

Kantaten für den Ersten Advent

St. Maria im Kapitol, Köln

Keiner der belegbaren Kantatenzyklen Bachs beginnt im Advent oder fällt mit dem Beginn des Kirchenjahres zusammen. Nur seine Ernennung zum Thomaskantor im Sommer 1723 ist eine Erklärung dafür, warum sein erster Leipziger Zyklus mit der zweiten Hälfte des liturgischen Jahrs beginnt, in der Trinitatiszeit, die das Schwergewicht theologischer Betrachtung auf das wünschenswerte Verhalten der Menschen in der irdischen Welt legt und dann zur ersten Hälfte fortschreitet, in der die wesentlichen Ereignisse im Leben Jesu auf Erden nachgezeichnet werden. Doch das schmälert nicht die außergewöhnliche Bedeutung, die Bach dem ersten Sonntag im Advent zuerkannte und die in den drei Kantaten zum Ausdruck kommt, die für diesen Feiertag erhalten sind. Alle drei (BWV 61, 62 und 36) gehen in irgendeiner Weise auf den zu seiner Zeit sehr beliebten Adventschoral ‚Nun komm, der Heiden Heiland‘ zurück, den Luther 1524 auf der Basis des ambrosianischen Lobgesangs ‚Veni redemptor gentium‘ geschaffen hatte. Er wirkt düster und ehrfurchtgebietend, und dieser Eindruck wird von Bach durch die einfallsreiche Vielfalt seiner Bearbeitung verstärkt – oder abgeschwächt.

In der frühesten der drei Kantaten, BWV 61, die 1714 in Weimar entstand, setzte Bach den alten mittelalterlichen Gesang über die avantgardistischste Musik, die er damals kannte, die französische Ouvertüre Lullys, der am Hofe Ludwig XIV. das Monopol hatte, und er gibt damit diesem ersten Tag im liturgischen Kalender eine aus Erhabenheit, Ehrfurcht und Erwartung genau richtig gemischte Würze. Zehn Jahre später, in Leipzig, ist nun seine Vorlage für BWV 62 italienisch, ein Violinkonzertsatz mit dem typischen rhythmischen Schwung und der Gestik Vivaldis – italienisch auch in der Art, wie er die Vision eines ätherischen Engelorchesters heraufbeschwört, das an ein

Fresko Filippino Lippis erinnert. Aus diesem festlichen instrumentalen Hintergrund donnern in der Basslinie die acht Töne des zur Ikone gewordenen Hymnus hervor, wandern dann aufwärts zu den Oboen und von dort aus zu den Singstimmen, zuerst diminuiert, dann sich zu voller Pracht entfaltend, wenn sie von den Sopranstimmen (vom Zinken verdoppelt) vorgetragen werden. Sieben Jahre später, 1731, findet Bach neue Möglichkeiten, den Choral in BWV 36 zu integrieren: zunächst in alle drei Stränge des Sopran/Alt-Duetts mit ausgefeilter Continuolinie, dann in langen Notenwerten von den Tenorstimmen vorgetragen, während er sich den Weg durch das Geflecht einer Triosonate mit zwei Oboen d'amore und Continuo (Nr. 6) bahnt, und schließlich in die vierstimmige Harmonisierung der siebten Strophe von Luthers Choral (Nr. 8).

Von dem festlichen Zauber abgesehen, der diese drei gegensätzlichen Werke vereint, wohnt ihnen ein Gefühl der Erregung zu Beginn der Adventszeit inne. Diese ist ebenso auf den Charakter der Chormelodie selbst zurückzuführen wie auch auf den zentralen Platz, den Bach Luthers Text zuweist. Trug er, indem er diesen besonders beliebten Choral so einfühlsam und phantasievoll verarbeitete, der lokalen Tradition und der Verbundenheit der Menschen mit diesem Lied bewusst Rechnung? Der Adventssonntag bot seiner Leipziger Gemeinde die letzte Gelegenheit, vor Weihnachten in der Kirche figurale Musik zu hören, und er eröffnete somit eine Zeit der Vorfreude und des Wartens. Man kann sich auch vorstellen, wie sehr es die Gemeinde in Weimar wie auch in Leipzig begrüßt haben musste, sich von diesen Gefühlen der Schuld und der Angst vor Verdammnis und Höllenfeuer, die sich immer nur auf sie selbst konzentriert und die letzten Sonntage der Trinitatiszeit beherrscht hatten, endlich verabschieden zu können. Dieses Empfinden, endlich über dem Berg zu sein, fasst das strahlend freundliche Accompagnato für Sopran und Alt ‚Wir ehren diese Herrlichkeit‘ zusammen, der vorletzte Satz von

BWV 62. Die beiden Stimmen bewegen sich in heiterer Stimmung in Paaren aus Quarten und Sexten im rhythmischen Unisono vorwärts, und nur ein flüchtiger Missklang beschwört die Düsternis des Winters herauf, der für die Gläubigen nun nichts Bedrohliches mehr hat.

Die verschiedenen Stadien des Advents und das unterschiedliche Licht, das sie auf Jesu Menschwerdung werfen, kommen wohl am deutlichsten in Bachs früher Version von BWV 61 **Nun komm, der Heiden Heiland** zum Ausdruck. Nach dem Schema langsam–schnell–langsam der typischen französischen Ouvertüre wechselt das eindrucksvolle Bittgebet des Eingangschors zu einer ungebärdigen Stretto-Fuge (mit der Vortragsbezeichnung ‚gai‘), bei der man den Eindruck gewinnt, als verwandelten sich die kichernden Höflinge Ludwigs XIV. in ‚jedermanns‘ Staunen über die bevorstehende Geburt des Erlösers, bis schließlich in einem langsamen Abschnitt noch einmal bestätigt wird, dass Gott dieses Wunder geplant hat. Der Tenor-Concertist feiert nun den ungeheuren Nutzen, den Jesu Menschwerdung der Menschheit bringt, zuerst im Rezitativ und Arioso in imitierender Verflechtung mit dem Continuo (Nr. 2) und dann in einer lyrischen Arie im 9/8-Takt, in der sich Singstimme, Continuo und hohe Streicher ineinander verweben und Jesus ersuchen, zu seiner Kirche zu kommen und ein ‚selig neues Jahr‘ zu geben.

Auf halbem Wege wechselt diese Kantate von den äußeren Gegebenheiten des Advents (Christi Ankunft auf Erden) zur inneren Befindlichkeit des Gläubigen (wenn Jesus durch das Sakrament in sein Herz einzieht, um dort ‚seine Wohnung‘ zu nehmen). Christus steht vor der Tür und klopft an (Nr. 4). Gemessene Pizzicato-Akkorde schaffen eine geheimnisvolle und sehr anschauliche Kulisse zu Christi Wunsch, in das Haus des Gläubigen eingelassen zu werden, um dort ‚das Abendmahl mit ihm zu halten‘. Bachs Schilderung der Szene in Emmaus in BWV 6 und Christi Erscheinen vor seinen Jüngern nach der Auferstehung in BWV 67, sogar das Auftauchen des Komturs in

Mozarts *Don Giovanni* – all das kommt uns plötzlich wieder in den Sinn, doch wann immer Bach instrumentale Motive auf gewinnbringende Weise in seiner späteren Kirchenmusik verwendet hat, sie lassen sich meist auf dieses kleine zehntaktige Accompagnato für Bass als Vox Domini zurückführen. Die wachsende Vertrautheit mit Gott, die Verinnerlichung des Wortes auf dem Weg über das Sakrament (Kanzel – Altar – Abendmahl) spiegelt Bach in einer sich allmählich verringernden Instrumentierung wider, so dass sich die bewegende Antwort des Soprans auf die Worte Jesu in Nr. 5 jetzt auf den Basso continuo beschränkt. Mit diesen sparsam eingesetzten Mitteln, der Verflechtung des sehr schlichten dreinotigen Aufstiegs des Continuos, dann der Stimme (,Öffne dich'), die auf der zweiten Zählzeit eines 3/4-Taktes einsetzt und sich bei ,Jesus kommt und ziehet ein' dann zu einer 3/2-Hemiole ausdehnt, und nicht zuletzt in der glückseligen Ekstase von ,O wie selig' im langsameren B-Teil offenbart Bach seine Verpflichtung gegenüber jenem anderen großen Miniaturisten, seinem Großcousin Johann Christoph, demjenigen Musiker aus seiner Familie, den er als ,tiefgründigen' Komponisten schätzte. Die Kantate endet recht abrupt, nicht mit einer vierstimmigen Choralharmonisierung, sondern mit der letzten Strophe von Philipp Nicolais Choral ,Wie schön leuchtet der Morgenstern'. In diesen vierzehn Takten lässt Bach die Violinen drei Oktaven hinaufklettern, um dem ,Verlangen' der Seele nach den Freuden in einem zukünftigen Leben und der Aussicht auf Jesu Wiederkehr am Ende der Zeit Ausdruck zu geben. Der Bezug auf die ,Freudenkrone' enthält in Bachs Ikonographie möglicherweise Parallelen zu der Art und Weise, wie in dem berühmten Monogramm auf dem schönen Glaskelch, der ihm Mitte der 1730er Jahre überreicht wurde, unter einer Krone seine eigenen Initialen mit ihrem Spiegelbild verflochten sind.

Bachs zweite Vertonung von **Nun komm, der Heiden Heiland**, BWV 62, gerät im Vergleich zu den neuen Freuden und der vortrefflich

wiedergegebenen Abfolge von Adventsstimmungen seiner Weimarer Kantate zwangsläufig ein wenig ins Hintertreffen. Doch die Unterschiede machen gerade den Reiz dieses Werkes aus: nicht nur in dem vollendeten Wohlklang des Sopran/Alt-Duetts (Nr. 5) und dem mitreißenden Schwung der einleitenden Choralfantasie, sondern auch in den beiden charaktvollen Dacapo-Arien. Die erste, für Tenor und Streicher mit zwei verdoppelnden Oboen, basiert auf einem graziösen Passetied und fordert die Menschen dazu auf, ‚dies große Geheimnis‘ zu bewundern, wenn ‚der höchste Beherrscher erscheint der Welt‘, denn mit ihm ‚werden die Schätze des Himmels entdeckt‘, ‚wird uns ein göttliches Manna bestellt‘, und auch ‚die Keuschheit wird gar nicht befleckt‘. Die zweite, ein unisono geführtes Continuo für alle Streicherstimmen (Nr. 4), mag in ihrem pompösen, kampflustigen Charakter ein wenig an Händel anklingen, aber sie wirkt auf mich eher wie eine Skizze zu ‚Großer Herr‘, die mitreißende Bass-Arie im ersten Teil des *Weihnachtsoratoriums*, und bewundernswert ist, wie sich Bach über die konventionelle Form und Stimmung geschickt hinwegsetzt, indem er die Länge der Phrasen und Nuancen des Textes variiert. Er war von dieser Kantate immerhin so angetan, dass er am ersten Advent 1736 wieder auf sie zurückgriff, diesmal mit einem neuen Part für *violone* in allen sechs Sätzen, den Anna Magdalena herausschrieb und der zweifellos den ‚großen Violone‘, den die Thomasschule 1735 bei einer Auktion erworben hatte (‚ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument‘ – wie C.P.E. Bach das Instrument beschrieb, das sein Vater gewöhnlich in Leipzig verwendete), besonders zur Geltung kommen lassen sollte.

In gewisser Weise ist es nur logisch, wenn eine besonders schöne weltliche Geburtstagskantate noch einmal als Kantate zur Eröffnung des Kirchenjahrs verwendet wird – und genau das tat Bach in BWV 36 **Schwingt freudig euch empor**, zuerst in einer fünfsätzigen Adventskantate und dann in dieser doppelstöckigen Form mit acht

Sätzen, die am 2. Dezember 1731 aufgeführt wurde. Ihr Anfangssatz lässt sich am besten als geistliches Madrigal beschreiben – kapriziös, leichtgefügt und zutiefst befriedigend, wenn erst einmal alle technischen Anforderungen, die ihre Virtuosität ausmachen, bewältigt wurden: diese kniffligen Läufe, Rouladen und chromatischen Intervalle in allen Stimmen und die Ketten aus Triolenfigurationen in den unisono geführten Oboen d’amore und ersten Violinen. Vorbei ist es mit dem Verhätscheln der Diskantstimmen wie in den Choralkantaten von 1724/25, einem Jahrgang, in dem ihre wesentlichste Funktion darin bestand, den schlichten, sich langsam fortbewegenden Cantus firmus der einleitenden Choralfantasien anzustimmen. So hatte er entweder 1731 ein unvergleichlich besseres Angebot, oder Bach war diesmal bereit, alle Bedenken über Bord zu werfen und ihnen derart akrobatische Linien anzuvertrauen. Auf jeden Fall sind die einzelnen Phrasen kurz und durch sängerfreundliche Pausen voneinander getrennt, und der ganze Satz ist ein Wunder an geschickt rhythmisierten Motiven, die Stimme um Stimme imitiert werden, dazu als Gegensatz ein gleichermaßen abgerundeter homophoner Vortrag des Textes. Die kleinen ‚Haltet ein!‘-Figuren im B-Teil erinnern an die wiederholte Frage ‚Wohin?‘ in der Bass-Arie ‚Eilt, eilt‘ der *Johannespassion* (BWV 245/24).

In ihrer endgültigen Form ist diese oft überarbeitete Kantate formal insofern ungewöhnlich, als ihr Eingangschor und die drei schönen Arien nicht durch Rezitative getrennt sind, sondern durch Choralstrophen. Die erste ist ein Duett für Sopran und Alt, von Oboen d’amore verdoppelt und mit Continuobegleitung. Ihre Abschnitte bestehen aus einander überlappenden Sequenzen von zehn Takten (zweimal), dann elf Takten und sechzehn Takten, die der wichtigsten Verszeile, ‚Gott solch Geburt ihm bestellt‘, vorbehalten sind, der ein dreieinhalb Takte umfassendes abschließendes Ritornell folgt. Die sanfte Arie im Dreiertakt für Tenor mit obligater Oboe d’amore (Nr. 3) tändelt mit der gängigen Vorstellung von der Seele als Braut und Jesus

als Bräutigam und dem Entzücken, das sie bei seinem Anblick empfindet, abgerundet durch die mitreißende vierstimmige Harmonisierung von Nicolais ‚Morgenstern‘-Choral, mit der Teil I endet.

Man hätte erwarten können, dass Bach die nächste Arie einem Sopran zuweist, da er das Thema der Seele als Braut weiterführt, doch er hat etwas anderes im Sinn. Der Bass-Solist ist es, dem diese temperamentvolle, an den ersten Satz anklingende, sehr kunstvoll (doch in keiner Weise pedantisch) gearbeitete und einer regelmäßigen Dacapo-Form ausweichende Arie (Nr. 5) zugewiesen wird. Luthers sechste Strophe, in der es um die Sünden des Fleisches und Christi Auftrag geht, die Menschen zu erretten, ist in einen Wirbel aus Sechzehnteln mit der Vortragsbezeichnung *molt' allegro* eingebettet und wirkt wie der Satz einer Triosonate für zwei Oboen d'amore mit Continuo. In einer Berceuse, die reines Entzücken ist, erklärt der Sopran in der abschließenden Arie (Nr. 7), dass Gottes Majestät auch ‚mit gedämpften, schwachen Stimmen‘ verehrt werden könne, und er wird entsprechend von einer gedämpften Violine begleitet. Wäre nicht eine entfernte Ähnlichkeit mit der Echo-Arie ‚Flößt, mein Heiland‘ aus dem *Weihnachtsoratorium* vorhanden, man wäre versucht, diese Kantate einzigartig in Bachs Kantatenschaffen zu nennen, nicht zuletzt wegen ihrer zärtlichen Lyrik, dem vertraulichen Wechselspiel der sich ineinander verflechtenden Violine und Singstimme, das von einer sehr viel älteren Form des Dialogs herrührt: Michael Praetorius' *Zwiesengesängen*. Der abschließende Choral ist die achte von Luthers Strophen, ein kerniger öffentlicher Aufruf zum Lobpreis.

Die romanische Basilika St. Maria im Kapitol wurde im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört und danach wieder aufgebaut. Wir waren im Kirchenraum so verteilt, dass wir Verbindung zu dem in allen drei Apsisbereichen sitzenden Publikum hatten. Angesichts der beachtlichen Größe der Kirche und ihres ungewöhnlichen Grundrisses (wie ein stilisierter Baum in einer Kinderzeichnung), mit einem Lettner am Ende

des Schiffes, war erstaunlich, welche eine intime und ehrfurchtsvolle Atmosphäre während des Konzertes entstand. Die Themen Licht und Finsternis, die sich durch diese Kantaten ziehen, waren in dieser Umgebung gut aufgehoben.

Kantaten für den Vierten Advent

Michaeliskirche, Lüneburg

Auf der letzten Etappe unserer einjährigen Pilgerreise durch Europa sahen wir uns mit der Herausforderung konfrontiert, drei der faszinierendsten Kirchenkantaten Bachs aufzuführen, die einander am Anfang und Ende des Kirchenjahres begegnen. Alle drei gehen auf Adventskantaten zurück, die Bach nach seiner Beförderung zum Konzertmeister 1715 in Weimar komponierte, und alle drei haben Libretti des Hofpoeten, Bibliothekars und Numismatikers Salomo Franck. Die Zeit zwischen dem ersten Advent und Weihnachten war dort nicht, wie in Leipzig, ein *tempus clausum*, eine ‚geschlossene Zeit‘, in der keine Figuralmusik aufgeführt werden durfte. Im Gegenteil, die Vorfreude auf Weihnachten kommt in allen drei Kantaten deutlich zum Ausdruck, nicht nur in BWV 132 und 147, die ursprünglich in Weimar in zwei Jahren nacheinander (1715 und 1716) am Vierten Advent zu hören waren, sondern auch in BWV 70, das anfangs für den Zweiten Advent 1716 bestimmt war und, in der Vorweihnachtszeit nicht weiter überraschend, Jesu Wiederkehr als Richter der Welt zum Thema hat. Alle drei Werke lassen erkennen, welche eine erstaunlich schöpferische und entwicklungsträchtige Zeit es für Bach war, der jetzt, was seine Kantatenkompositionen betraf, dreißig geworden war, ein reiches Reservoir stilistischer – italienischer, französischer und heimisch-deutscher – Einflüsse bewältigte, diese seinen Zwecken anpasste und, aus Ehrfurcht vor seinen Wurzeln und seiner musikalischen

Vergangenheit, sich weigerte, sich auf den neuen ‚Neumeister-Typ‘ der Kantate mit ihrer charakteristischen Abfolge von Rezitativ und Arie zu beschränken. Die Musik ist in der musikalischen Auslegung der Franck’schen Texte voller blitzender Gedanken, Überschwang und Dramatik und, im Gegensatz zu dem, was einige Gelehrte behaupten mögen, unverkennbar original und von den Kantaten aller seiner Zeitgenossen deutlich unterschieden. Man möchte vor Bedauern laut aufschreien, wenn man bedenkt, dass viele (keiner weiß genau, wie viele) der übrigen Kantaten Bachs aus diesen Jahren (1713–17) verloren sind, vielleicht verbrannt oder von seinem Dienstherrn Herzog Wilhelm Ernst beschlagnahmt, dessen Unmut er sich zugezogen hatte, so dass wir zum einen nun nicht mehr die Möglichkeit haben, sein vokales Schaffen im Vergleich zu den zahlreichen einzigartigen Meisterwerken für Klavierinstrumente (darunter das *Orgelbüchlein*) zu würdigen, und uns zum anderen ein entsprechend gewichtiges und umfangreiches Korpus an Kantaten fehlt, das mit den großen, Mitte der 1720er Jahre in Leipzig entstandenen Zyklen zu vergleichen wäre.

Unser Programm in Lüneburg begann mit BWV 70 **Wachet! betet! betet! wachet!** in der musikalischen Form, in der diese Kantate erhalten ist – der Erweiterung, die Bach auf der Basis der kürzeren, sieben Jahre vorher in Weimar komponierten sechssätzigen Adventskantate (BWV 70a), von der nur noch drei hohe Streicherstimmen vorhanden sind, für die Aufführung am 21. November 1723 in Leipzig vornahm. Francks Libretto wurde von dieser Bearbeitung nicht beeinträchtigt, da das an beiden Sonntagen behandelte Thema (Christi Kommen und das Jüngste Gericht) an diesem zentralen Punkt des Jahres, wo sich das ‚alte‘ Jahr auf die Zeit Israels und das ‚neue‘ Jahr auf die Zeit des Lebens Christi auf Erden bezieht, gewissermaßen identisch ist. Franck fordert dazu auf, aus der Zeit ‚Ägyptens‘ (der Gefangenschaft des Volkes Israel) in ein ‚himmlisch Eden‘ zu ziehen – aus der ‚Not und Qual‘ des irdischen Jammertals in

himmlische ‚Freud und Herrlichkeit‘, ein Weg, den Bach in einer aufwärts gerichteten Modulation in Terzschriften (a – C – e – G) widerspiegelt. Darüber hinaus betonten Franck und Bach das Nebeneinander von menschlicher, nicht rückgängig zu machender Zeit und Gottes ewiger, unveränderlicher Zeit. Durch den hinzugefügten zweiten Choral und die zusätzlichen vier Rezitative (zwei *secco*, zwei *accompagnato*), die das Evangelium paraphrasieren (Matthäus 25, 31–46), wird aus der ursprünglichen Kantate nun ein zweiteiliges Werk, das sich mit dem Gegensatz zwischen Zerstörung und Wiederherstellung befasst. Bach versucht das Unmögliche: die Linearität zu überwinden, in der sich die musikalische (und damit menschliche) Zeit entfaltet, indem er Möglichkeiten vorschlägt, durch die sie Gottes ewiger Zeit untergeordnet und demnach in sie einbezogen wird. Hier und da lässt er durchblicken, genau wie in seinem *Actus tragicus* und in der *Matthäuspassion*, dass er letztere bevorzuge, nicht nur indem er in der Sopran-Arie (Nr. 5) auf holzschnittartig-bildhafte Weise Schlüsselwörtern wie ‚bestehen‘ (im wörtlichen wie metaphorischen Sinn) besonderen Nachdruck verleiht, sondern indem er die grenzenlosen – in der Tat zeitlosen – Möglichkeiten ausschöpft, die in einer Folge musikalischer Gedanken enthalten sind.

Das Ergebnis ist eine einzigartige Fusion wunderbarer Musik aus zwei seiner fruchtbarsten Perioden der Kantatenkomposition, jener grundlegenden Durchbrüche, zu denen er in den Jahren 1716 und 1723 gelangte. Man könnte vorgeben, man bemerke die stilistischen Nahtstellen zwischen den beiden Versionen und Stilen, doch das wäre unredlich. Was in Wahrheit hier so beeindruckt, das ist, auf welcher überzeugenden und dramatischen Weise das erste *Accompagnato* (Nr. 2, Leipzig) aus dem Eingangschor (Weimar) hervorbricht und wie nahtlos die gleichermaßen dramatische Ankündigung des Jüngsten Gerichts (Nr. 9, Leipzig) mit der beschwichtigenden Arie (Nr. 10, Weimar) verknüpft wird. Joshua Rifkin meint, der Trompetenpart sei dem ersten

Chor und der letzten Arie erst für die Wiederaufführung in Leipzig hinzugefügt worden und die Oboe bringe dem musikalischen Gefüge des ersten Aktes nichts wesentlich Neues, und er kommt gar zu dem Schluss, es klinge besser nur mit Streichern und der Dialog zwischen Trompete und Singstimme im zehnten Satz (Takte 36–37) sei lediglich ein glücklicher Zufall gewesen. Nun ja... Selbst angesichts der Schwierigkeiten, mit denen die Bläser (deren Instrumente vermutlich auf den französischen Kammerton A = 392 Hz gestimmt waren) zu kämpfen haben mochten, um sich dem Weimarer Chorton anzupassen, spielen sowohl Trompete als auch Oboe im Anfangssatz und in Bachs experimentellem Wechsel zwischen nur dem Orchester, dann dem Chor mit begleitendem Orchester und schließlich mit den Stimmen, die nur in die Wiederholung der orchestralen Sinfonia einbezogen werden, eine entscheidende Rolle, in der sie wie Turnirkämpfer agieren. Dank dieser Technik (Choreinbau) gelingt es Bach, vor unseren Augen den furchterregenden Augenblick (aus der Petrus-Epistel für den Tag) erstehen zu lassen, ‚an welchem die Himmel zergehen werden mit großem Krachen; die Elemente aber werden vor Hitze schmelzen‘. Das geschieht, bevor jene, die numerologischen Kriterien einen hohen Wert beimessen, die Wiederkehr der auf- und absteigenden Arpeggio-Figur in der Trompetenlinie – eine Art *veille*, der die Rufe ‚*Wachet!*‘ vorantreibt – abzählen und auf vierzehn kommen, die symbolische Zahl, die für Alpha und Omega steht, eine Metapher (aus dem Buch der Offenbarung) für Jesus als Anfang und Ende des Lebens.

An dem folgenden *Accompagnato* (Nr. 2) für Bass, Streicher, Oboe und Trompete und seinem *Zwilling* (Nr. 9) beeindruckt mich am meisten, dass sie so opernhafte wirken. Beginnend mit wiederholten Sechzehnteln, die sie in Monteverdis *stilo concitato* (wörtlich ‚erregter Stil‘) heraushämmern, nehmen sie um viele Jahre die wunderbar opernhafte Ausbrüche zweier der vorzüglichsten Heroinnen Händels vorweg: Dejanira, die in Raserei geratende Ehefrau in *Hercules* (1745)

(,Where shall I fly?'), und Storge, die entrüstete Mutter in *Jephtha* (1752) (,First perish thou!'). Aber es sind nicht nur die vollmundigen Anfänge, die diese wunderbaren *scene* mit Bachs Kantate verbinden – Bach kann sich hier in seiner mächtigen vokalen Deklamation, in den feinen Abstufungen der Stimmung und der nachdrücklich stützenden Orchesterbegleitung, die er erfindet, um die verheerende Zerstörung der Welt und schließlich den engelhaften Übergang (vom Rezitativ zur Bass-Arie, Nr. 10) zu schildern, wenn Jesus den Gläubigen ‚zur Stille, an den Ort, das Lust die Fülle' führt, mit Händel durchaus messen. Selbst jene Leipziger Gemeindemitglieder, die sich gegen Opernmusik in der Kirche am meisten wehrten, müssen bewegt gewesen sein, wenn die Melodie des Adventschorals – ‚Es ist gewisslich an der Zeit', eine Weise, die während des Dreißigjährigen Krieges ein Talisman, eine Art *Dies irae* wurde – von der einsamen Trompete über dem Chaos des Jüngsten Gerichts angestimmt wird.

Eine frühere Vertonung Bachs zum Advent, bei der er ebenfalls einen Text von Franck verwendet hatte, diesmal aus dessen *Evangelischem Andachts-Opfer* von 1715, war BWV 132 **Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!**, ein intimes Werk für vier Stimmen, Oboe, Fagott, Streicher und Continuo, das zwei Rezitative, drei Arien und einen abschließenden Choral enthält. Wer mit einem anderen Werk vertraut ist, das auf direktere Weise Jesaja 40, 3 zugrunde legt, wird Mühe haben, nicht an das einleitende Accompagnato aus Händels *Messiah* denken zu müssen. Doch um dem Herrn die Wege zu bereiten, muss Bachs Sopranistin in ihrer Eingangsarie eine sehr viel schwierigere Aufgabe auf sich nehmen als Händels Tenor, denn von ihr wird erwartet, dass sie Melismen bewältigt, die aus zunächst sechzig, dann vierundachtzig fortlaufenden Sechzehnteln bestehen und zu weiteren fünf ausgehaltenen Takteilen führen, alle mit der unbekümmerten Grazie und dem leichtfüßigen Schwung vorzutragen, wie es sich für eine verhaltene *gigue* oder eine französische *loure*

geziemt. Die interpretatorische Herausforderung erstreckt sich auch auf den Duettpartner des Soprans, die Oboe. Wie erwähnt, war die Orgel in der Herzoglichen Kapelle in Weimar im hohen Chorton gestimmt – vermutlich einen ganzen Ton über der regulären Stimmung –, und das bedeutete, dass Bach auf seine Streicher zählen konnte, aber nicht auf seine Bläser, die dem Chorton der Orgel folgten. Im Autograph ist die Oboenlinie mit einem Doppelschlüssel notiert, einem Sopranschlüssel (C1) in der Tonart A, auf den ein Violinschlüssel (G2) ohne Tonartangabe folgt, woraus wir folgern können, dass die Oboe im tiefen Kammerton gestimmt war und neben den Streichern und der im hohen Chorton gestimmten und in A-dur spielenden Orgel in A-dur spielte. Um diese Komplikationen und den lästigen Wechsel der Stimmung innerhalb ein und desselben Programms zu vermeiden, setzten wir das als gegeben voraus, was Bach wahrscheinlich getan hätte, wäre das Stück noch einmal in Leipzig aufgeführt worden: Wir behielten die Tonart A-dur bei und gaben den Oboenpart der unlängst erfundenen Oboe d’amore, die eine kleine Terz tiefer als die normale Oboe gestimmt ist. Denn warum sollte er ein so schönes Werk eigentlich nicht in Leipzig aufgeführt haben? Offenbar wurde es 1725 in Zerbst aufgeführt, und somit wäre es vielleicht zu jenen verlorenen Kantaten zu zählen, die er für einen anderen Sonntag wieder hervorgeholt und bearbeitet hatte.

Bei der Vertonung von Francks Dichtung scheint Bach die Momente genau abzuwägen, wenn er aus einem Secco-Rezitativ in ein Arioso und wieder zurück gleitet – um die Ausdruckskraft ‚der Christen Kron und Ehre‘ und der Verszeile ‚Wälz ab die schweren Sündensteine‘ zu erhöhen, wo Tenor und Continuo symbolisch in einen imitatorischen Austausch eingebunden werden, dann sich für einen Augenblick, stellvertretend für den Heiland und den Sünder, ‚im Glauben vereinen‘. Franck legt die Frage des Pfarrers aus der Lesung des Evangeliums an Johannes den Täufer – ‚Wer bist du?‘ – Christus in den Mund, der das

Gewissen der Christen auslotet, und das erklärt, warum Bach die zweite Arie (Nr. 3) seinem Bass-Solisten zuweist und seine Linien mit denen der Bassinstrumente – Cello, Fagott, Violone und Orgel – verkreuzt. Kein besonderer Wohlklang zeichnet diese tiefgestimmten Toncluster aus, doch die Aufmerksamkeit des Hörers richtet sich auf Bachs Entschlossenheit, all das auszudrücken, was im Text angelegt ist: die mit Nachdruck deklamierte Anprangerung von Sünde und Heuchelei und die betonte Verwendung einer fragenden, aus vier Noten bestehenden *figura corta* (ein Stilmittel, das seine frühe Orgel- und Klaviermusik durchzieht), aus der auszuberechnen nur der Cellofiguration gelingt. Bach fordert dann sein Streicherensemble auf, die reumütigen, bußfertigen Gesten seiner Altstimme mit einem ausgedehnten *Accompagnato* zu stützen, danach eine obligate Violine (die er vielleicht selbst gespielt hat), die in einer meditativen Arie, ebenfalls für Alt, die reinigende Wirkung des Taufwassers verdeutlichen soll. Das Autograph der Partitur schließt hier und enthält keine Musik für den abschließenden Choral. Francks Libretto übernimmt den Text der fünften Strophe von Elisabeth Creutzigers Choral ‚Herr Christ, der einig Gotts Sohn‘ (1524), für die Bach in BWV 164 eine passende Harmonisierung geliefert hatte.

Die bekannteste Kantate Bachs, die auf eine frühere, in Weimar entstandene Version zurückgeht, ist BWV 147 **Herz und Mund und Tat und Leben**. Salomo Francks Lyrik, sein Vermögen, ein Thema theologisch auf den Punkt zu bringen, und seine Neigung, einzelne Wörter herauszuarbeiten (vier allein im Eingangschor), kommen hier besonders schön zur Geltung. Der Erweiterung eines sechssätzigen Originals für den Vierten Adventssonntag (BWV 147a) zu einem zehnsätzigen Werk für das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli 1723) fällt in erster Linie Francks knappe, durch die strenge Abfolge ihrer vier Arien erreichte Darlegung der Adventsbotschaft zum Opfer: Reue, Glauben, Vorbereitung und Umkehr. In der neuen Version sind die Arien

zwar noch vorhanden, aber in eine neue Reihenfolge gestellt, und die Bass-Arie (Nr. 9) hat einen völlig neuen Text (nicht von Franck). Andererseits gewinnt die Leipziger Fassung an Fülle und Vielfalt durch den Zusatz dreier verbindender Rezitative, das eine von Streichern begleitet (Nr. 2), das andere secco, das jedoch unvermittelt in ein dramatisches Arioso übergeht (Nr. 4) und in Stimmung und Technik an die erste Kantate, BWV 70, erinnert, und das dritte schließlich mit doppelten Oboen da caccia (Nr. 8), das bereits auf die beiden großen Passionsvertonungen verweist. Am reizvollsten jedoch sind die beiden hinzugefügten, musikalisch identischen und im Charakter pastoralen Choräle, die beide Teile der Kantate beschließen (Nr. 6 & 10). Bei einer Musik von so einschmeichelnder Schönheit und offenkundiger Natürlichkeit lässt sich leicht übersehen, dass das Melos des gefeierten achttaktigen Ritornells – genau das Flechtwerk, mit dem Bach die schlichte Choralmelodie ‚Werde munter, mein Gemüte‘ von Johann Schop) umgibt – direkt aus dem Wurzelstock wächst, den es schmückt.

Durch die Aufforderung an die Christen, ‚von Christo Zeugnis [zu] geben‘, wie es Johannes der Täufer zur Vorbereitung der Ankunft Jesu getan hatte, erwies Franck Bach mit dem Text zu seinem Eingangschoral keinen Gefallen – und doch, was hat Bach aus ihm gemacht! Mehr noch als im Anfangschoral von BWV 70, das ursprünglich zwei Wochen früher aufgeführt worden war (BWV 70a), findet er Mittel und Wege, das Alte mit dem Neuen zur Einheit zu verbinden: ein Mosaik zu schaffen aus (a) rein instrumentalen Ritornellen, die wiederum das Material hervorbringen für (b) höchst aktuelle Fugenexpositionen (Stimmen mit verdoppelnden Instrumenten), (c) wunderbar geschmeidige Vokalepisoden (voller Gegenrhythmen, die sich über die Taktstriche spreizen), nur mit dem Continuo zur Unterstützung des Chors im älteren Motettenstil (teils homophon, teils responsorisch), den er sich seit seinen ersten Kantatenkompositionen erschlossen hatte, und (d) weitere Ritornelle, jetzt um Stimmen

erweitert, die paarweise auftreten. Letzteres Merkmal ist nur eines in einer Reihe kleiner duettierender Austausch, die im ersten Takt beginnen (zwischen Trompete und Fagott) und sich hin und her durch das ganze Farbspektrum seines Vokal- und Instrumentalensembles bewegen. Er hat sogar Zeit, in dieses straffe Gefüge ein Doppelecho (*f–p–pp*) einzubauen.

Die erste Arie, in ihrer Wirkung ein Trio für Alt, Oboe d'amore und Continuo (Nr. 3), ist ein Appell an den Gläubigen, sich nicht zu schämen, seinen ‚Heiland zu bekennen‘. Es entspräche durchaus ihrem Charakter wie auch ihrem Ausdruck, wenn Bach die Idee zu ihrem unregelmäßigen Rhythmus durch die kühnen hemiolischen Verweise auf ‚Furcht und Heuchelei‘ gekommen wäre, die er in seinen Eingangschor gesetzt hat. Ein weiteres Trio, diesmal für Sopran, Violine und Continuo (Nr. 5), fordert wieder auf, den Weg zu bereiten, doch nicht mit solch markerschütternder Kraft wie in der Anfangsarie von BWV 132, die er für den gleichen Sonntag im Jahr zuvor komponiert hatte. Die Arabesken der Violine entwickeln sich hier als Reaktion auf das Kopfmotiv, genauso wie es in der Alt-Arie dieser Kantate (BWV 132, Nr. 5) geschehen war, von der Freude der Sopranstimme angesteckt, die Jesus auffordert, der ‚Bahn‘ zu folgen und ‚die gläubende Seele zu erwählen‘. Mit einem weiteren der für Franck charakteristischen Mottos, ‚Hilf, Jesu, hilf‘, eröffnet die Tenor-Arie (Nr. 7) nun den zweiten Teil der Kantate, mit Continuo-Begleitung aus Cello und Violine und auf ungewöhnliche Weise durch Trillerketten der Orgel verziert. Doch die eindrucksvollste der vier Arien ist die letzte (Nr. 9), für Bass und mit dem gleichen, von der Trompete dominierten großen Orchester, das bereits im Kopfsatz verwendet wurde. Es wäre ein Leichtes, den feurigen *concertante*-Satz als Bachs Reaktion auf Jesu Fähigkeit zu bewerten, ‚den ird'schen Mund durch heil'ges Feuer kräftig [zu] bezwingen‘, bis uns einfällt, dass die Arie ursprünglich einen völlig anderen Text (von Franck) verwendet hatte, der auf die Stimme

Johannes' des Täufers verweist, die dabei helfen soll, ‚von Finsternis und Dunkelheit zum wahren Lichte mich [zu] bekehren‘.

Wir gaben unsere beiden Konzerte in der stimmungsvollen, bis auf den letzten Platz besetzten Michaeliskirche, wo Bach, mit fünfzehn Jahren, als Mitglied des kleinen Mettenchors sang. Wir benutzten den alten Chorraum als Garderobe, betraten dieselben Bretter, die Bach betreten hatte, als er seine Chorproben hatte. Die Kirche, deren Grundstein 1376 gelegt wurde, steht an der Abbruchkante eines Salzstocks auf unsicherem Gelände, wo sich immer noch die Erde senkt; die mächtigen Rundpfeiler sind bereits erheblich aus dem Lot geraten. Lübeck hatte im Mittelalter das Monopol als Salzlieferant im norddeutschen Raum und wurde früh Mitglied der Hanse. Mit dem Niedergang der Hanse entwickelte sich die Stadt kaum weiter, so dass sich das historische Stadtbild, mit dem alten Rathaus, bis heute erhalten hat. Seit 1990 führt Lüneburg den Beinamen Hansestadt wieder offiziell zum Stadtnamen.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier