

## Kantaten für den Zweiundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis All Saints, Tooting

Bachs drei Kantaten für den Zweiundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis – BWV 89, 115 und 55 – gehen alle auf das Gleichnis vom Schalksknecht oder unbarmherzigen Gläubiger zurück, wie es im Tagesevangelium (Matthäus 18, 23–35) erzählt wird. Das früheste der drei Werke, **BWV 89 Was soll ich aus dir machen, Ephraim?**, wurde 1723 in Leipzig uraufgeführt und basierte möglicherweise auf älterem Material aus Bachs Weimarer Jahren. Gottes Zorn – eher wehmütig als aufbrausend – ist ein wesentlicher Faktor in der Anfangsarie für Bass, zwei Oboen, Streicher und Jagdhorn (*Corne du Chaße*). Der Text hier stammt aus Hosea 11, 8, wo sich Gottes Zorn gegen Ephraim richtet, der mit seinen Stammesgenossen in Israel Götzen anbetet. Er findet Ausdruck in der ungestümen Sechzehntelbewegung der Continuobegleitung, aus der in parallelen Terzen der Oboen die Klagerufe der Menschen aufsteigen, die von Gottes Grimm betroffen sind. Praktisch wägt Gott also ab, ob Israel es *wert* sei, verschont zu werden – vielleicht jetzt, doch wie soll er in Zukunft verfahren, wenn diese Leute wieder Ärger erregen? Sollten sie vernichtet werden wie Adama und Zeboim, die sündhaften Städte in der Jordanebene neben Sodom und Gomorra? Die Violinen deuten diese unterschwellige Frage in der Weise an, wie ihr fünfnötiges aufwärts gerichtetes Arpeggio mit einer erschlaffenden Quinte, None oder Septime endet. Die drei instrumentalen Motive, die für die Schilderung der Grundstimmung von so entscheidender Bedeutung sind, finden zusammen, prallen aufeinander oder wechseln einander ab, ohne dass eine Lösung erfolgte. Am Ende jeder beklommenen Frage, die der Bassist als Sprachrohr der Unschlüssigkeit Gottes stellt, hält die Musik einen Augenblick inne. Bei den Worten ‚Aber mein Herz ist anders Sinnes‘ wird der Ton sanfter, allerdings lässt Bach das Ergebnis geschickt

offen, indem er unbeirrt mit dem Gemurmel im Orchester fortfährt.

Das Thema wendet sich nun dem Gleichnis vom Schalksknecht zu: Alt-Rezitativ und -Arie (Nr. 2 und 3) prangern mit heftigen Trillern und dramatischen Gesten die Sündhaftigkeit des unbarmherzigen Gläubigers an. Das Sopran-Rezitativ (Nr. 4) muss uns daran erinnern, dass wir die Pflicht haben, ‚denen zu vergeben, die wider uns sündigen‘. Ein schuldbewusstes Erschauern über das ‚sündenvolle Leben‘ geht der reuevollen Rückwendung zu Jesus in einem langsamen Arioso-Abschnitt voraus. Angesichts des ernsten Themas des Textes – die Vielzahl der begangenen Sünden werden gegen die Tropfen erlösenden Blutes aufgerechnet, die Jesus vergossen hat – wirkt die folgende Arie für Sopran und Oboe (6/8 in B-dur) in ihrer fröhlichen und gefälligen Scarlatti-Manier erstaunlich weltlich. Der abschließende Chor in g-moll, dem die siebte Strophe von Johann Heermanns Fastenchoral ‚Wo soll ich fliehen hin‘ zugrunde liegt, beeindruckt durch die Dominanz der Sopranstimmen, die vom Horn, beiden Oboen und der ersten Violine verdoppelt werden.

Gewichtigere Gründe sprechen dafür, dass **BWV 55 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht**, Bachs einzige noch vorhandene Kantate für Tenor solo, bereits in Weimar entstanden ist – oder wenigstens ihre drei abschließenden Sätze, die aus einer verloren gegangenen Passionskantate stammen könnten. Das Autograph der Partitur und die Originalstimmen deuten darauf hin, dass nur die erste Arie und das folgende Rezitativ 1726 in Leipzig neu komponiert wurden. Bei diesem Anfangstableau scheint Bach an den unbarmherzigen Gläubiger (‚Sündenknecht‘) gedacht zu haben, der vor seinen Herrn zitiert wird und sich ‚mit Furcht und Zittern‘ nähert. Singstimme und Instrumente (in der üblichen Verbindung von Flöte, Oboe d’amore, zwei Violinen und Basso continuo) verdoppeln einander selten, so dass ein sechsstimmiger Satz die Regel ist. Nur Bach konnte das so natürlich bringen, mit großer Intensität, doch ohne seine Gelehrsamkeit unnötig

herauszustellen. Vier Gedanken wechseln einander ab: eine viertaktige Passage der Holzbläser in Sexten, als Ausdruck der Erbärmlichkeit des ‚armen Menschen‘, eine daraus abgeleitete wellenförmige Figur in Terzen für die Violinen, eine langsam ansteigende Phrase für die Flöte und die Oboe d’amore sowie eine Erweiterung der wellenförmigen Terzfigur, die in Halbtönen aufwärts kriecht. Das ist Bach, der Schumann ahnen lässt. Die einleitende vokale Phrase wird von tiefem Schmerz niedergedrückt. Die beiden Teile der zweigliedrigen Erklärung (‚Er ist gerecht, ich ungerecht‘) setzt Bach absichtsvoll gegeneinander: Bewegt sich ein Teil aufwärts, bewegt sich der andere nach unten und umgekehrt, und das hilft uns, die Entwicklung nachzuvollziehen, die den hartherzigen Gläubiger zum reuigen Büsser werden lässt.

Die zweite Arie steht in d-moll und enthält ein kunstvoll angelegtes Flötenobligato. Sie gehört zu Bachs eindrucksvollen ‚Erbarme dich‘-Stücken, und die gleichen Worte kehren in dem folgenden begleiteten Rezitativ mit einem Motiv wieder, das Bach in ähnlicher Form in dem Alt-Rezitativ (Nr. 51) in der *Matthäus-Passion* verwenden würde. Während der Proben bemerkte ich, dass die beiden Tastenspieler Howard Moody und Paul Nicholson heftig über die fehlende Bezifferung in der Basslinie der Arie diskutierten: Sollte sie die erniedrigte Supertonika auf dem zweiten Viertelschlag verstärken oder besser ‚offen‘ lassen, so dass sich das Es der Flöte dem Bass-D allein stellen muss? Welcher andere große Komponist sonst noch könnte eine so heftige Diskussion über die Lücken in seiner musikalischen Notation auslösen, frage ich mich... So schön die zwei Rezitative und diese zweite Arie sind, es ist die abschließende Harmonisierung in B-dur der sechsten Strophe von Johann Rists Choral ‚Werde munter, mein Gemüte‘, die aufhorchen lässt. Bachs Harmonisierung passt so hervorragend zu ihrer Vertonung wie keine sonst – nicht einmal die wunderbare in A-dur in der *Matthäus-Passion* (Nr. 40) –, während dem Hörer gleichzeitig versichert wird, dass der Büsser endlich Frieden

gefunden hat.

Die allerbeste dieser drei Kantaten ist fraglos **BWV 115 Mache dich, mein Geist, bereit** aus Bachs zweitem Leipziger Jahrgang. Zehn Strophen aus Johann Burchard Freysteins Choral (1695), zu sechs Nummern verdichtet, sorgen dafür, dass sie keinen unnötigen Ballast enthält (,keine Behinderung durch überflüssige oder problematische Inhalte', kommentiert Whittaker). In der einleitenden Choralfantasie in G-dur ist das Orchester vierstimmig und mit Flöte, Oboe d'amore, unisono geführten Violinen und Bratschen sowie Continuo besetzt, außerdem einem in G notierten Zinken zur Verdopplung der Chormelodie, die in langen Noten von den Sopranstimmen vorgetragen wird. Der Instrumentalsatz ist subtil und muss sehr sorgfältig ausbalanciert werden, da vor allem das Unisono der Violinen und Bratschen die Flöte und Oboe d'amore leicht in den Hintergrund drängen kann. Die Streicher übernehmen die Führung mit einem Oktavsprung, der später mit der Aufforderung der drei tieferen Stimmen des Chors ,Mache dich, mein Geist, bereit' verknüpft wird. Ein vierstimmiger Kanon, mit zwei Themen in der Unterseptime und Unterquarte zwischen Flöte, Oboe und ineinander verschlungenen Violinen und Viola, dient als Ritornell zwischen den Textzeilen und bricht oft mitten im Satz ab, während der Gedanke über die Lücken weitergetragen wird. Trotz der im Text angelegten Warnungen ist das eine überzeugte Schilderung des Gläubigen, der zuversichtlich ist und sich dagegen wehrt, durch ,Satans List' (ausgedrückt durch eine heftige Bariolage-Figur aus Sechzehnteln) oder das Erschallen der letzten Posaune aus der Bahn geworfen zu werden.

So originell und robust diese Choralfantasie ohne Frage ist, die beiden folgenden Dacapo-Arien sind beide lang, unglaublich anspruchsvoll und absolut faszinierend: die eine für Alt, ein langsamer Siciliano in e-moll im 3/8-Takt, mit Oboe d'amore und Streichern, die andere in h-moll, noch langsamer (molto adagio), für Sopran mit Flöte

und Violoncello piccolo. In der ersten Arie schildern die in Viertelwerten wiederholten E in der Basslinie, die kaum einen Pulsschlag erkennen lassen, den tiefen Schlaf der Seele. Darüber verdoppelt die Oboe d'amore zunächst die erste Violine, unternimmt dann Anstrengungen, sich zu befreien, indem sie eine steigende und wieder fallende Figur webt, den unwillkürlichen Streckbewegungen eines Träumenden ähnlich. Die Singstimme scheint den Standpunkt der schlummernden Seele wie auch des mahnenden Betrachters einzunehmen – eine ergreifende Überschneidung der Rollen, die den Aufruf ‚ermuntre dich doch‘ umso mühevoller macht, als er wie aus tiefem Schlaf gesungen wirkt. Diese Aufforderung spornt den Continuo dazu an, fünfmal eine Oktave aufwärts zu springen, ‚als würde der träge Schläfer mit aller Kraft geschüttelt‘ (Whittaker). Nach hundertneun Takten wechselt die Musik zu Allegro, um in zweiundzwanzig Takten energisch davor zu warnen, welcher Preis für den Mangel an Wachsamkeit zu zahlen sein wird – das ist nichts weniger als die Aussicht auf ewiges Vergessen, jetzt wieder adagio in gewundenen und düsteren Harmonien kundgetan, wenn die Altstimme über einem Dominantseptakkord auf Eis zu einem hohen D klettert. Das Pathos, die Schläfrigkeit und der innere Kampf in diesem wunderbaren Siciliano sind hypnotisierend. Doch hat das auf Bachs Sonntagsgemeinde in Leipzig Eindruck gemacht? Haben sie mit gespannter Aufmerksamkeit zugehört (wie unser Publikum in Bath Abbey und auch in Eton Chapel), um erkennen zu lassen, dass sie willens sind, ihre Passivität zu verlassen und sich einzubinden, oder bedurfte es der barschen Strafpredigt des Bassisten (Nr. 3), um sie aufzuwecken? ‚Die ganze Welt und ihre Glieder / sind nichts als falsche Brüder‘, konstatiert er, ‚doch macht dein Fleisch und Blut hierbei / sich lauter Schmeichelei‘.

Noch viel schöner ist die Sopran-Arie (Nr. 4), in der sich der Akzent von der Notwendigkeit, wachsam zu sein, zum Gebet verlagert. Man kann sich kaum eine subtilere und abwechslungsreichere Palette

an Klangfarben vorstellen als die von Sopran, Flöte und Cello piccolo: Gemeinsam geben sie kund, wie sehr sich die Seele nach der göttlichen Gnade sehnt. Der Continuo beschränkt sich darauf, die Taktschläge zu markieren, und lässt das Trio frei vorangehen. Für mich gehörte die Art, wie diese drei – Joanne Lunn in andächtige Stille versunken und mit einer engelhaften Reinheit des Klangs bei den wiederholten Appellen ‚bete‘ und ‚bitte‘, Rachel Becketts wunderbare, doch zarte Barockflöte und David Watkins zauberhaftes Cello piccolo – einander begegnen, zu den bisherigen Höhepunkten der ganzen Pilgerreise: drei vorzügliche Interpreten, die völlig in ihrer Aufgabe aufgehen, jede(r) mit der erforderlichen Meisterschaft und Sensibilität füreinander. Die zuhörenden Musiker und das Publikum waren sichtlich fasziniert. Daran anschließend kam der Schlusschoral mit seiner würdevollen Schlichtheit und der Aufforderung, ‚immerdar [zu] wachen, [zu] flehen, [zu] beten, / weil die Angst, Not und Gefahr / immer näher treten‘, umso wirkungsvoller zur Geltung.

Da Ostern im Jahr 2000 so spät gefallen war, hatten wir für das Ende der Trinitatiszeit einen kleinen Überhang an Kantaten, und hier bot sich die Gelegenheit, **BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort** einzufügen, die 1723 für den Vierundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis komponiert worden war. Bach nannte sie einen ‚Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung‘, ein Titel, der die ungewohnte Konzentration auf nur zwei Solostimmen (Alt und Tenor) widerspiegelt. Diese repräsentieren die Gespaltenheit der Seele, die einerseits von Todesfurcht gepeinigt und dem schreckenerregenden Klang des ‚Donnerworts‘ der Ewigkeit erschüttert und andererseits durch das schlichte Vertrauen in Gottes Gnade aufrecht erhalten wird – ‚mich wird des Heilands Hand bedecken‘. Eine derart rigide theologische Dichotomie, die in so kühne allegorische Begriffe eingebettet ist, mag auf den ersten Blick bei vielen Hörern keine Saite zum Klingen bringen. Heute ließe sich diese Spannung konventioneller ausdrücken als die

Unvereinbarkeit der Einstellungen zwischen einem von Natur aus optimistischen Menschen mit seinen windigen Binsenweisheiten und einem Pessimisten, der sich müht, mit den herben Enttäuschungen der Lebenswirklichkeit zurecht zu kommen, und sich eine besonders dicke Haut zulegt. Bach zeigt fast mit dem Finger auf eine solche moderne, nuancierte Ausdeutung. Wie so oft in den Kantaten lassen sich in seinen komplexen Gedankengängen Anzeichen einer gewissen ‚Fortschrittlichkeit‘ erkennen, dazu eine Bereitschaft (vielleicht sogar ein Bedürfnis), das Alte mit dem Neuen zu verbinden.

Die einleitende Choralfantasie ist faszinierend. Die ausgeschriebenen Tremolofiguren aus Sechzehnteln in den hohen Streichern, deutlich an die Personifizierung der Angst gekoppelt, scheinen dort fortzufahren, wo Monteverdi mit seinen *stile concitato* (erregter Stil) aufgehört hatte, und gleichzeitig auf Beethoven zu verweisen (die nervösen Wiederholungen in den tiefen Streichern der Figur, die wir mit dem Beginn der Fünften Symphonie assoziieren). Beeindruckend ist auch der zusätzliche Glanz, den das Horn der Altstimme beim Vortrag der Choralmelodie gibt. Diese beiden Elemente schaffen von Anfang an eine Atmosphäre tiefer Angst. Ein Gegengewicht – und ein wenig *Hoffnung* – liefert die stufenweise fallende Figuration, die in kanonischer Imitation von den beiden Oboen d’amore eingeführt wird. Der Tenor reagiert mit Jakobs Worten auf dem Sterbebett: ‚Herr, ich warte auf dein Heil‘. Doch diese ‚fesselnde Dramatisierung existentieller Angst‘ (wie es Stephen A. Crist ausdrückte) führt nirgendwohin: Hoffnung allein kann die Furcht nicht überwinden; nur der Glaube an Christus kann den Menschen die Rettung bringen.

Die beiden Soloinstrumente im Duett (Nr. 3) haben deutlich voneinander abgegrenzte Rollen: Die Verbündete der Hoffnung, die Violine, versucht mit sanften Arabesken die Kanten der Oboe d’amore, die in *furcht*-voller Liaison mit dem Continuo verkettet ist, ein wenig zu

glätten. Dürr verweist darauf, dass Alt- und Tenorstimme, die auf den ersten Blick thematisch eine genau entgegengesetzte Position zu beziehen scheinen, in Wahrheit durch Variation miteinander verbunden sind. Das ist bezeichnend für die Art und Weise, wie Bach es schafft, die Vorwärtsbewegung der Kantate und die intensive Interaktion zwischen Furcht und Hoffnung ineinander zu verflechten. Es gibt keine verbalen *Dacapos*: Die Hoffnung hat immer das letzte Wort, und ihr gelingt es, die chromatische Instabilität der Angst durch besänftigende diatonische Harmonien aufzulösen. Das Duett endet in synchronisierter Parallelbewegung, der stufenartige Abstieg der Furcht, den die Oboe vorträgt, wird von der Violine mit einer aufwärts gerichteten Geste, wie mit einem wehenden Seidenschal, beiseite gefegt.

Im vorletzten Rezitativ/Arioso (Nr. 4) schleppt sich die Furcht weiter mühsam voran, ‚der Tod (...) reißet fast die Hoffnung ganz zu Boden‘. Ein Bass tritt nun zum ersten Mal in der Kantate auf, als *vox Christi*, und spricht die tröstenden Worte der Offenbarung 14, 13: ‚Selig sind die Toten‘. Im Verlauf dieses neuen Dialogs, der sich über zweiundfünfzig Takte erstreckt, lässt sich verfolgen, wie Bach die schmerzliche Entwicklung widerspiegelt, in der die zitternde Seele dank der ruhigen Beharrlichkeit der geheimnisvollen Interventionen des Bassisten schließlich besänftigt (oder bekehrt) wird. Anfangs führen beide Äußerungen der Furcht zu einer Aufwärtsrückung von einer Molltonart zur nächsten, von e-moll zu fis-moll, dann noch heftiger, wenn fis-moll zu gis-moll klettert (selten bei Bach) und höchste Angst vor dem ‚Höllensrachen‘ und dem ‚ewigen Verderben‘ symbolisiert. Doch mit jeder Antwort der *vox Christi*, die auf die Tröstungen des Glaubens verweist, wird der Anfangsgedanke in Form eines Wechsels zur Durtonart (D-dur bei der ersten Rückung, E-dur bei der zweiten) auf befriedigende Weise weitergeführt. Nun wechselt die Richtung: Die Furcht, in E-dur fortfahrend, sinniert nach der allgemeinen Vorausschau auf das ‚ewige Verderben‘ konkret über die Schrecken des Todes

(Dominante von e-moll). Bei seinem letzten Einsatz verkündet der Bass den vollständigen Text aus der Offenbarung, der in den Worten gipfelt: ‚von nun an‘. Die Furcht ist endlich imstande, die Bedeutung dieser folgenreichen Botschaft zu erfassen. Die Hoffnung wird herbeigewinkt und stellt sich wieder ein, die Seele kann den Leib ‚ohne Furcht im Schläfe ruhn‘ und den Geist sogar schon hier und jetzt ‚einen Blick in jene Freude tun‘ lassen.

Erwartungen werden geweckt, dass ‚der schwere Gang zum letzten Kampf und Streite‘, von dem die Furcht anfangs sprach, gut ausgehen wird. Sie stellen sich, wie es sich gehört, durch eine Aufwärtsrückung der Tonart im letzten Satz ein, eine Quinte höher als zu Beginn, aber nicht bevor es eine heftige Rauferei gegeben hat, bei der sich die beiden Choräle, auf denen die Kantate basiert – ‚O Ewigkeit‘ (1642) von Johann Rist und ‚Es ist genug‘ (1662) von Franz Joachim Burmeister –, auf fast Schönberg’sche Manier ineinander verzahnen. Die letzten vier Töne der Anfangsphase des ersten Chorals werden in verzerrter Form als die vier Anfangstöne des zweiten verwendet, wobei das abschließende D zu einem Dis wird. Darauf deutete bereits die Anfangsphase im ersten Rezitativ der Furcht, ‚O schwerer Gang‘, mit ihren zusätzlichen Erhöhungszeichen hin, die den Weg des Kreuzes augenfällig symbolisieren. Eric Chafe widmet der Diskussion der zwanzig Takte des letzten Chorals, ‚Es ist genug‘, volle zwölf Seiten, auf denen er ihre tonalen und modalen Aspekte, ihre kühnen und geheimnisvollen Harmonien analysiert. Bach behält die Anfangssequenz aus drei Ganztönen bei (A–H–Cis–Dis), jenen verbotenen, als *diabolus in musica* bekannten Tritonus, und erweitert ihre Eigenschaften in einer Weise, die Vopelius und sogar Telemann abwandeln oder umgehen. Alban Berg war ebenfalls von dieser Ganztonfolge fasziniert (obwohl er für Bachs Harmonisierung offenbar eine fehlerhafte Quelle konsultierte) und wählte diese Choralvertonung als grundlegendes musikalisches Symbol für sein Violinkonzert von

1935, einen Meilenstein in der Geschichte der Bach-Rezeption. In der zweiten unserer beiden Konzertaufführungen machte mich der Komponist Hugh Wood darauf aufmerksam, dass die zweite Zeile des Chorals ‚Es ist genug‘ der dritten Zeile des Anfangschorals ‚O Ewigkeit‘ im Krebsgang ähnlich sei, so dass Bach über die Tatsache hinaus, dass sich die Texte der beiden Choräle ergänzen, für ihre Kopplung hier auch noch rein musikalische Gründe hatte. Das bekräftigt Chafe mit der Schlussfolgerung, Bach habe ‚durch die Weiterentwicklung und Intensivierung traditioneller, gar veralteter Wege der Musikauffassung [...] diese weit in die Zukunft getragen und damit im Hinblick auf die Analyse, Interpretation und Komposition von Musik Fragen aufgeworfen, die für uns sehr aktuell und vermutlich zeitlos sind‘.

Das waren zwei aufwühlende, emotionsgeladene Konzerte, das erste in der Bath Abbey, das zweite in der Eton College Chapel, deren wunderbare Akustik zeitweise durch Passagierflugzeuge beeinträchtigt wurde, die in Heathrow gestartet waren und direkt über uns flogen. Daher war es ein Glück, dass wir in diesem Jahr ausnahmsweise alle vier Kantaten schon am vergangenen Freitag in All Saints in Tooting aufgenommen und dabei durch lange ‚Takes‘ Konzertbedingungen simuliert hatten.

### **Kantaten für den Dreiundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis Winchester Cathedral**

Zu unserem letzten Konzert in England in unserem Pilgerjahr fuhren wir nach Winchester, das im englischen Raum im Mittelalter als Pilgerziel gleich den Platz hinter Canterbury besetzte. Wie für den Sonntag der vergangenen Woche sind auch für diesen Sonntag von Bach drei Kantaten erhalten; diese ergänzten wir durch eine für den

Siebenundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis bestimmte Kantate (BWV 140), die zu Bachs Lebzeiten nur zweimal aufgeführt wurde (1731 und 1742), im Jahr 2000 überhaupt nicht. Der Text des Evangeliums für den Dreiundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis stammt aus Matthäus (22, 15–22), wo die Pharisäer Jesus fragen, ob es recht sei, dem Kaiser Steuern zu zahlen. Als sich Bach in **BWV 163 Nur jedem das Seine!** zum ersten Mal mit diesem Thema befasste, legte er einen Text von Salomo Franck zugrunde, der ihm in seiner Weimarer Zeit auch sonst hauptsächlich die Texte lieferte – und als Numismatiker das herzogliche Münzkabinett leitete. Franck nutzt das allegorische Potential seines Amtes, indem er ‚schlechtes Geld‘ und ‚falsche Münz‘ gegen den unwiderstehlichen Glanz reinen Goldes setzt, eine lebendige Schilderung, die der junge Bach begierig aufgreift. So begegnet uns bereits in der zweiten Nummer der Satz: ‚Das Herze soll allein / Herr, deine Zinsesmünze sein. / Ach! Aber ach! Ist das nicht schlechtes Geld? / Der Satan hat dein Bild verletzt, / die falsche Münz ist abgesetzt‘. Bach liefert treffende Dissonanzen für das ‚schlechte Geld‘ und die ‚falsche Münz‘, und noch denkwürdiger in der folgenden Bass-Arie (Nr. 3), die, einzig in ihrer Art, zwei obligate Celli mit Continuo vorsieht, und er beschwört damit das unwiderstehliche Bild zweier Münzpolierer herauf, eine Art Zauberer des 18. Jahrhunderts, der am Werke ist und seinen Lehrjungen antreibt (‚komm, arbeite, schmelz und präge‘), oder vielleicht zweier Kobolde, die über ihren gehorteten Schatz nachgrübeln. Während die beiden Celli ihre Polierarbeit mit breiten Intervallsprüngen in gegensätzlicher Bewegung verrichten, kommt in Erinnerung, dass sich Bach ja selbst für kostbare Metalle und Münzen interessierte. Steckte hier etwas dahinter, was seine musikalische Phantasie beflügelte, vielleicht ein Besuch in der experimentellen Porzellanmanufaktur, die August der Starke in Meißen etabliert hatte, oder Gerüchte über ihre geheime alchemistische Absicht – unedles Metall in Gold zu verwandeln? In welchem Maße teilte Bach

die lebenslange Begeisterung seines entfernten Veters Johann Gottfried Walther für diese, wie er sie nannte, ‚allerhöchste und schönste Kunst‘ – und ihre okkulten Verbindungen zum gelehrten Kontrapunkt und zur Lösung kanonischer Rätsel, die Bach so meisterhaft beherrschte?

Diese Kantate beginnt unüblicherweise mit einer Dacapo-Arie für Tenor und Streicher in einem Gefüge dichter Imitation. Paraphrasiert wird Jesus' Antwort an die Pharisäer mit den Worten ‚nur jedem das Seine‘, einem Aphorismus, für den es eine unangenehm berührende Parallele (‚jedem das Seine‘) am Eingangstor des Konzentrationslagers Buchenwald gibt, nur wenige Kilometer nördlich von Weimar, wo das Werk zum ersten Mal zu hören war. Auf die hypnotisierend wirkende Bass-Arie folgen zwei ungewöhnliche Duette für Sopran und Alt, das erste ein Rezitativ im Arioso-Stil und in gegensätzlichen Tempi, das zweite eine als Choralfantasie angelegte ‚Arie‘ im Dreiertakt mit einem instrumentalen Cantus firmus, der von Violinen und Viola unisono vorgetragen wird (Johann Heermanns Choral ‚Meinen Jesum lass ich nicht‘). Laut Libretto folgte an dieser Stelle der letzte Vers eines anderen Chorals von Heermann (‚Wo soll ich fliehen hin‘), zu einer Melodie von Christian Friedrich Witt. Außer dem Vermerk ‚*Chorale in semplice stylo*‘ haben wir nur die Basslinie. Andreas Glöckner fand heraus, dass diese genau zu einer Version der Melodie passt, die in Witts Gesangbuch vorhanden ist.

Ebenfalls nicht mehr vorhanden ist das Autograph der Partitur zu der Kantate **BWV 139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott**, mit der wir unser Konzert begannen. Erhalten ist ein unvollständiger Satz von Stimmen, die bei der Uraufführung im November 1724 verwendet wurden. Zum Glück lassen sich diese ergänzen durch den figurierten Continuoart der letzten beiden Sätze, den Bach für eine Wiederaufführung zwischen 1732 und 1735 eigenhändig transponierte, durch den obligaten Violinpart, den sein zukünftiger Schwiegersohn

Johann Christoph Altnickol zwischen 1744 und 1747 für die Bass-Arie (Nr. 4) ausschrieb, sowie durch die überzeugende Rekonstruktion, die Robert Levin für den fehlenden zweiten Violinpart der Tenor-Arie (Nr. 2) für uns hergestellt hat. Solche Lücken finden sich im Quellenmaterial dieser vereinzelt, gelegentlich verwendeten Stücke leider allzu oft. Glücklicherweise haben wir alle notwendigen Stimmen für den Eingangschor, eine raffiniert gebaute Choralfantasie in E-dur. Aufbauend auf den drei gleich langen Segmenten der Choralform (A–A–B) variiert Bach geschickt die Verteilung des melodischen Materials, das den tiefen, mit den Instrumenten in einen heftigen konzertanten Diskurs verstrickten Stimmen (Streichern und zwei Oboen d’amore) gemeinsam ist. Doch überall scheint durch, welcher Einfallsreichtum Bachs Musik auszeichnet. Die pastorale Lyrik, die den ersten Abschnitt prägt, schildert das Vertrauen des wahren Gläubigen, ‚der sich auf seinen Gott / recht kindlich kann verlassen‘; ihr folgt im zweiten Teil der trotzige Verweis auf die Widrigkeiten der Welt und ‚alle Teufel [die ihn] hassen‘, während im abschließenden Abschnitt (B), wo er ‚dennoch wohlvergnügt‘ bleibt, Bach die Proportionen zwischen den vokalen und instrumentalen Episoden angleicht, um zu einer befriedigenden Auflösung zu gelangen.

Bach fährt mit einer mächtigen Tenor–Arie mit zwei obligaten Violinen fort, in der die Zuversicht schaffende, beharrlich wiederholte Behauptung ‚Gott ist mein Freund‘ durch die ungestüme Musik unterhöhlt wird, die den Feind schildert, der sich mit ‚Neid und Hass‘ gegen den Gläubigen erhebt. Es dürfte eines der wenigen Beispiele in der Barockliteratur sein, wo Scherzhaftigkeit in der Musik beabsichtigt ist: ‚Ja, redet nur die Wahrheit spärlich, / seid immer falsch, was tut mir das? / Ihr Spötter seid mir ungefährlich‘. Zu spüren ist, wie Bach seinen ganzen Einfallsreichtum ausschöpft, um den Stil einer italienischen Triosonate den Anforderungen dieses aufsässigen Textes anzupassen, um zu betonen, in welcher Zwickmühle sich der Tenor befindet. Noch

viel fesselnder ist die Bass-Arie (Nr. 4) für konzertierende Violine, die gegen zwei unisono geführte Oboen d'amore und Continuo gesetzt ist. Hier wechselt Bach bei den Worten ‚Doch plötzliche erscheint die helfende Hand‘ von einem bröseligen Gefüge mit doppelt punktierten Noten zu einer Textur im 6/8-Takt, wie sie unbekümmerter nicht sein kann. Das geschieht nahtlos (dreimal), wie ein Ausblenden oder Überblenden im Film, und lässt an die ausgestreckte Hand Gottes denken, die Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gemalt hat. Doch lange dauert das nicht, es ist nur ein Vorspiel bis zur Rückkehr der bröseligen Rhythmen des ‚Unglücks‘ und zwei Abschnitten, wo sich das Tempo verringert, die konzertierenden Instrumente ausscheiden und ein Arioso ‚des Trostes Licht‘ schildert, das von weitem scheint.

**BWV 52 Falsche Welt, dir trau ich nicht!** ist eine Kantate für Sopran solo, die am 24. November 1726 uraufgeführt wurde. Ihre einleitende Sinfonia enthält eine frühe Fassung des ersten Satzes des Brandenburgischen Konzertes Nr. 1, doch ohne den Violino piccolo. Endlos ließe sich darüber spekulieren, warum Bach auf dieses herrliche Stück zurückgekommen ist (war es schlichtweg zu gut, um unbeachtet zu bleiben?) und warum er sogar so weit ging, in diesem ungeheuerlichen Satz für zwei gellende Jagdhörner ein Symbol zu sehen für die ‚falsche Welt‘ des Kantatentitels, in der die Seele ‚unter Skorpionen / und unter falschen Schlangen wohnen‘ muss. Welche Bezüge auch sonst noch enthalten sein mögen, es wäre kaum denkbar, dass Bach seine eigene (weltliche) Musik verleumden wollte. Nein. Bestenfalls greift er auf die symbolischen beruflichen Funktionen und weltlichen Assoziationen dieser *Cornes du Chaße* als Startsignal für die Schimpfkanonade zurück, mit der die Sopranstimme einsetzt. Die erste ihrer beiden Arien steht in d-moll und hat als Continuo Begleitung Fagott und Orgel, über der zwei Violinen unisono oder im Terzabstand spielen, um den Gegensatz zwischen ‚Feind‘ und ‚Freund‘ herauszuarbeiten. Die zweite Arie ist ein lebenswürdiger Satz für drei Oboen, eine reiche

Textur, die in Bachs Händen wie ein urtümliches Saxophontrio wirkt, fließend und wohlklingend in ihrer parallelen Gleitbewegung und den Symbolen für Gottes Umgänglichkeit – ‚Gott mit mir, und ich mit Gott‘. Für seinen abschließenden vierstimmigen Choral, die erste Strophe von Adam Reusners Lied ‚In dich habe ich gehoffet, Herr‘ (1533), das aus dem *Weihnachtsoratorium* vertraut ist, holt Bach alle Instrumente der einleitenden Sinfonia zurück.

Bei allen atemberaubenden Überraschungen und Entdeckungen, die uns in diesem Jahr der Überblick über Bachs erhalten gebliebene Kirchenkantaten gebracht hat, war es in gewisser Weise eine Erleichterung, bestätigt zu bekommen, dass die berühmteste und beständigste von allen, **BWV 140 Wachet auf, ruft uns die Stimme**, uraufgeführt in Leipzig am 25. November 1731, schlicht und einfach gut ist. Für Whittaker repräsentiert sie die ‚glorreiche Vollendung von [Bachs] Reife... sie ist eine Kantate ohne Schwächen, ohne einen langweiligen Takt, technisch, emotional und geistlich von höchstem Rang‘. Wieder einmal fehlt das Autograph der Partitur, allerdings ist aus der Aufführung zum Glück ein voller Stimmensatz von Bachs Hand erhalten. Der Vielzahl der handschriftlichen Abschriften der Partitur nach zu urteilen, die in dem halben Jahrhundert nach Bachs Tod gefertigt wurden, konnte sich diese Kantate dem Trend widersetzen und hielt ihren Platz im Repertoire, und als sie 1847 veröffentlicht wurde, gehörte sie zu den ersten, die überhaupt im Druck erschienen. Die festliche, erwartungsvolle Stimmung, die Bach in seinem Eingangschor entstehen lässt, ist hier wohl stärker und deutlicher zu spüren als in allen anderen Werken, denen wir in diesem Jahr begegnet sind. Sie beruht auf der Verwendung zweier ‚Chöre‘ aus Streichern (zwei Violinen und Viola) und Doppelrohrblattinstrumenten (zwei Oboen, *Taille* und ein separater Fagottpart), aus der sich eine antiphonale Wirkung ergibt, die Bach hier ausschöpft, während er gleichzeitig mit doppelt punktierten Rhythmen im Dreiertakt die ganze Majestät des französischen

Ouvertürenstils zur Geltung bringt. Aus diesem Gefüge erhebt sich eine synkopierte Figur, die später von den Altstimmen, wenn diese mit ihrer bangeren ‚Alleluja‘-Figur einsetzen, danach von allen anderen Sängern übernommen wird. Wenn irgendjemand in der noblen Welt der klassischen Musik je bezweifelt hat, dass J. S. Bach auch als Vater des Jazz gelten könnte, dann haben wir hier den Beweis. Bachs Erfindung liegt Philipp Nicolais Gedicht mit ihrer populären, auf gregorianische Ursprünge zurückgehenden Melodie (1599) zugrunde. Mitreißend ist, wie er in der zweiten Phrase den gesamten Tonbereich seiner musikalischen Kräfte in die Höhe hebt, eine Geste, möchte man meinen, die verzagte Menschen garantiert aus ihrer winterlichen Verstimmung reißt. Wie in einer Reihe anderer Kantaten spürt man auch hier, dass verschiedene Zeitrahmen ineinander geschoben sind: ein zeitloser Aufruf, wachsam zu sein, denn ‚der Bräutigam kömmt‘, ein Verweis auf das historische Jerusalem, wo die Nachtwächter ihre Runden gehen, und schließlich der zeitgenössische Hintergrund von Bachs Leipzig, einer geschäftigen Handelsmetropole, die sich auf Advent und die festliche Weihnachtszeit vorbereitet.

Die Stimmung kehrt in den beiden anderen Choralversionen wieder, im ‚Zion hört die Wächter singen‘ (Nr. 4) des Tenors, mit einem betörenden Obligato für Violine und Bratsche (mit Andeutungen der Freude des Wächters und einem ständiges Tändeln mit den Erwartungen des Hörers, dass ein Niedertakt/betonter Halbtakt folgen müsste) sowie in dem schlichten, doch wunderbar befriedigenden Schlusschoral ‚Gloria sei dir gesungen‘. Der polierte Klang des Horns, das in den flankierenden Chören die Sopranstimmen verdoppelt, ist eines der beglückendsten Merkmale dieser Sätze, ebenso die Violinen, die im Schlusschor in wunderbarer Technicolor-Imitation eines Zwei-Fuß-Registers der Orgel die Chormelodie in der Oktave verdoppeln. Von diesen öffentlichen, Säulen ähnelnden Ausbrüchen eingefasst werden zwei schöne Rezitative, das eine *secco* für Tenor, das andere

*accompagnato* für Bass, sowie zwei innige Duette für Sopran und Bariton, die deutlich auf das *Hohelied Salomos* Bezug nehmen. Das erste dieser Rezitative ist ein langsamer Siciliano, in dem die Arabesken des Violino piccolo die mit ‚brennendem Öle‘ flackernden Lampen anschaulich vor Augen führen. Eine reiche Tradition ähnlich sinnlicher musikalischer Allegorien, darunter schöne Beispiele von Bachs Cousin Johann Christoph, steht hinter dieser hinreißenden Nummer. Das zweite Duett (Nr. 6), mit obligater Oboe, gibt sich kecker. Um die Vereinigung zwischen Braut und Bräutigam zu schildern, hat Bach keine Skrupel, sich mit den Ketten aus Vorhalten und parallelen Terzen und Sexten den Aufputz von Liebesduetten in den Opern seiner Zeit anzueignen.

An diesem wesentlichen Wendepunkt im Kirchenjahr, dem Übergang der Trinitatiszeit zum Advent, waren in diesen winterlichen Feierlichkeiten offenbar noch Reste heidnischer Mythologie erhalten geblieben, und Bach zeigt, dass er sich ihrer bewusst war. Es ist die dunkelste Zeit des Jahres, wenn sich das im Herbst gesäte Getreide in einem Ruhezustand befindet, den Pflanzenphysiologen als ‚Vernalisation‘ bezeichnen.

Winchester Cathedral ist ein Aufführungsort, wo es nicht so einfach ist, einen achtsam übereinander gelagerten Klang zu erzielen, gar nicht zu reden von der Komplexität des Bach’schen Kontrapunkts. In erbärmlich kaltem Wetter wurde uns warm durch den herzlichen Empfang, den uns der Bischof bereitete, durch die aufmunternden Worte des Musikalischen Leiters und die Anwesenheit eines Publikums von rund 1.300 Konzertbesuchern, die im Kerzenschein des Hauptschiffes und der Seitenschiffe saßen. Welch einen gewaltigen Eindruck von *solider* Bauweise vermittelte dieses Gebäude! In Wahrheit wurde die Kathedrale auf einer Torfschicht errichtet, ihre Erbauer im 13. Jahrhundert hatten das Fundament auf ein Holzfloß gesetzt, das Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich einzubrechen drohte.

Zwischen 1906 und 1911 beförderte ein unerschrockener Taucher, William Walker, allein und praktisch in völliger Dunkelheit arbeitend, rund 25.800 Zementsäcke und 114.900 Zementblöcke in die Gruben unter dem Fundament der Kirche, um die Grundmauern zu stützen. Er rettete das Gebäude vor dem Einsturz, und über der Erde blieb der Eindruck von unzerstörbarer Größe erhalten – aber auch von Schlichtheit, dank der soliden Wände des Hauptschiffs und jener hohen Pfeiler, die sich zu ihm neigen und die Pevsner als ‚gewaltig, wie riesige Baumstämme‘ beschrieben hat.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage  
geschriebenen Tagebuch

*Übersetzung: Gudrun Meier*