

Kantaten für den achten Sonntag nach Trinitatis

Christkirche, Rendsburg

Eine düstere Stimmung der Warnung vor Heuchlern und falschen Propheten, bezogen aus der Lesung des Evangeliums (Matthäus 7, 15–23), durchzieht die Kantate BWV 178 **Wo Gott der Herr nicht bei uns hält**, die am 30. Juli 1724 in Leipzig uraufgeführt wurde. Auf der Basis eines Chorals von Justus Jonas aus dem Jahr 1524, einer freien Übersetzung von Psalm 124, baut Bach einen Eingangschor von gewaltiger Kraft, ungebändigter Energie und erstaunlicher kompositorischer Kühnheit, um mit solchen Tönen seine Hörer zu ohrfeigen. Von den insgesamt 115 Takten verlassen nur zwei ganze Takte und dreizehn Zählzeiten den Strom unaufhörlich fließender Sechzehntel, die auf einem Hintergrund aus stampfenden punktierten Rhythmen und kampflustig akzentuierten Silben von Instrument zu Instrument, von Stimme zu Stimme weitergereicht werden – sehr erstaunlich! Vielleicht war es dieser Chor, der Bachs ersten Biographen Johann Nikolaus Forkel veranlasste, aus dem von Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann entliehenen (nicht mehr vorhandenen) Autograph diese als eine von nur zwei Kantaten für sich zu kopieren.

Die herausfordernde Stimmung sibyllinischer Warnungen bleibt auch im zweiten, *presto* überschriebenen Satz erhalten, wo die Altstimmen die Chormelodie kundgeben, während uns im Seccorezitativ ‚tropierte‘ solistische Interjektionen daran erinnern, dass Gott, statt ‚auf Schlangenlist und falsche Ränke [zu] sinnen‘, andere Wege geht und ‚die Seinigen mit starker Hand durchs Kreuzesmeer in das gelobte Land‘ führt. Damit ist das Stichwort gegeben für ein symphonisches Gedicht, das einen peitschenden Sturm und tosende Wellen schildert und sich durchaus mit der Tenorarie aus BWV 81 *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (s. SDG Vol. 19) messen kann – eine wunderbare Arie für Bass mit unisono geführten Violinen, die nicht nur

den Sturm vor unseren Augen erstehen, sondern uns auch die rasende Wut der Feinde spüren lässt, die ‚Christi Schifflin‘ zerschellen lassen wollen. Die Frage drängt sich auf, wann Bach, der gebürtige Thüringer, einen Sturm auf See erlebt haben mochte. Es könnte, wenn überhaupt, nur 1705 während seines kurzen Aufenthalts in Lübeck gewesen sein. Aber immerhin ist es ihm gelungen, das mulmige, verwirrende Gefühl nachzuempfinden, während eines Sturms auf dem Meer zu sein, und er lässt uns die Launen des Windes in den mannigfaltigen Unterteilungen dieser im 9/8-Takt strudelnden Sechzehntel spüren, die hier in Gruppen aus sechs, dort aus einer plus fünf Noten, paarweise oder als ‚Brecher‘ begegnen. Technisch gesehen ist dieser Satz für die Sänger eine gnadenlose Herausforderung, für die Streicher ein amüsantes Spiel, während die Zuhörer am Ende das Gefühl haben, sie seien nun lange genug herumgestoßen und bestraft worden.

Die grimmige Stimmung böser Vorahnungen ist auch noch im Choral (Nr. 4) vorhanden, wo der Tenor erklärt: ‚Sie stellen uns wie Ketzern nach, nach unserm Blut sie trachten‘, ebenso in der ersten Strophe des folgenden Chorals: ‚Auf sperren sie den Rachen weit‘ – ‚nach Löwenart mit brüllendem Getöse; sie fletschen ihre Mörderzähne und wollen uns verschlingen‘, kommentiert der Bass im Rezitativ (Nr. 5) über einer im Continuo beharrlich wiederkehrenden rhythmischen Ostinatofigur. Etwas erinnert hier an Gospelmusik – eine bedrückende Antiphonie zwischen dem Chor und den drei kommentierenden Solisten, und man hat das Gefühl, der Chor sollte jedem ihrer Einsätze den Ruf ‚Yea, Lord‘ und einen Trommelwirbel vorausschicken! Und doch lässt die Spannung immer noch nicht nach. Die Tenor-Arie (Nr. 6) nimmt nun die ‚taumelnde Vernunft‘ aufs Korn, die Dampfreden der Rationalisten, die das gesamte theologische Gebäude der Lutherlehre zum Einsturz bringen könnten. Bach beschränkt sich hier auf die Gruppe der Streicher und wartet mit dem ungefälligsten Kontrapunkt auf, den er je zu Papier gebracht hat. Wieder ist eine riesige

rhythmische Kraft vorhanden, und diesmal stammt sie aus dem holprigen rhythmischen Austausch zwischen den vier Instrumentalstimmen sowie den kühnen harmonischen Gesten, die den ‚Schweig, schweig‘-Befehl des Tenors untermauern – eine weitere faszinierende Parallele zu der entsprechenden Bass-Arie in BWV 81. Erst der zweistrophige Choral in seiner recht faden Tonart, a-moll, bringt etwas Ruhe in die höllische Atmosphäre, da sich Bach damit begnügt, mit einem eher konventionellen Gebet um Geleit und Festigkeit im Glauben abzuschließen.

Was um alles in der Welt führte Bach im Schilde, als er diese erstaunliche Kantate zu komponieren begann? Nach dem Konzert in Rendsburg sagten mir die Continuospieler, sie fänden dieses Werk technisch sehr viel anspruchsvoller und es sei für sie anstrengender zu spielen gewesen als die gesamte Matthäus-Passion! Was also mag Bach bewogen haben, Musik von einer solchen Dichte, Vehemenz und hochbrisanten Originalität zu schreiben? Das ist eine der Fragen, die Bach-Forscher seit eh und je bewegt hat und die auch ich mir jede Woche immer wieder stelle, wenn ich den neuen und faszinierenden Kantaten begegne, die wir als nächste vorbereiten werden. War es wirklich tief empfundene Religiosität und jene konsequente Hingabe, die er auf seinen Titelseiten beweist, wenn er jede Kantate mit ‚S.D.G.‘ unterzeichnete, oder war es nur die Fähigkeit, sich den Anforderungen hervorragend anzupassen, dazu ein angeborener Sinn für Dramatik und eine Phantasie, die durch starke Wortbilder sofort zu sprudeln beginnt? Man glaubt die Antwort zu kennen, dann rücken die Verfechter einer verschlüsselten theologischen Botschaft auf den Plan, die in den Kantaten eingebettet sei, und ihnen dicht auf den Fersen die Skeptiker, die uns empfehlen, bei unseren Bach-Interpretationen alles Religiöse zu vergessen. Doch selbst wenn wir davon ausgehen, der lutherische Glaubenseifer, den Bach bewiesen hat, stamme aus seiner aufrichtigen Überzeugung (was ich für mein Teil glaube), wird er damit automatisch

zu einem Theologen, wie manche beteuern, hebt das den Wert der Kantaten auf eine betont theologische Ebene? Sicherlich nicht – theologische Inhalte werden hauptsächlich durch Worte vermittelt, während Bachs natürliche Ausdrucksform und seine musikalischen Techniken ihre eigene Logik besitzen, eine Logik, die sich über wortorientierte Betrachtungen hinwegsetzt. Sie erweisen sich zuweilen als völlig antiliterarisch. Wir sollten theologisch motivierten Kommentatoren nicht gestatten, die Kantaten als dogmatische Abhandlungen zu interpretieren, statt sie als eigenständige musikalische Kompositionen zu nehmen. Letzten Endes lässt sich die überwältigende transformative poetische Kraft in Bachs Musik, eben jene Eigenschaft, die seine Kantaten auch für nichtchristliche Hörer so reizvoll macht, weder leugnen noch mindern.

Eine Kantate, die so nachhaltig zum Widerstand aufruft wie BWV 178, führt uns auch zu der Frage, ob Bachs ständiger Konflikt mit dem Leipziger Konsistorium nicht vielleicht plötzlich den Siedepunkt erreicht hatte oder ob ein persönlicher Zwist mit einem der Kleriker in dieser Stadt vorausgegangen war. In seiner Studienbibel hatte Bach Calovs Kommentar und Ratschlag, Zorn nicht um des Zornes willen, sondern der Sache und den Pflichten des Amtes angemessen zu äußern und dabei persönliche Belange zurückzustellen, unterstrichen und am Rand mit einem ‚N.B.‘ versehen. Auf allen Stufen seines beruflichen Lebens war Bach immer schnell bei der Hand gewesen, für seine Rechte einzutreten. Wie sehr viel befriedigender muss es allerdings gewesen sein, seine Enttäuschungen und seinen Missmut in seine Musik zu lenken und dann zu beobachten, wie sie hoch oben vom Chor auf die erwählten Zielscheiben seiner Hämme herunterregnete.

Ein Jahr zuvor und gerade einmal acht Wochen, nachdem er sein Amt als Kantor in Leipzig angetreten hatte, stellte Bach seine Kantate BWV 136 **Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz** vor. Die Fassung, in der sie uns überliefert ist, wirft einige Fragen auf. Da wäre

zum Beispiel die ausgedehnte Choralfuge zu Beginn. In der heiteren Tonart A-dur wirkt sie einerseits festlich – ein Hornruf kündigt das Hauptthema an –, mit ihrer gefälligen Figuration aus Sechzehnteln im 12/8-Takt hingegen gibt sie sich pastoral. Doch was hat das mit dem ernstesten, bußfertigen Ton von Psalm 139 zu tun, dessen Text sie zitiert? Selbst der schön gearbeiteten Phrase ‚prüfe mich‘ und den Abschnitten aufwühlender Polyphonie gelingt es kaum, die sanfte Drehbewegung dieser Gebetsmühle zu behindern und ihre Musik in Umlauf zu bringen, erst recht nicht, ‚das Bild eines allmächtigen, doch barmherzigen Gottes zu malen, der sich um den einzelnen Menschen kümmert‘ (Chafe). Was ist die Aufgabe des isoliert eingesetzten vokalen Kopfmotivs, auf das anderthalb Takte weiterer Instrumentalmusik folgen, bevor die Fuge in Gang kommt? Lässt die Tatsache, dass das Fugenthema häufiger den Außenstimmen statt den Mittelstimmen zugewiesen wird, darauf schließen, dass es eine (verlorene) frühere Originalfassung gegeben haben muss, eine Version für weniger Gesangsstimmen und (eher spekulativ) auf einen anderen, möglicherweise weltlichen Text, vielleicht sogar in einer anderen Tonart und wohl auch in einer etwas anderen Orchestrierung? Wenn Bach nur zwei Oboen einsetzte, pflegte er normalerweise nicht die eine als ‚d’amore‘, die andere als normale Oboe auszuweisen, auch wenn ihre Musik enorme Höhen erklimmt oder in der Tiefe die Grenze ihres natürlichen Tonbereichs überschreitet. Und doch schätzte er immerhin diesen Anfangssatz so sehr, dass er ihn später zum ‚Cum Sancto Spirito‘ für seine kurze Messe in A-dur (BWV 234) umarbeitete. Dann hätte es wiederum sein können, dass er den Anstoß zu diesem Satz aus dem jahreszeitlichen Kontext der Ernte bezog, genau wie bei der Alt-Arie der letzten Woche aus BWV 157, als er sich der Metapher der ‚guten Früchte‘ bediente, die sich ihren Weg zur Reife durch ‚Sündendornen‘ und ‚Lasterdisteln‘ erkämpfen – der Albtraum jedes Weinbauern.

Die Altstimme verkündet nun den Tag, ‚vor dem die Heuchelei

erzittern mag', in einer Arie für obligate Oboe d'amore und mit einem Presto-Mittelteil im 12/8-Takt, der das tobende Strafgericht schildert. Das Duett in h-moll zwischen Tenor und Bass mit unisono geführten Violinen im 12/8-Takt erinnert an ‚der Sünden Flecken, so Adams Fall auf uns gebracht', die durch den ‚großen Strom voll Blut' aus Jesu Wunden ‚wieder rein gemacht' werden können, durch den ‚edlen Saft', auf den noch einmal der abschließende Choral mit einem aufstrebenden Fauxbourdon der Violine verweist. Das ließ mich an die *Johannes-* und die *Matthäus-Passion* denken, in denen so häufig auf das Blut des Erlösers Bezug genommen wird, das sich als Strom der Gnade und Barmherzigkeit über die Menschen ergießt, und auch an den Ursprung dieser Symbolik in den mittelalterlichen Legenden vom Heiligen Gral. ‚Blut ist ein ganz besonderer Saft', ließ Goethe später Mephistopheles zu Faust sagen, der ihren Pakt mit einem Tropfen Blut unterzeichnen sollte, um auf diese Weise von religiösen und moralischen Zwängen befreit zu werden.

In der letzten Kantate, die für diesen Sonntag überliefert ist, ging Bach auf eine deutlich andere Art zu Werke. BWV 45 **Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist** beginnt mit einem kunstvoll ausgearbeiteten Choralsatz in E-dur mit Streichern, zwei Flöten und zwei Oboen (auch hier muss, trotz fehlender Angaben, die eine Oboe eine d'amore, die andere eine normale Oboe sein, wenngleich auch diese sich außerhalb ihres Tonbereichs und über ihn hinaus bewegt). Wie der für einen Christen richtige Weg auszusehen habe, erfahren wir auf eine sehr direkte Weise: ‚Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist und was der Herr von dir fordert', während ‚Qual und Hohn drohet deinem Übertreten'. Hier fällt mir besonders auf, wie glänzend es Bach gelungen ist, Fugentechnik und eine sich am Madrigalstil orientierende Textvertonung miteinander zu verschmelzen. Nachdem er – vor allem in den einleitenden Phrasen ‚Es ist dir gesagt' – seine Stimmen und sogar die Instrumente paarig angeordnet und damit bis zu einem gewissen Grade

die Dynamik festgelegt hat (Angaben dazu sind überhaupt keine vorhanden), reserviert er das gesamte Tutti für die gewichtige Weisung: ‚Gottes Wort halten und Liebe üben und demütig sein vor deinem Gott‘. Die den Übeltätern drohende Strafe ist das Thema der ersten Tenor-Arie in cis-moll (Nr. 3), wo die von Gott eingeforderte ‚scharfe Rechnung‘ eine bedeutungsschwere Ausdeutung erhält und sich, abgesetzt gegen einen ansonsten ruhigen Hintergrund, bei den Worten ‚Qual und Hohn‘ – Signal für einen Wald aus Erhöhungszeichen, einschließlich eis und fisis – in einer Folge jeweils eine übermäßige Sekunde weiter aufsteigender Phrasen die Spannung aufzubauen beginnt.

Der zweite Teil der Kantate beginnt mit einem Satz für Bass und Streicher, der als Arioso ausgewiesen ist – und auf eine falsche Fährte führt (es ist Bachs Manier, Äußerungen von Christus persönlich gegen Abschnitte in indirekter Rede abzusetzen). In Wahrheit ist dieser Satz eine vollwertige, ausgesprochen virtuose Arie, halb Konzert à la Vivaldi, halb Opernszene. Wir sind wieder an unserem Ausgangspunkt angelangt, bei den falschen Propheten. Sehr deutlich gibt Bach zu verstehen, was all jene, die nur Lippenbekenntnisse ablegen, zu gewärtigen haben, und schildert als Kontrast dazu in der folgenden Arie mit obligater Flöte das Schicksal derer, die Gott ‚aus wahren Herzensgrund‘ bekennen. Der Choral ‚Gib, dass ich tu mit Fleiß‘, eine Vertonung von Johann Heermann, ist ein vortrefflicher und überzeugender Schluss: Gott vollbringt sein Werk durch mich, sein Wille geschehe, ‚zu der Zeit, da ich soll‘, und er gebe, ‚dass es gerate wohl‘.

Rendsburg ist eine sehr hübsche Stadt zu beiden Seiten des Nord-Ostsee-Kanals in Schleswig-Holstein. Obwohl Bach nie so weit nach Norden gekommen war (der nördlichste Ort war das hundert Kilometer südöstlich gelegene Lübeck, wo wir die gleichen Kantaten am Tag zuvor aufgeführt hatten), gewinnt man den Eindruck, er hätte sich in dieser wunderschönen, während seiner Jugend auf Geheiß des

dänischen Königs Christian V. erbauten, in Kreuzform angelegten Kirche mit Holzgewölbe sicher sehr zu Hause gefühlt.

Kantaten für den zehnten Sonntag nach Trinitatis

Dom, Braunschweig

Nur hin und wieder während der Trinitatiszeit, in der fast unablässig die Dinge in den Vordergrund gestellt werden, die den Glauben eines guten Lutheraners ausmachen, vom Nicänischen Bekenntnis zu den zehn Geboten über das Vaterunser bis hin zum Katechismus und so fort, verweist ein heftiger Pfeil auf die Geschichte des Neuen Testaments und das Leben Christi. Am zehnten Sonntag nach Trinitatis erfahren wir nun aus der Lesung des Evangeliums (Lukas 19, 41–48), wie Jesus die Zerstörung Jerusalems weissagte und in welcher Beziehung diese Prophezeiung zu seiner eigenen Leidensgeschichte steht. Diese Verbindung wäre zu Bachs Zeiten durch die damals gängige Praxis untermauert worden, an diesem Sonntag im Vespertagesdienst Josephus' Bericht über die Einnahme Jerusalems durch den Kaiser Titus zu verlesen, die im Jahre 70 tatsächlich stattgefunden hatte und die wohl immer noch die Gemüter der Menschen bewegte, deren Familien im Dreißigjährigen Krieg erlebt hatten, wie zahlreiche deutsche Städte verwüstet oder zerstört worden waren. So begegnen in diesem Libretto eines anonymen Autors, der Bachs erste Leipziger Kantate für diesen Sonntag, BWV 46 **Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei**, mit einem Zitat aus dem Alten Testament (Klagelieder Jeremias 1,12) einleitet, die Zeitalter von Jeremia, Jesus und Josephus plötzlich zur Einheit verschmolzen – ein Zeichen dafür, wie beeindruckend diese Geschichte war mit ihren lebendigen, aufrührenden Mustern von Zerstörung und Wiederaufbau, Gottes Zorn und Christi Barmherzigkeit. Sollte unter den Gläubigen, die an jenem

warmen Sonntagmorgen im August 1723 in der Leipziger Kirche versammelt waren, jemand einen Augenblick wankelmütig werden, so war eine geballte Ladung fällig! Josephus' erschütternder Augenzeugenbericht taucht noch einmal in einer Leipziger Choralsammlung aus dieser Zeit auf, vom Pfarrer wurde sowieso erwartet, dass er wettete und in seiner Predigt eine scharfzüngige Tracht Prügel verabreichte, und Bach, der sich mit einer rein verbalen Schimpftirade nie aus dem Feld schlagen ließ, trat mit einer Kantate auf den Plan, die mit jeder Note ebenso aufrüttelte, wie es BWV 105 *Herr gehe nicht in Gericht* am vergangenen Sonntag getan hatte, mit der sie thematisch und in ihrer formalen Anlage einige Merkmale teilt.

Bach steht in einer langen Reihe von Komponisten, angefangen bei Gesualdo und Victoria, die das Zitat aus dem Klagegedichten, ‚Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz‘, auf bewegende Weise vertont haben (dazu gehört natürlich auch Händel mit seinem *Messiah* zwei Jahrzehnte später). Bachs Anfangschor ist auf Anhieb vertraut als das ‚Qui tollis‘ aus der *Messe in h-moll*, zu dem es ein früher Entwurf war, allerdings mit ein paar kleinen Unterschieden: in der Tonart (d-moll statt h-moll), in der Rhythmik (kein neuer Impuls durch die Celli auf allen drei Zählzeiten der Takte) und in der Instrumentierung (Blockflöten statt Traversflöten und zusätzlich zwei Oboen da caccia und ein *cornò a tirarsi* zur Verdopplung der Gesangslinien bei ihrem zweiten Einsatz, was dem Vortrag des Chors und dem Gesamtgefüge eine unerwartete Intensität gibt). Hinzu kommt ein atmosphärisches, sechzehn Takte umfassendes Instrumentalvorspiel, das dazu dient, das Schicksal Jerusalems als Symbol für den bröckelnden Glauben der Christen zu präsentieren, kommentiert von einem untröstlichen Schluchzen aller drei hohen Streichinstrumente. Mit der nächsten Überraschung wartet die Choralfuge auf, die aus dieser vertraut klingenden Klage hervorbricht. Sie beginnt mit nur zwei, vom Continuo begleiteten Gesangslinien, die

sich auffächern zu einem Gefüge, an dem zuweilen bis zu neun Stimmen beteiligt sind. Sie ist kompromisslos in ihrer kontrapunktischen Wildheit und grimmigen, dissonanten Harmonik. Christus mag weinen über Jerusalem, erklärt uns Bach (Präludium), doch das hindert Gott nicht daran, ihn ‚voll Jammers‘ zu machen ‚am Tage seines grimmigen Zorns‘ (Fuge). Whittaker beschreibt die Wirkung dieser Fuge als ‚ungeheuer kraftvoll und grausig‘ und kommt zu dem Schluss, für den Chor sei sie ‚das schwierigste Werk, das Bach je geschrieben hat‘. Das sicherlich nicht. Mir fallen mindestens ein halbes Dutzend andere Werke ein, mit denen wir uns allein in diesem Jahr befasst haben und die technisch schwieriger zu bewältigen sind. Aber sie ist ganz bestimmt eine der mächtigsten und kämpferischsten Fugen in Bachs Kirchenkantaten überhaupt – und am Ende sind alle völlig ermattet.

Das Accompagnato für Tenor (Nr. 2) verweist auf Jerusalems Schuld als Grund für die Zerstörung der Gottesstadt. Da Jesu Tränen (klagende, fünfnötige Figuren auf den paarigen Blockflöten) unbeachtet geblieben sind, werden nun bald ‚des Eifers Wasserwogen‘ ihre sündigen Bewohner verschlingen – das Stichwort für eine der seltenen ‚Tsunami‘-Arien bei Bach, für Bass, Trompete und Streicher (Nr. 3). Ist es wirklich nur die bessere Qualität und der größere Reiz, den diese Musik bietet, dass sie so sehr viel imposanter und auch beängstigender wirkt als jede andere opernartige ‚Sturm‘-Arie dieser Zeit – von Vivaldi oder Händel zum Beispiel? Man könnte auch auf die in ihr enthaltene Anspielung auf die göttliche Rache verweisen – ‚dein Wetter zog sich auf von weitem‘ –, auf die Besonderheit, dass hier nicht der Solist oder eine ‚Figur‘ donnert und tobt, sondern dass dieses Wüten durch den Sänger und Prediger objektiviert und durch Trompete und Streicher zu seinem ‚Soundtrack‘ verdichtet wird und auf diese Weise den Hörer vor seinem drohenden Untergang warnt – der aufziehende Sturm ‚muss dir unerträglich sein‘. Eine völlig konträre Stimmung bietet die folgende Alt-Arie (Nr. 5), die als Quartett mit zwei Blockflöten und zwei unisono

geführten, die Basslinie liefernden Oboen da caccia angelegt ist und das Toben des Sturms und der Vergeltung unterbindet. Das Versprechen der Erlösung durch die versöhnliche Rolle Jesu, der Gott in seinem Zorn davon abhält, ‚seinen Schafen und Küchlein‘ Leid geschehen zu lassen, war im Jahrhundert zuvor für die Deutschen in den Zeiten der Not der Rettungsanker gewesen, und falls es sich nun, da sich der Sturm verzogen hat, jemand zu gemütlich gemacht haben sollte, ist er auch gleich wieder da in fünf dramatischen Takten, als sollte betont werden, auf welche Weise Jesus dafür sorgt, ‚dass die Frommen sicher wohnen‘.

In seinem abschließenden Choral führt Bach beide Enden seines instrumentalen Spektrums zusammen, Trompete und Streicher, die bisher Gottes grimmige Seite vertreten haben, und die *flauti dolci* (oder Blockflöten), die das Symbol für Christi Tränen und Barmherzigkeit waren und nun zwischen den Zeilen des Chorals vereinzelt kleine Episoden zugewiesen bekommen. Erst in den letzten paar Takten gelangen die Blockflöten, die in ihren merkwürdigen kleinen Arabesken erniedrigte und natürliche E ausgetauscht haben, zur Einigung und etablieren sich auf E. Sollen wir also den abschließenden D-(dur)-Akkord als Tonika, als symbolische Rückkehr zur Tonart (d-moll) des Anfangssatzes hören, oder als Dominante – oder in absichtlicher Doppeldeutigkeit irgendwo in der Schwebe dazwischen? Gehörte diese letzte Zeile, ‚uns nicht nach Sünden lohne‘, von Anfang an zu Meyfahrts Choral (1633), oder ist sie eine spätere Ergänzung, Bachs besondere Art, seine Hörer darauf hinzuweisen, dass für Gottes Barmherzigkeit keine Garantie gegeben ist, sondern dass sie auf seine Gnade angewiesen sind? Das sind nur einige der ungeklärten Fragen, abgesehen von den sogar noch größeren Unstimmigkeiten bei der Artikulation der erhalten gebliebenen Instrumentalparts, als wir sie angesichts des unvollständigen Materials, das wir für unsere Aufführungen zur Verfügung haben, gewohnt sind.

Die Antithese zwischen Gottes Zorn und Barmherzigkeit tritt noch einmal in den beiden späteren Kantaten Bachs für diesen Sonntag zutage, doch ohne direkten Bezug auf den Bericht des Evangeliums, Jesus habe über das Schicksal Jerusalems geweint. In seiner zweiten Kantate für Leipzig, BWV 101 **Nimm von uns Herr, du treuer Gott**, gelang es Bach und seinem Librettisten, einen einzelnen beiläufigen Hinweis auf die Stadt (Nr. 2) einzufügen, aber sonst entspricht der Text dem des Hauptchorals für diesen Sonntag, den Martin Moller (immer noch auf das Evangelium bezogen) 1584, geschrieben hatte, in einer Zeit, in der die Pest tobte, und der zur Melodie des Luther-Liedes ‚Vater unser im Himmelreich‘ gesungen wurde. Parallel zu der unerbittlichen Direktheit, die Luthers ‚Vater unser‘ kennzeichnet, und der unüberhörbaren Präsenz, die der Choral in so gut wie allen Sätzen der Kantate erhält, einschließlich der Rezitative, verwendet Bach im Anfangssatz als thematische Basis für seine Choralfantasie einen *weiteren* Luther-Choral, das Lied ‚Dies sind die heil’gen zehn Gebot‘. Klar ist, dass der Lohn der Sünde und die überwältigende Macht der Vergeltung, mit der alle zu rechnen hatten, die sich vom Weg des Herrn entfernten, Bach veranlassten, seine ersten Hörer mit einer doppelten Ladung Munition zu befeuern und das zu komponieren, was mir Robert Levin als ‚das vernichtendste Werk in Bachs Schaffen überhaupt‘ beschrieben hat.

Es macht sich grüblerisch mit einer unabhängigen Basslinie auf den Weg, die ein Oboentrio stützt, das im Wechsel mit den hohen Streichern das ‚Zehn Gebote‘-Thema vorträgt. Doch bald werden uns über einem Orgelpunkt der Dominante scharf akzentuierte Dissonanzen geliefert, die ersten in einer Folge von Hammerschlägen, die der ‚schweren Straf und großen Not‘ des Textes Nachdruck verleihen. Sie tragen zu der beunruhigenden Stimmung dieser ungewöhnlichen Tondichtung bei, die in der Verdopplung der Gesangsstimmen durch den altmodischen Zinken und Posaunen auf Anhieb so altertümlich

wirkt, dass der Eindruck entsteht, Bach wolle in Luthers Zeit zurückkehren, und dabei gleichzeitig so modern in der Weise, wie zum Beispiel die schmerzenden Harmonien als vorübergehende Ereignisse eingebunden in den Kontrapunkt erst bei einem bestimmten Tempo einen Sinn ergeben oder wie Bach die siebenstimmige Orchestertextur schließlich auf elf tatsächliche Stimmen ausdehnt. Ein weiteres merkwürdiges, ständig vorhandenes Merkmal ist die ‚Seufzer‘-Figur aus drei Noten, die zwischen den Instrumenten ausgetauscht wird, Appoggiaturen, die sich auf normale Weise auflösen, denen sich jedoch von oben und unten verschiedene zunächst vorbereitende Intervalle nähern, die immer größer zu werden scheinen. Soll damit angedeutet werden, dass wir unserer Strafe nicht entgehen können, dem Schicksal, das wir ‚mit Sünden ohne Zahl verdienet haben allzumal‘ (das Stichwort, das bei den tiefen Stimmen heftige Proteste auslöst)? Über dem abschließenden Orgelpunkt auf der Tonika errichtet Bach beunruhigend verdichtete Harmonien und gibt den Worten ‚für Seuchen, Feur und großem Leid‘ besonderes Gewicht. In einem Satz wie diesem gewinnen wir den Eindruck, dass er seine Motive so gründlich verwertet, wie er nur kann – was wir sonst nur bei Beethoven und Brahms finden... aber es dürfte nicht schwer zu erraten sein, von wem sie das haben!

Von den Arien ist die faszinierendste die ‚Zorn‘-Arie für den Bass (Nr. 4), mit drei Oboen (drei erboste Enten, die sich in ein modernes Saxophontrio verwandeln), drei vorgeschriebenen Tempi (*vivace* – *andante* – *adagio*) und unterwegs einem Augenblick, der allein schon ausreicht, den Hörer erschauern zu lassen, wenn Bach bei dem Wort ‚warum‘ [willst du so zornig sein?] auf Mahler’sche Art unvermittelt von e-moll nach c-moll ausweicht. Nicht einmal Henry Purcell mit seiner Neigung, Dissonanzen gezielt ins Zentrum zu rücken, war imstande, hier etwas Gleichwertiges zu bieten, als er den gleichen Text in seinem Anthem ‚Lord, how long wilt Thou be angry?‘ vertonte. Bachs einzige Arie, die keinen Choral zugrunde legt (Nr. 2), liefert sehr starke

Gegensätze – der Tenor äußert seine Furcht vor dem Richterspruch, eine konzertierende Flöte kontert mit der aufblitzenden Hoffnung auf Gnade und Vergebung. Deutlicher kommt die Eloquenz der Flöte in dem Duett für Sopran und Alt (Nr. 6) zum Ausdruck, wo ihre flehenden Gesten im Siciliano-Rhythmus als Kontrapunkt zu der Chormelodie gesetzt sind, die zunächst von der Oboe da caccia vorgetragen und dann mit ihr im Wechsel gespielt wird. War es diese (besonders) ergreifende Kombination obligater Instrumente und ihre Assoziation mit der Liebe des Erlösers und dessen Erbarmen mit dem Sünder im Augenblick seines ‚bitteren Todes‘, der das Samenkorn legte zu Bachs großer Sopran-Arie ‚Aus Liebe will mein Heiland sterben‘ in der *Matthäus-Passion*? In den beiden Rezitativen (Nr. 3 und 5) gibt Bach den einzelnen Sängern ausgiebig verzierte Versionen der Chormelodie, und diese unterbrechen ihren eigenen Linien mit ‚Tropen‘ eingestreuter Kommentare aus entsprechenden Bibelstellen.

Bachs dritte Kantate, BWV 102 **Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!**, legt im Gegensatz zu den übrigen weder einen Text aus dem Evangelium noch einen der für diesen Tag vorgesehenen Choräle zugrunde. Was bewog A. B. Marx, dieses und das Vorgängerwerk (BWV 101) zusammen mit BWV 103 ‚Ihr werdet weinen und heulen‘, das in ähnlicher Weise angelegt ist, 1830 als die ersten drei Bach-Kantaten zu veröffentlichen, die seit 1708/09 (!) im Druck erschienen? Die für den 25. August 1726 komponierte Kantate gehört zu einer Reihe von Werken, deren Texte rund zwanzig Jahre früher entstanden waren und Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen zugeschrieben wurden. Wie so oft ist es der Anfangssatz, der die größte Faszination bietet und den Dürr zu den herausragenden Leistungen des reifen Bach zählte. Hier ist Jeremia 5, 3 vertont: ‚Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlen’s nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.‘ Wer hätte vermuten

können, dass Bach diesem grimmigen Text ein so liebenswürdiges Orchesterritornell für zwei Oboen und Streicher voranstellen würde? Will er mit dieser Zurückhaltung den dritten, fugierten Abschnitt besonders hervorheben, wo die verhärteten Gesichter beschrieben werden und er neuerlich Gelegenheit erhält, in aller Schärfe auf ‚Gottes Zorn‘ zu verweisen? Aber schließlich ist er in einer solchen Stimmung alles andere als berechenbar, und das geht sogar so weit, dass er die formalen Zäsuren im Text verwischt, indem er nicht einfach nur instrumentale Sinfonias einschiebt, sondern Textüberschneidungen teilweise kaschiert. Die aufgipfelnde Fuge zum Beispiel, die sich dramatisch eine übermäßige Quarte höher hievt und durch die folgende Viertelpause wie ein Aufschrei wirkt, während das Gegenthema auf eher konventionelle Weise abwärts schlittert, verschmilzt in einer gestutzten musikalischen Reprise mit der Wiederholung des gesamten Textes. Es ist zu spüren, dass Bach hier auf die Konstruktion seiner Themen weit mehr Sorgfalt als üblich verwendet, indem er nicht nur die Worte untermalt, sondern den gesamten Sprachrhythmus nachgestaltet. Das wiederum ermutigt zu einem betont rhetorischen Vortrag; dann jedoch meißelt er völlig unerwartet aus einem äußerst merkwürdigen Vokalthema ein vierzehntaktiges Fugato, indem er die erste Silbe von ‚schlä-gest‘ in vereinzelt, durch Pausen getrennte Melismengruppen aufspaltet, bis man gewahr wird, dass er hier wohl einen göttlichen Hieb auf einen Kopf, der kaum einer Empfindung fähig ist, zu schildern gedenkt.

Zwei schöne Rezitative, das eine secco für Bass (Nr. 2), das andere für Alt mit zwei Oboen (Nr. 6) sowie drei Arien enthält die Kantate. Die erste (Nr. 3) ist eine feinsinnige Klage für Altstimme mit obligater Oboe, die beide auf einer langen, gehaltenen Dissonanz in d-moll einsetzen und Betrachtungen anstellen über die verirrte Seele, die ‚von ihres Gottes Gnaden selbst sich trennt‘. Die zweite Arie, für Bass und Streicher, ist als Arioso (Nr. 4) überschrieben und vermittelt den

Eindruck, sie beginne mittendrin. Es wurde kritisiert, wie Bach den Text hier vertont hat. Doch während die Betonung auf der ‚falschen‘ Silbe von ‚VERachtest‘ durch die aufwärts ruckende kleine Septime ‚korrigiert‘ wird, ist das bei der falschen Betonung auf ‚GEdulD‘ nicht mehr der Fall, sobald man sie als Hemiole interpretiert: ‚GNA-de, Ge-DULD‘. Auf halbem Wege schildert Bach das ‚wilde ohnmächtige Aufbegehren der Frevler gegen die Weisungen des Allmächtigen‘ (Whittaker) durch eine fesselnde vierfache Wiederholung eines Motivs aus drei Noten – Des, C, Des über einem Orgelpunkt auf C. Als Da-capo-Satz beendet dieses ‚Arioso‘ den ersten Teil der Kantate mit der rhetorischen Frage ‚Weißest du nicht, dass dich Gottes Güte zur Buße locket?‘ und fordert damit den Pfarrer auf, sich in seiner Predigt über das Problem zu verbreiten, wie sich Gottes Zorn abwenden ließe. Sollte dieser der Aufforderung nicht nachkommen, so übernimmt Bach auch hier, wie so oft, diese Aufgabe für ihn, aber auf eine ungewöhnliche Weise: Er gibt dem Tenor zunächst eine deplaciert wirkende Figur, die an das ‚du schlä-gest‘-Fugathema aus dem Eingangschor erinnert, und setzt dann weitere sinnreiche Kunstgriffe ein, um die Flöte als Stellvertreterin der verirrt und ‚allzu sichren Seele‘ aufzuschrecken – und natürlich auch den Hörer. Doch erst im Mittelteil treibt die Aussicht auf Gottes Zorn der Flöte ihre frohgemute Stimmung aus, an deren Stelle es nun (von der Angst entfesselte?) Sechzehntel hagelt. Beharrlich flehende dreinotige Motive und ein Wechsel in der Instrumentierung (zwei Oboen ersetzen nun die Flöte) kennzeichnen das Accompagnato (Nr. 6), das auf Bußfertigkeit und eine Begnadigung in allerletzter Minute schließen lässt. Diese nimmt im abschließenden Choral Gestalt an in einem gemeinsamen Gebet auf die Melodie von ‚Vater unser im Himmelreich‘. Bach schätzte diese Kantate hoch genug, um wieder einige ihrer Sätze für zwei seiner kurzen Messen (BWV 233 und 235) zu übernehmen, und Carl Phillip Emanuel ließ sie in den 1770er und 1780er Jahren verschiedene Male in Hamburg wiederaufführen.

Die ersten unserer beiden Konzerte fanden zufällig auch in Hamburg statt; aber der Braunschweiger Dom, eine wirkliche Pilgerkirche, mit deren Bau 1173 nach der Rückkehr Heinrichs des Löwen aus dem Heiligen Land begonnen wurde, erwies sich als der würdigere Aufführungsort für diese auf kühne Weise originellen Kantaten. Nach dem Konzert in Braunschweig sagte beim Abendessen die Frau eines der Sponsoren, sie finde ‚alle diese zornigen Prophezeiungen aus dem Alten Testament wirklich unangenehm‘. Als Katholikin ziehe sie es vor, einfach nur der wunderbaren Musik zu lauschen und den Text zu ignorieren. Ich erwiderte, für mich sei Bach im Gegenteil besonders dann überzeugend, wenn seine musikalische Phantasie durch starke Wortbilder beflügelt werde, und er habe eine gute Geschichte zu erzählen – darunter die drei erstaunlichen Kantaten, die wir vorher aufgeführt hatten, mit ihrem krassen Nebeneinander von Hölle und Erlösung, Zorn und Zärtlichkeit. Aber davon wollte meine Tischnachbarin nichts wissen, und sie ließ wohl das wieder aufklingen, was die Jesuiten an Luther am meisten fürchteten – den Sprengstoff seiner Choräle mit ihren robusten Melodien, die ‚mehr Seelen getötet hatten als alle seine Werke und Predigten zusammen‘.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier