

Kantaten für Ostersonntag, Ostermontag und Osterdienstag Georgenkirche, Eisenach

Superintendent Robscheit, Pfarrer an der Georgenkirche, begrüßte uns herzlich. Wir hätten zehn Jahre früher kommen sollen, meinte er; denn damals, zu DDR-Zeiten, habe es so wenig Kontakte nach draußen und in die weite Welt der Bach-Aufführungen gegeben, dass die Menschen in Eisenach Hinweise auf eine weltoffeneren Annäherung an den Komponisten nur über das Radio oder aus dem Westen hereingeschmuggelte CDs erhaschen konnten, die Rentner von ihren Stippvisiten mitgebracht. Aber es sei gut, dass wir beschlossen hatten, auf unserer Pilgerreise hier Station zu machen, denn Eisenach sei *der* Ort der Begegnung von Bach und Luther: Bach habe seine ersten zehn Lebensjahre hier verbracht und als Chorknabe in dieser Kirche gesungen; auch Luther habe hier gesungen und oben auf der Wartburg, wo er gefangen saß, seine deutsche Übersetzung des Neuen Testaments verfasst.

Der Pfarrer zeigte auf das Taufbecken, wo Bach getauft worden war. Wie ein steinernes Symbol steht es unübersehbar im Zentrum der Kirche vor den Stufen zum Altarraum, ging jedoch in der Flut der Podeste nahezu unter, als wir uns dort im Kreis aufstellten, Orchester und Chor in der Mitte, um an den drei Ostertagen, Sonntag, Montag und Dienstag, unsere Konzerte zu geben. Am Morgen des Ostersonntags und Namenstags des Heiligen Georg waren wir im hinteren Teil der Kirche auf der Orgelempore postiert, wo wir im lutherischen Hauptgottesdienst den Gemeindegesang leiten sollten.

Gemeindemitglieder aus der Stadt und dem Thüringer Umland, dazu Bach-Pilger (einige waren aus England oder anderswoher mit dem Flugzeug gekommen, manche hatten den ganzen Weg von Holland aus mit dem Fahrrad zurückgelegt) füllten die Kirche bis auf den letzten Platz. Wie viele Thüringer Kirchen ist auch die Georgenkirche wie ein

Barocktheater angelegt, die mehrstöckigen Emporen und Fürstenlogen bieten den Gottesdienstbesuchern einen ungehinderten Blick auf den Pfarrer und eine gute Akustik. Von unserer Position auf der Empore aus, mit der laut dröhnenden Orgel hinter uns, konnten wir Bachs Taufbecken sehen und dicht daneben die Kanzel, von der aus Luther 1521 gepredigt hatte. Sehr wahrscheinlich standen beide Männer – als Chorknaben – einst an dieser Stelle, wo wir jetzt standen. Die Choräle, die wir singen sollten, *Christ ist erstanden* und *Christ lag in Todesbanden*, waren so alt wie die Kirche selbst, Luther hatte sie in sein wortgewaltiges Deutsch gefasst, und Bach hatte mit seiner überwältigenden vierstimmigen Harmonisierung für eine weitere Überraschung gesorgt: Ihre Melodien waren so verändert worden, dass wir ahnen können, welche Bedeutung der Text für ihn selbst hatte, und das machte sie für uns, als Hörer oder Gläubige, auf eine besondere Weise reizvoll.

Die Stimmung lässt hier unmissverständlich deutlich werden, dass der Höhepunkt des lutherischen Kirchenjahrs das Osterfest ist – mit seinen übereinander gelagerten Schichten heidnischen und jüdischen Ursprungs: Frühlingsopfer, Passah und Fest des ungesäuerten Brotes, jenes alte kanaanitische Bauernfest, das die Hebräer übernahmen, als sie sich im gelobten Land niederließen, und das die Lutheraner später in dieser kaum veränderten Waldlandschaft wieder heimisch machten. In der ehrfürchtigen Andacht der Abendmahlsfeier konnte man einen Eindruck gewinnen, welche Bedeutung dieser Teil des Gottesdienstes für Luther hatte. Er war für ihn ein Ritual, das die Gläubigen aufruft, sich am Spiel der Erlösung aktiv zu beteiligen, die Zweifel abzulegen und dem ephemeren Christus in einer greifbaren Form zu begegnen. Hier also gab es den Beweis für eine deutlich zu erkennende Synergie zwischen Luther und Bach. Unsere Vorstellung von beiden ist durch Musikwissenschaftler und Historiker geprägt, die über sie schreiben, als ließen sie sich auf

ihre allein vom Verstand bestimmten Leistungen reduzieren – in Luthers Fall seine knochentrockenen theologischen Schriften ohne Witz und Metaphorik, bei Bach seine unfügsamen Klavierwerke. Damit wenden wir einer wesentlichen Charaktereigenschaft beider Männer den Rücken zu – ihrem Temperament: das Feuer im Herzen, das Luther den Mut gab, mit Rom zu brechen, und Bach die Zähigkeit, vier Jahre seines Lebens (1723–1727) der Komposition seiner jeweils einen Jahrgang umfassender Kantatenzyklen zu widmen, die auf der Pilgerreise des Lebens die Phasen von Zweifel und Furcht, Glauben und Unglauben mit beispielloser Erfindungsgabe schildern.

Es war nicht schwer, sich den jungen Bach an diesem Ort vorzustellen, der zu den Wiegen des Luthertums gehört und sich äußerlich so wenig verändert hat. Als Schüler der Eisenacher Lateinschule, in die Bach, ebenso wie Luther, mit sieben Jahren kam, sang er in der Georgenkirche in den regelmäßigen Gottesdiensten unter der Leitung des Kantors Andreas Christian Dedekind, der auch sein Klassenlehrer war. Im Alter von sieben bis zehn Jahren erhielt er Unterricht in den Anfangsgründen der Musik bei seinem Vater Johann Ambrosius, der Hoftrompeter war und als Stadtpfeifer die verschiedensten Instrumente beherrschte, bei Kantor Dedekind sowie Johann Christoph, dem ältesten Vetter seines Vaters, der Organist an der Georgenkirche war und auf Bachs musikalische Erziehung den größten Einfluss hatte.

Die größte Bedeutung in Bachs früher Begegnung mit Musik und Theologie hatten die Choräle, die in seinen Kirchenkantaten eine wesentliche Rolle spielen würden – jene, von Luther neu gestalteten Lieder, die wir am Ostermorgen sangen. In seiner Vorrede zum Babstschen Gesangbuch (1545) erklärte Luther: ‚Gott hat unser Herz und Gemüt froh gestimmt, als er seinen geliebten Sohn schickte, uns von Sünde, Tod und Teufel zu erlösen. Wer unter uns ehrlichen Glaubens ist, wird vergnügt und frohgemut singen, auf dass es jeder

höre und Acht habe.’ Das war der Kern von Luthers Glaubensbotschaft und eine frühe Lektion für Bach, für den das tägliche Singen offenbar seit der Zeit, als er vier Tage die Woche zur Chorprobe anzutreten hatte, eine völlig normale Betätigung war.

Doch diese frohgemute Stimmung hat ihren Preis: Um aus der emotionalen Spannung zwischen Furcht und Hoffnung, Verzweiflung und Vertrauen befreit zu werden, müssen wir in unserem Kampf gegen den Tod unsere Taufe erfüllen, wenn wir ihn besiegen wollen. Nirgendwo kommt das deutlicher zum Ausdruck als in Luthers imposanten Choral **Christ lag in Todesbanden**, der in seinem Kern ein Kampf zwischen den Mächten des Lebens und des Todes ist, aus dem Christus als Sieger hervorgeht. Hat Bach zum ersten Mal in dieser Kirche und um diese Jahreszeit diesen Choral gehört? Dann hätte er nicht deutlicher formuliert finden können, wie tief im Urchristentum Luthers Glaube verwurzelt ist – der alttestamentarische Verweis auf Christus als Osterlamm, der die Vorstellung bekräftigt, dass Christus der Inbegriff des Lebens ist und das Leben durch Licht (die Sonne) und Nahrung (Brot oder das Wort) bewahrt wird.

Bachs Vertonung von Luthers Choral (BWV 4) gehört zu seinen frühesten Kantaten, für sein Vorspiel 1707 in Mühlhausen komponiert und ein kühnes, innovatives und dramatisches Werk, das alle sieben Strophen Luthers verarbeitet und in der Tonart e-Moll beginnen und enden lässt. Ich vermute, es ist mir deshalb so vertraut, weil ich es öfter als jede andere Kantate aufgeführt habe – und es wird nie langweilig. Aber das Gefühl, dass Bach auf musikalische Wurzeln aus dem Mittelalter zurückgreift (die Melodie ist dem gregorianischen Choral *Victimae paschali laudes* aus dem 11. Jahrhundert entlehnt) und sich mit Geist und Wortlaut der glühenden, dramatischen Hymne Luthers völlig identifiziert, war niemals so stark oder so bewegend wie hier bei unserer Aufführung in Eisenach.

Luthers Choral, 1524 zum ersten Mal veröffentlicht, schildert sehr

anschaulich die Ereignisse von Christi Passion und Auferstehung, die körperlichen und geistlichen Prüfungen, denen er sich zu unterziehen hatte, um die Menschen von der Last ihrer Sünden zu erlösen. Der Bericht beginnt mit einem Rückblick auf Christus ‚in Todesbanden‘ und endet mit seinem jubelnden Sieg und dem Fest des Osterlammes, und so wie Luther seine packende Geschichte vorträgt, voller farbenreicher Details, sind die Parallelen zur Volks- oder Stammessaga unverkennbar. In diesem, seinem ersten bekannten Versuch, einen erzählenden Text musikalisch zu gestalten, erweist sich Bach der Aufgabe gewachsen, den Worten eine Musik zu unterlegen, die jede Nuance, jede Anspielung auf die Heilige Schrift, jedes Symbol und jede Stimmung erfasst. Er begnügt sich nicht damit, den Text widerzuspiegeln, wir spüren auch, wie er sich bemüht, ihm eine neue Dimension zu geben, indem er Luthers Ideal folgt, den Text durch die Musik zum Leben zu erwecken, und dafür nutzt er das gesamte ihm verfügbare Wissen seiner Zeit: die Musik, die er als Knabe auswendig gelernt hat, das familieneigene Repertoire an Motetten und Stücken, Musik, mit der er als Chorknabe in Lüneburg in Berührung kam, und schließlich Werke, die er unter der Ägide seiner verschiedenen Mentoren, seines älteren Bruders Johann Christian, Boehm, Reincken und Buxtehude studiert oder kopiert hatte.

Gleich zu Beginn entwirrt Bach die allerersten Noten der Chormelodie aus ihrem dorischen Modus, indem er das Quartintervall erhöht und einen fallenden Halbtonschritt schafft, ein musikalisches Motiv, das leicht als Ausdruck von Kummer und Sorge zu verstehen ist. Dieses Intervall wird zur melodischen Kernzelle seiner gesamten Komposition. Dass ein junger Komponist wagte, die melodischen Konturen dieser uralten, ehrwürdigen Chormelodie zu verändern, die noch dazu durch Luthers berühmte Bearbeitung die Weihe erhalten hatte, war ein radikaler, fast provokativer Schritt. Bach geht taktisch klug vor, indem er diese Chormelodie in das Klanggewebe seiner

Komposition einbettet und ihren ersten beiden (veränderten) Noten, dem fallenden Halbton, der auf quälende Weise wiederkehrt, besonderen Nachdruck gibt. Bereits im dritten Takt der düsteren, das Werk einleitenden Sinfonia trennt er diese beiden Noten voneinander – ‚Christ lag... Christ lag...‘ ohne Worte –, und erst bei der dritten Wiederholung nehmen wir sie als die erste vollständige Zeile des Chorals wahr, wo sie der erneuten Inszenierung von Christi Tod und Grablegung Gewicht gibt.

Mit dem Einsatz des Chores in der ersten Strophe wird die Chormelodie aus dem dichten kontrapunktischen Kernholz dieser imposanten Choralfantasie herausgeschnitzt. Die Violinen tauschen eine atemlose *Suspiratio*figur aus – Seufzermotive, die hier an passender Stelle eingefügt sind und Christi Leiden im Angesicht des Todes schildern. Ketten aus Daktylen und Anapästen treten bald an ihre Stelle und schaffen eine rhythmische Vitalität, die erkennen lässt, auf welche Weise Christi Auferstehung ‚uns bracht das Leben‘. Die Fantasie zerbricht in einen *alla breve*-Schluss, einen flinken Kanon, der auf einer denkbar schlichten Melodie basiert: fünf absteigenden, synkopierten Noten, die unablässig wiederholt werden, in einer Weise, so Gillies Whittaker, dass ‚ihre atemlos wirbelnde Jubelstimmung die Grenzen kirchlicher Ziemlichkeit bezwingt‘.

Die Stimmung ungezügelter Freude ist von kurzer Dauer. Unvermittelt erinnert uns Luther an die Zeit, als der Tod ‚über die Menschenkinder Gewalt nahm‘ und sie ‚in seinem Reich gefangen hielt‘, ein grausiges Bild, bis ins Detail so anschaulich wie jene spätmittelalterlichen Totentanzfriese, die auf die Kirchenwände vieler von der Pest heimgesuchter deutscher Städte gemalt sind. Zwei Zeitrahmen überdecken sich hier, in dem einen der Mensch vor seiner Wiedergeburt, in dem anderen Bewohner Thüringens aus Luthers und Bachs Zeit, von ihren regelmäßigen Begegnungen mit dem Pesttod gezeichnet. Bach verwendet seinen fallenden Halbton in Fragmenten

aus zwei Tönen – zerteilt und trostlos, ausgetauscht zwischen Sopran und Alt in einer gramvollen wiegenden Bewegung über einem Continuobass (der das gleiche zweinotige Intervall zwanghaft wiederholt, doch mit Oktavsprüngen und diminuiert). Bach bringt mit einer faszinierenden Musik zum Ausdruck, wie der Mensch, gelähmt und hilflos, Gottes Urteil wider die Sünde erwartet – laut Luther ‚die schwerste und gewaltigste‘ Todesstrafe.

Dieser trostlosen Bühne nähert sich nun verstohlen der zum Gerippe personifizierte Tod und packt die Sterblichen mit seinen knöchigen Händen. Zweimal lässt Bach den Rahmen erstarren: Zuerst bleibt die Musik auf den Worten ‚den Tod / der Tod‘ haften, wird viermal hin und her geschleudert, dann hält sie bei dem Wort ‚gefangen‘ inne, wo Sopran und Alt in einer E/Fis-Dissonanz verkettet werden. Das überraschende Wort ‚Halleluja‘ folgt, wie überhaupt am Ende jeder Strophe. Doch die Stimmung bleibt hier unverändert traurig, abgesehen von einem kurz aufflackernden Versprechen gegen Ende, bevor die Musik in resignierter Unterwerfung zusammensinkt.

Ein heftiger Stimmungswechsel, und die dritte Strophe beginnt unisono in den Violinen, die eine Variante des Chorals in der Manier eines italienischen Concertos erklingen lassen. Die Tenöre verkünden die Ankunft Christi: Die Sünde wird besiegt, dem Tod der Stachel genommen, Bach setzt die Violinen wie einen Dreschflegel ein, um zu schildern, wie Christus den Feind niederstreckt. Die Continuolinie wird losgeschickt, in kreiselnder Abwärtsbewegung bis hinunter zum tiefen E auf angemessene und ‚Miltonsche Weise den rebellischen Engel in die Tiefe zu stürzen‘ (noch einmal Whittaker). Die Macht des Todes zerbricht. Die Musik kommt bei ‚nichts‘ völlig zum Stillstand: ‚da bleibt nichts...‘ – die Tenorstimmen nehmen sie langsam wieder auf – ‚denn Tods Gestalt‘, nun lediglich ein fahler Schatten. Hier lässt Bach mit Bedacht die Violinen die viernotige Kontur des Kreuzes herausarbeiten, und wenn sie ihr Konzert fortsetzen, so ist dieses nun eine prächtige

Demonstration ihrer Tüchtigkeit, eine Siegesparade, von den Tenorstimmen mit dem frohlockenden Glucksen ihrer ‚Hallelujas‘ begleitet.

Die mittlere Strophe setzt noch einmal den entscheidenden Kampf zwischen Leben und Tod in Szene: ‚Es war ein wunderlicher Krieg, / da Tod und Leben rungen‘. Bach konzentriert sich auf den körperlichen Aspekt der Auseinandersetzung: Nur das Continuo bietet instrumentale Unterstützung, während Zuschauer gruppenweise ihre Reaktion auf die folgenreiche Kraftprobe beschreiben, die ihr Schicksal entscheiden wird. Doch sie kennen bereits das Ergebnis – denn ‚die Schrift hat verkündet das, / wie ein Tod den andern fraß‘. In dieser an Hieronymus Bosch erinnernden Szene lässt Bach drei seiner vier Vokalstimmen in wilder Jagd einander verfolgen, eine fugierte Stretta, in der die Einsätze nicht länger als einen Taktschlag voneinander entfernt sind, während die vierte Stimme die vertraute Melodie in bedachtsamen Klängen ertönen lässt. Nacheinander verlieren sich die Stimmen, aufgefressen, zum Schweigen gebracht: ‚Ein Spott aus dem Tod ist worden.‘ Der fallende Halbton kehrt wieder, noch immer das Symbol des Todes, doch er wird voller Hohn von der Menge ausgespuckt. Alle vier Stimmen runden die Szene mit ihrem Halleluja-Refrain, die Bässe steigen fast zwei Oktaven in die Tiefe, bevor sie endlich zur Ruhe kommen, während die Exegeten nacheinander die Bühne verlassen.

Die Bässe kehren als Hohepriester des feierlichen Osterritus zurück und intonieren die fünfte Strophe über einer absteigenden chromatischen Basslinie, die an Purcell (‚Dido’s Lament‘) erinnert – für Bach ein häufig wiederkehrendes Symbol für die Kreuzigung. Zwischen dem Osterlamm, das die Propheten verkündet haben, und Christi Opfertod ist eine mystische Beziehung geschaffen worden. Symbole sind reichlich vorhanden, besonders bedeutsam das Kreuz, das Bach isoliert, Gestalt annehmen lässt, indem er die harmonische Bewegung einen Takt lang zum Stillstand bringt, jede der Instrumentalstimmen auf

einer erhöhten Note, einem Kreuz, pausieren lässt und auf diese Weise alle vier Punkte symbolisch verankert. Damit wir unsere Aufmerksamkeit dem Geheimnis zuwenden, wie ‚das Blut zeichnet unsre Tür‘ [um uns zu erlösen], unternimmt Bach bei dieser Zeile drei Anläufe (Continuo, Stimme, Violine), bevor schließlich die Bässe und nach ihnen die Violinen offenbar immer und immer wieder das Kreuzzeichen malen, eben das Symbol, an dem der Glaube haftet bis zum Zeitpunkt des Todes. In diesem Augenblick tiefer Angst zwingt Bach die Bässe, eine verminderte Duodezime hinab in die Tiefe zu stürzen, bis zum tiefen Es. Völlig unvermittelt und beispiellos ertönt ein Kampfesruf auf einem hohen D, das sie fast zehn Takte lang halten, um kundzutun, dass der ‚Würger uns nicht mehr schaden kann‘. Es ist wunderbar, ein Fehdehandschuh wird hinunter zu den Sängern geworfen (ja, Plural, denn Bach hat solches nie für Solostimme geschrieben), mit der Weisung, dieses D nach Leibeskräften zu unterstützen, bis sich der Luftvorrat in den Lungen erschöpft. Nun endlich nimmt der Streicherchor in heiterer Stimmung den Choral wieder auf und setzt das feierliche Ritual fort. Doch statt den Streichern zu folgen, ergehen sich die Bässe in frohlockenden ‚Halleluja‘-Rufen, die in einem gewaltigen Siegeschrei gipfeln, der zwei Oktaven umfasst.

Damit endet im Grunde das Drama, doch nicht die ‚Herzensfreud‘, die diese Musik für uns bereithält. Denn in der vorletzten Strophe, einem Duett für Sopran und Tenor mit ContinuoBegleitung, liefert uns Bach einen munteren Tanz ungetrübten Glücks. Das Wort ‚Wonne‘ erscheint in Rouladen à la Purcell, das abschließende ‚Halleluja‘ in Triolen und Duolen, die zwischen den Stimmen wechseln. Die ursprüngliche vierstimmige Harmonisierung für die Schlussstrophe ist nicht erhalten, doch die achtzehn Jahre später in Leipzig entstandene Fassung, durch die Bach sie ersetzte, macht den Verlust durchaus wett: von mitreißendem Schwung und

bezeichnenderweise zum siebten Mal mit der Erläuterung, wie ‚Halleluja‘ zu singen sei – stets mit einer unerwartet neuen, sehr feinen Nuance im Ausdruck.

Auf eine spirituelle Reise anderer Art begibt sich Bach in seiner zweiten uns erhaltenen Kantate für den Ostersonntag, die er am Hof des Herzogs in Weimar komponierte, als er gerade dreißig geworden war, BWV 31 **Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert**. Sie beginnt mit einer festlichen Sonate für drei Instrumental-,Chöre‘ mit Blechbläsern, Rohrblattinstrumenten und Streichern und schwillt zu einem Chorgesang an, der den Himmel lachen und die Menschen über die Auferstehung Christi jubilieren lässt. Der fünfstimmige Chorsatz, die schwungvollen Tanzrhythmen und der strahlende Klang der Trompete, der ihm Konturen gibt, sehen dem ‚Gloria‘ der *h-moll*-Messe auch dann noch freudig entgegen, als das Tempo langsamer wird und die Blechbläser verstummen, während der Text von Christi Auferstehung spricht. Dieses Werk gehört zu den wenigen Kantaten aus der Weimarer Zeit (neben BWV 21, 63 und 172), deren Umfang und Orchestrierung einen anderen Aufführungsort vermuten lassen als die ‚Himmelsburg‘, wie die Schlosskirche genannt wurde, mit ihrer winzigen Musikempore, die für ihr übliches, acht Sänger und fünf Instrumentalisten umfassendes Ensemble bestens geeignet war. Offensichtlich zog es die Familie des Herzogs vor, von Zeit zu Zeit in der Stadtkirche St. Peter und Paul den Nachmittagsgottesdienst zu besuchen (aus politischen Gründen, weil ihnen der Pfarrer besser zusagte oder einfach weil sie die Abwechslung liebten?). Der Organist der Stadtkirche war Bachs Halbvetter Johann Gottfried Walther, und die Möglichkeit, bei solch festlichen Gelegenheiten die Stadtpfeifer einzubeziehen, vielleicht in den Ecksätzen dieser herrlichen Kantate, muss Bach fasziniert haben, da sie eine zweistufige Aufführung zuließ, bei der sich die Hofkapelle auf die drei intim-persönlichen Arien

beschränkte. Diese gipfeln in dem Abschieds- und Wiegenlied ‚Letzte Stunde‘, für Sopran und Oboe d’amore, während die hohen Streicher ohne begleitenden Text Nikolaus Hermans Sterbechoral ‚Wenn mein Stündlein vorhanden ist‘ anstimmen. Der Hörer erfährt, wie Himmel und Erde lachen und jubilieren (Nr. 1 und 2), er wird aufgefordert, an Christi Auferstehung (Nr. 3) und seinem Sieg am Kreuz (Nr. 4) teilzuhaben und ‚den neuen Lebenslauf anzutreten‘, um dem Zugriff der Sünde zu entkommen (Nr. 5) und den alten Adam ‚verwesen‘ zu lassen (Nr. 6), er wird der in Aussicht stehenden Vereinigung mit Christus versichert (Nr. 7) und bittet, in der Vorfreude auf die letzte Stunde, den ‚Engeln ähnlich zu sein‘ (Nr. 8), ein Gebet, das als abschließender Choral (Nr. 9) mit aufstrebendem Trompetendiskant in einem transzendent verklärten Satz noch einmal wiederkehrt.

Einige Forscher waren der Meinung, Bach sei in seinen ersten Jahren in Leipzig Bach mit der Komposition seiner *Johannes-* und *Matthäus-Passion* so ausgelastet gewesen, dass ihm keine schöpferische Energie blieb, für Ostern neue Werke zu schreiben. Aber das geht am Kern der Sache vorbei: Ostern ist im lutherischen Kirchenjahr ein so zentrales Fest und eine Zeit jubelnden Feierns, dass es nur natürlich – und durchaus zweckdienlich – war, wenn er nicht nur die früheren Werke *Christ lag in Todesbanden* und *Der Himmel lacht* überarbeitete, sondern sich auch Musik wieder vornahm, die er bereits in Köthen für weltliche Feste komponiert hatte, und sie nun für die Osterzeit aufbereitete. Das überschwängliche BWV 66 **Erfreut euch, ihr Herzen**, für den Ostermontag 1724, ist eine geschickte Bearbeitung einer nicht erhaltenen Serenata zum Geburtstag Leopolds von Anhalt-Köthen, in der die allegorischen Figuren Glück und Ruhm durch Hoffnung und Furcht ersetzt werden. Der einleitende Chor, mit Violinen, die zum hohen A hinaufhuschen, und im Tenorregister glucksenden Fagotten, hat mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit Opernchören und Sturmszenen seines französischen Zeitgenossen Jean-Philippe

Rameau.

Das wohl fröhlichste dieser ursprünglich in Köthen entstandenen Stücke ist BWV 134 **Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß** für den Osterdienstag desselben Jahres, das Bach als weltliches Werk für den Neujahrstag 1719 komponiert hatte und das zwei ausgedehnte passepedartige Sätze im Dreiertakt enthält: die Tenorarie ‚Auf, Gläubige‘ zu Beginn und den Schlusschor ‚Erschallet, ihr Himmel‘. Letzterer weist mit den zwei (kurze Anfangsphrasen austauschenden) Solostimmen, die sich mit dem vollen Chor abwechseln, Parallelen zu den ersten Takten von BWV 66 auf. Die Mitte der Kantate nimmt das unwiderstehliche Duett ‚Wir danken und preisen‘ (Nr. 4) ein, das mit seinem stolzierenden, wiegenden Gang und seinem rhythmischen Schwung an die Brandenburgischen Konzerte erinnert. Diese Jahre in Köthen scheinen in Bachs Leben die glücklichsten gewesen zu sein; das wird in dieser ausgelassenen, tanzhaften Musik deutlich, die sich für die Auferstehungsfeiern sehr gut eignet und auf vorchristliche Frühlingsriten zurückzugreifen scheint. Die beiden Köthener Sätze (Nr. 1 und 3) von BWV 145 **Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen**, einer ebenfalls auf einem weltlichen Werk basierenden Dialogkantate, zeigen einen ähnlichen Überschwang und bekunden schlicht und einfach die Freude am Musizieren.

Zu spüren ist, dass der Schlusschor der *Johannes-Passion* Bach in den Ohren geklungen haben muss, wenn er ihn nicht auf dem Schreibtisch hatte, als er seine ‚Emmaus‘-Kantate zu komponieren begann, ein neues Werk für Ostermontag 1725. Der Anfangschor von BWV 6 **Bleib bei uns, denn es will Abend werden** teilt mit ‚Ruht wohl‘ den sarabandhaften Habitus wie auch die Tonart c-Moll mit ihrem charakteristischen traurig-süßen Klang. Doch wo der Passionsepilog elegisch und tröstlich ist, beginnt die von der Trauer über den schmerzlichen Verlust getönte ‚Emmaus‘-Kantate mit sanften Bitten, die gestenreicher und drängender werden und in einer Welt, die sich immer

mehr verdüstert, weil Jesus ihr genommen wurde, um Licht und Erleuchtung flehen. Ihr gelingt es, zu erzählen (wie die Jünger bei einbrechender Dunkelheit den Weg nach Emmaus antreten) und gleichzeitig allgemeine Wahrheiten anzusprechen (die fundamentale Angst des Menschen, in der Dunkelheit allein gelassen zu werden, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne). Wenn die allgemeine Stimmung in gleicher Weise nach unten weist wie die Gesamtanlage des Werkes, so wartet doch Bach, wie sich vermuten lässt, mit einem Gegengewicht auf – einer geschickt eingewebten theologischen Botschaft an die Gläubigen, sich an das Wort und Sakrament zu halten, die wichtigsten Stützen eines Christen in einer Welt, aus der sich Jesus körperlich entfernt hat. Er findet eine Möglichkeit, diese beiden Gedanken musikalisch zu ‚malen‘: Die Kurve des Abstiegs (mittels abwärts gerichteter Modulationsketten) wird neben die nachdrückliche Aufforderung gesetzt, standhaft zu bleiben (25 aneinandergefädelte, durch die dissonante Umgebung hindurch von Violinen und Bratschen unisono gespielte G, dann 35 B). Dieses Muster ist mit der mehrfach an Christus gerichteten Bitte, zu bleiben, verknüpft und wiederholt sich in der abschließenden Choralfuge neunmal.

Das Aufeinanderprallen dieser beiden Gedanken, die diesem Anfangschor Schärfe und Schmerzlichkeit geben, erinnert mich an Caravaggios *Abendmahl in Emmaus* (die erste Fassung von 1601). Über die offensichtliche Parallele der zwischen Licht und Dunkelheit kontrastierenden Flächen hinaus ist eine weitere Dichotomie vorhanden: zwischen heiterer Gelassenheit einerseits (Christus, der mit dem Segnen des Mahls seine Identität und Gegenwart bekräftigt und seine Hand tröstend aus dem Bild heraus und dem Betrachter entgegenzustrecken scheint), und Dringlichkeit andererseits (impulsive, dramatische Gesten der beiden Jünger, die nach dem wirklichen Leben direkt auf die Leinwand gemalt sind). Das ist religiöses Drama, dargeboten als Realität des täglichen Lebens, ungefähr so wie Bach,

hier und in den beiden folgenden Sätzen, die Verzagtheit der Jünger in dem sächsischen Dämmerlicht wiederzugeben suchte, auf das er durch das Fenster seines Arbeitszimmers blickte. Die andere, rein persönliche Assoziation, die ich bei dieser wunderbaren Kantate habe, ist angstbehaftet: der Schreck, von meiner achtzigjährigen Lehrerin Nadia Boulanger die unmögliche Aufgabe gestellt bekommen zu haben, mit allen möglichen, mir unbekanntem Studenten des Konservatoriums in Fontainebleau dieses Werk vorzubereiten und an einem heißen Augustnachmittag 1968 aufzuführen, und die selige Erleichterung, als ich bemerkte, dass sie die ganze Aufführung über geschlafen hatte.

Als wir am Ostermorgen nach dem Gottesdienst die Georgenkirche verließen, lud Superintendent Robscheit einige von uns ein, die Reste des alten Dominikanerklosters und Bachs ehemaliger Lateinschule zu besichtigen. Wir gingen mit ihm an der alten Stadtmauer entlang zum Gottesacker. Irgendwo dort befinden sich, nicht näher bezeichnet, die Gräber von Bachs Eltern. Graham Greene hat einmal gesagt: ‚Es gibt in der Kindheit immer irgendwann einen Augenblick, wenn sich eine Tür öffnet und die Zukunft hereinlässt‘ – und das war für Bach 1694 in Eisenach. Der schicksalhafte Augenblick kam, als in seinem zehnten Jahr innerhalb weniger Monate erst seine Mutter und dann seinen Vater verlor. Mit dem Tod beider Eltern löste sich die Familiengemeinschaft in Eisenach auf. Keine Spur ist mehr vorhanden, und das ‚Bachhaus‘, zu dem unzählige Menschen pilgern, ist nur das Wohnhaus einer bürgerlichen Familie aus Bachs Zeit. Johann Sebastian wurde von seinem viel älteren Bruder Johann Christian in Ohrdruf aufgenommen, ungefähr vierzig Kilometer südöstlich von Eisenach. Die Tür in die Zukunft war unsanft geöffnet worden.

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier