

Für den fünften Sonntag nach Ostern (Rogate)

Annenkirche, Dresden

Für Bach, den die Arbeitsbedingungen in Leipzig enttäuscht und verstimmt hatten, muss Dresden ein Paradies gewesen sein. In dieser Stadt war er 1717 aus einem Improvisationswettbewerb widerstandslos als ‚allein[iger] Meister des Kampfplatzes‘ hervorgegangen, und hier wurde 1733 seine *Missa* uraufgeführt (die ersten beiden Sätze des Werkes, das wir heute als Messe in h-moll kennen). Damit sich die Leipziger Ratsherren davon überzeugen könnten, wie Musik funktioniert, wenn sie entsprechend wertgeschätzt und richtig organisiert wird, sollten sie ‚nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden: Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet...‘. Die wechselvolle Geschichte Dresdens ist heute für einen fremden Besucher wohl nicht so einfach zu entwirren. Überreste der großen Kulturmetropole des 18. Jahrhunderts liegen mit dem wiederaufgebauten Zwinger deutlich vor Augen, und in umfangreichen Sanierungskampagnen wird die Stadt allmählich von den Spuren des grauenvollen Bombenangriffs von 1945 befreit. Auch die aus der Barockzeit stammende, wie ein Himmelstheater angelegte herrliche Frauenkirche ist wieder aufgebaut worden (ihre Vollendung wurde im Oktober 2005 gefeiert). Die funktionalen Plattenbauten aus den 1950er Jahren der DDR-Ära sind immer noch überall zu sehen, ebenso die früheren Kasernen der abgezogenen Rotarmisten.

Wir sollten in dem faden, streng wirkenden Gemäuer der Annenkirche auftreten, die dank ihres kräftigen Stahldachs zu den wenigen Gebäuden gehört, die jene Schreckensnacht mit geringen Schäden überstanden hatten. In zwei aufeinanderfolgenden Konzerten, mit denen in diesem Jahr die Dresdner Musikfestspiele eröffnet wurden, standen wir auf dem winzigen Podium dicht aneinander und gegen die

harte Hinterwand gedrängt. Mir war nicht klar, wie wir es anders hätten bewerkstelligen sollen, als die Sänger und Obligatospieler so aufzustellen, dass sie mit Sichtkontakt zum Publikum die Hörer motivierten, an dem geheimnisvollen Prozess der Neuschöpfung und Reaktion auf diese Musik teilzunehmen, in den wir alle in gleicher Weise eingebunden sind. Ich fragte mich, wie die vier Deutschen in unserer Gruppe mit der Situation umgehen würden. Vielen der englischen Musiker war anzumerken, dass sie sich der heiklen Lage bewusst waren, in der wir uns befanden. Zusätzlich zu unserer üblichen Position, dass wir ‚Eulen nach Athen‘ trugen, und der Frage, ob unser Vorhaben, Bach für die Deutschen aufzuführen, nicht als Impertinenz ausgelegt werden könnte, stand die noch viel unerquicklichere Tatsache im Raum, dass wir Bach genau in der Stadt aufführten, deren kulturelle Schätze von britischen Bombern in einer Wahnsinnsnacht gegen Ende des Krieges, in der unzählige Menschen ihr Leben verloren, mutwillig zerstört worden waren.

Die Atmosphäre im ersten Konzert am Samstagabend war etwas angespannt, ein begeisterter verfrühter Applaus störte die bedeutungsvolle Stille am Ende der ersten Kantate. Am Sonntag waren wir dann lockerer, das Publikum schien in der Musik sprichwörtlich aufzugehen, reagierte zustimmend auf vertraute Worte und Choräle, genau wie die Zuhörer, denen wir in anderen ostdeutschen Städten begegnet waren. Immerhin ist das, was wir selbst in der Musik am meisten schätzen, vielleicht nicht immer mit dem identisch, wofür andere empfänglich sind – und es könnte sich natürlich von dem unterscheiden, was Bach beabsichtigt hatte. Das ist mir im Lauf des Jahres immer wieder aufgegangen: eine ‚Sinnhaftigkeit‘ in Bachs Musik, die über ihre ursprüngliche Botschaft hinausgeht.

Es kommt allein auf den Standpunkt an, wie Bachs Leipziger Zeitgenosse Johann Martin Chladenius in seiner *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* 1742 notierte. Kein Autor,

argumentierte er, könne sich all der Dinge bewusst sein, die seine Schriften möglicherweise implizieren, die Bedeutung der Worte gehe weit über alle konkreten Absichten hinaus. Bachs erste Kantate für Rogate, BWV 86 **Wahrlich, wahrlich, ich sage euch** (1724), beginnt mit einem Zitat aus Jesu Abschiedsrede an seine Jünger (Johannes 16), das der Bass in seiner Eigenschaft als *Vox Domini* vorträgt, von Streichern und Oboen begleitet: ‚Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er’s euch geben‘. Im Kontext dessen, wer wir waren, wo wir waren und für wen wir sangen und spielten, hatte diese erste Kantate eine besondere Brisanz. Bei fast jedem anderen Komponisten hätte die Behandlung dieses Themas leicht als schroff, gar anmaßend aufgefasst werden können, denn sie fordert die Hörer dazu auf, sich die Frage zu stellen, wie sich diese Worte Jesu mit ihrer persönlichen Erfahrung vereinbaren lassen. Indem Bach ehrerbietig und klar erkennbar drei fugierte Motive in der Einleitung präsentiert, die der Bass bald übernehmen wird, bietet er die Gewähr, dass sie als vokale Elemente verstanden werden (wie Dürr bemerkt, ließe sich der ganze Satz leicht als vierstimmige Motette singen, nur vom Continuo begleitet).

Bachs anonymes Libretto erweitert nun sein Thema: Wir würden alle liebend gern Rosen brechen, auch auf die Gefahr hin, von den Dornen gestochen zu werden, denn wir sind zuversichtlich, dass unsere flehentlichen Bitten bei Gott Gehör finden werden (Nr. 2); er hält sein Wort (Nr. 3 und 4), auch wenn seine Hilfe auf sich warten lassen sollte (Nr. 5); Gott setzt kein Datum dafür fest, er weiß, wann der beste Zeitpunkt gekommen ist (Nr. 6). Bach betont den Optimismus, der im Text der Kantate angelegt ist, indem er einen abwärts gerichteten modulatorischen Bogen beschreibt, der in E-dur beginnt und endet, einer Tonart, die an der obersten Grenze seines tonalen Spektrums angesiedelt ist und daher positive Assoziationen und Empfindungen aufblitzen lässt. Die auf der obligaten Violine virtuos vorgetragenen

gebrochenen Akkorde in der Alt-Arie (Nr. 2) symbolisieren natürlich die Rosenzweige, die gebrochen werden sollen. Die Arie schildert das gewagte Unterfangen, die Dornen zu überwinden, um zur Blüte vorzudringen (eine Metapher für spirituelle Freude und Schönheit). Das Brechen der Rose ist hier nicht einfach nur ein Schnitt mit der Gartenschere, sondern eine sich drehende, zerrende Figur bei dem Wort ‚brechen‘, und die Dissonanz kennzeichnet die ‚stechenden‘ Dornen. Die behutsam in die Erinnerung verweisende Stimmung des B-Teils nimmt bei den Worten ‚dass mein Bitten und Flehen Gott gewiss zu Herzen gehen‘ mit wilden rhapsodischen Aufschreien der Solovioline in fünf scharf dissonanten Takten über einem Orgelpunkt auf E unvermittelt einen heftigen Ton an. Doch plötzlich heben sich die Wolken, die Violine schweigt, und die Altstimme (jetzt nur mit Continuo) singt: ‚weil es mir sein Wort verspricht‘. Auf diese unnachahmliche Weise lässt Bach deutlich werden, dass unsere Bitten ihr Ziel erreicht haben und wirklich zu gegebener Zeit in Erfüllung gehen werden.

Darauf folgt eine Choralvertonung für Sopran mit zwei Oboen d’amore und Continuo (wir entschieden uns für Fagott), die Gottes Versprechen bestätigt. Dieser Satz, der das Bedürfnis der beiden Oboisten, frische Luft zu schöpfen (an einer Stelle werden der ersten Oboe zweiundsiebzig Sechzehntel hintereinander zugemutet!), so offensichtlich missachtet, legt die Vermutung nahe, dass er als Orgelchoral geplant war. Doch den Oboisten kommt die Aufgabe zu, die Illusion eines anmutigen Tanzes zu wecken (der die Verwendung von *notes inégales* nahelegt), vielleicht gar des himmlischen Reigens ‚der Engel Schar‘, auf die sich Georg Grünwald in seinem Text bezieht. Ein kurzes Seccorezitativ (Nr. 4), das die Gepflogenheiten der Welt, ‚die viel verspricht und wenig hält‘, Gottes Gewohnheit gegenüberstellt, uns zu unserer Lust und Freude das zu gewähren, was er zugesagt hat, zeigt im Kleinformat Bachs Kunstfertigkeit, steife, dissonante Intervalle dort zu setzen, wo sie dem Text und seiner Bedeutung besonderes Gewicht

verleihen. Die Rückkehr zu E-dur erfolgt schließlich mit vollem Streichersatz in der Tenor-Arie, einem robusten Stück in der Art einer Bourrée, der dem Sänger nur ein Fragment (gerade einmal anderthalb Takte) des einleitenden Motivs zuweist. Trotz ihres instrumentalen Ursprungs ist diese Phrase prägnant genug und – auf fast skurrile Weise – lapidar, um den Sänger in den Stand zu versetzen, die Botschaft in das Bewusstsein der Hörer einzumeißeln: ‚Gott hilft gewiss!‘, ein Glaubensbekenntnis, das zusätzlich vom abschließenden Choral bekräftigt wird.

Ob Bachs Gemeinde zu erkennen vermochte, dass Formelemente im Kopfsatz der Kantate BWV 87 **Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen** bereits im Vorgängerwerk aus dem Jahr zuvor vorhanden waren – das einleitende Zitat der Worte Jesu aus dem Evangelium, vom Bass in einem vierstimmigen, von Oboen verdoppelten Streichersatz vorgetragen, die Art und Weise, wie der Sänger das fugiert angelegte polyphone Wechselspiel der Themen aufgreift –, werden wir nie erfahren. Aber es besteht kein Zweifel, dass Bach die Kantate des vergangenen Jahres als Gedächtnisstütze und zur Orientierung vor Augen hatte. Diesmal scheint er die Absicht zu haben, eine komplexere, differenziertere theologische Botschaft zu vermitteln, auch wenn das bedeuten sollte, dass er den Erwartungen seiner Hörer zuwiderläuft. Die unnachgiebige deklamatorische Kraft der Musik entspricht der sträflichen Vernachlässigung, die der Mensch den verheißungsvollen Worten Jesu entgegenbringt: ‚Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen‘ (Johannes 16, 24). Auch ist nicht gleich die Erlösung in Sicht, stattdessen zieht Bach seine Hörer in den ersten fünf der insgesamt sieben Sätze drei Molltonarten abwärts (d, g, c), all dies in der Absicht, die Welt als ein Jammertal zu brandmarken, oder, wie das zweite Motto aus dem Johannes-Evangelium lautet: ‚In der Welt habt ihr Angst‘. Die zweite Hälfte dieses Jesusworts ist es, ‚aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden‘ (Johannes 16, 33), mit der die

tonale Aufwärtsbewegung zurück zu d-moll beginnt. Dieses Werk ist die dritte von drei aufeinanderfolgenden Kantaten, die Bach 1725 auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler für die Sonntage nach Ostern komponiert hat, und alle, wie Eric Chafe bemerkt, befassen sich mit dem ‚Verständnis für das Leiden Jesu in einer Atmosphäre des Triumphes und der Liebe, die als Vorbereitung auf die Himmelfahrt immer wieder deutlich zum Ausdruck bringt, wie die Angst der Welt überwunden wird‘.

Im krassen Gegensatz zu der drängenden Dramatik des vorherigen Rezitativs bestimmt eine Atmosphäre der Ehrfurcht und Bußfertigkeit die Arie in d-moll, ‚Vergib, o Vater, unsre Schuld und habe noch mit uns Geduld‘. Der wehmütige Klang der paarigen Oboen da caccia verwebt sich mit der Altstimme. Die bei dem Wort ‚vergib‘ wiederholten und verschleiften Duolen kontrastieren und wechseln mit den aufsteigenden Arpeggien des Continuos (Fagott), so dass Äußerungen des Grams und flehentlichen Bittens gleichzeitig vernehmbar werden. Das Flehen wird noch eindringlicher im Mittelteil, wo Bach seine Continuoinstrumente über sieben chromatische Stufen (d, e, f, f#, g, g#, a) und anschließend fünf diatonische Intervalle (d, e, f, g, a) nach oben treibt. Hier spiegelt sich der Glaube des reuigen Sünders an eine klare und deutliche Sprache (‚rede nicht mehr sprichwortsweis‘), ein Bezug auf Jesu Versprechen: ‚Es kommt aber die Zeit, dass ich nicht mehr durch Sprichwörter mit euch reden werde, sondern euch frei heraus verkündigen werde von meinem Vater‘ (Johannes 16, 25). Ziegler und Bach legen hier Nachdruck auf das lutherische Thema, das der Drangsal des Menschen entsprechend inständige Gebet sei das beste Mittel, in einer feindlich gesinnten Welt den Kontakt zu Gott herzustellen und aufrechtzuerhalten.

Dürr äußert die Vermutung, das zweite Rezitativ (Nr. 4), das in Zieglers Druckausgabe (1729) nicht enthalten ist, stamme von Bach selbst. Es mildert den abrupten Übergang zu den ‚tröstenden‘ Worten

Jesu in Nr. 5, die in einem musikalischen Konzept, das Bach bereits in seiner Mülhausener Zeit (in BWV 71 und 106) zu entwickeln begonnen hatte, den Wendepunkt darstellen. Durch die begleitenden Streicher gewährleistet Bach, dass das eingeschobene Rezitativ genügend Gewicht erhält, und indem er zur ersten Person wechselt, verlagert er das Schwergewicht auf das Schuldanerkenntnis des einzelnen Gläubigen und weist über den tonalen Aufstieg zurück zu d-moll den Weg, wie diese Schuld und die mit ihr verbundenen Sorgen überwunden werden können.

Genau dort, wo sich ein üppig orchestriertes Versatzstück für die letzten Worte Jesu aus eben diesem Kapitel des Johannes-Evangeliums erwarten ließe, beschloss Bach (und vermutlich auch Ziegler), auf den beschwichtigenden Satz ‚Solches habe ich mit euch geredet, dass ihr in mir Frieden habet‘ zu verzichten. Stattdessen reduziert er seine tonale Palette und beschränkt seinen Spruch auf eine Continuobegleitung (Nr. 5): hager, streng und angsterfüllt, in Mustern, die auf einen absteigenden chromatischen Tetrachord hindeuten. Selbst der Schlüsselsatz ‚ich habe die Welt überwunden‘ wird fast erdrückt, verschluckt in einer Aufwärtsbewegung nach es-moll, die gerade einmal neun Takte anhält, bevor sie wieder nach c-moll abfällt. Erst im sechsten Satz, einem ausgedehnten Siciliano in B-dur von unbeschreiblicher Schönheit für Tenor, Streicher und Continuo, wird Bachs Gesamtkonzept deutlich: Er will Sorge und Freude, Moll und Dur so gewichten, dass die Verheißung, der gequälten Seele werde Trost zuteil, nur um den Preis der Passion und Kreuzigung Christi erfüllt werden kann. Die sanfte, lyrische, fast pastorale Stimmung, in der Reue und Akzeptanz geäußert werden, ist daher mit Dornen gespickt, gewürzt mit vereinzelt Dissonanzen bei den Wörtern ‚leiden‘, ‚Schmerz‘ und ‚verzagen‘. Das bestätigt auch der abschließende Choral, der auf dem pietistischen Lied ‚Jesu meine Freude‘ basiert und die üblichen ‚Zuckermetaphern‘ für den Schmerz enthält – ‚über Honig

süße, tausend Zuckerküsse'. Die Rückkehr zu d-moll, so bemerkt Chafe, sei eine Erinnerung daran, dass ,in der Welt des Leidens notwendigerweise auch die göttliche Liebe vorhanden ist und sie bezwingt'.

Das letzte Werk in unserem Programm war BWV 97 **In allen meinen Taten**, eine nicht liturgiegebundene Kantate, die 1734 uraufgeführt wurde. Sie greift in den Ecksätzen auf die herzerwärmende Melodie des Liedes ,Innsbruck, ich muss dich lassen' von Heinrich Isaac zurück. Einer Theorie zufolge soll sie ebenso wie die drei übrigen späten Choralkantaten (BWV 100, 117 und 192) ursprünglich als Hochzeitskantate komponiert worden sein. Aus der Rückschau betrachtet hätten wir diese wunderbare Kantate eigentlich an den Anfang unserer Pilgerreise stellen sollen, denn Paul Fleming schrieb seinen Text offensichtlich vor Antritt einer langen und gefährlichen Reise, die er 1633 nach Moskau unternahm. Bach vertont alle neun Strophen unverändert, vier als Arien, eine als Duett und zwei als Rezitative, und sorgt in der Instrumentierung (anders als sonst verzichtet er auf die Orgel im dritten, vierten und siebten Satz) und in der Stimmung für eine solche Abwechslung, dass die Aufmerksamkeit der ausführenden Musiker wie der Hörer ständig gefordert ist. Er beginnt im feierlichen Stil der französischen Ouvertüre mit antiphonalem Wechsel zwischen Rohrblattinstrumenten und Streichern. Erst wenn das Grave einer Vivace-Fantasie weicht, führt er seine Stimmen ein: Die Soprane intonieren den Cantus firmus ,Innsbruck', die tiefen Stimmen folgen, die motivischen Konturen der instrumentalen Linien munter imitierend – alles geschmeidig eingebettet in einen fugiert angelegten Satz. Die Stimmen vereinen sich zu der eindringlichen homophonen Bekundung: ,[Gott] muss zu allen Dingen, soll's anders wohl gelingen, selbst geben Rat und Tat', eine Verfügung, die Bach in den Ohren seiner Hörer nachklingen lässt, indem er auf die erwartete symmetrische Rückkehr zum Grave der Einleitung verzichtet.

Die zweite Strophe ist die Urform eines Schubert'schen Liedes für Bass und Continuo mit eleganten 6/8-Rhythmen und emphatischen 6/4/2-Akkorden von zentraler Bedeutung. Die vierte Strophe ist eine eindrucksvolle Tenor-Arie mit einem der kunstreichsten Violinobligati all seiner Kantaten überhaupt. Virtuose Figurationen, weite Doppelgriffe und drei- und vierstimmige gebrochene Akkorde dienen als dramatische Startrampe für die synkopierten Aufschreie ‚nichts‘ des Tenorsolisten. Man stellt sich die Frage, ob Bach mit dieser Rückkehr zu dem Stil, den er in Weimar und Köthen in seinen Violinsonaten und Partiten entwickelt hatte, nicht vielleicht die Fähigkeiten eines bestimmten Violinvirtuosen prüfen wollte, bis man bemerkt, dass sein Ziel hier ist, Regeln festzulegen – *seine* Gesetze der Musik, die in einer brillanten Exposition in Übereinstimmung mit Flemings Text vorgetragen werden: ‚Ich traue seiner Gnaden... Leb ich nach seinen Gesetzen, so wird mich nichts verletzen‘. Der sechste Satz ist eine Alt-Arie in c-moll mit voller Streicherbesetzung: üppig in ihrem Stimmengeflecht, reich an vorbeiziehenden Dissonanzen und voller Pathos, dazu ein natürlicher Schwung im Einklang mit den einzelnen Bewegungen der Menschen, wenn sie zu Bett gehen, in der Frühe aufwachen, sich hinlegen oder umherlaufen. Die siebente Strophe ist als ein skurriles, außer Rand und Band geratenes Duett für Sopran und Bass mit Continuo angelegt – eine Linie, die sich ständig selbst unterbricht. Es ist ein Freistilringen für die Sängerin und den Sänger, halb Kanzonetta, halb Rossini. Vielleicht ist es das Wort ‚Unfall‘, das Bachs Phantasie hier beflügelt hat, denn er neckt ständig seine Hörer mit falschen Einsätzen, Kollisionen oder Stürzen. Mehr als einmal wirkt es wie eine Verfolgungsjagd im Zeichentrickfilm, und doch ist es überhaupt nicht frivol und einem anderen ‚Ich-gehe-meinem-Schicksal-entgegen‘-Duett auffallend ähnlich, das eine dem Sprachduktus folgende Continuo-begleitung aufweist – das sehr viel unheimlichere ‚O Menschenkind, hör auf geschwind‘ (BWV 20, Nr. 10).

Die Ordnung wird wieder hergestellt in der sich anschließenden wunderbaren Sopran-Arie mit zwei Oboen (Nr. 8): ‚Ich habe mich ihm ergeben‘ – eine unbekümmerte Ergebenheit in den göttlichen Willen, die Gott die Entscheidung über Leben und Tod überlässt. Der abschließende ‚Innsbruck‘-Choral hat drei voneinander unabhängige Streicherstimmen, die den strahlenden Glanz der Harmonie noch weiter verstärken.

Bei der Aufführung dieser Kantaten mussten wir uns mit der wechselhaften Akustik der nicht gerade reizvollen Annenkirche in Dresden begnügen – schrill hallend, wenn sie leer, sehr viel trockener, wenn sie besetzt war. Und wir hatten das unbehagliche Gefühl, die Klänge, die wir produzierten, schlugen zwei Schritte vor uns auf dem Boden auf. Für das Dresdner Publikum war das offenbar kein Problem; es spendete am Ende des Konzerts großzügig begeisterten Applaus. Ich hatte den Eindruck, dass wir alle sehr berührt waren, weil wir diese Gelegenheit erhalten hatten, Bachs Musik in der Stadt seiner Träume zu feiern.

Für den Sonntag nach Himmelfahrt (Exaudi)

Sherborne Abbey

Sherborne Abbey, einst Kathedrale des Heiligen Aldhelm, der als Prediger, Gelehrter und Sänger wirkte, danach Sitz der sechsundzwanzig angelsächsischen Bischöfe, die ihm folgten, wurde Ende des 11. Jahrhunderts an eine ältere angelsächsische Kirche angebaut. Die in unstem Wechsel von Benediktinermönchen und Städtern mit ihren eigenen weltlichen Predigern benutzte Abbey fiel 1435 einem Brand zum Opfer, die Mauern, die Vierung und der Chor erinnern mit ihrer deutlich sichtbaren Rötung noch immer an die Hitze des Feuers. Es dauerte ein Jahrhundert, bis die Restaurierung und

Anpassung des normannischen Gebäudes an den spätgotischen Perpendikularstil abgeschlossen war, und nachdem die Mönche 1539 vertrieben worden waren, erhielt die Gemeinde tatsächlich eine neue Kirche zum Preis von 100 Mark, mitsamt einem überwältigenden Fächergewölbe über den alten normannischen Schiffswänden und Pfeilern, die weder von Fialen noch Strebebögen gestützt werden. Statt (wie in der King's College Chapel) an der zentralen Scheitellinie zusammenzustoßen, sind die Fächer leicht zurückgesetzt, wobei der Zwischenraum mit einem komplizierten Muster von Rippen gefüllt ist, die an ihren Hauptschnittpunkten gemeißelte Schlusssteine aufweisen.

Ham Stone ist sehr viel wärmer als Purbeck Marble, und es war zu spüren, wie sich die allgemeine Stimmung hob, als wir uns der Abbey näherten, nachdem wir am Himmelfahrtstag der vergangenen Woche in der eindrucksvollen, aber kühlen Nüchternheit der Salisbury Cathedral, ungefähr fünfzig Kilometer weiter östlich, aufgetreten waren. Unser Programm für Exaudi begann mit einem Werk, das früher als Fälschung galt, in der Musikwissenschaft inzwischen aber als Bachs erste Kantate anerkannt ist. BWV 150 **Nach dir, Herr, verlanget mich** ist zwar nicht liturgisch gebunden, doch das Thema des Werkes – im Getriebe des Alltags die Hoffnung der Gläubigen auf Erlösung – eignet sich für den Zeitraum zwischen Ostern und Himmelfahrt besonders gut. Wir hatten es fünf Wochen zuvor am Weißen Sonntag im thüringischen Arnstadt aufgeführt, wo es vermutlich entstanden war und wo sich der zwanzigjährige Bach in seiner ersten Festanstellung mit einer alles andere als idealen Gruppe von Musikern begnügen musste (s. SDG Vol 23). Ich wollte mir diese faszinierende, wenn auch leicht experimentelle Kantate, gewissermaßen sein Opus 1, unbedingt noch einmal vornehmen, um irgendeinem inneren Wachstum oder einer Veränderung auf die Spur zu kommen, die sich in den dazwischenliegenden Wochen ereignet haben mochte.

Drei Dinge fielen mir auf. Da war zunächst die Sorgfalt und Überlegung, die Bach der Zusammenstellung des Textes hatte zuteil werden lassen – drei Zitate aus Psalm 25, die Zuversicht (Nr. 2), Führung (Nr. 4) und Standhaftigkeit (Nr. 6) zum Thema haben und von drei Strophen einer anonymen Dichtung durchsetzt sind. Bach verleiht dem Widerstreit in den Gedanken der Gläubigen zwischen der Notwendigkeit, in einer Welt der Drangsal zu überleben, und dem Gebot, unter Gottes sicherem Schutz durchzuhalten, lebendigen Ausdruck. Mein zweiter Eindruck war, dass die Kantate, ungeachtet anderer stilistischer Einflüsse (Nikolaus Bruhns in der Permutationsfuge und Bachs frühes Interesse an Albinonis Triosonaten op. 1 von 1694), den überlieferten Motetten und geistlichen Konzerten von Johann Christoph Bach (1642–1703) viel zu verdanken hat. Dieser war Johann Sebastian Bachs Großcousin, den er in seiner Kindheit als Organisten der Georgenkirche in Eisenach, wo er als Chorknabe sang, erlebt und als ‚profunden Componisten‘ ins Licht gerückt hatte. Übrigens war es Johann Christoph, 1702 (dem Jahr vor seinem Tod) de facto Familienoberhaupt, der offensichtlich den Kontakt zwischen seinem jungen Vetter und dem Arnstädter Stadtrat forciert hatte, als eine Stelle als Organist an der Neuen Kirche in Aussicht stand. Drittens fiel mir bei dieser Gelegenheit auf, in welchem hohem Maße diese kleine Kantate gewissermaßen der Vorwurf zu den imposanteren Mühlhausener Kantaten ist (BWV 131 und 71), die Bach bald komponieren würde. So, wie er die motivischen Verbindungen zwischen der einleitenden Sinfonia und dem folgenden Psalmvers gestaltet und die Musik flüssig auf den Affekt der jeweiligen Textzeile abstimmt, nimmt er bereits deutlich die ähnlich angelegte Kantate *Aus der Tiefen* (BWV 131) vorweg, während das sanfte Schmeicheln der Violinfiguration und die langsamen Schwingbewegungen des Fagotts im Präludium des sechsten Satzes ‚Meine Augen sehen‘ als ein Probelauf für die wunderbare Chorvertmung des Psalmtextes ‚Du wolltest dem Feinde

nicht geben die Seele deiner Turteltaube' in *Gott ist mein König* (BWV 71, Nr. 6) gelten können.

Diesmal suchten wir nach einem sinnlicheren, dunkler getönten Klang für diesen Satz, nach einer deutlicher zu unterscheidenden Darbietung aller sechsundzwanzig Stufen der Tonleiter in Nr. 4, nach einer schnelleren und anschaulicheren Schilderung der vom Sturm zerzausten Zedern in Nr. 5 und schließlich nach einer Möglichkeit, der abschließenden Chaconne mehr Raum zu geben, ihre Schilderung menschlicher Leiden, eine besondere Spezialität Johann Christophs, besser abzusetzen gegen Hoffnung und Glauben, die das wahre Fundament (ihr ostinater Bass) sind. Hinweise auf Bachs Aufführungsstil sind sehr spärlich vorhanden, selbst in Sätzen wie Nr. 2 und Nr. 4 dieser Kantate mit ihren offenkundigen Tempoveränderungen. Es erfordert Übung, für die einzelnen Abschnitten die sinnvollsten Proportionen zu finden, für jeden Satz ein *tempo giusto*, zwischen den Stimmen und Instrumenten hinsichtlich Kontrapunkt und Akkordbewegung ein überzeugendes Gleichgewicht zu schaffen und vor allem in jeder Zeile und bei jedem Wort des Textes den richtigen ‚Ton‘ zu treffen.

Die zwei Leipziger Kantaten, die Bach für Exaudi schrieb, haben den Titel **Sie werden euch in den Bann tun** gemeinsam, Jesu Warnung an seine Jünger aus dem Johannes-Evangelium (16, 2). Beide schildern auf ihre eigene, voneinander unabhängige Weise eine irdische Reise, die mit der Prophezeiung drohender Verfolgung beginnt und für alle die Notwendigkeit beinhaltet, sich dem Heiligen Geist anzuvertrauen. Doch hier hört schon die Ähnlichkeit auf. Bach hatte BWV 44 1724 als Teil seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs komponiert. Das Werk beginnt mit einem Präludium in g-moll, einer Triosonate für zwei Oboen und Fagott als Continuoinstrument, die als eindringliche Klage angelegt ist und sich zu einem Quintett auffächert, das den Einsatz der Vox Domini enthält. Denn hier, ungewöhnlich für

Bach und eher typisch für Schütz, ist die Stimme Christi für zwei Stimmen (Tenor und Bass) und nicht nur eine bestimmt. In einer Weise, die eher typisch für Telemann ist, leitet sie in einen detonierenden Turba-Chor über: ‚Es kömmt aber die Zeit, dass, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran‘. Er ist von überwältigender Wucht, unvermittelt leiser werdend bei ‚wer euch tötet‘, und mit seinen gerade einmal fünfunddreißig Takten ein gewaltiger Edelstein, eine schockierende Verfolgungsszene, wie sie die Welt seit der Zeit der frühen Christen immer wieder erlebt hat. Mit seiner *Figura corta* und der Chromatisierung durch Melismen bei dem Wort ‚tötet‘ hat dieser Chor eine große Ähnlichkeit mit den ‚Kreuzige‘-Chören der *Johannes-Passion*, die gerade einmal sechs Wochen zuvor uraufgeführt worden war. Dürr bemerkt, diese Kantate beinhalte in ihrer Disposition und der Art und Weise, wie auf das Leiden der Christen in dieser Welt Nachdruck gelegt wird, Parallelen zu drei anderen nachösterlichen Kantaten des folgenden Jahrgangs (BWV 6, 42 und 85). Daraus ließe sich der Schluss ziehen, dass Bach möglicherweise geplant hatte, diese drei Kantaten gemeinsam mit BWV 44 in seinen ersten Kantatenjahrgang aufzunehmen, sie aber bis zum nächsten Jahr zurückstellen musste, weil er sich mit der Komposition und Vorbereitung der *Johannes-Passion* im März 1724 übernommen hatte. Weil ihm nicht sehr viel Zeit und Energie für eine neue Komposition für seinen ersten Leipziger Zyklus blieben, griff er auf frühere Kantaten zurück (BWV 131, 12, 172 und 194) und verwertete Material aus weltlichen Werken seiner Köthener Zeit (BWV 66, 134, 104, 173 und 184).

Bach lässt auf diesen Eingangschor eine getragene, elegische Arie in c-moll für Alt mit Oboe folgen, ‚Christen müssen auf der Erden Christi wahre Jünger sein‘, in der selbst die unvermeidlichen Heimsuchungen ‚Marter, Bann und schwere Pein‘ im B-Teil so präsentiert werden, als wären sie von kurzer Dauer und würden bald ‚selig überwunden‘. Danach kehren wir zu einem Choral zurück, dem

wir bereits zweimal Anfang Januar begegnet waren, ‚Ach Gott, wie manches Herzeleid‘, und der den ‚trübsalvollen, schmalen Weg zum Himmel‘ beschreibt. Diesmal wird er vom Tenor vorgetragen, über einer Basslinie, die in der Manier, wie sie sich matt und in Halbtonschritten voranschleppt, möglicherweise nach dem Muster der Orgelchoräle Georg Böhms, Bachs Lehrer in Lüneburg, gearbeitet ist, und doch bewegt sie sich immer noch doppelt so schnell voran wie die vokale Melodie, die sie ankündigt (Nr. 4). Dreh- und Angelpunkt der ganzen Kantate wird das kernige Rezitativ für den Bass (Nr. 5), das die Heimtücke des Antichristen schildert. Es verwendet das in der Barockzeit gängige Bild, das die Christen mit Palmenzweigen vergleicht, ‚die durch die Last nur desto höher steigen‘, und leitet über zu einer kunstreich gestalteten Arie für Sopran mit zwei Oboen und Streichern, ‚Es ist und bleibt der Christen Trost‘. Hier verschmilzt Bach Tanz- und Liedelemente miteinander, um mittels einer arkadischen Metapher darzulegen, wie ‚doch nach den Trübsalstürmen die Freudensonne bald gelacht‘. Die mit triolisierten Melismen verzierte Gesangslinie weist auf das Gelächter hin, mit dem die Sängerin die ohnmächtige Wut der Elemente quittiert (das Signal, das dräuende Sturmwolken aufziehen lässt, Symbol für die Heimsuchung). Um diese Reise durch die irdische Drangsal zu vollenden, greift Bach im Abschlusschoral noch einmal auf Heinrich Isaacs wunderbare ‚Innsbruck‘-Melodie zurück und erinnert daran, dass sie unlängst in der *Johannes-Passion* zu hören war, wo sie die schmerz erfüllte Reaktion der Christengemeinde auf den ‚Backenstreich‘ zum Ausdruck brachte, den Jesus bei seiner Gerichtsverhandlung vor dem Hohen Rat erhielt.

Bachs zweite Vertonung unter dem Titel **Sie werden euch in den Bann tun** BWV 183, ein Jahr später geschrieben, diesmal auf einen Text von Christiane Mariane von Ziegler, ist von noch höherem künstlerischen Format und auf ein theologisches Ziel anderer Art gerichtet. Sie erweckt den Anschein, als hätten Bach und Ziegler

beschlossen, entweder unabhängig voneinander oder vom Leipziger Klerus dazu genötigt, das Evangelium etwas hoffnungsvoller auszulegen. Da Pfingsten immer näher rückte, mag Bach seine Textdichterin überredet haben, die zahlreichen theologischen Themen, die er in den Wochen zuvor ausgegraben hatte, sich noch einmal vorzunehmen und in eine neue Ordnung zu bringen: weltliche Verfolgung (Nr. 1), Ungemach, das Jesus durch seine schützende Hand lindert (Nr. 2), Trost, den Jesus durch seinen Geist spendet (Nr. 3), Vertrauen auf die Führung des Heiligen Geistes (Nr. 4) und schließlich die Aufgabe des Heiligen Geistes, die Menschen zu lehren, wie sie richtig beten sollen, um göttlichen Beistand zu erlangen (Nr. 5). Der einleitende Spruch, ein fünf Takte umfassendes *Accompagnato*, wird von vier Oboen (zwei *d'amore* und zwei *da caccia*) vorgetragen, was in Bachs Schaffen außerhalb seines *Weihnachtsoratoriums* einmalig ist. Und als Symbol für den Weg aus der Verzweiflung lässt er die erste Oboe hier sogar in die Höhe klimmen. Diese Passage ist der prägnanteste und dramatischste Auftakt zu einer Kantate, den Bach jemals geschrieben hat, so völlig anders als seine Lösung im vergangenen Jahr, als er den gleichen Text mit einem siebenundachtzig Takte umfassenden Duett und einem Chor von weiteren fünfunddreißig Takten vertont hatte! In der sich anschließenden monumentalen Arie in e-moll für Tenor mit viersaitigem Violoncello piccolo beteuert der Sänger, er ‚fürchte nicht des Todes Schrecken‘, obwohl ihn jede einzelne reich verzierte und fiebrige Synkopierung und die unterlegten rhythmischen Muster Lügen strafen. Unterdessen setzt das Cello mit dahinfegenden Arpeggien unbeirrt seinen lichtvollen Weg fort. In gewisser Weise ist diese Arie eine intime *scena*, die uns zeigt, wie sich der Gläubige müht, seine Angst vor der Heimsuchung und einem unerquicklichen Ende zu überwinden, ständig gestützt von den tröstenden Klängen seines Begleiters, des Cellos – als Symbol für den im Text genannten ‚Schutzarm‘. (Mir drängte sich hier eine Parallele auf

zu der Beziehung zwischen Menschen und ihren ‚Dämonen‘, die Philip Pullman in seiner Trilogie *His Dark Materials* beschreibt.) Am Ende des B-Teils scheint der reuige Sünder zuversichtlicher geworden zu sein, denn eine Modulation nach G-dur verweist auf die ‚Belohnung‘, die seinen Verfolgern bald zuteil werden wird. Es ist eine lange Arie, äußerst anspruchsvoll für den Sänger und ebenso für den Cellisten. Unter dem honigfarbenen Fächergewölbe der Sherborne Abbey wirkte sie ätherisch und einfach überwältigend.

Noch einen einzigen Takt gewährt Bach der positiven Tonart G-dur, bevor er in dem *Accompagnato* für Alt, ‚Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben vor dich, mein Heiland, hinzugeben‘, wieder nach e-moll zurückkehrt. Besonders typisch für dieses Rezitativ ist der viermal erfolgende Austausch von vier Noten zwischen den beiden Oboenpaaren, die wir antiphonal eingesetzt haben. Chafe erkennt in dem tritonusähnlichen Nebeneinander von fis und C (bereits im B-Teil der vorigen Arie vorhanden) ein ‚auf Transformation gerichtetes harmonisches Geschehen‘, das widerspiegelt, ‚wie der Geist im Innern erlebt wird‘ als Reaktion auf eine plötzlich auftretende menschliche Schwäche (‚gesetzt, es sollte mir vielleicht zu viel geschehen‘). Dieses dient dazu, die Entwicklung der spirituellen Thematik in dieser (sehr viel klarer angelegten) Kantate zu verdeutlichen, da sie in einem Wechsel zum C-dur der Sopran-Arie (Nr. 4) gipfelt, einem munteren und eleganten Tanz im Dreiertakt, offensichtlich dazu bestimmt, die Wirkung des Heiligen Geistes auf die Gläubigen zu feiern. Hier sind die beiden Oboen da caccia als Vermittler aktiv, verdoppeln die ersten Violinen in der Oktave und machen sich dann mit ihren eigenen Melismengirlanden auf den Weg. Selbst im B-Teil der Arie legt Bach Wert darauf, auf die Schwachheit der Menschen im Gebet und die Mittlerrolle des Heiligen Geistes zu verweisen, indem er in die Tonarten d, g und c modulatorisch abtaucht (so wie er es in Nr. 6 von BWV 87 zwei Wochen zuvor gehandhabt hatte), bevor er sich wieder in C-dur etabliert. Zudem

lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Gegensatz zwischen dem positiven Wirken des Heiligen Geistes (vergnügte, aufsteigende melodische Figuren auf den ersten Violinen, die von den Oboen da caccia verdoppelt werden) und sein Umherirren in den düsteren Winkeln des menschlichen Herzens (abwärts ziehende Arpeggien im Continuo). Schließlich füllt Bach, da er ja vier Oboen zur Verfügung hat, seinen Abschlusschoral (auf die Melodie ‚Helft mir Gottes Güte preisen‘ aus einem Lied Paul Gerhardts) mit ungewöhnlich üppigen Mittelstimmen, vielleicht um hervorzuheben, wie das Gebet zum Himmel steigt: ‚es steigt und lässt nicht abe, bis der geholfen habe, der allein helfen kann‘.

Um das Programm abzurunden und als Gegengewicht zu der Kantate BWV 150, die am Anfang stand, habe ich ein Werk von Johann Christoph Bach ausgewählt. Seine fünfstimmige Motette **Fürchte dich nicht** hätte sich von der späteren achtstimmigen Vertonung (BWV 228) seines jüngeren Veters kaum deutlicher unterscheiden können: voller Wortmuster, die an Schütz erinnern, und fein ausgesponnener polyphoner Linien. In der Tat könnte sich erweisen, dass Johann Christoph das fehlende Bindeglied zwischen Schütz und J.S. Bach ist, das deutsche Musikwissenschaftler suchen, denn er hat bei Fletin studiert, der ein Schüler von Heinrich Schütz war. Die Frage, ob alle Stücke, die ihm zugeschrieben werden, tatsächlich von ihm stammen und nicht von einem der anderen Bachs gleichen Namens (darunter auch J.S. Bachs ältester Bruder), konnte von der Musikwissenschaft bisher noch nicht geklärt werden. Diese Motette stammt ‚direkt oder letzten Endes aus thüringischen Quellen, deren Kontext [diesen bestimmten] Johann Christoph als Komponisten nahelegt, aber keine Garantie dafür gibt‘, meint Daniel Melamed. Die Kenntnis anderer Werke, von denen *bekannt* ist, dass der Eisenacher Johann Christoph Bach sie komponiert hat, und die direkte Erfahrung mit ihnen beim Dirigieren haben mich überzeugt, dass dieses eindrucksvolle und ergreifende Stück tatsächlich von ihm stammt. Das Werk kombiniert

einen sehr bekannten Text, ‚Fürchte dich nicht, denn ich hab dich erlöst, ich hab dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein‘, mit einem Vers aus dem Lukas-Evangelium (23, 43), ‚Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein‘. Nach den ersten achtunddreißig Takten, die in zärtlichen Wiederholungen der Worte ‚Du bist mein!‘ gipfeln, gesellen sich zu den vier tiefen Stimmen die Soprane mit den Worten ‚O Jesu, du mein Hilf und Ruh‘, der sechsten Strophe aus Johann Rists Kirchenlied ‚O Traurigkeit‘. Die Wirkung ist überwältigend, und der Wechsel der Perspektive durch die Verwendung des Pronomens ‚du‘, erst in Bezug auf den Gläubigen (die vier tieferen Stimmen als kollektive Vox Domini‘), dann auf Jesus (durch den Sopran als Gläubigen) ist raffiniert und eindrucksvoll. Das ist Musik, die sich über ihren Text zu erheben scheint und noch lange nachklingt.

Es war ein besinnlich und optimistisch stimmendes Programm, einem aufgeschlossenen Publikum in einer idealen architektonischen und akustischen Umgebung dargeboten. Als der Applaus verklang und die Musiker aufzubrechen begannen, rief eine Dame: ‚Gehen Sie bitte nicht!‘

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier