

„Wer nur den Lieben Gott läßt walten ... „

Rhetorik und Zahlensymbolik in Bachs Kantate BWV 98 -

„Lasset das Wort Christi reichlich wohnen in euch: lehret und vermahnet euch selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern und singet Gott dankbar in euren Herzen. Und alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken, das tut alles in dem Namen des Herrn Jesus und danket Gott, dem Vater, durch ihn.“

So hat es der Apostel Paulus in einem Brief an die Kolosser formuliert. Zusammengefaßt eine Aufforderung und zugleich eine Mahnung, sich in Selbstdisziplin zu üben und in allem Tun der Gegenwart Christi zu gedenken. Zwei Sätze, deren appellativer Charakter aber auch ein Selbstzeugnis darstellen: Ein Bekenntnis zur Lehre und zur Musik, zur Dankbarkeit gegen Gott und - über allem stehend - die Lobpreisung des Herrn.

An des Apostels Mahnung und Bekenntnis dachte im Januar 1720 mit Sicherheit auch der damals noch in Köthenschen Diensten stehende Hofkapellmeister Johann Sebastian Bach, der zu dieser Zeit dem für den ältesten Sohn Wilhelm Friedemann angelegten „Clavierbüchlein“ die Worte „In nomine Jesu“ vorstellte. Neben der christlichen Vermahnung an den zehnjährigen Sohn stellen diese Worte vor allem das Bekenntnis Bachs vor, welches seine Fortsetzung in dem bekannten „Soli Deo Gloria“ findet, mit dem er seine Partituren zu beschließen pflegte. Und des Paulus Thematisierung von Lehre und Musik ist im „Clavierbüchlein“ des Sohnes ganz natürlich und selbstverständlich in der Konzeption von Klavier- und Kompositionslehrgang aufgehoben.

Denn Bach war vor allem ein Lehrer: Ob 1717 das „Orgelbüchlein“ - „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten draus sich zu belehren“ -, ob 1722 der erste Teil des „Wohltemperirten Claviers“ - „Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen/ Musicalischen Jugend“ -, ob 1723 die zwei- und dreistimmigen „Inventionen“ - „Auffrichtige Anleitung/Womit denen Liebhabern des Claviers ... gezeiget wird reine spielen zu lernen“ - oder ob 1749/50 die „Kunst der Fuge“: die didaktische Intention in Bachs Schaffen ist unverkennbar. In dieser Hinsicht ist Bach der Aufklärung ganz nah, hier ist er modern, zeitkonform.

Bachs Zeitgenossen wußten darum: In Bologna rühmte 1750 Padre Martini, der später den jungen Mozart kurz und intensiv im klassischen Kontrapunkt unterrichtete:

„Ich halte es für überflüssig, das besondere Verdienst des Herrn Bach beschreiben zu wollen, weil er nicht allein in Deutschland, sondern auch in unserem ganzen Italien zu sehr bekannt und bewundert ist; nur sage ich, daß ich es für schwierig halte, einen Lehrer zu finden, der ihn übertrifft, weil er sich heutzutage mit Recht rühmen kann, einer der ersten zu sein, die es in Europa gibt.“

Besondere Bedeutung gewinnt des Apostels Wort natürlich für den Kirchenmusiker Bach, heißt es doch, daß man mit „Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern“ Gott im Herzen singen soll. Bach muß sich unmittelbar angesprochen gefühlt haben, und die ausgesprochene Mahnung des Paulus', in allen „Werken“ der Gegenwart Christi zu gedenken, ist für Bach Gewißheit:

„Bei einer andächtigen Musik ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart“

notierte er eigens in sein Exemplar der 1682 von Abraham Calovius herausgegebenen Lutherbibel - neben einen die Musik betreffenden Abschnitt aus dem zweiten Buch der Chronik. Und ganz dezidiert nimmt er Stellung zur biblischen Begründung des Kirchenmusikeramtes im ersten Buch der Chronik, Kap. 25, wenn er dazu anmerkt:

„N[ota] B[ene]: Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller gottgefälligen Kirchen=Music.“

Diese Eintragungen Bachs stammen aus der Leipziger Zeit, aber bereits in seinem Mühlhausener Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708 macht Bach deutlich, daß sein - wie er schreibt - „Endzweck, nemlich eine regulirte Kirchen music zu Gottes Ehren“ zu gestalten, sich nicht habe „ohne wiedrigkeit ... fügen wollen“ und er deshalb seine „dimission“ untertänigst einreiche.

„Regulirte Kirchen music“ heißt soviel wie regelmäßige Kirchenmusik, und das sind vor allem regelmäßige Kantatenaufführungen, die Bach nicht in Mühlhausen, wohl aber in seinem nächsten Amt als Konzertmeister in Weimar durchführen konnte.

Selbst in seinem weltlichen Amt als Hofkapellmeister beim Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen komponierte Bach Kantaten, und seiner Sorge um den persönlichen künstlerischen „Endzweck“ gab er eindringlich 22 Jahre nach dem Mühlhausener

Entlassungsgesuch im Leipziger „Entwurf“ zu einer „wohlbestallten Kirchenmusik“ von 1730 Ausdruck.

Die Aufführung einer Kantate galt als „die“ angemessene Form gottesdienstlicher Hauptmusik. Sie beanspruchte vom damals im orthodoxen Leipzig drei bis vier Stunden dauernden Gottesdienst ungefähr ein Siebtel der Zeit, konnte aber zu besonderen Festtagen auch fast doppelt so lang sein. Kurz „Musique“ genannt, verstand man unter ihr eine von obligaten Instrumenten begleitete Figuralmusik.

Ihre Funktion bestand in der musikalischen Exegese der jeweils anstehenden Kapitel aus der Heiligen Schrift - in unserem Fall ist dies die Evangeliumslesung vom wunderbaren Fischfang - und des gewählten Choraltextes. Bach hat in seinen Kantaten immer Rücksicht auf die dem jeweiligen Sonn- oder Festtag zugewiesenen „Teutschen Lieder“, wie man die Choräle damals bezeichnete, genommen.

Bachs Kantate steht also im Dienst der Exegese und Verlebendigung des Wortes, und wie Paulus sich als Prediger des Wortes versteht, versteht sich Bach als Prediger in Tönen, der dabei sowohl das Amt des Lehrers übernimmt - rhetorische Funktion des docere -, als auch seiner Aufgabe der „Ergötzung des Gemütes“ gerecht werden will.

„Gemütsergötzung“ - rhetorisch die Funktionen von delectare und movere -, die also nicht minder wichtig ist, die Bach zum Beispiel in den vier Teilen seiner gedruckten „Clavir Übung“ bewirken will, wie aus den Vorreden hervorgeht. Übrigens auch ganz in Martin Luthers Sinn, der alle Musik im Dienste des Gottesdienstes als - wie er sagte - „klingende Predigt“ verstand und in der Vorrede zum ersten evangelischen Gesangbuch des Leonhard Hutter von 1524 den Zweck von Musik als zu „Gottes Ehre“ und „Recreation des Gemüths“ dienend, niederlegte. Wie stark Bach mit der lutherischen Lehre verbunden gewesen sein muß, verrät ein Blick in seine Bibliothek. Zu einer vollständigen siebenbändigen lateinischen Luther-Ausgabe gesellte sich später noch eine deutschsprachige in acht Bänden - die Quittung dieser „Teutschen und herrlichen Schriften des seeligen D. M. Lutheri“ ist als Bekenntnis Bachs erhalten geblieben.

Bach als Prediger: Dies heißt vor allem anderen: Bach als Rhetoriker, denn seit dem frühen Mittelalter war die ars praedicandi in der Rhetorik gegründet.

Rhetorik als Wissenschaft und Kunst der wirkungsvollen, adressatenorientierten Rede war unverzichtbar für den Prediger auf der Kanzel, der in der Vergangenheit sowohl persönliche Anliegen als auch wichtige Ereignisse des Landes und der Gemeinde, der Zeit und des Ortes zum Vorwurf seiner Predigten machte.

Und was auf der Kanzel galt, galt auch für den Musiker und Komponisten, der mit Tönen seine Zuhörer unterrichten (docere), erfreuen (delectare), ergreifen und bewegen (movere) will.

Noch 1755 lesen wir in der Kompositionslehre Riepels, die in Form des damals rhetorisch aufgefaßten Dialogs konzipiert ist, die „einsichtigen“ Worte des belehrten „Schülers“:

„Ich verstehe es: Was von Herzen gehet, gehet wieder zu Herzen. Man muß vor allem suchen, bey den Zuhörern einen Eindruck zu machen, wie ein Prediger.“

Eine Antwort, die dem „Lehrer“ recht ist, und die er mit den Worten kommentiert:

„Mit kurzen, das ist die wahre Theorie der Musik, welche von allen wahren Liebhabern und Kennern zu allen Zeiten gesucht ist worden, und bis ans Ende der Welt gesucht wird werden.“

Lehren, erfreuen, bewegen - docere, delectare, movere: dies sind „die“ drei grundlegenden Wirkungsfunktionen rhetorischen Agierens, und im 18. Jahrhundert waren sie für den Musiker ebenso selbstverständlich wie für den Redner oder Dichter. Noch 1775 schrieb Johann Friedrich Reichardt:

„Welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem Ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt ihn ganz.“

Reichardt spricht von Herzerührung und Leidenschaften und thematisiert neben der kathartischen Wirkung die emotionale Komponente (movere), mit „dem Ohre gefälligen Gedanken“ ist die Unterhaltungsfunktion (delectare) angesprochen, und schließlich bedeutet „Beschäftigung des Verstandes“ noch den Appell, auch das docere, die rationale Seite der rhetorischen Wirkungstrias, nicht zu vernachlässigen.

Wichtig für Bach als Kirchenmusiker waren vor allem die Wirkungsfunktionen des docere und movere. Für Bach als Prediger, der innerhalb der Gattung der Kantate die unterschiedlichsten Möglichkeiten verwirklichte, um diesen beiden Funktionen zu genügen. Aber wenn man will, kann man sich durchaus dazu durchringen zu behaupten, daß auch die Funktion des delectare nicht zu kurz kommt. Denn das Rezitativ, die moderne italienische Da-capo-Arie, die Errungenschaften des Konzert-

satzes trugen wesentlich dazu bei, in einer Bachschen Kirchenkantate aus formaler Sicht den modernen delectierenden Formen der Oper zu begegnen. Dabei hat Bach niemals das Gleichgewicht, die rhetorische Angemessenheit gegenüber dem gottesdienstlichen Zweck, in Gefahr geraten lassen: Niemals gab es von Seiten seiner theologischen Dienstherren den Vorwurf der Verweltlichung seiner Musik!

Die rhetorischen Wirkungsfunktionen im Dienst der oratorischen Verdeutlichung des Glaubens sind in Bachs Kantatenwerk immer als eine Einheit zu verstehen und dienen einzig und allein dazu, im konkreten Fall 1. die angemessene Vertonung des Wortes und 2. die Gesamtaussage des Textes zu gewährleisten. Einzelnes Wort und Absicht des Ganzen: in rhetorischer Terminologie *sensus* und *scopus*.

Grundlegend ist dies wichtig für den musikalischen Prediger - Bachs Leipziger Amtsvorgänger, Johann Kuhnau, schreibt dazu: Der Komponist müsse sich einerseits auf die Kunst verstehen, die

„Affecten zu moviren und sonsten alles geschicklich zu exprimiren“,

andererseits dürfe er auch in der „Hermeneutica“ - der Wissenschaft von der Auslegung - „kein Fremdling“ sein, damit er den

„rechten *Sensum* und *Scopum* der Worte allemahl wohl kapierte“.

Denn Auslegung der Schrift ist keine gelehrte Privatangelegenheit des jeweiligen Musik-Interpreten, sondern im Sinne der *ars praedicandi* öffentliches Reden.

Dahinter steht die Tradition und Autorität der *res publica christiana*, die in Wort und Musik sich als eine auf die Öffentlichkeit gerichtete Rede versteht und eingekleidet in die Form einer *oratio figurata*, also geschmückter und damit wirkungsorientierter Rede, präsentiert wird.

Daß Bach in seinen Werken *Sensus* und *Scopus* genau berücksichtigt hat, bezeugen nicht nur sein Sohn Carl Philipp Emanuel, sondern auch seine Schüler. 1746 berichtet ein Schüler an die Kirchenbehörde in Halle, daß er im „Choral Spielen“ vom

„annoeh lebenden Lehrmeister, dem Herrn Capellmeister Bach so unterrichtet worden [wäre], daß ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele.“

Schließlich das Zeugnis von Carl Philipp Emanuel Bach, der sowohl auf den richtig berücksichtigten *Sensus* als auch *Scopus* hinweist, wenn er an Johann Nikolaus Forkel schreibt:

„Bey des seligen Kirchensachen kan angeführt werden, daß er devot u. dem Inhalte gemäß gearbeitet habe, ohne comische Verwerfung der Worte, ohne einzelne Worte auszudrücken, mit Hinterlaßung des Ausdruckes des ganzen Verstandes ...“

Daß „eigene Nachsinnen“, das Carl Philipp Emanuel Bach an anderer Stelle über seinen Vater erzählt, bezieht sich ebenfalls auf die richtige Erkennung von *Sensus* und *Scopus*.

„Wer nur den lieben Gott läßt walten ...“: Der Kopfsatz unserer Kantate legt den *Scopus* durch den wiegend-pastoralen 12/8-Rhythmus fest. Das Vertrauen auf Gott ist das Vertrauen auf den guten Hirten, die weiche, vorwärtsdrängende 16tel Bewegung verweist auf den Ort des Geschehens: die Wellenbewegungen des Sees Genzareth, auf die Geschäftigkeit der Fischer. Wasser ist Symbol des Lebens und immer, wenn ein Bezug zu diesem Element hergestellt werden kann: eine Wellenbewegung zu schildern läßt sich Bach nicht entgehen.

Aber auch eine andere Art den *Scopus* zu bezeichnen, findet man bei Bach. Diese Art ist freilich nicht von rhetorisch-symbolischen Voraussetzungen zu erklären. Gemeint ist die Zahlensymbolik, die einfache Zuordnung von Buchstabe und Zahl. Wir begegnen ihr in dieser Kantate an vielen Stellen.

Im Kopfsatz haben wir es mit zehn obligaten Stimmen zu tun und sein Aufbau setzt sich aus zehn Teilen zusammen:

1. Einleitungsritornell
2. Vorimitation mit anschließend „homophoner“ Vorstellung des ersten Choralverses
3. Vorimitation mit anschließend „homophoner“ Vorstellung des zweiten Choralverses
4. Wiederholung des Einleitungsritornells
5. Vorimitation mit anschließender Vorstellung des dritten Choralverses
6. Vorimitation mit anschließender Vorstellung des vierten Choralverses
7. Variante des Instrumentalritornells
8. Vorimitation mit anschließender Vorstellung des fünften Choralverses
9. Vorimitation mit anschließender Vorstellung des sechsten Choralverses
10. Beschluß durch das Instrumentalritornell

Die Zahl 10 deutet im reformatorischen Schriftverständnis sowohl auf die zehn Gebote als auch auf Gott selbst, den Gesetzgeber. Erinnerung sei vor diesem Hintergrund an die kanonische Führung der einzelnen Vorimitationen der Choralverse und an die kanonischen Einsätze des Instrumentalritornells. Kanon aber heißt „Gesetz, Regel, Richtschnur“, wie Johann Gottfried Walther, mit Bach eng befreundet und mit ihm verwandt, in seinem „Musicalischen Lexicon“ schreibt. Es wird kaum zu bestreiten sein, daß Bach das Walten Gottes als Gesetz versteht - so erklärt sich der zehnteilige Aufbau des Kopfsatzes beinahe wie von selbst. Choraltext und Evangeliumsbezug - der wunderbare Fischfang - werden scopus-symbolisch mit der Zahl zehn, Gott selbst, in Verbindung gebracht.

Zahlensymbolik auch an einer exponierten Stelle der ersten Arie „Man halte nur ein wenig stille“: Zählt man nach dem Zahlenalphabet (A=1, B=2, C=3, u.s.w.) die einzelnen Buchstaben des Wortes „senden“ zusammen, kommt man auf die Summe 58. Und genau 58 Töne umfaßt das Melisma in den Takten 58 bis 68, wobei das Melisma sich wieder über zehn Takte erstreckt. 10 als symbolische Zahl des Gesetzes, die Anzahl der Töne, die Summe im Buchstabenalphabet und der Beginn - eben auf Takt 58 - fallen von Bach tiefsinnig ausgetüftelt zusammen.

Dieser spektakulären Stelle läßt sich in dem Duett „Er kennt die rechten Freudenstunden“ ein nicht ganz so augenscheinliches Beispiel an die Seite stellen: Das Duett umfaßt 50 Takte und ebenfalls 50 Töne besitzt das von den Streichern vorgebrachte Zitat der Chormelodie. Beides zusammen ergibt 100. Im reformatorischen Zahlenverständnis verweisen Multiplikationen der Grundzahl auf einen besonderen Gehalt. Denn nur Gott kennt ja „die rechten Freudenstunden“ und nach seinem Willen und Gesetz verteilt er diese an die Menschen. Auf das Gesetz weisen übrigens die streng kanonisch geführten Singstimmen hin, und nicht zuletzt wählt Bach in stilisierter Form den Rhythmus einer Bourree, die ja ursprünglich ein freudiger, unbekümmerter Gesellschaftstanz war.

In rhetorischer Terminologie steht das Zitieren der Chormelodie für den locus testimonium, in der Kompositionslehre des frühen 18. Jahrhunderts angesehen als zeugnisgebender Topos. Neben seiner verweisenden Funktion dient er der Bekräftigung, Konfirmation einer zentralen, bedeutungstragenden Aussage und findet - wie Bachs Zeitgenosse Johann Mattheson 1739 schreibt - in Kirchenkompositionen besonderen Gebrauch.

Doch zurück zur Zahlensymbolik in diesem Duett. Auffallend ist die charakteristische, einen halben Takt im Baß umfassende, sogenannte choriambische Rhythmusgruppe - sie findet sich wieder in der entsprechenden Choralbearbeitung der „Schüblerschen“ Choräle -, die im Verlauf des Duetts 49 mal anzutreffen ist. 49 ist

nun wieder die Quadratzahl von 7, wobei die Zahl 7 nach dem reformatorischen Schriftverständnis auf die Totalität des Himmels und der Erde innerhalb der Schöpfungsgeschichte verweist. Ein durchaus möglicher zahlensymbolischer Verweis auf Gott, der nicht nur Schöpfer von Himmel und Erde ist, sondern auch Botschafter von Glück und Freude. Auffallend ist wieder, daß Sopran und Alt zusammen 700 Töne singen.

Zahlensymbolik auch im folgenden Rezitativ „Denk nicht in deiner Drangsalhitze ...“ mit seinen 29 Takten. Zufälligerweise ergibt sich die Zahl 29 nicht nur aus der Summe der Buchstaben „J. S. Bach“, sondern auch aus der Summe von „S. D. G.“. Vielleicht ist dies im vorliegenden Fall ein Zufall, aber sicherlich kein Zufall ist es, wenn in der letzten Arie „Ich will auf den Herren schauen“ die Singstimme 158 Töne singt - die Zahl, die sich aus der Zahlensumme des Namens „Johann Sebastian Bach“ ergibt. In dieser Arie kann dies nicht ohne Bedeutung sein: Denn wenn es dort heißt: „Ich will auf den Herren schauen und stets meinem Gott vertrauen“, muß man Bach unterstellen, daß er diese Aussage ganz persönlich unterstreichen möchte.

Zurück zum Kopfsatz der Kantate. Bleiben wir noch ein wenig bei der 5. und 6. Choralzeile. Hier geht Bach auf den Sensus der einzelnen Worte ein: „Wer Gott dem Allerhöchsten traut, der hat auf keinen Sand gebaut“.

Ganz offensichtlich benutzt Bach hier (T. 53/54) die Figur der Anabasis, denn alle Stimmen bewegen sich geradlinig nach oben. Ganz entgegengesetzt findet sich in der sechsten Choralzeile die Figur der Katabasis (T. 61ff), um die Bildlichkeit dessen, der „auf keinen Sand gebaut hat“, zu demonstrieren. An dieser Stelle zeigt der Baß eine klare, selbständige Bewegung nach unten, wobei der „Sand“ auf der Erde unmittelbar bildlich zum tiefen Baß der Partitur in Beziehung gesetzt wird.

Anabasis und Katabasis gelten in der rhetorischen Figurenlehre als hypotypische, auf konkrete Bildlichkeit, verweisende Figuren. In ihrer Verwendung in der fünften und sechsten Choralzeile verweist Bach auf den antithetischen Inhalt, der vom „Allerhöchsten Gott“ spricht und der „tiefen Unsicherheit“, die im Symbol des „Sandes“ gefaßt ist.

An dieser Stelle ein paar Ausführungen zur Figurenlehre - stellt sie doch den berühmtesten Teil des rhetorischen Lehrgebäudes dar. Ich möchte wieder auf den Apostel Paulus verweisen, der im eingangs zitierten Kolosserbrief schreibt:

„Eure Rede sei allezeit lieblich und mit Salz gewürzt, daß ihr wisset, wie ihr einem jeglichen antworten sollt.“

Paulus spielt hier direkt auf rhetorisches Denken an: Einmal kann man nicht einem Jeglichen im gleichen Ton antworten und das anderemal ist je nach Anlaß der Predigt ein anderer Schmuck („Salz“) zu wählen, um eine Wirkung vor verschiedenen Menschen zu erzielen.

Auch Martin Luther wußte, daß man es nicht in einem Rede- oder Musizierstil bei allen Menschen gleich weit bringt - Luther, dem wir den schlichten protestantischen Choral verdanken, der die Gemeinde anspricht, welcher wiederum seine Erfüllung in Johann Sebastian Bachs Choralschaffen findet. Luther war auf der anderen Seite aber genauso ein Liebhaber höchst kunstvoller Musik. 1538 schrieb er in einer Vorrede zu einer Motettensammlung:

„Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst gescherfft und polirt wird, da sihet und erkennet man mit grosser Verwunderung die grosse und volkomene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der Musica.“

Das ist wieder Paulus Forderung, man müsse seine Rede mit „Salz“ würzen. Bach scheint besonders diesen Stil verinnerlicht zu haben; zu viel für einge seiner der Aufklärung verpflichteten Musiker-Kollegen, die Bachs Gebrauch des „Salzes“ als Schwulst auslegten.

Adressatenorientiertes Komponieren heißt für Bach eben noch lange nicht, nach dem Munde, dem gemeinhin Gefälligen, zu komponieren. Da hätte er Martin Luther als Zeugen anführen können. Trotzdem mußte Bach immer wieder verteidigt werden, 1750 lesen wir von Friedrich Agricola:

„Nicht alle Gelehrten verstehen einen Newton, nicht alle verstehen eine Bach.“

Aber Bach konnte, wenn er mußte oder wollte, durchaus auch rein unterhaltsame Töne anstimmen: Seine Bauern- und Kaffeekantate sind gewiß ein schönes Zeugnis. Und daß er durchaus vor Hofe zu brillieren verstand, beweisen nicht nur seine bewunderten Orgelkonzerte in der Dresdner Frauenkirche, sondern auch mindestens eine seiner in Leipzig aufgeführten Abendmusiken. 1734 führte Bach vor „Ihro Königlichen Majestät und nebst Dero Königlichen Frau Gemahlin und Königlichen Prinzen“ eine Musik auf, die so gut gefallen habe, daß die adligen Herrschaften „nicht vom Fenster weggegangen sind, sondern solche gnädigst angehört“ haben. Wobei in der Leipziger Stadtchronik noch hinzugefügt wird, daß diese Musik „Ihro Majestät hertzlich wohlgefallen hat“.

Zurück zur Figurenlehre: Figuren waren im barocken Ausdrucksverständnis unabdingbar notwendig, wenn es galt, die Affekte zu bewegen und auf Bildliches anzu-

spielen. Kein Affekt war ohne eine rhetorische Figur in der Musik auszudrücken. Ein Gedanke, der weit in das 18. Jahrhundert hinein seine Gültigkeit hatte. Noch Johann Nikolaus Forkel, Bachs erster Biograph und Verfasser einer Skizze zur musikalischen Rhetorik, weist darauf hin.

So begegnen wir im Kopfsatz unserer Kantate nach den Vorimitationen der Figur des Noema, eines homophon gehaltenen Abschnitts in polyphoner Umgebung. Seit alters her wird diese Figur gebraucht, um eine besondere Stelle eines Textes im Sinne klarer Verständlichkeit hervorzuheben. Wir begegnen ihr wieder im Duett „Er kennt die rechten Freudenstunden“ bei den Worten „Er weiß wohl wenn es nützlich sei“, weiter bei den Textstellen „Und merket keine Heuchelei“ sowie „Und lasset uns viel Guts geschehn“. Auf diese Text hervorhebungen kommt es Bach also besonders an, er geht damit unmißverständlich auf die Glaubensinhalte ein, die sich für ihn als die entscheidende Botschaft dieser Choralstrophe erweisen.

Von der ganzen Fülle der rhetorischen Figuren - um die 100 lassen sich im Schrifttum zusammenzählen - macht Bach in unserer Kantate natürlich nicht Gebrauch. Wir finden als Wiederholungsfiguren z. B. die Anapher bzw. das Polyphton. Die Arie „Man halte nur eine wenig stille“ wird von ihnen bestimmt. (Z. B. T. 3-6; 9-14 u. a. das Polyphton und die Anapher, die in den T. 22-32 mit der Figur der Paranomasia - affektverstärkende Wiederholung bzw. Sequenzierung - kombiniert wird). Als hypotypische Figur, die direkt auf Sensus und Scopus des Textes verweist, begegnen wir in derselben Arie der Figur der Pausa, die die Aussage „Man halte nur ein wenig stille“ als Grundaffekt versinnbildlicht.

Von den harmonischen Figuren ist die Figur der Parrhesia interessant, einer Figur, die auf dem Tritonus basiert. Im ersten Rezitativ finden wir sie - mit der Exclamatio, der Figur des Ausrufs - beispielsweise auf die Worte „Sie drücken“ (T. 3/4), „seufzen“ (T. 11), „nachts“ (T. 14). Als melodische Figur verwendet sie Bach bei den Worten „und mit betränntem Angesicht“ (T. 12/13) oder der Textstelle „Leid durch bange Traurigkeit“ (T. 16). In diesem hochexpressiven Rezitativ spielt die Exclamatio eine beherrschende Rolle - kleiner Sextsprung aufwärts auf die Worte „Aufstehen“ und „Angesicht“ - , in T. 7/8 kann man die Figur der Tmesis, des zerschneidenden Seufzens, finden. („Weh und Ach“).

Auch ein Stück Augenmusik hat Bach in diesem Rezitativ komponiert. „Keuz“ wird in T. 16. durch Tiefalteration und kreuzbildlich liegende Baßtöne gleichsam „gemalt“; analog in der Melodie zur Textstelle „er trägt sein Kreuz“ (T. 18/19).

Bis jetzt wurde von den drei Wirkungsfunktionen, von *Scopus* und *Sensus*, von Zahlensymbolik und von einigen rhetorischen Figuren gesprochen. Alles wesentliche Inhalte - Ausnahme ist die Zahlensymbolik -, die innerhalb des antiken Lehrgebäudes der Rhetorik ihren Platz hatten und auch bis in die heutige Zeit haben. Die umfassendsten Begriffe des rhetorischen Lehrgebäudes stellen aber mit Sicherheit die einzelnen Arbeitsgänge, die „*officia oratoris*“ dar, auf die nun noch kurz eingegangen werden soll.

Sie sind als übergeordnete Kategorien anzusehen, in denen der rhetorische Lehrstoff systematisch aufgearbeitet wird. Ihre Namen sind *inventio* (Stoffauffindung), *dispositio* (Stoffgliederung), *elocutio* (Stoffstilisierung, Ausschmückung) und die *pronuntiatio* (Vortragsweise).

Diese Begriffe wurden für die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts bedeutsam. Für den rhetorischen Charakter der „*musica poetica*“ und deren Gültigkeit für Bach sei angeführt, daß in Johann Gottfried Walthers Begriffsbestimmung der „*musica poetica*“ die drei Lehrziele des Kompositionsunterrichts den Arbeitsgängen der Rhetorik entsprechen. *Musica poetica* unterrichtet, wie Walther schreibt,

- „1. wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge inventiren soll ...
2. und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll [eine Umschreibung für die *dispositio* und *elocutio*] ...
3. damit selbige hernachmals kann gesungen und gespielt werden [die Lehre von der *pronuntiatio*].“

Dieser rhetorisch orientierte Kompositionsbegriff findet sich wieder im Titel von Bachs „*Inventionen*“: Bach will mit seinen „*Exempla*“

„besonders denen Lehrbegierigen eine deutliche Art zeigen gute *inventiones* nicht allein zu bekommen [*inventio*], sondern auch selbige wohl durchzuführen [*dispositio* und *elocutio*], am allermeisten aber eine *cantabile* Art im Spielen zu erlangen [*pronuntiatio*].“

Auf den zweiten Arbeitsgang, die *dispositio*, soll nun im Zusammenhang mit unserer Kantate abschließend eingegangen werden.

Die Disposition oder der Aufbau einer Rede, eines Musikstückes, ergab sich aus entsprechenden und aufeinander aufbauenden Teilen. In der Rhetorik wurden diese Teile bezeichnet als *exordium* (Einleitung), *narratio* (vorwegnehmende Zusammen-

fassung des nachfolgenden Stoffes), *propositio* (eigentlicher Inhalt), *confutatio* (innerhalb der rhetorischen Gerichtsrede die Widerlegung verschiedener vom Gegner vorgebrachter Argumente), *confirmatio* (Bekräftigung des eigenen Standpunktes) und *peroratio* (Schluß, mit der Absicht, die Zuhörer noch einmal durch affektive Wortmittel zur Zustimmung des eigenen Sachverhaltes zu bewegen).

Johann Mattheson hat 1739 diese Redeteile als sinnvoll für den Aufbau eines Musikstückes empfohlen. Freilich weist er darauf hin, daß in dieser Aufeinanderfolge nur eine ungefähre Analogie zu erblicken sei, die keinesfalls in scholastischer Erstarrung den Komponisten in seiner Gestaltungsfreiheit behindern soll. Zudem stehe ja die Gattungstradition obenan; das heißt, eine *Da-capo*-Arie gehorcht ihren formalen Gesetzmäßigkeiten, die auf einer zweiten Ebene allerdings „inhaltlich“ rhetorisch konzipiert sein können.

In unserer Kantate lassen sich in den Arien „Man halte nur ein wenig stille“ und „Ich will auf den Herren schaun“ einige der rhetorischen Dispositionsbegriffe ausmachen.

In der Arie „Man halte nur...“ kann das instrumentale Einleitungsrifonell als *exordium* bezeichnet werden - Grundaffekt und kompositorische Idee werden als Substrat der Arie in konzentrierter Form vorgeführt. Als *narratio* folgt der Teil bis zum Doppelpunkt. Hier wird aufgefordert, einmal Leid zu erdulden und das anderemal auf Gottes Hilfe zu vertrauen - die Quintessenz eines gläubigen Christenmenschen; um sie in ihrer Aussagekraft der Zuhörerschaft eindringlich zu machen, wird sie wiederholt. Als *propositio* kann dann der Teil gelten, der sich bis vor das *Melisma* erstreckt - hier wird im Sinne des eigentlichen „Vortrags“ theologischer Trost gesendet, der auf die Aufforderung zum Stillehalten im *narratio*-Teil seinen Platz hat. Die *confirmatio* des *Melismas* auf „senden“ bedeutet für Bach die Gewißheit, daß Gott einen nicht im Stich läßt - zu ihr paßt die eingangs angesprochene Zahlensymbolik. *Confirmatio* auch deshalb, weil die Worte „Hilfe senden“ die einzigen sind, die wiederholt werden. Mattheson schreibt zu diesem Teil, daß man in ihm besondere Einfügungen „angenehmer Stimmfälle“ findet. Die *peroratio* deckt sich mit dem *Schlußrifonell*, auch dies steht in Übereinstimmung mit Mattheson, der die Wiederholung eines *Rifonnells* u. a. als *peroratives* Verfahren bezeichnet.

In der letzten Arie „Ich will auf den Herren schaun“ fungiert das *Instrumentalrifonell* wieder als *exordium*. Die *narratio* endet in T. 22. Der Text wird bildhaft durch die hypotypischen Figuren *Anabasis* und *Katabasis* in der Gesangstimme unterstützt. „Auf den Herren schaun“ - Figur der *Paranomasia* - und „Gott vertraun“ ergeben eine Bogenform, die in umspielter Form - Figur der *Kyklosis* - schon in der Solo-Oboe vorweggenommen ist. Von zentraler Aussage wird das Gottvertrauen mit einer gewissermaßen hypotypischen „Pfundnote“ (T.17/18) veranschaulicht. Die *propositio* ab T. 23, die Stelle,

an der „gleichsam der Baß das Wort führet“, wie Mattheson als Kennzeichen dieses Redeteils schreibt, endet in T. 30. Der zentrale Aussagegehalt ist die Allmacht Gottes, der die Reichen erniedrigen und die Armen erhöhen kann, ein Aussagegehalt, der in der sich anschließenden confirmatio (Ende T. 37) mit den verstärkenden hypotypischen Figuren befestigt wird: Die Worte „bloß“ - tiefe Pfundnote, erreicht durch einen saltus duriusculus (Septsprung) - und „groß“ (vorangegangene Anabasis) werden musikalisch drastisch illustriert. In der abschließenden peroratio kommt noch einmal das Ritornell zu Wort. 158 Töne sind gesungen, Bach hat zahlensymbolisch unterschrieben.

Nach diesen knappen Beobachtungen stellt sich natürlich die Frage, ob es Zeugnisse gibt, die Bachs Kenntnis der Rhetorik bestätigen. In der Tat gibt es einen bedeutenden Hinweis: Der Rhetorikprofessor und Magister Johann Abraham Birnbaum, der Bach in einer Streitschrift gegen den Schwulstvorwurf Johann Adolph Scheibes verteidigt, schreibt:

„Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben, in seinen Arbeiten.“

Aber - welchen Stellenwert hatte für den Prediger Bach der Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“?

Geht es in ihm ganz allgemein um die Aufforderung, auf Gott zu vertrauen, könnte dies auch für Bach einen besonderen Stellenwert besitzen. In der Tat legte er den Choral nicht nur dieser am 14. Juli 1728 aufgeführten Kantate zugrunde, sondern er bearbeitete diesen Choral auch selbständig. Das Duett ging ein in einen der Schüblerschen Choräle, die Bach bekanntlich gedruckt herausgegeben hat, und daneben steht die eigenständige Bearbeitung im Orgelbüchlein, in der der choriambische Rhythmus des Duetts - von Albert Schweitzer als „Freudenmotiv oder Seligkeitsrhythmus“ bezeichnet - zwar nicht exakt aufgegriffen wird, aber diesem charakterlich dennoch recht ähnlich ist. Bezeichnend ist, daß zusätzlich zum Orgelbüchlein und der Schüblerschen Fassung selbstständige Orgelbearbeitungen existieren, von denen Bach die eine seiner Frau Anna Magdalena in ihr „Notenbüchlein“ eingetragen hat und die andere seinem geliebten ältesten Sohn Wilhelm Friedemann in dessen „Clavierbüchlein“.

Und wenn wir dann noch berücksichtigen, daß Bach außer in der Kantate 93 Text und Melodie in den Kantaten 84, 88, 144, 166 und 179 verwendet hat, wird deutlich, daß er eine echte Herzensbeziehung zu dieser 1657 von Georg Neumark komponierten Weise hatte.

Literatur

- Bach, Johann Sebastian: Wer nur den lieben Gott läßt walten. Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis. Taschenpartitur. Hrsg. v. Reinhold Kubik, Neuhausen, Stuttgart 1985.
- Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber 1985.
- Liebert, Andreas: Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1992.
- Meyer, Ulrich: J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. Wiesbaden 1979.
- Neumann, Werner: Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig 1977.
- Neumann, Werner/Schulze, Hans-Joachim: Bach-Dokumente. Bd. I-III. Kassel, Leipzig 1963-1972.
- Stiller, Günther: Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Kassel 1970.
- Schweitzer, Albert: Johann Sebastian Bach. Leipzig 1969.