraturen jedesmal gesteigert zu Gehör gebracht wird und beim letzten Mal mit den Worten: 'komm und ziehe bei uns' den Höhepunkt erreicht" (Carl Otto Dreger, "Die Vokal-

tont, wobei die letzte etwas anders formuliert ist. Lautet sie T. 18f in Anlehnung an die vierte Zeile: "komm und kehre bei uns ein", wie auch im Textdruck von 1731 wiedergegeben,²⁴ so ist sie T. 21ff umgeändert zu "komm und ziehe bei uns ein".²⁵ Das ist ein sachlicher Unterschied. "Einkehren" hat mehr einen nur vorübergehenden, "einziehen" jedoch einen länger dauernden Aufenthalt zur Folge. Bach wollte also zum Ausdruck bringen: Die Dreieinigkeit möge nicht nur für kurze, sondern für längere Zeit in den "Herzenshütten" Wohnung nehmen.

8. In dem Textdruck von 1731 wird das Duett BWV 172/5 als ein Zwiegespräch zwischen der Anima und dem Spiritus Sanctus bezeichnet.²⁶ Entsprechend selbständig werden die beiden Singstimmen geführt. Der Text der Anima ist dreimal umfangreicher als der des Spiritus Sanctus. Im zweiten Durchgang der beiden Anfangszeilen fügt Bach ein doppeltes "komm" zusätzlich ein (T. 6f), zwischen die fünfte und sechste Zeile schreibt er den Vokativ "liebste Liebe" aus der vierten Zeile ein. Die stärksten Eingriffe sind in der letzten dreizeiligen Strophe zu beobachten. Sie lautet:

thematik Johann Sebastian Bachs. Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten", in: BJ 1934, 41-62, 52).

²⁴ Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, ed. Werner Neumann, Leipzig 1974, 444.

²⁵ Alfred Dürr zitiert: "Komm und ziehe bei uns ein!" ("Einführung in die Kantate BWV 172", in: Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1979, Heft 1, 15-25, 18).

Da die Originalpartitur verloren ging und die erhaltenen Singstimmen 1731 von Kopisten angefertigt wurden, meint der Krit. Ber. zu NBA I/13, 33, dies "wird vielleicht nur auf ein Versehen des Kopisten zurückgehen". Doch fährt er bezeichnenderweise fort: "Diese Abweichung könnte andererseits aber auch von Bach selbst herrühren, wie das Melisma auf 'ziehe' zu beweisen scheint". Das ist umso wahrscheinlicher, als sich dieser Vorgang noch häufiger beobachten läßt.

²⁶ BT 444.

"Sei im Glauben mir willkommen,
Höchste Liebe, komm herein,
Du hast mir das Herz genommen."

Bach vertont diesen Text zunächst wie erwartet und setzt vor seiner Wiederholung durch Pausen eine Zäsur (T. 30). Doch der musikalische Duktus verläuft anders. Schon am Ende der zweiten Zeile findet sich auf die Worte "komm herein" eine Kadenz (T. 28ff). Die unmittelbar anschließende letzte Zeile leitet etwas Neues ein, das, durch die oben erwähnte Pause unterbrochen, mit der Wiederaufnahme der Anfangszeile fortgesetzt wird. Dem entspricht die Interpunktion. Am Ende der Schlußzeile T. 30.35 steht nicht, wie erwartet, ein Punkt, sondern ein Komma. Unter der Hand, kaum hörbar ordnet Bach diese drei Zeilen anders, was beim Abgesang T. 42ff deutlich wird. Die neue Fassung der Strophe lautet:

"Du hast mir das Herz genommen,
Sei im Glauben mir willkommen,
Höchste Liebe, komm herein!"

Um den Zeilenanfang nicht in der Luft hängen zu lassen und dem Hörer kundzutun, wer mit "du" angesprochen wird, findet T. 41f eine Inversion der neuen Schlußzeile statt. Die Aufforderung "komm herein" wird, nach einer Pause, als Abschluß an die Zeile "sei im Glauben mir willkommen" angehängt. Der übrig gebliebene Vokativ "Höchste Liebe" bildet zugleich den Übergang zum Folgenden.

Was sind Bachs Beweggründe für dieses Vorgehen? Zum einen wird die Anrede "du" an die Spitze der Strophe gerückt. Zum anderen bildet die Bitte "komm herein" das letzte Wort der Anima und stimmt zugleich im Reim mit dem Schlußwort "dein" des Spiritus Sanctus überein. Wie sehr Bach diese Bitte hervorhebt, zeigen die Wiederholungen dieser Wendung gleich zu Beginn auf einer vollständigen Kadenz (T. 27-29) oder später T. 32-34.

9. In der Altpartie desselben Duetts findet sich T. 7ff eine sukzessive Vertonung der ersten Zeile:

"Ich erquicke,
ich erquicke dich,
ich erquicke dich, mein Kind,
dich, mein Kind."

Bedeutsamer ist jedoch die Behandlung der dritten Zeile "ich bin dein, und du bist mein." Bach vertont diesen Text siebenmal, wobei nach dem vierten Mal "du bist mein" (T. 32), nach dem sechsten Mal "ich bin dein" (T. 35f) zusätzlich eingefügt ist. Etwa genau in der Mitte, in T. 37, vertauscht Bach beide Texthälften miteinander, so daß die Zeile nun "du bist mein, und ich bin dein" lautet, die Bach fünfmal vertragen läßt. Während er im vorderen Teil jeweils beide Texthälften zusätzlich einschiebt, konzentriert er sich im hinteren Teil ganz auf "und ich bin dein" (T. 39, 41), ja er stellt dies am Ende noch einmal betont heraus, indem er deklamiert "und ich, und ich bin dein" (T. 44). Dadurch hebt Bach zum einen das pointierte "ich" hervor, das dem betonten "du" im Sopran entspricht. Der Hl. Geist ist der, der in diesem Verhältnis Geist-Seele die dominierende Rolle einnimmt. Zugleich wird durch diese Inversion geradezu plastisch nachgezeichnet: Indem die ganze Passage mit "Ich bin dein" beginnt und mit "und ich bin dein" endet, wird veranschaulicht, wie das "du" der Seele vom "ich" des Geistes umgeben und umschlossen ist. "Du bist mein" hat seinen Grund in "ich bin dein". Die Gemeinschaft von Geist und Seele ist nicht eine Partnerschaft zwischen Gleichwertigen, sondern besteht darin, daß die Seele vom Geist umfaßt und gehalten ist.

10. In der Arie

"Wenn kommt der Tag, an dem wir ziehen
Aus dem Ägypten dieser Zeit" (BWV 70/3)

wird nach dem ersten Vortrag dieser beiden Zeilen der fragende Hauptsatz "Wenn kommt der Tag" zweimal allein wiederholt (T.

17f), bevor mit dem Text fortgefahren wird. Ehe derselbe Textabschnitt erneut behandelt wird, erscheint dieser Fragesatz im voraus, wobei das Fragewort "wenn" unmittelbar auf unbetonter Zählzeit mit einem Quartsprung nach oben angehängt wird (T. 26). Dann wird noch der Ausruf "ach!" aus der dritten Zeile eingeschoben, was eine Steigerung bewirkt. Es ist auffallend, wie stark hier das Fragewort betont wird, in diesem Fall die Frage nach dem alles entscheidenden Tag und seinem Kömmen.

11. Die beiden letzten Zeilen dieser Arie lauten:

"Wacht, Seelen, auf von Sicherheit
Und glaubt, es ist die letzte Zeit!"

Diese werden zunächst einfach vertont, wobei zur Schlußkadenz das Zeilenende "die letzte Zeit" wiederholt wird (T. 47f). Daran wird unmittelbar, auf unbetonte Zählzeit, mit markantem Quintsprung, ohne Instrumentalbegleitung der Imperativ aus der vorhergehenden Zeile "wacht auf" angefügt, wobei der Vokativ "Seelen" ausgelassen ist. Derselbe Vorgang wiederholt sich T. 50 in ähnlicher Weise. Die Auslassung des Vokativ bedeutet eine Konzentration auf das Wichtigste, nämlich auf den Imperativ. Die Häufung von Imperativen bedeutet nicht nur eine Intensivierung der Aufforderung im Sinne von "wacht doch auf jeden Fall auf", sondern auch einen Antrieb im Sinne von "wacht bald auf."

12. Im Schlußteil dieser Arie (T. 60ff) vertont Bach noch einmal den gesamten Arientext. Dabei findet sich T. 72 wieder das angehängte "wacht auf" wie T. 48. Die Singstimme endet dann mit folgendem Text: "Wacht auf, es ist die letzte Zeit!" Dabei handelt es sich um eine Zusammenfassung der letzten beiden Zeilen. Von der vorletzten wird der Imperativ "Wacht auf" ohne den dazwischen stehenden Vokativ mit dem Nebensatz der letzten verbunden. Auf diese Weise erreicht Bach zunächst eine Konzentration, wie es sich für den Schluß einer Arie anbietet. Doch tritt durch diese Kombination auch eine Verschiebung der Aussage ein: Der

Imperativ "wacht auf" bezieht sich nicht mehr auf "von Sicherheit", sondern auf "es ist die letzte Zeit". Diese Aussage hat in Verbindung mit "und glaubt" eine subjektivere Färbung: Die Menschen werden aufgefordert zu glauben, es sei die letzte Zeit. Das ist nicht für jedermann eindeutig, vielmehr eine Glaubenssache. In der neuen Verbindung heißt es kategorisch: "Es ist die letzte Zeit" - diese Aussage hat einen mehr objektiven Charakter bekommen. Sie gilt absolut, das ist keine Sache persönlichen Glaubens mehr. Insofern brachte Bach an diesem Punkt an seiner Textvorlage eine Korrektur an.²⁷

Fassen wir zusammen, so lassen sich an Bachs Umgang mit seinen Texten folgende Beobachtungen feststellen:

1. Einzelne Worte bzw. Wendungen werden vervielfacht.
2. In Themen (Fugenthemen, Kontrasubjekten, Motiven) werden Worte vervielfacht.
3. Ein Text wird sukzessive vertont.
4. Innerhalb einer Choralbearbeitung werden einzelne Choralzeilen durch besondere Behandlung herausgestellt.
5. Einzelne Worte werden aus dem Zeilenzusammenhang gerissen und isoliert wiederholt, häufig auf unbetonten Zählzeiten, mittels Sprünge in exponierte Lagen.
6. Bach bildet neue Texte.
7. Bach ändert im Laufe der Komposition Texte ab.
8. Textzeilen werden anders geordnet.
9. Texthälften werden miteinander vertauscht (Inversion).
10. Teile zweier Textzeilen werden zu einer zusammengezogen.

Ferner: 11. Fragen werden besonders intensiviert.

12. Imperative werden verstärkt, wobei der entsprechende

²⁷ Vielleicht störte er sich auch an der Formulierung "... und glaubt, es ist ...", die hier im Sinne der *fides quae creditur* zu verstehen ist.

Vokativ weggelassen oder auch, wie später gezeigt werden soll, zusätzlich eingefügt werden kann.²⁸

²⁸ Wie sehr Bach in seiner Art, Texte bei der Vertonung zu behandeln im Widerspruch zu der Ästhetik seiner Zeit stand, zeigte jüngst Günther Wagner in seinem Aufsatz "Instrumental-vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert" (in: BJ 1987, 7-17, bes. 9ff). Selbstverständlich finden sich ähnliche Textbehandlungen auch bei anderen Komponisten, nur längst nicht in diesem Umfang. Nachfolgend einige Beispiele:

1. Wortvervielfachung:

Johann Ludwig Bach: Kantate Nr. 12, Arie Nr. 4 "Ich bin ein guter Hirt" (das Anfangswort "ich" ...)

2. Thematische Verdoppelung:

Schütz: "Ich bin die Auferstehung und das Leben" (BWV 464)
(Die Negation in "der wird nimmermehr sterben")

3. Sukzessive Vertonung, Inversion, Texterweiterung:

Beethoven: Fidelio, Arie Nr. 2
(Schlußzeile T. 30ff, 64ff, 73ff).

4. Einzelne Worte werden isoliert wiederholt:

Beethoven: Missa sollemnis
("non" nach "non erit finis" im Credo)
Schumann: Frauenliebe und -leben, Lied Nr. 6
(am Schluß: "dein Bildnis")

5. Textumbildung durch Auslassung:

Schubert: Messen (dazu: Walter Dürr, "Dona nobis pacem. Gedanken zu Schuberts späten Messen", in: ed. Wolfgang Rehm, *Bachiana et alia musicologica*. FS Alfred Dürr zum 65. Geburtstag. Kassel etc. 1983, 62-73. bes. 62, Anm. 6).

6. Textumgestaltung im Laufe der Komposition:

Mozart: Entführung aus dem Serail, Arie Nr. 6,
T. 18ff, 84ff

7. Zeilenumstellung:

Händel: Der Messias
("Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" wird in der Arie rondoartig wiederholt).

Brahms: Ein deutsches Requiem, Satz Nr. 5
("Ich will euch wiedersehen" am Schluß)

Wolf: Er ist's. (Am Schluß: "Ja, du bist's").

II. Durchsicht des Kantatenwerks

1. Einzelne Worte bzw. Wortgruppen werden mehrfach wiederholt

Vielfach ist *das Anfangswort einer Zeile*, besonders wenn es sich um das Subjekt eines Satzes handelt, durch häufige Wiederholung in besonderem Maß herausgestellt. Sehr deutlich ist dies im Eingangschor "Alles nur nach Gottes Willen" (BWV 72/1) der Fall, wo "alles" ständig wiederholt wird¹, schon zu Beginn in den Stimmen, die noch nicht mit der Imitation einsetzen. Bis zu fünfmal nacheinander kann dieses Wort gesungen werden (T. 27ff Sopran, Alt, T. 39ff Sopran, T. 98ff Alt), um die Totalität des Willens Gottes unüberhörbar zu machen.

Bei der letzten Zeile des Choralchors BWV 140/1 "ihr müsset ihm entgegen gehn" läßt Bach die Unterstimmen zu den beiden ersten Tönen des C.f. akkordisch "ihr" singen, bevor dann imitatorisch die ganze Zeile vorgetragen wird. Damit wird deutlich, wer in diesem ganzen Satz angesprochen ist. Beim Tuttieinsatz des Chores "Wir kommen, deine Heiligkeit, unendlich großer Gott, zu preisen" (BWV 195/5) singen die drei Unterstimmen vor dem Sopraneinsatz auf den Taktbeginn zusätzlich "wir" und wiederholen dies, bis sie selbst mit dem Thema folgen.² Dasselbe wiederholt sich, von Veränderungen im Baß abgesehen, T. 77ff. Ferner wird in den drei Oberstimmen in T. 92f dieses Subjekt homophon zweimal vorangestellt.³

¹ W. Gillies Whittaker erwähnt "shouts of 'Alles'", The Cantatas of Johann Sebastian Bach I, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 524.

² "The lower voices shout 'Wir' on the first beats of the bar before they take by", ebd., 384.

³ In dem Chor "Wir haben keinen König" aus der Johannes-Passion setzt

Am Ende des schon erwähnten Chores "Gott ist mein König" (BWV 71/1) wird das Subjekt "Gott" fünfmal nacheinander gesungen, meist betont auf Taktanfang.

Das Subjekt des zweiten Teils der Arie BWV 181/1 ist "Belial mit seinen Kindern." "Belial is solemnly intoned thrice, the second time a tone higher"⁴, und zwar "in die Zäsuren des Instrumentalthemas."⁵ Dies geschieht nicht nur einmal, sondern zu Beginn von beiden Abschnitten mit dem Text (T. 27ff, 52ff).

In dem Duett "Die Armut, so Gott auf sich nimmt" (BWV 91/5) wird das Subjekt "die Armut" erst im Mittelabschnitt des Hauptteils vervielfacht, hier dafür besonders intensiv: Im Sopran ist es dreifach, im Alt sogar vierfach an den Zeilenanfang gestellt (T. 19ff), um zu zeigen, worin der Grund für das ewige Heil der Menschen liegt. Diese Armut zeigt sich in Jesu menschlichem Wesen, und entsprechend wird das Subjekt des Mittelteils "sein menschlich Wesen" T. 36ff im Sopran und T. 58ff im Alt verdreifacht.

Der Beginn der Arie "Erfreute Zeit im neuen Bunde" (BWV 83/1) besteht aus einer zweifachen Einleitung mit "erfreute Zeit" (T. 16ff). Beim zweiten Textdurchgang wird dies noch ausgeweitet, indem diese Wendung insgesamt sechsmal gesungen wird (dreimal als Mittelteil auf langen Koloraturen, dreimal als Beginn des Dacapos). Dies fand auch musikalisch seinen Niederschlag. Schweitzer zitiert des Eingangsthema unter den Freudenmotiven⁶ und nennt sie eine "freudvoll bewegte Eingangsarie".⁷

Der Tod ist das Thema in dem Duett BWV 4/3. Darum ist schon zu Beginn der Anfangszeile "Den Tod niemand zwingen konnt" die Anfangswendung in beiden Stimmen zweimal voran-

Bach ebenfalls zweimal pointiert "wir" voran.

⁴ W. Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach I*, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 713.

⁵ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, a.a.O. (Anm. 16, Teil I), 213.

⁶ Albert Schweitzer, *J.S. Bach*, a.a.O. (Anm. 3, Teil I), 470.

⁷ Ebd., 512.

gesetzt. Entsprechend ist innerhalb der Zeile "Davon kam der Tod so bald" das Subjekt "der Tod" im Sopran verdreifacht, im Alt verdoppelt. Beide Stimmen tragen diese Worte im Wechsel vor, so daß sie insgesamt fünfmal zu hören sind. Die Macht des Todes stellt Bach in T. 41ff sogar bildlich dar: Bei der Zeile "hielt uns in seinem Reich gefangen" unterschreitet am Ende der Sopran den Alt, wodurch diese Gefangenschaft wiedergegeben wird.⁸

Die übernächste Strophe (BWV 4/5) endet mit der Zeile "ein Spott ist aus dem Tod worden". Zum C.f. tragen die begleitenden Stimmen nur diese Wendung "ein Spott" vor, und zwar im Wechsel zwischen Sopran auf der einen, Tenor und Baß auf der anderen Seite.⁹ Dabei singt der Sopran dies insgesamt fünfmal, der Tenor viermal, der Baß dreimal. Auf diese Weise wird der Tod geradezu ausgelacht. Dem entspricht, wenn bei der Zeile "es hat den Tod verschlungen" der Baß das Objekt "den Tod" verdreifacht (T. 22). So wird hier die Niederlage des Todes und der Triumph über ihn deutlich herausgestellt.¹⁰

Der Mittelteil der Arie BWV 139/2 endet mit der Zeile "ihr Spötter seid mir ungefährlich". Gleich zu Beginn ist die Anrede verdreifacht (T. 92ff). Dann wird sie zweifach zusätzlich eingeschoben, wobei einmal "Spötter" mittels einer Koloratur breit dargestellt ist (T. 97ff); vor dem Abschluß ist sie noch einmal verdoppelt. Auf diese Weise werden die Spötter selbst verspottet!

⁸ Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, a.a.O. (Anm. 16, Teil I), 233.

⁹ Vgl. W. Gillies Whittaker, The Cantatas of Johann Sebastian Bach I, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), , 211: "The accompanying voices reiterate antiphonally 'Ein Spott' to detached quavers". Gerhard Herz erwähnt "... taunting cries of 'ein Spott'", Cantata No.4. A Norton Critical Score, New York 1967, 104.

¹⁰ Friedrich Smend bemerkt: "Der Spott über den vernichteten Tod ist scharf". (Johann Sebastian Bach, Kirchenkantaten, erläutert von Friedrich Smend, Berlin 1966³, I, 16). Schering beschreibt: "Der Spott ... ist geradezu ein Kinderspott", Über Kantaten Johann Sebastian Bachs, a.a.O. (Anm. 10, Teil I), 57.

Die erste und letzte Zeile der Arie BWV 144/5 besteht nur aus dem Subjekt "Genügsamkeit". Es ist aber zugleich das einzige, was Bach in der ganzen Arie überhaupt wiederholt. Zu Beginn jeder Textdurchführung ist das Wort verdoppelt (T. 7ff, 26ff), am Ende wird es vierfach (T. 21ff) bzw. siebenfach (T. 33ff) gesungen, nachdem es am Anfang zum Abschluß des ersten Textteils zusätzlich angefügt wurde (T. 12f).

Dieses Anfangswort kann auch ein Objekt sein, so im Mittelteil der Arie BWV 8/4. Bevor Bach die Vertonung des Zeilenpaares "nichts, was mir gefällt, besitzt die Welt" abschließt, setzt er zusätzlich dreimal "nichts"¹¹ auf betonte Taktteile voran (T. 42). Dies ist der Gegenpol zu "vor Jesu zu stehn", wovon unmittelbar darauf die Rede ist.

In dem Chorsatz "Alles nun, was ihr wollt" (BWV 24/3) ist "alles" u.a. dadurch besonders hervorgehoben, daß es insgesamt fünfmal nacheinander gesungen wird. Ähnlich verhält es sich im Chor BWV 10/1 bei der Wendung "alle Kindeskind", wo "alle" T. 66ff im Sopran dreifach und im Tenor vierfach wiederholt ist, ferner T. 73ff im Sopran vierfach und T. 74f im Alt dreifach.¹²

In anderen Arien bildet das Anfangswort eine Art Ausruf. So textiert Bach zum Anfang der Arie "Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende" (BWV 28/1) auf den Ritornellbeginn "Gottlob, gottlob!" (T. 13f). In den nächsten Takten wird derselbe Text wiederholt, bis endlich nach einigen Pausen die ersten beiden Zeilen der Arie im Zusammenhang vorgetragen werden.

Bei der Vertonung der Anfangszeile der Arie BWV 30/3 "Gelobet sei Gott, gelobet sein Name" setzt Bach T. 36ff, 156f. das Wort "gelobet" vierfach voran, und zwar in paarweiser Anordnung, wobei es zuerst kurz, dann auf eine über drei Takte gehende

¹¹ Philipp Wolfrum führt diese Passage als Beispiel dafür an, wie Bach "Worte ... durch scharfes Hervorheben ... oder auch Wiederholen auszeichnet", Johann Sebastian Bach, 2. Band, a.a.O. (Anm. 8, Teil I), 31, Notenbeispiel 4, Nr. 15.

¹² Vgl. "omnes, omnes generationes" im Magnificat.

Koloratur gesungen wird. In dem Choralchor "Gelobet seist du, Jesu Christ" (BWV 91/1) singen der Alt und der Tenor bei der Begleitung dieser Choralzeile das Anfangswort, durch Pausen deutlich voneinander abgehoben, dreimal bzw. viermal nacheinander zu Beginn (T. 13ff).

"Das Kopfmotiv [sc. der Arie BWV 133/2] ... ist ganz aus dem Text entwickelt, der ihm im Hauptteil unterlegt wird und den Hörer dreimal nacheinander das Wort 'Getrost' zuruft"¹³ (er fährt dann fort: "es faßt ein heiliger Leib des Höchsten unbegreiflichen Wesen"). Entsprechend wird dieser Text beim *Dacapo* wiederholt (T. 68ff). Bach greift das Thema der Singstimme T. 21ff noch einmal auf, setzt jedoch eine ausführliche Koloratur auf "getrost" voran, so daß dieser Ruf insgesamt viermal gesungen wird.

Der Wunsch "Willkommen" in der ersten Zeile der Arie "Willkommen, werter Schatz" (BWV 36/5) wird gerne zusätzlich zu Beginn mittels eines kurzen Motivs herausgestellt (T. 9f., 13f, 15), bevor die ganze Zeile gesungen wird, zum Abschluß des Anfangsteils wird es sogar viermal unmittelbar nacheinander vorgetragen (T. 17ff).

Das Gegenteil davon spricht die Zeile "Weg, schnöder Sündengraus" in der Arie 80/4 aus, freilich die Kehrseite der Bitte in der ersten Zeile "komm in mein Herzenshaus". Nachdem die ganze Zeile zweimal gesungen wurde, fügt Bach ein doppeltes "weg" auf einen Sextensprung an, wiederholt dies nach einer Pause sequenzierend. Bei der folgenden Wiederholung ist "weg" zu Beginn vierfach gesetzt, am Ende wird es doppelt angehängt¹⁴, bevor die Zeile zu Ende geführt wird.

¹³ Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, a.a.O. (Anm. 16, Teil I), 135. Vgl. W. Gillies Whittaker, The Cantatas of Johann Sebastian Bach I, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 336: "This word sung thrice to a rising arpeggio is the chief theme of the aria".

¹⁴ W. Gillies Whittaker bemerkt: "The singer repeats 'Weg' with gestures of contempt", The Cantatas of Johann Sebastian Bach I, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 226. Vgl. Christoph Wolff: Einführung in die Kantate BWV 80, in: Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1979, Heft 1, 49-57, 54.

Zu Beginn des Mittelteils der Arie BWV 22/2 wird die einleitende Wendung "wohl mir" insgesamt, durch Pausen unterbrochen, viermal nacheinander gesungen (T. 35ff), Ausdruck dafür, was das Verstehen der Passion für den Christen letztlich bedeutet. Innerhalb des Hauptteils der Arie "Wohl euch, ihr auserwählten Seelen, die Gott zur Wohnung ausersehn" (BWV 34/3) wird in T. 14ff die Anfangswendung verdreifacht, was Bach aus der Vorlage BWV 34a/5 übernimmt. Dem entspricht genau, wenn in der Chorarie BWV 67/6 der imitatorisch durchgeführten Zeile "Wohl uns, Jesus hilft uns kämpfen" die Wendung "wohl uns" zweimal homophon vorangestellt wird (T. 35ff).¹⁵

In der dritten Zeile der Arie BWV 107/5 "solls sein, kein Mensch kanns wehren", nämlich was Gott ausrichtet, "'soll's sein' ... is repeated with leaning tones which stress 'sein'",¹⁶ insgesamt dreimal, durch Pausen voneinander getrennt.

Innerhalb der Behandlung der Zeile "Welt ade, ich bin dein müde" (BWV 158/2) wird dieser Abschiedsruf T. 17ff viermal nacheinander gesungen, eingebaut in ein Ritornellzitat, ferner ist er T. 22f und 30f verdoppelt.

In seiner Vertonung der Choralstrophe BWV 100/2 als Duett faßt Bach die vierte bis sechste Zeile

"so laß ich mich begnügen
an seiner Huld
und hab Geduld"

zusammen. Auffallend ist der Anfang dieses Abschnitts. Bach beginnt in beiden Stimmen mit einem doppelten "so", wiederholt es einfach nach einer Pause - stets auf unbetonten Zählzeiten, um

Ein ähnlicher Vorgang liegt in dem Chor "Weg, weg mit dem" der Johannes-Passion vor, wo Bach das doppelte "weg" des Bibelwortes noch durch ständige Wiederholung verstärkt.

¹⁵ Im Rezitativ BWV 197/7 ist "wohl dir" nicht nur ständig verdoppelt, sondern auch einmal vervierfacht (T. 17ff).

¹⁶ W. Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach II*, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 249.

dann erst imitatorisch den Text vollständig zu behandeln. In diesem Wort ist gleichsam für ihn alles zusammengefaßt, was zuvor von Gottes Tun gesagt wurde, woraus nun der Christ bestimmte Konsequenzen ziehen kann, von denen unten die Rede sein wird.

Am Ende der Bibelwortvertonung BWV 106/2b läßt Bach bei der Zeile "auf daß wir klug werden" die Anfangsworte "auf daß" dreimal betont auf fallende Terzen, die jeweils höher gesetzt sind, singen.¹⁷

In dem Duett "Nur Geduld, Geduld, mein Herze" (BWV 58/1) stellt Bach die Mahnung "nur Geduld" in T. 26ff zweimal sequenzierend voran, womit er im Grunde die Intention des Librettisten aufnimmt und verstärkt.

Das Bibelwort, das dem Arioso BWV 45/4 zugrunde liegt, enthält die Anrede "Herr" doppelt. Bach verwendet sie stets dreifach¹⁸ auf gebrochenen Akkorden (T. 15f, 25f), um zu unterstreichen: Es stimmt, hier reden Menschen den Herrn an, dem sie Rechenschaft schuldig sind.¹⁹

Auch im Eingangsschor der Johannes-Passion wird "Herr" in allen Stimmen verdreifacht (T. 19f, 23f, 40f) Alt und Tenor tragen in T. 37ff diese Anrede sogar fünfmal vor. Beginnt eine Zeile mit einem ganz kurzen Hauptsatz, so kann dieser auch für sich vervielfacht werden. So fängt der Solobaß der Arie "Er ists, der ganz allein die Kelter hat getreten" (BWV 43/7) mit einem dreifachen "er ists" an.²⁰ Beim zweiten Text-

¹⁷ Vgl. Arnold Schering: "bei dem dreimaligen 'auf daß'", Über Kantaten Johann Sebastian Bachs, a.a.O. (Anm. 10, Teil I), 187.

¹⁸ W. Gillies Whittaker erwähnt: "the threefold leaping 'Herr'", The Cantatas of Johann Sebastian Bach I, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 199.

¹⁹ Das dreifache "Herr" zu Beginn der Arie "Herr, der du stark und mächtig bist" (BWV 10/2) gehört nur scheinbar hierher. Denn darauf folgt dreimal die restliche Zeile ohne Anrede, d.h. Bach vertont hier die Anfangszeile in zwei Abschnitte aufgeteilt. - Das dreifache "großer Gott" in der Arie "Heiligste Dreifaltigkeit" (BWV 172/3) ist nichts anderes als die sprachliche Wiedergabe der Trinität.

²⁰ W. Gillies Whittaker erwähnt: "The vocal opening, with its repeated 'Er

durchgang jedoch verdreifacht er die Worte "ganz allein" (T. 16ff). Beides ergänzt sich insofern, als sie das Subjekt betonen, dessen Tätigkeit besonders im Continuo, aber auch in der Singstimme (T. 13ff, 19ff) deutlich musikalisch abgebildet ist.²¹

Den Text des Mittelteils der Arie BWV 113/3 bilden die Zeilen

"Ich weiß, daß mir das Herze bräche,
wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche".

Zweimal führt Bach nach einem Durchgang des gesamten Textes den Satz "ich weiß" zweimal zusätzlich ein,²² T. 25 unmittelbar an den vorangegangenen Text anschließend, T. 34f mehr als Einleitung zum folgenden. Beides unterstreicht das Wissen des Menschen um seine elementare Abhängigkeit vom Trost durch Gottes Wort.

Auf die Frage der Seele "Wann kommst du, mein Heil" antwortet in dem Duett BWV 140/3 der Bräutigam "Ich komme, dein Teil". Dabei wird die Botschaft "ich komme" vervierfacht (T. 16ff), bzw. verdreifacht (T. 23ff, 71ff). Am Ende wird jeweils auf "dein Teil" verzichtet, damit die Ankündigung des Kommens wirklich das letzte Wort ist. Vor die letzte Zeile des Mittelteils im Baß "komm, liebliche Seele!" setzt er die dreifache Ankündigung "ich komme" (T. 43ff, 57ff).

Gelegentlich beginnt eine Zeile mit einem Präpositionalausdruck, den Bach vervielfacht, so in der Zeile "nach nichts ich sonst mehr strebe denn was nur ihm gefällt" der Arie BWV 107/6. Er vertont diesen Text nur einmal, setzt aber zweimal "nach nichts", durch Pausen getrennt, zusätzlich voran (T. 10ff).²³ In der Arie BWV 2/3 werden die Feinde des Wortes

ist's", The Cantatas of Johann Sebastian Bach II, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 239.

²¹ Albert Schweitzer, J.S. Bach, a.a.O. (Anm. 3, Teil I), 662.

²² W. Gillies Whittaker dazu: "the repetition of 'ich weiß'", The Cantatas of Johann Sebastian Bach II, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 410.

²³ "The voice gaily repeats 'nach nichts'", W. Gillies Whittaker, The Cantatas of Johann Sebastian Bach II, a.a.O. (Anm. 12, Teil I), 250.