

# Die Stimme des Heiligen Geistes. Theologische Hintergründe der solistischen Altpartien in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs\*

Von Ernst Koch (Leipzig)

## 1.

Die Frage, ob die Stimmlagen der solistischen Gesangspartien in den Kompositionen, speziell im kirchenmusikalischen Schaffen Johann Sebastian Bachs eine je spezifische Bedeutung haben, ist immer wieder einmal zur Sprache gebracht worden. Ihre Beantwortung fiel dort nicht schwer, wo – beispielsweise in BWV 86/1 oder in BWV 108/1 – ein Jesuswort dem Baß anvertraut ist; hierfür war das überzeugende Muster in der Verteilung der Jesusworte an einen Baß in den Passionsmusiken zu finden. Schwieriger schon wurde die Antwort bei der Zuweisung sowohl der Rolle des Erzählers als auch ausgewählter weiterer Solostücke an den Tenor ebenfalls in den Passionen und im Weihnachts-Oratorium. Offensichtlich wechselte innerhalb des gleichen Kompositionszyklus die Rolle des Tenorsängers. Die Auskunft, daß die Zuweisung eben auf der Freiheit des Komponisten beruhe, der von Mal zu Mal über sie neu entscheide, konnte jedoch auf Dauer auch aus inneren Gründen nicht zufriedenstellen. Am ehesten noch lag das Vorbild der Oper nahe, die ja auch über Charaktertypen verfügte und sie bestimmten Stimmlagen übertrug.

Meinem Eindruck nach hat sich jedoch die Musikwissenschaft wenig mit den übergreifenden Zusammenhängen von Stimmzuweisungen in Solopartien der Oper befaßt.<sup>1</sup> Für die Kirchenmusik Bachs ist die Forschung vor kurzer Zeit auf eine Spur gestoßen, die deutlichere Aufschlüsse und Folgerungen verspricht. Renate Steiger hat auf ein Emblem und einen deutenden Text des Nürnberger Theologen Johann Saubert aus dem Jahre 1629 hingewiesen und sogleich auch auf Beispiele, die zeigen, daß Bach die von Saubert dargestellte Besetzungssymbolik gekannt zu haben scheint.<sup>2</sup> Damit sind vorerst mit gutem Grund Zufälligkeiten der Deutung des in Frage stehenden Sachverhalts abgewiesen oder zumindest eingeschränkt.

Freilich ist darauf hinzuweisen, daß die Entdeckung, die Renate Steiger gemacht hat, genaugenommen eine Wiederentdeckung insofern ist, als bereits im Jahre

---

\* Georg Christoph Biller zum 20. September 1995.

<sup>1</sup> Vgl. etwa M. Kunath, *Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper*, ZfMw 8, 1925/26.

<sup>2</sup> R. Steiger, *SVAVISSIMA MVSICA CHRISTO. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach*, MuK 61, 1991, S. 318–324. Für die Altstimme hatte Saubert die Bedeutung festgehalten, daß sie den Heiligen Geist vertrete. R. Steiger hat dafür als Beispiele in Bachs Kantatenwerk BWV 172/5 und BWV 75/10 angeführt. Dafür spricht, daß bei BWV 172 der Leipziger Textdruck bereits für die Sopranstimme des Duetts „Anima“, für die Altstimme „Spir(itus) S(anctus)“ angibt (vgl. BT). Für BWV 75 kann auf den Text der Arie hingewiesen werden.

1959 Friedrich Kalb einen Text von Johann Saubert zitiert hatte, der einer Predigt entstammte und der nichts anderes darstellt als die Deutung des von Renate Steiger gefundenen Emblems.<sup>3</sup> Soweit ich sehe, hat die Forschung nicht wieder auf diese Predigt von Johann Saubert zurückgegriffen. Der Text ist seiner Seltenheit wegen auch schwer erreichbar, zumal da Friedrich Kalb nicht angegeben hatte, in welcher Bibliothek er ihn gefunden hatte. Es handelt sich bei ihm um Johann Sauberts „Seelen Music / Wie dieselbe am(m) Son(n)tag CANTATE im nächstverwichenen 1623. Jahr in der Kirch zu vnser L. Frawen gehoe)rt worden ...“, Nürnberg 1624.<sup>4</sup> Saubert hatte in dieser Predigt ausführlich dargelegt, mit welchem Sinn er die vier Singstimmen bedenken wollte: Der Heilige Geist als Kapellmeister führt den Alt,

„der ist für sich selbstn Altus, ja altissimus, der höchste GOtt / Act. 5. Welchem kein Ort zu hoch ist ... Nun aber / wer hat vnd singt den Bass? Der ware Glaub. Basis, diese Stimme hat den Namen daher / weiln sie ein fundament, vnnd der grund der andern; Also / der Glaub ist auch der Grund aller Tugenden in den Menschen ... Den Discant betreffendt / gibt vnd exercirt denselben das Gebet. Sonsten in der gemeinen Music weiß E. L. daß der Discant ein hellautende Stimme sey / hoch hinauff steige / vnnd nach dem Bass soll gerichtet werden; Also das Gebet ist hellautend / es bringet die Noht vnnd Trübsal auß dem Hertzen herfür / vnnd befördert sie hinauff in die Höhe zu GOtt / Syr. 35. Ps. 50 ... Nunmehr ist übrig der Tenor. Den gibt das Christliche vnd Gottselige Leben / ein rechtschaffener Gott wolgefälliger wandel / oder die Früchte deß wahren Glaubens“.<sup>5</sup>

Ähnlich hatten sich auch andere Prediger des 17. Jahrhunderts geäußert.<sup>6</sup>

## 2.

Um die (Wieder-)Entdeckung von Renate Steiger auf ihre Gültigkeit und Tragfähigkeit für die Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs zu überprüfen und möglicherweise zu bestätigen und zu untermauern, ist methodisch am besten so vorzugehen, daß daraufhin die Altpartien der Passionen und auch eines Kantatenzyklus, wie das Weihnachts-Oratorium ihn darstellt, durchgesehen werden. (Die Johannes-Passion und die Messen sollten vorerst außer Betracht bleiben, da ihr internes Vergleichsmaterial für die vorliegende Fragestellung

<sup>3</sup> F. Kalb, *Die Lehre vom Kultus der lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie*, Berlin 1959, S. 119f.

<sup>4</sup> Exemplar: UB Erlangen, *Thl. XIX, 81.4 (9)*.

<sup>5</sup> Johann Saubert, *Seelen Music*, a. a. O., S. 15–28.

<sup>6</sup> Vgl. z. B. Theodor Schneider, *Das Lieblich-klingende Orgeln und Saiten-Spiel ...*, Coburg 1676, Bl. C 2<sup>r-v</sup>: „Der Bass ist wohlbestelt / das war der Glaube / den sahe JESUS / der ist Basis und Grund unsrer Seligkeit; Ihr Discant steigt hoch / das ist / ihr Gebet dringet durch die Wolcken / und lässet nicht abe / biß der Allerhöchste drein sehe / sie decken das Dach oben auf und lassen den armen Menschen dem HERRN JESU nieder vor die Füße; der Heilige Geist führet selber den Alt, und treibet sie / daß sie / wo nicht mit dem Munde / doch mit dem Hertzen schreyen : JESU / du Sohn David / erbarm dich Unser! Der Tenor gibt ein Christlich Leben und Wandel oder die Glaubens-Früchte / deren unterschiedliche im heutigen Evangelio herfür blicken ...“ (Predigt über Matth. 9, 27–34 zur Orgelweihe in Mupperg, Kr.Sonneberg; Exemplar: Halle, Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen, Sign.: 44. E. 1 (7)).

etwas schmal ist). Dies kann hier freilich aus Gründen der Fachkompetenz nur auf der Grundlage des Textes dieser Stücke geschehen.

Was das Weihnachts-Oratorium betrifft, liegt dafür bereits eine Untersuchung von Walter Blankenburg vor.<sup>7</sup> Blankenburgs Deutung erscheint klar und überzeugend:

„Die Bedeutung der Alt-Stimme im WO erhellt aus ihrer Verwendung im zweiten und dritten Teil des Werks; sie stellt die Mutter Maria dar. Die Arie ‚Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh‘ ist das Wiegenlied, das sie im Stall zu Bethlehem singt“.<sup>8</sup>

Freilich bedeutet die Arie „Schließe, mein Herze“ nach Blankenburg sogleich auch eine Erweiterung der Bedeutung, die die „Besonderheit des Oratoriums gegenüber dem Krippenspiel offenkundig“ macht:

„Die der Maria angedichteten Verse meinen nicht sie allein als die Mutter des Christuskindes, sondern verstehen sie deutend zugleich als ‚des Herrn Magd‘ (Lukas 1,38), als den Inbegriff der Demut und Hingabe und somit als das Urbild des Glaubens und der Kirche ... So ist es zu begreifen, daß auch alle Texte, die von Christus als dem Bräutigam sprechen, der Alt-Stimme zugewiesen werden“.<sup>9</sup>

Nr. 45 und 49 des Weihnachts-Oratoriums, die Einwürfe der Altstimme im Anschluß an Stücke der Lukaserzählung, lassen somit „in der Schweben, wer hier redet, die Mutter Maria, bis zu der die Drei Weisen eben noch gar nicht gelangt sind, oder die Kirche“.<sup>10</sup> Mit den Einwürfen der Altstimme im Tertzet Nr. 51 wird „die neutestamentliche Erfüllung durch den Alt wiedergegeben“.<sup>11</sup> Mit der Zuschreibung von Nr. 52 stellen sich nun jedoch bei Blankenburg leichte Unsicherheiten ein, wenn ihm der Text dieses Stückes „gleichsam als Rede der Maria, die von fern her an das Ohr des Hörers dringt, verständlich erscheint“. Die Gestalt der Maria selbst trete nun in den geschichtlichen Hintergrund; „hervorgetreten ist jetzt mehr die Urgestalt der glaubensvollen Hingabe und der bekennenden Demut“.<sup>12</sup> Vollends unzufrieden zeigt sich Walter Blankenburg mit der Arbeitsweise Bachs in der 6. Kantate des Weihnachts-Oratoriums, wenn er dem Komponisten „Inkonsequenz in der Stimmenzuweisung“ nachsagt. Nr. 61 und 62 „hätten ... unbedingt zur Sinnbildlichkeit der Alt-Stimme im WO gehört ...“, denn die Worte beider Stücke sind der Mutter Maria gleichsam in den Mund gelegt“.<sup>13</sup> Als Grund dafür führt Blankenburg Arbeitserleichterung aus Zeitbedrängnis an.<sup>14</sup> Das bedeutet, daß die Deutung, die Walter Blankenburg vorgelegt hat, einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt: Einerseits scheint sie Wichtiges erkannt zu haben; andererseits befriedigt sie in ihrer Argumentation

<sup>7</sup> W. Blankenburg, *Die Bedeutung der solistischen Alt-Partien im Weihnachts-Oratorium*, BWV 248, in: ders., *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger, Göttingen 1979, S. 229–239.

<sup>8</sup> Ebd., S. 233.

<sup>9</sup> Ebd., S. 234.

<sup>10</sup> Ebd., S. 234.

<sup>11</sup> Ebd., S. 235.

<sup>12</sup> Ebd., S. 236.

<sup>13</sup> Ebd., S. 236.

<sup>14</sup> Ebd., S. 230f.

nicht vollständig. Allein das Schwanken zwischen der Stimme Marias und der Stimme der Kirche läßt auf eine Unausgeglichenheit schließen, die am Ende auch das Ergebnis beeinflussen muß und, wenn ihr zu folgen wäre, auch nahelegen könnte, eine dem Weihnachts-Oratorium interne Gesamtdeutung der Altstimme zugunsten einer Einzeldeutung jedes einzelnen Solostücks aufzugeben.

Für die Matthäus-Passion scheint eine durchgängige Erklärung der Solostimmenzuweisung durch Bach nicht vorzuliegen. Immerhin hat Emil Platen eine Interpretation des Verhältnisses von „Stimmcharakter und Grundaffekt der Dichtung“ versucht, die „gewisse Konstanten“ beobachtet.

„Der Ausdruck des schmerzlichen Mitleidens ist vorwiegend der dunklen Altstimme zugewiesen. Schlüsselworte ihrer Arientexte sind einerseits Begriffe wie ‚Buße‘, ‚Reue‘ und ‚Erbarmen‘, andererseits ‚Zähren‘ und ‚Weinen‘, auch fallen die vielen klagenden ‚Ach‘-Interjektionen in dieser Partie auf. All dies berechtigt dazu, in der Altstimme die Verkörperung für ‚Reue‘ und ‚Beweinung‘ zu sehen“.<sup>15</sup>

Im einzelnen bedeutet das für Platen, daß die Stimme, die im Rezitativ Nr. 5 spricht („Du lieber Heiland, du...“), die Stimme „einer Augenzeugin [!] des Geschehens, einer Gestalt, die sich ‚innerhalb der Geschichte‘ befindet“, ist.<sup>16</sup> Zu der auf das Rezitativ folgenden Arie bemerkt Platen: „Der Dichter... wendet sich von der kommentierenden Beschreibung des äußeren Vorgangs zu innerer Betrachtung“.<sup>17</sup> Die Arie Nr. 39 („Erbarme dich...“) ist dann „die Stimme des mitfühlenden Christenmenschen, der sich vollständig mit dem Geschehen identifiziert“,<sup>18</sup> im Rezitativ Nr. 51 („Erbarm es Gott...“) übernimmt die Altstimme die „Rolle der emphatisch Klagenden“.<sup>19</sup> So zutreffend Platens Einzelbeobachtungen sind, so unbefriedigend lassen sie, wenn nach einem einzigen Subjekt gefragt werden sollte, das hinter allen Altpartien der Matthäus-Passion stehen könnte.

Was die Altstimme betrifft, so hat die Arie Nr. 39 („Erbarme dich, mein Gott“) mehrfach zu Interpretationen provoziert. Für Stephan Janson steht hinter dem Text dieser Arie „nicht eine Person, die dem Kreis um Christus angehört..., sondern eine beliebige, anonyme Person, die damit stellvertretend bittet für Petrus wie für die gläubige Menschheit“.<sup>20</sup> Picander habe den Text keiner bestimmten Stimme zugeteilt.

„Dabei nun erweist sich Bachs Einfühlungsvermögen. Er wählte für diesen Arien-Text keine hohe, sondern eine tiefe Stimmlage. Die dunklere Färbung der Alt-Lage ist der Wärme der Bitte wie dem Zerknirschungsausdruck des Sünders adäquat“.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel etc. 1991, S. 51.

<sup>16</sup> Ebd., S. 131. Die Numerierung der Einzelstücke folgt NBA.

<sup>17</sup> Ebd., S. 133.

<sup>18</sup> Ebd., S. 175.

<sup>19</sup> Ebd., S. 189.

<sup>20</sup> S. Janson, *Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher Frömmigkeitsausdruck. Studien zur Arie „Erbarme dich, mein Gott“ aus der Matthäus-Passion*, Mf 36, 1983, hier S. 21.

<sup>21</sup> Ebd., S. 22.

Janson vermutet darüber hinaus, daß der Alt als irdische, die Violine als überirdische Stimme zu verstehen sei.<sup>22</sup> Unbefriedigend ist der Anachronismus dieser Deutung, die – ebenso wie übrigens die Deutung Emil Platens – wie selbstverständlich davon ausgeht, daß die Altstimme von Bach einer tiefen Frauenstimme übertragen worden sei. Trifft dies aber nicht zu, so geht die gesamte Deutung von Janson in die Irre.

Andreas Großmann meint, daß in der Arie Nr. 39 der Matthäus-Passion „stellvertretend für Petrus ... die anonyme Stimme der Arie das ‚Kyrie eleison‘“ spreche.<sup>23</sup>

Als Zwischenergebnis ist festzuhalten, daß sich von den bisher vorliegenden Untersuchungen her eine überzeugende Zuweisung der solistischen Altpartien in größeren zusammengehörenden Kompositionskomplexen Bachs zu der von (Friedrich Kalb und) Renate Steiger erhobenen Symbolik nicht ergibt. Sollte sie möglich werden, muß über die Einzelbeispiele hinaus, die Renate Steiger selbst erwähnt hat (s. o.), nach anderen methodischen und historisch-theologischen Zugängen gesucht werden.

Zuvor aber sollen die in Frage kommenden Texte noch einmal ihrem Charakter nach befragt und geprüft werden.

### 3.

Die Texte der Soloaltpartien des Weihnachts-Oratoriums sind davon gekennzeichnet, daß sie teilweise Anredecharakter, teilweise aber auch die Funktion der Selbstversicherung des Sängers haben. Selbstversicherung des Sängers ist der Inhalt der Altpartie etwa in Nr. 32 – im Anschluß an die Anrede des Sängers an sich selbst in der vorausgehenden Arie –: „Ja, ja, mein Herz soll es bewahren ...“ oder in Nr. 52 – im Anschluß an die eindringliche Einrede der Altstimme gegen die klagenden Fragen der übrigen Stimmen nach dem Zeitpunkt des Kommens des Trostes der Seinen –: „Mein Liebster herrscht schon ...“ oder in Nr. 63 als Trost angesichts der Schrecken von Hölle, Welt und Sünde: „... da wir in Jesu Händen ruhn“, ein Text, der sofort vom Sopran und schließlich von allen Stimmen aufgenommen wird. Die Anrede des Altisten richtet sich an sehr unterschiedliche Partner: an „Zion“, die Braut (gemeint ist die Braut des alttestamentlichen Hohenliedes, die seit Bernhard von Clairvaux [gest. 1153] und auch in der Theologie des 17. Jahrhunderts mit der glaubenden Seele beziehungsweise mit der glaubenden Kirche gleichgesetzt wurde; Nr. 3 und 4); ferner an den in der Krippe liegenden Christus – übrigens wieder als der Geliebte der Braut des Hohenliedes angesprochen (Nr. 19: „Schlafe, mein Liebster ...“); ferner an die nach dem neugeborenen König fragenden Weisen (Nr. 45, am Schluß in ein Gebet übergehend).

Für die Altpartien der Matthäus-Passion lassen sich weitgehend die Aussagen von Emil Platen übernehmen; was er etwa über „Schlüsselworte“ zusammengetragen hat, ist eine brauchbare Ausgangsbasis für weitergehende Beobachtung-

<sup>22</sup> Ebd., S. 23.

<sup>23</sup> A. Großmann, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“. Zur Theologie von J. S. Bachs Matthäuspassion, in: Kerygma und Dogma 40, 1994, hier S. 76.

gen. Auch die Altstimme der Matthäus-Passion ist im Gespräch mit sich selber oder auch mit dem leidenden Jesus oder mit Gott, der um Erbarmen angerufen wird, wobei der klagende Unterton überall spürbar ist, der Traurigkeit und Schmerz ausdrückt. Was bei Platen und anderen Interpreten nicht befriedigt, ist die offenbar unreflektiert aus den Musizier- und Hörgewohnheiten der Gegenwart auf Bachs Kompositionen übertragene Charakterisierung der (von einer Frau gesungenen) Altstimme als „tief“ und „dunkel“.

Hinzuweisen ist auch auf eine Eigenart der Funktion der Altstimme in beiden besprochenen Werken Bachs, die offenbar etwas über einen möglichen gemeinsamen Deutungshintergrund verrät. Sowohl im Weihnachts-Oratorium als auch in der Matthäus-Passion besteht der erste Einsatz der Soloaltstimme in einer Betrachtung im Anschluß an einen vom Tenor gesungenen Bibeltext – im Weihnachts-Oratorium (Nr. 3) ist diese Betrachtung sogar musikalisch unmittelbar mit dem Erzähltext aus dem Evangelium verknüpft, weil keine musikalische Zäsur in der Weise eines Neueinsatzes eintritt, und im 5. Teil des Weihnachts-Oratoriums fällt die Altstimme dem Evangeliumstext nahezu ins Wort, wenn sie auf die Frage der Weisen, wo der neugeborene König der Juden sei, in deutender Betrachtung sagt: „Sucht ihn in meiner Brust!“. Ganz ähnlich geschieht es in der unmittelbaren Fortsetzung der Erzählung auf die Versicherung der Weisen hin, sie seien gekommen, um den neugeborenen König anzubeten („Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen!“, Nr. 45).

Auch in der Matthäus-Passion ist der erste nichtbiblische Text im Anschluß an ein Stück erzählter Passionsgeschichte eine Betrachtung, die die Altstimme übernimmt und in der sie den gehörten Text in eine Emotion umsetzt, der etwas mit ihrer Reaktion auf die gehörte Szene zu tun hat (Nr. 5). Während im Weihnachts-Oratorium eine solche rezitativische Betrachtung später zweimal an eine ebenfalls vom Alt beziehungsweise an eine unter entscheidender Beteiligung der Altstimme gesungene Arie anschließt (Nr. 31/32 und Nr. 51/52), nimmt in der Matthäus-Passion der Alt wiederholt Texte der erzählten Passionsgeschichte auf, um sie sich betrachtend anzueignen (Nr. 27a – zusammen mit dem Sopran; Nr. 51/52; Nr. 59/60). In den beiden letztgenannten Fällen schließt sich dann zusätzlich eine Altarie an das Rezitativ an.

Wie aber könnte sich von diesen Beobachtungen aus eine Verbindung zu der theologisch qualifizierten Funktion der Altstimme ergeben, die in den oben zitierten Quellen zum Ausdruck kommt?

#### 4.

Zunächst kann auf bibeltheologische Zusammenhänge verwiesen werden. Daß der Heilige Geist die Sünde der Welt straft und richtet, gehört zur Botschaft der Abschiedsreden des Johannesevangeliums (Joh. 16, 7–11). Bach und seinen Zeitgenossen war dieser Zusammenhang schon deshalb im Ohr, weil dieser Text des Johannesevangeliums alljährlich Evangeliumlesung und damit Predigttext am 4. Sonntag nach Ostern war. Aus dem gleichen biblischen Überlieferungszusammenhang (Joh. 16, 13–15) stammt die Ankündigung, daß der Heilige Geist die Jünger Jesu lehren und in alle Wahrheit führen werde. Heißt das, daß das Johannesevangelium der gemeinsame theologische Hintergrund für die das

Passionsgeschehen betrauernde und die Geburt Jesu betrachtende Funktion der Altstimme als Stimme des Heiligen Geistes im Weihnachts-Oratorium und in der Matthäus-Passion wäre?

Auch auf andere bibeltheologische Zusammenhänge könnte verwiesen werden. Nach Jesaja 11, 1–2, einem seit der christlichen Antike auf die Geburt Jesu gedeuteten Text, ist der Heilige Geist als Geist des Herrn „der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn“. Die in den zitierten Quellen des 17. Jahrhunderts vorgenommene Deutung der Altstimme als Stimme des Heiligen Geistes müßte sich dann aber nicht nur unmittelbar über biblische Texte, sondern auch über zeitgenössische Quellen nachweisen lassen, die diese Zusammenhänge hergestellt haben und die Bach gekannt hat. Ein solcher Nachweis ist bisher nicht versucht worden. Methodisch naheliegend wäre es, der Mahnung zu folgen, die Johannes Wallmann 1986 anlässlich der Beschäftigung mit der theologischen Literatur ausgesprochen hat, die Bach nachweislich besessen hat: Es sei die Aufgabe der Forschung,

„die in Bachs geistlichen Büchern enthaltenen religiösen und theologischen Anschauungen gründlicher zu studieren und mit den Texten der Bachschen Kirchenmusik (aber auch mit dem textbezogenen Orgelwerk) in Beziehung zu setzen“.<sup>24</sup>

Es gibt in der Tat einen Text, der aus einem Buch stammt, das Bach besessen hat, und der geeignet ist, das Gesamtphänomen der Zuweisung der Stimme des Heiligen Geistes an den Soloalt zunächst im Weihnachts-Oratorium und in der Matthäus-Passion, später auch in anderen von Bach komponierten Stücken zu deuten.

Im Jahre 1677 erschien in Frankfurt/Main als Umarbeitung eines ursprünglich 1659 in Rostock verlegten Buches ein Betrachtungsbuch, das der inzwischen verstorbene Heinrich Müller, Pastor und Professor der Theologie in Rostock, verfaßt hatte und das den Titel trug: „Göttliche Liebes-Flamme / Oder Auffmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns. Mit vielen schönen Sinnbildern gezieret / und drey nöthigen Registern versehen“. Es ist inzwischen festgestellt worden, daß es diese Ausgabe war, die in Bachs Bibliothek vorhanden war.<sup>25</sup> Das Buch, mit einer Widmungsvorrede der Witwe und der drei Söhne von Heinrich Müller an die Herzogin Magdalene Sibylle von Sachsen-Gotha-Altenburg, datiert vom 22. Oktober 1675, versehen, enthält in zwei Teilen insgesamt 35 Betrachtungen über Gottes Liebe zu den Menschen, beginnend mit der Schöpfung und Erhaltung, weitergeführt in der Erlösung und Berufung zum Heil, in der Wiedergeburt durch die Taufe, in der Predigt des Wortes Gottes und im Heiligen Abendmahl; es folgt ein Kapitel über die Einwohnung Gottes im Menschen – ein für das

<sup>24</sup> J. Wallmann, *Johann Sebastian Bach und die „Geistlichen Bücher“ seiner Bibliothek. Anmerkungen und Gedanken zu Robin A. Leavers kritischer Bibliographie „Bachs Theologische Bibliothek“*, in: *Pietismus und Neuzeit* 12, 1986, hier S. 178 f.

<sup>25</sup> Vgl. Th. Wilhelmi, *Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß*, BJ 1979, hier S. 122 (zu Nr. 41). Im folgenden benutzt wurde das Exemplar Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Sign.: *Theol.* 8.690/13.

17. Jahrhundert zentrales Thema von Frömmigkeit und Theologie. Das darauf folgende 12. Kapitel hatte in der Erstveröffentlichung von 1659 sowie in seinen weiteren Ausgaben die Überschrift: „Von der inwendigen Krafft und Hertzenspredigenden oder innerlich lehrenden Liebe Gottes“. In der Ausgabe von 1677 hieß es: „Göttliche Liebes-Flamme / Herfürscheinend In der innerlichen geheimen offenbarung Gottes“. Anknüpfend an das vorausgehende Kapitel über die Einwohnung Gottes im Menschen begann es:

„Gott hat seinen tempel in deinem herten / darinnen lehret er durch seinen Geist. Er lehret nicht allein äusserlich / wann er sein wort predigen lässt / sondern auch inwendig / wann er das hertz auffthut / wie Lidiä der purpurkrämerin / daß es die krafft deß worts empfindet. Diß ist eine thätige und kräftige lehre / dadurch sich der lehremeister selbst der seele zu schmecken gibt mit seiner güte und freundlichkeit. Denn wie sich Gott äusserlich im wort der heiligen schrift offenbaret / so offenbaret er sich durch dasselbe innerlich im herten in kräftiger / lebendiger / schmeckender und empfindlicher weise: wie er ein lebendiges wesen ist / so wird er auch in der seelen ein lebendiges wesen / ein lebendiges licht im verstande / eine lebendige krafft im herten / eine lebendige begierde zum guten / und ein lebendiger haß zum bösen / ja lauter geist und leben. Das evangelium ist ein amt deß Geistes / so muß es auch den geist und inneren menschen lehren und rühren. Der Heilige Geist gibt zeugniß unserem geist / daß wir Gottes kinder seynd / Rom. 8. v. 16. Solch zeugniß gehet also zu / daß du die krafft deß Heiligen Geistes / so er durchs wort in dir wircket / auch empfindest / und warhafftig mit ihm übereinstimmest. Ist diß zeugnis recht / so hast und fühlst du auch warhafftig den Heiligen Geist in deinem herten. Darumb gehet diese innere offenbarung nicht so sehr auff die äussere übung / (wiewol dieselbige nicht außbleibet / sondern fein von selbst folget) als die inwendige erfahrung und fühlung / davon David spricht im 34. Psal. v. 9. Schmeckt un(d) sehet wie freundlich der Herr ist. Was hilffts wann ich ein honig ansehe / und nicht koste? Schmecken und sehen muß beysammen seyn.“<sup>26</sup>

Heinrich Müller weist dann auf paulinische Texte wie 2. Kor. 3,3 und Röm. 10,8 hin, die für ihn von der innerlichen Kundgabe des Wortes Gottes im Herzen der Menschen sprechen, und erinnert an die „herrliche(n) nachdenckliche(n) worte der sterbenden / die hertzliche seuffzer und trostsprüchlein / die einem menschen in der höchsten angst einfallen“<sup>27</sup> um dann fortzufahren:

„Es ist aber die innere offenbarung oder lehre deß Heiligen Geistes im herten so verborgen / daß sie der mensch wegen seiner grobheit nicht mercket. Den anfang macht er durch die heilige andacht. Die gottseligen empfinden oft eine sondere lust zu einem schönen sprüchlein deß göttlichen worts / und wann sie demselben im geist nachsinnen / empfinden sie in ihnen eine starcke / jedoch süsse brunst / flamme und andacht / wie David spricht im 39. Psalm v. 6. Wann ich daran gedенcke / so werde ich entzündet. Das ist des Heiligen Geistes heimliche sprache. Er offenbaret sich oft durch eine Traurigkeit. Wann du gedenckest an die greuel deiner sünden / an diß elende leben / und an den jammer dieser welt / wirst du traurig / und weist nicht woher? Diese traurigkeit ist Gottes stimme im herten / daher köm(m)ts / daß du in solcher traurigkeit zu Gott gezogen wirst / und nach Gott seuffzest ... Dann offenbaret er sich durch eine inwendige Freude / wann im herten ein plötzlicher gnadenblick aufgehet / und der geist in Gott entzündet wird ... Oft entsteht eine freudigkeit deß gemüts / die empfinden dieselbige / die in ihrer angst bäten / und nach dem gebät ein leicht und frölich hertz bekommen / nicht anders / als wäre ihnen

<sup>26</sup> H. Müller, *Göttliche Liebes-Flamme* ..., Frankfurt/Main 1677, S. 221 f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 222.



ein schwerer stein vom hertzen gefallen ... Diß nennet die schrift eine Antwort / item / eine Zuneigung Gottes ... Das geschicht / wann dir zuweilen in der trübsal ein trost sprüchlein / oder ein tröstlicher seuffzer / oder ein tröstlicher gedancke auß Gottes wort einfällt / der das traurige hertz erquicket / wie ein sanfter schlaf den matten körper / wie der liebliche himmels-thau das dürre gras ... Zuweilen wircket diese offenbarung eine wundersüsse liebe / Gott zu preisen ... Diese lobesbegierde wircket der Heilige Geist durch seine liebeiche bewegung im hertzen ... Oftt empfindest du ein heiliges Verlangen nach dem Ewigen. Dann wann dir Gott die paradiesfreude im hertzen offenbaret / und auß den herrlichen verheissungen in seinem wort etliche wenig tröpflein davon zu schmecken gibt / so thust du deinen mund weit auff / und wolest gern auß dem vollen meer trincken ... Auch merckest du in dieser offenbarungs-schulen in dir oft einen innigen mißgefallen am bösen ... Zuweilen strafft dich dein hertz; ist eine stimme Gottes in dir / wie Christus sagt Joh. 16. v. 8. Der H. Geist wird die welt straffen ... Oftt versichert der Heilige Geist dein hertz der kindschafft Gottes ...“<sup>28</sup>

In einem weiteren Abschnitt spricht Heinrich Müller von all diesen Wirkungen des Heiligen Geistes im Herzen des Menschen bezüglich des Gebets: von Angst, von Andacht, von Vertrauen, von heimlichem Verlangen, vom Suchen, von den „offenbare(n) augenthänen / welche sind die bewegungen deß hertzens“, vom Gebet im Geist „durch innere verborgene hertzens-thräne(n)“.<sup>29</sup>

Heinrich Müller belegt jede einzelne Beobachtung durch ein biblisches Beispiel oder eine biblische Aussage, und im folgenden kommt er in diesem Kapitel auch darauf zu sprechen, wie es möglich ist, auf die Rede des Geistes im Herzen aufmerksam zu werden. Im Blick auf dieses Ziel spielt für ihn eine große Rolle, daß der Mensch zur Ruhe und zur Andacht kommt.

Für den vorliegenden Zusammenhang wichtig ist die Zusammenschau der unterschiedlichen Wirkweisen des Heiligen Geistes im Herzen des Menschen, in dem Gott wohnt. Im Blick auf die Soloaltpartien des Weihnachts-Oratoriums und der Matthäus-Passion verblüfft es, daß Heinrich Müller an die Spitze seiner Beobachtungen die beiden emotionalen Befindlichkeiten stellt, die die tragenden Befindlichkeiten der Texte dieser Partien sind: das, was er „Andacht“ nennt, und die Traurigkeit über die Sünde und die Welt. Festzuhalten ist, daß er von diesen Emotionen nicht um ihrer selbst willen spricht, sondern in ihnen Bewegungen des Heiligen Geistes im Herzen der Glaubenden wiederfindet. Das bedeutet, daß sich im Blick auf die Zuweisung der Altstimme zu diesen Texten durch Bach der Schluß geradezu aufdrängt, daß Bach in der Altstimme die Stimme des Heiligen Geistes hörbar machen möchte.

Von der Theologie des 17. Jahrhunderts her können diese Zusammenhänge noch weiter unterbaut werden. Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich in der zeitgenössischen Straßburger Theologie und ihrer Sprache Anklänge finden, die Heinrich Müller sehr nahe kommen – hatte doch sein Lehrer Joachim Lütkemann in Straßburg studiert. In einer Pfingstpredigt von Johann Conrad Dannhauer, einem der Lehrer Lütkemanns, heißt es:

„...alle heiligen Bewegungen / das Licht deß Glaubens / devotion im Gebett / der Hertzklöpffer zur Buß / sind lauter Früchten deß Geistas (!) / παρρησία, frewdiger Mund /

<sup>28</sup> Ebd., S. 222–226.

<sup>29</sup> Ebd., S. 226–230.

frewdiges Hertz / Fried und Trost im H. Geist / und die beste Sprach über alle Sprachen / die da heisset Abba lieber Vatter / (wer diese recht gelernet, der kan anderer fremden Sprachen wohl entberren) hat alles seinen Ursprung noch auff den heutigen Tag von dem H. Geist / ...“<sup>30</sup>

An einer anderen Stelle schreibt Dannhauer: Der Heilige Geist

„ist nicht nur der Illuminator, so da erleuchtet durchs Gesetz; sondern Er erregt auch die geistliche Traurigkeit / die Reue über die Sünde in dem Herten; er moderirt alles in der praxi, temperirt per *κράσιμ*, vermischt das Schrecken des Gesetzes mit Honigsüßem Evangelischem Trost / den Glauben mit der Reue: Er verwandelt das steinerne Hertz in ein fleischernes / so gibts eine Göttliche Reue / welches Er alles würcket / das ist / der Heilige Geist schafft und machet / daß eine solche Busse heilsam seye ...“<sup>31</sup>

Im gleichen Zusammenhang kommt Dannhauer auf Petrus zu sprechen und sagt:

„Petri Thränen / zum Exempel / waren die Fenster / dadurch man ihm ins Hertz hinein schauen konte / wie der Artzt auß dem Geblüt / so auß der eröffneten Ader geflossen / von dem Temperament des Menschen urtheilet / ... also sind auch die Buß-Thränen sanguis vulnerati cordis, das Zeug-Blut eines verwundeten Hertzens“.<sup>32</sup>

Auf dem Hintergrund einer solchen Deutung dürfte auch eine Arie wie die in der Matthäus-Passion Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) für die Zeitgenossen deutlich gesprochen haben.<sup>33</sup>

Auch für den Bereich des Wirkens des Heiligen Geistes, den Heinrich Müller mit „Andacht“ charakterisierte, gibt es eindruckliche Texte anderer zeitgenössischer Theologen. Nochmals sei Johann Conrad Dannhauer zitiert: Der Heilige Geist ist

„ein thätiger und würcklicher Lehrer / der nicht nur lehret mit Worten / sondern er führet auch eine solche kräftige Lehre / die das Hertz empfindet / fühlet / schmecket / wie freundlich der HErr ist / Er tröstet das Hertz / erfrewet das Gemüht / erwecket das Gebett / gibet Andacht und heilige Gedancken ein / pflanzet Geduld / Sanfftmuht / Demuht / sänfftiget das Hertz mit dem Frieden GOTTes / der höher ist als alle Vernunft / bildet GOTTes Ebenbild in ihm / lehret der Welt Eitelkeit verachten / sich allein GOTT dem höchsten Gut zu lassen / zu ergeben / und in demselben zu ruhen. Das heisset von GOTT gelehret seyn / das ist eine lebendige Lehre / nicht ein todter Buchstabe. Diß ist der Finger GOTTes / welcher das lebendige Wort ins Hertz schreibt. Das ist GOTTes Schrift geschrieben nicht mit Dinten / sondern mit dem lebendigen Geist GOTTes / solche Worte sind Leben und Geist“.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> J. C. Dannhauer, *Evangelisches Memorial oder Denckmahl Der Erklärungen / vber die Sontägliche Evangelien ...*, Straßburg 1666, S. 477.

<sup>31</sup> J. C. Dannhauer, *CATECHISMUS MILCH ...*, Sechster Theil, Straßburg 1678, S. 167.

<sup>32</sup> Ebd., S. 168.

<sup>33</sup> Daß Elke Axmacher für diese Arie theologische Anklänge bei Valerius Herberger und Johann Arndt findet („Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984, hier S. 185–187), bleibt davon unberührt. Auch bei Heinrich Müller finden sich Parallelen zum Text dieses Stückes.

<sup>34</sup> J. C. Dannhauer (wie Fußnote 31), S. 202.

## 5.

Im Lichte dieser Zusammenhänge lassen sich die einzelnen Texte von Weihnachts-Oratorium und Matthäus-Passion unter Umständen noch einmal neu lesen.

Hingewiesen wurde bereits auf die Abfolge von Bibeltext und Altrezitativ beziehungsweise Altarie. Sie liest sich wie die Umsetzung der Beobachtung von Heinrich Müller, daß die Gottseligen

„öffft eine sondere lust zu einem schönen sprüchlein deß göttlichen worts“ haben, „und wann sie demselben im geist nachsinnen / empfinden sie in ihnen eine starcke / jedoch süsse brunst / flamme und andacht“.<sup>35</sup> „Wie eine biene auß den blumen ihr honig sauget / und in die körbe trägt / so bringt der Heilige Geist auß dem worte Gottes viel süssem trosts ins hertz“.<sup>36</sup> „Du liesest oder hörest ein sprüchlein auß Gottes wort / so / daß dein hertz nicht bewegt wird / darnach wann du dasselbe sprüchlein aber (= abermals) liesest oder hörest / wirst du kräftiglich dadurch berührt“.<sup>37</sup>

Ebenso wurde bereits auf die Grundstimmung des Altparts der Matthäus-Passion hingewiesen, die unmittelbar an die von Heinrich Müller besprochene Traurigkeit erinnert, die von Buße und Reue bewirkt wird. Zu vermuten ist aber nun auch, daß hinter Arie Nr. 19 des Weihnachts-Oratoriums („Schlafe, mein Liebster ...“) eben nicht Maria als Person steht, sondern der Heilige Geist, der in den die biblische Geschichte bedenkenden Glaubenden „eine innige brünstige Liebe“ entzündet, „dadurch du so lieblich zu Gott gezogen wirst / daß sich dein hertz zu ihm erhebet / ergusst und außbreitet / ihn zu empfangen“.<sup>38</sup> Erst recht trifft dies für den Hintergrund der Arie Nr. 31 zu, in der der Heilige Geist den Zuspruch des von ihm bewohnten Herzens an den Glaubenden bewirkt und im anschließenden Rezitativ Nr. 32 das Ja zu diesem Zuspruch zu Wort kommt. „Mein Liebster herrschet schon“, kann der Heilige Geist im Herzen bestätigen (Nr. 52), der zuvor den Zweifeln und den Klagen der übrigen Stimmen so kräftig und hartnäckig widersprochen hatte (Nr. 51).

An den Kantaten von Johann Sebastian Bach können nun auch viele ähnliche Beobachtungen gemacht werden, die sich auf das 12. Kapitel von Heinrich Müllers Buch „Göttliche Liebes-Flamme“ beziehen lassen. Wegen der Fülle der in Frage kommenden Beispiele sei hier nur auf einige wenige Beobachtungen hingewiesen.

Eine vom Alt vorgetragene, an ein Bibelwort anschließende Betrachtung liegt vor in BWV 74/7. Besonders betont erscheint diese Funktion der Altstimme dort, wo mit der Abfolge Wort – Betrachtung eine Kantate beziehungsweise ein Kantatenteil beginnt, was für viele Fälle gilt (so BWV 22/2, 42/3, 45/5 und 6, 48/2, 89/2 und 3, 175/2). Denn damit ist für den mitvollziehenden Hörer angesagt, was in der folgenden Kantate eigentlich geschehen soll: Es geht um den unter der Hilfe des Heiligen Geistes exemplarisch aneignenden Umgang mit dem Bibelwort. Das kommt besonders dort zu nachdrücklicher Anwendung, wo

<sup>35</sup> H. Müller (wie Fußnote 26), S. 222.

<sup>36</sup> Ebd., S. 226.

<sup>37</sup> Ebd., S. 232f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 223f.

die Altstimme sofort dem biblischen Text ins Wort fällt. Hingewiesen sei dafür auf BWV 159/1.

Auch eine Liedstrophe oder ein freier Text kann als vorausgehendes Wort fungieren wie in BWV 63/2 und 130/2, und auch dabei kann der Alt seine Stimme erheben, wenn die als Text vorgegebene Strophe noch nicht beendet ist (BWV 138/1). Manchmal ist zwischen Bibelwort und betrachtende Altpartie Rezitativ oder Arie einer anderen Singstimme eingefügt (BWV 39/6 und 187/3).

Von eigener Erfahrung des Geistes sprechen Texte, die dem Alt in den Mund gelegt sind, wenn sie beispielsweise zunächst von der Geisterfahrung Johannes des Täufers, der Maria und der Elisabeth berichten und dann fortfahren:

„Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt,  
wenn euer Herz in Liebe brennet  
und doch der Mund den Heiland nicht bekennet:  
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,  
Er will in euch des Geistes Kraft erregen,  
ja Dank und Preis auf eure Zunge legen“ (BWV 147/8).

Auch die diesem Altrezitativ folgende Baarie steht in den gleichen inhaltlichen Zusammenhängen. Hinzuweisen ist ferner besonders auf zwei Kantaten, in deren Text die Erfahrung des Heiligen Geistes eine besonders starke Rolle spielt, wofür die Altpartien die Hauptfunktion übernehmen: BWV 75 und 76.

In ähnlicher Weise erwähnen Texte von solistischen Altpartien eine Erfahrung, die in der Kapitelanordnung von Heinrich Müllers „Göttlicher Liebes-Flamme“ ihre Stellung unmittelbar vor dem Kapitel gefunden hat, das die innere Stimme des Heiligen Geistes beschreibt. Es ist die Erfahrung von der Einwohnung Gottes beziehungsweise Jesu im glaubenden Herzen. Hierfür stehen Texte wie BWV 34/3, 74/3, 121/3 und 148/3 und 4. Auffallend ist auch in diesen Kantaten die Platzierung der in Frage kommenden Inhalte in den Texten der Kirchenmusiken. BWV 197a/4 und 186/9 erzählen durch den Mund der Altstimme vom Paradies, das sich dem Glaubenden in seinem Herzen eröffnet.

Heinrich Müller hatte geschrieben:

„Hie wandelt der H. Geist dein hertz / und machets neu / schreibet lauter feuer-flammen  
hinein / daß du Gottes süßigkeit schmeckest / und dadurch liebe zu Gott gewinnest / auch  
umb Gottes willen dem nächsten mit frölichem gemüthe dienest“<sup>39</sup>

und er hatte an den Schluß seines Kapitels über die „Göttliche Liebes-Flamme / hervorscheinend auß der einwohnung Gottes im menschen“ die Liedstrophe gestellt:

„Du süsse liebe schenck uns deine gunst /  
Laß uns empfinden der liebe brunst /  
Daß wir uns von hertzen einander lieben /  
Und im friede auff einem sinne bleiben“<sup>40</sup>

Auch für diese Erfahrung stehen die bereits erwähnten Kantaten BWV 75 und 76 mit einzelnen ihrer Texte (Nr. 3 beziehungsweise Nr. 11), aber auch BWV 123/2.

<sup>39</sup> Ebd., S. 234.

<sup>40</sup> Ebd., S. 220.

Immer wieder bringt der Alt auch in den Kantaten die für seine Funktion in der Matthäus-Passion so wichtige Stimme der Buße, der Trauer über die Sünde, der Klage und der Angst zum Ausdruck (BWV 13/2 und 3, 81/1, 113/2, 116/2, 132/4 und 5, 135/4, 153/2 und 162/4). Besonders sprechend für diesen Zusammenhang ist die Dialogkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60), in der der Alt die Stimme der Furcht und der Tenor die Stimme der Hoffnung übernimmt – Heinrich Müller hatte viel über die Erfahrung von Angst als Wirkung des Heiligen Geistes zu sagen gehabt und hatte ein ganzes Kapitel seines Buches dem Thema „Göttliche Liebes-Flamme / hervorscheinend in beängstigung der frommen“ gewidmet.<sup>41</sup> Gelegentlich übernimmt der Alt in Bachs Kantaten dann auch die Aufgabe eines Bußpredigers wie in BWV 20/6 und 9 oder 164/3.

Auch wichtige weitere Themen, die in Kapitel 12 von Heinrich Müllers Buch anklingen und von der Erfahrung des Geistes sprechen, kommen in den Kantaten Bachs mit Stücken vor, die dem Soloalt zugewiesen sind, so das Vertrauen zu Gott (besonders eindrücklich etwa BWV 103/3 und 4 – hier übrigens ebenfalls als Antwort auf ein zuvor zitiertes Wort Jesu), die Versicherung des Heils (BWV 99/4), das Mißfallen am Bösen (BWV 64/3 und 7 und öfters), das Verlangen nach der Ewigkeit (BWV 161/1 und 4 und an vielen anderen Stellen).

Besonders aufschlußreich für den spezifischen Sinn der Altpartie im Vergleich mit den übrigen Solostimmen sind die Texte von Ensemblestücken wie BWV 3/2, 67/6 und 92/7, hier speziell im Vergleich mit Nr. 4. An diesen Stellen wird überzeugend deutlich, daß Bach die seit Johann Saubert tradierte Deutung der einzelnen Stimmlagen auf spezifische Sinngebungen gekannt haben muß.

Schon hier ist freilich auch darauf hinzuweisen, daß dem Alt nicht immer und überall eine Funktion zugeschrieben wird, die ihm nach dem Verständnis von Heinrich Müller eigentlich zukäme. In BWV 175/5 wird die Reihenfolge gar umgekehrt: Der Alt trägt einen biblischen Text vor, den der Baß meditierend aufnimmt.

Andererseits stehen die Texte folgender Solokantaten für Alt ganz in der Tradition der Geisthermeneutik Heinrich Müllers: BWV 35 („Geist und Seele wird verwirret“), BWV 54 („Widerstehe doch der Sünde“), BWV 169 („Gott soll allein mein Herze haben“) und BWV 170 („Vergnügte Ruh“) – letztere übrigens eine Kantate, für die Günther Stiller erwogen hat, ob sie nicht ihren Ort im Gottesdienst als Musik zur Austeilung des Heiligen Abendmahls gehabt haben könnte<sup>42</sup>.

Zu achten ist auch auf Stellen, an denen gleichzeitig mehrere Motive des 12. Kapitels aus Heinrich Müllers „Göttlicher Liebes-Flamme“ miteinander verschlungen werden. Das ist beispielsweise bei BWV 144/2 der Fall, wo die Altstimme eine Besinnung auf das vorangegangene Bibelzitat ausspricht, indem

<sup>41</sup> Ebd., S. 490–515.

<sup>42</sup> G. Stiller, „Mir ekelt mehr zu leben“. Zur Textdeutung der Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ (BWV 170) von Johann Sebastian Bach, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, Kassel etc. 1983, S. 293–300, bes. S. 294. Auf die Frage, weshalb die Kantate dem Alt zugeteilt worden ist, ist Stiller nicht eingegangen.

sie gleichzeitig zur Buße ruft. Dies ist in diesem Falle auch musikalisch eindrücklich durch Umkehrung – als Symbol für Umkehr – angedeutet, noch dazu in einer Arie, die in e-moll komponiert ist. Friedrich Smend hatte im Fugenthema des Eingangssatzes einen „Anklang an Luthers Bußlied ‚Aus tiefer Not‘“ entdeckt.<sup>43</sup>

## 6.

Seit Elke Axmachers Untersuchung von 1984<sup>44</sup> ist auf die Bedeutung Heinrich Müllers für Bach immer wieder hingewiesen worden.<sup>45</sup> Martin Petzold stellte bereits 1985 fest: „Theologische Bachforschung wird sich ... intensiver mit Frömmigkeit und Theologie Heinrich Müllers beschäftigen müssen“.<sup>46</sup> Freilich hat die Beschäftigung mit den Beziehungen Bachs zu Heinrich Müllers „Göttlicher Liebes-Flamme“ bisher – soweit ich sehe – in der Bach-Forschung keine Rolle gespielt. Lediglich die erste Fassung dieses Buches, die 1659 unter dem Titel „Himmlicher Liebeskuß“ und auch nach 1677 weiterhin in vielen Auflagen unter dem gleichen Titel erschien, ist von Renate Steiger zur Deutung der Kreuzstabkantate herangezogen worden.<sup>47</sup> Vermutlich ist das Buch aber auch für die Texte weiterer kirchenmusikalischer Werke Bachs noch ungenügend beachtet worden.<sup>48</sup> Immerhin ist inzwischen die Frage gestellt worden, wo

<sup>43</sup> F. Smend, *Johann Sebastian Bach. Kirchenkantaten*, Heft 6, Berlin 1949, S. 33.

<sup>44</sup> E. Axmacher, a. a. O. (vgl. Fußnote 33), bes. S. 31–33, 166–184.

<sup>45</sup> Im Vorgriff auf E. Axmacher bereits L. und R. Steiger, *Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“*, in: *Bachiana ...* (vgl. Fußnote 42), hier S. 276. Seitdem auch: dies., *Zeit ohne Zeit. Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ I.*, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von A. Dürr und W. Killy, Wiesbaden 1986, bes. S. 188–191; L. und R. Steiger, *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi*, Göttingen 1992, passim. Ferner: U. Meyer, „Flügel her! Flügel her!“ – *Gepredigte Sterbekunst als Hintergrund Bachscher Kantatentexte*, MuK 63, 1993, S. 258–265 (zu Heinrich Müllers Buch von 1679: „Evangelischer Herzensspiegel“).

<sup>46</sup> M. Petzold, *Studien zur Theologie im Rahmen der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Dissertation B (masch.-schr.), Leipzig 1985, S. 128.

<sup>47</sup> R. Steiger, *Eine emblematische Predigt. Die Sinnbilder der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56) von Johann Sebastian Bach*, MuK 60, 1990, bes. S. 68 f. und 73. Freilich sind die Angaben auf S. 80 teilweise korrekturbedürftig. So trifft es nicht zu, daß die Ausgaben des Buches nach 1676 keine Kupferstiche mehr enthalten.

<sup>48</sup> Elke Axmacher hatte in ihren Studien zur Matthäus-Passion (vgl. Fußnote 33, ferner: dies., *Die Deutung der Passion Jesu im Text der Matthäus-Passion von J. S. Bach*, in: *Luther 56*, 1985, S. 49–69) den „Himmlichen Liebeskuß“ bzw. die „Göttliche Liebes-Flamme“ nicht berücksichtigt. Eine unmittelbare Quelle für die für die Matthäus-Passion zentrale Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ konnte sie nicht nachweisen. Kapitel 6 der „Göttlichen Liebes-Flamme“, das unter dem Titel: „Göttliche Liebes-Flamme / hervorscheinend in Erlösung deß menschen“ über die Art und Weise der Erlösung des Menschen durch Gott handelt (S. 52–61) und u. a. einen betrachtenden Durchgang durch die Passionsgeschichte bietet, enthält folgenden Passus: „Was hat dann diß blut deinem erlöser außgedrungen? Nichts anders als deine liebe: Denn auß liebe hat er sein blut vergossen ... Auß liebe lässt er sich von Juda

Johann Sebastian Bach die Bücher Heinrich Müllers kennengelernt haben könnte.<sup>49</sup>

Nach dem bisher Dargelegten läßt sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sagen, daß Bach die Tradition der Zuweisung spezifischer Sinngebungen an die vier Stimmlagen, die vermutlich ihren Ursprung bei Johann Saubert hatte, gekannt hat und sie sich durch Heinrich Müller hat deuten lassen. Damit aber wäre auch ein Schlüssel zur theologischen Deutung der solistischen Altpartien in seinem kirchenmusikalischen Werk angeboten. Stillschweigende Voraussetzung dieser Feststellung ist jedoch, daß es sich bei diesem Schlüssel wirklich um ein und denselben Schlüssel handelte, der überall dort zur Anwendung kommen sollte, wo Bach einen solistischen Part dem Alt anvertraut.

Dennoch dürfen die Warnungen von Renate Steiger und Emil Platen nicht vergessen werden, die Tragweite dieser Entdeckung nicht zu überschätzen oder ihren Gehalt zu überdehnen.<sup>50</sup> Immerhin spricht viel dafür, es bei der theologischen Interpretation der solistischen Altpartien in Bachs Kirchenmusik zunächst jeweils mit der hier vorgelegten Deutung zu versuchen: Wo Bach eine Solistenpartie der Altstimme zuschreibt, schreibt er sie damit theologisch der „innerlichen geheimen Offenbarung Gottes“ zu, die in der Sprache der

---

küssen ... Auß liebe lässt er sich greiffen und binden ... Auß süsser liebe leidet er die verlassung seiner jünger ... Auß liebe leidet er den backenstreich von dem diener deß hohenpriesters ... Auß liebe schweiget er still und antwortet auff die lügenhafte lästerungen nichts ... Auß liebe lässt er sich verspotten / ins angesicht speyen / mit fäusten schlagen / sein angesicht verhüllen ... Auß liebe lässt er sich ... in der stadt umbher schleppen ... Deine liebe geisselt ihn ... Auß liebe lässt sich dein erlöser außziehen ... Auß liebe trägt er den purpurmantel zum hoon und spott ... Auß liebe trägt er die dornen krone ... Auß liebe lässt sich dein erlöser creutzigen ... O liebe über alle liebe / wir müssen erstummen / und unsern mund zuhalten“ (S. 54–61). In der Ausgabe des „Himmlichen Liebeskuß“, die 1664 in Frankfurt und Leipzig erschien, ist ebenso wie in weiteren späteren Ausgaben die zwölfmalige Versicherung „Auß liebe“ um eine weitere vermehrt: „Auß Liebe duldet er die falsche Zeugen ...“ (*Himmlicher Liebes Kuß* ..., Frankfurt/Leipzig 1664, S. 65; benutzt wurde das Exemplar Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Sign.: *Theol. 8.690/9*).

<sup>49</sup> G. Simpfendörfer, *Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen?*, BJ 1993, S. 205–211. Die Antwort, die Simpfendörfer in Form einer Vermutung vorträgt, „Bachs Begegnung mit Müllers Schriftauslegung“ habe „bei Buxtehude stattgefunden“ (S. 210), ist keineswegs gewiß. Es läßt sich ohne weiteres nachweisen, daß Heinrich Müller, und zwar auch und gerade die „Göttliche Liebes-Flamme“ bzw. der „Himmliche Liebeskuß“, zu Bachs Lebenszeit in Thüringen eifrig gelesen worden ist. Auch die Widmung der Ausgabe von 1677 an eine ernestinische Herzogin läßt auf publikationspolitische Interessen in Thüringen schließen.

<sup>50</sup> R. Steiger, a. a. O. (wie Fußnote 2), S. 324, betonte: „Nicht behaupten möchte ich jedoch, daß mit diesem Beleg der Schlüssel zu einem Gesamtplan für Bachs Disposition der Vokalbesetzung gefunden wäre. Ich bin vielmehr der Meinung, daß es einen solchen nicht gibt. Zu vielfältig sind die inhaltlichen Aspekte der Auslegung des jeweiligen Evangeliums in den Kantatentexten auch innerhalb eines einzelnen Satzes, um sie nur vier ideellen Figuren zuzuordnen“. E. Platen, a. a. O. (wie Fußnote 15), S. 51, meinte, daß „alle Fakten dafür sprechen, daß Bach an einer konsequenten Zuordnung der Solopartien zu bestimmten Gestalten nicht sehr gelegen war“.

akademischen Theologie seiner Zeit das „innere Zeugnis des Heiligen Geistes“ (testimonium spiritus sancti internum) genannt wurde. Für einen solchen Interpretationsversuch spricht auch das breite inhaltliche Spektrum, das Bachs mutmaßliche theologische Quelle, Heinrich Müllers „Göttliche Liebes-Flamme“, dafür anbietet.

Wenn dieser Befund zuträfe, böte er ein weiteres Argument nicht nur dafür, daß „die Wahl des Textes eine von Bach durchaus ernst genommene, persönliche Entscheidung gewesen zu sein“ scheint,<sup>51</sup> sondern auch dafür, daß er in der Zuschreibung der Solostimme zu bestimmten Texten klaren Grundsätzen gefolgt und sich nicht einfach nur nach Gesichtspunkten der Praxis gerichtet haben dürfte.

Ferner kann nun auch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Beobachtungen Walter Blankenburgs und Emil Platens durchaus einer angemessenen Richtung gefolgt waren, aber eben weitergeführt und auf ihren gemeinsamen Hintergrund bezogen werden müssen. Daß Maria der lutherischen Theologie des 17. Jahrhunderts als eine vom Geist bewegte Frau galt, ließe sich vielfach nachweisen – die lutherische Mariologie des 17. Jahrhunderts ist bisher nur eben in keiner Weise hinreichend untersucht worden, was auch negative Folgen für das Verständnis der Magnificat-Kompositionen Bachs hat. Insofern ist durchaus in den Altpartien des Weihnachts-Oratoriums auch die Stimme Marias zu hören, aber eben deshalb, weil in ihr der Heilige Geist spricht, der in allen Glaubenden spricht, wenn er tröstend, mahnend und Gott lobend zu ihnen spricht. Daß in den Altpartien der Matthäus-Passion eine Stimme trauernd und klagend hoch emotional zu Wort kommt, ist unmittelbar vernehmbar. Nur ist dies eben nicht die Emotion eines menschlich erschütterten Gemüts, sondern – nach Heinrich Müller – die Trauer, die der Heilige Geist angesichts der Sünde und des Leidens Christi wirkt.

Überhaupt ist wohl – worauf bereits Walter Blankenburg hingewiesen hat – der Vorstellung Abschied zu geben, die Solostimmen im Weihnachts-Oratorium und in der Matthäus-Passion seien in Analogie zum Singspiel oder zur Oper als Vertreter in den Geschehnissen handelnder Personen eingesetzt (wobei jeweils die in der Evangelienerzählung selbst vorkommenden Personen eine Ausnahme bilden). Wenn die oben gegebene Interpretation sachgemäß ist, vertreten die Solosingstimmen vielmehr je für sich eine wichtige Grunderfahrung christlicher Frömmigkeit, wobei der Alt die im glaubenden Herzen sprechende Stimme des Heiligen Geistes vertritt. „Die Musik als Darstellungsmittel ist Werk (opus) von dem, was theologisch ausgesagt ist. Die theologische Aussage sagt etwas darüber, reflektiert es; die Musik stellt es dar, zeigt es, macht es gegenwärtig“.<sup>52</sup> Tongemälde, die in der Kirchenmusik Empfindungen als psychologisches Phänomen wiedergeben, waren eine Sache späterer Generationen. Die hohe Emotionalität der Kirchenmusik Bachs dürfte ihrem Selbstverständnis nach andere Wurzeln gehabt haben.

<sup>51</sup> H. K. Krausse, *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, hier S. 19.

<sup>52</sup> R. Steiger, *Methode und Ziel einer musikalischen Hermeneutik im Werke Bachs*, MuK 47, 1977, hier S. 209.



Von den hier nicht zu lösenden offen bleibenden Fragen seien nur wenige genannt:

Gibt es im überlieferten kompositorischen Schaffen Bachs unter Umständen zeitlich gestaffelte Unterschiede im Umgang mit dem aufgezeigten Sachverhalt? Wie läßt sich die beobachtete Zuschreibung bestimmter Texte zur Altstimme in einzelnen Kantaten oder oratorischen Werken genauer bezeichnen? Lassen sich in der Kirchenmusik der zeitlichen Umgebung Bachs ähnliche Phänomene beobachten? Sollte dies nicht der Fall sein – was bedeutet es dann, daß Bach einen solchen „Hörschlüssel“ bewußt eingesetzt zu haben scheint?

Die vorgelegte theologische Interpretation der solistischen Altpartien muß sich nun auch noch unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten bewähren. Immerhin gibt es dafür bereits einige Anhaltspunkte. Hans-Joachim Schulze hat mehrfach auf die eigenartige Qualität des Altparts in Kantaten Bachs hingewiesen.<sup>53</sup> Meines Wissens noch nicht reflektiert worden ist unter diesem Gesichtspunkt, wie – sollte es sich nicht einfach um ein Schreibversehen handeln – die Korrektur in Bachs Autograph von Satz 30 der Matthäus-Passion zu deuten ist, wo die Musik ursprünglich bis zu Takt 28 als Baß-Part notiert, nachträglich in einen Alt-Part geändert und dann als Alt-Part weitergeschrieben worden ist.<sup>54</sup>

## 7.

Ein Gesichtspunkt zu möglichen weiteren Auswirkungen der vorgelegten Beobachtungen soll abschließend in den Blick genommen werden.

Johann Saubert und andere Theologen des 17. Jahrhunderts<sup>55</sup> hatten davon gesprochen, daß der Heilige Geist der „Kapellmeister“ der geistlichen Musik sei. Saubert hatte die Bedeutung der Altstimme sogar an die Spitze seiner Erklärung gestellt. Was meint dann aber die enge Bindung der Kirchenmusik an das Wirken des Heiligen Geistes?

Christian Bunnens ist dieser Frage im Zusammenhang der Untersuchung des Streits um Theophil Großgebauers Grundsatzkritik an der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts nachgegangen und hat sich dabei auch um die Klärung der Position Heinrich Müllers bemüht.<sup>56</sup> Das Drängen Heinrich Müllers auf Innerlichkeit des Musizierens hatte ohne Zweifel eine offene Flanke hin zu einem

<sup>53</sup> So weist er darauf hin, daß die Altarie BWV 148/4 „mit ihrem moderaten Bläsersatz eine verinnerlichte Gebethaltung“ offenbare (Begleitwort zum Programm von Motette und Kantate am 2. Oktober 1993 in der Thomaskirche in Leipzig). Zu BWV 185/3 bemerkt er, daß die Arie „in Besetzung und kompositorischer Dichte die im Text apostrophierte Fülle nachzuvollziehen“ schein(e) (ebd., 4. Juni 1994). „Um so aufregender“ im Vergleich mit BWV 167/1 wirke „die quersündige Chromatik des ersten Rezitativs, das – entsprechend der Textaussage – vorsätzlich als musikalischer Irrgarten angelegt ist“ (zu BWV 167/2, ebd., 18. Juni 1994).

<sup>54</sup> Vgl. das Faksimile in NBA II/5, Leipzig 1972, S. XI.

<sup>55</sup> „Der Oberste Capellmeister GOTT der Heilige Geist ...“ (Johann Conrad Dannhauer: *CATECHISMUS MILCH ...*, *Erster Theil*, Straßburg 1680, S. 480).

<sup>56</sup> C. Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1966, bes. S. 117–167.

Spiritualismus, der die Konsequenz ziehen konnte, auf gottesdienstliche Musik überhaupt zu verzichten, um nur noch „im Herzen“ zu singen und zu musizieren.<sup>57</sup> In Bachs Biographie gab es mindestens eine Stelle, an dem ihm diese Position sehr nahegerückt ist. Brisant ist, daß in dem Streit zwischen Johann Adolph Frohne und Georg Christian Eilmar in Mühlhausen/Thüringen im unmittelbaren Vorfeld von Bachs Amtsantritt in dieser Stadt es Frohne war, der in seiner Kritik an der Kirchenmusik seinen Predigthörern die Lektüre eben jenes 12. Kapitels aus Heinrich Müllers „Himmlichem Liebeskuß“ empfahl, der nach den oben dargelegten Erwägungen als die theologische Quelle für Bachs Zuschreibung der inneren Stimme des Heiligen Geistes an die Altstimme zu gelten hat.<sup>58</sup> Der produktive Umgang Bachs mit Heinrich Müllers Text hätte dann doch wohl zu bedeuten, daß es die von diesem Theologen eingemahnte Andacht beim Musizieren war, um die es Bach ging, wenn er die innere Stimme des Heiligen Geistes, also Heinrich Müllers „innerliche geheime offenbarung Gottes“, akustisch hörbar machte, indem er sie einer bestimmten Stimmlage übertrug. Damit war Heinrich Müller gleichzeitig rezipiert und in den Tendenzen, die die gottesdienstliche Musik gefährden konnten, entschärft.<sup>59</sup> Bachs Rezeption von Heinrich Müller zeigt sich wohl am deutlichsten in der zentralen Rolle, die das Motiv der „Andacht“ in seinen musiktheologischen Grundsatzäußerungen spielt.<sup>60</sup> Heinrich Müllers Verständnis von „Andacht“ spricht sich unter anderem in einer Anweisung für die Predigtvorbereitung von Pfarrern aus, in der er erinnert, daß auf die Lesung des Textes die „meditatio“ zu folgen habe, die er folgendermaßen definiert:

„Die Meditation wird von der Anfechtung begleitet, die nicht nur Wissen, sondern auch die Gewißheit, Süße und Wirkkraft des gelesenen Wortes spüren und erfahren lehrt. Von solcher praktischen Erfahrung her sind die Worte Davids, Psalm 34,9 zu verstehen. Nichts durchdringt so stark das Herz der Hörer wie das, was aus dem Herzen des Sprechenden kommt. Deshalb lehren die am wirksamsten von allen, die die Erfahrung ihrer Lehre in sich selber tragen. Von daher kommt es, daß Prediger um so vorzüglicher sind, je mehr Anfechtungen sie durchkostet haben, die ihre Predigt beleben“.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 147.

<sup>58</sup> Vgl. Spitta I, S. 357.

<sup>59</sup> Christian Bunnens hat deutlich genug betont, daß Heinrich Müller zu den Befürwortern einer theologisch-geistlich verantworteten Kirchenmusik gehörte (a. a. O., wie Fußnote 55, bes. S. 136–150), auch wenn bei ihm die Tendenz zur Privatisierung des Singens geistlicher Musik unübersehbar ist.

<sup>60</sup> Vgl. U. Meyer, *Johann Sebastian Bachs theologische Äußerungen*, MuK 47, 1977, bes. S. 116–118.

<sup>61</sup> *Meditationem comitatur tentatio, quae non solum docet scire, sed etiam sentire & experiri certitudinem, suavitatem & efficaciam verbi lecti, de qua experimentatione practica intelligenda sunt verba Davidis Psal. 34. v. 9. Nihil tam valide penetrat cor auditorum, quam ex corde dicentis quod prodit: Ideo omnium efficacissimè docent, qui doctrinae suae experimenta habent in semetipsis: Unde ferè fit, quòd, quò praestantiores sunt Concionatores, eò plures ipsi degustaverunt tentationes, quae sermonem ipsorum animant.* (H. Müller: *Orator ecclesiasticus* ..., Rostock 1659, S. 4; zit. nach dem Exemplar Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen Halle, Sign.: 68.G.5).

Bach ist bei der Lektüre von Heinrich Müller einer stark von inneren Erfahrungen und Sinneswahrnehmungen geprägten Bilder- und Sprachwelt begegnet. Für den Rostocker Theologen gehört das Hören von Musik wie das Betrachten von Gemälden zu den Dingen,

„die das gemüth zum himmel erheben ... Also / wann du eine liebliche Musica hörest / magst du gedencken mit David Psal. 60. v. 8. Gott redet in seinem heiligthumb / deß bin ich froh; Oder deine knie beugen und wünschen: HErr / laß mich hören freud und wonne / Psal. 51. V. 10. Oder gedencken an die musica der engel und außerwehlten: Heilig / Heilig / Heilig ist Gott der HErr / der HErr Zebaoth / Esa. 6. V. 3“.<sup>62</sup>

Die Kupferstiche, die der „Göttlichen Liebes-Flamme“ von 1677 beigegeben waren (siehe die Abbildungen auf S. 80), hielten viel von solchen Erfahrungen im Bild fest. Der Stich zum 12. Kapitel des Buches zeigte den Glaubenden, der sein Herz, in dem der Heilige Geist als Taube schwebt, zum Himmel hebt, während das Fernrohr in der rechten Hand zur Seite gesunken ist, das zum Betrachten der Schöpfung angesetzt war. Der Pfeil, der aus der himmlischen Welt auf das Herz abgeschossen wird, wird etwas von der Musik mitbringen, die mit Instrumenten und Gesang in der himmlischen Welt erklingt. Der das Bild deutende Text faßt zusammen:

„Mein Hertz dein kirchlein ist, Dein Geist mein hertzens Lehrer,  
Ein Angst- und Freud, ein Glaubens-Hoffnung-Lieb-Vermehrer  
Er zücket Himmel an, Er würcket Buß und Thränen,  
Wann Er das Hertze trifft, so hört man Ach! im Sehnen“.<sup>63</sup>

Ein weiterer Kupferstich, das Motiv der Herzensmusik darstellend, war mit folgendem Text kommentiert:

„Von Hertzen Lob ich dich, weil du mit deiner Güte  
O Wunder, grosser Gott erfreuest mein Gemüthe.  
Der Him(m)el lobet dich, den Himmel hier auf Erden  
Hab ich, wann ich dich lob: so muß man Engl(isch) werde(n)“.

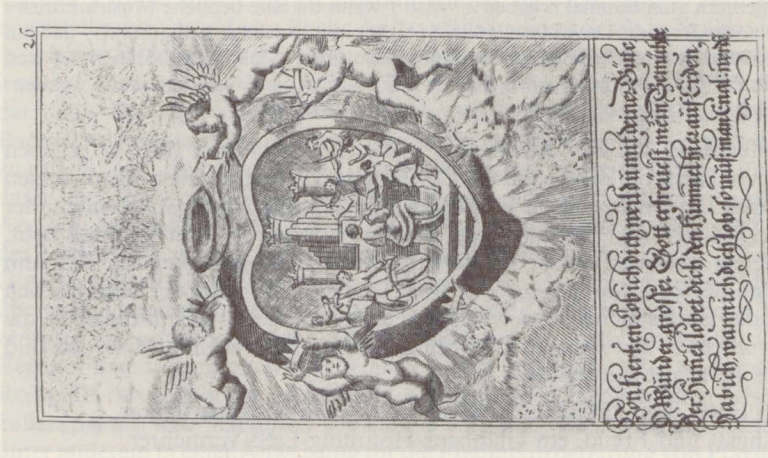
Es ist wohl wichtig zu erwähnen, daß diese Stiche für das Buch neu geschaffen, also nicht den bis dahin erschienenen Ausgaben des „Himmlischen Liebeskuß“ entnommen waren und, soweit bisher festzustellen war, auch in keine spätere Ausgabe des Buches wieder übernommen worden sind.

Diese Beobachtungen lassen die Frage stellen, ob Bach mit der Zuweisung der Stimme des in den Herzen der Glaubenden sprechenden Heiligen Geistes an die

Auch in einer Predigt Müllers über die Epistel vom 20. Sonntag nach Trinitatis, Eph. 5, 15–21, finden sich ausführliche Überlegungen zur verantworteten Ausführung von Kirchenmusik, vgl. H. Müller, *Apostolische Schluß Kette und Krafft Kern ...*, Frankfurt 1668, S. 1181–1193 (Exemplar: Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Sign.: 8 MS 8155).

<sup>62</sup> H. Müller, *Göttliche Liebes-Flamme* (wie Fußnote 26), S. 249f. Der Text steht im 12. Kapitel des Buches!

<sup>63</sup> Vgl. dazu auch aus einer Predigt über Eph. 5, 15–21 bei Johann Conrad Dannhauer / Balthasar Bebel: *ΕΠΙΣΤΟΛΙΟΓΡΑΦΙΑ Das ist: Predigten über die Sonn- und Festtägliche Lectionen und Episteln*, Straßburg 1683, S. 729: „... das Hertz solle die Kirche und Capelle seyn / in welcher diese Music gehalten werde“.



Altstimme dieser Stimmlage und ihrem Part eine Bedeutung gegeben hat, die über ihre Funktion an ihrem jeweiligen Ort hinausgeht. Sollte der Soloalt für Bach exemplarisch die Aufgabe haben, das zu repräsentieren, was geistliche Musik überhaupt will: das Wort Gottes in der Breite seiner auf das Heil der Menschen angelegten Inhalte in den Herzen hörbar zu machen? Freilich: Diese Frage kann hier nur noch gestellt und der weiteren Beschäftigung mit Bachs kirchenmusikalischem Werk mitgegeben werden.

Im Juni 1708 erließ mit dem Versprechen: „Kann ich Eurer etwas zu Dero Kirchen Dessen contribuiren, so will ich mich in der That, als in Worten darstellen“. Daß er es ernst meinte mit der Erfüllung seines Versprechens, bewies er 1709 mit der Lieferung einer Kantatenpartitur und seiner Anwesenheit in Mühlhausen anlässlich ihrer Aufführung. Die Kammersire zahlte „Herrn Bach von weimar“ 9 Pfennig und 1 Groschen (6 Fl. 1 Gr. unter der Rubrik „Geschenke“ und 3 Fl. 2 Gr. unter „Bezahltes“). Die Tatsache, daß derselbe Betrag für ein „Rathsstück“ in den Rechnungen von 1710 nur unter der Rubrik „Geschenke“ und ohne den Zusatz „von weimar“ erscheint, läßt bis heute offen, ob der Empfänger Johann Sebastian oder sein Vater und Amtsnachfolger Johann Friedrich Bach (um 1680–1730) war. In den nachfolgenden Jahren erscheint kein einziges Mal Johann Friedrich Bach als Komponist einer Kantatenmusik in den Kammersrechnungen.<sup>2</sup> So kann mit hoher Wahrscheinlichkeit die Eintragung von 1710 auf Johann Sebastian Bach bezogen werden. Ihm erhielten die eingepfarrten Kantatenglieder 1708 ihre Zustimmung zu der erbitteten Demission: „weil er sich zufrühzeiten“. Jedoch gaben sie zu verstehen, er solle „das angefangne Werk helfen zum stände zubringen“. Den Auftrag für den Umbau der Blausorgel nach Bachs „Disposition der neuen reparatur“ vom 31. Februar 1708<sup>3</sup> hatte der aus Dömitz gebürtige Orgelmacher Johann Friedrich Wender (1655–1729) erhalten und unmittelbar nach Klärung der Kostenfrage<sup>4</sup> mit den Arbeiten begonnen. Für eine Einweihung der eingebauten Blausorgel am Reformationsfest 1709 durch Johann Sebastian Bach fand sich bis dato kein weiterer Beleg. Lediglich eine Vermutung steht dafür. Die Mühlhäuser Chronik von Reinhard Jordan aus dem Jahre 1906, die auf mehreren handschriftlichen Quellen basiert, berichtet: „1709 ... auch ist zu S. Blasius das Brustpositiv gewacht“.<sup>5</sup> Das muß nicht bedeuten, daß die Arbeiten an der Orgel im selben Jahr vollständig abgeschlossen waren. Aus den Quellen, die für das gesamte Mühlhäuser Gebiet seit Ende des 17. Jahrhunderts eine rege Orgelbautätigkeit aufzeigen,<sup>6</sup> geht hervor, daß sich der Neubau von Orgelinstrumenten und auch

<sup>1</sup> Dok. I, Nr. 1, S. 19.

<sup>2</sup> Dok. II, Nr. 43, Kommentar, S. 34.

<sup>3</sup> Befragung der Camerey-Register bis zum Rechnungsjahr 1730/31.

<sup>4</sup> Dok. I, Nr. 1, Kommentar, S. 21; Dok. II, Nr. 36.

<sup>5</sup> Dok. I, Nr. 43, S. 152.

<sup>6</sup> Dok. I, Nr. 43, Kommentar, S. 134.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> R. Jordan, *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen*, Band III, 1660–1770, Mühlhausen i. Thür. 1906, S. 150.

<sup>9</sup> Stadtmusik Mühlhausen, Sign. II-Kammerrechnungen, 23 Gemeindef- und Kirchenrechnungen, 239 Beilagen.