

## Kantaten für den Pfingstsonntag

### Holy Trinity, Long Melford

Zu diesem Zeitpunkt des Jahres liegen die Feiertage dicht beieinander. Wir sind am Ende der Proben in einer der bisher arbeitsreichsten Wochen angelangt, in denen wir alle neun der erhaltenen Pfingstkantaten Bachs vorbereitet haben. Mir ist klar geworden, dass Pfingsten im lutherischen Kirchenjahr eine ähnlich große Bedeutung wie Weihnachten und Ostern hatte: Jedes Fest wird an drei aufeinander folgenden Tagen gefeiert, und das bedeutete, dass Bach nicht nur eine riesige schöpferische Leistung zu vollbringen hatte, sondern dass die Aufgabe für ihn und seine Musiker auch eine kolossale Arbeitsbelastung mit sich brachte.

Von London aus fahren wir jetzt Richtung Long Melford, ein Dorf in Suffolk, das sich einer der eindrucksvollsten und üppigsten Kirchen der englischen Spätgotik (Perpendikularstil) rühmt, Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, als der englische Wollhandel blühte. Pfingsten ist der Höhepunkt jener ‚großen fünfzig Tage‘, die auf die Auferstehung folgen, eine Grenzscheide, die besagt, dass Jesus sein Werk auf der Erde vollendet hat und der Heilige Geist herab kommt. Ich finde es faszinierend, dass es ursprünglich ein Fest der Landbevölkerung war, ein Abkömmling jener kanaanäischen Feste, die von den Israeliten übernommen wurden, als sie im gelobten Land ankamen. So scheint der Apostel Paulus, wenn er von Christus als ‚Erstling‘ spricht (1. Korinther 15, 20 & 23), auf das jüdische Fest *Shawuoth* anzuspielen, als am ‚fünzigsten Tag‘ (nach Passah) die Erstlinge der Ernte als Opfer dargebracht wurden. Natürlich findet die Ernte in Sachsen (und Suffolk) ein paar Monate später statt als in Palästina, doch ist es trotzdem eine Zeit des zunehmenden Lichts und der Verheißung, für die Kirche ein geeigneter Augenblick, über die Bedeutung der Menschwerdung Christi und der Erneuerung des alten Bundes nachzudenken. Luther schließt

sich dem Gedanken seines Lieblingsevangelisten Johannes an, dass der Heilige Geist, der als Vater und Sohn den Gläubigen ‚innewohnt‘, den Menschen ein neues Leben in Liebe und Brüderlichkeit bringen wird und sie die Welt ‚überwinden‘ lässt.

Durch die jahrelange Erforschung seiner Kantaten in ihrem jahreszeitlichen Kontext gelange ich zu dem Schluss, dass Bach oft vorchristliche Aspekte und vergessene Bezüge an die Oberfläche bringt, die im landwirtschaftlichen Jahr eine Wende bezeichnen. Da sich nun der Mittsommer nähert, liefert der Komponist zur Feier der ersten Gaben der wiedererwachten Natur sowie des göttlichen Funkens, der zu Pfingsten entzündet wird und die Menschen in allen Zungen reden lässt, Musik von ungetrübtem Optimismus und Überschwang. Die bei weitem frühste der vier Kantaten für diesen Tag, BWV 172 **Erschallet, ihr Lieder, erklinget ihr Saiten!** entstand 1714 in Weimar, gerade einmal zwei Wochen nach Bachs Ernennung zum Konzertmeister bei Hofe. Sie ist offensichtlich ein Werk, das er besonders schätzte, sich in Köthen wieder vornahm und (vermutlich) einmal, in Leipzig noch dreimal aufführte und sich dabei ein Modell schuf für seinen späteren Umgang mit dem Pfingstthema.

Da die autographhe Partitur nicht vorhanden ist, beschlossen wir, die Fassung in D-dur zu nehmen, die in der ersten der drei Leipziger Aufführungen am 28. Mai 1724 verwendet worden war (wir hatten eine Rekonstruktion der Version in C-dur von 1731 versucht, als wir das Werk 1999 für die Deutsche Grammophon aufnahmen). Der Anfangssatz ist sonnig und überschäumend, das Ensemble in drei ‚Chöre‘ geteilt, der eine mit Trompeten, der andere mit Streichern (mit einem Fagott als Bass) und der dritte mit einem vierstimmigen Chor. Der Verzicht auf hohe Blasinstrumente lässt die Textur ungewöhnlich offen wirken, und wunderbar ist das spannungsvolle Aufbranden, wenn die Stimmen zweimal auf einem Septakkord pausieren, um ‚seligste Zeiten‘ zu verheißen. Für den Mittelteil, wenn die Trompeten

verstummen, gestaltet Bach ein hinreißendes Stück imitierender Polyphonie, eine Fuge, die keinen richtigen Kontrapunkt enthält, sondern die Stimmen im Abstand von drei, zwei, drei und zwei Takten einsetzen lässt. Zweimal webt er ein verschlungenes Netz aus Klängen – eine vierfache, über die Taktstriche hinaus gedehnte Engführung – und lässt vor unserem geistigen Auge das elegante Maßwerk jener ‚Tempel‘ erstehen, zu denen Gott unsere Seelen bereiten will.

Jesu Abschiedsworte aus dem Tagesevangelium (Johannes 14, 23) sind als Rezitativ für Bass gesetzt (Nr. 2) und leiten zu einer Arie über, die wie eine Fanfare zu Ehren der Heiligen Dreieinigkeit wirkt: drei Trompeten, eine dreiteilige Form, ein Thema, das sich in Terzschritten voranbewegt, und eine dreifache Anrufung des ‚großen Gottes der Ehren‘, alles ausgesprochen passend in dieser herrlichen, der Heiligen Dreieinigkeit gewidmeten Kirche, mit ihrem Rundfenster mit den drei Hasen, deren Ohren sich zu einem Dreieck formieren, weil das linke Ohr eines Tieres sich mit dem jeweils rechten des Nachbarn deckt. Es ist auch ein überwältigendes Paradestück für die erste Trompete, von der verlangt wird, fünfundvierzig aufeinander folgende Sechzehntel zu bewältigen, dreimal natürlich und in hohem Tempo. Wenn damit beabsichtigt war, das ‚Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes‘ oder ‚die Zungen zerteilt, als wären sie feurig‘ der Lesung für den Tag (Apostel 2, 1–13) darzustellen, so findet die im Text enthaltene Anspielung auf Pfingsten noch deutlicher in der sich anschließenden zarten Tenorarie Ausdruck, die aus einer sanften, nahtlosen Melodie für unisono geführte Violinen und Bratschen ohne offenkundige Anziehungskraft erwächst undträumerisch auf das ‚Seelenparadies, das Gottes Geist durchwehet‘ verweist. Im Gegensatz zum Brausen des gewaltigen Pfingstwindes wird uns hier der Augenblick gegenwärtig, als Gott ‚machte den Menschen und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nasen‘. Wieder sind Symbole für die Dreieinigkeit vorhanden: eine dreiteilige Form, ein Dreiertakt, eine arpeggierte Basslinie, die in

Terzschritten ansteigt, und schließlich die dreifache Wiederholung einer wogenden Figur, die Gottes schöpferischen Atem zum Ausdruck bringt.

Trug der Ton dieser Kantate in dem festlichen Eingangschor noch ‚öffentlichen‘ Charakter, so wird er mit jedem Satz persönlicher, definiert Etappen (gekennzeichnet durch eine in Terzschritten absteigende Modulation) in der Beziehung, die sich zwischen Gott und Mensch entwickelt und schildert seinen Einzug in unsere ‚Herzenshütten‘. Der Tröster, dessen Nahen der Tenor ankündigt, nimmt nun mit der Seele das Gespräch auf, und ihr Dialog (Nr. 5), abgefasst in einer unverhohlen erotischen/pietistischen Sprache, ist ein musikalisches Symbol für das ‚Innewohnen‘ und die Führung, die der Gläubige in seiner Seele erfährt. Es ist ein reich verziertes und sinnliches Stück, die beiden Stimmen umschlingen einander über dem ostinatoartigen Part des obligaten Cellos, dem Bach eine vierte Stimme hinzufügt, und die Oboe spielt eine verzierte Version des Pfingstchorals ‚Komm, heiliger Geist‘. Dieser ist so tief in das Stimmgefüge eingebettet, mit den Melodielinien der beiden Sänger so stark verflochten und durch Bachs Fiorituren so sehr verändert, dass nur der aufmerksamste Zuhörer imstande gewesen wäre, ihn zu herauszuhören und seinen Spuren zu folgen. Dennoch ist dieses, mit seiner filigranen Polyphonie und ornamentverkrusteten Choralmelodie so komplex erscheinende Duett recht geradlinig angelegt (dreiteilig natürlich!). Auf einen Appell an den ‚sanften Himmelwind‘ folgt eine Modulation in die Molldominante, die diese Vereinigung mit der Aufforderung besiegt, den ‚Gnadenkuss‘ entgegenzunehmen, und dann noch einmal im dritten Abschnitt, wenn er vollzogen ist: ‚Ich bin dein, und du bist mein!‘. Die vierte Strophe von Philipp Nicolais herrlichem Choral ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘, mit einem aufstrebenden Fauxbourdon der ersten Violine, und die Rückkehr zum Anfangschor beschließen die Kantate.

Die Entstehungsgeschichte von Bachs zweiter Pfingstkantate  
BWV 59 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten** I wirft

interessante biographische Fragen auf. In einem seiner häufigen Beschwerdebriefe an den sächsischen König schreibt er, er habe seine Funktion ,bey der Universität Anno 1723 am PfinkstFest' angetreten. Alfred Dürr erklärt nun kategorisch, das Autograph der Kantate sei allerspätestens für den Pfingstsonntag 1723 geschrieben worden, obwohl die erhaltenen Stimmbücher erst aus dem folgenden Jahr stammen. Es scheint, als habe Bach das Werk zusammengestellt, bevor er Köthen verließ, und dabei altes Material verwendet. Hat Bach sich also an jenem bedeutenden Tag, am Pfingstsonntag 1723 (16. Mai), zwei Wochen vor seiner berichteten Ankunft in der Stadt, dem Leipziger Publikum in der Universitätskirche mit der Aufführung dieser viersätzigen Kantate vorgestellt, oder war das ein Plan, der nur nicht verwirklicht wurde? Man könnte die begrenzte Instrumentierung (keine Bläser, keine dritte Trompete), Beschränkung der Solopartien auf Sopran und Bass und den Verzicht auf einen abschließenden Chor als geschickte Anpassung an die bescheidenen Möglichkeiten der an der Universität verfügbaren musikalischen Kräfte interpretieren. Wie so oft beweist Bach, dass Goethes Ausspruch ,In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister' seine Richtigkeit hat – oder wie Alfred Dürr sagt, er war ,ein Meister selbst in der Beschränkung'.

Der Anfangssatz ist eine Wonne in seiner Synthese aus italienischem Kammerduett und festlicher Instrumentierung, gleichwohl taktvoll zurückhaltend. Viermal wird das biblische Motto von den beiden Sängern im Kanon vorgetragen, dann ein fünftes und letztes Mal homophon in parallelen Sexten, das Signal für die Instrumente, endlich zu beginnen und in einem Postludium voller Überschwang den Worten des Heilands Majestät zu verleihen. Das von den Streichern begleitete Rezitativ für Sopran gehört stilistisch zu einigen Stücken, die Bach in seinen Weimarer Jahren schrieb, und gipfelt in einem wehmütigen Arioso-Gebet, dass ,ihn auch ein jeder lieben sollte'. Dass an dieser Stelle nun ein Choral (Nr. 3) steht, ist ein wenig merkwürdig, doch als

Appell an den Heiligen Geist, Gnade zu schenken, durchaus angemessen. Luthers Pfingstlied aus dem Jahre 1524 täuscht hier mit den unabhängigen Stimmen, die Bass und Bratsche und der zweiten Violine gibt, ein üppiges Stimmengeflecht vor. Die abschließende Arie für Bass mit obligater Violine konzentriert sich noch einmal auf die ‚Herrlichkeit‘, dass Gott durch die Liebe und den Heiligen Geist ‚in unsren Herzen thronet‘. Ist das wirklich der Schluss? Der Bemerkung ‚Chorale seque‘ ist kein eindeutiger Hinweis darauf zu entnehmen, wie Bach fortzufahren gedachte. Eine Wiederholung des vorigen Chorals, dem die dritte Strophe von Luthers Kirchenlied unterlegt ist, scheint eine plausible Lösung.

1725 kehrte Bach zu dieser Musik zurück, diesmal jedoch (BWV 74 **Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II**) mit einem neuen Text von Christiane Mariane von Ziegler. Die kammermusikähnliche Textur des Anfangsduetts von BWV 59 wird jetzt durch die Zugabe von drei Oboen und einer dritten Trompete, die wieder an die Symbolik der Dreieinigkeit erinnern, zu einem umfassenden Tableau für Chor und Orchester erweitert. Bachs Kunstfertigkeit besteht darin, bei der Überarbeitung eines Werkes durch geringfügige Änderung der musikalischen Substanz die grundlegende Stimmung auf subtile Weise zu verändern. Wenn Gillies Whittaker über die Art, wie Bach die Arie für Bass und Violine aus BWV 59 mit neuem Text an Sopran und Oboe da caccia weitergibt, den Kopf geschüttelt hat – ‚ein außerordentlicher Lapsus... mit wenig Gespür für Kongruenz‘, – so scheint sie nun im Gegenteil zu den ekstatischen Worten viel besser zu passen.

BWV 74 insgesamt ist in seiner Struktur und seinem theologischen Gehalt ein gutes Stück nuancierter und subtiler gestaltet als die beiden früheren Kantaten. Ziegler legt alle neun Verse aus dem Evangelium zugrunde und baut ihren Text auf drei Hauptthemen auf: das vorrangige Bedürfnis nach Liebe und die Notwendigkeit, zum Empfang des Geistes bereit zu sein (Nr. 1–3); Jesu Ankündigung seiner

Himmelfahrt und die Freude, die seine Rückkehr für die Menschen bedeutet (Nr. 4 & 5); und schließlich sein Triumph über den Satan, der die Gläubigen vor der Verdammnis rettet. Von Apostel Paulus (Römer 8,1) bezieht die Dichterin das Motto für den letzten Abschnitt, wo der lebenspendende Geist Christi, der die Menschen vom Gesetz der Sünde und des Todes befreit, das Thema ist. Bach spiegelt ihr Textschema in der Musik wider, indem er die Kantate in drei klar definierte Tonbereiche unterteilt: ein Abstieg zur Mollvariante der Grundtonart (C-dur), zur Subdominante, F, in der ersten Arie und zur Subdominantparallele, d-moll, im folgenden Rezitativ, dann eine Aufwärtsbewegung durch e-moll (Nr. 4) zur Dominante, G-dur (Nr. 5), schließlich die Rückkehr zur Tonika als Bestätigung des Sieges über Satan und der abschließende Choral in der parallelen Molltonart.

Zwei der Arien in dieser grandiosen achtsätzigen Kantate unterscheiden sich deutlich von den übrigen. Die erste, ‚Kommt, eilet, stimmet‘ (Nr. 5), für Tenor und Streicher, enthält Melismenketten für den Sänger und die ersten Violinen sowie ein hübsches Versteckspiel in der Zeile ‚Geht er gleich weg, so kommt er wieder‘. Bach ist deutlich erregt bei der Vorstellung, der Satan werde die Gläubigen verfluchen und behindern, und setzt extreme Modulationen, weit ausgreifende Arpeggien und misstonende Gegenakzente ein, bevor er das Hauptthema in einem ausgedehnten Da Capo wiederkehren lässt, während der Tenor das ‚eilet‘-Motiv in den Violinen auf seine Weise verziert.

Noch grauenvoller gerät die plastische Schilderung der Hölle in der Alt-Arie ‚Nichts kann mich erretten‘ (Nr. 7). Bach scheint entschlossen, seinen Hörern das Rasseln der höllischen Ketten sehr realistisch vor Ohren führen zu wollen. So lässt er die drei Oboen und die Streicher einander ‚Kämpfe‘ liefern und die Solovioline eine teuflische Bariolage vollführen, bei der die tiefste arpeggierte Note nicht auf, sondern direkt hinter die betonte Zählzeit fällt. Das wirkt bezuglos

und gleichzeitig wunderbar belebend. Die Gesangslinie setzt bald mit Arpeggien ein, die innerhalb der heftigen Dialektik in die Falle zu geraten scheinen, so als mühe sie sich, die Fesseln des Teufels abzuschütteln. Zuweilen gleicht diese Suche nach dem Glauben einer Klage, mit Phrasen, die sich gegen das bedrohliche Dröhnen der Sechzehntelwiederholungen zur Wehr setzen und deren Gegenakzente von der Oboe und der Solovioline bekräftigt werden. Im ‚B‘-Teil scheint der Sieg gewiss, die Altstimme ‚lacht der Wut‘ gegen überwältigende Akkorde der Bläser und vertrackte Doppelgriffe der Streicher. Das hämische Lachen enthält triolisierte Melismen und fällt anderthalb Oktaven ab, bevor das Da Capo einsetzt. Ohne sich zu rechtfertigen, setzt Bach Techniken ein, die der Oper entliehen sind, allerdings nicht ohne gewichtigen Grund: Sie dienen einem untrüglich theologischen Ziel, und das Ergebnis muss ausgesprochen unterhaltsam gewesen sein für ein theaterbegieriges Publikum.

**BWV 34 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe**, aus den Jahren 1746/47, ein ungewöhnlich spätes Werk, war ursprünglich eine Hochzeitskantate, deren Bezug auf die ‚himmlischen Flammen‘ Bach die Möglichkeit bot, sie ohne große Mühe zu einer Pfingstkantate umzuarbeiten. Trotz ihres Ursprungs ist sie von Anfang bis Ende ein herrliches Werk, und zudem verwendet Bach die Trompeten und Trommeln auf eine deutlich andere Weise als in den übrigen Pfingstkantaten. Im Anfangschor wirbeln die Pauken mit feuriger Energie, die Trompeten formieren sich zu einem Sturm. Doch dann setzt Bach die aufgestaute Energie in einem herrlich frivolen absteigenden Arpeggio der ersten Trompete frei. Die Chöre setzen ein, die Bässe halten ein hohes D über nahezu fünf Takte, um das ‚Ewige‘ zu symbolisieren, die übrigen drei Stimmen funkeln mit ‚flammenden‘ Verzierungen. Für den ‚Ursprung der Liebe‘ lagert Bach zwei heitere, einander umschlingende lyrische Linien über eine Basslinie im akzentuierenden Rhythmus. Dann kehren die Trompeten und Trommeln

wieder und geben dem Chor das Signal zu einer homophonen, mit Gegenakzenten durchsetzten Passage: ‚Entzünde die Herzen und weihe sie ein.’ Nun wird die gesamte Folge auf der Dominante weitergeführt, während das Bild der ‚wallenden Flammen’, ein Perpetuum mobile aus Sechzehnteln, von den Bratschen an die Violinen weitergegeben und in Abständen von Oboen und Trompeten bekräftigt wird, was dem lyrischen Dialog über den ‚Ursprung der Liebe’ eine noch größere ekstatische Kraft verleiht. Das ist in Wahrheit ein riesiger Da Capo-Satz, bei dem der ‚B’-Teil – ‚Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen’ – an tanzartig gruppierte Paare weitergegeben wird. In der Aufführung wird in dieser Choreinleitung, die so überzeugend wie alle ist, die Bach geschrieben hat, eine ungeheure Energie freigesetzt, eine grandiose Jubelstimmung erreicht.

Auch was noch kommt, enttäuscht nicht. Ein knappes, hoch liegendes Tenor-Rezitativ führt zu einem erlesenen pastoralen Tableau, einer Alt-Arie mit gedämpften Streichern und zwei Flöten – ‚Wohl euch, ihr auserwählten Seelen’. Es ist eine Idylle, von der Liebe zwischen Jakob und Rachel inspiriert, die möglicherweise für Bach eine tiefere persönliche Bedeutung hatte, als wir uns heute vorstellen können. Doch wir können die zarte Sinnlichkeit des pastoralen Satzes genießen, die Kopplungen von Terzen und Sexten, die Verschmelzung von Flöten und gedämpften Streichern, die überzeugende Textur insgesamt und das stille Entzücken, das nur gelegentlich durch Modulationen gestört wird. Ich habe das Stück sehr oft dirigiert, mit vielen guten Mezzoaltistinnen (darunter auch Anna Reynolds), aber bei dieser Gelegenheit schien mir Nathalie Stutzmann den französisch anmutenden Anflug von Nostalgie in dieser Arie am besten vermitteln zu können.

Ein harmlos anklingendes Bass-Rezitativ (Nr. 4) gerät in Feuer bei den Worten ‚Der Herr ruft über sein geweihtes Haus das Wort des Segens aus’. Wie ein Prophet des Alten Testaments gemahnt der Bass das ganze Ensemble, Vers 6 von Psalm 128 zu deklamieren,

,Friede über Israel’, in zwei langsamten Takten, die an die erhabene Größe des Exordiums zu Beginn der *h-moll-Messe* erinnern und ihr gleichwertig sind. Unvermutet bricht das Orchesterfinale mit auftaktigen Skalengängen in D-dur wie ein Taifun los und zieht den Chor in seinen Sog, ‚den höchsten Wunderhänden’ zu danken. Nach mitreißenden Orchesterklängen, die sich über eine ausgedehnte Strecke hinziehen, kehrt der Chor zum ‚Friede über Israel’-Thema zurück, diesmal im Allegro-Rhythmus, und mit Freudenrufen der Sopranstimmen auf einem hohen H endet diese unwiderstehliche Pfingstkantate in erhabenem Glanz.

### **Kantaten für Pfingstmontag**

#### **Holy Trinity, Long Melford**

Ich kann nicht verstehen, warum sich Wissenschaftler so sehr erregen, wenn es um musikalisches Material geht, das Bach aus eigenen Werken entlehnt hat, als hätte eine derartige Praxis etwas grundsätzlich Anrüchiges. Man sollte meinen, Händel hätte mit seiner Gewohnheit, Themen anderer Komponisten als Initialzünder zu verwenden, wenn die Muse ihre Mitarbeit verweigerte, eine einträglichere Zielscheibe bieten können. Nun ist es so, dass alle Kantaten für Pfingstmontag, die aus Bachs Leipziger Zeit erhalten sind, in mehr oder weniger großem Umfang als weltliche Musik entstanden waren, die er ein paar Jahre zuvor für die Höfe in Weimar und Köthen komponiert hatte – und die sich für diese Zwecke nicht weniger gut eignete. Wenngleich Bach darauf bedacht war, den theologischen Aspekt herauszuarbeiten, der die grundsätzliche Ungleichheit zwischen Gott und den Menschen betont, besonders zu dieser Zeit des Jahres, und wenn er auf das Wunder verwies, dass sich Gott die Herzen der Menschen zur Wohnstatt erwählt hat, so ließ sich doch die Hommage an einen

Fürsten im Wesentlichen in der gleichen Weise ausdrücken wie die Huldigung Gottes. Die Musik – *seine* Musik – verfolgte das Ziel, die Kluft zwischen weltlicher und göttlicher Herrlichkeit zu überbrücken. Jeder Herrscher übte in seinem eigenen Bereich unangefochtene Macht aus. Das war ein eiserner Grundsatz des Luthertums, ein Prinzip, das Bach, dessen Ernennung zum Thomaskantor in Leipzig in erster Linie der Intervention der absolutistischen Partei im Stadtrat zu verdanken war, bereitwillig unterstützte.

So wurde ein Lobpreis, den Bach für seinen musikbegeisterten Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen 1717 zum Geburtstag geschrieben hatte, ohne dass große Änderungen nötig geworden wären, in Leipzig als Kirchenkantate aufgeführt, vermutlich am 29. Mai 1724. Leider sind für BWV 173 **Erhöhtes Fleisch und Blut** weder Partitur noch Einzelstimmen erhalten, doch stellt sich die Frage, ob nicht Bach das Werk, ebenso wie BWV 59 für den (gestrigen) Pfingstsonntag, noch vor seiner Ankunft in Leipzig zusammengestellt hatte, weil er für Pfingsten 1723 seine Aufführung erwartete, und aus diesem Grunde die Solostimmen auf Sopran und Bass reduzierte – wie bei dem weltlichen Vorbild für die Komposition (BWV 173a) und bei BWV 59. Die Fassung, die wir aufgeführt haben, folgt der Reinschrift, die Bach für eine Wiederaufführung um 1728 in Auftrag gegeben hatte. Hier werden aus den zwei Solostimmen vier, und das abschließende Duett ist zu einem Chor erweitert (Nr. 6).

Für Bachs Verfahrensweise lässt sich angesichts einer Gebrauchsmusik von solcher Qualität, die zu gut war, um über Bord geworfen zu werden, leicht Verständnis aufbringen, zumal dann, wenn die Zeit drängte und für drei aufeinander folgende Tage des Pfingstfestes Kantaten zu liefern waren. Wie in vielen Werken Bachs, die er für Köthen schrieb, sind vier der sechs Sätze dieser Kantate von Tänzen inspiriert oder aus Tänzen erwachsen, während die beiden anderen (die Rezitative Nr. 1 & 5) nach regulären Versformen gefertigt

wurden, vielleicht von Bach selbst, und nicht in dieser Weise niedergeschrieben worden wären, wenn er sie von Anfang an als Rezitative geplant hätte. Bach entnimmt sein Stichwort dem Tagesevangelium (Johannes 3, 16–21), das mit den Worten ‚Denn also hat Gott die Welt geliebt‘ beginnt, ersetzt ‚Durchlauchtster Leopold‘ durch ‚Erhöhtes Fleisch und Blut‘, behält das Metrum bei, verändert jedoch die Melodielinie entscheidend und bringt diese Veränderungen in seine alte Partitur ein. Die restliche Aufgabe war sehr viel einfacher: Es galt, den Namen Leopold zu tilgen und Bezüge auf die Lesung (Apostelgeschichte 10, 42–48) einzuflechten, die Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Heiden und die damit verknüpfte Dankbarkeit (in Nr. 2, 3 & 6). Seine geschickteste und drastischste Änderung ist im Duett (Nr. 4) zu finden, wo der Bezug auf Leopolds ‚Purpursaum‘, unter dem seine Untertanen ‚die Freude nach dem Leide‘ finden, durch die Worte ‚so hat Gott die Welt geliebt‘ ersetzt wird, während beide Texte in der nach wie vor passenden Erklärung gipfeln, dass wir in den Stand versetzt werden sollen, ‚Gnadengaben zu genießen, / die wie reiche Ströme fließen‘. Das ist die originellste Nummer der Kantate; ein arglos klingendes Menuett in G für Streicher liefert in Viertelnoten dem Bass (Strophe 1) ein Thema, verändert seine Bewegung zu Achteln und moduliert durch den Quintenzirkel aufwärts nach D, nimmt zwei Flöten auf, wechselt unterwegs zum Sopran über (Strophe 2), erblüht in den ersten Violinen zu einem Perpetuum mobile aus Sechzehnteln und erreicht A-dur, um mit einem Duett zu enden. Der abschließende Chor ist ebenfalls ein Menuett, allerdings völlig anderen Charakters, und die Anzahl der Stimmen wurde von zwei auf vier erweitert.

Ein Jahr später kam Bach wieder auf Christiane Mariane von Ziegler zurück, von deren Texten er wohl neun 1724 bestellt, jedoch nicht wie geplant hatte verwenden können, weil ihn die Vollendung der *Johannes-Passion* bis Karfreitag des Jahres unerwartet über Gebühr in Anspruch nahm. Jetzt war er in der Lage, für die Sonntage bis zum

Dreifaltigkeitssonntag ein ehrgeiziges Konzept zu erstellen, das auf biblischen Grundgedanken basierte und das Johannesevangelium enthielt. Nach wie vor verfolgte er mit seiner Vertonung des Evangelisten ein Ziel, nirgendwo mehr als im Schlusschor von BWV 68 **Also hat Gott die Welt geliebt**, wo, anstelle eines Chorals, Johannes in ernüchternden Worten konstatiert, dass die Entscheidung zwischen Errettung und Verdammnis bereits im jetzigen Leben vollzogen wird: „Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet. Wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet.“ (Johannes 3, 18). Bachs Vertonung ist in gleicher Weise kompromisslos: Eine Doppelfuge, deren beide Themen die Alternativen schildern, während die Stimmen von altertümlichen Blasinstrumenten, einem Zinken und drei Posaunen, verdoppelt werden. Seine kontrapunktische Verarbeitung ist von disziplinierter Energie und erfindungsreich, doch so wie sie endet, verfolgt sie den Zweck, der Gemeinde einen tiefen Schock zu versetzen. Unvermittelt weist er dem ersten Thema einen neuen Text zu – „denn er gläubet nicht an den Namen des eingeborenen Sohnes Gottes“ – einmal laut, einmal verhalten. Der zweite Pfingstag wird eine Zeit des Feierns und der Freude über die Erleichterung gewesen sein, die der Heilige Geist gebracht hat (und genau das ist der Tenor der früheren Sätze der Kantate), doch mit dieser kurzen und bündigen Aufteilung der Welt in Gläubige und Zweifler liefert Bach der Gemeinde Stoff zum Nachdenken.

So wie die Kantate mit diesem prägnanten Leitsatz beginnt und mit dem lyrischen und wehmütigen Choral endet, der ihr erster Satz ist, erweckt sie den Anschein, als sei sie von hinten nach vorn komponiert worden. Ihre tonale Entwicklung beschreibt einen Bogen, der sich in aufsteigenden Terzen durch die ersten vier Sätze bewegt, d, F, a, C, und schließlich zu d zurückkehrt. Auf dem Papier sieht Bachs Anfangschor täuschend einfach aus, doch man sollte dem rhythmischen Ebben und Fluten nachspüren und darauf achten, wie er ihn im

Pulsschlag einer Siciliana schwingen lässt und die einzelnen Teile gewichtet: Die Linie der Sopranstimme liegt häufig unbehaglich tief, auch wenn sie, wie hier, von einem Zinken verdoppelt wird, und hilft der Melodie von Gottfried Vopelius, die Bach umgestaltet und ausgeschmückt hat, sich von den lyrischen Texturen ihrer Umgebung abzuheben.

Zieglers dichterische Beiträge mussten an zwei bereits vorhandene Sätze angepasst werden (Nr. 2 & 4), beide festlichen Charakters, die Bach seiner in Weimar als Geburtstagshuldigung für den Herzog von Sachsen-Weissenfels komponierten ‚Jagdkantate‘ (BWV 208) entlehnte und sorgfältig auf den neuen Kontext abstimmte. Zuerst kommt das alte Schlachtross ‚Mein gläubiges Herze‘, gewiss eine von Bachs erfrischendsten und freimütigsten Äußerungen melodischer Freude und guter Laune. In ihrer ursprünglich weltlichen Form spiegelt der tanzartig hüpfende Bass die alljährliche ‚Transhumanz‘ wieder, das Herumspringen der Schafe, während sie zu weit entfernten Weideplätzen geführt werden. In der herrlichen Pfarrkirche in Long Melford, die von den üppigen Erträgen des mittelalterlichen Wollhandels gebaut wurde, kamen mir immer wieder die ursprünglichen Anfangszeilen des Liedes in den Sinn: ‚Weil die wollenreichen Herden / durch dies weitgepriesne Feld / lustig ausgetrieben werden‘. Die Continuolinie ist jetzt mit einem fünfsaitigen *violoncello piccolo* besetzt, einem Instrument, das Bach zu dieser Zeit im Jahr häufig mit der Gegenwart Christi in der dieseitigen Welt assoziierte – gewissermaßen seine zweite Inkarnation, in den Herzen der Gläubigen. Auf der letzten Seite des Manuskripts fügte er eine instrumentale Coda an, in der das Cello und sein Continuo durch eine Oboe und Violine verstärkt werden und die in ihrer Länge fast drei Viertel des Folgenden ausmacht, so als genügten die Worte der Sängerin nicht, die ganze Freude über das Kommen des Heiligen Geistes auszudrücken. In der zweiten der beiden Arien gelingt es Bach,

Zieglers Paraphrase von Vers 17 aus dem Johannesevangelium für Musik zu verwenden, die er einst für Pan bestimmt hatte, den Gott der Hirten und Wälder, der ‚das Land so glücklich machet, / dass Wald und Feld und alles lebt und lachet!‘. Wenn er ein Trio pastoraler Oboen beibehält, so ist das der Schlüssel zu diesem Verfahren musikalischer Transplantation, mit dem Bach die Freude über die Botschaft, dass Jesus in der Welt gegenwärtig ist, nach außen trägt.

Bachs Gründe, den ersten Satz seines dritten Brandenburgischen Konzertes in erweiterter Form als Präludium zu seiner letzten Kantate für Pfingstmontag zu verwenden, hatten nichts mit Zeitdruck zu tun. Als er 1729 in Leipzig die Leitung des Collegium Musicum übernahm, war es ihm mit Sicherheit darum zu tun, der lästigen Hierarchie der Thomasschule auszuweichen, die ihm in den vergangenen sechs Jahren so viel Kummer bereitet hatte. Mit dieser Kerngruppe fähiger Instrumentalisten, die ihm neuerdings zur Verfügung standen und nicht der Reglementierung durch den Stadtrat ausgesetzt waren, wollte er verständlicherweise unbedingt beweisen, dass sie nicht nur imstande waren, am Mittwochnachmittag im Garten des Zimmermannschen Kaffeehauses aufzuspielen, sondern auch am wichtigsten Ort der Stadt und in seinem eigenen Revier, am Sonntagmorgen in der Thomaskirche. Bachs Kantate BWV 174 **Ich liebe den Höchsten** basiert auf Picanders Zyklus von 1728. Er scheint seinen Kopisten angewiesen zu haben, in die neue Partitur die ursprünglichen Solostimmen der neun Streicher (je drei Violinen, Bratschen und Celli) aus dem Brandenburgischen Konzert unverändert zu übernehmen. Diese treten nun als Concertino auf, das gegen ein völlig neues und unabhängiges Ripieno gesetzt ist, dessen drei Oboen und vier verdoppelnde Streicherstimmen er direkt in die Partitur komponiert hat. Selbst mit nur einem Instrument pro Stimme hatte er zusätzlich zu Violone, Fagott und Continuobegleitung durch ein Tasteninstrument plötzlich eine Gruppe von zwanzig Spielern zur Verfügung – eine nicht

gerade unerhebliche Phalanx, die zudem den ursprünglichen Konzertsatz mit einem funkelnagelneuen Glanz umgab, ihm neue Kraft verlieh und seine Farben und Rhythmen noch schärfer hervortreten ließ. Welch eine wunderbare Weise, die Feier dieses Pfingstmontags zu eröffnen!

Außergewöhnlich ist, wie es Bach gelingt, diese eindrucksvolle Eröffnung mit einer Arie von (nahezu) entsprechenden Dimensionen im Gleichgewicht zu halten – einer warmen, pastoralen Nummer von erstaunlicher Heiterkeit, für Alt und zwei Oboen, in der er an einer Stelle sein Material auf eine solche Weise komprimiert, wie man sie normalerweise mit Beethoven assoziiert. Die aus dem Brandenburgischen Konzert stammende Dreiteilung der hohen Streicher wird in dem begleiteten Tenor-Rezitativ (Nr. 3) und in einer zweiten Arie für Bass beibehalten, die in unverblümten Worten zum Glauben aufruft: ‚Greifet zu, / fasst das Heil!‘. Vielleicht war nur ein Choral mit der emotionalen Schlagkraft von Schallings Liedstrophe ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘, mit der die *Johannes-Passion* abschließt, geeignet genug, diese bemerkenswerte Kantate zu beenden, die Bachs Befreiung von den Fesseln einer wöchentlichen Kantatenkomposition dokumentiert, die er sich selbst auferlegt hatte.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

*Übersetzung: Gudrun Meier*