

Kantaten für den Sechsten Sonntag nach Trinitatis

St. Gumbertus, Ansbach

Der Wechsel von der zauberhaften schottischen Insel Iona, wo einige von uns aus Anlass des 250. Todestages Bachs aufgetreten waren, auf direktem Wege nach Ansbach in Franken war zwangsläufig unangenehm krass. Für die Feier in der alten Iona Abbey hatten wir ein Programm zusammengestellt, das einige der intimsten und bewegendsten Stücke enthielt und das wir an einem milden Sonnentag aufführten, mit den Schreien der Seemöwen und dem Blöken der Schafe im Hintergrund. Unser Programm für die Bach-Woche in Ansbach enthielt, neben der Wiederholung der Kantate *Aus der Tiefen* vom vergangenen Wochenende in Mühlhausen und zwei Motetten, die beiden Kantaten Bachs, die für den Sechsten Sonntag nach Trinitatis erhalten sind: BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, eine Kantate für Alt und obligate Orgel, Oboe d'amore und Streicher, und BWV 9 *Es ist das Heil uns kommen her*, eine Choralkantate aus der Zeit um 1732.

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust ist die erste der beiden Solokantaten für Alt, die Bach im Sommer 1726 auf fünfzehn Jahre vorher veröffentlichte Texte des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms schrieb. In diesem Jahr hatte Bach offenbar einen hervorragenden Sänger zur Verfügung, vielleicht Carl Gotthelf Gerlach, der damals an der Universität studierte und unter Johann Kuhnau bei den Thomanern gesungen hatte, und war begierig, aus seinem Talent einen möglichst großen Nutzen zu ziehen. Oberflächlich gesehen vertonte Bach einen kernigen, wenn auch ausgesprochen altmodischen, an barocker Symbolik reichen Text zu einer Zeit, als der galante Stil in Mode kam und sich sogar schon auf seine eigene Kirchenmusik auszuwirken begann. Faszinierend ist, auf welche Weise es ihm gelingt, aus diesen völlig konträren Ausdrucksformen eine

überzeugende Synthese zu schaffen. Die Anfangsarie ist reines Entzücken, ein warmer, üppiger Tanz im 6/8-Takt in D-dur. Man fühlt förmlich Bachs liebevolles Lächeln über dieser Musik schweben, die uns den Weg zur ‚Himmelseintracht‘ weist. Eine jener unbeschreiblich schönen Melodien des Komponisten, die sich in unserem Hörgedächtnis einnisten, sie braucht einen ganzen Takt, um in Gang zu kommen, doch sobald das geschafft ist, erweckt sie den Anschein, als würde sie nie aufhören können (sie ist zwar nur acht Takte lang, wirkt jedoch endlos). Doch erhält diese ausladende, der Oboe d’amore und der ersten Violine anvertraute Melodie ihre Schönheit und heitere pastorale Stimmung erst durch ihr harmonisches Gerüst. Die sanft plätschernden Achtel in den tiefen Streichern werden zu Dreiergruppen verschleift und erinnern an das ‚Bogenvibrato‘ oder was die Franzosen *balancement* nannten, während die abwärts gerichtete Basslinie klingt, als deute sich hier ein Ostinato an – mit anderen Worten der Beginn eines Musters, das sich schleifenartig wiederholen wird. Nun ja, es kommt tatsächlich wieder, aber nicht konsequent oder so, dass es in irgendeiner Weise vorhersagbar wäre. Mit Lehms’ Text vor Augen sucht Bach nach Möglichkeiten, wie er als Lebensziel den Frieden der Seele herausarbeiten kann, und nach Mustern, die ihm gestatten, hin und wieder auf die Sünde und die Schwäche des Fleisches zu verweisen.

Lehms, ein wortgewaltiger und leidenschaftlicher Verseschmied, kommt schon von Nr. 2 an (einem Rezitativ) richtig in Fahrt, wo er das Tagesevangelium (aus der Bergpredigt in Matthäus 5, 20–26) und die Epistel (Paulus an die Römer, 6, 3–11) paraphrasiert und zusammenfasst. Demnach, erklärt er, sei die Welt ein ‚Sündenhaus‘, deren Mund ‚voller Ottergift‘ den unschuldigen Nächsten als Dummkopf und Narr beschimpfe. Bach liefert erwartungsgemäß die entsprechenden deklamatorischen Gesten und Ausdrucksnuancen und wechselt bei dieser Gelegenheit zu der entfernten Tonart fis-moll. In dieser Welt, in der das Unterste zuoberst gekehrt ist, folgt nun eine

ungewöhnliche, recht umfangreiche Arie in A-dur, die für eine zweimanualige obligate Orgel vorgesehen ist. Allerdings haben wir, wie es Bach offenbar bei der Uraufführung der Kantate gehandhabt hatte, zwei Orgeln verwendet, eine für jedes Manual, die eine im Chorton notiert, die andere im Kammerton. Diesen Stimmen fügt Bach in der mittleren Lage nur eine Linie mit unisono geführten Violinen und Bratschen hinzu. Dieser besonderen, ‚Bassettchen‘ genannten Verfahrensweise sind wir in diesem Jahr schon verschiedentlich immer dann begegnet, wenn Bach der Meinung ist, eine besondere Stimmung müsse geschaffen werden, und auf die übliche Stütze durch den Basso continuo verzichtet. Er verwendet sie symbolisch mit Bezug auf Jesus (der keine ‚Stütze‘ braucht), der die Gläubigen vor den Folgen der Sünde beschützt (wie in der Sopran-Arie ‚Aus Liebe‘ in der *Matthäus-Passion*), und, am anderen Ende, auf die Menschen, die immer wieder in Sünde verfallen, wie in jener wunderbaren Sopran-Arie ‚Wir zittern und wanken‘ aus BWV 105, oder (so wie hier) bezogen auf die ‚verkehrten Herzen‘, die (im wahrsten Sinne des Wortes) den Boden unter den Füßen verloren haben, weil sie sich von Gott abwenden. Die Arie ist aus der Warte eines passiven Zeugen aufgezeichnet, der sieht, wie die rückfälligen Sünder ‚mit rechten Satansränken‘ Gottes Strafgericht verlachen und ‚sich nur an Rach und Hass erfreun‘, und das Unbehagen des Sängers auf seinem Beobachtungsposten ist im zerklüfteten Rhythmus der Bassettchen-Linie zu spüren. Bach weicht an zwei Stellen von der chromatischen, fugierten Verflechtung der beiden Orgellinien ab und liefert stattdessen einen schnelleren, diatonischen Austausch zwischen den Stimmen, der so angelegt ist, dass er im A-Teil mit der in Lehms‘ Text erwähnten ‚Rach und Hass‘ und im B-Teil mit den Worten ‚frech verlacht‘ zur Deckung gelangt. Mir als Nicht-Organisten erscheint das alles ein wenig merkwürdig und unpersönlich. Ich könnte mir vorstellen, dass diese Arie, mit wendigeren, klagender klingenden Instrumenten gespielt, wie zum Beispiel den Unisono-

Violinen in ‚Et incarnatus‘ der *h-moll-Messe*, mehr zu Herzen gehen würde. Offensichtlich war Bach knapp mit der Zeit, nachdem er beschlossen hatte, dieses Werk am 28. Juli 1726 mit der Kantate seines Meiningener Cousins Johann Ludwig (*Ich will meinen Geist in euch geben*) zu koppeln; diese wurde vor der Predigt aufgeführt, und *Vergnügte Ruh* während der Verteilung des Abendmahls. Mir erscheint die Orgel als Soloinstrument in der stolz einherschreitenden Da-Capoparie in D-dur (Nr. 5), die das Werk beschließt, sinnvoller eingesetzt, wenngleich auch dies eine Entscheidung gewesen sein mag, die in letzter Minute unter Zeitdruck zustande kam und Bach nötigte, das Orgelsolo selbst zu spielen. Ursprünglich mochte er für diesen Satz ein melodisches Blasinstrument vorgesehen haben – vielleicht eine Oboe d’amore –, und dann, als er *Vergnügte Ruh* in seinen letzten Jahren, um 1746/47, wieder aufführte, wählte er für diesem Satz sicher eine obligate Flöte, was die in der Uraufführung verwendete zweite Orgel entbehrlich machte. Das erklärt, warum sein ältester Sohn, Wilhelm Friedemann, 1750 in Halle unbedingt die erste Arie wieder aufführen wollte, nicht jedoch den restlichen Teil der Kantate.

Die Kompositionspartitur und die ursprünglichen Einzelstimmen der Kantate **Es ist das Heil uns kommen her** stammen von 1732–35, doch formal und stilistisch gehört dieses Werk zu Bachs zweitem Kantatenjahrgang, den Choralkantaten von 1724/25. In diesem Jahr komponierte Bach keine Kantate für diesen Sonntag (am 16. Juli 1724 befanden er und seine Frau sich gar nicht in der Stadt, sondern traten für seinen alten Dienstherrn Leopold von Köthen auf). Doch da er sich der Lücke in diesem Zyklus bewusst war, ergänzte er acht oder zehn Jahre später, sicher aus einem starken – nicht immer befriedigten – Bedürfnis nach Vollständigkeit, nicht nur die fehlende Kantate, sondern schrieb diese auch noch im früheren Stil. Bach und sein Librettist beschlossen, das Tagesevangelium, das sich mit der Versöhnung zwischen Gegnern befasst, außer Acht zu lassen und sich stattdessen

auf die Epistel zu konzentrieren, in der es um den Sieg über Sünde und Tod geht (und der die berühmte Zeile enthält: ‚Der Tod wird hinfort nicht mehr über ihn herrschen‘). Der Glaube an die Auferstehung ist auch das Thema einer der Hauptchoräle für diesen Sonntag, von denen der eine von Paul Speratus aus den ersten Jahren der Reformation (1523) stammt. Wer auch immer sich Bach als literarischer Mitarbeiter zugesellte, hatte hier die knifflige Aufgabe, die vierzehn Verse von Speratus auf die Hälfte an Kantatensätzen zu verdichten. Seine Lösung war, den ersten und zwölften Vers für den ersten und letzten Satz unverändert beizubehalten, den achten Vers im fünften Satz zu paraphrasieren (ein Duett für Sopran und Alt) und die drei restlichen Verse für die jeweils als Bindeglieder verwendeten Rezitative zusammenzufassen. Letztere Aufgabe erledigte er sehr geschickt, indem er zwischen den Betrachtungen über das Gesetz, den kümmerlichen Versuchen der Menschen, ‚der Sünden Unart zu verlassen‘ (Nr. 2), ihrem Bedürfnis nach Erlösung und Rechtfertigung durch den Glauben (Nr. 4), der Macht des Evangeliums, diesen Glauben zu festigen, und schließlich dem Vertrauen, dass Gott die Stunde ihres Todes zur rechten Zeit bestimmen werde (Nr. 6), einen narrativen Faden schafft. Bach verstärkt diesen Eindruck eines erzählerischen Kommentars, indem er alle drei Rezitative ein und demselben Solisten (Bass) zuweist. Während dies durchaus zu seiner gewohnten Strategie gehören könnte, die Bass-Stimme mit der Vox Domini zu verknüpfen, zumal Gottes Gebote und ihre Erfüllung in allen drei rezitativischen Paraphrasen die Leitgedanken sind, lässt er doch, wie Dürr ausführt, auch den Eindruck entstehen, eine fortlaufende Predigt werde an zwei Stellen durch eine meditative Arie (Nr. 3) sowie ein Duett (Nr. 5) unterbrochen.

Wenn es jemals ein Beispiel dafür gegeben hat, dass Bach geistreich und lebenslustig gleichzeitig sein kann, so ist es hier im fünften Satz dieser Kantate zu finden. Zur Verfügung hat er zwei

Instrumente (Flöte und Oboe d'amore) und zwei Stimmen (Sopran und Alt). Über einem schlichten Continuo führt er die beiden ersten im Kanon, wobei die Flöte in der Unterquinte beginnt und die Oboe in der Oberquarte fortfährt. Dann setzen, ebenfalls im Kanon – einer vereinfachten Version des einleitenden instrumentalen Kanons –, die Singstimmen ein, zu denen sich nach acht Takten Oboe und Flöte gesellen, die nun die zweite Hälfte ihres Kanonritornells spielen, so dass ein Doppelkanon entsteht. Danach kehrt er die Reihenfolge der immer noch als Doppelkanon präsenten Kanoneinsätze um (Oboe, Flöte, Alt, Sopran) und wiederholt sein Anfangsritornell als Überleitung zum B-Teil, ebenfalls einem Kanon, in dem allerdings die beiden Instrumente die Gesangslinien nur umschatten oder ein wenig verzieren. Der einnehmenden Weise, wie sich die Melodien darbieten und ineinander verflechten, wird man schwerlich entnehmen, dass hier etwas besonders Kluges oder ‚Gelehrtes‘ im Schwange sei – und doch ist es so. Von C.P.E. Bach erfahren wir, sein Vater sei ‚kein Liebhaber von trockenem mathematischen Zeuge‘ gewesen; das heißt jedoch nicht, dass er nicht imstande gewesen wäre, uns, wenn er erregt war, den kunstreichsten, neuartigsten Kontrapunkt aller damals lebenden Komponisten zu präsentieren und ihn gleichzeitig, wie diese Nummer beweist, mit melodischem Charme und einer bezaubernden Verspieltheit auszustatten. Bei näherer Betrachtung wird man vielleicht die Erklärung finden, warum Bach seine Gelehrtheit auf diese Weise verbrämt: um dem Hörer die bittere Pille der abstrakten Lehre, die er zu schlucken hat, ein wenig zu versüßen. Die Botschaft – ‚nur der Glaube macht gerecht‘ – erreicht den Gläubigen auf dem Weg über das Labsal und die Wärme von Bachs Musik, deren schlicht anmutende Oberfläche die in ihr angelegte Komplexität kaschiert.

Die einleitende Choralfantasie steht in E-dur, der höchsten Tonart in Bachs Vokalmusik überhaupt, und ist schwierig zu handhaben. Sie enthält eine konzertierende Flöte und eine Oboe d'amore, während die

Streicher gewissermaßen auf eine Rolle als begleitende Ripienstimmen reduziert sind, wenngleich die erste Violine zuweilen eine Concertino-Rolle übernimmt. Die kunstvoll angelegten, imitierend einsetzenden Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen gehen auf Material zurück, das nicht das Geringste mit der Chormelodie gemeinsam hat (in Wahrheit beziehen sie ihren thematischen Impuls aus der arpeggierten Figur im dritten Flötentakt), und an einer Stelle, bei den Worten ‚der hat g’nug... g’nug... für uns all getan‘, zerteilt Bach ihre Silben in gestotterte Wortfetzen. Doch besonders bemerkenswert ist die mittlere Arie für Tenor in e-moll. Der Tenor James Gilchrist, der sie vorher noch nicht gesungen hatte, wollte sie in einem schnellen, gehetzten Tempo vortragen, um gewissermaßen hervorzuheben, wie sehr sich der Gläubige müht, der Sogwirkung des Abgrunds zu entkommen. Angesichts der ungewöhnlichen Taktvorgabe von 12/16 sah ich in ihr eher einen langsamen, grüblerischen Tanz, mutlos und betrübt in seiner unveränderlichen Düsternis mit dem insistierenden Totengeläut (Doppelgriffe der Violine über einer Dominantseptharmonie) und der an Hiob erinnernden Hilflosigkeit des nicht erlösten Sünders. Bei welchem anderen Komponisten, frage ich mich, wären dergleichen extreme Interpretationen möglich und legitim? Beide Positionen haben ihren Reiz. Letztendlich entschieden die gequälten Melodielinien, der unerbittliche synkopierte Abstieg und die komplexe harmonische Bewegung die Frage zugunsten des langsameren Tempos. Bei den Proben experimentierten wir mit Unisono-Violinen (ihre Musik erscheint in beiden originalen Stimmbüchern für die ersten und zweiten Violinen) und Orgelcontinuo (das Bach bei einer späteren Wiederaufführung verwendet hatte). Schließlich zogen wir jedoch die unbehaglich intime und nüchterne Textur von Bachs Uraufführung vor, die im Autograph erscheint: Violine, Singstimme und Cello. Mit Maya Homburgers Violine und David Watkins Cello und in dieser Aufführung von James Gilchrist gesungen erschien sie mir in ihrer Trostlosigkeit ausgesprochen

überzeugend – in der Tat emotional nicht weniger aufwühlend als all das, was uns seit den Kantaten vor der Fastenzeit begegnet ist, wobei mich die Zeile ‚dennoch konnt in solcher Not uns keine Hand behilflich sein‘ an die ‚betäubte Einsamkeit‘ erinnerte, mit der wir in *Liebster Immanuel* BWV 123 konfrontiert waren. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die fehlende Unterstützung durch irgendein Tasteninstrument, das die flüchtigen Harmonien verdeutlichen oder die Bruchstellen in derart ausgedünnten Texturen überspielen könnte. Bachs späterer Stil kommt in dieser großartigen Arie, die innerhalb des Werkes auf jeden Fall eine beherrschende Position einnimmt, vielleicht sehr viel klarer zum Ausdruck als in irgendeinem der anderen Sätze. Die Kantate endet mit einem Choral, der auf meisterhafte und faszinierende Weise harmonisiert ist.

Wir beendeten unser Programm mit der weltlichen Trauermotette *Der Gerechte kommt um*, der Bearbeitung einer fünfstimmigen lateinischen Motette von Johann Kuhnau, die Bach zugeschrieben wird. Verschiedene Merkmale der Neufassung sprechen für Bachs Autorschaft: die von zwei Oboen gelieferte klopfende Begleitung mit deutlicher Nähe zu den *litui* in *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* BWV 118, die subtile harmonische Nuancierung und die gesteigerte Expressivität der Textgrundlage. In ihrer neuen Version beginnt die Orchestereinleitung mit einem erstaunlichen Vorgriff auf Mozarts *Requiem*, während der ergreifendste Augenblick bis kurz vor Schluss aufgespart wird – ein Takt maßvoller Stille vor der siebzehntaktigen Coda.

Das letzte Mal waren wir 1981 hier in Ansbach, als man uns eingeladen hatte, fünf verschiedene Programme mit Bachs Musik aufzuführen. Der Chor übertraf sich damals selbst, und dies zu einer Zeit, als wir als English Baroque Soloists immer noch damit beschäftigt waren, unseren Weg als ein Ensemble zu finden, das sich der historischen Aufführungspraxis verschrieben hatte. Neunzehn Jahre

später wurde das erste Stück in unserem Programm, die Motette ‚Lobet den Herrn‘, die mit einem überwältigenden ‚Hallelujah!‘ endet, mit völliger Stille quittiert. Plötzlich fiel mir wieder ein, wie bestürzt ich damals war, als der zaghaft einsetzende Beifall mit lauten Pst!-Rufen erstickt wurde, 1981 und auch am Ende unseres ersten Auftritts 1979 hier. Irgendwie wirkte es so, als würde der ganzen Sache der Reiz genommen – der Ehre, die man vermeintlich uns, den Ausländern, erwiesen hatte, als man uns auserwählte und einlud, an diesem führenden Bach-Fest teilzunehmen, fast einem Mekka (oder Bayreuth) der Bach-Feiern. Einige von uns hatten Mühe, nicht aufgebracht zu reagieren, nicht was die fehlende hörbare Zustimmung betraf, sondern die Einstellung, die hinter diesem kapriziösen Verzicht auf Applaus lag. Der Grund dafür war nicht so sehr die (mangelnde) Qualität der Aufführung, jedoch vielmehr der pseudo-religiöse Respekt, den ein Publikum, das sich als wahrer Wächter der heiligen Bach-Flamme verstand, dieser Musik entgegenbrachte. Historisch nicht ganz stimmig an dieser exzessiven Bach-Huldigung ist, dass die Musik als ein statischer Gegenstand oder eine heilige Reliquie gesehen wird, während Bach eindeutig sehr großen Wert darauf legte, dass seine Musik *aufgeführt wird*, wie es uns im Laufe des Jahres immer wieder bestätigt worden war. In gewisser Weise wird ihre Komposition erst während der Aufführung ‚vollendet‘, und das ist der Grund, warum wir als Musiker so achtsam jeder Spur folgen, die uns in der Notation der Kantaten Hinweise auf Bachs eigene Aufführungspraxis gibt. Wir sind auch bestrebt, ein produktives und dynamisches Dreiecksverhältnis zu schaffen, zwischen dem Komponisten Bach, der sein Werk selbst aufgeführt hat, uns als Musikern, die es neu erschaffen, und schließlich dem Publikum, das an diesem Prozess teilhat. So war es in allen ostdeutschen Städten gewesen, wo wir in diesem Jahr aufgetreten waren. Doch wenn die Zuhörer als begeisterte Bach-Anhänger zu dem Schluss gelangt sind, das Gelände verteidigen zu müssen, kann diese

lebenswichtige chemische Reaktion zwischen ihnen und uns nicht mehr stattfinden, und damit entfällt auch der ‚Auftrieb‘, den ein reaktionswilliges Publikum einem auftretenden Ensemble geben könnte.

Diese Überlegungen traten in ein anderes Licht, als eine ältere Dame nach dem Konzert am Morgen nach vorn kam und mir ein Sträußchen mit Blumen aus ihrem Garten überreichte. Die letzte Spur Groll verschwand, als sie am Abend mit einem noch größeren Strauß wiederkam, diesmal aus wilden Wiesenblumen.

Kantaten für den Siebenten Sonntag nach Trinitatis

St Mary's, Haddington

Zurückgekehrt aus Ansbach und wieder in Schottland eine Woche nach dem Gedächtniskonzert auf Iona, machten wir uns nun auf nach Haddington, einem bescheidenen Marktflecken in East Lothian, ungefähr dreißig Kilometer östlich von Edinburgh. Die Stiftskirche St Mary ist die längste und laut Pevsner, einem englischsprachigen Standardwerk der Architekturgeschichte, ‚die eindrucksvollste spätmittelalterliche piktesische Kirche‘ in Schottland. Anfang der 1970er Jahre wurde ein Projekt in Angriff genommen, das den zerstörten, dachlosen Altarraum der im 14. Jahrhundert erbauten Franziskanerkirche durch Abriss der falschen Wand am Ende des Schiffes unter der Vierung wieder eingliedern sollte. Das blassrosa gefärbte Mauerwerk des Chors und Altarraums hatte in den Regen- und Hagelstürmen von über drei Jahrhunderten eine beachtliche Patina angesetzt. Jetzt ist es von einem modernen Fiberglasdach umschlossen, welches das ursprüngliche Steingewölbe ersetzt. Die Organisatoren der Lamp of Lothian-Konzerte hatten für unsere Aufführung den Bereich unter der Vierung vorgesehen, wo ein rundes, mit dickem Teppich ausgelegtes Podium aufgestellt war. Selbst mit einem Holzfußboden bedeckt, glaubte ich, würde sich nie ein für das Publikum befriedigender Klang ergeben, und daher ging ich mit einer kleinen Gruppe ans östliche Ende, um dort die Akustik zu testen. Traumhaft! Wir zogen also um – Chor, Orchester, Orgel und Cembalo – , während die Toningenieure, ohne zu maulen, ihre Mikrophone neu ausrichteten.

Alle drei Bach-Kantaten für diesen Tag (BWV 186, 187 und 107) haben meisterhafte Anfangssätze. Keiner ist besonders bombastisch oder festlich, doch jeder auf seine ganz eigene Weise ausdrucksvoll. Diesmal verwendet Bach Pastelltöne statt Grundfarben. Kernstück von

BWV 186 **Ärgre dich, o Seele, nicht** ist die Anweisung an die Seele, nicht ärgerlich zu sein, wenn sie sieht, dass das ‚allerhöchste Licht (...) sich in Knechtsgestalt verhüllt‘. Das war im 18. Jahrhundert der Kernpunkt in der Kritik der Rationalisten am Christentum: Die Vorstellung von einem Christus als Schöpfer und einem Christus in majestätischem Glanz konnte man tolerieren, doch Christus gedemütigt und erniedrigt durch Armut und Leid – das war für sie offenbar unbefriedigend und in Wahrheit ja auch lächerlich. Das mag uns heute merkwürdig erscheinen, aber zu Bachs Zeiten war es eine lebenswichtige Frage. Bach vertrat natürlich die lutherische Richtung, und schon in den einleitenden Worten des Chors geht er daran, uns durch eine Reihe sich steigernder Dissonanzen einen Eindruck davon zu vermitteln, auf welche Weise die verärgerte Christenseele mit sich zu Rate geht. Doch wie so oft in den Kantaten, die wir bisher aufgeführt haben, gewinnt man den Eindruck, dass das zusätzliche Verständnis, das uns Bachs Musik von den Texten verschafft, ein ganzes Stück über das verbal Geäußerte hinausgreift und seinen eigenen Weg geht. Nehmen wir zum Beispiel, wie er dieses einleitende Motto des Chores fortführt, wie er abwechselnd jede Stimme zu demselben Text durch einen einfachen Kunstgriff, drei aufsteigende Noten im Sprechrhythmus, deren dritte ein Vorhalt auf dem Dominantakkord ist, mit einem Fugenthema in Führung gehen lässt. Das gibt der Musik die genau richtige, vorwärts treibende Kraft, wobei die harmonische Spannung des dreinotigen Incipits innerhalb eines längeren achttaktigen Absatzes hin und her wogt. Es lässt sich schwer sagen, was der tröstenden Stimmung mehr Eloquenz gibt, die instrumentalen Linien (Streicher durch Rohrblattinstrumente verdoppelt) oder die Chorstimmen. Formal gesehen ist dieser Satz unkonventionell – in der Weise, wie zum Beispiel die Verschachtelung der fugierten Abschnitte des Chors wie ein Gegenthema zu dem teilweise wiederkehrenden Hauptthema wirkt, das stets vom Orchester gespielt wird. In einem ABABA-Schema weist Bach

den zweiten Teil (B) seinem Chor zu („Gottes Glanz und Ebenbild, sich in Knechtsgestalt verhüllt“), wobei den zuerst einsetzenden Sopranstimmen die drei übrigen, homophon geführten Stimmen antworten, die als Stütze nur ein Continuo haben – der erste deutliche Hinweis darauf, dass diese Musik als eines der früheren Werke in Bachs Weimarer Jahren entstanden ist.

Es bedarf nicht sehr großer Phantasie, hier das Flehen der Viertausend in der Wüste zu entdecken, die nach körperlicher und geistlicher Nahrung verlangen, was das Thema des hier vertonten Textes aus dem Evangelium ist (Markus 8, 1–9). Diese flehenden Gesten finden erneut Ausdruck in dem Arioso, mit dem das erste Bass-Rezitativ endet: ‚Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?‘ Es könnte fast ein Entwurf sein für eine der großen Vertonungen der Passion. Der Bass erweitert diesen Hilfeschrei in seiner Arie mit Continuo (Nr. 3), wo er die zweifelnde Seele auffordert, sich nicht von der Vernunft ‚bestriicken‘ zu lassen, denn: ‚Deinen Helfer, Jakobs Licht, kannst du in der Schrift erblicken‘. Wiederum in einem Rezitativ, das einem Arioso Raum gibt, verbreitet sich der Tenor über den Wert des heiligen Mannas: ‚Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt und frisst, so schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist‘. Es erweitert sich zu einer Arie, in der von den ‚Gnadenwerken‘ des Heilands die Rede ist, die kraftvoll genug sind, ‚den schwachen Geist zu lehren‘, und ‚dies sättigt Leib und Geist‘. Wir haben Beweise, dass diese Kantate tatsächlich als sechssätziges Werk (BWV 186a) für den Dritten Adventssonntag 1716, auf einen Text von Salomo Franck, in Weimar entstanden ist. Da Bach sie wegen des Tempus clausum, der Zeit vom zweiten bis vierten Adventssonntag, in der nicht gesungen werden durfte, nicht verwenden konnte, beschloss er, sie früh in seinen ersten Leipziger Kantatenjahrgang aufzunehmen, und zwar als zweiteilige Kantate in elf Sätzen für den Siebenten Sonntag nach Trinitatis. Das bedeutete, dass wegen der veränderten Position des

Werkes in der Liturgie des Kirchenjahres im Hinblick auf die Form einige wesentliche Änderungen notwendig wurden: Anpassungen der Arientexte und drei neue Rezitative (die vier Arien folgten vorher direkt aufeinander). Außerdem beschloss Bach, beide Teile mit jeweils einem Chor zu beenden, bei deren Komposition er auf die Verse 12 und 11 des Chorals ‚Es ist das Heil uns kommen her‘ von Paul Speratus aus dem Jahr 1523 zurückgriff, die er bereits einer der Kantaten der letzten Woche zugrunde gelegt hatte (BWV 9).

Wenn Teil I dieser Kantate betont, dass die wahre Quelle des Glaubens in der Schrift zu finden sei, so wird in Teil II, wie Eric Chafe sagt, ‚der Gedanke der Glaubensbahn um die Vorstellung ergänzt, wie der Glaube zu leben sei – als Leben unter dem Kreuz gewissermaßen‘. Wie in BWV 170 Nr. 3 in der vergangenen Woche beginnen wir unseren Weg in einer Welt, in der alles auf den Kopf gestellt ist, diesmal mit einem mächtigen Bass-Accompagnato, das die Welt als ‚große Wüstenei‘ beschreibt (‚der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen‘). Dieser Welt wird als scharfer Kontrast ‚Christi Wort‘ entgegengestellt, das ‚ihr [der Christen] größter Reichtum‘ ist (Salomo Franck war in Weimar Leiter des herzoglichen Münzkabinetts und Numismatiker, was eine Erklärung für seine Vorliebe für Vergleiche mit Münzen und Metallen ist). Bach hält, in Anlehnung an Franck, diese Antithese den ganzen zweiten Teil hindurch aufrecht, zwischen dem ‚Jammertal‘ des gegenwärtigen Lebens und der Freude und Erfüllung im Leben ‚nach vollbrachtem Lauf‘. Das bringt er in einer Reihe lebhafter musikalischer Gesten zum Ausdruck – zum Beispiel den absteigenden Tetrachord-Arpeggien des Continuos in der Sopran-Arie (Nr. 8), stellvertretend für ‚die Armen‘, die Gott ‚umarmen‘ will, während die Violinen einen ausgedehnten chromatischen Aufstieg bewältigen. Eine in verschiedene Richtungen verlaufende Bewegung kennzeichnet auch die instrumentalen Linien in den identischen Chorälen, die beide Teile beschließen (Nr. 6 und 11), mit aufsteigenden Oboen und

absteigenden Violinen in plänkeldem Wechselspiel, ein musikalisches Äquivalent zu der Antithese zwischen Drangsal und Hoffnung, die im Text zum Ausdruck kommt. Wie so oft spielt sich sehr viel mehr unter der Oberfläche der Musik ab, als es auf den ersten Blick scheinen mag – eine (absichtliche?) Spannung zwischen musikalischen Figuren und dem zugrunde liegenden ‚Affekt‘ und, ebenfalls ohne Zweifel, auch ein numerologischer Aspekt, wie zum Beispiel die merkwürdige dreizehntaktige Form des Duetts für Sopran und Alt (Nr. 10) zeigt, eine Gigue in c-moll mit vollständiger Oboen- und Violinengruppe, in der die entscheidende Anweisung („Sei, Seele, getreu!“) bis zu den letzten beiden Takten aufgespart wird.

Da die neuen Leipziger Stimmen (seit 1906) dieser überarbeiteten Kantate verloren sind, ergeben sich verschiedene Probleme, zum Beispiel was die tiefen B in der Continuo-Begleitung von Nr. 9 betrifft: War das ursprünglich der Part eines *basse de violon*, dessen tiefe Saite auf B gestimmt war? Dann die Tonlage und Instrumentierung der Tenor-Arie (Nr. 5) – Oboe da caccia in der Weimarer Version, doch in der autographen Partitur für die Leipziger Wiederaufführung als ‚Oboe und Violinen I & II‘ ausgewiesen. Dürr und Kubik empfahlen beide eine Transposition um eine Oktave nach oben, was unwahrscheinlich und unbefriedigend erscheint: Sie schiebt die Oboe an ihre Obergrenze (Es) und trennt Singstimme (Tenor) und Obligato durch eine sehr viel größere Folge von Intervallen, als sie uns bisher begegnet sind. Daher haben wir die ursprüngliche Tonlage beibehalten und die Oboe da caccia mit Violinen und Bratschen verdoppelt, und das Ergebnis war recht schön.

Im folgenden Jahr (23. Juli 1724) gelang Bach ein weiterer Glückstreffer. (Wie oft hatte ich dieses Jahr schon Grund, diese Worte in meinem Tagebuch zu notieren!) BWV 107 **Was willst du dich betrüben** ist eine Choralkantate, die diesmal zu dem ‚Per omnes versus‘-Muster des 17. Jahrhunderts zurückkehrt. Jeder Komponist in

Zeitnot, was Bach mit Sicherheit war, wäre versucht gewesen, sich den Weg ein bisschen abzukürzen, indem er zum Beispiel ein paar der Choralverse in den Mittelsätzen der Kantate paraphrasiert. Hier haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, auf welche Weise sich Bach von den Stölzels, Telemanns und Graupners seiner Zeit unterschied. Sie alle stellten sich der selbst gewählten Aufgabe, für jeden Feiertag im liturgischen Jahr Zyklen mit neuer Musik zu liefern (wenn auch gewöhnlich nicht für mehrere Jahrgänge nacheinander). Doch nur Bach ist bereit, sich unentwegt das Leben schwer zu machen, indem er, wie zum Beispiel hier, alle sieben Strophen eines recht unbekanntes Chorals von Johann Heermann aus dem Jahre 1630 wortwörtlich einbezieht. Das letzte Mal, dass er diesen Weg gewählt hatte, war damals 1707 in Mühlhausen gewesen, mit BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, obwohl er dort die Melodie auf die erste und letzte Strophe beschränkte. Vielleicht ermunterte ihn bei dieser Gelegenheit der Erfolg, in seinen späteren Choralkantaten noch verschiedene Male auf die gleiche Weise zu verfahren. Bach stellt sich der Herausforderung, die Hindernisse zu überwinden, die ihm ein nach einem strengen Schema angelegter Choral in den Weg stellt, ohne dabei monoton oder repetitiv zu wirken. So verarbeitet er nur einen einzelnen Vers zu einem Rezitativ (Vers 2) und bewerkstelligt es, der unerbittlichen Symmetrie des Metrums (v-v-v- - / v-v-v-) auszuweichen, indem er zwei Oboen d'amore hinzufügt, die ihren eigenen Gegenrhythmus beisteuern, und dann bei den Worten ‚Freuden‘ und ‚retten‘ in ausgedehnte Melismen ausbricht. All das bedeutet, dass vier Arien, keine von ihnen da capo, dicht an dicht zum Rückgrat der Kantate zusammengefügt werden. Auch hier gelingt es Bach, Monotonie zu vermeiden, nicht einfach durch die üblichen Kunstgriffe – Wechsel des Stimmtyps (Bass, Tenor, Sopran, Tenor), Tonart, Metrum und ‚Affekt‘ –, sondern indem er die offenkundige dreiteilige Form von Heermanns Strophe und ihre vorhersehbare

Verarbeitung nach der Barform (mit dem Schema AAB, Stollen, Gegenstollen, Abgesang) verschwimmen lässt.

In der ersten dieser Arien scheint Bach vorübergehend zu vergessen, dass er die unerschütterliche Sicherheit solcher Menschen beschreibt, die sich auf Wagnisse unter Gottes Obhut einlassen, und schildert stattdessen eine lebhafte Jagdszene für Bass und Streicher (Vers 3). Er neckt den Sänger (und den Hörer), indem er die Gesangslinie bei dem Wort ‚unerschrocknem [Mut]‘ mit zackigen Sprüngen aufspaltet – also das genaue Gegenteil liefert: angstvolles Zittern anstelle verbürgter Ruhe. Ein bisschen später stürzt er sich auf das Wort ‚erjagen‘, das hier die Bedeutung hat, dass ein Ziel mit großer Anstrengung erlangt wird, lässt jedoch die wörtliche Bedeutung ‚erlegen‘ mitschwingen und den Bass mit einem Triller sogar einen Jagdruf imitieren, der auf den göttlichen Jäger verweist, der seine Hunde ruft. Noch erstaunlicher ist die Tenor-Arie mit Basso continuo (Vers 4), eine lebhafte Charakterskizze Satans und seiner Ränke, die mit typisch lutherischer Würze dargeboten wird. Bach scheint mit dem Rhythmus seinen Spaß zu treiben, indem er einen 6/8-Takt mit einem 3/4-Takt abwechselt, bis man schließlich entdeckt, dass das Muster, das er hier schafft, gar nicht so schematisch und eindeutig ist. Die Basslinie (für *organo e continuo* bestimmt) vollführt heftige eckige Bewegungen – vergleichbar denen, wie Albert Schweitzer meint, ‚in welchen sich der riesige Drachenleib aufrichtet‘ – und bleibt selbst dann noch präsent, wenn der Tenor sie frei invertiert, anscheinend in offenem Widerspruch: Satan, der sich unverhohlen über Gottes Willen hinwegsetzt. Das ist eine ‚Zornesarie‘ der Oper mit besonderem Pfiff.

Die Stimmung wird jetzt allmählich sanfter, zuerst in der Sopran-Arie mit zwei Oboen d’amore (Vers 5) und einer Gesangslinie, die zunächst auf eine verzierte Version der Choralmelodie verweist und später diesen Verweis bestätigt, indem sie ihre letzte Zeile zu den Worten ‚was Gott will, das geschieht‘ zitiert. Zweifel werden in der

vierten Arie zerstreut, die für Unisono-Flöten und gedämpfte Violine bestimmt ist und den Tenor mit einer Gesangslinie ausstattet, die (endlich) honigsüß und dankbar zu singen ist. Bach bettet den letzten Vers von Heermanns Choral in einen üppigen Orchestersatz, mit zwei Flöten und zwei Oboen d'amore zusätzlich zur üblichen Streichergruppe sowie Corno da caccia oder Zugtrompete zur Verdopplung der Sopranmelodie. Der vom Orchester unentwegt geträllerte Siciliano behält auch in Verbindung mit den Choranteilen seine Unabhängigkeit. Es ist die gleiche eigenständige Instrumentierung, die er im Kopfsatz verwendet, wo sie dazu diente, die Ermahnungen des Choraltexes zu mildern. Hier ist gewissermaßen der Herzschlag der Musik zu spüren, da sich die Besetzung jetzt auf die paarigen Flöten über einer pulsierenden Unisono-Begleitung von Violine / Bratsche in Einheiten von vier Schlägen pro Takt beschränkt. Diese Stimmung in der Art eines Gebets, das die Tiefe der Seele erkundet, nur zweiundfünfzig Takte lang, gipfelt in den tröstenden Worten ‚er wird gut alles machen und fördern deine Sachen, wie dir's wird selig sein‘ und ist unendlich ergreifend.

BWV 187 **Es wartet alles auf dich** gehört zu den sieben Kantaten des ‚Meiningen‘-Typs, die Bach zwischen Februar und September 1726 komponierte, so genannt, weil sie Texte verwenden, die Herzog Ernst-Ludwig von Sachsen-Meiningen bis spätestens 1704 geschrieben hatte und die damals von seinem fortschrittlich eingestellten Kapellmeister Georg Caspar Schürmann vertont worden waren. Durch Einbezug von ‚Madrigalversen‘ für Rezitative und Arien, denen in jeder Kantate Zitate aus dem Alten Testament zu Beginn des ersten Teils und aus dem Neuen Testament am Anfang von Teil II vorausgehen, nahm Herzog Ernst die ‚Reformkantaten‘ von Erdmann Neumeister um mindestens sieben Jahre vorweg. Diese spezielle Kantate beginnt mit einem Bibelzitat aus Psalm 104, das Gottes Fürsorge für die Hungernden betont und die Verbindung zum Text des

Evangeliums liefert, das sich mit der Speisung der Viertausend befasst. Sie ist ein weiträumiges, grobknochiges, in drei Hauptteile unterteiltes Werk in g-moll. Nach einer siebenundzwanzig Takte umfassenden Sinfonia erfolgt der ‚Einsatz‘ der vier Chorstimmen in Imitation – Bachs bevorzugte Technik des ‚Choreinbaus‘, bei der die motivische Führung von den Instrumenten auf den Chor übertragen wird –, und dann bereitet ein siebzehntaktiges Zwischenspiel auf den fugierten Neueinsatz des Chors vor, der nun sechsundvierzig Takte umfasst. Zum Schluss wird der gesamte Psalmvers von Chor und Orchester gemeinsam zusammengefasst. Doch dieses knappe Schema wird Bachs Kunstfertigkeit nicht gerecht, mit der er zwei gegensätzliche Kompositionsweisen miteinander in Einklang bringt – die eine von der Konzertform herrührend und das motivische Reservoir liefernd, das dem ganzen Satz zur Einheit verhilft, die andere auf den Text bezogen, die dafür sorgt, dass jeder der einzelnen Chorabschnitte in deutlich hörbarem Sprechrhythmus angelegt wird (‚dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit‘, und später, als Fugenthema, ‚wenn du ihnen gibest, so sammeln sie, wenn du deine Hand aufstust‘). Indem Bach die Beiträge seines Orchesters variiert, erst im Vordergrund als Präludium, einmal als weitgehend unabhängige Begleitung zu den Choreinschüben, ein anderes Mal, bei der bedeutsamen fugierten Proklamation des zweiten Versteils, auf die Continuobegleitung reduziert, dann wieder *colla parte* gespielt, lässt er ein fesselndes Bild entstehen, bei dem sich das Zentrum der Aufmerksamkeit beständig vom Orchester zum Chor und wieder zurück vom Chor zum Orchester verlagert. Zum Schluss fasst er den gesamten Text noch einmal in gedrängter Form zusammen, nimmt sich alle thematischen Stränge wieder vor und verzahnt sie miteinander in nicht mehr als zwölf Takten. Meisterhaft.

Alle sich anschließenden Sätze stehen diesem Einleitungssatz in ihrer Qualität nicht nach. Auf ein Bass-Rezitativ, das zunächst die Großzügigkeit, mit der Gott die Natur ausgestattet hat (Nr. 2), in einer

Weise feiert, die durchaus als Prototyp von Haydns *Schöpfung* aufgefasst werden könnte, folgt eine Arie für Alt und Streicher im 3/8-Takt, mit einer an Händel anklingenden Melodie und mit musikalischen Symbolen von Fülle, Fruchtbarkeit und Reife, die dem Herbst gewidmet ist (Nr. 3). Zu Beginn des zweiten Teils ist in einer geistvollen Bass-Arie mit Violinen (Nr. 4) die bange Frage der Jünger aus dem Matthäus-Evangelium vertont: ‚Was werden wir essen, was werden wir trinken‘. Sie wird mit einem strengen Verweis beantwortet, ‚Euer himmlischer Vater weiß, dass ihr dies alles bedürftet‘, den Bach zwar in den gleichen daktylischen Rhythmus setzt, dabei jedoch einen völlig anderen Vortrag impliziert. Und schließlich haben wir eine faszinierende Sopran-Arie mit obligater Oboe (Nr. 5), die mit den großen Gesten einer französischen Ouvertüre im Dreier-gegen-Vierer-Rhythmus beginnt, einem feierlichen Aufmarsch, der uns nicht bloß eine einzelne Sopranstimme, sondern mindestens einen Chor erwarten lässt, und die einen schnelleren Mittelteil enthält, in dem alle Sorgen vertrieben werden und ‚manch Vaterliebs Geschenk‘ gefeiert wird. Diesem Muster nach zu urteilen, dem zufolge bei jeder weiteren Arie die instrumentale Besetzung reduziert wird – Oboe mit Streichern (No.3), Unisono-Violinen mit Continuo (Nr. 4), Oboe solo mit Continuo (Nr. 5) – könnte man vermuten, dass Bach nicht nur die im Text angelegte Gedankenfolge, sondern eine sehr viel subtilere Entwicklung vom Allgemeinen zum Besonderen widerspiegeln will. Daraus können wir mit Alfred Dürr schließen, dass die Streicherbegleitung des vorletzten Rezitativs (Nr. 6) ‚als Symbol der Geborgenheit des Einzelnen in Gottes Liebe und in der christlichen Gemeinde aufzufassen‘ [*Die Kantaten von J S Bach*, S. 378] sei. Eine mitreißende Harmonisierung von zwei Strophen eines Chorals von Hans Vogel, ‚Singen mit Herzensgrund‘ (1563), hat ihren Höhepunkt im ‚Gratias‘, einem Herbstgesang gemeinschaftlichen Dankes für die Früchte des Feldes. Bach wäre unser Mitgefühl gewiss, wenn von all der Mühe und Sorgfalt, die er auf die Musik dieser Kantate

verwandt hatte, nach dem 4. August 1726, nach nur wenigen Aufführungen, nichts übrig geblieben wäre. Freilich taucht sie ein Jahrzehnt später in seiner *Messe* in g-moll (BWV 235) wieder auf, wo fast das gesamte Gloria aus dem Anfangschor und drei Arien der Kantate (Nr. 3, 4 und 5) gespeist wird.

Nachdem wir die Mühe auf uns genommen hatten, mitsamt Ausrüstung zum östlichen Ende der Kirche umzuziehen, war es nicht nur die Akustik in Haddington, die sich als ein besonderer Glücksfall erwies – der Schall wurde von der rückwärtigen Wand klanggetreu und ohne Verzerrung reflektiert. Strahlen frühen Abendlichts fielen schräg durch die Nordfenster, die riesige Rotbuche direkt vor dem großen Ostfenster schimmerte im Wind, und die Intimität des geschlossenen Raums, umgeben von diesen Mauern, die einst die Außenwände waren – all das trug zu der stimmungsvollen Atmosphäre dieser Aufführung bei.

© John Eliot Gardiner 2009

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch