

Kantaten für den zweiten Sonntag nach Epiphania

Old Royal Naval College Chapel, Greenwich

Das war das erste Kantatenprogramm auf dieser Pilgerreise, das – für viele von uns – auf Heimatboden stattfand. Nach drei äußerst intensiven Wochen des Musizierens, zu Weihnachten in Weimar, in Berlin über Neujahr und in Leipzig und Hamburg zu Epiphania, machten sich einige aus der Gruppe Gedanken, dass die besondere Stimmung verfliegen sein könnte, und mit ihr die außergewöhnliche Art des Hörens, die ein deutsches Publikum zu einer solchen Musik beiträgt. Das Royal Naval College in Greenwich war jedoch an zwei aufeinander folgenden Abenden so gut gefüllt, dass wir uns keine Sorgen hätten zu machen brauchen.

Auf den ersten Blick könnte man es ein bisschen merkwürdig finden, dass uns Bach für einen Sonntag, an dem das Altargebet lautet ‚Uns ist ein Kind geboren. Hallelujah!‘, drei Kantaten unter dem Titel ‚Mein Gott, wie lang, ach lange?‘ (BWV 155), ‚Ach Gott, wie manches Herzeleid‘ (BWV 3) und ‚Meine Seufzer, meine Tränen‘ (BWV 13) hinterlassen hat. War es nur eine Spezialität des lutherischen Klerus, die Auffassung, dem Jammer des Lebens müsse im Büsserhemd begegnet werden, zum Fetisch zu erheben? Die Kantaten durchschreiten einen Weg von der Trauer zum Trost – der durch Bachs Musik Licht erhält – und verwenden dieses Motto, während das Evangelium des Tages (das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein) wechselndes Gewicht erhält, als Symbol für die Verwandlung irdischer Mühsal in himmlische Glückseligkeit. Sie verweisen auch auf die ‚rechten Stunden‘ (‚Meine Stunde ist noch nicht gekommen‘ sagte Jesus zu seiner Mutter), in welcher ‚der Sorgen Kummernacht‘ endlich enden wird.

Wir führten die erste der Kantaten für diesen Sonntag, BWV 155 **Mein Gott, wie lang, ach lange?** (1716 in Weimar komponiert) in ihrer

überarbeiteten Leipziger Fassung von 1724 auf. Sie zeichnet den Weg auf, den die arme Seele aus Jammer und Tränen (Nr. 1) unter dem Zuspruch der Mitgläubigen (Nr. 2) und die Tröstung durch Gottes Wort (Nr. 3) in ein sicheres und freudvolles Vertrauen auf Christus (Nr. 4) zurücklegt. Ein Aufschrei der Verzweiflung in d-moll in den oberen Streichern über einer pulsierenden Basslinie lanciert die Sopranstimme in ihr herzerreißendes Arioso. Bald wird eine Antithese geschaffen zwischen ‚der Tränen Maß‘, das ‚stets voll eingeschenkt‘ wird, und ‚der Freuden Wein‘, an dem es ‚gebricht‘. Es stellte sich heraus, dass dies eine Gemeinsamkeit aller drei Kantaten sein würde – dieser Gegensatz ‚Weinen‘/‚Wein‘ als Metapher für Kummer und Tränen, die unumgänglich sind, wenn der Glaube wachsen soll. Der Grund, warum Bach den ersten und vierten Satz von Salomo Francks Text für Sopran gesetzt hat, mag Luthers Sicht von Maria gewesen sein, die ihm in einem weniger anspruchsvollen Licht erscheint: geehrt als Mutter Jesu, doch eine äußerst menschliche Figur. Bach stellt sie zunächst vor, wie sie die Hände ringt, weil bei der Hochzeit zu Kanaa ‚der Freuden Wein‘ ausgeht, ihr ‚sinkt fast alle Zuversicht‘; doch sie spricht für alle Gläubigen, wenn sie aus tiefer Angst (Nr. 1) zu einer freudvollen Annahme von Christi Wort zu der ihm genehmen Zeit gelangt (Nr. 4).

Irgendwann um seinen fünfzigsten Geburtstag bekam Bach einen herrlichen Kristallkelch geschenkt – vielleicht von zwei ehemaligen Schülern, den Brüdern Krebs –, der mit Trauben und Weinranken dekoriert war. Er trägt eine Inschrift, die teilweise Verse enthält, teilweise Stücke einer absteigenden chromatischen Skala, ein sicherer Weg, des Meisters Aufmerksamkeit zu erringen. War es vielleicht eine verschlüsselte List der Schenker, ihre Art, ihn aus seiner Abneigung gegen das Komponieren neuer Musik für die Kirche aufzurütteln, seine Begeisterung neu zu entfachen, indem sie ihre Hoffnung ‚auf Leben‘ ausdrückten, ‚so du [Bach] ihnen nur kanst geben‘. (Der Name der Brüder ist in der Rückwärtsbewegung, im Krebsgang des zweiten Teils

zu lesen). Wir können uns vorstellen, wie Bach aus diesem Kelch dem Wein zusprach, achtsam gegenüber der eingravierten lutherischen Ermahnung – dass man, um die Prüfungen des Lebens zu überstehen, Glauben und die Hoffnung auf Erhörung benötige – und eingedenk der glücklichen Lösung, die er ungefähr zwanzig Jahre früher gefunden hatte, genau diesen Gedanken auszudrücken: Der Sopran wirbelt hinauf zu einem hohen G bei den Worten ‚der Freuden Wein‘, während sich die hohen Streicher in Parallelbewegung abwärts bewegen.

Spuren dieser bukolischen Stimmung sind noch in dem ausladenden, murrenden Fagott vorhanden, das die trostreiche Botschaft des Duetts zwischen Alt und Tenor leutselig umspielt. Ist dieses Duett als Musik für eines der berühmten Bachschen Familientreffen entstanden? Diese Stimmung ist auch vorhanden, wenn der Bass den ‚Trost- und Freudenwein‘ erwähnt, der all jenen gewährt werden wird, die Gottes Prüfung in Sachen Liebe und Glaube bestanden haben (Nr. 3). Ich finde den tänzerischen Überschwang der letzten Arie einfach unwiderstehlich – die Art, wie der Sopran alle Vorsicht in den Wind schlägt, sich selbst ‚in des Höchsten Liebesarme‘ wirft und den Text allen möglichen kantigen, doch kecken Verdrehungen unterzieht. Der abschließende Choral bestätigt, dass dieses Vertrauen wieder hergestellt worden ist: Wenn es Gott besonders gut meint, dann ist er für das menschliche Auge häufig unsichtbar.

Danach kam BWV 3 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** aus Bachs zweiten Leipziger Zyklus, im Januar 1725 komponiert. Die Chormelodie des ersten Satzes ist diesmal der Bassstimme anvertraut, die von einer Posaune gestützt wird. Bach verwendet einen einfachen Kunstgriff, der ein häufiges Symbol für den Schmerz in den tragischen Chaconnen der Barockoper ist – sechs chromatisch absteigende Noten –. und macht ihn zum melodischen Kern der gesamten Choralfantasie: der Einleitung, aller Stimmeinsätze, der

instrumentalen Zwischenspiele und der Coda. Dabei legt er die Betonung des Textes zugrunde (und nicht die Taktstriche!) und unterstreicht das Ganze mit einer Folge aus Appoggiaturen und chromatischen Harmonien, was in einem, wie es Gillies Whittaker nennt, ‚faszinierenden Labyrinth von Querverweisen‘ endet, ‚wie wir sie in der Chormusik der Tudorzeit finden‘. Selbst das mühevoll aufsteigende Gegenthema verstärkt das Bild des ‚schmalen Weges‘, der ‚trübsalvoll‘ ist. Erst wenn es heißt, dass dieser Pfad zum Himmel führe, schenkt uns Bach einen Hoffnungsschimmer durch einen strahlenden Aufstieg der Sopranstimmen zu einem hohen A, mit dem er die Grundtonart bestätigt, wenn auch auf verschlungenem Wege.

Die Chormelodie kehrt wieder (Nr. 2), diesmal ohne schmückendes Beiwerk und mit einfachen diatonischen Akkorden harmonisiert, jede Zeile durch ein Ostinatomotiv (aus der diminuierten Chormelodie) im Continuo getrennt und durch Rezitative, für jede der vier Solostimmen im Wechsel, ‚tropiert‘. Die sich anschließende Bassarie ist, für das Cello ebenso wie den Sänger, eine unerquickliche Tour, denn ihre Linien überkreuzen sich ständig, während sie sich dreht und windet und ‚Höllenangst und Pein‘ zu vermitteln sucht. (Das Altargemälde mit dem Heiligen Paulus und die Schlange auf der Rückwand der Naval College Chapel schienen dieses Bild zu ergänzen). Das ist erst die erste Zeile einer sechszeiligen Strophe, doch Bach dehnt ihren Einfluss auf vierundfünfzig der insgesamt zweiundsechzig Takte des ‚A‘-Teils der Arie aus – und selbst die Erwähnung des ‚rechten Freudenhimmels‘ kann diesen übermächtigen Eindruck nicht völlig zerstören.

Bach spart seine gefälligste Musik für das Duett in E-dur (Nr. 5) auf, das von Sopran und Alt als freier Kanon zu einer fugierten Begleitung der unisono geführten Violinen und Oboen d’amore gesungen wird. Hier geht es ihm darum, den Beweis zu erbringen, wie man durch fröhlichen Gesang den Kampf gewinnen kann, sich von den

Sorgen zu befreien, die ständig im Kopfe kreisen – sein Pendant zu ‚Singin’ in the Rain’, vermute ich. Ich brauchte bis zum ‚B’-Teil, um zu begreifen, dass dem melodischen Gerüst des gesamten Duetts (und des absichtsvollen fugierten Austauschs zwischen allen vier Zeilen) nicht irgendeine äußere musikalische Laune, sondern akustische Symbole des Kreuzes zugrunde liegen, auf die sich die Worte ‚Mein Kreuz hilft Jesus tragen’ beziehen, die beide sowohl in der über das Liniensystem notierten melodischen Gestalt als auch in der charakteristischen Verwendung von Doppelkreuzen zutage tritt, die durch ein X symbolisiert werden. Er verweist uns auch zurück auf die sorgenvolle Schwere der einleitenden Fantasie und ihre ausdrucksvolle Chromatik. Bachs schlichte Harmonisierung von Martin Mollers Choraltext (Nr. 6) bringt schließlich die Läuterung.

Alfred Dürr schrieb einmal, Bachs Vertonung von Georg Christian Lehms’ Text **Meine Seufzer, meine Tränen** (BWV 13) schildere, ‚wie sich die Phantasie des Barockmusikers an denjenigen Textstellen entzündet, die von Seufzen und Schmerz handeln’. Das stimmt, aber die Wirkung von Bachs Musik ist dafür kaum typisch: Wir lesen Lehms’ Text und spüren ein maßloses Schwelgen; wir hören Bachs Musik, und sie verwandelt sich, jeder Ton weist über sich hinaus auf einen Zustand erhöhter Bewusstheit.

Zum Beispiel im ersten Satz, einem langsamen Lamento im 12/8-Takt für Tenor, zwei Blockflöten, Oboe da caccia und Continuo. Nimmt man die Oboe da caccia weg, wird die Musik, immer noch in sich geschlossen, zu einem einzigen unermüdlichen Klagen. Die hinzugefügte Gegenmelodie mit schmückenden Arabesken auf der Oboe da caccia durchdringt die qualvolle Textur und mildert den Schmerz der Dissonanzen und allgegenwärtigen Verzagtheit. Schließlich übernimmt die Oboe da caccia den Vordergrund, ihr Einfluss dehnt sich auf die Blockflöten aus, die mit dem Einsatz der Stimme ihren klagenden Dialog aufgeben und unisono spielen. Im Choral (Nr.

3), der das flehentliche Bitten der Altstimme um Tröstung beschließt (Nr. 2), stattet Bach die zierende, von den Streichern gelieferte Einfassung der schlichten Chormelodie mit zuversichtlichen diatonischen Harmonien aus, während drei Blasinstrumente aus der Eingangsarie die Altstimme verdoppeln. Bach gewährleistet auf diese Weise, dass auf den Text des Sängers voller Unsicherheit und Frage eine optimistische, wortlose Antwort gegeben (und vom Hörer verstanden) wird.

Der fünfte Satz ist sicher eine der düstersten Arien Bachs überhaupt. Sie ist mir seit meiner Kindheit bekannt – seit meinen zögernden Versuchen, den Gesang meiner Mutter auf der Geige zu begleiten –, aber der ‚Heiligenschein‘, den die beiden, über der Violine spielende Blockflöten liefern, war mir neu. Die Kombination der obligaten Violine mit dem bleichen Grabesklang der Blockflöten, die sie in der Oktave verdoppeln, hat etwas Hypnotisierendes. Bach scheint entschlossen, den Hörer mit dem Elend und der Erbärmlichkeit des Lebens hier auf Erden, mit dem Gedanken, den er in der ersten dieser drei Kantaten umrissen hat, ständig zu konfrontieren, begibt sich jedoch hier auf eine neue Stufe tiefen Meditierens. Wenn Bach bis hierhin Lehms' trübsinnige Worte immer wieder abgeschwächt hat, ist er nun in der Lage, das Gegenteil zu tun: Wo der Text als Wendepunkt ein ‚Freudenlicht‘ fordert, denn ‚Ächzen und erbärmlich Weinen hilft der Sorgen Krankheit nicht‘, ignoriert er in seiner modifizierten ABA-Dacapo-Form schlechterdings diese allmähliche Veränderung aus trübsinniger in eine vertrauensvolle Stimmung. Er lüftet den Schleier aus Dissonanzen und schiefen Harmonien lediglich in einer vorübergehenden und nicht schlüssigen Imitation des Blicks, der ‚gen Himmel siehet‘ (Takte 51/52). Das ist nur das Präludium zu einer umfassenden Reprise des ersten Teils in der Subdominante, das die Musik wieder in Dunkelheit abtauchen lässt, als wolle sie neue körperliche und seelische Qualen erkunden. Wenn sich Puls und Geist

verlangsamt und die Sinne geschärft haben, gelangt das allergeringste Detail zu Bewusstsein. Die Arie stellt in ihrer erstaunlichen Länge und Intensität des Ausdrucks ungewöhnlich hohe Ansprüche an das Durchhaltevermögen der Ausführenden (wir hatten unglaubliches Glück, dass sich Gerry im letzten Augenblick bereit erklärte, einzuspringen). Sie ist noch viel erschütternder als die andere Epiphania-Arie für Bass, ‚Lass, o Welt, mich aus Verachtung in betrübter Einsamkeit‘ (BWV 123/5), die wir zwei Wochen zuvor in Leipzig aufgeführt hatten. Nur die tröstliche Schönheit von Heinrich Isaaks Melodie zu ‚Innsbruck, ich muss dich lassen‘ – die auf so ergreifende Weise in der *Matthäuspasion* verwendet wurde –, könnte es hier mit Bachs vollendeter Harmonisierung aufnehmen.

Was für eine wunderbare Kulisse für Bachs Musik hätte Nicholas Hawksmoors Gestaltung der großen Kapelle in Greenwich abgegeben! Das Bauvorhaben für die Chapel, 1699 in einer Anwendung wilden Experimentierens als Kernstück des herrlichsten Gebäudekomplexes konzipiert, der Anfang des 18. Jahrhunderts in England gebaut werden würde (zu dem Hawksmoor, Wren und Vanbrugh alle ihren Teil beitrugen), lag drei Jahrzehnte lang auf Eis. Der Plan wurde schließlich in den 1780er Jahren in einem sehr viel bescheidenerem Maßstab von James Stuart, dem ‚Athener‘, ausgeführt. Mit ihrem flachen Gewölbe und vorkragenden Emporen hat die Kapelle die kühle, klassizistische Eleganz einer späteren Generation –, die gemeinhin Leuten wie Hawksmoor und Bach den Rücken kehrte.

Kantaten für den vierten Sonntag nach Epiphania Abteikirche St. Mary und St. Ethelflaeda, Romsey

Wenn man mich fragte, welche Art Opern Bach komponiert hätte, würde ich sofort BWV 81 **Jesus schläft, was soll ich hoffen?** nennen. Denn

mir scheint, nichts in seinen weltlichen Kantaten, trotz ihrer Bezeichnungen als *dramma per musica*, ist annähernd so lebendiges Theater oder tatsächlich Oper wie dieses erstaunliche Werk, das am 30. Januar 1724 in Leipzig uraufgeführt wurde. Es gehört zu jener Handvoll Kantaten, in denen Bach ein dramatisches Ereignis aus dem Tagesevangelium aufgreift – hier Matthäus' Bericht, wie Jesus den Sturm beruhigt, der auf dem See Genezareth tobt, und das Boot, in dem er sich mit seinen Jüngern befindet, zu kentern droht – und als Basis für eine Metapher nimmt, die den Christen seiner Zeit gegenwärtig war: das Leben als Seereise.

Jesu Schlaf auf dem Schiff gibt den Einstieg in eine gespenstische Meditation über die Schrecknisse des Verlassenseins in einer gottlosen Welt – Stichwort für ein Paar altmodischer Blockflöten, die in Bachs Musik häufig mit Tod und Schlaf assoziiert werden und sich zu den Streichern zu gesellen. Es ist auch keine Überraschung, dass Bach diese einleitende Arie einem Alt gibt, der Stimme, der er das Spektrum von Reue, Furcht und Klagen anzuvertrauen pflegte. Hier unterwirft er den Sänger dem strengen technischen (und symbolischen) Ausdauerstest, ein tiefes B über zehn langsame Taktschläge zu halten (zweimal!), ohne dass die Stimme zittert, und dann den klaffenden Abgrund des nahenden Todes heraufzubeschwören. Es gibt auch ein Problem der Klangbalance zu lösen: bei der Einbindung der beiden, in ihrer Lautstärke unflexiblen Blockflöten, die eine Oktave über den dynamisch flexiblen Streichern spielen, eine möglichst große Expressivität beizubehalten. Das Leben ohne Jesus (sein schläfriges Schweigen dauert die ersten drei Nummern hindurch an) verursacht seinen Jüngern und späteren Generationen schlimme Qualen und gibt ihnen ein Gefühl der Verlassenheit, das im Tenorrezitativ (Nr. 2) mit verlagerten, dissonanten Harmonien an die Oberfläche kommt. Wir denken an Psalm 13: ‚Wie lange, Herr, willst du mich so ganz vergessen? Wie lange noch verbirgst du dein Antlitz vor mir?‘, und an

den Leitstern, der von allen Seeleuten und den Weisen aus dem Morgenland so geschätzt wurde.

Plötzlich bricht der Sturm los. Es ist erstaunlich, welche lebendige *scena* Bach aus einem schlichten 3/8-Allegro nur für Streicher in G-dur zu gestalten vermag. Eine heftig aufschäumende Gischt aus Zweiunddreißigstelnoten in den ersten Violinen, gegen ein dumpfes Pulsieren in den übrigen Instrumenten gesetzt, schwillt zu einem ohrenbetäubenden Lärmen auf den 7/6/4/2-Mollakkorden an, um ‚Belials Bäche‘ zu schildern, die gegen das winzige Boot schlagen. In ihrem Gesamteindruck ähnelt diese Arie, die von Tenor und Violinen ein gleichermaßen virtuoses Passagenwerk verlangt, das jedoch von einer sehr viel größeren harmonischen Spannung durchdrungen ist, einer der mächtigeren ‚Zornesarien‘ aus Händels Opern. Dreimal gebietet Bach unvermittelt dem Unwetter Einhalt, als wolle er von dem sturmgepeitschten Seemann, über zwei Takte hin, ‚Nahaufnahmen‘ machen. Obwohl der Sturm außerordentlich real geschildert wird, steht er auch als Symbol für die gottlosen Kräfte, die den einsamen Christen zu verschlingen drohen, wenn er sich gegen seine Spötter erhebt.

Jesus, nun wach (wie hat er überhaupt schlafen können bei all dem Lärm?), rügt seine Jünger wegen ihres mangelnden Glaubens. In einem Arioso mit geradliniger ContinuoBegleitung (es ist fast eine zweistimmige Invention) übernimmt der Bass-Solist die Rolle der *vox Christi*. Nach dem farbenreichen Drama der vorangegangenen *scena* verwundert die Dürre und Eintönigkeit der Musik. Man fragt sich, ob das hier dramatischer Realismus ist – die Störung aus dem Schlaf und die Zurechtweisung (das vielfach wiederholte ‚warum‘) – oder gar eine sanfte Satire? Es ist vielleicht eine jener Gelegenheiten für Bach, auf Kosten seiner Leipziger Zuchtmeister ein bisschen Spaß zu haben?

Dann folgt ein zweites Seestück, ebenso ungewöhnlich wie der vorangegangene Sturm, in Form einer Arie für Bass, zwei Oboen d’amore und Streicher. Die im Oktavabstand geführten Streicher lassen

an den Sog der Gezeiten und das Auftürmen der Wellen denken, denen Jesus Einhalt gebietet, bevor sie auslenken: ‚Schweig! Schweig!‘ und ‚Verstumme!‘. Weder Bachs autographe Partitur noch die originalen Parts enthalten in irgendeiner Art hilfreiche Angaben zur Artikulation (was natürlich ihre Aufnahme in seine Aufführungen nicht notwendigerweise ausschließt). Wir haben mit verschiedenen Varianten von Verschleifungen und örtlich begrenzten Crescendi experimentiert, die einen Schlag früher als ihr natürlicher Wellenkamm beendet werden. Dies schien idiomatisch und auf das Bild bezogen zu funktionieren, ebenso das abschließende Ritornell, das geschmeidig und weich gespielt wurde, als gehorche es nun Christi Befehlen. Dass der Sturm gestillt ist, kommt in dem Rezitativ des Alt-Solisten (Nr. 6) zum Ausdruck, ebenso in dem abschließenden Choral, der siebten Strophe von Johann Francks Lied ‚Jesu, meine Freude‘ – ein hervorragender Abschluss für dieses ungewöhnliche und echte *dramma per musica*.

Als Binnenländer mag Bach nie einen richtigen Sturm auf dem Meer erlebt haben, bei einem seiner Lieblingsautoren, Heinrich Müller, einem Theologe aus dem 17. Jahrhundert, ist es eher wahrscheinlich: Müller lebte an der Ostsee, in Rostock, und kommentierte wortgewandt den Vorfall aus dem Matthäus-Evangelium. Für einen wirklich gläubigen Menschen bedeutet die Reise in ‚Christi Schifflein‘, dass er die Unbilden des Lebens und Wetters erfährt, jedoch unversehrt aus ihnen hervorgeht: ‚ein *paradoxum* mitten in der Unruhe voller Ruhe‘. Eine tropologische Interpretation, möchte man hoffen, war für Bach Rechtfertigung genug, die biblische Geschichte so wunderbar originell und, ja, dramatisch auszugestalten, ein Vorgeschmack auf seine *Johannis-Passion*, deren Uraufführung gerade einmal gut zwei Monate fern lag. Doch wir können ziemlich sicher sein, dass Leipziger Ratsherren wie Dr. Steger, der neun Monate zuvor unter dem Vorbehalt ‚und hätte der solche *Compositiones* zu machen, die nicht *theatralisch* wären‘ für Bach als Kantor gestimmt hatte, die Haare zu Berge

gestanden haben.

Es bestand keine Gefahr, dass Bachs Fortsetzung für diesen Sonntag im folgenden Jahr ins Triviale abgleiten würde: Es gab keinen! Ostern lag 1725 so früh, dass ein vierter Sonntag nach Epiphania nicht existierte, und erst zehn Jahre später, gleich nach der Uraufführung seines *Weihnachtsoratoriums*, machte sich Bach wieder an die Arbeit, um BWV 14 **Wär Gott nicht mit uns diese Zeit** zu komponieren. Hier kehrt er absichtlich zu der Form seines zweiten Leipziger Zyklus zurück, die den Choral zugrunde legt, und nimmt als Ausgangspunkt Luthers Kirchenlied (eine Paraphrase von Psalm 124), das offensichtlich an diesem Sonntag in Leipzig seit unerdenklichen Zeiten gesungen worden war. Aber statt mit einer Choralfantasie zu beginnen, stellt er sich einer neuen Herausforderung: jede Choralzeile gleichmäßig zwischen den vier Gesangsstimmen (von Streichern verdoppelt) aufzuteilen, erst als fugierte Exposition, die sofort durch ihre Umkehrung beantwortet wird, dann augmentiert durch unisono geführte Oboen und Corno da caccia. Damit wird eine komplexe Polyphonie geschaffen, die fünf richtige Stimmen umfasst (sechs, wenn die Continuolinie ausschert und die Bassstimme nicht mehr verdoppelt) und hinsichtlich Technik und sogar Atmosphäre eine Ähnlichkeit mit dem Anfangschor von BWV 80 *Ein feste Burg* andeutet. Es ist eine trotzig, ehrfurchtgebietende Entgegnung auf das frühere *Jesus schläft*, eine Entgegnung, die der heimgesuchten Schar von Gläubigen – ‚die so ein armes Häuflein sind‘ – durch ein dichtes Netz stützenden Kontrapunkts ein klares Bild von Gottes unumgänglichem Schutz präsentiert. Beide sich anschließenden Arien sind für das Ohr sehr viel angenehmer, wenngleich technisch anspruchsvoll. Die Arie für Sopran (Nr. 2) mit einem Streichersatz, der an das Dritte Brandenburgische Konzert erinnert, enthält das Horn im höchsten Register (im autographen Part als *Corne.a force* und *tromba* bezeichnet), das trotzig die von der Singstimme demonstrierte Stärke angesichts der ‚Tyrannei‘ der Feinde unterstützt. Bach war klug genug,

seinen wunderbaren Seestücken von BWV 81 nicht nachzueifern, und nimmt hier nur flüchtig Bezug auf den Sturm, einmal in dem knochigen Tenor-Rezitativ (Nr. 3), dann in der robusten, gavotteähnlichen Arie für Bass und zwei Oboen (Nr. 4), die sich auf Gottes Abwehr der ‚wildem Wellen‘ der Feinde konzentriert, die sich ‚uns aus Grimm entgegenstellen‘. Die sanft plätschernde Bewegung der unbedrohlich vorüberziehenden Achtel im abschließenden Choral mag zufällig sein, da als Bild nun der Vogelfänger dient, aus dessen Schlingen sich die Seele befreit.

Da in diesen Kantaten – für den zweiten und den vierten Sonntag nach Epiphania – der Chor relativ wenig zum Einsatz kommt, beschloss ich, die längste der Motetten Bachs, BWV 227 **Jesu, meine Freude** (zufällig einer der Choräle für das Fest, die vertont wurden) sowohl in dieses als auch das Programm von Greenwich aufzunehmen. Selbst nach unzähligen, über viele Jahre gehenden Versuchen, zu ihrem Kern vorzudringen, bin ich immer noch der Meinung, dass sie ungeheure – und lohnende – Herausforderungen bietet. Man muss garantieren, dass es keine ‚jener uranfänglichen Kollisionen zwischen Gesang und Text gibt‘ (George Steiner), dem wirkungsreichen Verschachteln der strengen Predigten des Heiligen Paulus an die Römer mit Johann Francks lebendigen und zuweilen zuckersüßen Choralversen und der Art, wie Bach sie mit beispiellosem Einfallsreichtum harmonisiert, Gefallen abgewinnen. Musikforscher, die mit der Mode gehen, würden sagen, die Motette sei eine Kompilation, zusammengesetzt aus den Überbleibseln von ‚Es ist nun nichts‘ (zweiter Satz) und der Fuge ‚Ihr aber seid nicht fleischlich‘. Ich kann kaum glauben, dass ein anderer als Bach sich die brillante, chiastische Form dieser elfsätzigen Motette ausgedacht haben könnte, noch dazu als allererstes Stadium einer geplanten Komposition.

Bei nur zwei Kantaten für dieses spezielle Fest nach Epiphania war noch Platz für eine weitere ‚Wasser‘-Kantate, BWV 26 **Ach wie**

flüchtig, ach wie wichtig, im November 1724 komponiert, die auf unserer Kantatenpilgerreise (da Ostern 2000 so spät lag, gab es keinen vierundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis) sonst keine Chance gehabt hätte. Wie bei vielen Kantaten Bachs der späten Trinitatiszeit ist das zentrale Thema die Kürze des menschlichen Lebens und die Eitelkeit der irdischen Hoffnungen. Bach legt seiner Kantate einen Absatz aus den dreizehn Strophen eines Kirchenliedes von Michael Franck (1652) zugrunde, das in Leipzig und Dresden zum Liedprogramm für diesen Sonntag gehörte. Das instrumentale Ritornell zu der einleitenden Choralfantasie ist ein gewaltiges Stück musikalischer Feinbäckerei. Lange bevor Francks Hymnus einsetzt (Sopranstimmen, vom Cornetto verdoppelt), wartet Bach mit einem Vergleich des Menschenlebens mit einem aufziehenden Nebel auf, der bald wieder weichen wird. Flüchtige, im Pedal angedeutete Skalen, die sich kreuzen und noch einmal verkreuzen, vereinen und wieder teilen, schaffen eine trügerische, schwermütige Stimmung – die brillante Ausgestaltung einer Idee, die er schon einmal in Weimar hatte (1714/16), als er einen Orgelchoral zu einer vereinfachten Fassung von Francks Lied schrieb (BWV 644).

In der zweiten Strophe vergleicht Franck die ‚Lebenstage‘ der Menschen mit einem ‚rauschend Wasser‘, Tropfen, die ‚in den Abgrund schießen‘ und sich zerteilen, ein Bild, wie es die Romantiker liebten. Könnte Goethe Francks Choral gekannt haben, als er seinen wunderbaren ‚Gesang der Geister über der Wassern‘ irgendwann in den 1780er Jahren in Weimar schrieb? Urromantisch mutet die Weise an, wie Bach Francks Verse für Tenor, Flöte, Violine und Continuo vertont (No.2), wobei jeder Musiker immer wieder andere Aufgaben erhält – sie antworten, imitieren, wiederholen oder verdoppeln einander – und auf seine Art doch immer beiträgt zu der beharrlichen Zielstrebigkeit des hinabstürzenden Stroms. Es ist eine Technik, die Schubert bewundert haben mag, als er Goethes Gedicht für Männerchor vertonte – nicht weniger als viermal. Das Leben als Nebelschwaden, dann als reißen-

Gebirgsbach; jetzt hat Bach mit der Zerstörung des Materials zu tun, ‚bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt‘. Er besetzt diesen ‚Totentanz‘ mit drei Oboen und Continuo, die seinen Bass-Solisten in einer imitierten Bourrée stützen (Nr. 4). Wo man erwarten würde, dass diese Oboentrinität eine Stimmung irdischen (fast evangelikalen) Poms entfaltet, wird ihre Rolle mit dem bewegenden Einsatz des Sängers allmählich immer subversiver und bildhafter, zunächst in der pochenden Begleitung, die das Gefüge jener ‚irdischen Schätze‘, durch das sich die Menschen verführen lassen, zu unterminieren scheint, dann durch fransige Figuren, die für die züngelnden Flammen stehen, von denen sie bald zu Asche verbrannt werden, und schließlich in rasenden Sechzehntelskalen aus Quartsextakkorden für jene ‚wallenden Fluten‘, die alle weltlichen Dinge auseinander reißen werden. Am einfallsreichsten von allem sind vielleicht die zwei kurzen Secco-Rezitative, in denen Bach den vergänglichen menschlichen Ehrgeiz beschreibt (Nr. 3) und wie ‚die höchste Herrlichkeit und Pracht‘ ebenfalls eines Tages zu ‚Staub und Asche‘ werden wird (Nr. 5). Ebenso wunderbar wie die Deklamation ist die Wortmalerei. Jedes dieser Rezitative könnte allein stehen, als allgemeine Lehre von den letzten Dingen und als Bachs persönliche Art, die Botschaft in eine Musik von phänomenaler Ökonomie und Prägnanz einzuschließen.

Das Innere der Romsey Abbey ist insofern eine Offenbarung, als es gepflegte Anmut mit den schönen Proportionen romanischer Stämmigkeit verbindet. Es schreit nach Musik. 907 von König Alfreds Sohn Edward als Nonnenkloster gegründet, wurde die Kirche von den Dänen und dann noch einmal von den Normannen geplündert. Sie entging zu der Zeit, als die Klöster aufgelöst wurden, dem Schicksal, eine pittoreske Ruine zu werden, als die Bürger von Romsey 1544 die weise Entscheidung trafen, sie für £100 als ihre Pfarrkirche zu kaufen. Das Schiff wird von drei gedeckten Arkaden, Empore und Lichtgaden flankiert. Wenn man den Blick nach Westen richtet, erkennt man, dass

die letzten drei Bögen, die zwei letzten Erker der Empore und fast der gesamte Lichtgaden frühgotisch sind, nicht normannisch. Dann, ein Erker vor der Vierung, ändert sich der Rhythmus: Hier befinden sich, als stämmigste von allen, zwei riesige zylindrische Säulen, die über zwei Stockwerke aufragen. Überall sind Spuren von Baumeistern des 12. und 13. Jahrhunderts vorhanden, die mit neuen Stilen und Motiven aus dem Ausland experimentierten – so wie Bach es tat, als er dem italienischen Konzert begegnete. Welchen Reim mögen die aus Stein gemeißelten, von den Kragen auf uns herabspähenden Figuren sich wohl aus all dem gemacht haben?

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier