

Kantaten zum Festtag Johannes des Täufers

St Giles Cripplegate, London

Als wir nach der Mittsommerfeier am Trinitatissonntag auf den Orkney-Inseln wieder in Stansted gelandet waren, stürzten wir uns gleich in die Proben zu zwei langen und anspruchsvollen Programmen: für das Fest Johannes des Täufers und den ersten Sonntag nach Trinitatis. Anders als sonst hatten wir die großartige Gelegenheit, jedes Programm zweimal einzuspielen – und dazu noch am selben Ort: in St Giles Cripplegate, der im Krieg beschädigten Kirche in der City of London, wo Milton begraben liegt. Sie steht dem Komplex des Barbican Centre gegenüber und ist in dieser von Menschen geschaffenen Betonwüste eine Oase der Ruhe.

Bach komponierte BWV 167 **Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe** im Sommer 1723, kurz nachdem er sein Amt in Leipzig angetreten hatte. Um den Weg zu schildern, den Johannes der Täufer dem Einzug Christi in die Welt bereitet (und damit Gottes altes Versprechen erfüllt) hat, beschreibt Bach einen modulatorischen Bogen durch die fünf Sätze dieser Kantate, bewegt sich von G-dur über e-moll nach a-moll spiralförmig abwärts, dann wieder hinauf nach G. Ein Eingangschor fehlt; stattdessen beginnt Bach mit einer Arie für Tenor und Streicher, einem weiträumigen Satz im 12/8-Takt mit einem faszinierend variierten Phrasierungsmuster, einem genau berechneten dynamischen Verlauf und einer Passage mit Sprüngen fast in der Art Webers, die ‚das Horn des Heils‘ beschreibt. Das sich anschließende Alt-Rezitativ endet mit einem Arioso-Abschnitt von einnehmender Zärtlichkeit und wehmütiger Sehnsucht über einer arpeggierten Continuo-Begleitung des Cellos und beschreibt den Weg des reuigen Sünders ins Paradies (und nimmt dabei Schumanns *Paradies und die Peri* um hundertzwanzig Jahre vorweg). Das Kernstück der Kantate ist ein ausgedehntes Duett zwischen Sopran und Alt mit Oboe da caccia.

Die lyrische Oboenmelodie wird auf die aus drei Noten bestehende Phrase ‚Gottes Wort‘ und die Antwort ‚das trüget nicht‘ aus vier Noten in Terzen und Sexten verkürzt – wohlklingend und kernig und typisch für Bachs Fertigkeit, instrumentales und vokales Material als Einheit darzubieten. Der schnelle Mittelteil ist als achttaktiger Kanon für die beiden Stimmen angelegt, enthält üppige Rouladen und geht bei den Worten ‚haben wir gottlob erfahren‘ fast unmerklich in einen 3/4-Takt über – eine wunderschöne Verrückung von Betonung und Metrum. Das abschließende Loblied ‚Sei Lob und Preis mit Ehren‘ benutzt die gleiche Technik eines funkelnden und gefälligen Streicher- und Oboensatzes über einem Laufbass als Kontrast zu dem Choral, den Bach vier Monate zuvor in seiner Bewerbungskantate für Leipzig BWV 22 verwendet hatte und ein paar Tage später mit den polierten Naturtönen eines Clarinregisters, das die Liedmelodie aushöhlt, in BWV 75 für den ersten Sonntag nach Trinitatis noch einmal verwenden würde.

Für den gleichen Feiertag im folgenden Jahr, als dritte Choralkantate seines zweiten Kantatenjahrgangs, komponierte Bach **BWV 7 Christ unser Herr zum Jordan kam**. Sie ist ein monumentales Werk, vor allem die einleitende Choralfantasie, eine mitreißende Vertonung von Luthers Tauflied mit der Melodie in den Tenören über einer französischen Ouvertüre für zwei Oboen d’amore, Solovioline und Streicher, angefüllt mit großtönenden barocken Gesten, die das feierliche Einerschreiten Jesu und das mächtige Strömen des Jordans andeuten sollen. Zu den zahlreichen Herausforderungen der Interpretation gehört es, das Tempo richtig zu treffen – ein Tempo, das den Bariolagen der Violine, die das Wogen des Flusses darstellen, einen natürlichen Schwung gibt und doch breit genug angelegt ist, um die rhetorischen Gesten möglichst wirkungsvoll zur Geltung zu bringen.

In Nr. 2, einer Aria für Bass und Continuo (‚Merkt und hört, ihr Menschenkinder‘) erledigt Bach die Arbeit des Predigers auf vortreffliche Weise, hebt und senkt die Stimme, variiert Längen und

Betonungen – mit einem Anflug von Humor (gab es in Leipzig einen bestimmten Pfarrer, dessen Eigenheiten und Vortragsweise hier parodiert werden?). Ein Tenor-Rezitativ (Nr. 3) bereitet uns auf Christi Lehren vor, eine Aria (Nr. 4) schildert mit ihren beiden hoch aufsteigenden Violinen den kreisenden Flug des Heiligen Geistes als Taube. Der Bass kehrt mit einem Accompagnato (Nr. 5) zurück und erinnert den Hörer daran, dass Christi Leiden und Auferstehung der Grund sind für die Bekehrung und Taufe der Heiden. Dieses Stück führt zu einer ungewöhnlichen und knappen Aria (Nr. 6) für Alt (mit zwei Oboen d'amore zur Verdopplung der Violinen), in der die Menschen aufgefordert werden, sich durch die Taufe von der Sünde zu reinigen, und zu glauben, dass sie nicht ‚im Höllenpfuhl verderbt‘ werden. Das scheint das theologische Körnchen Wahrheit in einer ansonsten recht deprimierenden Ablehnung des Nutzens guter Taten und eines tadellosen Lebens zu sein. Johann Walthers Melodie, die in der einleitenden Choralfantasie zu hören war, kehrt danach mit Luthers Text aus dem Tauflied wieder: ‚Der Glaub allein die Kraft versteht des Blutes Jesu Christi‘.

Viele Jahre später – 1738 – unterlegte Bach eine unlängst komponierte zweiteilige Serenata, ‚Angenehmes Wiederau‘ (BWV 30a), mit einem Text von Picander zur Feier des Festes Johannes des Täufers: **Freue dich, erlöste Schar** BWV 30. Der Text des einleitenden und des abschließenden Chorals ist eine treffliche Willkommensode zur Begrüßung des Propheten Christi. Bach setzt auf seine unnachahmlich feierliche Art gewaltige, aufbrausende Energien frei. Das vom Bass angekündigte ‚Loblied‘ (Nr. 3) ist ebenso mitreißend, ein robuster Passetied in G-dur, umrankt von Triolengirlanden, die von einer Streicherlinie zur nächsten gereicht werden, dazu noch vor dem Dacapo ausgeschriebene kadenzartige Verzierungen für den Bass-Solisten. Zu den vier großartigen Arien gehören die muntere Gigue in e-moll (Nr. 10) für Sopran und Violinen (wir haben drei verwendet) und eine zweite

Bassarie in h-moll, diesmal mit Solovioline und Oboe d'amore mit voller Streicherbegleitung (Nr. 8), und schließlich – als beste von allen – eine bezaubernde Gavotte für Alt, Flöte und gedämpfte Violinen mit Pizzicati in den tiefen Streichern (Nr. 5). Alles ist frisch und neu an dieser Nummer, von der ungewöhnlichen Grundstruktur aus zwei achttaktigen instrumentalen Strophen, die beide wiederholt werden, bis hin zu dem synkopierten Thema und den Boogie tanzenden Triolen. Auch in einer Gemeinde, die sich nach fünfzehn Jahren daran gewöhnt hatte, dass Bach Giguen, Gavotten und Bourreen in seine Kirchenmusik aufzunehmen pflegte, muss seine Dreistigkeit und vornehme Gelassenheit Stirnrunzeln hervorgerufen haben – und hoffentlich ein Lächeln bei seinen ersten Zuhörern. Es ist die perfekte Antwort auf die Kritik derjenigen, die behaupten könnten, und sei es nur ein Augenzwinkern lang, Bach sei langweilig und schwerfällig.

Kantaten für den ersten Sonntag nach Trinitatis

St Giles Cripplegate, London

Der erste Sonntag nach Trinitatis hatte für Bach während seiner Zeit in Leipzig besondere Bedeutung. An diesem Tag begannen seine ersten beiden Kantatenzyklen, die ihm Gelegenheit gaben, sich seiner neuen Gemeinde musikalisch vorzustellen (mit BWV 75) und, genau ein Jahr später, eine neue stilistische Richtung einzuschlagen (mit BWV 20). Mit dem Trinitatisfest begann auch die zweite Hälfte des lutherischen Kirchenjahres, ‚die Zeit der Kirche‘ genannt, weil sie sich mit Grundfragen des Glaubens und der Lehre auseinandersetzt, im Gegensatz zu der als ‚Temporale‘ bekannten ersten Hälfte vom ersten Adventssonntag bis Trinitatis, die sich auf das Leben Christi, seine Menschwerdung, seinen Tod und seine Auferstehung konzentriert. Die drei uns erhaltenen Kantaten für den ersten Sonntag nach Trinitatis sind breit angelegte, musikalisch anspruchsvolle zweiteilige Werke von

höchster Qualität. Alle drei entnehmen ihr Motto dem Evangelium des Tages, beziehen das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus ein, befassen sich mit dem Streben nach irdischen oder himmlischen Gütern und verwerten Texte aus den Apostelbriefen und der Apostelgeschichte, in denen von der Liebe Gottes und der Notwendigkeit brüderlicher Liebe die Rede ist. Bach behandelt diese Themen in jeder der Kantaten auf verschiedene Weise. Wenn wir sie hier gemeinsam aufführen, vermitteln wir einen faszinierenden Eindruck davon, wie er sich von seiner Phantasie leiten lässt, und zeigen, mit welcher virtuosen Meisterschaft er seine facettenreiche musikalische Rhetorik darlegt.

Als erste offizielle Kantate zu Bachs Amtsantritt in Leipzig wurde BWV 75 **Die Elenden sollen essen** acht Tage nach der Ankunft mit seiner Familie und zwei Tage vor seiner formalen Ernennung aufgeführt. Der tadellose Zustand der autographen Partitur und das nicht aus Leipzig stammende Papier, auf der sie notiert war, lassen vermuten, dass Bach noch in Köthen mit der Komposition begonnen hatte. Die Kantate besteht aus vierzehn Sätzen (14 war Bachs symbolische Zahl), von denen sich sieben mit Reichtum und Armut unter materiellem Aspekt befassen, während die sieben übrigen die Herausforderung behandeln, der sich die Seele eines Christen zu stellen hat.

Bach beginnt mit einer französischen Ouvertüre in langsamem Dreiertakt, mit einem Oboensolo, das sich in rhetorischen Verzierungen ergeht, dem Stil von Händels Concerti grossi op. 3 sehr ähnlich. Der Chor verkündet mit majestätischem Pathos und entsprechendem Ernst: ‚Die Elenden sollen essen, dass sie satt werden‘ (Psalm 22, 26). Den Ausgleich bringt eine lebhaftere Fuge, ‚Euer Herz soll ewiglich leben‘, die von den vier ‚Concertisten‘ angestimmt wird, bei der Silbe ‚ewig‘ die Phrase ausgiebig in die Länge zieht und ‚leben‘ mit munteren Melismen ausstaffiert. Unverkennbar breitet Bach hier seine kompositorische

Palette aus. Die sich anschließenden Arien sind äußerst aktuell im Stil einer französischen Tanzsuite gehalten: eine Tenorarie (Nr. 3) als Polonaise, eine Sopranarie (Nr. 5) mit Oboe d'amore als Menuett, eine Altarie (Nr. 10) mit Violinen als prächtiger Passepied sowie eine glanzvolle Bassarie (Nr. 12) mit Trompete als Gigue. Beide Hälften der Kantate enden mit der Darbietung eines Kirchenliedes, ‚Was Gott tut, das ist wohlgetan‘, das Bach besonders liebte und gegen ein sehr eingängiges Ritornell gesetzt ist (und eine ‚inegale‘ Behandlung auf französische Art geradezu herausfordert). Doch dieser Teil hat mehr zu bieten als nur äußere Schau. Im Eingangsschor betont Bach nicht nur den offensichtlichen Unterschied zwischen Armut und Reichtum, sondern auch den Gedanken, das die Rangfolge von Himmel und Erde umgekehrt wird. Im zweiten Teil der Kantate hebt er den Gegensatz zwischen Armut und Reichtum auf eine geistliche Ebene. ‚Jesus macht mich geistlich reich‘, singt der Alt, und der Bass versichert, der Mensch vermöge den Geist in der Süße der Liebe zu erkennen (‚Jesu süße Flammen‘).

Noch eindrucksvoller ist die ein Jahr später komponierte Kantate BWV 20 **O Ewigkeit, du Donnerwort**. Konfrontiert mit dem verwirrenden und beunruhigenden Thema der Ewigkeit und vor allem der Ewigkeit der Hölle legt Bach ein Feuer an den Tag wie nie zuvor. Der Text erläutert das Paradoxon, dass wir nur auf unser Heil hinarbeiten können, indem wir uns mit dem Hier und Jetzt befassen. Johann Rists Choral von 1642, der insgesamt sechzehn Strophen enthält, ist hier auf zwölf verkürzt, von denen drei wörtlich beibehalten, die übrigen paraphrasiert werden. Das Werk eröffnet Bachs zweiten Jahrgang mit Kantaten, in deren Mittelpunkt ein Kirchenlied steht; das bedeutet eine radikale Veränderung, nicht nur des musikalischen Stils, sondern auch des theologischen Gewichts, das sich nun von der göttlichen Vergebung und Liebe, die in der Epistel angesprochen wird, auf die andere Seite verlagert und die Strenge des göttlichen Gerichts

hervorhebt. Furcht – und nicht mehr Trost – ist jetzt das Thema, die Aussicht auf eine Ewigkeit voller Schmerz und Leiden soll den Menschen anspornen, seine Seele zu retten (Nr. 6), da noch in dieser Nacht der Sarg vor die Tür gebracht werden könnte (Nr. 9). Entnimmt Bach sein Stichwort den Apostelbriefen – ‚auf dass wir eine Freudigkeit haben am Tage des Gerichts‘?

BWV 20 beginnt mit einer kunstvoll gearbeiteten Choralfantasie, die in der Form einer französischen Ouvertüre angelegt ist. Drei Oboen wenden sich gegen die Streicher – beide Gruppen arbeiten eine Taktlänge Sechzehntel heraus, die den Schrecken andeuten, der das Herz bis zum Hals schlagen lässt. Der Cantus firmus ‚O Ewigkeit‘ mit aufsteigender Melodie, von der martialischen Tromba da tirarsi verdoppelt, trägt die drei tieferen Stimmen zu einem hohen F hinauf, bevor diese im doppelt punktierten Vortrag der Instrumente zersplittern (‚du Donnerwort‘). Im Vivace vereinen sich Oboen und Streicher zu einer Doppelfuge, deren zweite chromatisch absteigt, wie es der Text nahe legt: ‚Ich weiß vor großer Traurigkeit / nicht, wo ich mich hinwende‘. Die tieferen Stimmen sind jetzt weiter von der Melodie entfernt, die einige mächtige Gegenakzente aufweist und die Bässe in einer heftig ausladenden Bewegung bei dem Wort ‚Traurigkeit‘ nach oben hebt. Unvermittelt kommt das Orchester auf einer verminderten Septime zum Stillstand. Aus der dramatischen Stille heraus werden knappe, Entsetzen erregende Fetzen von den Oboen zu den Streichern und zurück geschleudert, bis schließlich der Chor wieder einsetzt: ‚Mein ganz erschrocken Herz erbebt, / dass mir die Zung am Gaumen klebt‘. Der in Fetzen zerrissene Vortrag kennt keine Kompromisse und lässt der Hoffnung keinen Raum. Wir scheinen ungefähr achtzig Jahre vorwärts geschleudert zu werden, in die Welt Beethovens.

Der Tenor setzt die qualvolle Stimmung fort (Nr. 2 und 3) – ‚Ja, wie selbst Jesus spricht, / aus ihr ist kein Erlösung nicht‘ – und führt die Angst, die Pein und das angesichts der Höllenqual bebende Herz mit

gewaltiger Kraft vor Augen. Bach verwendet als thematisches Material ein buntes Arsenal: lange Noten und sich wellenförmig bewegende Achtel, die auf die Ewigkeit hindeuten, Appoggiaturen, die sich kettenartig über gewundene Figurationen erstrecken und die Angst erkennen lassen, wilde Läufe für die ‚Flammen, die auf ewig brennen‘, aufgerissene Fetzen, chromatisch und synkopiert, für das bebende Herz. Jähe Pausen am Phrasenende betonen den Eindruck von Zerrissenheit und Schrecken. Doch diese ausschweifende dramatische Metaphorik ist völlig nahtlos in das Gesamtkonzept integriert.

Der Bass-Solist steigt für Rezitativ und Arie (Nr. 4 und 5) wieder hinauf in seine Kanzel – in unserer Aufführung im wahrsten Sinne des Wortes, da Dietrich Henschel von seinem Platz in der letzten Reihe des Chores mit entschlossenen Schritten auf sein Ziel zusteuerte –, um ein weiteres Mal über das Grauen nachzusinnen, das ‚tausend Millionen Jahr / mit allen Teufeln‘ bereithalten. Plötzlich sind wir in der Welt der Opera buffa – besser gesagt, in einer Welt der Enten, davon drei (Oboen) und ein Fagott, die in liebenswürdigem Einvernehmen schnatternd seiner Feststellung ‚Gott ist gerecht‘ zustimmen. Die Stimmung scheint entsetzlich aus den Fugen geraten. Haben uns Feuer und Schwefel bislang an der Nase herumgeführt? Oder war das eine List, in der Absicht ersonnen, die Düsternis zu vertreiben – wie bei der Entlüftung eines Heizkörpers, der unter zu hohem Druck steht – und der inzwischen übel zugerichteten Christenseele einen Schimmer Hoffnung zu geben? Dietrich Henschel meinte, Bach wolle hier betonen, dass es wirklich ‚kein Problem‘ gebe: Der Gläubige brauche bloß Gott zu vertrauen. Wir könnten fast sehen, wie er sich in seinem Sessel zurücklehnt, seine Lieblingspfeife schmaucht und zufrieden Rauchringe vor sich hin bläst. Indessen lässt sich nur kurze Zeit erleichtert aufatmen. Die sonderbare Fortsetzung, eine Aria (Nr. 6) im Dreiertakt für Alt und Streicher, ‚O Mensch, errette deine Seele‘, wird mit einer verstiegenen rhythmischen Verlagerung präsentiert, die zweifellos

‚Satans Sklaverei‘ symbolisiert – regelmäßige 3/4-Takte wechseln mit einzelnen oder doppelten Hemiolen. Auf eine noch befremdlichere Weise lässt Bach die zweite Phrase des Sängers nur vom Orchester wiederholen – ein ‚Nachspiel‘ mit schweigendem Sänger, dreiundzwanzig Takte lang von insgesamt vierundsechzig. Eine pessimistische, wenn nicht gar alle Hoffnung verneinende Strophe des Chors (Nr. 7) beschließt den ersten Teil: ‚Solang ein Gott im Himmel lebt..., wird solche Marter währen‘.

Welchen Text hat der Pfarrer für seine Predigt verwendet? Vielleicht den Aufruf an die verlorenen Schafe, aus dem Sündenschlaf zu erwachen, der das Thema der wundervollen Bassarie in C-dur für Trompete und Streicher (Nr. 8) ist und den zweiten Teil einleitet, Bachs Antwort auf Händels Ruf ‚The trumpet shall sound‘ aus dem *Messias*. Die Arie ist für Sänger und Trompeter gleichermaßen strapaziös, verlangt technische Sicherheit und einen dramatischen Vortrag.

Der Altsolist versteigt sich nun in eine bedrohliche Tirade gegen die Welt der Sinneslust, die zu einem Duett zwischen Alt und Tenor nur mit Continuo (Nr. 10) überleitet, das aus Abfolgen von sechs Akkorden über einer zerfahrenen Linie aus Achtelnoten besteht und in seiner spannungsvollen Dichte bereits auf Verdi hindeutet. Die parallelen Terzen und Sexten in den Gesangsstimmen weichen zunächst imitierenden und antwortenden Phrasen, dann einer üppigen und gequälten Chromatik, wenn sie den blubbernden Strom und das ‚Tröpflein Wasser‘ schildern, das dem dürstenden Reichen verwehrt wird. Die Stimmen vereinen sich zu einem letzten Ruf nach dem verbotenen Wasser, der Continuo spielt verstohlen ein letztes Stückchen des Ritornells, dann... Düsternis... Überblende.

Unvergleichlich! Erst der abschließende Choral (Nr. 11), der diesmal mit der inständigen Bitte an Gott endet, von den Qualen des Lebens, den Versuchungen und dem schaurigen Gespenst der Ewigkeit befreit zu werden, bringt in diese technicolorgetönte Kantate einen Schimmer

Hoffnung.

Zwei Jahre später – und wir begeben uns in die Welt der Naturkatastrophen und Appelle an die Nächstenliebe: BWV 39 **Brich dem Hungrigen dein Brot**, 1726 komponiert. Hier scheint Bach zum zweiten Mal einen Text vom Hof zu Meiningen verwendet zu haben, wo sein Vetter Johann Ludwig in Diensten war. Die Vorlage aus Meiningen enthielt die Zitate zweier Bibeltexte: aus dem Alten Testament für den Anfangssatz, ‚Brich dem Hungrigen dein Brot‘ (Jesaja 58, 7–8) und aus dem Neuen Testament ‚Wohlzutun und mitzuteilen vergesst nicht‘ (Hebräer 13,16) – die übliche Anweisung, den Armen zu helfen.

Der aus mehreren Abschnitten bestehende und – mit 218 Takten – riesige Anfangschor beginnt mit wiederholten Achteln, die von paarigen Blockflöten zu paarigen Oboen und von diesen zu den Streichern und wieder zurück geworfen werden. Die sich anschließende, in Terzen fortschreitende lyrische Passage aus Sechzehnteln begleitet später den Chor bei den Worten ‚führe ins Haus‘. Der Chor setzt ebenfalls paarig ein und trägt mit flehenden Gebärden und vor Erregung versagender Stimme stoßweise und stotternd seine Bitten vor. Das führt zu lang ausgehaltenen chromatischen Phrasen bei den Worten ‚die, so im Elend sind‘ und bei ‚führe ins Haus‘ zu der in Terzen fortschreitenden, mit Melismen umwebten Passage aus Sechzehnteln. Die Tenöre nehmen ein neues, dicht gedrängtes Fugenthema mit As und Des als markanten Tönen in Angriff, dessen sehr eigenwilliges Pathos noch gesteigert wird, wenn sich die Altstimmen imitierend hinzugesellen. Nach dreiundneunzig Takten wechselt die Taktvorzeichnung zum Vierertakt: Die Bässe beginnen ohne Begleitung, und ihnen antworten dann alle Stimmen und Instrumente durchweg im alten Stil von Bachs Weimarer Kantaten, mit einem üppig ausgezierten Kontrapunkt, der andeutet, wie die Nackten bekleidet werden – ‚so kleide ihn‘. Bei Takt 106 wechselt das Zeitmaß zum 3/8-Takt (wieder eine Weimarer Eigenheit), und die Tenöre

stimmen die erste von zwei Fugenexpositionen an, die durch ein Zwischenspiel mit Coda voneinander getrennt sind. Das Gefühl der Erleichterung nach dem erdrückenden Pathos der Anfangsteile wird spürbar und verzischt zu einem homophonen Schluss: ‚...und deine Besserung wird schnell wachsen‘. Die Bässe leiten nun die Fugenexposition ein: ‚... die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen‘. Nach so viel Pathos setzt die abschließende, von den Sopranstimmen eingeleitete Coda – ‚...und die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen‘ – in einem Freudenausbruch die aufgestaut Energie frei.

Aber noch weitere Schönheiten hat diese Kantate zu bieten: eine Aria für Bass mit Continuo alla breve (Nr. 4), dessen Pulsieren statt eines Zweiertaktes einen Dreiertakt vermuten lässt, eine herrliche Sopranarie (Nr. 5), von zwei Blockflöten unisono begleitet, ein ergreifendes Alto accompagnato (Nr. 6). Aber alle erscheinen sie klein im Schatten der ungeheuren Größe, Kraft, Geschmeidigkeit und Phantasie des Eingangschores, wo jede Phrase des Textes in eine Musik von einzigartiger Qualität übersetzt ist.

© John Eliot Gardiner 2004

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier