

Kantaten für den Zweiten Sonntag nach Trinitatis

Basilika Saint-Denis, Paris

Martin Luthers Choral nach Psalm 12 beklagt, wie sehr sich die Menschen durch ‚eitel falsche List‘ in die Irre führen lassen. Er liefert den Rahmen zu Bachs Kantate BWV 2 **Ach Gott, vom Himmel sieh darein**, während die Kopplungen von Rezitativ und Arie in den mittleren Strophen den Liedtext paraphrasieren. Gewiss war es dieser grimmige Blick auf die versprengten Häuflein von Gläubigen in einer heidnischen Welt der Verfolgung, der Bach bewog, Luthers Anfangsvers – in deutlichem Gegensatz zu den instrumental ausgefeilten Choralfantasien, mit denen die Kantaten seines zweiten Leipziger Jahrgangs (1724/25) begannen – als archaische Choralmotette zu vertonen. In dieser strengen, vokal dominanten Textur sticht der in langen Noten von den Altstimmen gesungene, von zwei Oboen verdoppelte Cantus firmus hervor, die der Choralmelodie besondere Prägnanz und Glanz verleihen. Jeder Textzeile gehen fugierte Einsätze der übrigen Stimmen voraus, die vom Zinken, drei Posaunen und Streichern verdoppelt werden. Die schrittweise Erhöhung der vokal und instrumental ausgeführten Linien vor jedem neuen Einsatz des Cantus firmus führt in diesem Satz zu einer ‚besonderen strukturell bedingten Dynamik‘ (Alfred Dürr). Wie andere Kantaten im archaischen Motettenstil, zum Beispiel BWV 121 *Christum wir sollen loben schon*, birgt sie die Faszination eines ritualisierten Gottesdienstes – ein musikalisches Äquivalent zu jenen ernsten, hageren Gesichtern, denen wir auf religiösen Bildern flämischer Maler des 15. Jahrhunderts begegnen. Auf seine eigene Art mildert Bach die Strenge der ausgedehnten, chromatisch um eine Quarte (*passus duriusculus*) absteigenden Fuge in d-moll, indem er die Continuuolinie in die entgegengesetzte Richtung führt, sie chromatisch ansteigen lässt.

Wie ein Prediger, der sein Thema aus dem vorangegangenen

Choral der Gemeinde herausarbeitet, wettet der Tenor gegen die Bande der Götzendiener – ‚Sie lehren eitel falsche List‘. Wie zu erwarten, ist das wieder Luther, und es ist dieselbe anonyme Choralmelodie, die Bach jetzt mit dem Continuo in einen langsamen Kanon setzt. Die Zielscheibe seines Zorns ist hier die ‚törichte Vernunft‘, die den Menschen als ‚Kompass‘ dient und zu einer wütenden Anprangerung der fruchtlosen Versuche führt, ihre Rettung aufgrund ihrer eigenen kümmerlichen Bemühungen zu erwarten: ‚Sie gleichen denen Totengräbern / die, ob sie zwar von außen schön, / nur Stank und Moder in sich fassen / und lauter Unflat sehen lassen‘.

Der abrupte Wechsel in der Alt-Arie mit obligater Violine zum aktuellen konzertanten Stil trifft wie ein Schock, wenngleich das permanente Wüten gegen Ketzer und ‚Rottengeister‘ nicht nachlässt – zu hören in den streitlustigen Ketten aus Sechzehnteltriolen im Violinpart, dem trotzigem Staccato des Continuos und in der Weise, wie im ‚B‘-Teil der Arie (Takte 56–59) die Choralmelodie wieder zutage gefördert wird. Der klägliche Appell, den der gequälte Sünder an Gott richtet, findet schließlich dort Gehör, wo sich das zweite Rezitativ (Nr. 4) zum Arioso wandelt. Wir erfahren, wie Gott antwortet: ‚Ich muss ihr Helfer sein! / Ich hab ihr Flehn erhört... / Ich will mich ihrer Not erbarmen‘, dies in einer Reihe skalenartig aufsteigender Phrasen, die dem insgesamt absteigenden Klangmuster dieser kurzen Kantate entgegenwirken. Die mächtige Tenor-Arie (Nr. 5) setzt dieses wiederkehrende Muster aus aufsteigenden Linien in den hohen Streichern und Oboen gegen eine Reihe gegenläufig rotierender Figuren im Continuo. Analog zur reinigenden Wirkung des Feuers – ‚durch Feuer wird das Silber wieder rein‘ – verweist Bach auf das Kreuz, durch das sich das Wort bewahrheitet und auch der Christ wieder rein wird. Diese Anspielung und die Art, wie Bach fließende Bewegung oder den Fluss des geschmolzenen Metalls andeutet, erinnert nicht einfach nur an sein Interesse an edlen Metallen und Münzen, sondern auch an

die zu seiner Zeit emsig betriebene Suche nach dem Stein der Weisen durch Apotheker und Alchemisten, die für August den Starken in Dresden in geheimer Mission unedle Metalle in Gold verwandeln sollten und stattdessen das Geheimnis (*Arcanum*) des Porzellans entdeckten.

Zwei Wochen nach der ersten Aufführung von BWV 2 am 18. Juni 1724 stellte Bach **Meine Seel erhebt den Herrn** BWV 10 zum Fest Mariä Heimsuchung vor – das fünfte Werk in seinem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang. Er schätzte es hoch genug, um es im Laufe der 1740er Jahre mindestens einmal zu wiederholen. Es war für die Liturgie des Vespertagesdienstes in Leipzig bestimmt, und sein unbekannter Librettist übernahm für die Sätze 1 und 5 das deutsche *Magnificat* unverändert, während es in den Sätzen 2, 3, 4 und 6 paraphrasiert wird und statt mit einem Choral mit einer Doxologie des Chors endet. Bach findet Mittel und Wege, bei dem unveränderten Text den *tonus peregrinus* einzuflechten, den in der lutherischen Tradition mit diesen Worten verbundenen Gemeindegang. Dieser liefert einen faszinierenden Kontrast zu seinem lateinischen *Magnificat* (BWV 243), das im Jahr zuvor am Weihnachtstag (mit weihnachtlichen Einschüben) aufgeführt worden war. Wenngleich die Kantate weniger üppig instrumentiert und nicht so offenkundig theatralisch ist, steht sie im Hinblick auf handwerkliches Können und eine umsichtige Ausdeutung der Worte dem Lobgesang in nichts nach. Bachs große Aufgabe besteht hier darin, zwischen dem modalen Charakter des Tonus peregrinus und der festlichen Stimmung des Textes und seinen Vorstellungen, wie sich dieser Überschwang durch Chor und Instrumente ausdrücken ließe, eine praktikable Synthese zu schaffen. Angemessenen rhythmischen Schwung erhält die einleitende (*vivace* überschriebene) Choralfantasie durch Arpeggien im Stil des italienischen Violinkonzerts in den hohen Streichern und die kraftvolle Deklamation der drei tiefen Chorstimmen. In der zweiten Verszeile wandert der Tonus peregrinus, der nun den Altstimmen übertragen ist,

zur Subdominante, bevor Bach die einleitende Sinfonia auf typisch kunstreiche Weise mit den Chorstimmen verflechtet, diesmal jedoch auf den Cantus firmus verzichtet.

Der zweite Satz, eine festliche Sopran-Arie in B-dur im konzertanten Stil behält den rhythmischen Schwung bei und schildert den Herrn als ‚stark und mächtig‘. Ein Vergleich der autographen Partitur mit den Originalstimmen lässt vermuten, dass Bach die unisono geführten Oboen, die den vierstimmigen Satz füllen, wenn die Sopranstimme pausiert, erst dann einfügte, als er die Stimmen ins Reine schrieb. Das Tenor-Rezitativ (Nr. 3) steigert sich zu einem Melisma aus sechsunddreißig Noten, um uns jene Leute vor Augen zu führen, ‚die voller Stolz und Hoffart sind‘ und die Gottes Hand ‚wie Spreu zerstreun‘ wird – was auf die Lippen der Gemeindemitglieder, die sich an das peitschende Motiv des Evangelisten in der *Johannes-Passion* erinnerten, die sie ungefähr vier Monate zuvor gehört hatten, ein wissendes Lächeln gebracht haben mag. Darauf folgt eine prachtvolle, unerbittliche Arie für Bass, die mit hämmerndem Continuo betont, wie ‚Gewaltige vom Stuhl hinunter in den Schwefelpfuhl‘ gestoßen werden, und schließlich auf sinnige Weise schildert, wie Gott die Reichen ‚bloß – und – leer‘ lässt. Hier bietet sich ein faszinierender Vergleich mit dem ‚Deposit‘ aus dem lateinischen *Magnificat* an. Wie im ‚Suscepit Israel‘ jenes Werkes verwendet Bach jetzt den (der Trompete übertragenen) Tonus peregrinus als Hintergrund für ein überaus zärtliches und lyrisches Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 5).

Doch vielleicht spart er sich das Beste für den Schluss auf, ein Tenor-Rezitativ (Nr. 6), das secco beginnt und dann von den hohen Streichern mit plätschernden Sechzehnteln begleitet wird. Diese schildern, wie Gottes Same ‚sich so sehr wie Sand am Meer und Stern am Firmament ausbreiten‘ musste, und eine Paraphrase der Anfangsworte des Johannesevangeliums (‚das ew‘ge Wort ließ sich im Fleische sehen‘) beschließt die Kantate mit dem wunderschönen und

trostreichen Versprechen, ‚dass Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei‘. Die Doxologie erinnert in der Kraft, mit der Bach den Chor die Worte deklamieren lässt – auf eine Weise, bei der er den Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben im Deutschen besonders geschätzt haben mag – sehr stark an Heinrich Schütz.

Schütz (1585–1672) ist der unbesungene Held, der Monteverdi und Bach verbindet. Er war, so vermute ich, der Kanal für jenen reichen Strom musikalischen Ausdrucks und die nahezu wissenschaftliche Erkundung menschlicher Leidenschaften, der Monteverdi den Weg bereitet hatte, er sorgte dafür, dass sie über Schüler wie Jonas de Fletín an Johann Christoph Bach und von diesem an dessen berühmtem Großcousin weitergegeben wurde. Mehr als jeder andere Barockkomponist erkannte und würdigte Schütz die Rhythmik, die sinnlichen Muster und die rhetorische Kraft der gesungenen deutschen Sprache. Stellt man ihm Bach an die Seite und sieht man sich genauer an, wie dieser seine Texte vertonte, so wird deutlich, dass Bachs Methode nicht immer glücklich war, dem Text aber auch nicht sein Hauptaugenmerk gilt. Bei Bach herrschten andere Prioritäten, doch hatte er sich erst einmal entschlossen, dann bewies er, dass er seinen Text nicht nur sehr prägnant und einfühlsam vertonen konnte, sondern dass er auch ein meisterhafter Rhetoriker war.

Schütz' wunderbare, 1648 veröffentlichte und dem Chor der Leipziger Thomaskirche gewidmete Motette **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** hat für mich in ihrem überzeugenden Wechsel zwischen zurückhaltend instrumentierten ‚Vers‘-Abschnitten und den ‚vollen‘ Refrains, die nach einer reicheren instrumentalen Ausstattung verlangen (und die Schütz lieferte), nichts von ihrer Aktualität verloren. Ich glaube, ich kenne sie schon, seit ich sechs oder sieben Jahre alt war, und ich höre immer noch die klangvolle Tenorstimme meines Vaters die Worte deklamieren: ‚und dieselbige [die Sonne] gehet heraus wie ein Bräutigam aus seiner Kammer und freuet sich, wie ein Held zu

laufen'. Wäre es möglich, dass Bach sie gekannt hatte? Seine eigene Kantate **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes** BWV 76 war die zweite, die aufgeführt wurde, nachdem er im Sommer 1723 seine Stelle als Thomaskantor angetreten hatte. Sie taucht ungefähr in der Mitte des lutherischen Kirchenjahres auf, an der Nahtstelle zwischen dem Weihnachts- und Osterfestkreis (Advent bis Himmelfahrt), der Christus gewidmet ist, und der Trinitatiszeit (Dreifaltigkeits- bis Ewigkeitssonntag), in der es um die Belange des gläubigen Christen geht, der auf der Erde ohne die körperliche Gegenwart Christi, doch unter der Führung des Heiligen Geistes lebt. Aufschlussreich ist, wie sich Bach diese Begegnung zunutze macht, nicht nur um den wichtigen Wechsel im liturgischen Jahr zu betonen, sondern auch um seine neuen Gemeinden in Leipzig mit seiner grundlegenden Überzeugung vertraut zu machen, dass die Musik die christliche Lehre auslegen und durchdringen könne. Diese Kantate ist eindeutig mehr als nur eine Fortsetzung des am Sonntag zuvor aufgeführten Werkes *Die Elenden sollen essen* (BWV 75, SDG Vol 1): Zusammen bilden sie ein Diptychon, das eine sich über zwei Wochen erstreckende thematische Kontinuität aufweist und über die offenkundigen Parallelen zwischen der Aufforderung, den Hungernden mildtätig zu begegnen (BWV 75), und der sich (in BWV 76) manifestierenden brüderlichen Liebe eine Menge Querverweise zwischen den Evangelien- und Epistellesungen der beiden Sonntage enthält. Beide sind umfangreiche Werke, deren – für Bach ungewöhnlich – jeweils vierzehn Sätze sich auf zwei gleiche Hälften verteilen. Jede Kantate beginnt mit der Vertonung eines Psalmverses, interpretiert diesen durch Verweis auf das Gleichnis aus dem Tagesevangelium und stellt klar, auf welche Weise Jesus durch seine Gegenwart auf der Erde eine Weissagung des Alten Testaments erfüllt hat. Im zweiten Teil werden diese Themen auf dem Weg über eine Auslegung des ersten Johannesbriefes auf typisch lutherische Weise – Beziehung zwischen Glaube und Liebe, zwischen Liebe und

guten Taten – mit den Gläubigen in Verbindung gebracht. Die beiden Gleichnisse aus den Evangelien (beide Lukas) enthalten eine Fülle von Ess- und Trinkmetaphern: der Tisch des Reichen, von dem Brosamen fallen, die Lazarus aufzusammeln versucht (BWV 75), als Gegensatz zum ‚großen Abendmahl‘ und der Zusicherung, dass Christus den Gläubigen ‚der Liebe Süßigkeit erweisen‘ und sie ‚mit Manna speisen‘ wird (BWV 76). Offensichtlich hatte sich Bach schon einige Gedanken gemacht und ein paar Vorbereitungen getroffen, als er noch in Köthen war, die Angelegenheit wohl auch mit seinem unbekanntem Librettisten und Vertretern des Leipziger Klerus diskutiert, bevor er sich auf Stil, Ton und erzählerische Form dieser beiden imposanten Werke festlegen konnte.

Der erste Satz von BWV 76 fächert sich aus einer festlichen, concertoartigen Einleitung zu einer mächtigen Fuge auf, deren Führung die Concertisten übernehmen. Wir können nicht wissen, wie die Reaktion der damaligen Zuhörer war, aber in der Musik, die uns von Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger, erhalten ist, finden wir nichts, was diesem Abschnitt an Komplexität und vorwärtsdrängender Energie gleichkäme. Neu für die Leipziger Gemeindemitglieder war sicher auch das musikalische Gewicht, das ihr neuer Kantor dem Rezitativ gab: wie zum Beispiel aus einem sanften Accompagnato für Tenor (Nr. 2) ein Arioso mit dem imitierten Klang von Violinen hervorsprößen konnte, das den über den Wassern schwebenden Geist Gottes andeutet. Nicht dass Bach seinen Zuhörern das Leben *ständig* schwer gemacht hätte: In der Sopran-Arie mit obligater Violine, die sich in kanonischer Imitation mit ihrer Continuuolinie unbeschwert keck entfaltet, scheint er seine Gemeinde sehr direkt anzureden: ‚Hört, ihr Völker, Gottes Stimme‘ (Nr. 3).

Bach führt nun seinen Bass-Solisten ein, der gegen Belial wettern soll, den ‚ältesten Götzen eigener Lust‘, dem sich die Menschen in Scharen zuwenden – ein Thema, das in der folgenden Arie mit

Trompeten und Streichern weiter ausgeführt wird: ‚Fahr hin, abgöttische Zunft!‘. Entscheidend ist hier weniger die derbe Schilderung einer ‚sich verkehrenden‘ Welt als vielmehr der Verweis auf Christus als ‚Licht der Vernunft‘, eine lutherische Interpretation des Verstandes, die das genaue Gegenteil dessen propagiert, was wir in BWV 2 gehört haben. Dort galt die aktiv eingesetzte ‚törichte Vernunft‘ als das entscheidende Hindernis auf dem Weg zur Erlösung, hier wird die Vernunft auf passive Weise als lichtvolle Gabe Gottes empfangen, die den Menschen behilflich ist, ihre irdischen Dinge zu bewältigen.

Während der erste Teil mit den zündenden Klängen einer Trompete beginnt, um Gottes Ruhm als Schöpfer des Universums zu feiern, bringt Bach im zweiten Teil, der vermutlich nach der Predigt und während des Abendmahls aufgeführt wurde und sich mit der ‚brüderlichen Treue allhier‘ befasst, einen völlig neuen und intimen Klang – eine Viola da gamba im Dialog mit einer Oboe d’amore. Die Kopplung dieser beiden Instrumente wird zunächst in einer bezaubernden Sinfonia dargeboten, die wie eine Sonata da chiesa wirkt, später dann in der Alt-Arie (Nr. 12) – all das als Teil seiner Strategie, aus seinem kompositorischen Warenangebot ein paar passende Muster vorzuführen und sich nicht zu bescheiden, wie er es im Februar in seinen absichtlich zurückhaltend angelegten Probestücken zur Bewerbung um das Thomaskantorat (BWV 22 und 23) getan hatte. Wie in Teil I gehen zwei beruhigende, wohlklingende Sätze einem übellaunigen Ausbruch voraus, diesmal vom Tenor (Nr. 10) über einer ostinaten Basslinie vorgetragen, eine masochistische Aufforderung zur Feindseligkeit: ‚Hasse nur, hasse mich recht, feindlich’s Geschlecht!‘ Bach fügt über dem ersten dissonanten Einsatz des Tenors eine wacklige Linie hinzu, die auf einen ‚Praller‘ (nach damaligem Sprachgebrauch ein unvermittelt heftiges Vibrato) hinweist. Das unverhohlene Ergötzen am Hass des ‚feindlichen Geschlechts‘ bleibt auch im mittleren Abschnitt erhalten und wird nur durch die

Melismen des Sängers auf ‚umfassen‘ und ‚Freude‘ abgeschwächt. Diese Freude erfasst den Arioso-Teil des folgenden Alt-Rezitativs (Nr. 11), der auf das himmlische Manna verweist, das der Gemeinde Stärke geben und die ‚brüderliche Treue‘ erneuern soll. Dieses Rezitativ ist das Präludium zu der Arie in e-moll im 9/8-Takt ‚Liebt, ihr Christen‘, deren sanfte Phrasen darauf hinweisen, dass Jesus seine ‚Brüder‘ in die Arme schließen wird, und es erinnert auf verblüffende Weise auch an Charles Aznavours Chanson *Les feuilles mortes*. Wie vielen Hörern aus dem französischen Publikum, so frage ich mich, ist diese unglaubliche Verbindung aufgefallen, die in der gotischen Umgebung der Basilika Saint-Denis so merkwürdig klingt?

Die Choralstrophen, die beide Teile abschließen, stammen aus Luthers Lied ‚Es woll uns Gott genädig sein‘ (1524) und werden in einer verwirrenden Form vorgetragen: Jeder Melodieteil wird von der Trompete angekündigt (die wie ein Signalhorn klingt, das den Zapfenstreich bläst) und von sanft webenden kontrapunktischen Linien der hohen Streicher über einer immer wieder aufbrechenden Basslinie begleitet. Das Ganze wirkt versonnen und leicht melancholisch – eher andächtig als feierlich.

Wir hatten diese Kantatenfolge ursprünglich in der lutherischen Kirche Saint-Guillaume in Straßburg aufgeführt, dem Tor zwischen Deutschland und Frankreich und dem Kanal, durch den Bachs Musik (vorwiegend dank Albert Schweitzer und Fritz Münch) um die Wende zum 20. Jahrhundert nach Frankreich sickerte, um dann ihren Weg zu einem der größten architektonischen Wahrzeichen des katholischen Europas fortzusetzen, der Basilika Saint-Denis, die dem Schutzpatron Frankreichs gewidmet ist – jenes berühmte erste gotische Bauwerk im Norden von Paris, ein Nationalheiligtum, wo bis auf drei alle französischen Könige, die seit dem 10. Jahrhundert bis zum Ausbruch der Revolution regierten, begraben sind und dessen weite Räume Bachs Musik zu verschlucken drohten. Uns begrüßte ein Publikum von

über 1200 Personen an einem Abend, als Frankreich im Finale der Europa-Weltmeisterschaft 2000 auf Italien traf. Das abschließende ‚Amen‘ von Bachs wunderbarer Kantate BWV 76 verhallte im Gewölbe Sekunden vor der Bekanntgabe des Sieges der französischen Mannschaft nach Verlängerung und der sich anschließenden Kakophonie von Autohupen.

Dieses Konzert, das die Halbzeit unserer Pilgerfahrt mit Bach-Kantaten kennzeichnete, bedeutete auch eine vermehrte Angst, dass die Fortsetzung der Konzertreise gefährdet sein könnte, sollte es uns in den folgenden drei Wochen nicht gelingen, weitere Gelder aufzutreiben, und wir wussten nicht so recht, wie wir es all denen würden klarmachen können, die bisher an das Projekt geglaubt hatten – Sängern, Instrumentalisten, Sponsoren und den Mitgliedern aus unserem Publikum, die uns quer durch Europa begleitet hatten. An einem solchen Punkt kann das Zusammentreffen von Kantatensätzen Bachs, die eher auf Buße ausgelegt sind, mit realen Ereignissen des Alltags besonders aufwühlend sein. Wenn man sich ein ganzes Jahr lang auf die Musik eines einzigen Komponisten beschränkt hat, wenn ein solcher Grad der Vertrautheit erreicht ist, so kennt man allmählich alle Winkel seines Gehirns (oder *glaubt* zumindest, sie zu kennen), ebenso Rhythmus und Muster seiner ausgeklügelten Reaktion auf theologische Impulse (auch in Augenblicken, wenn er von der Fährte abdriftet!). Hier war jemand, der in seinem Leben eine Reihe persönlicher Tragödien und beruflicher Rückschläge erfahren hatte, der jedoch in seinem Glauben gefestigt war und als Mensch wie als Komponist so viel Mut besaß, das gesamte Spektrum menschlicher Gefühlsregungen bis ins kleinste Detail auszuloten. Durch seine meisterhafte Kunst und den Einfallsreichtum seiner musikalischen Antworten machte er uns, zweihundertfünfzig Jahre nach seinem Tod, mit ungewöhnlichen Methoden vertraut, wie die dornenreichen Dinge des Lebens zu bewältigen seien, verwies auf ein Ende der Sorgen und die Aussicht auf

Erlösung aus Enttäuschung und Verdruss. Ich weiß nicht recht, ob ich ohne diese erstaunliche Bluttransfusion, die wir jede Woche durch seine Musik erhielten, imstande gewesen wäre, diese ganze Ungewissheit zu ertragen und die Verantwortung für die Fortsetzung unserer Reise auf meine Schultern zu nehmen.

Kantaten für den Dritten Sonntag nach Trinitatis Fraumünster, Zürich

BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis habe ich zum ersten Mal 1979 dirigiert. Diese Kantate beeindruckte mich damals als eines der ungewöhnlichsten und einfallsreichsten Vokalwerke Bachs, und das ist auch heute noch so, nachdem ich mit all den anderen Kantaten sehr viel vertrauter geworden bin. Wesentliche Lücken im überlieferten Quellenmaterial machen die Entstehung dieser zweiteiligen Weimarer Kantate zu einem Streitpunkt unter Bach-Forschern. Die meisten akzeptieren inzwischen eine Chronologie, der zufolge eine kürzere Fassung vermutlich zu einem früheren Zeitpunkt entstanden war als die erste dokumentierte Aufführung (Weimar, 17. Juni 1714) und diese zu einem elfsätzigen Werk ‚*per ogni tempo*‘ erweitert wurde, möglicherweise zur Aufführung in Halle im Dezember 1713 bestimmt. In Bachs Köthener Jahren wurde sie dann überarbeitet (einen Ton nach oben transponiert und vielleicht im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um das Amt des Organisten im November 1720 an der Hamburger Jacobikirche aufgeführt) und erreichte ihre jetzt bekannte Form als die dritte Kantate, die Bach vorstellte (13. Juni 1723), als er seinen Dienst in Leipzig antrat, wo sie in späteren Jahren dann möglicherweise noch mehrere Male zu hören war. In jeder Version liefern die Psalmverse (Nr. 2, 6 und 9) die Stützpfiler des gesamten Gefüges. Ihre große Ähnlichkeit mit den Psalmchören seiner frühesten

Kantaten (BWV 150 und 131) an den Stellen, wo Tempo und Textur wechseln, deuten darauf hin, dass Bach sie 1708 kurz nach seiner Umsiedlung nach Weimar verfasste (wenngleich vermutet wird, er habe dort seine ersten Kantaten erst rund fünf Jahre später geschrieben). Diesen Eindruck bekräftigt die Ähnlichkeit des Dialogs zwischen der Seele und Jesus (Nr. 8) mit BWV 106 *Actus tragicus* sowie der Choralbearbeitung im Motettenstil (Nr. 9) mit dem zweiten und fünften Satz von BWV 4. Doch genau dieses Nebeneinander zwischen diesen früheren Stilen und zwei ‚modernen‘ italienischen Arien (Nr. 3 & 5) und *Accompagnati* (Nr. 4 & 7) macht die Kantate zu einem so faszinierenden und zentralen Werk in Bachs Schaffen.

Sie beginnt mit einer Sinfonia in c-moll von überwältigendem Schmerz, Oboe und erste Violinen tauschen Arabesken aus und kommen auf nicht weniger als drei, von gestischem Pathos erfüllten Fermaten zur Ruhe. Das Ergebnis ist, dass sich schon vor Einsatz der Stimmen der Gedanke der ‚Bekümmernis‘ im Bewusstsein des Hörers verankert hat – eine Stimmung, die in allen sechs Sätzen des ersten Teils bestehen bleibt, von denen fünf fast obsessiv in c-moll gesetzt sind. Bachs Unbekümmertheit, mit der er sich über das Versmaß hinwegsetzt, und seine Neigung, instrumentale Texturen mit der Vokalmelodie wetteifern oder diese gar erdrücken zu lassen, bot dem Theoretiker Johann Mattheson eine leichte Zielscheibe. Vor allem die Missachtung anerkannter Konventionen der Textvertonung erregte in diesem Fall Matthesons Zorn und animierte ihn zu einer vernichtenden Kritik an den wiederholten ‚Ichs‘, die Bach der fugierten Darbietung des Anfangschors voranstellt. Merkwürdig scheint, dass er Bachs rhetorische Absicht hinter dieser Wiederholung nicht erfasst haben sollte – die Schuld des Sünders hervorzuheben und den Pfuhl der Verzagtheit vor Augen zu führen, aus dem nur Gottes Trost ihn erretten kann. Das betrifft noch mehr die Kantate, die Mattheson in Hamburg gehört haben mag (ohne die einleitende Sinfonia): Bachs Ziel ist es,

den Hörer auf die fugierte Verarbeitung des Bußtextes vorzubereiten, indem er die ganz persönliche Bedrängnis des Büssers hervorhebt – ‚Ich hatte viel Bekümmernis‘.

Vielleicht waren es weniger die dreimal wiederholten ‚Ichs‘, die Mattheson verärgerten, als vielmehr die unbegründete Wiederholung ganzer Phrasen, hier wie auch in Nr. 3 und 8. Doch das ist eine absichtlich angewandte und wirkungsvolle Strategie: Indem er die Stimmen fugiert einsetzen lässt, erstellt Bach ein vielgestaltiges Porträt persönlicher Drangsal, die den Sängern gemeinsam ist, während sich die Instrumentalisten nur alle drei Takte bei den Worten ‚in meinem Herzen‘ hinzugesellen und die Stimmung der Sorge und Trübsal untermauern. Das Problem liegt hier nicht, wie Laurence Dreyfus meint, in dem Missverhältnis, in das Bach den ersten Teil des Psalmverses und seine Fortsetzung ‚in meinem Herzen‘ bringt, und auch nicht darin, dass er ‚verabsäumt, ihn auf überzeugende und hörbare Weise vortragen zu lassen‘. Nur in einer schlechten Aufführung könnte es geschehen, dass die Instrumente die Stimmen erdrücken oder die Verständlichkeit des Textes an dieser Stelle verschleiern.

Die Musik hält bei dem Wort ‚aber‘ inne, das den Vermerk *adagio* trägt – eine Überleitung zu einem optimistischeren, *vivace* markierten Teil, wo Gottes Tröstungen in einem ausgedehnten, dreieinhalb Takte umfassenden und alle Stimmen und Instrumente einbeziehenden Melisma von der bekümmerten Seele als Erquickung begrüßt werden. Damit der Gegensatz nicht zu glatt oder leicht gerät, drosselt Bach das Tempo wieder zu *andante*, um noch einmal ‚deine Tröstungen‘ zu präsentieren, bevor die ‚erquicken‘-Phrase mit stillschweigender Rückkehr zu *vivace* dieses chorische Tableau beschließt, das die Kantate einleitet.

Ihm folgt eine Sopran-Arie mit Oboe, immer noch in c-moll, ‚Seufzer, Tränen, Kummer, Not‘, ein tragisches Klagelied, das die Gesten eines langsamen Tanzes im 12/8-Takt nachahmt und wo alles

aus dem Wurzelstock der siebentaktigen Einleitung der Oboe zu erwachsen scheint. Mit seiner Prägnanz und emotionalen Tiefe erklärt es sich zum nicht so fernen Vorfahren von Paminas Arie ‚Ach, ich fühl’s‘ aus der *Zauberflöte*. War das eine der Partituren, die Mozart 1789 bei seinem Besuch in Leipzig studierte? Es scheint, als hätte Bach bei wenigstens einer Aufführung das sich anschließende Accompagnato (Nr. 4) dem Sopran (der ‚Seele‘) zugewiesen. Die Tenor-Arie (Nr. 5) in f-moll enthält Fallen für den Unbedachten: Wenn man die Phrasen falsch interpretiert und zulässt, dass die Akzente der Melodie mit den bassgestützten Harmonien zusammentreffen, kann es geschehen, dass ein unwichtiges Wort wie ‚von‘ hervorgehoben wird (das wäre nun wirklich ein rotes Tuch für Mattheson gewesen!), bis man bemerkt, dass Bach die Violinen und Bratschen eine Achtelnote vor die Gesangslinie geschoben hat, um das Schubert’sche Fließen dieser ‚Bäche von gesalznen Zähren‘ noch flüssiger zu gestalten. Das Adagio, das dem stürmischen Allegro-Mittelteil folgt, sollte ein wenig langsamer genommen werden als das Largo zu Beginn, um dem ‚trübsalvollen Meer‘ besonderen Nachdruck zu verleihen, bevor beim Da Capo das vorgeschriebene Zeitmaß wieder aufgenommen wird.

Bach liefert uns nun eine Vertonung des Textes von Psalm 42, ‚Was betrübst du dich, meine Seele‘, für die vier Solisten, die auf den ausdrucksvollen Stil der Bußmotette zurückgreift, wie sie von der vorangegangenen Generation (Matthias Weckmann, Nicolaus Bruhns und Bachs älterer Cousin Johann Christoph) gepflegt wurde. Dieser Text wird vor einer lebhaften fugierten Darbietung der Worte ‚und bist so unruhig‘ (mit der Vortragsbezeichnung *spirituoso*), die erst ‚in mir‘ (*adagio*) wieder Boden gewinnt, von Chor und Orchester aufgenommen. ‚Harre auf Gott‘ geht vier wunderbaren Takten voraus, in denen instrumentale Harmonien über einem Orgelpunkt auf B gehalten werden, was der Oboe, die diese ganze Kantate hindurch die wahre Stimme des unruhigen Geistes ist, Gelegenheit gibt, zu Tränen zu

rühren – bis schließlich die Singstimmen wieder einsetzen und zweimal versichern: ‚denn ich werde ihm noch danken‘. Das führt bei den Worten ‚dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist‘ zu einer Permutationsfuge, zuerst von den vier Concertisten, danach der Oboe, dann nacheinander von den hohen Streichern vorgetragen, bis schließlich das ganze Ensemble einstimmt, zu einem majestätischen Adagio aufstrebt und sich zur Bestätigung eine (wie wir sehen werden, provisorische) Kadenz in C-dur anschließt.

Nun folgt die Predigt, mit der stillschweigend einige Zeit verstreicht, und die Gläubigen erhalten Gelegenheit, darüber nachzusinnen, wann Gott seine Erlösung offenbaren wird. Der zweite Teil dieser bemerkenswerten Kantata – die in der Weise, wie sie sich von irdischer Drangsal zu einer Vision der Ewigkeit bewegt, ein eigenständiges musikalisches Drama ist – beginnt in der parallelen Durtonart mit einem denkwürdigen Beispiel für Bachs häufige Dialoge zwischen der ‚Seele‘ (Sopran) und Jesus (Bass): hier als *Accompagnato*, das in seinem Ausdrucksspektrum und harmonischem Reichtum Mozart sehr nahe ist und zu einem Duett (mit Continuo) mit kaum verhohlener sexueller Symbolik hinleitet (Nr. 8). ‚Komm, mein Jesu, und erquicke‘, singt die Seele; ‚ja, ich komme und erquicke‘, antwortet Jesus. Hingabe und Sinnlichkeit gehen eine elektrisierende Verbindung ein. Nur eine sehr dünne Membran trennt dieses Stück von dem Liebesduett zwischen Diana und Endymion in der ‚Jagd‘-Kantate (BWV 208, Nr. 12), die im Februar 1713 entstand. Da gibt es Augenblicke katzenhaften Scheltens (‚Nein, ach nein, du hassest mich!‘), Momente der Kapitulation und einen Freudentanz im Dreiertakt, bevor die Musik des Anfangs in gestutzter Form zurückkehrt, wohltuender Gleichklang erzielt wird und beide Stimmen sich im Duodezimaabstand voranbewegen. Eine eingängige abschließende Phrase im Continuo bestätigt, dass die Vereinigung oder ‚Erquickung‘ gebühlich zum Abschluss gekommen ist.

Die trostvolle und heitere Stimmung setzt sich in dem ausgedehnten Satz in g-moll (Nr. 9) fort, wo drei der vier Solostimmen abwechselnd die Worte ‚Sei nun wieder zufrieden‘, diesmal aus Psalm 116, in fugierten Phrasen voller Glückseligkeit gegen eine Melodie in der Tenorlinie vortragen, die offensichtlich zu den Chorälen gehört, die Bach besonders schätzte: ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ von Georg Neumark. Erst nach einer zweiten Strophe (in Leipzig von den Ripienisten, der Oboe und vier Posaunen gestützt) stimmen die Streicher in den Choral ein, der nun zu den Sopranstimmen wechselt, deren Stimmung optimistischer ist: ‚Die folgend Zeit verändert viel / und setzet jeglichem sein Ziel‘. Eine jubelnde Tenor-Arie folgt, in welcher der Sänger mit einem abtaktigen Azent auf ‚verschwinde‘ der Hemiole des Continuos, die unmissverständlich ‚Kummer‘ und ‚Schmerz‘ ausdrückt, bewusst widerspricht: Bach’scher Humor, wie er schlagkräftiger nicht sein kann. Der ‚B‘-Teil enthält ein Wortspiel: ‚Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein‘.

Dieser Gedanke der ‚Verwandlung‘ – von Sorge in Freude und von Bachs bescheidenem Oboe-und-Streicher-Ensemble in ein von drei Trompeten und Pauken geleitetes himmlisches Orchester – durchzieht das abschließende Tableau und hebt den Gläubigen aus seiner früheren Schwermut. Es beginnt mit dem Zitat aus der Offenbarung (5, 12–13), ‚Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig‘, das aus Händels *Messiah* so vertraut ist. (Man könnte mit Recht fragen, ob es Händel mit seinem scharfen Blick für die sog. ‚transformative Imitation‘ nicht als nützliches Paradigma für seinen berühmten Schlusschor aufgegriffen hat: Dort sind die gleichen Blöcke homophoner Deklamation und die sich steigernde Erregung zu finden, die zum elementarsten und fesselndsten Rüstzeug eines Komponisten des 18. Jahrhunderts gehören.) Dieser Schlusschor der Superlative gipfelt in einer weiteren Permutationsfuge, die Tonart, Instrumentierung und den rythmischen Charakter des Chores umkehrt, der Teil I beschließt; selbst wenn Bach

ihn erst zu einer späteren Zeit hinzugefügt hätte, so scheint er doch ein völlig integraler Bestandteil der Anlage dieses Werkes zu sein, unerlässlich für das Gesamtgefüge. So besteht Bach im Gegensatz zu dem unverzüglichen Wechsel von c-moll zu C-dur im Finale von Beethovens Fünfter Symphonie darauf, dass wir während unserer Erlösung von den unvermeidlichen Sorgen des weltlichen Lebens die qualvolle Verzögerung erleben und in dieser Modulation hören, wie Gott uns diese durch seinen ‚Trost‘ und seine ‚Erquickung‘ schließlich nehmen wird, bis wir ihn ‚von Angesicht zu Angesicht‘ schauen.

Bachs einzige andere Kantate für diesen Sonntag, BWV 135 **Ach Herr, mich armen Sünder**, wurde im Juni 1724 komponiert und vermutlich einstudiert, bevor er nach Gera reiste, um dort die Orgel zu prüfen, und das bedeutet, dass er das Werk eigentlich nie beaufsichtigte oder selbst aufführte. Diese kurze, kernige Bußkantate ist die vierte in seinem zweiten Leipziger Zyklus, Teil einer eindrucksvollen Folge, von BWV 7, mit einer einleitenden Fantasia, die einem Concerto für Violine ähnelt, und dem Cantus firmus im Tenor, über BWV 20, mit einer französischen Ouvertüre am Anfang und dem Cantus firmus im Sopran, bis hin zu BWV 2 der vergangenen Woche, die im alten Motettenstil anfängt und den Cantus firmus in der Altstimme hat. Diese Werke fügen sich zu einem faszinierenden und kontrastvollen Portfolio einleitender Chorfantasien.

Im ersten Tableau verflechtet Bach zwei Oboen über einem schlichten Unisonovortrag der Melodie des Passionschorals in den hohen Streichern (bis jetzt noch keine Basslinie!), bevor auch diese sich im Flechtwerk der Oboe verfangen. Dann setzen die Bässe ein, Cello, Bass, Fagott und Bassposaune spielen das Thema in diminuierter Form. All das fügt sich zu einem langsamen, ritualhaften Porträt eines büßenden, Gnade suchenden Sünders zusammen und ist sehr bewegend, vor allem dort, wo Bach den Schmerz durch eine Folge selbstbeachtender erster Umkehrungen übersteigert: ‚Mein Sünd,

mein Sünd, mein Sünd...’.

Diese Stimmung bleibt im Tenor-Rezitativ (Nr. 2) erhalten, wo der ‚Arzt der Seelen’ angefleht wird, den kranken und schwachen Sünder zu heilen. Trost liefert die Tenor-Arie mit zwei Oboen, indem sie schildert, wie im Tod ‚alles stille... stille... stille’ ist. Ein Alt-Rezitativ beginnt *adagio*, wie eine Arie, ‚Ich bin von Seufzen müde’, und fährt fort: ‚mein Geist hat weder Kraft noch Macht, weil ich die ganze Nacht ... in großem Schweiß und Tränen liege. Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauern alt’ – Worte, die mich im Hinblick auf unser gegenwärtiges Finanzproblem besonders schmerzlich berührten. Und ich konnte mich mit der wunderbar trotzigen Bass-Arie identifizieren, wo sich die ersten Violinen gerieren wie virtuose Sturmschwalben: ‚Weicht, all ihr Übeltäter!’. Das ist herrlich zornige Musik, und man kann sich vorstellen, wie Bach gegen schändliche Bösewichte wütete (von denen ihm in seinem Berufsleben genug begegneten). Er schließt mit einem erhebenden ‚Ehr sei ins Himmels Throne’ zu demselben Passionschoral von Cyriakus Schneegaß (1597), mit dem er begann.

Da für diesen Sonntag nur zwei Kantaten vorhanden sind, konnten wir noch Bachs ‚Tripelkonzert’ BWV 1044 in unser Programm aufnehmen, ein Werk, das trotz seiner oberflächlichen Ähnlichkeit (wenigstens in der Besetzung) mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 5 zu einem anderen stilistischen Umfeld zu gehören scheint als Bachs übrigen Konzerte – dem Konzertstil seiner ältesten Söhne in der Tat sehr viel näher. Der Bach-Forscher Peter Wollny kam zu Hilfe, indem er zeigte, in welcher Weise die vorhandenen Quellen (Kopien, die von zwei Bach-Schülern, Agricola und Mützel, angefertigt wurden), die Rolle der Flöte und Violine des Concertinos als Vermittler zwischen dem solistischen Cembalo und den Ripienstreichern sowie die bisher beispiellose Verwendung von Doppelgriffen und Pizzicati den Schluss nahelegen, dass Bach auf diese Weise versuchte, dem Berliner Orchesterstil der 1740er Jahre nachzueifern. Wollny folgert daraus,

dass die geschickten Adaptionen von BWV 894 Präludium und Fuge in a-moll für Cembalo solo als Ecksätze und die Orgelsonate in d-moll BWV 527 als Mittelsatz sehr wahrscheinlich entweder 1740 oder 1747 anlässlich eines seiner Besuche am Berliner Hof (wo Carl Philipp Emanuel angestellt war) entstanden sind. Zweifel, ob Bach die Transkription dieses Konzertes selbst anfertigte (oder sie nur beaufsichtigte) sind für den mittleren Satz kaum berechtigt: Die Weise, in der er ihn für vier Stimmen erweiterte, ist ein Paradebeispiel dafür, wie Bach, laut Carl Philipp Emanuel spontanen Eingebungen folgend, Trios zu vollständigen Quartetten von sehr viel komplexerer Struktur umarbeitete. Bevor die vierte Stimme zur Flöte wechselt, wird sie von der Violine vorgetragen – eine begleitende Pizzicatofigur hat die Aufgabe, die gezupften Töne des Cembalos zu imitieren.

Die evangelisch-reformierte Fraumünster-Kirche in Zürich wurde 1250 vollendet und dürfte eine der ökumenischsten Kirchen überhaupt gewesen sein: Das Kloster war ein Benediktinerinnenstift für Frauen des süddeutschen Hochadels, bis die letzte Äbtissin 1524 zum Protestantismus übertrat, die Kirche diente veltinischen und hugenottischen Flüchtlingen als Gotteshaus, wurde von der russisch-orthodoxen Kirche genutzt und danach wieder von den Katholiken. Obwohl Ulrich Zwingli, der die Reformation in Zürich leitete, selbst sehr musikalisch war und sich für Musik begeisterte, verbannte er sie vollständig aus dem Gottesdienst, da sie dazu angetan sei, die Sinne zu verführen. Calvins Verachtung ‚lasterhafter Lieder‘ beschränkte in ähnlicher Weise den Kirchengesang auf den monophonen Genfer Psalter (1543), denn alles Übrige sei ‚das Instrument der Ausschweifung und sonstiger Schändlichkeit... denn kaum etwas auf der Welt hat mehr Macht, die Moral der Menschen zu verkehren oder zu beugen... [denn in ihr ist] ein Geheimnis und eine fast unglaubliche Kraft, unsere Herzen in diese oder jene Richtung zu bewegen‘. Paradoxerweise und unbeabsichtigt ist das aus jener Zeit eine der

scharfsinnigsten und positivsten Äußerungen über die Musik.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch