

Kantaten für den vierzehnten Sonntag nach Trinitatis

Abbaye d'Ambronay

Manchmal bekommt man das Gefühl, Bach hätte Beethovens inneren Aufruhr verstehen können, auch wenn ihm die musikalische Sprache, in der er geäußert wurde, zum Teil (und zu jener Zeit schrecklich) fremd vorgekommen wäre. Aber Tatsache ist, dass auch Bach die Gladiatorenkämpfe zwischen Gut und Böse, Geist und Fleisch in der Brust des Menschen erlebte und seine Erfahrungen kundig zum Ausdruck brachte. Das erzählt uns seine Musik, und das erzählen auch die privaten Notizen und Unterstreichungen in seinem Exemplar des Kommentars zur Calov-Bibel. Diese ganze Trinitatiszeit hindurch hatte er uns ein Beispiel nach dem andern für die harschen moralischen Alternativen geboten, vor die wir täglich in unserem Leben gestellt werden. Da seine Bezüge und die vertonten Texte dieser Trinitatiskantaten eindeutig lutherisch sind, haben wir uns schnell daran gewöhnt, auf welche Weise der menschliche Akteur in Szenarien von Glaube und Fall, Sünde und Satan positioniert wird. Doch das schmälert keineswegs weder die zutiefst menschliche Sicht Bachs noch die Kühnheit seiner musikalischen Antworten.

Nehmen wir diese drei Kantaten für den vierzehnten Sonntag nach Trinitatis, die alle direkt oder im weitesten Sinne auf dem Evangelium des Tages basieren, der Geschichte, wie Jesus die zehn Aussätzigen heilt (Lukas 17:11–19). In seinem ersten Versuch, der Kantate BWV 25 **Es ist nicht Gesundes an meinem Leibe**, die am 29. August 1723 uraufgeführt wurde, behandeln Bach und sein anonymer Librettist das Thema Aussatz als Metapher für die ganze Menschheit, in einer Sprache plastischer Extreme: ‚Der erste Fall hat jedermann beflecket / und mit dem Sündenaussatz angestecket‘ – die ganze Welt ist ‚nur ein Hospital‘ für die unheilbar Kranken. Die Lösung? ‚Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur / weißt die beste Seelenkur‘ (Nr. 3). So wird auf

typische Weise, wie in so vielen seiner Kantaten, für den einzelnen Sünder in seiner Verzweiflung der Plan zu einer spirituellen Reise aufgestellt; ein Weg wird gewiesen, und der schmerzhafteste Prozess des Heilens kann beginnen. Manche meinen vielleicht, der Text und überhaupt das ganze Konzept seien schwierig zu verdauen, aber wie immer, wenn wir uns Bachs Musik zuwenden, werden erkennen wir, dass er alles daran setzt, die schlimmsten verbalen Exzesse auszugleichen.

In der Tat, was dieser Kantate eine überraschende Wende gibt, ist die Rolle, die der Musik im Genesungsprozess zugewiesen wird. Die zweite Arie (Nr. 5) bringt die Hoffnung des Sünders/Komponisten zum Ausdruck, dass seine ‚schlechten Lieder‘ gnädig angenommen werden mögen, und es ist durchaus möglich, dass es hier für Bach persönliche Bezüge gab: Er stellt zwei Instrumental-‚Chöre‘ nebeneinander, einen irdischen (Oboen und Streicher) und einen himmlischen (drei Blockflöten), als Vorfremde auf den Chor der Engel, in deren Mitte sein ‚Danklied besser klingen‘ werde. Es ist ein Freudentanz im Dreiertakt, der nach dem vorherigen Geschehen eine willkommene Atempause schafft und Linderung gewährt. Doch gerade in diesen früheren Sätzen hat der Komponist auf seine besondere Art und mit unbeabsichtigter Ironie seine Marschrichtung zu erkennen gegeben.

Im Anfangschor steht hinter den Noten und jeder Zeile kontrapunktischer Verflechtung das klare Bewusstsein – und das Erschrecken darüber –, dass der Mensch durch die Sünde krank geworden ist. Es ist zum Beispiel bezeichnend für seine Art, wie er ein zweites Thema (‚und ist kein Friede in meinen Gebeinen‘) über eine rastlose Basslinie legt, die aus einer Kette paariger Sechzehntel gebildet wird, ein so überzeugendes Symbol für das aufgewühlte Gemüt, wie man es sich nur vorstellen kann. Noch eindrucksvoller ist, wie er ein ganz neues Orchester aus drei Blockflöten, drei Posaunen und einem Zinken über die übliche Streicher-plus-Oboe-Gruppe setzt,

um dem Passionschoral *Herzlich tut mich verlangen*, der bereits in langen Noten im Continuoteil vorgestellt wurde, besonderes Gewicht zu geben. Als Bass des Chorals trifft die Bassposaune zuweilen mit dem Generalbass zusammen, an anderer Stelle geht sie jedoch ihren eigenen Weg. Sie steht für den Felsen, auf dem zwölf separate Linien errichtet und verarbeitet werden können, eine Tour de Force kontrapunktischer Meisterschaft, selbst nach Bachs Maßstäben. (Es ist auch selten, dass Bach Posaunen auf diese Weise verwendet, völlig unabhängig von den Gesangslinien – und in Vorgriff auf das Finale zu Beethovens Fünfter Symphonie.)

Nach diesem opulenten Anfangschor beschränken sich die nächsten drei Sätze auf eine Continuobegleitung, so als sollte betont werden, dass der Patient persönlich spirituelle Heilung benötigt. Auf die Gefühle des Hörers oder eine drohende Übelkeit wird keine Rücksicht genommen. Krankheit, hitziges Fieber, Aussatzbeulen und der ‚hässliche Gestank‘ der Sünde werden ausführlich geschildert und türmen sich zu einem leidenschaftlichen Appell an Christus als ‚Arzt und Helfer aller Kranken‘, Erbarmen zu zeigen und zu heilen. Man könnte vermuten, das Ausforschen tonaler Modulationen, mit der Bach die Vorstellung von einer spirituellen Reise allegorisch zu wenden sucht, vor allem in dem Eingangsrezitativ des Tenors (Nr. 2), dürfte die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer garantieren, heißt es doch in seinem Nachruf: ‚Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht; so war es gewiss unser Bach.‘

Der Star unter den Kantaten für diesen Sonntag ist zweifellos die Choralkantate BWV 78 **Jesu, der du meine Seele**, in der alle Sätze hindurch ein ungewöhnliches Niveau an Inspiration beibehalten wird. Sie ist eine der wenigen Kantaten, von der ich noch weiß, dass ich sie als Kind kennenlernte und sogar als Sopran den wunderbaren zweiten Satz sang, das Duett ‚Wir eilen mit schwachen, doch emsigen

Schritten'. BWV 78 beginnt mit einer gewaltigen Klage des Chors in g-moll, einem musikalischen Fries, der den Präludien zu den beiden erhaltenen Passionen hinsichtlich Umfang, Intensität und Ausdruckskraft durchaus ebenbürtig ist. Er ist als Passacaglia über ein chromatisch absteigendes Ostinato gesetzt. Wie typisch ist es für Bach, eine Tanzform wie die Passacaglia zu verwenden – die in der Musik heroische und tragische Konnotationen hat, wie wir es wissen, er aber vermutlich nicht wusste, zum Beispiel in der Musik von Purcell (*Dido's Lament*) und Rameau, um nur einige große Exponenten zu nennen – und für theologische/rhetorische Zwecke zu nutzen. Wir sind ihr bereits zweimal in diesem Jahr begegnet, in der frühen Osterkantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 und zwei Sonntage später in *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12. Hier ist die Beharrlichkeit der chromatischen Grundierung noch weit ausgeprägter, die Bässe singen sie, sobald der Chor auftaucht.

Eines der unzähligen, doch unaufdringlichen Kennzeichen ist das Gegengewicht, dass der Grundbass zum Cantus firmus bildet, der sich traditionell an den Choral von Johann Rist aus dem Jahre 1641 knüpft. Er webt alle möglichen kontrapunktischen Linien um ihn herum und in ihn hinein und verleiht der Zeile, in der geschildert wird, wie Jesus die Seele des Christen ‚aus des Teufels finstern Höhle / und der schweren Seelennot / kräftiglich herausgerissen‘ hat, kräftigen Nachdruck. Dort, wo man erwarten könnte, dass die drei tieferen Stimmen den Cantus firmus respektvoll begleiten, lässt sie Bach auf ungewöhnliche Weise in den Vordergrund treten: Er vermittelt zwischen Passacaglia und Choral, bereitet auf den Choraltext vor und interpretiert ihn so, wie es der Pfarrer in der Predigt tun würde. In der Tat ist die Exegese hier so gewaltig, dass man sich fragt, ob Bach nicht wieder einmal (unabsichtlich?) durch die Brillanz seiner musikalischen Rhetorik dem Prediger die Schau gestohlen hat. Auf jeden Fall ist das einer jener Eröffnungssätze einer Kantate, in denen man sich in einem

konzentrierten, fast verzweifelten Versuch, aus den sich entfaltenden Noten das allerletzte Häppchen ihres musikalischen Wertes ans Tageslicht zu fördern, an jede Zählzeit jedes einzelnen Taktes klammert.

In seinen kühnsten Träumen könnte man sich einen schrofferen Gegensatz wie diesen zwischen dem erhabenen Anfangschor und dem sich anschließenden köstlichen, fast pietätlos frivolen Duett von Sopran und Alt nicht vorstellen. Das Perpetuum mobile des obligaten Cellos erinnert an Purcell („Hark the echoing air“) und verweist bereits auf Rossini. Bachs Zauberkunst nötigt uns, die Bitte „Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!“ mit einem zustimmenden Kopfnicken oder Aufstampfen des Fußes zu kommentieren. Er hat nie Musik geschrieben, die mehr zum Lächeln reizt!

Die Atempause ist nur vorübergehend. Mit dem Rezitativ des Tenors, das ungewohnterweise zu Beginn die Vortragsanweisung *piano* trägt, kehren wir zu der metaphorischen Beziehung zwischen Aussatz und Sünde zurück. Die Gesangslinie ist kantig, der Ausdruck gequält und die Vertonung des Textes meisterhaft: fast eine Erweiterung der Gewissensbisse des Apostels Petrus in der *Johannespassion*, die Bach seinem Publikum sechs Monate zuvor vorgestellt hatte. Erlösung wird durch das Blut bewirkt, das Christus vergossen hat, und in der Arie mit obligater Flöte (Nr. 4) erklärt der Tenor voller Zuversicht: „Ruft mich der Höllen Heer zum Streite, / so stehet Jesus mir zur Seite, / dass ich beherzt und sieghaft sei“. Wir erwarten vielleicht eine Trompete oder zumindest eine vollbesetzte Streichergruppe, die diesen Kampf mit der Hölle anklingen lässt, aber Bach schlägt hier zartere Töne an. Was ihn mehr interessiert, ist die Fähigkeit der Flöte, mit graziösen Figurationen die Schuld des Menschen ‚durchzustreichen‘ und mit einer eingängigen tanzartigen Melodie aufzuzeigen, wie der Glaube die Seele reinigen und ‚das Herz wieder leicht‘ zu machen vermag.

Die letzten beiden Sätze, vor dem Choralfinale, sind für Bass

bestimmt. Sie beginnen mit einem Accompagnato, das über die Qualen Christi am Kreuz und, während allmählich das Tempo wechselt, über die Unterwerfung unter den Willen Christi meditiert, die sich als Konsequenz aus seinem erlösenden Opfer ergibt. Im Vivace-Teil (‚Wenn ein erschreckliches Gericht / den Fluch vor die Verdammten spricht‘) erhält der Bass die Anweisung, *con ardore* – mit Passion – zu singen. (Denn es ist Passionsmusik im doppelten Sinne, in Technik, Stimmung und Ausdruckskraft der *Johannespassion* und jener anderen unnachahmlichen Vertonung der Worte ‚Es ist vollbracht‘ aus der Kantate 159 auffallend ähnlich). Passion in einer Bach-Aufführung ist ein seltenes Gut in unserem heutigen Klima respektvoller, von der Musikwissenschaft geforderter Texttreue und Reinheit, doch wenn sie fehlt, ergibt sich eine Dissonanz zu dem Wunder, wie Bach seine ganze technische Meisterschaft, seine Beherrschung von Struktur, Harmonie und Kontrapunkt, einsetzt und ihr eine solche Vehemenz, Bedeutung und – genau das – Passion gibt.

Die abschließende Arie in c-moll wirkt wie ein Satz aus einem Oboenkonzert, doch ihr gelingt es, Stimme und Oboe hervorragend zu integrieren, um das Wort Christi zu feiern, das dem unstillen Gewissen Hoffnung schenkt. Es ist faszinierend, wie Bachs Wechsel von Tutti und Solo und ein wiederkehrendes Muster aus unregelmäßigen Taktformen – 1–2¹/₂–1–2¹/₂–1 – immer noch die vorgeschriebenen acht ergeben! Die schlichte Harmonisierung von Rists Choral als Abschluss der Kantate macht uns auf doppelte Weise die einzigartige Kombination aus handwerklichem Können, Phantasie und intellektueller Einfühlung bewusst, mit der er ihn im Anfangssatz behandelt hat.

Das Merkmal, das die 1726 komponierte Kantate BWV 17 **Wer Dank opfert, der preiset mich** auf besondere Weise kennzeichnet, ist nicht die aus mehreren Abschnitten bestehende einleitende Choralfuge, so fröhlich sie stimmen und figurativ sie auch sein mag. Es ist auch nicht die Sopranarie mit zwei Violinobligati in E-dur, nicht einmal die

bourreeartige abschließende Tenorarie, die auf ein erzählendes Rezitativ folgt, das klingt, als hätte es auf direktem Wege einem Passionsatorium entnommen werden können. Es ist vielmehr der ausgedehnte Schlusschor ‚Wie sich ein Vat'r erbarmet', der dritte Vers von Johann Gramanns Choral *Nun lob, mein Seel, den Herren*. Er ist eine Version im Dreiertakt des mittleren Satzes der großen doppelchörigen Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225*, in jedem Detail hier ebenso packend wie in der Motette (von der heute angenommen wird, dass sie ungefähr um dieselbe Zeit, 1726/27 entstanden ist), mit wunderbarer Wortmalerei für ‚ein Blum und fallendes Laub' und ‚der Wind nur drüber wehet'. Wir haben ihn weich und a cappella aufgeführt, und die Musik durchzog wie ein zarter Duft das Gewölbe der Abtei.

Ambronay, zu Beginn des 9. Jahrhunderts von Saint Bernard de Vienne gegründet, entwickelte ihre heutige architektonische Form erst während des 15. Jahrhunderts und hat seitdem unzählige Plünderungen und Zerstörungen erlebt. Sie ist von strahlend hellem Licht umhüllt und weckte die Sehnsucht, eine weitere Konzertreise zu den Abteien, Prioraten und Kathedralen Südfrankreichs zu unternehmen.

Kantaten für St. Michael und die Erzengel

Unser lieben Frauen, Bremen

Man braucht nur an das *Sanctus* in der *h-moll-Messe* zu denken, um zu erkennen, dass Bach die Offenbarung des Johannes sehr ernst genommen hat. So glaubte er an einen Kosmos, der von einer unsichtbaren Präsenz aus reinem Geist getragen werde und sich von unseren normalen Fähigkeiten nicht erfassen lasse. Als körperlose Wesen hatten Engel in der Hierarchie des Seins ihren rechtmäßigen Platz: Der Mensch rangiert in (der englischen Übersetzung von) Psalm

8 ‚ein wenig niedriger als die Engel‘, und ihr himmlischer Chor begegnete Bach, als er Schüler in Eisenach war, wo selbst die verwendeten Gesangbücher und Psalter diese Vorstellung mit bildhafter Symbolik begleiteten. Die Rolle der Engel, erfuhr er, bestand darin, Gott mit Gesang und Tanz zu loben, Botschaften zu den Menschen zu bringen, ihnen zu Hilfe zu kommen und im kosmischen Kampf gegen das Böse auf der Seite Gottes anzutreten. Wahrscheinlich hat kein Komponist vor oder seit Bach einen solchen Reichtum an himmlischer Musik zum Singen und Spielen für die Irdischen geschrieben. Bei der Planung der Pilgerreise hatte ich von Anfang an den 29. September als wichtigen Feiertag vorgemerkt – als einen Tag, auf den wir uns freuen konnten. Eine überwältigende Fülle von Kantatensätzen zu Ehren des Erzengels Michael ist aus Bachs fruchtbarsten Kantatenjahren, den 1720er Jahren, erhalten geblieben.

Der Erzengel Michael (der Name bedeutet ‚Wer ist wie Gott?‘) gehört zu den wenigen neuen Figuren, die Alten und Neuen Testament, den Apokryphen und im Koran auftauchen. Er erscheint als Beschützer der Kinder Israel (Daniel 12, 1), schenkt Mut und Kraft und wurde als Schirmherr der irdischen Herrschaft ebenso verehrt wie als Schutzengel der Ritter in der mittelalterlichen Überlieferung, bezeichnenderweise als das Wesen, das den Seelen, die vor Gott erscheinen müssen, einen sicheren Übergang in den Himmel garantiert (daher das Gebet im Offertorium der katholischen Requiemmesse: ‚sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam‘ – ‚sondern der Feldzeichenträger, der heilige Michael, führe sie ins heilige Licht‘. Seit im 5. Jahrhundert im Römischen Reich dem Heiligen ein Festtag gewidmet wurde, hat sich der Michaelistag zu einem wichtigen Feiertag entwickelt und gewann, da er mit einem Quartalsende zusammenfiel, als Termin für Miet-, Pacht- und Zinszahlungen Bedeutung. In vielen Gegenden Nordeuropas galt Michaelis als Beginn eines neuen Bauernjahres – und in Leipzig fand zu diesem Zeitpunkt eine der drei

jährlichen Messen statt. Als Luzifer, der Höchste der Seraphim, eine Meuterei gegen Gott anführte, wurde er in den Satan verwandelt und erschien nun entweder als Schlange oder als zehnköpfiger Drache; Michael, als Führer der himmlischen Heerscharen in der eschatologischen Schlacht gegen die Mächte der Finsternis, war die Schlüsselfigur in dieser Truppe.

Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen, und der Drache stritt und seine Engel und siegeten nicht, auch ward ihre Stätte nicht mehr funden im Himmel. Und es ward ausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführet; und ward geworfen auf die Erden, und seine Engel wurden auch dahin geworfen. Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel: Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklaget Tag und Nacht für Gott. (Offenbarung 12, 7–10)

In BWV 50 **Nun ist das Heil und die Kraft** zitiert Bach die letzten dieser Verse aus der Epistel für den Michaelistag und nimmt sie als Textvorlage für eines seiner eindrucksvollsten – in der Tat atemberaubenden – Werke. Auf weniger als dreieinviertel Minuten konzentriert, setzt *Nun ist das Heil* zwei Vokal- und drei Instrumentalchöre (Trompeten, Oboen und Streicher) ein, um die Mächte des Lichts ihren Sieg feiern zu lassen. Diese ‚Permutationsfuge‘ lässt freien Episoden, wie sie sonst in Bachs Instrumentalfugen auftreten, keinen Raum. Sie enthält zwei aufeinander folgende Expositionen, jede achtundsechzig Takte lang, von denen die erste acht Permutationen und einen achttaktigen Epilog aufweist, während die zweite mit ihren sieben Permutationen von einem zwölftaktigen Epilog abgeschlossen wird. Das Thema erscheint ‚direkt‘ und gleichzeitig invertiert mit einem Kontrapunkt, der durch Akkorde verdichtet ist – ein

ganzer Chor wird gegen die übrigen Stimmen ausgespielt. Doch dann ist alles außergewöhnlich an diesem ‚Torso‘ – denn sicherlich war das keine richtige Kantate, sondern vielleicht der Anfangs- oder Schlusssatz eines verloren gegangenen Werkes. Dies und der Umstand, dass das Autograph fehlt, sind genau die Dinge, die Musikwissenschaftler in Aufregung versetzen. Typischerweise wenden sie sich in solchen Fällen eilig den äußeren Merkmalen zu, den Besonderheiten im Hinblick auf Umfang, Besetzung, formale Anlage, Stimmführung und so weiter. So soll die Kantate überhaupt nicht von Bach sein, vermutet Rifkin, oder das Original habe fünfstimmig begonnen (Scheide), wurde später verunstaltet und anonym zu dem achtstimmigen Stück erweitert, das wir heute kennen. Nur Klaus Stein (*Bach-Jahrbuch* 1999) vertritt die neue Ansicht, die ungewöhnlichen Charakterzüge ließen sich am besten als Bachs einfallsreiche Antwort auf den Text erklären: Der Vers aus der Offenbarung werde von einer ‚großen Stimme... im Himmel‘ gesprochen, und Bach schicke sie zum Zeichen seiner Zustimmung als Echo zurück. Denn wer sonst als Bach unter seinen deutschen Zeitgenossen hätte eine dergleichen extreme Verdichtung der Gedanken ersinnen und gleichzeitig den Eindruck einer gewaltigen Breite und Majestät des Raums erwecken können?

BWV 130 **Herr Gott, dich loben alle wir**, aus Bachs zweitem Leipziger Zyklus, basiert direkt auf einem der für den Tag vorgesehenen Choräle, Paul Ebers Paraphrase von Melanchthons *Dicimus gratias tibi* (1539), und beginnt mit einem Lied, das Gott lobt und dafür dankt, dass er die himmlischen Heerscharen geschaffen hat. Bach verwendet die gleiche instrumentale Besetzung wie in BWV 50 und eröffnet die Kantate mit einem Tableau der aufmarschierenden Engel – es sind im Himmel stattfindende militärische Manöver, von denen einige sogar getanzt werden, keine Schlacht im eigentlichen Sinne. Diese ist dem Kernstück der Kantate vorbehalten, einer Bassarie in C-dur, die ausnahmsweise mit drei Trompeten, Trommeln und Continuo besetzt

ist. Die Schlacht wird nicht als vergangenes Ereignis dargestellt, sondern als fortdauernde Gefahr von Seiten des ‚alten Drachen‘, denn dieser ‚brennt vor Neid / und dichtet stets auf neues Leid, / dass er das kleine Häuflein trenne‘. Obwohl der stählerne Glanz von Michaels Schwert oft genug aufblitzt (achtundfünfzig aufeinander folgende Sechzehntel, die von der ersten Trompete zu bewältigen sind – zweimal!), ist das keine Episode in einem Blitzkrieg. Bach ist mehr daran gelegen, zwei Supermächte aufzubauen, die einander direkt gegenüber stehen, die eine wachsam und abwehrbereit, um das ‚kleine Häuflein‘ gegen den Ansturm zu schützen (als Signal das tremulierende Dröhnen aller drei Trompeten in gebundenen Achteln), die andere gewieft und hinterlistig (man fragt sich, ob Pauken und Continuo nicht vielleicht auf der Seite des Drachens kämpfen sollten). Der sichere Schutz, den Gott durch seine Engel gewährt, wird in einem beschwichtigenden Duett für Sopran und Tenor geschildert, das auf frühere Erfolge verweist – Daniel in der Löwengrube und die drei Männer im Feuerofen. Die Dankbarkeit für den Beistand, den die Engel gewähren, kommt nun als Gavotte zum Ausdruck, in einer Arie für Tenor und virtuose Flöte, die vielleicht die Geschwindigkeit symbolisiert, mit der die Engel die Beförderung ‚auf Elias Wagen‘ bewerkstelligen. Den Dank der Menschen ‚wie auch der lieben Engel Schar‘ schildert der abschließende Choral, während Gottes Auserwählte von den himmlischen Trompeten empor getragen werden.

Die gesamte Musik, die Bach für den Michaelistag geschrieben hat, ist in ihrer Anlage und unverminderten Bravour gewaltig. Man spürt, dass er durch die Gegenwart einer virtuosens Gruppe von Trompetern, den Leipziger Stadtpfeifern unter ihrem ‚Capo‘ Gottfried Reiche, angespornt, wenn nicht gar inspiriert wurde, so wie Berlioz ungefähr ein Jahrhundert später durch die neuerdings erhältlichen *cornets à pistons* und Saxhörner. In BWV 19 **Es erhub sich ein Streit** verwendet Bach seine Blechblasinstrumente auf eine sehr gegensätzliche Weise:

Einerseits zwingt er den Hörer, das Ausmaß und die Bedeutung dieser apokalyptischen Begegnungen im Eingangschor zu erleben, andererseits erinnert er, in der Tenorarie in e-moll (Nr. 5), an die stets wache, in der Atmosphäre wirbelnde Aufmerksamkeit der Schutzengel. Wenn die Kirchgänger zu Bachs Zeiten, so erklärte Alfred Dürr, die Chormelodie von ‚Herzlich lieb hab ich dich, o Herr‘ von der Trompete spielen hörten, konnte kein Zweifel bestehen, dass der dritte Vers des Liedes gemeint war, so vertraut waren sie mit dem Text: ‚Ach, Herr, lass dein‘ lieb‘ Engelein / am letzten End‘ die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen!‘. Unaufdringlich und geschickt führt Bach diese Melodie im Kontrapunkt zum Rhythmus eines Siciliano und zu dem behutsam vorgetragenen Appell des Sängers ein: ‚Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!‘.

In gleicher Weise wie *Nun ist das Heil* beginnt auch BWV 19 ohne instrumentales Vorspiel. Aber hier wird der ‚Krieg im Himmel‘ direkt beschrieben, nicht die Feier des Sieges, und er ist als eine gewaltige Choralfuge gebaut, bei der die Sänger die wichtigsten Streitkräfte abgeben. Sie führen die Instrumente, von den sie verdoppelt werden (Streicher und drei Oboen), mit wildem Gehabe dem Getümmel entgegen und nötigen die Trompeten, ihnen auf den Fersen zu folgen. Erst wenn die Instrumente in siebenunddreißig Takten zum ersten Mal innehalten, finden sie wirklich ihre eigene Stimme (in einem viertaktigen Nachspiel). Doch das ist nur der ‚A‘-Teil einer riesigen Da capo-Form. Der ‚B‘-Teil setzt mit einem Vorteil für die ‚rasende Schlange, den höllischen Drachen‘ ein – weitere siebzehn Takte ‚wütender Rache‘, die vom Chor beherrscht wird. Sobald die Sänger wieder Atem schöpfen können, führt das Orchester die Geschichte weiter und endet mit einer Hemiole, die auf den Wendepunkt des Kampfes hindeutet. Der Chor kehrt wieder, jetzt allein und in harmonischen Blöcken, während die Continuo-begleitung vorwärtsdonnert, um Michaels Sieg anzukündigen. Aber die Schlacht endet hier nicht: Während der nächsten fünfundzwanzig Takte schüttelt Bach sein Kaleidoskop, um uns

schadenfroh von den allerletzten Augenblicken zu berichten, wenn Satans Attacke von der Schar, die Michael umringt, abgewehrt und Satans Grausamkeit auf gespenstische Weise offenbar wird – ein langsam absteigendes Kreischen in den Sopranstimmen –, bevor der ganze Kampf von vorn beginnt.

Dass ein Teil des Textes zu dieser Kantate und der letzten, die Bach für diesen Tage komponiert hat, BWV 149 **Man singet mit Freuden vom Sieg**, von Picander stammt, erklärt gewisse Ähnlichkeiten, vor allem in den Binnensätzen. Der Hinweis, dass Gott ‚Ross und Wagen‘ schickt und eine Schar helfender Engel bereitstellt, ist in der Sopranarie mit zwei Oboen d’amore in BWV 19 ebenso vorhanden wie im Altrezitatif von BWV 149. Auch wenn die Sopranarie von BWV 149 Nr. 4 nicht die hinreißende Schönheit der Tenorarie in BWV 19 mit ihren flehenden, die achtsame Aufmerksamkeit der Schutzengel schildernden Gesten aufweist, liegt ihr doch die gleiche Idee zugrunde. Was *Man singet mit Freuden vom Sieg* von den anderen Kantaten für Michaelis unterscheidet, ist der Ton der Stimme. Der Anfangschor ist zum Beispiel eher festlich als kämpferisch, während der gleiche Apparat an Trompeten, Trommeln, Oboen und Streichern wie sonst benutzt wird. Das ist so, wie wir uns vorstellen können, bei einem Satz, bei dem sich Bach auf geschickte Weise des Materials aus dem Abschlusschor der 1713 komponierten Jagdkantate (BWV 208) bedient, seiner insofern ersten ‚modernen‘ Kantate, als sie neben Rezitativen auch Da capo-Arien enthält. Außerdem wird hier die Funktion der Schutzengel als ‚heilige Wächter‘ betont, und das könnte sowohl das kernige Obligato für Fagott, das zu dem Duett zwischen Alt und Tenor (Nr. 6) hinzugefügt wurde, als auch den einleitenden Chor erklären, wo das Fagott benötigt wird, um mit der ersten Trompete den Dialog aufzunehmen, und schließlich (zumindest implizit) das Auftauchen dieses Instrumentes in der Bassarie (Nr. 2), wo das Bild der visionären ‚großen Stimme‘ bekräftigt wird, von der die Offenbarung

berichtet und die jetzt das Lamm ankündigt, ‚das bezwungen und den Satanas verjagt‘.

Traditionell ist Michaelis eine Zeit der Inventur und des Feierns. Durch die Aufführung dieser vier Kantaten in Bremen und ein paar Tage später in dem riesigen Mariendom in Neviges, einem katholischen Pilgerort nahe Düsseldorf, konnten wir das Potenzial von Bachs Musik erkunden, da sie zwei verschiedenen Auditorien in zwei einander gegensätzlichen Gebäuden in unterschiedlicher Atmosphäre vorgestellt wurde. Das Konzert in Neviges beendete ‚Nun ist das Heil‘ mit einem tosenden Beifall des Publikums, fast wie in einem Popkonzert – etwas, was der arme alte Bach von seinen sauertöpfischen Gemüsehändlern und der ihm gram gewordenen Geistlichkeit in Leipzig nie bekam.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier