

Kantaten für den ersten Sonntag nach Ostern (Quasimodogeniti) Johann-Sebastian-Bach-Kirche, Arnstadt

Nach dem erhebenden Erlebnis, Ostern in Eisenach, Bachs Geburtsort, feiern zu können, fuhren wir durch die Ausläufer des Thüringer Waldes rund fünfzig Kilometer weiter in südöstlicher Richtung nach Arnstadt. Diese Stadt, die als ältester Ort Thüringens gilt, war seit den 1640er Jahren ein Zentrum der musikalischen Aktivitäten der Familie Bach. Sie war auch die Residenzstadt eines kleinen Fürstentums, das um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert von Graf Anton Günther von Schwarzburg regiert wurde, der seit 1693, als Bachs Onkel Johann Christoph, Hofmusiker und Stadtpfeifer, gestorben war, Ausschau hielt, ‚ob denn kein Bach mehr vorhanden, der sich ümb solch Dienst anmelden wollte, Er sollte und müste wieder einen Bachen haben‘. Acht Jahre dauerte es, bis er seinen Mann fand.

An einem Junitag 1703 hielt eine private Kutsche vor dem herzoglichen Schloss in Weimar, um den achtzehnjährigen Johann Sebastian, der damals als ‚Laquey‘ im Dienst des Herzogs stand, nach Arnstadt zu bringen. Bachs Aufgabe würde es sein, die Orgel in der als Neue Kirche wiedererrichteten Bonifatiuskirche – wo wir am Klein-Ostertag, am ersten Sonntag nach Ostern, auftreten sollten – zu inspizieren und zu bewerten. Waren die 800 Gulden, die der Rat dem Orgelbauer Johann Friedrich Wender gezahlt hatte, gut angelegt gewesen? In den nächsten Tagen bewies Bach sein beeindruckendes, für einen so jungen Mann erstaunliches technisches Fachwissen: Er hatte den Winddruck zu messen, die Dicke und Qualität der Pfeifen zu prüfen (hatte Wender gemogelt und zum Beispiel bei den nicht sichtbaren Pfeifen Zinn durch Blei ersetzt?), die Intonation der Zungenstimmen, darunter die drei großen 16'-Register, die Ansprache und den Rückprall der

niedergedrückten Tasten und vieles mehr. ‚Noch nie hat jemand so scharf u. doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen‘, versicherte Carl Philipp Emanuel Bach sehr viel später, nach dem Tod seines Vaters: ‚Das erste, was er bey einer Orgelprobe that, war dieses: Er sagte zum Spaß, vor allem Dingen muß ich wissen, ob die Orgel eine gute Lunge hat, um dieses zu erforschen zog er alles Klingende an, u. spielte so vollstimmig, als möglich. Hier wurden die Orgelbauer oft für Schrecken ganz blaß.‘

Sie hätten sich keine Sorgen zu machen brauchen, der junge Prüfer schien zufrieden, Wender erhielt sein Zertifikat, und der Bürgermeister fragte Bach sofort, ob es ihm etwas ausmache, bis zum nächsten Sonntag zu bleiben und die neue Orgel ‚in öffentlicher Versammlung‘ einzuweihen, eine kaum verbrämte Einladung zur Bewerbung um den Posten des Organisten. Bach absolvierte pflichtschuldig sein Vorspiel am Tag Johannes des Täufers, brillierte in der ‚Manier der Clavier-Husaren‘ offensichtlich mit einem seiner eigenen Paradestücke – der Toccata und Fuge in d-moll (BWV 565) – und erhielt aus der städtischen Biersteuer volle Bezahlung für seine Dienste und ‚während der Zeit, alß er hier gewesen, vor Kost vndt Quartier‘ alle Auslagen ersetzt. Ein paar Wochen später folgte die Bestallung zum Organisten der Neuen Kirche, mit einem Gehalt, das doppelt so hoch war wie der Verdienst seines Vaters als Stadtpfeifer in Eisenach. Graf von Schwarzburg hatte nun seinen Bach – vorläufig wenigstens...

Als wir in Arnstadt ankamen, begegnete uns die Neue Kirche (die zur Johann-Sebastian-Bach-Kirche umbenannt wurde) im Glanz frischer weißer Farbe und goldener Verzierungen. Mit ihren zweigeschossigen Emporen ähnelt sie eher noch mehr einem Theater als die Georgenkirche in Eisenach. Dicht unter dem Tonnengewölbe befindet sich die nach Wenders Plänen rekonstruierte Orgel mit ihren 23 Registern, ihr gegenüber und in der Mitte über dem Altar die Kanzel. Zu erkennen sind

die Initialen ‚SDG‘ des Mottos, das mit Bachs Geist so eng verknüpft ist: Soli Deo Gloria – Gott allein sei Ehre.

Er erschien uns angebracht, unser Programm mit BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich** zu eröffnen, einem Werk, das heute allgemein als Bachs früheste und während seiner Zeit als Organist sehr wahrscheinlich für diese Kirche komponierte Kantate gilt, deren Zweckbestimmung jedoch nicht bekannt ist. Sie ist ein erstaunliches Werk. Die gelegentlich vorhandenen technischen Entgleisungen können wir vergessen; bewundernswert ist, wie geschickt Bach zwischen dem anonymen Text und Versen aus Psalm 25 wechselt und damit bereits mit theologischem Scharfblick betont, dass wir inmitten der uns bedrängenden Zweifel unbedingt am Glauben festhalten müssen, ein Thema, das diese Kantate interessanterweise mit den ausdrücklich für diesen Sonntag komponierten Kantaten teilt. In gewisser Hinsicht ist sie eine Bestandsaufnahme dessen, was er sich bisher angeeignet und erreicht hatte, und dazu die passende, an die Mitglieder des Arnstädter Konsistoriums gerichtete Erwiderung auf den Vorwurf, dass ‚bis hier gar nichts musiciret‘ worden sei (obwohl sein Vertrag als Organist eine solche Verpflichtung nicht vorsah). Er schien ihnen zu sagen: ‚Hier also biete ich euch als Einleitung eine *sonata da chiesa* – Variationen auf einen absteigenden chromatischen Bass –, auf die ein Chor in der Art folgt, wie ich das bei Buxtehude in Lübeck gelernt habe (Verzeihung übrigens, dass ich vier Monate weggeblieben bin und nicht die vier Wochen, die ihr genehmigt hattet). Dann folgt eine hübsche kleine Arie für Sopran mit obligater Violine (das Stück übrigens, das ich auf der Chorempore mit der einzigen brauchbaren Sängerin, die ich hier finden konnte, einstudiert habe, mit dieser angeblich ‚fremdben Jungfer‘, die meine Kusine und Verlobte Maria Barbara ist). Dann habt ihr auch noch einen Chor mit mehreren Abschnitten (Nr. 4), der im Bass beginnt, durch alle vier

Stimmen hinaufwandert und von diesen dann zu den beiden Violinen und bei dem euch vielleicht ein Wortspiel auffällt: ‚Leite‘ klingt so ähnlich wie ‚Leiter‘; ich habe nämlich das Streben der Menschen zur Wahrheit Gottes durch sechsundzwanzig einzelne Sprossen einer Tonleiter dargestellt. Dazu gibt es ein *moto perpetuo* der Cellolinie und einen Fagottpart, der die Technik des Herrn Geyersbach erschöpfen dürfte, dieses ‚Zippelfagotisten‘, der mir mit seinen Kumpanen auf dem Marktplatz aufgelauert hat und dann zu euch geschlichen kam, um sich zu beschweren. Und schließlich eine Permutationsfuge und ein Finale, wo ich das Problem gelöst habe, wie sich aus einer instrumentalen Chaconne über ostinatem Bass ein Schlusschor machen lässt: eine diatonische Bewegung, stufenweise eine Quinte aufwärts, bei der die Form des chromatischen Tetrachords, den ich in der Sinfonia am Anfang benutzt habe, umgekehrt wird. Ihr könnt sehen, dass das eine musikalische Allegorie für den ‚Menschentrutz‘, für meinen eigenen Kampf hier und für Gottes ‚treuen Schutz‘ ist, denn er ‚hilft mir täglich sieghaft streiten‘.

Aber diese Kantate ist mehr als nur eine schlaue Werbung in eigener Sache (Brahms zum Beispiel war von dieser Chaconne dermaßen beeindruckt, dass er sie der Passacaglia im Finale seiner Vierten Symphonie zugrunde legte). Diese Musik hat eine unverkennbar charakteristische Stimme, sie enthält mehr als ein noch unausgereiftes Gespür dafür, wie sich eine biblische Atmosphäre heraufbeschwören lässt, und sie lässt das Vergnügen an der Veränderung von Formelementen erkennen. Sie beweist eine Bereitschaft zum Experimentieren und zeigt, dass Bach klar erkannte, was mit einem ungebärdigen Chor aus älteren, unmotivierten Gymnasiasten zu bewerkstelligen war (der Kantor der Oberen Kirche hatte die besten Sänger für seinen eigenen Chor abgezogen). Der Nachhall dieser Musik bleibt uns, wenn diese Kantate verklungen ist, noch lange gegenwärtig.

Zwanzig Jahre sind ins Land gegangen, und wir betreten mit BWV 67 **Halt im Gedächtnis Jesum Christ** eine andere Welt. Schon in der wunderbaren Choralfantasie mit *corno da tirarsi*, Flöte und zwei Oboen d'amore, die das Werk einleitet, durchpulst rhythmische Kraft die an Einfällen überreiche Musik. Offensichtlich machte sich Bach viele Gedanken über die Anlage dieser eindrucksvollen Kantate, die erste einer Folge von fünf bis hin zum Pfingstsonntag – fast ein Minizyklus innerhalb seines ersten Leipziger Jahrgangs 1723/24, den er zweifellos in aller Eile zusammenstellte, nachdem ihn die Komposition der gewaltigen Johannespassion über die Maßen beansprucht hatte. Seine Absicht ist es, die Verwirrung und den Wankelmut der Jünger Jesu zu schildern, ihre Hoffnungen, die mit der Kreuzigung zunichte gemacht worden waren, und die Spannung aufrechtzuerhalten zwischen Thomas' berechtigten Zweifeln und der unerlässlichen Notwendigkeit, am Glauben festzuhalten (‚halt‘, fordert das Horn in einer lange gehaltenen Note im Anfangschor, ‚im Gedächtnis Jesum Christ‘). So wie sich selbst eine ausgeglichene, vergnügte Gavotte für Tenor, Oboe d'amore und Streicher (Nr. 2) bereits in ihrem zweiten Takt aufsplittert – ‚Allein, was schreckt mich noch?‘ – , wird Bachs Absicht deutlich, diese gegensätzlichen ‚Affekte‘ nebeneinander zu stellen: hier der Zweifel, dort die Gewissheit, das Jesus auferstanden ist. Bach hält die Gemütsverfassung des verängstigten und verstörten Christen in einem Triptychon Rezitativ-Choral-Rezitativ (Nr. 3, 4 und 5) fest, wo der Soloalt den Chor auffordert, guten Mutes zu sein und den ikonenhaften Osterchoral ‚Erschienen ist der herrlich Tag‘ anzustimmen. Als Höhepunkt der Kantate folgt eine dramatische *scena*, in der die Streicher einen Sturm entfachen, um das Wüten der Feinde zu schildern, die noch immer die Seele bedrängen. Mit einem Trick, ähnlich einer Überblendung im Film, lässt sie Bach in eine langsamere, behutsam punktierte Sequenz im Dreiertakt für die drei Holzbläser zerfließen. Jesus

erscheint plötzlich seinen Jüngern, die sich ‚aus Furcht für denen Jüden‘ hinter verschlossener Tür verschanzt haben. Zwei gegensätzliche Stimmungen und Texturen wechseln einander ab. Der Chor aus Sopran-, Alt- und Tenorstimmen wird von den *furioso* ausladenden Streichern aufgesogen und lässt spüren, wie fremd sich die christliche Gemeinde in der gegenwärtigen Welt fühlt. Dreimal zügelt Jesus ihre Angst durch seinen Segensspruch ‚Friede sei mit euch!‘. Bei seinem vierten und letzten Erscheinen verzichten die Streicher symbolisch auf ihre Funktion, Sturm auszulösen, und gleiten in die sanft wiegenden Rhythmen der Holzbläser, und so endet die *scena* friedlich. Der abschließende Choral von Jakob Ebert, ‚Du Friedefürst, Herr Jesu Christ‘, würdigt den Erlöser als ‚starken Nothelfer im Leben und im Tod‘.

Im folgenden Jahr, 1725, fand Bach in der Kantate BWV 42 **Am Abend aber desselbigen Sabbats** zu einer völlig anderen Lösung. Er gab den Anfang des Textes aus dem Johannesevangelium nicht dem erschöpften Chor, sondern einem Tenor – als Evangelisten. Seiner Lesung geht eine ausgedehnte Sinfonia voraus, die einem *concerto a due cori* ähnelt – Streicher sind gegen Holzbläser gesetzt (zwei Oboen und Fagott). Es mag zwar verlockend sein, hinter Bachs Entscheidung für eine instrumentale Ouvertüre eine ausdeutende theologische Absicht zu sehen – Eric Chafe ist zum Beispiel der Meinung, sie lege die Interpretation nahe, der auferstandene Christus erscheine inmitten seiner besorgten Jünger –, sie stammt jedoch in Wahrheit aus einer verschollenen Serenata zum Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (BWV 66a). Sie ist ein weiteres Beispiel für jene Stücke, in denen Bach vorhandenes weltliches Material parodiert, und man stellt sich die Frage, ob er die doppelte Zweckbestimmung von Anfang berücksichtigt hatte oder ob er sie, da er genau erkannte, auf welche vielfältige, doch durchaus geeignete Weise sich vorrätiges Material verwerten ließ, aus der untersten Schublade

hervorholte, als ihm der Gedanke kam, dass sie für die geplante Kantate zu gebrauchen sein könnte. Freie Instrumentalmusik ist jedoch die eine Sache: Ob sie einen subjektiven Stempel trägt, der eine bestimmte Interpretation nahe legt, lässt sich weder beweisen noch widerlegen. Eine andere Sache ist Musik, der ein Text unterlegt ist. Ich konnte keinerlei Anzeichen dafür entdecken, dass sich in der Alt-Arie Nr. 3 ‚Jesus ‚inmitten‘ einer aufgewühlten Welt‘ befindet (wieder Chafe), und hätte es auch nicht in einer Musik erwartet, deren Originaltext (ebenfalls aus der Köthener Serenata) mit den Worten beginnt: ‚Beglücktes Land von süßer Ruh und Stille! / In deiner Brust wallt nur ein Freuden-Meer‘. Doch fand ich sie, manchen pastoralen Stücke Rameaus vergleichbar, bei unserer ersten Aufführung unerträglich qualvoll und traurig, sehr viel heiterer und trostreicher bei der zweiten. Vielleicht sind diese beiden subjektiven Eindrücke weniger widersprüchlich, als es zunächst den Anschein haben mag. Könnte es sein, dass Bachs eigene schmerzvollen Erfahrungen und enttäuschenden Erlebnisse dieser Gelassenheit zugrunde liegen, mit der er die Macht des Gebetes und der Vergebung akzeptiert: ‚Wo zwei und drei versammelt sind‘ und (im B-Teil) ‚Denn was aus Lieb und Not geschieht, / das bricht des Höchsten Ordnung nicht‘?

Bach setzt in die Mitte dieser Kantate einen Choral, um die Verletzlichkeit des ‚Häuflein klein‘ in einer feindlich gesinnten Welt zu betonen, verbirgt ihn jedoch fast vollständig in den instrumentalen (und gelegentlich vokalen) Linien. C. H. Terry hat einmal die Vermutung geäußert, das merkwürdig bukolisch klingende Fagottobligato sei dazu bestimmt, eine Chormelodie zu begleiten, ‚die eigentlich überhaupt nicht erklingt‘, was zu der Vermutung führen könnte, dieser Kunstgriff drücke das ‚Verborgensein‘ der Kirche in der Welt aus. Ein solcher Eindruck scheint sich im Bass-Rezitativ (Nr. 5) zu bestätigen, wo mitgeteilt wird, Jesus sei seinen Jüngern ‚zum Zeugnis, dass er seiner Kirche sein will‘,

plötzlich erschienen. Bach leitet in den letzten wenigen Takten zu einem *animoso* über, wo die gesamte Continuogruppe (Cello, Violone, Fagott, Cembalo und Orgel) die Absicht zu haben scheint, den wütenden Feind in den unergründlichen Schlund zu stoßen –, und dies ebenso über eine weite Strecke der abschließenden Arie in A-dur (Nr. 6). Der Bass-Solist feiert unterdessen die Macht des Lichts, das die Finsternis überwindet: Jesus als ‚ein Schild der Seinen, wenn sie die Verfolgung trifft‘, ist der Garant dafür, dass ihnen ‚die Sonne scheinen‘ wird. Whittaker verwies auf die ‚in Terzen leuchtenden‘ Violinen, die uns diese Sonne ‚mit der güldnen Überschrift‘ schildern, und sie lenkten meinen Blick auf das mit Gold verzierte ‚SDG‘ auf der Kanzel. Bach hat diesen Abschnitt für zwei Violinstimmen vorgesehen, in die sich die vier ersten Violinen teilen, zwei pro Part. Nach außen hin schien er so wenig überzeugend, dass wir ihn als ganz normale Triosonate aufzuführen versuchten (zwei Violinen pro Part lassen sich viel schwieriger harmonisch verbinden als eine oder drei). Es klang gut, aber nicht mehr; daher experimentierten wir mit drei Instrumenten pro Part, die wir antiphonal gegeneinander setzten. Schließlich kehrten wir wieder zu der ursprünglichen Aufteilung zwei Stimmen pro Part zurück – und diese beweist natürlich, dass Bach genau wusste, was er wollte. Der abschließende Choral enthält Luthers Version von *Da Pacem, Domine*, die dieser Johann Walthers Gebet um ‚Fried und gut Regiment‘ geschickt aufgepfropft hat.

BWV 158 **Der Friede sei mit dir**, mit dem wir unser Programm beendeten, gilt zuweilen als Kuriosität, als zusammengestückeltes Werk, gar als Fragment. In seiner gegenwärtigen Form, so wie es irgendwann Ende der 1720er Jahre für den Osterdienstag vorgesehen wurde, ist es eine schöne Ergänzung zu den beiden gefeierten Kantaten Bachs für Bass solo (BWV 56 und 82). Es verdichtet und vergeistigt zugleich die Atmosphäre der Bass-Arie in BWV 67, denn Jesu Worte ‚Der Friede sei mit

dir' sind diesmal nicht an die Jünger gerichtet, sondern an das ‚ängstliche Gewissen‘. Die hinreißende, weltverdrossene Arie mit hohem Violinobligato und darüber gelagertem Choral (Nr. 2) scheint die genau richtige Begleitung zu sein für die Feier des Abendmahls – wie es die Aufgabe des zweiten Teils in allen zweiteiligen Kantaten Bachs ist. Das Werk endet mit dem fünften Vers aus Luthers wunderbarem Osterchoral ‚Christ lag in Todesbanden‘.

Über die Ostertage fünf Konzerte innerhalb einer Woche und in zwei Städten, die mit Bachs Leben und Familie so eng verknüpft sind – insgesamt zehn Kantaten, einige von ihnen in der Thüringer Landschaft verwurzelt –, hatten uns in Bachs Arbeitrhythmus und das Wirken seiner schöpferischen Phantasie Einblick gewinnen lassen. Bei ihm war es nicht die Inspiration eines gedankenvoll die Natur durchstreifenden Wanderers, nicht das Tagträumen des Romantikers am plätschernden Bach auf der Suche nach seinem Selbst: Er komponierte in einem weltzugewandten, disziplinierten Rhythmus, wenn er montags oder dienstags die Order bekam, die Predigt des folgenden Sonntags mit seiner Musik zu untermauern. Man ist sprachlos angesichts der beispiellosen Kunstfertigkeit dieser wöchentlichen, auf die Jahreszeit abgestimmten Produktion, aber noch mehr erstaunt diese unendliche Fülle an Einfällen, die Raffinesse und Komplexität dieser unübertroffenen Höhenflüge seiner Schöpferkraft.

Kantaten für den zweiten Sonntag nach Ostern (Misericordias Domini)

Basilika Sankt Willibrord, Echternach

Die sicher einst prächtige, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörte Benediktinerabtei aus dem 11. Jahrhundert ist heute eine im protzigen Stil

wiedererrichtete moderne Kirche. Der Marmorfußboden und die Wände mit ihrem Kieselrauputz bewirken eine harte Akustik, aber mit langem Nachhall, der sich zum Glück auf ein überschaubares – sogar annehmbares – Maß reduzierte, sobald sich der Raum mit den rund tausend Zuhörern füllte, die zu unserem Konzert kamen. Es war das Eröffnungskonzert des *Festival International Echternach* im Großherzogtum Luxemburg, in dem verträumten Provinzstädtchen französischen Stils, das in einer Talsenke liegt, wo man ‚Luxemburgisch‘ spricht, einen mit französischen Wörtern durchsetzten moselfränkischen Dialekt. Einer der Priester, der unsere musikalische Gegenwart in dieser Kirche offenbar missbilligte, offerierte ein reizvolles Antiprogramm – Kindergottesdienste mit ‚Happy-Clappy‘-Beschallung, untermalt von lautem Türenknallen.

Bachs wunderbaren Kantaten für den Klein-Ostertag dicht auf den Versen folgten drei pastorale Kantaten, deren gemeinsame Quelle Psalm 23 ist. Ich fürchtete eine gewisse Monotonie der Stimmung und ‚Affekte‘. Als wie falsch erwies sich diese Furcht! Man hätte vermuten können, dass sich Bach mehr als einem einzigen pastoralen Idiom gewachsen zeigen würde, und es immer wieder ein faszinierendes Erlebnis, zu entdecken, auf welcher einfallsreiche und einfühlsame Weise er die biblischen Kerngedanken verarbeitet, die diesen drei Kantaten gemeinsam sind. Man sollte sich ins Gedächtnis zurückrufen, dass die Menschen in einer Gesellschaft, die vorwiegend von der Landwirtschaft lebte, wie es im 18. Jahrhundert in Sachsen der Fall war, die Jahreszeiten sehr viel enger auf Fragen des christlichen Glaubens bezogen, als es heute geschieht, und dass sie Bilder aus dem Alltag ihrer ländlichen Umgebung unbefangen auf den gedanklichen Inhalt religiöser Texte übertrugen. Daher werden sie es keineswegs als wunderlich oder ‚volksnah‘ empfunden haben, nicht einmal Bachs Publikum in den Städten, als Metapher für ihre lutherische

Gemeinde, über die Jesus als guter Hirte wacht, pastorale Musik zu hören, eine Welt von der zur gleichen Zeit in Frankreich kursierenden Begeisterung für *bergeries* und von jenen urbanen Aristokraten entfernt, die, ähnlich den Landhauseignern unserer Zeit, einer idealisierten, völlig unrealistischen Vorstellung von einem Leben auf dem Lande frönen – man denke an Maria Antoinette und ihre parfümierten Schafe.

BWV 104 **Du Hirte Israel, höre**, aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, zeigt die aufwärts, in erhabene Höhen strebende („Anabasis“ genannte) tonale Entwicklung sehr deutlich: Die Bewegung verläuft von G-dur (Eingangschor) über h-moll (Rezitativ und Arie für Tenor) und D-dur (Rezitativ und Arie für Bass) zu A-dur (Choralparaphrase von Psalm 23), während Christus als Hirte seine Gläubigen auf die ‚Himmelsweide‘ führt. Das Werk beginnt mit dem ersten Vers von Psalm 80, der als gefälliger Chortanz gesetzt ist. Die Stimmung ist freundlich, von einer zarten Lyrik durchtränkt, und wenn diese nicht in der gleichen Weise ‚schmerzt‘, wie uns Rameaus pastorale Tänze zu Herzen gehen, so erweckt sie in uns das Bild von liebevoller Fürsorge und Trost. Das ist keine banale Idylle, nicht die textgetreue Schilderung eines Hirten, dessen Herde gehorsam hinter ihm her trottet. Betont ist hier die allegorische Absicht: der Appell der Gemeinschaft der Gläubigen an Jesus, zu ‚erscheinen‘ und zu ‚hören‘. Recht bald, nachdem sich die Stimmen paarweise herausgeschält haben, liefert Bach eine sinnreiche musikalische Parallele zwischen den unlenksamen Schafen und den wankelmütigen Gläubigen, die beide zögerlich sind und Gefahr laufen, ihren Weg zu verlieren. Wenn man sich verdeutlicht, wie eng die Barockoboe mit Hirtenmusik assoziiert ist und wie sehr Bach (in dieser Hinsicht ähnlich wie Telemann) den besonderen Klang dreier dieser gemeinsam eingesetzten Instrumente goutiert, verwundert es doch, dass sie den Streicherstimmen erst nachträglich hinzugefügt wurden. In Wahrheit könnte der Eingangschor eine ‚Parodie‘

der verschollenen Promotionskantate ‚Siehe, der Hüter Israel‘ (BWV Anh. I, 15) gewesen sein. Es stellt eine nicht geringe Herausforderung dar, diesen subtil gearbeiteten Chor im angemessenen Tempo zu gewichten. Wenn die Achteltriolen des 9/8-Taktes den gemütlich schwingenden Rhythmus einer Gigue bekommen, während die fugierten Einsätze so herausgearbeitet werden, dass eine überlappende Stimme in einer höheren Lage nicht den neuen Einsatz überdeckt, ist das vielleicht die Lösung.

Die erste der beiden Arien ist für Tenor bestimmt, der von zwei Oboen d’amore begleitet wird, und weckt das Bild einer verlorenen Seele, die sich auf der Suche nach dem ‚verborgenen‘ Hirten befindet. Eine merkwürdig chromatische Passage auf halbem Wege lässt die Furcht und gestörte Orientierung des einsamen Pilgers erkennen, der sich in der Wüste verirrt hat. Noch schöner ist die Bass-Arie ‚Beglückte Herde‘ (Nr. 5), die beschreibt, wie der Hirte seine Schafe um sich sammelt und auf diese Weise die Gläubigen einen flüchtigen Blick auf das Himmelreich erhaschen lässt. Vier aufeinander folgende Anfangsphrasen im 12/8-Takt, die ersten drei nur einen Takt lang, die vierte dreitaktig und differenziert in den Mittelstimmen, schaffen ihre eigene Alchemie von beachtlicher Wirkung. So wird der Hörer, wenn Bach im ‚B‘-Teil den ‚sanften Todesschlaf‘ als ‚des Glaubens Lohn‘ beschreibt, durch die ruhige, wiegende Bewegung dieses pastoralen Tanzes in furchtlose Sicherheit gebettet. Wunderschön ist die Passage, wo die Stimme sinkt, sich auf einem C niederlässt, dessen Vorzeichen unvermittelt aufgelöst wurde, wieder sanft zu schweben beginnt und nun auf einem H mit aufgelöstem Vorzeichen Ruhe findet. Dieser steht eine Aufwärtsbewegung entgegen, die auf einem A und dann einem Cis bei dem Wort ‚hoffet‘ zum Stillstand kommt – der ‚Hoffnung‘ auf die Belohnung für den Glauben. Es lässt sich schwer sagen, was diese beruhigende Atmosphäre eher bewirkt – die herrlich wiegende Melodie,

der rhythmische Puls, die Orgelpunkte und der wechselnde Akzent oder die ausgeklügelte Polyphonie, Bratschen, die in das Stimmengeflecht eintauchen und wieder auftauchen, eine wesentliche Komponente des reichen harmonischen Gefüges dieser mit Sexten und erniedrigten Septimen reichlich ausgestatteten Musik.

Bachs schwarzes Schaf, sein ehemaliger Schüler und heftigster Kritiker, Johann Adolph Scheibe, wettete im *Critischen Musicus* [Leipzig 1745], der Komponist entzöge seinen Stücken ‚durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche‘, verdunkele ihre Schönheit durch ‚allzu große Kunst‘, und diese ‚Schwülstigkeit‘ habe ‚von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt‘. Und Laurence Dreyfus kommentierte: ‚Im historischen Rückblick sind es natürlich eben diese schwülstigen, diese flüchtigen Einbrüche des Leidens in die Unschuld und Zärtlichkeit, die das kennzeichnen, was an Bach [und Rameau, möchte ich hinzufügen] und seiner Musik bemerkenswert ist.‘ Mit anderen Worten seine Bereitschaft, die Maske fallen zu lassen und seinen eigenen heftigen Empfindungen in seine Musik einsickern zu lassen, das ist das, was diese pastoralen Kantaten für uns so bewegend macht.

Bach und Rameau, so sehr sie sich in ihrem Charakter unterscheiden mochten und praktisch Zeitgenossen, die einander allerdings nie begegneten, beide waren in gleicher Weise bestrebt, jeder auf seine Art, den in einem Text oder einer gegebenen Situation angelegten ‚Affekt‘ in seiner ganzen Wahrheit und Intensität wiederzugeben. Während Rameau in seinen pastoralen Tänzen eine ähnliche harmonische Sprache wie Bach verwendet, sie mit gleichermaßen ausdrucksvollen inneren Dissonanzen befrachtet, sind die Ergebnisse völlig unterschiedlich. Die pastorale Musik Rameaus wirkt elegisch, wohligh verträumt, gar träge, während sie bei Bach Ruhe und Trost vermittelt. Was Girdlestone bei Rameau ‚skeptische Nostalgie‘ nennt,

ist am deutlichsten in seinen langsameren Stücken (Musetten und ähnlichen) zu erkennen, die auf eine ‚tiefe und schlichte Sehnsucht‘ hindeuten, ‚die sich auf etwas Unerreichbares und Unglaubliches richtet, von dem man weiß, das es so ist‘. Natürlich ist bei Bach gewöhnlich das Gegenteil der Fall. Der Glaube ist der Motor für diese Musik, Bach will in seiner Exegese vermitteln, dass die ‚Himmelsweide‘ kein verlorenes Arkadien ist, sondern mit Christi Hilfe durchaus erreicht werden kann.

Bach nähert sich 1725 dem gleichen pastoralen Gelände auf einem anderen Weg. BWV 85 **Ich bin ein guter Hirt** ist die dritte von drei Kantaten an aufeinander folgenden Festtagen (die anderen sind BWV 6 und 42), die eine in sich geschlossene Folge bilden, und jede ist eine neue Antwort auf die wachsende Sorge der Jünger, damals und heute, wie das Leben in einer Welt ohne die körperliche Präsenz Jesu zu bewerkstelligen sei. Allen drei Kantaten liegen zeitgenössische, Themen aus dem Johannesevangelium verarbeitende und vermutlich von einem einzigen Autor stammende Texte zugrunde, die Bach im Jahr zuvor zusammengestellt und für seinen ersten Leipziger Jahrgang 1723/24 vorgesehen hatte. Diesen Zyklus musste er zurückstellen, vielleicht weil die Vollendung der *Johannespassion* für Karfreitag 1724 seine Kräfte übermäßig beanspruchte und ihn nötigte, bei einigen der in diesem Jahr für die Zeit nach Ostern bestimmten Kantaten auf bereits vorhandenes Material zurückzugreifen. Die Kantate BWV 85 ist der Höhepunkt dieser Untergruppe, die Jesus als guten Hirten in den Mittelpunkt stellt und die Macht des Beschützers mit der Freundlichkeit des Freundes vereint. ‚Ich bin ein guter Hirte, ein guter Hirt lässt sein Leben für die Schafe‘, dieses berühmte Zitat aus dem Johannesevangelium, leitet das Werk ein, als Arioso für Bass gesetzt. Die vierundvierzig Takte erweitern auf faszinierende Weise zwei im Keim angelegte Themen, die beide im allerersten Takt zu hören sind, und während das eine zu einer

versonnenen, lyrisch gestalteten Oboenmelodie erblüht, erscheint das andere zunächst im Continuo, später in der ersten Phrase des Sängers. In der Weise, wie die gehaltene Note der Oboe sich ihrer selbst besinnt und dann aufblüht, die Violinen zu einer Antwort auffordernd, verweisen melodische Gestaltung und Tonart auf den langsamen Satz in Bachs Doppelkonzert BWV 1060 in c-moll. Die vorherrschende Stimmung ist kontemplativ, nicht bukolisch im eigentlichen Sinne, eher die musikalische Entsprechung zu einer Umarmung, doch von Traurigkeit umhaucht.

In der Meditation über Christus als guten Hirten ist das Violoncello piccolo, das Bach als obligates Instrument für die sich anschließende Alt-Arie in g-moll (Nr. 2) vorschreibt, eine geniale Entscheidung. Man wüsste so gern, ob er dieses spezielle, kleinere Cello (mit E als oberster Saite) einsetzte, weil das Instrument und/oder einer seiner besonders talentierten Exponenten zufällig vorhanden war(en), oder ob er selbst die Initiative ergriff und es in voller Absicht als zentralen poetischen Bedeutungsträger seiner Ausdeutung der für dieses Frühjahr 1725 vorgesehenen Kantaten zugrunde legte (er verwendet es fünfmal in den fünfzig Tagen zwischen Ostern und Pfingsten). Wie es auch immer gewesen sein mag, dieses besondere Instrument scheint mit seinem wehmütigen Tenorklang die Herzen der Hörer so zu bewegen, wie es sonst nur zwei anderen Lieblingsinstrumenten Bachs und in nicht unähnlichen Situationen gelingt, der Viola d'amore und der Oboe da caccia. Man spürt, dass dieser mantraähnliche Klang den ‚Schafen‘ die Zuversicht gibt, gegen jeden Viehdieb, Wolf, Fuchs oder Menschen gerüstet zu sein. Wie in BWV 6, das dreizehn Tage zuvor zu hören war, verwendet Bach die viersaitige Version des Violoncello piccolo mit seinem besonderen ‚Schein‘, um zwischen Vokalsolisten und Continuo sowohl im Tonbereich als auch harmonisch zu vermitteln. In diesen beiden Kantaten scheint das Instrument die persönliche Beziehung des Gläubigen zu Jesus theologisch auszudeuten,

es liefert ein Element der Stabilität in einer Welt zunehmender Dunkelheit (BWV 6) und fungiert als Symbol für die liebenden, schützenden ‚Arme‘ des guten Hirten (BWV 85).

Als nächstes folgt eine Choralversion des 23. Psalms in der Übersetzung von Cornelius Becker, in der sich die Stimmen zweier Oboen zu einer kunstvoll gestalteten Invention verweben – in der Wirkung die Textur einer Triosonate, da der Continuo die behutsam ornamentierte Melodie des Soprans umfängt. Im einzigen Rezitativ der Kantate (Nr. 4) wendet sich der Tenor an Jesus als den Oberhirten, der eingreifen muss, ‚wenn die Mietlinge schlafen‘, um seine Herde zu retten – das Stichwort für abrupte Streicherarpeggien in Gegenbewegung, während der ‚Höllenvolf‘ (oder Satan) einzudringen sucht. Es nimmt bereits das Rezitativ der *Matthäuspasion* vorweg, wo Jesus, mit seinen Jüngern am Ölberg angekommen, an die Prophezeiung erinnert, in der es hieß: ‚Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen‘.

Der seelenvollste Satz der Kantate ist die sich anschließende Tenor-Arie in Es, ‚Seht, was die Liebe tut‘, ein weiterer Hinweis auf die *Matthäuspasion* und die wunderbare Alt-Arie ‚Sehet, Jesus hat die Hand‘ in der gleichen Tonart, Inbegriff der Liebe des Hirten, die sich am Kreuz offenbart, wenn Jesus mit seinen ausgestreckten Armen den Sündern eine Zuflucht bereithält, um die Gläubigen wie ‚verlass‘ne Küchlein‘ bei sich aufzunehmen. Mit ihrer reichen, fließenden Melodie und dem sanft wiegenden Rhythmus bietet diese Arie, in der die ersten vier Silben mit einer einzelnen wiederholten Note vom Sänger ‚festgenagelt‘ werden, das komplementäre Bild von Schafen, die ‚fest eingeschlossen‘ und ‚in zarter Hut‘ des Hirten sind, der ‚am Kreuzestamm für sie vergossen sein teures Blut‘. Diese thematischen Bezüge zur *Matthäuspasion* sind zu eng, um zufällig zu sein: Ihre Musik, die er zwar nicht rechtzeitig bis Karfreitag vollendete, war in der Vorosterzeit 1725 Bachs Gedanken nie fern, hatte er

doch ursprünglich geplant, sie als Juwel in die Mitte seines zweiten Kantatenjahrgangs zu stellen, als Pendant zu seiner *Johannespassion* des vorangegangenen Jahres.

Bach hatte etwas ganz anderes im Sinn, als er 1731 die dritte Kantate für diesen Sonntag komponierte, BWV 112 **Der Herr ist mein getreuer Hirt**. Als späte Erweiterung seines Choralkantaten-Jahrgangs 1724/25 enthält sie alle fünf Strophen einer metrischen Paraphrase von Psalm 23, diesmal von Wolfgang Meuslin, verwendet jedoch die gleiche Choralmelodie von Nikolaus Decius („Allein Gott in der Höh sei Ehr“) wie in den beiden früheren Werken. Sie gibt dem Repertoire der deutschen Pastoralmusik, das für kirchliche Zwecke adaptiert wurde, eine neue Richtung: Auf typische Weise sanft und friedlich in der Stimmung, wie es die zwei früheren Kantaten waren, enthält sie trostreiche Worte und Gesten, die den Tod als Erlösung von der Pein und Mühsal des Lebens willkommen heißen. Die einleitende Choralfantasie ist in ihrer Verdichtung ein Meisterwerk. Die Verwendung von zwei Hörnern, beide in G mit Aufsatzbogen, das eine stratosphärische Höhen erklimmend (und ohne Atempause), das andere mit fesselnden, aus jeweils drei Noten bestehenden Rufen, offenbart ein sehr viel majestätischeres Portrait des guten Hirten, als uns vorher begegnet ist. Bach hat hier verschiedene, so gut wie unabhängige Elemente zu einem einzigen erstaunlichen polychromatischen Ganzen zusammengefügt. Die ruhige, in der Sopranstimme aufsteigende Choralmelodie hat er zu schimmerndem Glanz poliert (erstes Horn), Beschaulichkeit gewissermaßen mit Majestät vereint. Das Gegenthema (erste Violinen und erste Oboen d’amore) ist energisch und bewegt, es schildert die zur Weide tollenden Lämmer – oder eine vorwärts strebende Menschenmenge oder beides. Abgesehen von diesem fesselnden Kontrast (und es gibt noch weitere Gegensätze, zum Beispiel zwischen der Abfolge imitativer Stimmeinsätze zur Unterstützung

der Sopran-/Hornmelodie) formieren sich Präludium, Strophen, Intermezzo usw. zu einem unregelmäßigen Mosaik, das folgendes Taktmuster zeigt:

$$11 : 5 : 1 : 5 : 9 : 5 : 1 : 5 : 1 : 5 : 2 : 5 : 3 : 5 : 10 = 73$$

Hat Bach hier eine geheimnisvolle numerologische Schablone verwendet – und wenn er es tat, was hat es zu bedeuten?

Die zweite Vers ist eine erlesene, dem äußeren Anschein nach pastorale Arie für Alt mit obligater Oboe d'amore, reich ausgestattet mit vertrackten Gegenrhythmen, gegen die sich die Stimme ‚auf rechter Straß‘ zu behaupten versucht. Der dritte Vers beginnt mit einem Arioso, der imposante Continuobass schreitet in tiefer Lage der Bass-Stimme voran, die sich tapfer ‚im finstern Tal‘ zu wandeln anschickt. Die hohen Streicher erscheinen spät und geben den Worten, die in den Psalmtext eingefügt sind, chromatischen Nachdruck, lediglich acht Takte, die mit einem modulatorischen Abstieg von As über g nach f auf die Leiden und Schrecken der Lebensreise verweisen, in der Heiterkeit von E-dur verweilen, denn ‚dein Stecken und Stab trösten mich‘, und schließlich in G-dur zur Ruhe kommen. Die vierte Strophe ist ein Duett für Sopran und Tenor in der Form einer unbändigen Bourrée für Streicher – und für die beiden Sänger erheblich leichter zu tanzen als zu singen!

Alle fünf Strophen dieser herrlichen Kantate sind auf den Sinngehalt des Textes zugeschnitten, die Musik ist voller glänzender, kluger Einfälle, ein Beispiel dafür, wie Bach auf seine Erfahrung und seine Kunstfertigkeit zurückgriff, um seine religiösen Überzeugungen zu artikulieren, seine Zuhörer zu ermahnen, anzuspornen und zu entzücken. Doch ist es ihm gelungen?

‚Wenn wir gerade beginnen, Form und Inhalt der Musik zu begreifen‘, wie es unser erster Oboist Marcel Ponsele ausdrückte, ‚müssen wir aufhören‘ – und uns dem Programm der nächsten Woche zuwenden.

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier