

## **Kantaten für den vierten Sonntag nach Trinitatis Tewkesbury Abbey**

Mir scheint, das tägliche Gebräu aus aufgeschäumter Sauermilch und geriebenem Käse, das uns die Medien zum Frühstück servieren, ist eine hübsche Garantie dafür, dass die wirklich fesselnden Themen des Tages oberflächlich abgehandelt werden können. Diese Art der Darbietung entartet schnell zu großspurigen, wilden persönlichen Angriffen und reflexartig vorgetragenen Herabwürdigungen und Sticheleien. Zum Glück haben wir in dieser Hinsicht die erste Hälfte unserer Pilgerreise bemerkenswert unbeschadet überstanden – bislang. Vielleicht ist unsere Art, dem neuen Jahrtausend Bedeutung zu geben, einfach zu nebensächlich oder abwegig, um ein breites Medieninteresse zu wecken – für das wir vermutlich dankbar sein sollten. Doch es gibt Anzeichen dafür, dass die Menschen ihre Ansichten über ‚klassische‘ Musik geändert haben und sie als eine Möglichkeit begreifen, den Mangel auszugleichen, den sie in der spirituellen Ausrichtung ihres Lebens erkannt haben. ‚Diese stille, organische Revolution in den Hörgewohnheiten‘, nannte es David Sinclair in der *Times* (am 21. Juli des Jahres), eine Sehnsucht nach einer ‚Zeit vor den Freuden digitalen Samplings, synthetisierter Klänge und maschinengenerierter Soundtracks, die den Rhythmus bestimmen‘.

Sinclair redet nicht von Bach-Kantaten – leider nicht! Doch wenn in irgendeiner Weise die Aufmerksamkeit auf die Probleme gelenkt wurde, die eine Aufführung geistlicher und zugleich intimer Musik in der weltlichen Weiträumigkeit des Amsterdamer Concertgebouw oder, mehr noch, in der Royal Albert Hall mit sich bringt, so ist es dieser Pilgerreise zu verdanken. Natürlich wird es immer gewichtige Argumente dafür geben, dass es geboten sei, ein viel größeres Publikum anzusprechen, das Publikum klassischer Musik überhaupt, für das es unter normalen Umständen schwierig wäre, uns in den kleinen und abgelegenen

Kirchen zu erreichen, in denen wir oft in diesem Jahr aufgetreten sind. Doch so sehr wir uns auch darauf freuten, an den Proms teilzunehmen, fühlten sich viele von uns nicht wohl in ihrer Haut, irritiert durch das Erlebnis, diese feinsinnige Musik in den riesigen, glutheißen Räumen der Albert Hall aufzuführen und ‚öffentliche‘ Werke wie die Vierte Orchestersuite und das Brandenburgische Konzert Nr. 1 zwei so intimen Kirchenkantaten wie BWV 24 und BWV 185 an die Seite zu stellen.

Daher atmeten wir erleichtert auf, als wir schon am nächsten Tag unsere Pilgerreise fortsetzen konnten, diesmal mit der Tewkesbury Abbey als Ziel, wo das Cheltenham Festival stattfand. Wenn man zu einer Diät zurückkehrt, die aus Kantaten besteht, kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass die anhaltende Popularität, der sich Bachs Orchestersuiten und Konzerte erfreuen, ein einseitiges Bild dieses Komponisten vermittelt und demzufolge vielen Menschen der Einfallsreichtum und die tiefen Erkenntnisse entgehen, die in seinen Kantaten verborgen sind. Man spürt, dass Bachs Ziel hier nicht die ‚reine Komposition‘ war, bei der Anlass, Umstände und Auswirkungen der Aufführung keine Rolle spielen würden. Diese Musik, ausgefeilt bis ins letzte Detail, ist genau zugeschnitten auf die Liturgie und die Lesung des Evangeliums, den Lauf der Jahreszeiten sowie die Musiker, die ihm an einem bestimmten Tag zur Verfügung standen. Das ganze Spektrum künstlerischer Möglichkeiten auszubreiten, war also ein praktisches, kein abstraktes Ziel, und die musikalische Wissenschaft wollte er als ein Mittel verstanden wissen, ‚Einsicht in die Tiefen der Weltweisheit‘ zu gewinnen, wie es J. A. Birnbaum stellvertretend für ihn formulierte, als Beweis, ‚dass [...] die Musica von Gottes Geist [...] angeordnet worden‘, wie er selbst in seinem Exemplar von Calovs Bibelkommentar als Randbemerkung notierte. Welchen Glauben man auch immer haben mag, wie könnte man in Zweifel ziehen, dass sich Bach in der gesamten Musik, die er komponierte, probte und aufführte, Gottes

Gnade bewusst war – unter der Voraussetzung, dass all dies andächtigen Geistes geschah? Christoph Wolff verweist in seiner Bach-Monographie auf Bachs ‚niemals endenden musikalischen Empirismus, der theoretisches Wissen bewusst mit praktischer Erfahrung verband‘ und gelangt zu dem Schluss: ‚Vor allem jedoch artikulieren Bachs Kompositionen, als über alle Maßen kunstreiche musikalische Ausarbeitungen, nichts Geringeres als die schwierige Aufgabe, für sich selbst einen Gottesbeweis zu führen – vielleicht das einzige Trachten seiner musicalische Wissenschaft.‘ Naturwissenschaftler jener Zeit wie Newton und Johann Heinrich Winckler glaubten nicht nur, dass sich theologische Grundsätze empirisch beweisen ließen, sondern sahen auch keinen Widerspruch zwischen Naturwissenschaft und Christentum. Auch Bach sah ‚die leitende Hand des Weltenschöpfers in jenem Zweig der Wissenschaft, in dem er sich am besten und vermutlich besser als irgendeiner seiner Zeitgenossen auskannte‘.

Aber er macht es uns nicht immer leicht. Wie zum Beispiel sollen wir die ersten Zeilen von BWV 24 **Ein ungefärbt Gemüte** – ‚von deutscher Treu und Güte‘ auffassen? Vielleicht liegt in diesen Worten kein größerer Chauvinismus als in der Gewohnheit der Engländer im 17. Jahrhundert, sich mit Israel als dem auserwählten Volk zu identifizieren. Immerhin heißt es im Tagesevangelium: ‚Richtet nicht, so werdet ihr auch nicht gerichtet‘ (Lukas 6, 36–42), und der Heuchler muss sich die Frage gefallen lassen: ‚Was siehst du aber den Splitter in deines Bruders Auge, und den Balken in deinem Auge wirst du nicht gewahr?‘. Bachs Musik in BWV 24 weist keinen oberflächlichen Glanz auf: Wir müssen uns durch die äußere Schale durcharbeiten und dürfen uns durch die ‚trockenen, didaktischen Darlegungen und ungehobelten Verurteilungen menschlicher Schwächen‘ in Neumeisters Text nicht irritieren lassen (wie es Gillies Whittaker offensichtlich tat).

Bach beginnt mit einer Arie für Alt, einem würdevoll schreitenden Stück im Menuettstil mit unisono geführten Violinen und Bratschen, das

uns auf seine eigenwillige Weise eine Vorstellung von diesem ‚ungefärbt Gemüte‘ vermittelt. Das sich anschließende Tenor-Rezitativ ist eine eigenständige und musterhafte Predigt in Miniaturform zum Thema ‚Redlichkeit... eine von den Gottesgaben‘, denn ‚von Natur geht unsers Herzens Dichten mit lauter Bösem um‘. Mit dem Motto seines abschließenden Ariosos mahnt er, ein Christ solle ‚sich der Taubenart bestreben und ohne Falsch und Tücke leben‘. In der Tat so, ‚wie du den Nächsten haben willst‘. Das ist mit Sicherheit der Kerngedanke des Mittelsatzes und für Bach der richtige Zeitpunkt, die große Kanone hervorzuholen und uns deutlich vor Ohren vor zu führen, worum es geht: Zum ersten Mal in der Kantate hören wir den Chor, begleitet von einem Clarino über der vollen Streichergruppe, der uns zweimal mit dem Leitsatz konfrontiert: ‚Alles nun, das ihr wollet, dass euch die Leute tun sollen, das tut ihr ihnen‘. Er wird zunächst als ein schwungvolles ‚Präludium‘ im Dreiertakt präsentiert, danach als Doppelfuge (immer noch im Dreiertakt) mit der Vortragsanweisung ‚vivace allegro‘, die zuerst von den vier *Concertisten*, dann dem vollständigen Chor vorgetragen wird. Ihr Thema ist geschmeidig, das Gegenthema zerrissen, sprunghaft, gar nervös erregt. Diese Methode, seinen Chor anzukündigen (er beginnt dazu noch nach stummer Achtelzählzeit), ist weder das, was man erwarten würde, noch lässt sich diese Passage leicht bewältigen. Bei den Proben waren viele Durchgänge nötig, bis wir zu einer einigermaßen befriedigenden Interpretation gelangten, auf der Basis der ‚alla breve‘-Vorgabe für die Fuge.

Eine Attacke mit Feuer und Schwefel auf die Heuchelei folgt als Bass-Accompagnato (Nr. 4) mit wilden Akkorden der Streicher, Dolchstößen gleich. Nach achtzehn Takten weichen diese Hiebe einem milder stimmenden Appell: ‚Der liebe Gott behüte mich dafür‘. Auf ein sanftes Stück (Nr. 5) für doppelte Oboen d‘amore und Tenor, das uns zu ‚Treu und Wahrheit‘ mahnt, folgt ein ausgedehnter Choral mit einem Text Johann Heermanns, ‚O Gott, du frommer Gott‘, dessen acht

Verszeilen von verwässerten, pastoralen Interludien für die Oboen und Streicher (und eine pulsierende Clarinolinie in tiefer Lage) durchsetzt sind. Er endet mit der Bitte, ‚dass in solchem Leib ein unverletzte Seel und rein Gewissen bleib‘. Welch ein Unterschied zu den gewundenen Aufschreien des Büßers in den Kantaten des vergangenen Sonntags!

BWV 185 **Barmherziges Herze der ewigen Liebe** ist viel älteren Datums. Bach komponierte das Werk 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck, führte es 1723 noch einmal in Leipzig auf und zuletzt 1746/47. Unserer eigenen Aufführung legte wir die letzten Überarbeitungen zugrunde. Whittakers Analyse verfängt sich in dem ‚Dornenrosen‘ des Franck’schen Textes, die ‚in so reichem Maße dem jungen Komponisten auf den Weg‘ gestreut werden, während Albert Schweitzer der Meinung ist, die Schönheit dieser Kantate werde ‚durch den trockenen moralisierenden Text etwas beeinträchtigt‘. Ich bin mir nicht so sicher. Bach findet geeignete Mittel, Francks harmlose Paraphrase der Weisung des Evangeliums ‚Seid barmherzig, wie auch euer Vater barmherzig ist‘ auf überzeugende Weise wiederzugeben. Das einleitende Duett, für Sopran und Tenor mit Cellobegleitung und als Siciliano angelegt, wird von einem warmen Glanz umhüllt, und Triller auf betonter Zählzeit deuten auf die ‚Flamme der Liebe‘ hin, die uns ‚zerschmelzen‘ möge. Unterdessen wird Agricolas Choralmelodie ‚Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ‘ von einem Clarino intoniert, das über den beiden liebebeischenden Verszeilen schwebt. Das sanfteste Accompagnato für Alt und Streicher (Nr. 2), das sich vorstellen lässt, rühmt die Tugenden der Barmherzigkeit und Vergebung – und scheidert fast an den Worten: ‚Macht euch ein Kapital, das dort einmal Gott wiederzahlt mit reichen Interessen‘. Der Gedanke, der diesem Bild zugrunde liegt, wird in den üppigen instrumentalen Texturen der mittleren Arie für Alt, Oboe und Streicher näher erläutert: ‚Sei bemüht in dieser Zeit, Seele, reichlich auszustreuen‘ (Nr. 3), dem einzigen Satz der Kantate in einer Durtonart, darin Bach die Gesten des Sämanns in

der Melodieführung nachzeichnet und gleichzeitig auf die in Aussicht stehende reiche Ernte verweist. Nathalie Stutzmanns volle, doch klare Altstimme schien für diese Arie wie geschaffen, erst recht im gleißenden Nachmittagslicht der Tewkesbury Abbey.

Die abschließende Arie ist für Bass und eine ContinuoBegleitung im Oktavabstand bestimmt, an der sich alle Streicher beteiligen. Zu Beginn, wo sie aus dem Arsenal der zeitgenössischen Scarlatti-Oper schöpft, lässt sie das Allerschlimmste befürchten. Doch sobald ein Text das Wort ‚Kunst‘ enthielt, spornte er Bach offenbar zu schöpferischen Höhenflügen an, und hier werden wir nicht enttäuscht, weder durch die genialen Lösungen, die er zur Verarbeitung des nicht gerade verheißungsvollen Materials findet (darunter ein Kanon mit einer Zählzeit Abstand zwischen Stimme und Continuo), noch durch die behutsame parodistische Manier, in der er das rhetorische Imponiergehabe eines großspurigen Predigers porträtiert. Herzog Wilhelm Ernst neigte dazu, seiner Entourage mitsamt Diensboten Predigten zu halten oder ihre Kenntnisse des Katechismus stichprobenweise zu überprüfen. War er hier die Zielscheibe? Sicher nicht, auch wenn sich das Verhältnis zwischen ihm und seinem Konzertmeister bald verschlechtern würde.

Eine auffallend andere Stimmung kennzeichnet BWV 177 **Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**. Dieser 1732 komponierten Kantate, die auf Rezitative verzichtet, liegt per omnes versus Agricolas Choral zugrunde. Im Anfangschor stellt Bach in einer kunstreich gearbeiteten Instrumentalfantasie ein Concertino aus Violine und zwei Oboen der vollen Streichergruppe gegenüber, bevor Alt, Tenor, Bass und schließlich die Sopranstimmen mit einem Cantus firmus einsetzen, der von der Oboe verdoppelt wird. Selbst nach seinen Maßstäben ist die Verflechtung der drei tiefen Stimmen von besonderer emotionaler Eindringlichkeit: Bußgebete auf allerhöchstem lyrischen Niveau. Die drei Arien sind alle lang, jedoch in reizvollem Kontrast voneinander

abgesetzt: Alt mit Continuo (Nr. 2), eine menuettartige Sopran-Arie mit Oboe da caccia (Nr. 3), ein munteres Stück in Ritornellform für Tenor und schließlich die ungewöhnliche Kombination von obligater Violine mit Fagott (Nr. 4). Es ist eine inständige Bitte um Standhaftigkeit und Gnade, von unbändiger Heiterkeit, die etwas viel Dunklerem weicht bei den Worten ‚errett‘ vom Sterben‘, pianissimo vorzutragen und dann tatsächlich ersterbend in einer Fermate. Die Kantate endet mit einer straffen, schlichten vierstimmigen Harmonisierung von Agricolas Choral.

Die Tewkesbury Abbey steht am Zusammenfluss von Severn und Avon, von den Cotswolds und den Malvern Hills ungefähr gleich weit entfernt. Sie wirkt, als wäre sie für die Ewigkeit gebaut und dazu bestimmt, turbulente Zeiten zu überdauern: die Rosenkriege und die Auflösung der Klöster (und jetzt – 2007 – die verheerenden Überschwemmungen). Das Schiff mit seinem romanisches Gewölbe wird von riesigen zylindrischen Säulen beherrscht, jede über neun Meter hoch und zwei Meter im Durchmesser. Mir schien, alle Chorsänger und Orchestermusiker waren erleichtert, dass mit diesem Konzert nun alles wieder seinen gewohnten Lauf nahm: eine inspirierende Szenerie, eine glückliche Übereinstimmung zwischen Musik und Architektur, eine echte Pilgerstation und ein ruhiges, aufmerksames Festspielpublikum.

### **Kantaten für den fünften Sonntag nach Trinitatis Blasiuskirche, Mühlhausen**

Bach war zweiundzwanzig Jahre alt, als er sein zweites offizielles Amt antrat – in Mühlhausen. Er blieb dort nur ein Jahr, von Juni 1707 bis 1708. Alten Gerüchten zufolge hätten ihn die ständigen Streitereien zwischen dem Pietisten Johann Adolf Frohne, der das Pfarramt an der Blasiuskirche versah, wo er selbst angestellt war, und Georg Christian

Eilmar, dem orthodox orientierten Pfarrer an St. Marien, der anderen Hauptkirche, aus der Stadt vertrieben. Eher plausibel für seine verfrühte Abreise ist die Erklärung, dass sich ihm die Gelegenheit bot, am Weimarer Hof die neue Orgel einzuweihen, ein Angebot, das er kaum ablehnen konnte, stand doch in Aussicht, in einem anspruchsvollerem Umfeld mit einer Gruppe von Musikern zu arbeiten, die besser ausgebildet waren als jener zusammengewürfelte Haufe aus Nebenberuflern, Dilettanten und Stadtpfeifern, die ihm in Mühlhausen zugeteilt waren. Doch Mühlhausen war eine freie Reichsstadt wie Lübeck, wo er unlängst erlebt hatte, wie Buxtehude ungehindert schaltete und waltete. Solche Städte waren weitgehend autonom, ihre Stadträte dem Kaiser in Wien direkt verantwortlich, nicht irgendeinem kleinen Landesfürsten der Umgebung, und so muss Mühlhausen für Bach durchaus reizvoll gewesen sein. Und hier formulierte er sein musikalisches Ziel – mit dem ‚Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren, und Ihren [der Gemeinde] Willen nach‘ einzurichten, ein ungeheuer ehrgeiziges Unternehmen, wie seine spätere Leipziger Produktion beweisen würde. Vor seinem Weggang nach Weimar erklärte er in seinem Entlassungsgesuch den Mühlhausener Stadtvätern, ‚dass eine Enderung mir unvermuthet zu handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der wohlzufaßenden kirchenmusic ohne verdrießlichkeit anderer ersehe‘. Gleichwohl blieb Bach der Stadt danach noch viele Jahre in Freundschaft verbunden, kehrte zurück, um weitere ‚Rats-Stücke‘ aufzuführen, und behielt wohl auch den Umbau der Blasiusorgel im Auge.

Ich wollte neben den beiden Leipziger Kantaten BWV 88 und 93, die für den fünften Sonntag nach Trinitatis erhalten sind, auch zwei der in Mühlhausen entstandenen Stücke in unser Programm nehmen, die wunderbare Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* und BWV 71 *Gott ist mein König*. Die Kantaten aus Bachs Mühlhausener

Zeit beschränken sich nicht auf eine einzige stilistische Formel. Alle bringen in der Bibelexegese neue und zwingende Aspekte zur Sprache. Bei der Bußkantate BWV 131 **Aus der Tiefen** beschränkt sich Bach auf einige Verse aus Psalm 130, die er mit zwei Strophen aus einem Choral von Bartholomäus Ringwaldt (1588) verknüpft. Das Werk, ‚auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht‘, war vermutlich für einen Gottesdienst nach dem verheerenden Feuer am 30. Mai 1707 bestimmt, das in der Unterstadt in der Nähe der Blasiuskirche dreihundertsechzig Häuser zerstört hatte, sowie für die Gedenkfeier im folgenden Jahr. (Auf einem der alten Häuser gleich neben Divi Blasii ist die Inschrift zu lesen: ‚HAT GLEICH ZUVOR DIE FLAMM MIR ALLES WEGENOMMEN MEINEN SUM [= Sinn] SIE NICHT HAT KÖNNEN KOMMEN WER GOTTTRAUT ANGLAUBT NACH DICH ZEIT HAT EWIG FREUT‘.) Ob es die Schmerzlichkeit dieses Ereignisses war, die Bach inspirierte, oder Luthers pathetische Übersetzung des *De profundis*, sein Bestreben, den Text auf eine möglichst adäquate Weise zu vertonen, brachte eine Musik von mächtiger, wiewohl nicht immer stimmiger Eloquenz hervor.

Seine Leistung ist um so größer, als er hier nicht zu einem einfachen kompositorischen Kunstgriff Zuflucht nehmen konnte, zum Beispiel eine allgegenwärtige Choralmelodie wie in seinem Probestück BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* für Mühlhausen, die zwischen den sieben Strophen die Einheit schafft und seiner musikalischen Gestaltung den Rahmen gibt. Der Psalmtext *Aus der Tiefen* verlangte Kontraste in Stil, Form und Ausdruck. Es ist zu merken, dass Bach stilistische Vorläufer aus seiner unmittelbaren Umgebung im Geiste Revue passieren ließ. Und so steht unverrückbar hinter seiner Interpretation das familieneigene Korpus musikalischer Antworten auf Büßertexte, davon sieben aus der Feder seines älteren Cousins Johann Christoph (wenngleich sich schwer abschätzen lässt, wie viele davon er zu diesem Zeitpunkt seines Lebens tatsächlich kannte). Ein

gemeinsamer Faden, Luthers Aufruf zur Buße, verbindet die deutschen Psalmenvertonungen, die Heinrich Schütz und Bachs älterer Cousin geschaffen hatten, und dieser wird nun von Johann Sebastian zum ersten Mal aufgegriffen. Bei allen drei Komponisten begegnen Momente, wo der emotionale Ausdruck so unverblümt ist, dass es einem den Atem verschlägt. Erinnerete sich Bach an die Seelenpein, die sein Cousin zu äußern pflegte, als er zu den Worten ‚Ich harre des Herrn, meine Seele harret‘ den langsamen fugierten Chor (Nr. 3) zu komponieren begann? Es ist der mittlere und tiefgründigste Abschnitt des Werkes, angekündigt von drei mächtigen, von Blockharmonien begleiteten Beteuerungen – ‚Ich harre des Herrn‘ –, die durch kleine kadenzartige Auszierungen für zwei einzelne Stimmen voneinander getrennt sind. Von hier aus streckt sich der Chor zu einer langbogigen, vorwiegend vokalen Fuge. Der emotionale Schmerz lagert in der Folge verminderter Septimen, großer oder kleiner Nonen, die Bach in strategischer Absicht auf betonte Zählzeiten setzt, um das sehnsuchtsvolle ‚Harren‘ zu betonen. Das Ergebnis ist, dass jeder folgende Fugeneinsatz mit jedem Mal schmerzlicher und eindringlicher gerät. Es ist das instrumentale Gefüge, diese zusätzliche Ebene der Erfindung, die diesen Satz besonders auszeichnet, diese neue und meisterhafte Art, die Stimmen der Oboe und Violine (später Bratschen und sogar Fagott) in einem schmückenden Kontrapunkt zu der betont emotionalen Stimmführung des Chores zu verflechten. Expressive Gesten wie diese und ein Hauch Mystik, der diese Kantate umhüllt, lassen die Nähe zu einer anderen erlesenen Vertonung des *De profundis* erkennen, des französischen Komponisten Michel-Richard de Lalande, die 1689 entstand. Beiden Fassungen ist die überall spürbare Würde und Gediegenheit des Ausdrucks gemeinsam, vor allem jedoch das dichte kontrapunktische Netz von ungewöhnlicher Eindringlichkeit, in das sich die übereinander gelagerten Sing- und Instrumentalstimmen verweben.

Original Bach ist die Art, wie er seine Themen gestaltet und die Kantatentexte in ihnen spiegelt. Für den eindrucksvollen Chor, der *Aus der Tiefen* beschließt, baut er eine Sequenz aus vier ineinandergreifenden Gliedern: ‚Israel hoffe‘ (drei mit Nachdruck vorgetragene Blöcke aus offenen Harmonien), ‚auf den Herrn‘ (imitierender Kontrapunkt mit instrumentalen Einwüfen), ‚denn bei dem Herrn ist die Gnade‘, (choralartig mit schmückender Oboenkantilene), ‚und viel Erlösung bei ihm‘ (imitierend geführte Stimmen voller Kraft und Energie, von antiphonalen Seufzermotiven durchsetzt). Ohne Pause erfolgt der Übergang zu einer eigenständigen fugierten Sequenz, deren Thema und Gegenthema dem dualen Charakter des letzten Satzes geschickt angepasst sind: ‚Und er wird Israel erlösen‘, ein knappes Kopfmotiv mit einem ausgedehnten melismatischen ‚Schwanz‘ bei dem Wort ‚erlösen‘, ein chromatisch aufsteigendes Gegenthema bei den Worten ‚aus allen seinen Sünden‘. In diesem abschließenden Abschnitt distanziert sich Bach von den früheren motettenartigen Formen in der Musik seiner Vorfahren und zeigt, dass er mit Ausdrucksmitteln umzugehen versteht, die von der zeitgenössischen Praxis der Italiener übernommen und von norddeutschen Komponisten wie Johann Theile und Georg Österreich weiterentwickelt wurden. Ein Beispiel dafür ist dieses ausgedehnte Fugenthema, das chromatisch beantwortet wird.

Dass Bach den Auftrag erhielt, für den Gottesdienst im Februar 1708 zur Feier der Amtseinführung des neu gewählten Stadtrats die Festmusik, das ‚kleine Rats-Stückchen‘, zu komponieren, ist der schlüssige Beweis, dass er sich in Mühlhausen de facto als Kapellmeister etabliert hatte. BWV 71 **Gott ist mein König** ist in Bachs Schaffen beispiellos. Kein anderes Werk ist in einem so großen Maßstab angelegt: Vier eigenständige Instrumentalchöre sind gegen eine Vokalgruppe aus vier Sängern gesetzt, optional dazu eine Kapelle aus Ripienisten und eine Orgel. Das Vorbild, das Bachs Werk stilistisch wie auch zeitlich am nächsten liegt, sind die zwei Oratorien

Buxtehudes, mit denen die Stadt Lübeck im Dezember 1705 den Tod Kaiser Leopolds I. betrauerte und seinem Nachfolger Joseph I. mit theatralischer Pracht ihre Huldigung darbrachte. Bach dürfte zugegen gewesen sein, und die zwei Jahre später komponierte Kantate *Gott ist mein König* gehört zu den zahlreichen Werken, mit denen er Buxtehude Anerkennung zollte, eine Nachwirkung der eindrucksvollen Erlebnisse, die für ihn diese Lübecker ‚Abend-Musiken‘ gewesen waren, von denen nur die Texte erhalten sind.

Bach schrieb für eine üppige politische Feier, mit der sich die Stadt Mühlhausen, stolz auf ihre Unabhängigkeit, von ihrer besten Seite präsentierte. Am Morgen des 4. Februars 1708 läutete die große Glocke der Marienkirche von sieben bis acht. Zwei Blaskapellen schritten der offiziellen Prozession der zweiundvierzig Ratsherren und sechs Bürgermeister vom Rathaus bis zur Kirche voran, ihnen folgten die scheidenden Stadtherren, hinter diesen ihre neu gewählten Nachfolger und Amtsdienner als Nachhut. In der Kirche wurde nach den einleitenden Chorälen zunächst die Predigt gehalten, dann kam das Hauptstück, Bachs ‚Glückwünschende Kirchen Motetto‘, mit der das neue Stadtparlament begrüßt werden sollte. Ihr Text enthielt einen thematischen Bezug zum Alter mindestens eines der Bürgermeister (einen Achtzigjährigen), eine Gebet um gute Stadtlenkung, beiläufige Anspielungen auf den Spanischen Erbfolgekrieg und eine Huldigung an Kaiser Joseph I, alle vermischt mit Zitaten aus der Bibel. Nach dem Segen und dem letzten Choral stellten sich die frisch gewählten Ratsherren ‚unter offenem Himmel‘ vor dem Kirchenportal auf und legten ihre Eide ab, die ihnen der im Eingang stehende Syndicus vorlas. Danach formierte sich der Zug neu, diesmal mit dem neuen Stadtrat an der Spitze, und man begab sich zurück ins Rathaus, wo ein prächtiges Fest gefeiert wurde.

Zwei der neu gewählten Bürgermeister waren so beeindruckt und erfreut über Bachs Beitrag, dass sie die Druckkosten für Textbuch und

Noten übernehmen. Dass die Kantate *Gott ist mein König* – als einzige überhaupt – zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurde, mag uns paradox erscheinen. Denn ungeachtet ihrer reizvollen und einfallsreichen Instrumentierung, der Freude an kühnen Klangkontrasten, der frischen und phantasievollen Führung einer so verflochtenen Phalanx von Stimmen und Instrumenten erscheint sie, vielleicht durch ihren merkwürdig zusammengeflickten Text, irgendwie zerrissen und kurzatmig. Sie ist die einzige seiner Mühlhausener Kantaten, die wie ein Frühwerk *wirkt*, aus der Probezeit des Novizen. Allerdings gibt es eine Ausnahme, den vorletzten Chor (Nr. 6), die Rosine im Kuchen. Die Worte des Psalms 74, ‚Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben‘, vertont Bach in einer Weise, die nur der Ausdruck einer sehr persönlichen Stimme sein kann: Er schildert die Situation des heimgesuchten Christen – oder konkret des hart bedrängten Musikers. Es ist ein Satz von ungewöhnlicher Zurückhaltung, Delikatesse und ungeheurer tonaler Subtilität. Wenn er in *Christ lag in Todesbanden* eine fallende Sekunde benutzte, um den Schmerz auszudrücken, verwendet er hier ihr Gegenstück, einen steigenden Halbton, um die schmachtende Sehnsucht anzudeuten – ein weiteres Beispiel für eine Pathopeia, die augenblicklich an das Gurren der Turteltaube denken lässt. Ein französischer, an Couperin erinnernder Beiklang erhält deutlicheres Gewicht durch zart getupfte Farben: Blockflöten-, ‚Chöre‘ und Cello, die gegen die Rohrblattinstrumente – zwei Oboen und Fagott – und die Streichergruppe gesetzt sind. Eine zarte, wogende Figur, die auf dem Cello beginnt, durchzieht allmählich das gesamte Streicherensemble – als würde ein ganzer Schwarm Turteltauben aufgeweckt –, während die Stimmen sanft und unisono in den fünf Takten eines gregorianischen Chorals verklingen, in melancholischer Sehnsucht nach etwas, was außer Reichweite ist. Dieser Satz ist ein einziges Entzücken, einer der wenigen Ausnahmen, wo sich Bach erlaubt, nostalgische Unwirklichkeit,

Mysterium und sinnliche Freude zu vermischen. Wie bei seinen Kantaten für den vierten Sonntag nach Ostern (SDG 23) ist die engste Parallele die Nähe zu einigen der pastoralen Tänze Rameaus, und vielleicht waren mit diesem Stil beide ihrer Zeit voraus – mehr als ein ganzes Jahrhundert.

Ein Rätsel ist mir, was Bach bewog, sich urplötzlich von der unglaublich fruchtbaren Formel abzuwenden, die ihm in diesen frühen Kantaten begegnet war, und sich um 1714 für die ‚geschlossene Form‘ zu entscheiden? Diese beiden frühen Werke (wie auch BWV 4 und 198) sind so geistvoll und einfallsreich, dass wir von seinen unvermuteten – fast kapriziösen – Stimmungsumschwüngen, Tempiwechseln und Veränderungen der Textur, die immer auf den entsprechenden Textabschnitt abgestimmt sind, früher oder später überrascht werden. War es durch den Einfluss Erdmann Neumeisters, des jungen lutherischen Theologen und Dichters, der die Kantatentexte revolutionierte, indem er sie italienischen Opernszenen anglich, dass sich Bach veranlasst sah, diesen flüssigen und launigen Stil der geschlossenen Form zu opfern? Verfiel er auf den Gedanken, er habe Predigten in Musik zu liefern und hätte als musikalischer Prediger dann nur noch Seccorezitative zur Verfügung, um die rhetorischen Pointen und Ermahnungen zu artikulieren? Oder waren es die neuen Herausforderungen, die er in Sätzen mit geschlossener Form wie der Choralphantasie entdeckte? Reizte ihn die Aussicht, dass er den üblichen Da-Capo-Arien unterschiedliche Wendungen würde geben können? Vielleicht werden wir das bis zum Ende des Jahres herausfinden...

In der ersten seiner beiden Leipziger Kantaten für diesen Sonntag, BWV 93, verlegt sich Bach auf das Rezept, das gesamte Werk auf einen Choral zu gründen, der für den fünften Sonntag nach Trinitatis bestimmt ist und zu seinen deutlichen Favoriten gehört (wie es offensichtlich auch bei Brahms der Fall war, als er sein *Deutsches Requiem* schrieb): ‚**Wer nun den lieben Gott lässt walten**‘, mit Text

und Melodie von Georg Neumark (1641). Obwohl dieses Werk zu seinem zweiten Kantatenjahrgang gehört und die am Anfang stehende Choralfantasie entsprechend anspruchsvoll ist, scheint sich Bach zurück zu den Wurzeln seiner Kindheit zu begeben, nicht nur weil er dieses Lied so liebte, sondern auch in der Manier, wie er es in zweien der Sätze (Nr. 2 und 5) aufgliedert – nach der Frage-und-Antwort-Methode, mit der er seinen Katechismus lernte. Also nimmt er eine Strophe aus Neumarks Choral und sagt sie zeilenweise auf: ‚Was helfen uns die schweren Sorgen?‘, ‚Was hilft uns unser Ach und Weh?‘, immer vom Solisten ein wenig verziert. Dann fügt er als freies Rezitativ den Antworttext ein: ‚Sie drücken nur das Herz mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz‘, und so weiter, wie bei einem mittelalterlichen Tropus. Das bedeutet, dass wir ständig auf der Hut sein müssen, was er mit Neumarks Choral anstellen wird (der ihm selbst wie auch seiner Gemeinde äußerst vertraut war), wie er ihn auf immer wieder überraschende Weise variiert, ausschmückt, verkürzt oder wiederholt – alles aus Gründen der Rhetorik und zur Steigerung des Ausdrucks. In der einleitenden Fantasie übernehmen die vier vokalen *Concertisten* paarweise die Führung und singen eine verzierte Version aller sechs Zeilen des Chorals, *bevor* er ‚sauber und ordentlich‘ mit Blockakkorden harmonisiert vom (vollständigen) Chor vorgetragen wird, wobei sich die tiefen Stimmen schließlich zu einem schmückenden Kontrapunkt auffächern. Im mittleren Satz (Nr. 4) dieses symmetrisch gebauten Werkes hebt sich der Choral in seiner reinen Form von der Umgebung ab, wie die goldenen Initialien in einem mittelalterlichen Missale. Vorgetragen wird er von den Violinen und Bratschen, während sich Sopran und Alt darauf beschränken, eine lyrische Verkürzung der Melodie auszusmücken. In den beiden Arien ist ihre Verkleidung sogar noch subtiler. Paraphrasiert kehrt sie in der von Streichern begleiteten Tenor-Arie (Nr. 3) wieder. Wenn wir uns fragen, warum die Schritte dieses eleganten Passepieds aller zwei Takte abgebremst

werden, so stellt es der Tenor klar: ‚Man halte nur ein wenig stille‘ – und höre auf das, was Gott zu sagen hat. In der abschließenden Arie (Nr. 6), ‚Ich will auf den Herren schau‘, werden wir noch einmal zum Narren gehalten. In ihrem unbekümmerten Wortwechsel scheinen uns Sopran und Oboe zu versichern, dass wir uns in der Kantate zum ersten Mal in einer ‚choralfreien‘ Zone befinden. Da eilt bei den Worten ‚Er ist der rechte Wundermann‘ die Chormelodie herbei und liefert unverändert den Abgesang. Man fragt sich, ob eine solche Fülle geistreicher und witziger Einfälle von Bachs Hörern goutiert wurde oder auf sie verschwendet war.

Im Vergleich zu der Manier, wie Bach zwei Jahre später Neumarks Choral in gebieterischer Harmonik als Abschluss seines Beitrags für den gleichen Sonntag präsentieren würde, könnte die Methode, die er in BWV 88 **Siehe, ich will viel Fischer aussenden** anwendet, kaum gegensätzlicher sein. Das Werk ist eine doppelstöckige Kantate, in der er auf eine Choreinleitung verzichtet, das Evangelium des Tages zu ignorieren scheint und sich stattdessen einem Text aus dem Alten Testament zuwendet, der von den Suchtrupps (aus Fischern und Jägern) berichtet, die der Herr ausgesickt hat, sein versprengtes Volk zusammenzurufen (Jeremia 16, 16). Die ausgedehnte Bass-Arie beginnt mit zwei Oboen d’amore und Streichern als muntere Barkarole im 6/8-Takt. Plötzlich wechselt die Szene zu einer Jagd, ‚allegro quasi presto‘, ein Paar tobender hoher Hörner gesellt sich zum Orchester, als stünde ein Hindernisrennen an. Die langsame, gewundene Gangart des einen bei ständig variiertem Platzierung von ‚Siehe!‘, die unzähligen Synkopierungen des anderen, beide stellen das Ensemble vor eine schwierige Aufgabe. Bach stibitzt sich im folgenden Rezitativ den rhetorischen Trick eines Predigers, wenn er mit der Frage schließt: ‚Und überlässt er uns der Feinde List und Tück?‘. ‚Nein‘, beantwortet der Tenor mit mächtiger Stimme seine eigene Frage zu Beginn der folgenden Arie mit obligater Oboe da

caccia. Bach verzichtet auf den vollständigen Einsatz der Streicher, bis der Sänger geendet hat, analog zu dem nicht vorhandenen Anfangsritornell. Ein Rezitativ, hier auf eine höhere Ebene erhoben, deklamiert in einer menuettartigen Arie die entscheidende theologische Aussage. Die Macht der Musik wird hier auf überzeugende Weise dargeboten.

Der zweite Teil beginnt für den Tenor, der als Evangelist auftritt, mit einem direkten Zitat aus dem Evangelium, ‚Jesus sprach zu Simon‘, woraufhin die Vox Domini (Bass) über einem energischen Celloostinato ein Arioso im Dreiertakt anstimmt, zunächst im Sprechrhythmus beginnt, sich dann jedoch in einen melismatischen Dialog mit dem Continuo verbreitet. Ein Duett für Sopran und Alt mit unisono geführten Violinen und Oboe d’amore ist als eine zweistimmige Invention angelegt, deren unvergessliches Seufzermotiv (Stimmen in Terzen) der letzten Zeile vorbehalten bleibt. Endlich wird die Bedeutung dieser Fischer und Jäger im ersten Teil klar: Der Anfang sollte an jene Szene am See erinnern, als Jesus den Fischer Petrus zu seinem Jünger berief, und somit hätten wir hier ein frühes Beispiel für jene ‚Dialektik der Moderne‘, die bei Forschern so beliebt ist: Bach bedient sich des kollektiven Gedächtnisses seiner Hörer.

Dass sich ein weiterer Gedanke in dieser Woche immer wieder aufdrängte, ist der unvergesslichen Chormelodie Georg Neumarks zu verdanken, die in den zwei Kantaten für diesen Sonntag wiederkehrte. Was hat es mit dieser Melodie auf sich, dass ich so überzeugt bin, sie sei *alt* – ist es einfach nur die Tatsache, dass sie modal ist? Ihre betont elegische Manier und die Intimität ihres Ausdrucks, besonders in der Weise, wie Bach sie gestaltet, legen ein Tacet der verdoppelnden Instrumente nahe, lassen die Neigung verspüren, sie sehr leise zu spielen.

Das Publikum, bei den ‚offenen‘ Proben am Samstagabend – vorwiegend aus der Umgebung, wie es hieß – und am Sonntag selbst,

reagierte aufmerksam und begeistert, selbst nach den Maßstäben dieser Pilgerreise, als wolle es es seine Anerkennung zeigen, dass ein wahrer Durst gestillt worden war.

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen  
Tagebuch

*Übersetzung: Gudrun Meier*