

Kantaten für den Siebzehnten Sonntag nach Trinitatis

Allhelgonakyrkan, Lund

Es war wirklich schwer, die herrliche Musik der vergangenen Woche – vier wunderbare Kantaten (BWV 161, 27, 8 und 95), die alle Schmerz und Trost zum Inhalt hatten, aus dem Kopf zu bekommen und fortzufahren. Wenn die drei Kantaten für diesen Sonntag zunächst nicht von allererster Güte zu sein schienen, so enthielt doch jede wenigstens einen Satz, der auf Anhieb beeindruckte. In der vermutlich frühesten, BWV 148 **Bringet dem Herrn Ehre seines Namens**, war es der erste Chor, der mit einem ungewöhnlich langen, fanfareartigen Ritornell für Solotrompete und Streicher beginnt (dazu einer stillschweigend vorausgesetzten Verdopplung durch die drei Oboen, die später in der Kantate eine markante Rolle spielen werden). Dieses Ritornell wird die Startrampe für den Chor, der mit einer mitreißenden homophonen Darbietung des Psalmverses ‚Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den Herrn im heil'gen Schmuck‘ einsetzt.

Dann fängt der Spaß an. Durch die Wiederholung der ersten drei Takte des Chors – nach zehn dazwischen geschobenen Takten nur für Orchester – verschleiert Bach, dass die erste seiner Fugen schon unterwegs ist! Erst wenn sich die beiden Oberstimmen von den übrigen lösen, dämmert uns, dass er vorhat, zwei Fugenexpositionen nacheinander zu liefern, eine für jeden Halbsatz des Psalmverses, und beide erwachsen aus dem instrumentalen Material, beide erweitern sich aus den vier Gesangslinien auf fünf Stimmen, hoch über ihnen ergänzt durch ein unabhängiges Clarino. Das ist eine aufwühlende Angelegenheit, und wenn Bach seinen Chor über die Reprise der orchestralen Sinfonia setzt, scheint sich ein imposanter Schluss anzubahnen – endet dann jedoch abrupt, zwei Takte früher, als man erwarten würde. Vielleicht hatte Anna Magdalena aus der Küche gerufen, das Mittagessen stehe auf dem Tisch und die Suppe werde

kalt.

Der erste Teil des Tagesevangeliums (Lukas 14,1–11) befasst sich mit der Frage, ob es recht sei, am Sabbat zu heilen, doch hier liegt die Betonung auf der Notwendigkeit, die Unverletzlichkeit des Feiertags zu achten – für einen Kirchenmusiker immer eine recht knifflige Sache, denn dieser ist für ihn der arbeitsreichste Tag der Woche, und ein Tag, den Bach in der Tenor-Arie (Nr. 2) geschickt präsentiert, indem er nicht nur die Vorteile des sonntäglichen Gottesdienstbesuchs herausposaunt, bei dem man Gelegenheit habe, ‚die Lehren des Lebens zu hören‘, sondern wo auch ‚frohes Getöne zum Lobe des Höchsten‘ zu vernehmen sei. Zu seiner Zeit gingen schätzungsweise 9.000 Einwohner Leipzigs (von insgesamt unter 30.000) jeden Sonntagmorgen zur Kirche. Bach schildert das fröhliche Eilen in das ‚heilige Haus‘ in der Weise, wie die Violine von Anfang bis Ende ohne großen Aufenthalt in Bewegung gehalten wird, aber man fragt sich, warum er nicht auch seine eigene sonntägliche Hetze durch die Stadt anklingen lässt, von St. Thomas zu St. Nikolai und zurück (beide mit 2.500 Plätzen).

Sehr viel schmerzlicher wirkt, wie er in dem Accompagnato für Alt und Streicher (Nr. 3) und in der langgehaltenen Note, die kurz vor der pastoralen Arie für Alt (Nr. 4) auf sein ‚Ruhebette‘ verweist, die flehentliche Bitte um Ruhe auf sich zu beziehen scheint. Mit ihren drei begleitenden Oboen (zwei d'amore, eine da caccia) ist diese Arie ein ungewöhnliches Stück, nicht zuletzt in der Weise, wie das Continuo (wir entschieden uns für Fagott und Orgel) häufig verstummt, wenn die Altstimme einsetzt – vielleicht ein Symbol für die Sehnsucht der Seele, der Anziehungskraft der Erde (deren formgetreues Symbol die Basslinie ist) zu entkommen. Im B-Teil werden die Konturen der Gesangslinie durch kleine Pausen oder Seufzer und gelegentliche Anspielungen auf jene von der Kirche sanktionierte Erotik aufgebrochen, der wir schon in anderen Dialogen Bachs zwischen der Seele als Braut und Jesus als

Bräutigam begegnet sind. Diese Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott kommt auch in dem Tenor-Rezitativ zum Ausdruck, zehn kurzen, doch beredten Takten, in denen Bach für diese Kantate die Richtung der Modulation ändert und, als Echo auf die Anrufung des Heiligen Geistes, die Abwärtsbewegung, von D über h-moll nach G, nun aufwärts, von e-moll nach fis-moll, verlaufen lässt.

Der abschließende Choral ist uns leider ohne Text überliefert. Von Bach-Forschern wurden verschiedene Lösungen vorgeschlagen, doch da die Melodie Bezüge zu dem bekannten Choral ,Auf meinen lieben Gott' aufweist, haben wir beschlossen, uns auf die erste Strophe zu beschränken, in der, passend zum Thema, der Gläubige die Unterwerfung unter Gottes Willen gelobt. Selbst Alfred Dürr, der mit seiner kritischen Neuausgabe der Werke Bachs und revidierten Chronologie der Kantaten eine einzigartige Leistung vollbracht hat, konnte nicht entscheiden, ob dieses Werk zu Bachs erstem Leipziger Zyklus gehört und am 19. September 1723 oder erst zwei Jahre später, nach der Veröffentlichung von Picanders Libretto, uraufgeführt wurde.

Solche Bedenken gibt es nicht bei BWV 114 **Ach, lieben Christen, seid getrost**, einer Choralkantate aus Bachs zweitem Leipziger Jahrgang, die am 1. Oktober 1724 uraufgeführt wurde. Was an der einleitenden Choralfantasie, einem Satz im 6/4-Takt, g-moll und mit der Tempovorzeichnung *vivace*, sofort auffällt, ist die bewegende Choralmelodie von Justus Jonas in ihrer Mitte, die Bach auf unvergessliche Weise bereits in BWV 178 *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* verwendet hatte, hier jedoch ganz anders verarbeitet. Dort (in a-moll) war sie kampflustig und beinhaltete eine prachtvolle Schimpftirade gegen Heuchler und falsche Propheten; hier ist sie sehr viel nuancierter. Bach greift den Stimmungskontrast der ersten Strophe von Johannes Gigas' Choral auf (1561), der die gesamte Kantate kennzeichnet: zwei Zeilen, die Trost sprechen – „seid getrost“ – und denen fünf weitere folgen, in denen klargestellt wird: „Die Straf wir wohl“

verdienet han, solch's muss bekennen jedermann'. Dieser deutliche Gegensatz ist schon zu hören, bevor überhaupt ein Wort gesungen wird. Bach präsentiert zwei Themen gleichzeitig, das eine nachdrücklich und mahnend, abgeleitet aus der Choralmelodie und für die beiden Oboen und ersten Violinen bestimmt, das andere eine muntere Angelegenheit, auf einer *figura corta* (vv–vv–vv–vv–) basierend und zunächst von den zweiten Violinen und dem Continuo gespielt. Diesen beiden Themen fügt Bach dann eine Kette wiederholter Achtel für die erste Oboe und die ersten Violinen hinzu, zuerst *staccato* und mit Trillern auf der Hauptzählzeit, doch bald verändert, in den hohen Streichern, zu pulsierenden, unter dem Bogen vibrierenden Achteln (*weh-weh-weh-weh-weh*), ein Kunstgriff, der auf Anhieb das zitternde Unbehagen erkennen lässt, das der Gläubige angesichts der helfenden Hand empfindet, die Gott ihm reicht (mittels der *figura corta*). Sobald der Chor eingesetzt hat, stimmen die Sopranstimmen, vom Zinken verdoppelt, die Jonas-Melodie an, während die drei tiefen Stimmen einen regeren und wechselvollen Austausch beginnen, indem sie die Linien zunächst durch eine mächtige homophone Deklamation untergliedern, dann einander kontrapunktisch imitieren und mit ihren stets einfallsreichen Kommentaren die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen, vor allem dann, wenn sie in die Kadenzen hineinpreschen.

Der Gegensatz zwischen Verzagtheit und Trost bleibt auch im zweiten Satz für Tenor, obligate Flöte und Continuo bestehen. Er gehört zu jener Reihe trostloser, doch hypnotisch wirkender Arien, in denen uns Bach auf prägnante und seine unnachahmliche Weise die heimgesuchte Seele schildert. Die zu erwartende Kargheit des Satzes ist gegen die betont gestischen Rhythmen einer französischen Ouvertüre im 3/4-Takt über langsam, klopfenden D gesetzt, die auf den ersten beiden Zählzeiten der ersten fünf Takte *pianissimo* zu spielen sind und sich dann als Appoggiaturen herauslösen. Bach steigert die Spannung durch knirschende Dissonanzen und

hemiolaartige Phrasierungen. Das Stück schafft sich seine eigene Atmosphäre quälerischen Trübsinns. Eine umgekehrt punktierte oder ‚lombardische‘ Figur der Flöte, der das Continuo dicht auf den Fersen folgt – *staccato* gespielte Achtel und eine aufsteigende Kette von Akkorden in erster und zweiter Umkehrung – ist der einzige, wortlos optimistische Hoffnungsschimmer in dieser winterlichen Landschaft, der sich Bach allerdings so tief ins Gedächtnis gegraben haben muss, dass er ihn Jahre später in seinem Orgelchoral ‚Vater unser im Himmelreich‘ (BWV 682) zitiert. Das Fragezeichen am Ende der wiederkehrenden Anfangszeilen – ‚Wo wird in diesem Jammertale / vor meinen Geist die Zuflucht sein?‘ – bedeutet, dass unser untröstlicher Tenorpilger nie die Tonika erreichen wird. Nach diesen Variationen der Seelenpein, die den gesamten A-Teil füllen, ist eine Veränderung von Stimmung und Metrum überfällig, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass es irgendein anderer Komponist als Bach fertiggebracht hätte, an dieser Stelle zum Vivace einer Gigue im 12/8-Takt überzuwechseln, wie willkommen dieses auch sein mag in einem B-Teil, wo der Text in niedergedrückter Stimmung verharrt („sonst weiß ich weder aus noch ein“). Der Weg aus dem Sumpf der Verzweiflung scheint sicher, aber da dies eine Da-capo-Arie ist, kann die Entspannung nur eine Verschnaufpause bedeuten.

Ein weiterer herausragender Satz ist die Choralstrophe (Nr. 4), an deren Anfang das Bild des Säens steht („kein Frucht das Weizenkörlein bringt, / es fall denn in die Erden“). Die ganze Begleitung besteht nur aus einer zehnnotigen Figur, die durch zwei Achtelpausen aufgeteilt und einem unisono geführten Continuo zugewiesen ist. Wir verstanden darunter einfach die beiden Cembali, und es klang sehr eindrucksvoll und als glaubwürdige Metapher für die schnelle Drehung des Handgelenks, die der Sämann bei seiner Tätigkeit vollführt. Darauf folgt eine Arie für Alt mit Oboe solo und Streichern, deren Thema ähnlich ist wie in den vier Meditationen der vergangenen Woche über den Tod, doch deutlich anders in der

Stimmung und Verarbeitung: Wir müssen unsere Angst vor dem Tod überwinden, indem wir ihn als eine Quelle der Freiheit sehen, die uns, wie Simeon, ‚in Frieden fahren‘ lässt. Bach schildert den nahenden Tod („es muss ja so einmal gestorben sein“) in einer aufsteigenden chromatischen Sequenz, bei der sich die Altstimme im Sextabstand zur Oboe über pulsierenden Orgelpunkten auf F im Continuo bewegt. Er wiederholt diese dann in den Streichern, die durch eine Brahms’sche Folge aus düsteren, getragenen kontrapunktischen Linien bereichert werden, während die Oboe in klagenden Septakkorden absteigt. Die Wirkung ist gespenstisch und niederdrückend – und im Gegensatz zu jenem bezaubernden Glockengeläut der vergangenen Woche (s. Vol. 8) nicht im Geringsten tröstlich.

Die in sich stimmigste und schönste dieser Kantaten ist BWV 47 **Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden**, und dies ungeachtet der Tatsache, dass ihre drei Mittelsätze auf einem belanglosen Text aus einer Sammlung von Johann Friedrich Helbig stammen, der Regierungssekretär am Eisenacher Hof war. Die Reime sind manchmal so holprig, dass es kein Wunder ist, wenn Bach Texte von Helbig (im Gegensatz zu Telemann) nur einmal vertont hat. Das Werk wurde am 13. Oktober 1726 aufgeführt. Es beginnt mit einem Zitat aus dem Lukas-Evangelium, dem Spruch im zweiten Teil des Evangelientextes, mit der Jesus seine Predigt über den Stolz beschließt: „Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht“. Whittaker ist der Auffassung, Bach habe wenige Chöre geschrieben, die so ‚mächtig und monumental‘ wie dieser Anfangssatz seien, und man wird ihn kaum widerlegen können. Er beginnt als beschleunigte und eine Quinte nach oben transponierte Variante des Orgelpräludiums in c-moll (BWV 546) und einem kurzen antiphonischen Austausch zwischen den Streichern und dem Oboenpaar, aber erst in Takt 186, wenn diese Variante mit Blockharmonien vom Chor vorgetragen wird, begreift man, wie sehr ihre

ursprüngliche Form die natürlichen Akzente des Spruchs berücksichtigt und dass ihre Fortsetzung (durch die Oboen bei Takt 12) das Zentrum eines Fugenthemas ist, das aufsteigt, um die aufgeblasene Brust dessen zu füllen, der ‚sich selbst erhöht‘, und später wieder absteigt, wenn er seine wohlverdiente Strafe erhält. Der zweite Halbsatz (der sich mit dem Demütigen befasst) fungiert als Gegenthema und schließt mit einer eigenen sanft aufsteigenden Phrase („wird erhöht“). Eindrucksvolle Episoden sind hier vorhanden, Umkehrungen der stimmlichen Einsätze in den doppelten Expositionen, homophone ‚Resumées‘ und eine abschließende Rückkehr zu dem ausgefeilten Eingangsritornell mit zusätzlichem Chor, der noch einmal den gesamten Text wiederholt. Das mag nicht die attraktivste oder eine leicht zugängliche der Choralfugen sein, mit der Bach seine Kantaten eröffnet, doch sie gewinnt, je vertrauter man mit ihr wird, und bei der Wiederholung im zweiten Konzert hatte sie ihre beträchtliche Macht auf alle Mitwirkenden und, so hatten wir den Eindruck, auch auf die Zuhörer ausgedehnt.

Der zweite Satz ist eine Da-capo-Arie für Sopran in d-moll mit Orgel oder, bei einer späteren Wiederaufnahme, obligater Violine, und letztere Version war es, mit ihrer äußerst kontrastreichen poetischen Lyrik im ersten und Bravour im zweiten Teil, die wir aufzuführen beschlossen. Das Thema ist ein einfacher Gegensatz zwischen christlicher Demut und teuflischem Hochmut. Es ist nicht sicher, ob Bach diese Arie bei der ersten Aufführung des Werkes 1726 einbezogen hatte. Vielleicht hatte er es versucht und dann im allerletzten Augenblick verzichtet, weil die Interpreten den hohen Ansprüchen nicht gewachsen waren. Das mag auch eine Erklärung dafür sein, warum die folgenden Sätze offensichtlich das gleiche Material verwenden. In der Tat könnte man diese Arie weglassen, und die narrative Entwicklung der Kantate bliebe trotzdem unangetastet. Doch welch ein Verlust wäre das! Der Violine ist im ersten Abschnitt eine vibrierende, wie ein Papierdrachen schwebende Figur zugewiesen,

die zunächst rein dekorativ zu sein scheint, doch bei näherer Bekanntschaft die schwer zu fassenden Attribute der Demut erlangt, der sich Christen befleißigen sollen. Im B-Teil lässt Bach dann in den Staccato-Doppelgriffen der Violine die ‚Hoffart‘ und den ‚Stolz‘ des Teufels anklingen. Mit diesen rüden, widerborstigen gebrochenen Akkorden (v – –) scheinen wir uns plötzlich in der Nähe der Violinkonzerte Bartóks oder Chatschaturjans zu befinden. Unterdessen sitzt der Sopran in einem wütenden imitierenden Austausch mit der Basslinie gefangen („Gott pflegt alle die zu hassen / die den Stolz nicht fahren lassen“).

Es ist eine lebendige und theatraleische Schilderung der schlimmsten der Todsünden, und sie bietet die Garantie dafür, so möchte man meinen, dass der selbstgefällige Hörer von seinem Stuhl hochschreckt. Die Arie ist in ihrer Da-capo-Form äußerst sinnreich angelegt – der lange A-Teil legt dar, warum Demut so unabdingbar nötig sei, während die Schimpfkanonade des B-Teils das Laster des Hochmuts brandmarkt. Dann folgt zielstrebig die Rückkehr zum A-Teil, dessen Thema der ‚Demut‘ auf all die selbstverleugnerischen Eigenschaften verweist, die einen guten Kammermusiker kennzeichnen. Die abschließende Endausscheidung gibt die eloquenteste Schilderung der Demut, die man sich vorstellen kann – Harmonie und Figuration in schöpferischer Symbiose. Wie sollte ein Prediger damit konkurrieren können?

Nun ja, er – besser gesagt Bach in seinem Namen – versucht es, behindert nicht durch die überwältigende Eloquenz der vorherigen Nummer, sondern durch die Banalität eines Textes, der mit den Worten beginnt: ‚Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde‘. Gleichwohl ist dieses stimmgewaltige Accompagnato für Bass eines der kunstreichsten und feinsinnigsten Stücke musikalischer Moralpredigten Bachs, in einem Maße, dass man leicht über den ungeschliffenen Text hinwegsehen kann und die Sorgfalt bewundert, die er der kleinsten

Veränderung im Tonfall angedeihen lässt: Das Autograph der Partitur zeigt zum Beispiel, wie er den Rhythmus des Wortes ‚Teufelsbrut‘ verschärfe, um es schroffer und roher wirken zu lassen. Diesem Rezitativ folgt eine Arie in Es, in welcher derselbe Sänger, nun von obligater Violine und Oboe begleitet, um die Demut bittet, ‚dass ich nicht mein Heil verscherze wie der erste Höllenbrand‘. Man bekommt den Eindruck, dass dieses wiederkehrende Ringen mit dem Stolz durch das instrumentale Duo gedämpft – gar entschärft – wird, die drei Stellen ausgenommen, wo die Instrumente seinen Abscheu vor dem Stolz teilen.

Whittaker ermahnt uns, Bach nicht übereilt zu tadeln, weil er so ‚ausfällige‘ Texte vertont habe. ‚Der Kampf, den Luther gegen gewissenlose Feinde aufnahm, diente ihm selbst und seinen Anhängern als Richtschnur für den Umgang mit den widerstreitenden Kräften in ihrem eigenen Herzen, und in gleicher Weise werden die negativen Kräfte in dieser Mischung aus Gut und Böse, die in jedem von uns vorhanden sind, als feindliche Mächte behandelt, geistlicher oder weltlicher Natur.‘ Aber ist das wirklich der Punkt? Was mich interessiert, ist die Wirkung, die Bachs Musik haben kann – sein Geschick, der absoluten Hässlichkeit eines Textes Herr zu werden, indem er sein musikalisches Material so gestaltet, dass es den emotionalen Inhalt (den man zwar analysieren kann, der dabei aber wie Sand zwischen den Händen zerrinnt) zum Ausdruck bringt. Er scheint auch Nicht-Lutheraner in seinen Wirkungskreis einladen und sie zu einer teilnahmsvollen Reaktion auf die zugrunde liegende Predigt bewegen zu wollen, auf die Nuance, die seine Musik ihr gibt: dass übermäßigiger Stolz unter keinerlei Umständen zu akzeptieren sei, dass Demut Würde besitze, nicht nur Wert. Hegel schrieb der Musik eine ‚gegenstandslose Innerlichkeit‘ zu, Mendelssohn hingegen (der Hegel kannte) kam zu dem Schluss: ‚Die Ideen, die durch die Musik [...] ausgedrückt werden, sind nicht zu vage, um in Worte übersetzt zu werden, sondern im

Gegenteil zu präzise'. Bach ist Mendelssohns Auffassung, Musik könne die Kernbedeutung zum Vorschein bringen, die von Worten so häufig verschleiert wird, offensichtlich zuvorgekommen und hat ihr konkrete Gestalt gegeben.

Wir beendeten unser Programm mit Bachs doppelchöriger Motette BWV 226 **Der Geist hilft unser Schwachheit auf**, die sich am deutlichsten an instrumentalen Maßstäben orientiert und von der die originalen Bläser- und Streicherstimmen erhalten sind, die zur Verdopplung dienten. Sie wurde im Oktober 1729 bei der Beisetzung des im Amt ergrauten Rektors der Thomasschule J. H. Ernesti aufgeführt, der ihren strengen paulinisch-lutherischen Text vielleicht selbst zusammengestellt hat und dessen musikalischer Geschmack sich möglicherweise in der hierarchischen Ausrichtung spiegelt, in der Bach die Stimmen führt. Erst mit der Erwähnung des ‚unerbittlichen Seufzens‘ des Geistes wird der Satz weicher und öffnet sich dem hinreißenden A-cappella-Chor, mit dem sie ausklingt.

Die *Allhelgonakyrkan* (Allerheiligenkirche) in Lund ist eine dunkelbraune Kirche in neugotischem Stil mit einer unangenehm halligen Akustik. Wir traten dort im Rahmen des dänisch-schwedischen Vokalfestivals ‚*Stemmer i 1000 år*‘ auf. Alle Teilnehmer dieser internationalen Tagung für Chorleiter kamen zu unserem Konzert, bevor sie sich in dem Hotel, in dem wir wohnten, zu einem feudalen und typisch skandinavischen Festmahl niederließen. Das war ihre jährliche Feier, und noch vor Ende des ersten Ganges hatten sie begonnen, muntere vierstimmige Volksliedarrangements zum Besten zu geben. Mehrere Stunden später, als wir vom Abendessen zurückkamen, waren sie noch immer zugange. Das hielt über hundert von ihnen nicht ab, uns am nächsten Tag über die riesige Øresund-Brücke nach Dänemark zu folgen und das Konzert zum zweiten Mal zu hören. Es fand in der barocken Kopenhagener Garnisonskirche statt, die bis auf den letzten Platz gefüllt war, so dass sich einige Tagungsmitglieder im Hauptschiff

auf dem Boden im Schneidersitz niederließen.

Kantaten für den Achtzehnten Sonntag nach Trinitatis Thomaskirche, Leipzig

Wie merkwürdig, dass sich die beiden Leipziger Hauptkirchen – siebenundzwanzig Jahre lang die beiden Pole der musikalischen Aktivitäten Bachs – in ihrer Atmosphäre derart deutlich unterschieden. War es zu seiner Zeit auch so? Uns war zwar gesagt worden, wir sollten nicht die ungewöhnlich herzliche offizielle Begrüßung erwarten, die wir im Januar in der Nikolaikirche erlebt hatten, aber ich glaube, keiner von uns (einschließlich unserer beiden ehemaligen Thomaner-Solisten) war darauf gefasst, darüber belehrt zu werden, welches Glück es bedeute (das wussten wir natürlich schon), in der Thomaskirche zu sein, die ‚der einzige Ort mit einer lebendig gebliebenen Tradition Bach'scher Aufführungspraxis‘ sei. Hmm. Es hatte schon einiges Widerstreben gegeben, als wir den Wunsch äußerten, nicht hinten in der Kirche auf der Chorembole (die für drei Viertel des Publikums nicht sichtbar ist), sondern in der Nähe der Treppe zum Altarraum aufzutreten. Wenn es hier tatsächlich um Authentizität ging, würde man doch der Tatsache Rechnung tragen müssen, dass sich die gegenwärtige, aus dem 19. Jahrhundert stammende Empore, die schon lange nicht mehr über ihre barocke Ausstattung verfügt, in Form und Größe deutlich von derjenigen unterscheidet, die Bach gekannt hatte. Das vergangene Jahrhundert hindurch gab es Bestrebungen, den spätgotischen Stil dieser Hallenkirche zu betonen, wodurch sich zwangsläufig die akustische Beziehung zwischen Aufführenden und Zuhörern verändert hat. Die im Gegensatz zu dem freundlichen Rokokoambiente der Nikolaikirche gestörte und störende Atmosphäre, der wir hier begegneten, machte sich in einer Fülle ablenkender Geräusche

bemerkbar – Handyklingeln, Türenschlagen, umfallende Gerüststangen, der Aufschlag eines Elektrogenerators draußen und sogar zwei Leute, die auf der Orgel herumklimperten –, als wir am Samstagabend zu proben versuchten. Ein bisschen ruhiger war es am Sonntagmorgen, und die Strahlenbündel eines schönen Herbstlichtes fluteten durch die hohen gotischen Fenster.

Unser Programm begann mit BWV 96 **Herr Christ, der ein'ge Gottessohn**. Der Titel von Bachs Kantate für diesen Sonntag scheint zunächst auf das Tagesevangelium zu beziehen: Matthäus' Bericht über den theologischen Disput, den Jesus mit den Pharisäern über die Bedeutung des Beinamens ‚Davids Sohn‘ hat (Matthäus 22, 34–46). Sehr viel enger ist jedoch die Beziehung zu einem zweihundert Jahre alten Choral von Elisabeth Cruciger (oder Creutziger), die aus einer pommerschen Adelsfamilie stammte, nach Wittenberg gekommen war und einen Mitarbeiter Luthers geheiratet hatte. Beide standen Luther so nahe, dass dieser ihren Choral an den Anfang seines ersten Gesangbuchs stellte. Mit seinem Lob auf Christus als Morgenstern scheint dieses Lied für die Epiphaniaszeit besser geeignet zu sein, und tatsächlich wird schon vor der Mitte des ersten Rezitativs (Nr. 2) – wie alle vier dazwischenliegenden Sätze der Kantate eine Paraphrase von Elisabeth Crucigers Liedstrophen – auf ‚den großen Gottessohn, den David schon im Geist als seinen Herrn verehrte‘, Bezug genommen.

Bach macht die Verbindung zu Epiphanias sofort deutlich, indem er in seinem Anfangssatz, einer Choralfantasie von himmlischer Schönheit, das aus zwei Oboen, Streichern und Continuo bestehende Orchester in der Höhe durch eine Sopranino-Blockflöte in F ergänzt. Die glitzernden Figurationen deuten auf den strahlenden Morgenstern hin, der die Heiligen Drei Könige durch eine pastorale Landschaft geleitet, die sich freilich eher in Sachsen als im Nahen Osten befindet. Um Bachs feinsinnige Instrumentalpalette möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen, positionierten wir Rachel Beckett in geringfügiger

Entfernung – ein Drittel des Weges durch das Kirchenschiff bis zu Kanzel, von wo aus ihre Blockflöte verführerisch funkelte, auf ähnliche Weise wie eine bestimmte Farbe dazu dient, in einem illuminierten Manuskript eine einzelne Zeile zu betonen. Doch wir erfuhren, gastierenden Musikern sei der Zutritt zur Kanzel nicht gestattet. Nichts vermochte jedoch den unvermuteten und mitreißenden Aufstieg nach E-dur behindern, den Bach bei der Erwähnung des ‚Morgensterns‘ ins Werk setzt. Diese Tonart, normalerweise die im Klangspektrum seiner Kantaten am weitesten entfernte Durtonart, symbolisiert im Kontext des in F-dur verwurzelten Satzes die Menschheit, die durch den Anblick des strahlenden Morgensterns, der ‚sein‘ Glanz streckt [...] so ferne vor andern Sternen klar‘, aufgerüttelt wird. Bach fügt ein *cornetto* („corno“ war die gängige Abkürzung für „cornetto“) hinzu, um den Cantus firmus zu stützen, den er diesmal den Altstimmen zuweist, die immer früher einsetzen als die drei übrigen, in imitierendem Kontrapunkt geführten Stimmen.

Zwei Secco-Rezitative, das eine für Alt (Nr. 2), das andere für Sopran (Nr. 4), sind, selbst für Bachs Maßstäbe, beispielhaft in ihrem sparsamen Einsatz der Mittel und ihrem reichen Ausdrucksspektrum – das erste eine Betrachtung über das Geheimnis der Jungfrauengeburt, das zweite ein Bittgebet um Erleuchtung auf dem Lebensweg. Bach weist seinen Flötisten an, in der Tenor-Arie (Nr. 3), die das zaghafte Voranschreiten der Seele beschreibt, die Blockflöte gegen die Traversflöte zu tauschen. Diese Kantate gehört zu den insgesamt zwölf im Herbst 1724 entstandenen Kantaten, die markante obligate Flötenparts aufweisen, von Bach offensichtlich in der Absicht geschrieben, die Fertigkeiten eines besonders talentierten Flötisten (den Bach-Forscher als den Jurastudenten Friedrich Gottlieb Wild identifiziert haben) hervorzuheben. Man sollte sich durch den leutseligen galanten Stil dieser Arie nicht täuschen lassen: Unter ihrer freundlichen Oberfläche ist Bachs Absicht zu spüren, über die ‚heiligen‘

Flammen' der Seele und ihrem ‚gläubigen Dürsten' nach Jesus tief sinnige Betrachtungen anzustellen. Das wird in der Weise deutlich, wie er zur Schilderung des Tauziehens in der Christenseele, auf der einen Seite ‚mit Seilen der Liebe', auf der anderen durch weltliche Verlockungen, seufzende Dissonanzen und flüchtige Appoggiaturen einfügt, denen sich abwärts gerichtete Sexten und Septimen nähern.

Die zweite Arie (Nr. 5) ist für Bass bestimmt und enthält eine antiphonale Begleitung für Oboen und kontrastierende Streicher. Hier setzt sich der bereits in der Tenor-Arie geschilderte innere Widerstreit fort, jener Kampf zwischen widerstreitenden Kräften ‚bald zur Rechten, bald zur Linken', die den Pilger verfolgen, wenn er auf seinem Lebensweg voranstolpert. Man fühlt sich an die Verdammten in Dantes *Inferno* erinnert, die blind nach vor taumeln, den Kopf jedoch nach rückwärts gerichtet. Es gibt hier einen Hinweis auf die Technik der *cori spezzati*, die Praxis, antiphonale Chöre aus Stimmen oder Instrumenten miteinander in Widerstreit treten zu lassen, die Ende des 16. Jahrhunderts in Venedig aufkam, dann nachgeahmt und von reisenden Komponisten wie Heinrich Schütz nach Deutschland gebracht wurde. Man wünschte sich, die Stadtpfeiferemporen aus der Thomaskirche zu Bachs Zeit wären noch erhalten – jene beiden einander gegenüber liegenden Emporen, auf denen er seine Bläser und Streicher zu beiden Seiten der Sänger aufzustellen pflegte und die den akustischen und optischen Eindruck des antiphonalen Wechselspiels hier (und in der Sinfonia von BWV 169) weiter verstärkt hätten. So wie die punktierten Rhythmen nach oben gehoben und dann in einer Folge von Akkorden in erster und zweiter Umkehrung nach unten gezogen werden, lässt sich ein weiterer stilistischer Einfluss vermuten, resultierend aus der Begegnung, die Bach als Heranwachsender mit den pompösen Gesten des französischen heroischen Stils an der Hamburger Oper hatte, oder auch in Lüneburg ‚durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Herzog von Zelle unterhielt, und die mehrenteils

aus Frantzoden bestand'. Mit der dritten Zeile („Gehe doch, mein Heiland, mit“) lenkt Bach sie in ruhige Gefilde, einem Flugzeug vergleichbar, das nach einer Turbulenz in einen klaren Luftstrom durchbricht, so dass wir nun erleben, dass die Seele unter Jesu weiser Führung eine neue Orientierung gefunden hat. Doch die Atempause ist nur vorübergehend, die punktierte Chromatik stürzt wieder herbei und begleitet die Bitte des Wanderers, ihn „in Gefahr nicht sinken“ zu lassen.

Dann folgte BWV 169 **Gott soll allein mein Herze haben**, die letzte und, meiner Meinung nach, in sich stimmigste und schönste Arie von Bachs Kantaten für Alt solo. Wie BWV 35, sechs Wochen zuvor aufgeführt, enthält sie Sätze aus einem früheren Instrumentalkonzert, das für obligate Orgel eingerichtet wurde. Hier sind es das Präludium und die zweite Arie (Nr. 5), die ihren Ursprung in dem verloren gegangenen Werk hatten, das möglicherweise für Oboe, Flöte oder Oboe d'amore bestimmt war und das Bach später zu dem bekannten Cembalokonzert E-dur, BWV 1053 umarbeitete. (Es kann auch als echtes Orgelkonzert, das Bach für die Einweihung der neuen Silbermannorgel 1725 in der Dresdener Sophienkirche geschrieben hatte und bei dieser Gelegenheit selbst spielte, wieder aufgetaucht sein.) Die umfangreiche Sinfonia, die das Werk einleitet und drei neue, teilweise unabhängige Stimmen für Oboen enthält, gibt der Kantate zusätzliches Gewicht. Der Satz für obligate Orgel ist hier sehr viel sicherer und überzeugender als zum Beispiel in *Vergnügte Ruh* BWV 170. Bach-Forscher haben sich bisher noch nicht mit der Frage befasst, ob Bach für die sechs Kantaten für Solostimme, die er im Vorfeld des Advents 1726 komponierte, die Libretti selbst unter dem Aspekt ausgesucht hat, ob sie sich für eine vokalsolistische Verarbeitung eignen, in welchem Maß er in ihren Aufbau eingegriffen haben könnte oder ob ihm die Texte von den Geistlichen vorgeschrrieben wurden und ihm, da sie die Frömmigkeit des einzelnen Menschen behandeln, keine andere Wahl ließen, als sie als Solowerke zu verarbeiten. In seiner

andächtigen Klarheit und äußerer Schlichtheit dürfte das erste vokale Arioso auch den im armseligsten Büßerhemd wandelnden Pietisten in Leipzig zugesagt haben. Es beginnt mit einem Motto im Basso continuo, das dann zur Altstimme weitergereicht wird und sich wie ein Rondomotiv verhält, indem es den unterschwelligen Bezug des anonymen Librettos auf das Sonntagsevangelium umrahmt, das Gottes Liebe zum Thema hat, und in freier Umkehrung am Anfang der ersten Arie (Nr. 3) erscheint, während das verzierte Orgelobligato im Menuettthymus fortfährt und vorwiegend diatonisch bleibt. Eine enge Zusammenarbeit Bachs mit seinem Librettisten bei der Formulierung dieses Mottos, so meint Dürr, sei die Voraussetzung gewesen, um eine übergreifende Einheit zu schaffen, die von einem einzelnen rhetorisch abgeleiteten Gedanken (*propositio*) herrührt, der einen implizierten Dialog zwischen dieser Figur – dem wiederholten Textabschnitt ‚Gott soll allein mein Herze haben‘ – und ihrer Ausdeutung (*confirmatio*) erlaube, die sie im Rezitativ erfährt. Es ist ein hervorragendes Beispiel für Bachs Geschick, den Ermahnungen zeitgenössischer Musiktheoretiker nachzukommen – so Mauritius Vogt, der dafür plädierte, den ‚Text an sich zu reißen‘ (1719), damit ein textbezogener musikalischer Ausdruck erreicht werden könne, der laut Johann David Heinichen (1711) das ‚wahre Ziel der Musik‘ sei. Die sanfte Stimmung beharrlicher Frömmigkeit, die auf der Beachtung des doppelten Gebotes Christi basiert, steht in äußersten Gegensatz zu der Strenge und unvergesslichen Eindringlichkeit, mit der Bach diese Gebote drei Jahre früher in *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* BWV 77 verkündet hatte.

Außerordentlich eindrucksvoll ist auch, wie Bach dem bereits vorhandenen Siciliano für Streicher (Nr. 5), dem langsamen Satz seines früheren Konzertes für Oboe oder Orgel oder Cembalo, eine völlig neue Gesangslinie hinzufügt. Mit ihrem Thema des Abschieds vom weltlichen Leben, ihrem unregelmäßigen Satzrhythmus und Reimschema gibt sie

David Schulenbergs Behauptung Gewicht, der Text müsse zur Verwendung in dem vorhandenen Contrafactum eigens geschrieben oder zumindest adaptiert worden sein. Sie ist ebenso künstlerisch gestaltet und mit jeder Note ebenso gelungen wie in seinem Cembalokonzert in *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146, dessen Grundstock er um vier neue Gesangslinien erweitert hat. Dieser ausgedehnten Zurückweisung weltlicher Versuchungen zugunsten der Liebe Gottes folgt im Rezitativ (Nr. 6) eine kurze Erinnerung an das zweite Gebot („Doch meint es auch dabei mit eurem Nächsten treu“), das gewissermaßen als nachträgliche Betrachtung eingeschoben ist und als Präludium dient zu einem Gebet der Gemeinde, der dritten Strophe von Luthers Choral „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ (1524).

Zu Bachs Zeit bestimmte der lutherische Kirchenkalender mit den beiden großen Festen Ostern (beweglich) und Weihnachten (unbeweglich) über Anlage und Inhalt der Kantatensammlungen. Die Trinitatiszeit musste deutlich vier Wochen vor Weihnachten enden, so dass in einem Jahr wie 1724, als Ostern spät fiel, von den siebenundzwanzig möglichen Sonntagen nach Trinitatis vor Beginn des Tempus clausum, der „geschlossenen Zeit“ zwischen dem ersten Adventssonntag und Heiligabend, in der keine Kantaten oder Konzerte aufgeführt werden durften, nur fünfundzwanzig Sonntage übrig blieben. Das bedeutete 2000, dass wir die Kantaten, die von Bach für das Ende der Trinitatiszeit erhalten sind, irgendwo in unseren früheren Programmen unterbringen mussten. So ergab sich bei unserem Konzert in Leipzig die Möglichkeit, die herrliche Choralkantate BWV 116 **Du Friedfürst, Herr Jesu Christ** einzufügen, die am 26. November 1724 als letzte Kantate der Trinitatiszeit in Bachs zweitem Jahrgang aufgeführt worden war. Themen der lutherischen Theologie sind an diesem Ende des liturgischen Jahres häufig das Jüngste Gericht, die Wiederkunft des Herrn oder der im Evangelium verkündete „Greuel der Verwüstung“. Obwohl sich der Text des siebenstrophigen Chorals von

Jakob Ebert (1601), der für die beiden Ecksätze wörtlich übernommen, in den Innensätzen jedoch paraphrasiert wurde, auf die Übertretung der Gebote durch die Menschen konzentriert und ‚ein erschreckt geplagtes Land‘ benennt, ist im Kopfsatz von Jesus als ‚Friedefürst‘ die Rede, der im Leben und im Tod ‚ein starker Nothelfer‘ sei. Das steht im Einklang mit der liturgischen Zweckbestimmung, die in Gesangbüchern dieser Zeit über der Melodie erscheint: ‚in allgemeiner Not‘, oder um speziell ‚zur Zeit des Krieges um Frieden zu bitten‘). Das Orchesterritornell für Streicher mit zwei Oboen d’amore wirkt dabei wie ein umgearbeiteter Konzertsatz in A-dur: merkwürdig positiv, sicher und lebendig, ein Eindruck, den die gegen unabhängiges instrumentales Material gesetzten Blockharmonien der ersten Choralzeilen bestätigen. Erst in der vorletzten Zeile des Abgesangs (dem B-Teil der Barform A-A-B) erfolgt ein Hinweis auf das Jüngste Gericht in der Weise, wie die drei tiefen Stimmen auf den Cantus firmus (Sopran und *Cornetto*) reagieren – mit einem nervösen, zerrissenen, homophonem Kommentar in imitierender Komplizenschaft mit den instrumentalen Linien.

Das Grauen, das die verängstigte, vor das Gericht beorderte Seele erlebt, kommt deutlicher in der Alt-Arie mit ihrem verschlungenen Obligato für Oboe oboe d’amore zum Ausdruck (Nr. 2). Singstimme und Oboe verschachteln sich wie in einem richtigen Duett, wobei der zugrunde liegende ausdrucksstarke Text in der Oboenlinie ständig mitschwingt – eine schlagfertige Antwort auf Beaumarchais’ Ausspruch, was nicht wert sei, gesagt zu werden, werde gesungen. Manch einer, freilich unter Leuten, die mit Bachs Cembalowerken vertrauter sind als mit seinen Kantaten und die Bach in der formalen Disziplin seiner Kompositionen einer nüchternen Vornehmheit bezichtigen (oder ihn dafür rühmen), dürfte von der Intensität dieses erschütternden Angstschreis überwältigt sein. Er ist in der Weise, wie er den chromatischen Tonbereich der neu erfundenen Oboe d’amore und ihre extreme Chromatik ausnutzt, wie er ungemein instabile tonale Zentren

wie gis-moll auslotet, so dass man sich fortwährend fragt, wohin die Modulation steuert, ganz und gar seiner Zeit verhaftet, greift jedoch auch auf jene frei experimentierenden Möglichkeiten des Ausdrucks zurück, die Bachs älterer Cousin Johann Christoph erkundet hatte.

Eine Erinnerung an die grundlegende Bedeutung dieses Chorals von Jakob Ebert begegnet in der Continuo-einleitung zum Tenor-Rezitativ (Nr. 3), wo Jesus als ‚Fürst des Friedens‘ angerufen wird. Statt in einer zweiten Arie vertont Bach in Nr. 4 das Bekenntnis menschlicher Schuld als ein Terzett (in seinen Kantaten relativ selten), das vom Continuo gestützt wird, so wie er es vier Wochen zuvor in BWV 38 *Aus tiefer Not* getan hatte. In beiden Terzetten scheint er sich absichtlich vertrackte kompositorische Aufgaben gestellt zu haben – in dem früheren Terzett musste zwischen ‚Trübsal‘ und ‚Trost‘ eine wechselseitige und völlig aussichtslos scheinende Beziehung geschaffen werden, und hier geht es darum, das thematische Potenzial des Motivs aus dem Eingangsritornell zutage zu fördern und dessen modulatorische Permutationen in einem Zirkel fallender Quinten zu erforschen, die den Hörer durch ein weiträumiges unterirdisches Tunnelsystem führen, bei dem ständig unklar bleibt, wo sich der Ausgang befindet. Nachdem er eine gewisse Normalität einkehren lässt, indem er den B-Teil in der verwandten Molltonart (cis) beschließt, lässt er uns ein Dacapo des A-Teils in abgewandelter Form erwarten, bringt es dann jedoch unverändert und führt uns zum Ausgangspunkt zurück, der Grundtonart E-dur. Ein Schlüssel zur Lösung dieser Verwicklungen und ausgeprägten auf- und absteigenden Muster, die Eric Chafe ‚klangliche Allegorie‘ nennt, ist vielleicht in den Worten des Mittelteils zu finden, ‚Es brach ja dein erbarmend Herz, als der Gefallnen Schmerz dich zu uns in die Welt getrieben‘, die Bach mit ungewöhnlichem Pathos vertont. Im vorletzten Satz erscheint wieder das Streicherensemble, und die Bitte der Altstimme um Frieden, jetzt mit einem Hoffnungsschimmer,

führt uns zurück in die heitere Ruhe von A-dur und in ein gemeinschaftliches Gebet um die Erleuchtung von ‚Sinn und Herz‘.

Es erschien uns angebracht, unser Konzert im Chorraum dieser berühmten Kirche zu beenden, dort, wo Bach in den letzten siebenundzwanzig Jahren seines Lebens gewirkt, frohlockt und gelitten hat, und uns in Hufeisenform um seine letzte Ruhestätte aufzustellen, zu beiden Seiten die Porträts von Theologen mit ihren langen Talaren und spitzenbesetzten Beffchen, darunter vielleicht seine einstigen klerikalen Peiniger. Von dort aus sangen wir den vierstimmigen ‚Sterbebettchoral‘ BWV 668, den die Legende voller Ehrfurcht als sein letztes Werk identifiziert und den ‚der selige Mann‘, wie Marpurg in der postumen Erstausgabe der *Kunst der Fuge* (1752) anmerkt, ‚in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiret hat‘. Diese ergreifende Geschichte gerät durch die Existenz mindestens zweier früherer Fassungen eines Choralpräludiums (BWV 641 und BWV 668a) ins Wanken. Beweise dafür, dass sich Bach während seiner Krankheit vor dem Tod mit unvollendeten Werken beschäftigte, sind vorhanden, so dass es durchaus möglich ist, dass er zumindest die imitierenden Passagen in den dreistimmigen (in BWV 641 nicht vorhandenen) Abschnitten, die partielle Entfernung der filigranen Ornamentierungen in der Diskantlinie und einige kleinere Verbesserungen in der vorzüglichen abschließenden Coda ‚dictiret‘ hat. Wie auch immer die Fakten liegen mögen, nichts behindert die herzzerreißende Schönheit dieses zweistrophigen Gesangs, dessen ursprünglicher Wortlaut ‚Wenn wir in höchsten Nöten sein‘ durch den besser geeigneten Text ‚Vor deinen Thron tret ich hiermit‘ ersetzt wurde, der ebenfalls nach dieser Melodie gesungen wurde. Es klingt überzeugend: Dieser Mann, der während seines gesamten Schaffens nach musikalischer Perfektion gestrebt hatte, korrigiert und ändert hier in den letzten Augenblicken, die er in seinem Leben bewusst erlebt und in denen er sich auf seinen eigenen, auf lutherische Weise ‚guten‘ Tod

vorbereitet. Dieses Werk ist die Quintessenz jener ‚überirdischen Heiterkeit‘, die Edward Said das Kennzeichen späten Stils und letzter Werke nannte.

Während die Klänge der abschließenden Kadenz noch in der Luft schwebten, herrschte absolute Stille: kein Applaus, kein versessenes Streben nach dem Ausgang, einfach nur Stille. Es war, als hätte das Publikum stillschweigend begriffen, dass dies unsere gemeinschaftliche Huldigung an das Genie war, dessen Musik als Morgenstern unsere Schritte auf unserer Pilgerreise über einen Gutteil des Jahres gelenkt hatte. Dann begann schließlich der Beifall, und Leute kamen nach vorn, um uns zu danken, sichtlich bewegt und nicht willens, diesen Ort zu verlassen. Man hatte tatsächlich den Eindruck, als seien während des Konzertes die bösen Geister in die Flucht geschlagen worden, als hätte Luthers ‚alter böser Feind‘ einen heftigen Rippenstoß erhalten und sei mit eingekniffenem Schwanz fortgerannt.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenem Tagebuch

Übersetzung Gudrun Meier