

Kantaten für Septuagesima

Grote Kerk, Naarden

Wenn die Passionszeit näher rückt, vierzig Tage des Fastens, der Besinnung und Buße, wendet sich das Tagesevangelium mit gutem Grund den Arbeitern im Weinberg zu, von denen Matthäus berichtet. Die Lehre, die Bachs Librettist aus diesem Gleichnis zieht, ist eindeutig: Nimm dein Schicksal an und murre nicht, wie ungerecht es dir im Augenblick auch erscheinen mag. Und sie ist in allen sechs Sätzen von BWV 144 **Nimm, was dein ist, und gehe hin** aus Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang präsent. Kühner und unerbittlicher als diesen kann man sich den Anfang einer Kantate kaum vorstellen. Aus dem Nichts – ohne das geringste instrumentale Vorspiel – schleudern die Tenorstimmen das Motto hervor, den Beginn einer fugierten Motette, in der zwei Oboen und Streicher über einem teilweise unabhängigen Basso continuo die Gesangslinien verdoppeln. Zehn Jahre nach Bachs Tod, zu einer Zeit, als außerhalb des Kreises seiner begeisterten ehemaligen Schüler nicht mehr viele Menschen dieses erstaunliche sonntägliche Menü von Kirchenkantaten kannten oder sich daran erinnern konnten, meldet sich überraschend eine gebildete Stimme zu Wort und preist die Vorzüge seiner Fugenkompositionen für Singstimmen. 1760 rühmte der Berliner Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg am Beispiel des Beginns dieser Kantate die ‚vortreffliche Deklamation [...], die (notabene) der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besonderen Spiele mit dem ‚gehe hin‘ angebracht hatte‘. Und es ist in der Tat bewundernswert, auf welche Weise Bach zwischen dem syllabischen Vortrag seines ersten Themas (in halben und Viertelnoten) und diesem energischen, rhythmisch getriebenen Gegenthema einen einfach wirkenden Kontrast aufbaut. Und klar ist auch, wie Robert Marshall in seiner Untersuchung der Entwürfe und Manuskripte gezeigt hat, dass Bach in seinen

Fugenexpositionen nicht ‚einer mechanischen, vorhersehbaren Routine‘ zu folgen pflegte, sondern dass er sie zu dem Zweck komponierte, dem zu vertonenden Text einen besonderen Charakter zu geben.

Tatsächlich haben wir hier ein vorzügliches Beispiel für Bachs Methode, sein Material auf ökonomische Weise immer wiederkehren zu lassen, und so gelingt es ihm, die ‚gehe hin‘-Figur in achtundsechzig Takten nicht weniger als sechzigmal unterzubringen. Und sie wirkt nicht wie ein knappes Wort zum Abschied – ‚geh deinen Weg!‘ –, sondern wie eine spielerische Aufforderung, alles, was das Leben bereithalten mag, mit Fassung zu tragen. Sie ist auch die passende Antwort auf die Äußerung des englischen Musikhistorikers Charles Burney, der Händel bevorzugte und schrieb: ‚Ich habe von dem gelehrten und mächtigen Autor [Bach] nie eine Fuge auf ein *motivo* gesehen, das natürlich und *chantant* ist.‘ Natürlich besteht zwischen Bach, dem berühmten Autor teuflisch schwieriger Klavierfugen, und dem Komponisten dieser Choralfugen ein kleiner Unterschied. Zwar sind von letzteren auch einige teuflisch schwer (man denke an das ‚fecit potentiam‘-Thema, mit dem er die Tenorstimmen in seinem *Magnificat* einsetzen lässt); aber meist sind sie zu bewältigen und sangbar, dazu so treffend auf den Text abgestimmt, dass Marpurg ihre ‚Wahrheit, natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit‘ lobte.

Die erste Arie, ein Menuett für Alt über pulsierender Streicherbegleitung, schildert das Murren der unzufriedenen Christen. Der Partitur zufolge, die Kirnberger zur Verfügung hatte, müssten zur Verdopplung der Violinen eigentlich auch noch zwei Oboen vorhanden sein; da diese jedoch sehr viel tiefer gehen, als es der untere Tonbereich der üblichen Barockoboe gestattet, hielten wir es für die plausibelste Lösung, die Linie der ersten Violine von einer einzelnen Oboe da caccia verdoppeln zu lassen. Auf jeden Fall gibt sie ihr eine wehleidige Note. Bachs Antwort auf die Anweisung an die Christen, sich nicht zu beklagen, ist einerseits sehr eingängig (das sanfte Wiegenlied,

von ‚murrenden‘ tiefen Streichern begleitet), andererseits recht irritierend (die hartnäckigen Wiederholungen). Alles in allem wirkt die Art, wie er den Klang der beiden einleitenden achttaktigen Segmente ganz einfach invertiert, damit das ‚Murren‘ immer in der tieferen Lage zu hören ist, während der Abschnitt ‚lieber Christ‘ (eine Figur, die an das ‚gehe hin‘-Motiv in Nr. 1 erinnert) in der höheren Lage erscheint, recht oberflächlich. Wenn wir ein wenig genauer hinsehen, merken wir, dass Bach nach einer Möglichkeit gesucht hat, das Meckern und Nörgeln über nicht hinreichend vergoltene Arbeit auf höchst unerquickliche Weise im Gedächtnis seiner Hörer zu verankern. Denn hinter dem Murren der sich ungerecht behandelt fühlenden Arbeiter im Weinberg steht die Aufforderung des heiligen Paulus an die Korinther: ‚Murret auch nicht, gleichwie etliche von ihnen murrten und durch den Verderber umgebracht wurden‘, und, noch weiter zurück, der Gott des Alten Testamentes, der außer sich vor Zorn ist über das Murren der undankbaren Israeliten, die er sicher aus der Gefangenschaft in Ägypten geleitet hatte: ‚Wie lange murt diese böse Gemeinde wider mich? Denn ich habe das Murren der Kinder Israel, das sie wider mich gemurt haben, gehört‘. An einer Stelle, die Bach in Calovs Bibelkommentar unterstrichen hatte, erinnert er uns daran, dass ihm die aus einem Arbeitsvertrag herrührenden Ungerechtigkeiten nicht unbekannt waren: ‚Herr, ich warte meines Ampts / und thue was du mir befehlen hast / und wil gerne alles arbeiten und thun / was du haben wilt / allein hilff du mir auch haushalten / hilff du mir auch regieren‘ – eine Aufgabe, mit der er offensichtlich seine Mühe hatte. Immerhin sind die meisten Anmerkungen und Unterstreichungen in seiner Calov-Bibel im Prediger Salomo zu finden, einem Buch, in dem häufig davon die Rede ist, dass es für den Menschen wichtiger sei, sein Schicksal anzunehmen, statt nach weltlicher Anerkennung zu streben, und dass kluge Menschen ein leidvolles Leben zu gewärtigen hätten, während nirgendwo gesagt wird, Talent habe über die Erfüllung der von einem

Amt auferlegten Pflichten hinaus besonderes Lob verdient.

Eingefügt zwischen zwei schöne Harmonisierungen robuster Choräle, von Samuel Rodigast (Nr. 3) und Albrecht von Brandenburg (Nr. 6), sind ein Tenorrezitativ, das mit der Wiederholung der Verszeile ‚was Gott tut, das ist wohlgetan‘ des vorherigen Chorals endet, und eine Arie für Sopran mit obligater Oboe d’amore. Hier zieht Bach aus der verlockenden Unregelmäßigkeit der Phrasierung den größten Nutzen. Statt das erwartete Dacapo zu liefern, schafft er es, den gesamten Text im dritten und längsten Abschnitt der Arie noch einmal neu vorzutragen, ohne die entsprechende Musik notengetreu zu wiederholen. Durch diesen Kunstgriff gelingt es ihm, die übliche Vorgehensweise so geschickt zu variieren, dass man durch die kontrapunktische Verflechtung von Oboe und Singstimme und die Art, wie das letzten Oboenritornell eingeführt wird, während die Stimme noch weitere vier Takte zu bewältigen hat, den Eindruck gewinnt, die Arie sei aus einer freien Variationenfolge hervorgegangen.

Das bezaubernde fünfsätzige Werk BWV 84 **Ich bin vergnügt mit meinem Glücke** für Sopran solo, Oboe und Streicher trägt ausdrücklich den Titel ‚Kantate‘ (was in Bachs geistlichem Werk sehr ungewöhnlich ist) und wurde sehr wahrscheinlich am 9. Februar 1727 uraufgeführt. Das Libretto stammt von einem anonymen Textdichter, enthält jedoch Bezüge zu einem früheren Text, den Erdmann Neumeister für Telemanns Eisenacher Zyklus geliefert hatte, sowie einem anderen, in zeitlicher Nähe entstandenen Text, den Picander 1728 veröffentlichen würde. Der aktuell zu vertonende Text, der auf Bachs Schreibtisch lag, basiert ebenfalls auf dem Gleichnis vom Weinberg, auch wenn diesmal nicht von den missgestimmten Arbeitern die Rede ist, sondern von ‚meinem Glücke, das mir der liebe Gott beschert‘. Das Tagesevangelium aus Matthäus kommt zu dem Schluss: ‚Also werden die Letzten die Ersten und die Ersten die Letzten sein. Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt‘, und das

bedeutet, dass der Arbeitsvertrag Gültigkeit hat, ohne Rücksicht darauf, ob für den Lohnempfänger andere Verträge vorteilhafter wären. Da Bach während seines gesamten Schaffens ständig darauf bedacht war, für eine Arbeit nicht unangemessen entlohnt zu werden, bevor er einen neuen Vertrag annahm, dürfte die Moral dieses Kantatentextes für ihn recht hart zu schlucken gewesen sein. ‚Vergnügt mit meinem Glück‘ zu sein, das ist die eine Sache – ein kleines bisschen mehr als gehorsam ‚seines Amtes zu walten‘ (wie in dem Calov-Zitat, das er unterstrichen hat). Doch Neumeister und Picander gehen beide einen Schritt weiter, wenn sie davon reden, zufrieden oder ‚vergnügt mit meinem Stande‘ zu sein, ‚in welchen mich mein Gott gesetzt‘ oder ‚den mir der liebe Gott beschert‘. War Bach zufrieden mit dem ‚Stande‘, in dem er sich in Leipzig befand? Alles, was wir über seine mühselige Tätigkeit als Kantor herausfinden können, deutet auf einen ständigen inneren Kampf hin zwischen dem Wunsch, einerseits seine Arbeit unter dem Einsatz aller Kräfte zu erledigen (Gott zur Ehre und seinem Nächsten zum Nutzen, wie er es ausgedrückt hätte) und andererseits mit seinem Leben ‚fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung‘ (wie er es in einem Brief an einen Freund schilderte) zurechtzukommen. War es also Bach, der diese Textänderung veranlasst hatte? Diese Frage lässt sich kaum beantworten. Doch selbst wenn wir angesichts dieser Verlagerung der Betonung in der langen Arie in e-moll, mit der das Werk beginnt, eine unmissverständliche Schilderung des Gleichmuts und der Gelassenheit gewärtigen, so würde das nicht einfach zu all dem im Widerspruch stehen, was wir aus seiner Situation in Leipzig schließen könnten, sondern es würde auch der Ambivalenz und Komplexität der Musik – besonders *seiner* Musik – und ihrer Fähigkeit, Stimmungen nuanciert zu schildern, nicht gerecht werden. Zufriedenheit ist wohl eher eine statische Gemütsverfassung, während Bachs Musik hier auf etwas Dynamisches, Wechselhaftes hindeutet. Die reich verzierte Verflechtung von Singstimme und Oboe, die Vielzahl schwungvoller

punktierter Rhythmen und ausdrucksvoller Synkopierungen, die Weise, wie das Eingangsritornell in unterschiedlicher Gestalt wiederkehrt, während die Sopranstimme mit neuen Motiven aufwartet – all das trägt zu dem Zauber dieser Musik und ihren schwer zu fassenden Stimmungen bei. Wehmütig, resigniert, vielleicht gar elegisch?

Dank ihrer guten Laune ist die zweite Arie („Ich esse mit Freuden mein weniges Brot“), für Oboe solo, Violine und Continuo, reizvoll auf eine weit weniger anspruchsvolle Art. Mit ihrem Sextensprung aufwärts gerät sie unwillkürlich in die Nähe von Galateas Arie „As when the dove“ aus Händels *Masque Acis and Galatea*. Das folgende, von Streichern begleitete Rezitativ (Nr. 4) führt die Kantate zurück in die Nähe des Mollbereichs, spiegelt die im Text angelegten leisen Todesahnungen und liefert einen perfekten Übergang zu dem abschließenden Choral: die zwölfte Strophe eines geistlichen Liedes von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt zu Georg Neumarks unvergesslicher Melodie. Er trägt den Vermerk *a soprano solo e a 3 ripieni*, und das bedeutet, dass keiner der vier Vokalparts instrumental verdoppelt werden sollte. Wir haben ihn also *a cappella* und recht ruhig gesungen. „Ich leb indes in dir vergnüget / und sterb ohn alle Kummernis“. Ich fand ihn sehr bewegend.

Die dritte der von Bach für diesen Sonntag erhaltenen Kantaten ist BWV 92 **Ich hab in Gottes Herz und Sinn** von 1725, eine neunsätzliche Choralkantate, die auf ein Lied von Paul Gerhardt zurückgeht. Im Gegensatz zu den beiden Vorgängerwerken bezieht sich der aus dem Jahr 1647 stammende Text nicht ausdrücklich auf eine der festgesetzten Bibellesungen, sondern ermahnt die Gemeinde, sich Gott mit Herz und Sinn zu ergeben und ihm im Guten und im Bösen zu vertrauen. Das mag die Erklärung sein, warum das einleitende Oboenthemas in Melodieführung und Stimmung der zärtlichen Sopranarie „Komm in mein Herzenshaus“ aus BWV 80 ähnlich ist. Die einleitende Choralfantasie ist sorgfältig ausgearbeitet und weist in den

drei einander imitierenden tiefen Stimmen heftige Spannungen auf. Spuren der Choralmelodie sucht man in ihr vergeblich, bis man gewahr wird, dass ihr Material aus den Instrumentalritornellen gewonnen ist, die zwischen die Zeilen des Chorals eingefügt sind. Der zweite Satz ist ein kühnes Experiment, mit dem Bach den Bass seinen eigenen gemessenen Gesang der zweiten Choralstrophe nicht weniger als neunmal durch seine eigenen Anmerkungen in freier rezitativischer Form unterbrechen lässt, während der Continuo den Sinn der Worte tonmalerisch ausdeutet. Das alles hört sich ein bisschen an wie eine Lehrstunde zur Auslegung der Heiligen Schrift: Der Lehrer der Sonntagsschule erklärt geduldig, dass Gott ‚mich nur üben‘ will, wenn das Leben mühselig wird, daher auch die beiläufigen Anspielungen auf Jonas und den Walfisch, den uns das unterirdische Grummeln im Continuo identifizieren hilft, und auf Petrus, der ‚stark im Glauben‘ ist, was durch das kantige, mit Hilfe von Steigeisen bewerkstelligte Klettern hinauf zum Gipfel (hohes E) zum Ausdruck kommt. Unterdessen teilt Bach seinen Hörern mit, dass die Hauptstrophe des Chorals gleich wieder einsetzen wird, indem er sie jedes Mal kurz vor ihrem Erscheinen in diminuerter Form im Continuo ankündigt (oder gleichzeitig präsentiert). Es besteht die Gefahr, dass der Hörer durch das Übermaß an Informationen erdrückt wird, so wie angesichts jener verwirrenden Verkehrsschilder an Straßenkreuzungen, die Autofahrer blitzschnell entschlüsseln sollen, und die ganze Fülle lässt sich schwer bewältigen.

Dergleichen Probleme sind in der sich anschließenden Tenor-Arie ‚Seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt‘ nicht vorhanden. Sie findet Bach in apokalyptischer Stimmung vor. Hier verlagert sich die Tonmalerei auf eine sehr viel größere Leinwand: Die in Rubensmanier kühn dahinfegenden Pinselstriche, die Tiraden in den ersten Violinen (mit weiten Sprüngen und schroffen Rhythmen) im Wechsel mit viernotigen Motiven der beiden mittleren Stimmen und das sich in Gegenrichtung

bewegende Continuo setzen eine riesige Energie frei. All das trägt dazu bei, einen Eindruck davon zu vermitteln, ‚wie reißt, wie bricht, wie fällt, was Gottes starker Arm nicht hält‘. Das Stück verlangt vom Sänger eine äußerst virtuose Leistung; es ist eindrucksvoll, aber absichtlich unerquicklich. Die Chormelodie kehrt, spärlich verziert, im vierten Satz wieder, der Gottes ‚Weisheit und Verstand‘ als obersten Hüter der Zeit rühmt (‚Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt, zu tun und auch zu lassen‘). Sie wird hier sachlicher vorgetragen als in ähnlichen Modellen, und das legte mir nahe, die hinter dem Instrumentalensemble postierten Altstimmen unisono statt solistisch zu führen. Folglich wird nun der Hintergrund – zwei Oboen d’amore, die in fugiertem Austausch miteinander verkettet sind (ohne dass in fünfundfünfzig Takten eine Stelle vorgesehen wäre, wo sie Atem schöpfen könnten) und zusammen mit dem Continuo eine Art dreistimmige Invention schaffen – zum Vordergrund.

‚Das Brausen von den rauen Winden‘ kehrt im sechsten Satz wieder, heraufbeschworen durch den lebhaften Austausch zwischen Cello und Bassist. Bach verwertet hier einen Gedanken aus seiner allerersten Kantate (BWV 150, Nr. 5), in der das gleiche Motiv dazu verwendet wurde, Zedern zu beschreiben, die ‚von den Winden oft viel Ungemach empfinden‘. Hier dient der Vergleich dazu, die Botschaft des B-Teils hervorzuheben – wie ‚des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen Frucht‘. (Die in der Bedeutung des Wortes ‚Ungestüm‘ angelegte ‚Heftigkeit‘ bezieht sich, wie ich meine, auch auf die Brutalität eines Todes durch Kreuzigung.) Für mich ist das Bild ‚brausender rauer Winde‘, die ‚volle Ähren‘ bringen, irritierend. Wind hat für Bauern gewöhnlich die umgekehrte Wirkung: Eines der Dinge, die wir zur Zeit der Ernte fürchten müssen, ist ein unberechenbarer Sturm, der das Getreide flach legt und den möglichen Ertrag vernichtet. Ein zweites Mal unterbricht nun Bach die Choralstrophe (Nr. 7) mit Kommentaren in rezitativischer Form, die sich von der tiefsten zur höchsten Stimme

bewegen. Genau an der Stelle, wo der Choraltext ausgesprochen persönlich wird („Ei nun, mein Gott, so fall ich dir getrost in deine Hände“) und den Hörer eigentlich einen solistischen Vortrag erwarten ließe (wie in Nr. 2), vertont ihn Bach als vierstimmigen Choral über einer teilweise unabhängigen Continuuolinie.

Linde Düfte bringt die von Oboe und Streicherpizzicati begleitete pastorale Sopranarie „Meinem Hirten bleib ich treu“ (Nr. 8). Wunderbar ist die Doppeldeutigkeit des rhythmischen Akzents: Bach lässt den Hörer eine Folge zweitaktiger Einheiten erwarten, um dann plötzlich vier Takte zu verklammern. Bei ihrem bezaubernden Schluss – „Amen: Vater, nimm mich an!“ – sind Unschuld, Vertrauen und Fragilität zur Einheit verschmolzen.

Die Ende des 15. Jahrhunderts erbaute Kirche St. Vitus in Naarden in Nordholland ist ein gefeierter Treffpunkt für Konzerte. Es mutet befremdlich an, dass in der Pause und beim Empfang nach dem Konzert im Altarraum Kaffee und alkoholische Getränke serviert werden. Doch die hochgewölbte Holzdecke, die einander gegenüber liegenden, von Dürer inspirierten Tafelbilder mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, dazu das typische niederländische Kirchengestühl halten die andächtige Stimmung aufrecht, die der Aufführung einer solchen Musik förderlich ist. Das niederländische Publikum lauschte unserem Kantatenprogramm konzentriert und begeistert.

Kantaten für Sexagesima

Southwell Minster

In dieser Woche standen wir vor der Aufgabe, drei der originellsten und einander erstaunlich unähnlichen Kantaten der Vorfastezeit zu bewältigen. Trotz ihres unterschiedlichen Ursprungs können diese drei

Werke durchaus in Leipzig im Abstand von jeweils zwölf Monaten aufgeführt worden sein: BWV 18 noch einmal am 13. Februar 1724, vielleicht vor der Predigt in der Nikolaikirche, und das neu komponierte BWV 181 unmittelbar danach, BWV 126 dann am 4. Februar ein knappes Jahr später. Im Brennpunkt aller drei Kantaten steht die überwältigende Macht des Wortes, das (als geistliches Manna vom Himmel) zum Glauben führt, das Thema des Tagesevangeliums (Lukas 8, 4–15), das in den ersten beiden Werken am Beispiel des Gleichnisses vom Sämann behandelt wird. Selbst an seinen eigenen Maßstäben gemessen widmet sich Bach dieser Herausforderung mit ungewöhnlicher Intensität und Findigkeit. Jede dieser Kantaten zeichnet sich aus durch eine lebendige Bildersprache, fesselnde Dramatik und eine Musik von einer Frische und Kraft, die im Gedächtnis haften bleibt.

Ein hervorragendes Beispiel dafür ist BWV 18 **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt**, das Bach vermutlich 1713 in Weimar komponierte, kurz bevor er vom Hoforganisten in das neu geschaffene Amt des Konzertmeisters berufen wurde. So viel in dieser Kantate ist höchst originell und ungewöhnlich, angefangen mit der Besetzung für vier Bratschen und Basso continuo einschließlich Fagott. Bachs Entschluss, das übliche Weimarer Streicherensemble nach unten in eine Alt-/Tenorlage zu transponieren, war nicht auf das zufällige Auftauchen zweier zusätzlicher Bratschisten zurückzuführen, die eines Tage bei Hofe vorstellig wurden und um Arbeit nachsuchten (er hätte zweifellos seine üblichen Violinisten gebeten, in dieser Kantate bei den Bratschen mitzuspielen), sondern auf den zauberhaft dunklen Klang, den die vier Bratschen hervorzubringen vermochten. Ich glaube, es ist nicht zu abwegig, sie als Repräsentanten, vor allem in den beiden mittleren Sätzen, des warmen, fruchtbaren und gut bewässerten Ackerbodens zu sehen, der eine ideale Pflanzstätte darstellt, in der Gottes Wort aufgehen und gedeihen kann. Als Bach die Kantate 1724 in Leipzig wiederaufführen wollte, ergänzte er dieses Streicherensemble

um zwei Blockflöten, zur Verdopplung der beiden hohen Bratschenstimmen, dem sie einen Nimbus geben, der in gewisser Weise dem 4'-Register einer Pfeifenorgel entspricht. Das war die Version, die wir übernommen und vom Weimarer Chorton in g-moll nach a-moll transponiert haben (die Bratschen sind auf A=465 Hz gestimmt, spielen jedoch nach den ursprünglichen, in g-moll notierten Parts).

Die einleitende Sinfonia, eine richtige Ouvertüre in der Weise, wie sie Thema und Handlung vorwegnimmt, ist eine faszinierende stilistische Mischform – die Basslinie einer Chaconne im alten Stil wird zunächst unisono vorgetragen und fungiert dann als Ritornell in der allerneuesten Konzertform nach italienischem Muster. Über dem ostinaten Bass weben die beiden Oberstimmen (in der Oktave von den Blockflöten verdoppelt) ein elegantes Geflecht und wirbeln umher wie Regenböen oder Schneeflocken in stürmischem Wind. Als Interpreten stehen wir vor der Wahl, die Wiederholungen des Grundbasses entweder formal voneinander abzusetzen oder die anschauliche Metaphorik innerhalb des einleitenden viertaktigen Unisonoritornells (zwei Takte, in denen Regen fällt, und zwei mit Schneefall, und darin inbegriffen vielleicht auch der symbolische ‚Abfall‘ der Menschheit vom Glauben) durch einen Wechsel der Dynamik hervorzuheben.

In der Begegnung mit den Worten des Propheten Jesaja, die ihm seinen Titel liefern, komponiert Bach sein erstes ‚modernes‘ Rezitativ in einer Kirchenkantate. Es wird auf Anhieb klar, dass ihn das vertraute Plappern des Opernrezitativs seiner Zeit nicht besonders reizt. Wonach er vor allem strebt, das ist eine eingängige Darbietung des Textes in einem gediegenen, sehr persönlichen Stil, einem Stil, der in ein Arioso hinein und aus ihm hervor sprießt. So repliziert der Bassist getreulich die im Text angelegte Metaphorik des Steigens und Fallens und vergleicht, Jesaja folgend, den Samen und den Einfluss des Wetters auf dessen Keimen und Wachsen mit dem Heiligen Wort.

An der Oberfläche wirkt der sich anschließende Satz wie eine harmlose Verschmelzung von Litanei und Kommentar, doch Bach macht ihn zum Herzstück seiner Kantate. Angelegt als ein faszinierender Wandteppich, einzigartig in seinen Kantaten, besteht er aus vier ausgedehnten begleiteten Rezitativen (immer noch mit dieser ungewöhnlichen und aktiv beteiligten Instrumentierung), zwei für Tenor, zwei für Bass, durchweht von vier kurzen Gebeten. Diese werden in einer altertümlichen dreinotigen Phrase angekündigt und vom gesamten Chor beantwortet, der flehende Refrains aus Luthers Deutscher Litanei zitiert. Wie es für Litaneien typisch ist, werden diese Abschnitte musikalisch unverändert vorgetragen (enthalten sie vielleicht eine leichte satirische Anspielung auf den monotonen Singsang der Geistlichen?), mit Ausnahme des Continuo parts, den der wilde Zorn packt, sobald der Text ‚des Türken und des Papsts grausamen Mord und Lästerungen, Wüten und Toben‘ erwähnt. Inzwischen sind die überleitenden Abschnitte durchkomponiert und schwenken an geeigneter Stelle von Adagio zu Allegro (vermutlich doppelt so schnell), um die wechselnden Stimmungen des Textes widerzuspiegeln. Da ist von Menschen die Rede, die das Wort verleugnen und ‚fallen ab wie faules Obst‘, und ‚ein anderer sorgt nur für den Bauch‘. All dies fügt sich zu einer lebendigen, an Breughel erinnernden Schilderung der bäuerlichen Gesellschaft bei der Arbeit zusammen – mit dem Sämann, dem Vielfraß, dem lauerndem Teufel und auch jenen Erzschorken, den Türken und Papisten.

Alles in allem legt dieser Satz einen faszinierenden Vergleich zu Telemanns Vertonung des gleichen Textes nahe, den Erdmann Neumeister ausdrücklich für dessen Eisenacher Kantatenzyklus von 1710/11 geschrieben hatte. Während Bach und Telemann, die nur achtzig Kilometer voneinander entfernt lebten, in Bachs Weimarer Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach regelmäßigen Kontakt hatten (Telemann war Pate von C.P.E. Bach), so lässt sich die Theorie, Telemann habe

auf Bachs Entwicklung als Kantatenkomponist einen starken stilistischen Einfluss ausgeübt, weniger leicht begründen. Es besteht kein Zweifel, dass Telemanns Eisenacher Zyklus in Thüringen einiges Aufsehen erregte – ein Modell, das zeigt, wie sich die Techniken der Opernmusik dieser Zeit auf den alten Wurzelstock der aus Chorsätzen und Chorälen bestehenden Kantate aufpfropfen lassen –, und tatsächlich wurde er vielleicht sogar 1712/13 in Weimar aufgeführt, wo Telemann bei Ernst August, dem amtierenden Herzog, beliebt war, also in Bachs Hörweite. Doch wenn Telemann den neuen Stil ins Werk gesetzt hatte, so übertraf Bach seinen Kollegen in jeder Hinsicht, arbeitete in einem sehr viel größeren Maßstab und erweiterte die Substanz und den Reiz seiner Musik beträchtlich. Dieser Satz ist dafür ein vorzügliches Beispiel. Auf der einen Seite haben wir Telemann, kurzatmig und Extreme vermeidend und sein Bestes gebend, um den Unterschied zwischen Psalmodie und redeähnlichem Gesang zu verwischen. Auf der anderen Seite ist da Bach, der den Gegensatz zwischen altertümlicher Litanei und seinem neuen ‚modernen‘ Rezitativstil zu genießen scheint, der ihm die Möglichkeit gibt, seine beiden Solisten mit der Vollmacht auszustatten, angesichts vielfältiger Heimsuchungen und teuflischer Tücken persönliche Bitten um Glauben und Entschlusskraft zu äußern, und dies mit immer virtuoser gestalteten Koloraturen, immer weiter ausgreifenden Modulationen und üppiger Wortmalerei bei ‚berauben‘, ‚Verfolgung‘ und ‚irregehen‘.

Ein bisschen von dieser Stimmung fließt in die einzige und kurze Arie dieser Kantate (Nr. 4) ein. Die vier unisono geführten Bratschen (wieder von Blockflöten in der Oktave verdoppelt) liefern der Sopranstimme, wenn sich diese in einer Weise an das Wort Gottes wendet, als wäre es ihr Liebhaber, eine sinnliche und bukolisch anmutende Begleitung. Vorhanden ist ein beharrlich aufsteigendes Motiv, ‚Fort mit allen, fort, nur fort!‘, mit dem sie die Versuchungen und die ‚Netze, welche Welt und Satan stricken‘ abwehrt. Und als Krönung

gibt uns Bach, was in Wahrheit die erste einer Reihe vierstimmiger Choralharmonisierungen ist – und was wir für einen ‚typischen‘ Schluss einer Kantate halten würden, diesmal die achte Strophe von Lazarus Spenglers Lied ‚Durch Adams Fall‘.

Gleichermaßen brilliant und lebendig ist das zehn Jahre später in Leipzig entstandene BWV 181 **Leichtgesinnte Flattergeister**; doch wo zuvor eine naive Bildlichkeit vorhanden war, sind hier handwerkliches Geschick und Raffinesse unverkennbar. Mit den ‚leichtgesinnten Flattergeistern‘ sind jene oberflächlichen, wankelmütigen Menschen gemeint, die wie ‚die Vögel unter dem Himmel‘, von denen im Gleichnis vom Sämann die Rede ist, den Samen vertilgen, der ‚an den Weg‘ gefallen ist – eine Beute des Teufels, denn dieser ‚nimmt das Wort von ihrem Herzen, auf dass sie nicht glauben und selig werden‘. Man kann nur stauen, wie anschaulich Bach die einzelnen Details des Gleichnisses ausmalt: eine zerklüftete Melodielinie, von Trillern durchsetzt, eine locker geführte Staccato-Artikulation im Tempo vivace und eine Instrumentierung in den oberen Stimmen mit Flöte, Oboe und Violine, die einerseits an Rameau und andererseits an den galanten Stil denken lässt, der mit der Generation der Söhne Bachs in Mode kommen würde. All dies weckt eine Vorstellung von den fahrigen, ruckartigen Bewegungen der Vögel, die den Samen stehlen und gierig um das an den Weg gefallene Saatgut wetteifern.

Diese Kantate ist eines der relativ wenigen Werke, von denen das originale (und anonyme) Libretto erhalten ist, und daraus lässt sich der Schluss ziehen, wie Malcolm Boyd ausführt, dass es Bach war und nicht sein Textdichter, dem wir die ungewöhnliche und möglicherweise einzigartige Form dieser Arie verdanken: Technisch gesehen kommt der Teil, der ein adaptiertes Da Capo des ersten Abschnittes zu werden verspricht, bereits nach vier Takten vom Weg ab und verwandelt sich zu einer Wiederholung des B-Abschnittes in veränderter Form. ‚Belial mit seinen Kindern‘ kehrt zurück, statt der erwarteten Anfangsworte und

des entsprechenden Themas. Vielleicht wollte sich Bach eine weitere Gelegenheit nicht entgehen lassen, diesen Milton'schen Fürsten der Dunkelheit zu schildern, den Dämon der Lügen und Schuld, und seinen Hörern einhämmern, dass es Belial ist, ein gefallener Engel, der sich erfolgreich Gottes Initiative widersetzt, mit dem Wort ‚Nutzen zu schaffen‘. Auf seine ihm eigene Weise hebt er auch hervor, dass die Vögel, die den Samen vertilgen, jetzt als Satan und seine Spießgesellen identifiziert sind. Das ist eine geistreiche, Hitchcock vorgreifende Schilderung, unwiderstehlich in ihrer Bildhaftigkeit und sinnreichen Wortmalerei. Sie könnte fast als Filmmusik für einen Zeichentrickfilm verwendet werden: eine Schar flatterhafter, kichernder junger Mädchen, die von Belial und seinen Schergen aus einem Nachtclub geworfen werden. Sicher wird selbst Bachs leicht ablenkbare, ungeduldig auf die Predigt wartende Sonntagsgemeinde die Ohren gespitzt haben, als sie das hörte.

Das Alt-Rezitativ (Nr. 2) liefert die Moral der Geschichte: Der Samen, der auf steinigem Boden fällt, ist den ‚Felsenherzen‘ gleichzusetzen, die ‚boshaft widerstehn, ihr eigen Heil verscherzen und einst zugrunde gehen‘. Doch ‚Christi letztes Wort‘ wird ‚Felsen selbst zerspringen‘ lassen. Dieser Arioso-Teil weist mehr als nur eine flüchtige Ähnlichkeit mit dem berühmten Terzett ‚The flocks shall leave the mountains‘ in *Acis and Galatea* auf. Er endet mit einem wunderbar verspielten Abstieg des Continuos, das die Leichtigkeit beschreibt, mit der ‚des Engels Hand bewegt des Grabes Stein‘, und mit der rhetorischen Frage: ‚Willst du, o Herz, noch härter sein?‘. Der Obligatopart fehlt in der sich anschließenden Tenor-Arie (Nr. 3), und als Antwort auf meine Frage lieferte Robert Levin charakteristischerweise nicht nur eine, sondern gleich drei überzeugende Rekonstruktionen des Sologeigenparts. Er fand brillante Möglichkeiten, wie bei dem Vergleich der ‚schädlichen Dornen‘, die das Wachstum der Pflanze behindern, mit den weltlichen Sorgen und Sehnsüchten, die das Leben der Christen

bedrohen, die Violine die Singstimme ergänzen oder sich von ihr abheben könnte. Und auch in den Randnotizen zu seiner Calov-Bibel verglich Bach die Welt mit einem riesigen Dornendickicht, durch das sich die Menschen hindurcharbeiten müssen.

Ein nicht weiter bemerkenswertes Sopran-Rezitativ (Nr. 4) wendet sich von dem verschwendeten Saatgut dem Samen zu, der auf fruchtbaren Boden gefallen ist, und Gottes Wort, das ‚ein fruchtbar gutes Land in unseren Herzen zubereiten‘ kann, wird im letzten Satz gefeiert, wo sich alle Kräfte vereinen: Chor, im B-Teil auch ein Duett zwischen Sopran und Alt, Flöte, Oboe, Streicher – und zum ersten Mal auch eine Trompete. Trotz dieser festlichen Instrumentierung weist der Vokalsatz eine madrigalartige Zartheit und Leichtigkeit auf, die der frohen Botschaft des Gleichnisses und der Kantate insgesamt in jeder Hinsicht gerecht werden.

In BWV 126 **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort** ist von dem Gleichnis keine Spur mehr zu finden, aber das gemeinsame Band ist die Bedeutung von Gottes Wort. Diese 1725 entstandene Choralkantate ist ein überwältigendes, kampflustiges Werk. Sie basiert auf der Kompilation verschiedener Liedstrophen: Vier stammen von Luther (Nr. 1, 2, 3 und die erste Hälfte von Nr. 6), zwei von Justus Jonas (Nr. 4 und 5) und eine von Johann Walter (die zweite Hälfte von Nr. 6) und fordern Gott auf, seine Feinde zu vernichten und seinem Volk Frieden und Erlösung zu bringen. Luther schrieb diesen Choral für Kinder, die es ‚gegen die beiden Erzfeinde Christi und seiner heiligen Kirche‘ – den Papst und die Türken – singen sollten. Wie politisch unkorrekt, 1542 vom Standpunkt Wittenbergs aus betrachtet und angesichts des Krieges im Osten, der die Stabilität Europas ernsthaft gefährdete, diese zündende Schlachthymne auch gewesen sein mag, sie hatte einen mächtigen aktuellen Bezug: Die Türken galten ebenso wie das Papsttum als Staatsfeinde und Bedrohung für das internationale Recht. Es war diese immer noch vorhandene Furcht vor Übergriffen der

Osmanen, die Luther ursprünglich hatte glauben lassen, die Türken hätten von Gott den Auftrag erhalten, in das Herz der Christenwelt vorzudringen, um sie für ihre Sünden zu strafen. Tatsächlich waren die türkischen Invasionen paradoxerweise die Ablenkung, die verhinderte, dass die protestantische Revolte schon in ihren Anfängen erstickt wurde, und sie schürten die Furcht vor einer katastrophalen Veränderung, die wiederum für viele der Grund war, für Luthers Kritik an der Kirche ein offenes Ohr zu haben. Verständlich ist auch, dass Heinrich Schütz 1648, am Ende des Dreißigjährigen Krieges, die abschließende Choralstrophe mit den beiden Teilen ‚Verleih uns Frieden‘ (Luther) und ‚Gib unsern Fürst’n‘ (Walter) vertonte, denn die Türken waren nie sehr weit von der Grenze Österreichs entfernt – und 1683 gelang ihnen sogar die Belagerung Wiens, ungefähr zu der Zeit, als Buxtehude sein Triptychon ‚Erhalt uns / Verleih uns / Gib unsern Fürst’n‘ schuf.

Warum Bach das Bedürfnis oder die Notwendigkeit verspürt haben sollte, 1725 eine derart kriegerische Kantate zu schreiben, zu einer Zeit, als die feindlichen Auseinandersetzungen mit den Türken abgeflaut waren, und dann auch noch zu diesem Zeitpunkt im Kirchenjahr, und nicht etwa zu Michaelis oder am Reformationstag, ist nicht völlig klar. Doch welch ein funkelndes Werk ist sie! Der Eingangsschor ist erfüllt von martialischer Verachtung und anapästischen Rhythmen. Als Besetzung sind eine Trompete, zwei Oboen und Streicher vorgesehen. Bach zieht an seinem Chor in der gleichen Weise, wie er Orgelregister ziehen würde, hier um die Bitte, Gottes Wort gegen jene mörderischen Papisten und Türken zu verteidigen und zu stärken, immer dringlicher wirken zu lassen. Die häufige Wiederkehr des einleitenden viernotigen Trompetensignals, selbst schon ein Vorgriff auf die Chormelodie, und die lange gehaltenen Noten der Trompete und Singstimmen sorgen dafür, dass die Worte ‚Erhalt uns, Herr‘ immer präsent bleiben, eine Technik, die

Bach auch für das letzte Wort ‚Thron‘ benutzt, das er über drei ganze Takte ausdehnt, um kundzutun, dass sich Gottes Thron nicht von der Stelle bewegen lässt.

Dann folgt eine der technisch anspruchsvolleren Tenor-Arien Bachs, anfangs freundlich und unbeschwert, dann aufbrechend in Staccato-Rouladen aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, die zunächst eine ‚freudige‘ Stimmung vermitteln, dann sich der Aufgabe widmen, ‚der Feinde bitteren Spott augenblicklich zu zerstreuen‘. Ein Secco-Rezitativ für Alt und Tenor (Nr. 3) wird durch vier langsame Wiederholungen der Chormelodie unterbrochen, ein Gebet zu ‚Gott Heil‘ger Geist, du Tröster wert‘, jetzt vorgetragen als ein sanftes und bewegendes Duett.

Dramatisch wird es wieder in der Bass-Arie (‚Stürze zu Boden‘) mit virtuoser Cellobegleitung. Laut W. G. Whittaker hat ‚Bach seinen gerechten Zorn über die Feinde seines Glaubens nie grimmiger zum Ausdruck gebracht als in dieser Arie‘. An den Traufgesimsen der Fenster über dem Eingangsportal des Southwell Minster sind Grottesken zu sehen, darunter eine Figur, die Judas darstellt, wie er von Satan verschlungen wird – eine treffende Parallele! Im Secco-Rezitativ (Nr. 5) wechselt der Tenor die Stimmung und bereitet auf die Choralvertonung von Luthers Friedensgebet (1531) vor, die deutsche Übersetzung von ‚Da pacem, Domine‘, dem sich die reimlose Strophe Johann Walters anschließt. Nichts ist oberflächlich an Bachs Vertonung, an der eindringlichen Bitte um ‚Fried und gut Regiment‘ und der zarten Hoffnung auf ‚ein geruh‘g und stilles Leben‘. Und die denkwürdigste Phrase wird für das drei Takte umfassende ‚Amen‘ aufgespart, eine wunderbare Verschmelzung polyphonen Tudorstils mit Bach‘ischem Kontrapunkt, die unter dem hölzernen Tonnengewölbe des Southwell Minster überirdische Schönheit erlangte.

Southwell wurde im 12. Jahrhundert als Mutterkirche von Nottinghamshire errichtet und gehört sicher zu den besten Beispielen

romanischer Architektur in Großbritannien. Die schlichten zylindrischen Pfeiler der Hauptschiffarkade sind aus einem warmen, löwenfarbenen permischen Sandstein. Sie wirken vielleicht ein bisschen gedrunen im Verhältnis zu den hohen Kreuzbögen, was jedoch ausgeglichen wird durch die weiten Öffnungen des Triforiums und des Obergadens, ähnlich wie in der Romsey Abbey rund zweihundertfünfzig Kilometer südlich, wo wir einen Monat zuvor aufgetreten waren. Diese normannische Architektur hat etwas Altägyptisches an sich. Ist es die Farbe des Sandsteins, das subtile Schnitzwerk, oder sind es die kühnen volutenartigen Verzierungen am Firstende, die Wulstleisten, Taustäbe und Zickzackornamente?

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier