

Kantaten für Quinquagesima (Estomihi) **King's College Chapel, Cambridge**

Dieses Konzert war in vielerlei Hinsicht bedeutsam. Zum einen enthielt es die beiden ‚Prüfungsstücke‘ Bachs für das Amt des Kantors an der Leipziger Thomaskirche, BWV 22 und BWV 23, die gemeinsam in einem Gottesdienst am 7. Februar 1723, jeweils vor und nach der Predigt, aufgeführt werden sollten. Da zum anderen Quinquagesima der letzte Sonntag vor der Fastenzeit war, bot sich den Leipzigern vor der vorgeschriebenen, *tempus clausum* genannten Karenzzeit, die bis zur Vesper am Karfreitag dauern würde, die letzte Gelegenheit, Musik in der Kirche zu hören, und Bach schien entschlossen, sie mit Musik – vier Kantaten – in die Fastenzeit zu schicken, die sie nicht so leicht vergessen würden. Drittens fiel Quinquagesima 2000 zufällig auf den 5. März, an dem ich sechsunddreißig Jahre zuvor als Student zum ersten Mal Monteverdis *Vesper* von 1610 in der King's College Chapel dirigiert hatte. Der Monteverdi Choir wurde an jenem Abend gegründet. Ich freute mich, an diesem Jahrestag zur King's Chapel zurückzukehren und die Chöre des College, aus denen ich die ersten Monteverdi-Sänger rekrutiert hatte, einzuladen, mit uns gemeinsam die Choräle zu Beginn des Konzerts zu singen. Die King's Chapel schien auf die Musik mit ihrer einzigartigen gotischen Alchemie zu wirken, wengleich man sich, wie immer, vor dem heimtückischen ‚Schwanz‘ ihres langen Nachhalls zu hüten hatte, der selbst das bodenständigste Musizieren zu verschnulzen drohte.

Das Lukas-Evangelium für Quinquagesima erzählt zwei verschiedene Episoden, zum einen wie Jesus den Jüngern die ihm bevorstehende Passion ankündigt, zum anderen wie ein blinder Bettler in der Nähe von Jericho wieder sehend gemacht wird. Bach verarbeitet die erste Episode in BWV 22 **Jesus nahm zu sich die Zwölfe**, dessen

autographe Partitur darauf hindeutet, dass das Werk in aller Eile in Leipzig komponiert wurde; und die zweite in BWV 23 **Du wahrer Gott und Davids Sohn**, das vermuten lässt, es sei schon in Köthen entstanden. BWV 22 verwendet Tanzrhythmen und zollt in seinem abschließenden Chorsatz – einem elegant fließenden *moto perpetuo* – Johann Kuhnau, seinem Vorgänger an der Thomaskirche, stilistischen Tribut. Das Werk beginnt mit einem flüssigen Arioso für Tenor (Evangelist) und Bass (*vox Christi*) mit Oboe und Streichern und bricht in einen nervösen fugierten Chor aus, der das Unverständnis der Jünger in dem denkwürdigen Kommentar zusammenfasst: ‚Sie aber vernahmen der [Worte] keines und wussten nicht, was da gesaget war‘. Man könnte in diesen Satz eine ironische Prophezeiung hineinlesen, wie Bachs neues Leipziger Publikum im Laufe der folgenden sechsundzwanzig Jahre auf seine schöpferischen Verlautbarungen reagieren würde – da immerhin greifbare Indizien oder Beweise für eine ihm entgegengebrachte Würdigung fehlen: weder rasende Begeisterung noch tiefes Verständnis oder offene Missbilligung. Zwei auf Tänzen basierende Arien folgen: Eine grambeladene Gigue im 9/8-Takt für Alt mit obligater Oboe (Nr. 2), eine behutsam vorgetragene Bitte, den Heiland auf seiner spirituellen Reise nach Jerusalem begleiten zu dürfen, und ein Passepied für Tenor und Streicher (Nr. 4), ein Gebet um Mut und Hilfe im Bestreben, dem Fleisch zu entsagen. Die Kantate schließt mit einem *piacevole* Choralsatz über einem Laufbass, der ein Symbol für den Weg der Jünger zur Erfüllung ist – nichts, was hier Argwohn wecken oder die Gemeinde aus der Fassung hätte bringen können. Im Vergleich zu manchen blumenreichen Texten und unerfreulichen Bildern, die Bach im weiteren Verlauf seines ersten Amtsjahres vertonte, ist dieses Libretto erfrischend direkt und handwerklich solide – vielleicht ein ‚vorgegebener Text‘, den ihm seine klerikalen Prüfer zugeteilt hatten?

BWV 23 ist alles in allem sehr viel feierlicher angelegt und sollte

nach der Predigt und Austeilung des Abendmahls aufgeführt werden. Es wirkt wie Passionsmusik, und in der Tat scheint Bach den abschließenden Satz, eine Vertonung des deutschen *Agnus Dei*, einer bereits existierenden Kantate aufgepfropft zu haben, kurz nachdem er zu seiner Aufnahmeprüfung in Leipzig erschienen war (er scheint zu der verloren gegangenen Vertonung seiner Weimarer Passion zu gehören und würde 1725 in der eiligen Überarbeitung seiner *Johannes-Passion* noch einmal verwertet werden). Die Kantate betont, wie sich Jesus ausdrücklich den Kranken und Behinderten – und daher Außenseitern der Gesellschaft – zuwendet und sie heilt. Bachs Eingangssatz ist ein langsames Duett in c-moll für Sopran und Alt mit zwei obligaten Oboen (Matthäus 20, 30–34 berichtet von zwei Blinden), eine lange Arie, die inmitten von Elend auf ergreifende Weise an das Mitgefühl appelliert und deren kammermusikartiges Geflecht für Bachs Köthener Zeit typisch ist – reich ausgeschmückt und dicht und keine leichte Kost für Bachs kritische Gutachter. Ihr folgt ein Accompagnato für Tenor und Streicher, worin die Oboe und erste Violine das lutherische *Agnus Dei* ohne begleitenden Text spielen. Der ursprüngliche Schluss dieser Kantate war der schwungvolle, rondoartige Chor ‚Aller Augen warten, Herr, auf dich‘ (Nr. 3), worin das Gebet des Blinden, nun von Tenor und Bass gesungen, siebenmal durch den Text aus Psalm 145 unterbrochen wird, jedes Mal auf einer Basslinie, die, nun in g-moll, die Konturen der einleitenden melodischen Phrase des *Agnus Dei* nachzeichnet. Bachs Entschluss, seine frühere Passionsvertonung des *Agnus Dei* als langsamen, vorwiegend homophonen Choral anzufügen, war sicher eine strategisch vernünftige Entscheidung: Sie zeigte seinen zukünftigen Dienstherrn auf Anhieb sein breites stilistisches und exegetisches Spektrum.

Ein Pressebericht, durch einen ‚Sonderkorrespondenten‘, erschien im Hamburger *Relationscourier*: ‚Am verwichenen Sonntage Vormittage

machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damahlige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden.' *Wie gern* hätte man von jenen Leuten wissen mögen, ‚welche dergleichen ästimiren‘, ob sie das recht konventionelle (vielleicht nur auf den Nutzen ausgerichtete) BWV 22, das an Kuhnau erinnerte, geneigter aufnahmen – oder das eher raffinierte und spitzfindige BWV 23, dessen Aufteilung der Anfangsverse im Stile Neumeisters in drei Sätze, wie eine italienische Sonate, nicht so sehr vom Text, sondern von kompositorischen und strukturellen Erfordernissen diktiert war.

Wenn Bachs Prüfer hinsichtlich der Komplexität seiner Musik Zweifel gehabt oder sie als ‚schwülstig oder verworren‘ disqualifiziert haben mögen (wie J. A. Scheibes berühmte Notiz andeutet), welche Reaktion hat dann wohl das spätere Kantatenpaar ausgelöst, das zwei und sechs Jahre später, 1725 BWV 127 und 1729 BWV 159, für diesen Sonntag komponiert wurde? Was Laurence Dreyfus Bachs ‚unbezähmbaren Schöpfergeist‘ nannte, führte im Laufe der nächsten Jahre dazu – wie wir bei jeder neuen Folge der wöchentlich zu liefernden Kantaten feststellen –, dass der Komponist mit Werken hervortrat, von denen jedes einzelne seine ungeheure Musikalität und seinen unerschöpflichen Ideenreichtum bewies und dessen einzelne Bestandteile durch eine unvergleichliche technische Meisterschaft in Schach gehalten wurden, die jedoch gleichzeitig Musik enthielten, welche die Sinne ansprach und den Geist nährte.

Der Anfangssatz von BWV 127 **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott** ist dafür ein typisches Beispiel, eine elegische Choralfantasie, in der Bach Paul Ebers Lied von 1562 mit einer textlosen Darbietung des lutherischen *Agnus Dei* und, falls das nicht reichen sollte, einigen Hinweisen im Basso continuo auf den Passionschoral ‚Herzlich tut mich

verlangen' kombiniert. In Bachs Komposition dieses Satzes gibt es nichts, was auch nur entfernt ‚schwülstig oder verworren‘ wäre, auch nicht akademisch, besserwisserisch oder tendenziös. Sie ist fesselnd in ihrer musikalischen Darstellung des Dualismus zwischen Gott und den Menschen und der Beziehung des einzelnen Gläubigen zum Kreuz und Leiden Christi. Ich entschied mich für die radikale Lösung und bat die Clare und Trinity Choirs, bei den Strophen des *Agnus Dei* den entsprechenden deutschen Text beizusteuern, denn dieser Bezug wäre für ein modernes, nicht-lutherisches Publikum unverständlich. Mit Studenten aus dem Collegechor, Sopran- und Tenorsängern, die einander gegenüber zu beiden Seiten des in der Mitte befindlichen Monteverdi Choir aufgestellt waren, erhielt der ganze Chorsatz die Proportionen eines Triptychons (oder der Miniaturausgabe eines Three Choirs Festival); es klang lebendig und mitreißend und ließ ahnen, wie die *Matthäus-Passion* in den 1730er Jahren geklungen haben mochte, als der Doppelchor durch einen dritten Chor ergänzt wurde, die vom ‚Schwalbennest‘ aus, der Empore in der Thomaskirche sangen. (Für Hörer, die ihren Bach ohne fremde Manipulationen bevorzugen, haben wir die ursprüngliche Fassung, die bei unserer letzten Probe aufgenommen wurde, als Zugabe beigefügt.)

Das sich anschließende Rezitativ für Tenor verknüpft die Gedanken des einzelnen Menschen über den Tod mit dem Weg, den Jesus ‚mit Geduld zu seinem Leiden‘ nach Golgatha gehen wird, und dient als Überleitung aus dem F-dur-Chor in eine ausgedehnte ‚Schlaf-Arie‘ in c-moll (Nr. 3). Diese ist für Sopran mit obligater Oboe vorgesehen, dazu staccato wiederholte Achtel auf zwei Blockflöten und das Pizzicato einer Basslinie – das zweite Mal in diesem Jahr, dass wir bei Bach Streichern begegnen, deren Pizzicato ‚Sterbeglocken‘ schildert. Sollte es denn geschehen sein, dass jemand in dieser mesmerischen, hinreißend schönen Arie eingenickt ist, so ruft Bach die Trompete auf den Plan, die

zusammen mit der Streichergruppe eine grandiose, tableauartige Vorausschau auf das Jüngste Gericht gibt (Nr. 4). Diese besteht aus drei einander abwechselndem Abschnitten: einem einleitenden ruhelosen Accompagnato ohne eindeutig auszumachendes tonales Zentrum, einem Arioso in g-moll („Fürwahr, fürwahr“), das die Chormelodie zitiert, auf der die Kantate basiert, und schließlich einem schnellen 6/8-Teil, dessen huschende Streicher und Trompetenfanfaren die Errettung des Menschen aus den gewaltigen Fesseln des Todes schildern. In theologischer und musikalischer Hinsicht ist das eine höchst komplexe, subtile und neuartige Ausdeutung.

Im dritten dieser drei Abschnitte zitiert Bach aus dem spektakulären Doppelchor ‚Sind Blitze, sind Donner‘ aus der *Matthäus-Passion* – oder lässt ihn anklingen. Wenn der Chor tatsächlich früher entstanden sein sollte als die Bass-Arie, so hat das interessante Konsequenzen für die Neudatierung der *Matthäus-Passion*, von der man bis 1975 annahm, sie sei für Karfreitag 1729 komponiert worden, die seitdem aber zwei Jahre zurückdatiert wird. Hat Bach die *Matthäus-Passion* schon 1724/25 komponiert, in der Zeit als er mit dem zweiten Jahrgang seiner Choralkantaten befasst war? Wenn das zutrifft, dann besteht die Möglichkeit, dass er die *Matthäus-Passion* als eine Art ‚Choralpassion‘ geplant hatte. Auf jeden Fall verwendet er in der *Matthäus-Passion* vierstimmige Choräle sehr viel häufiger als in der *Johannes-Passion*, und auch seine Chorsätze, die den ersten Teil eröffnen und beschließen, sind sehr viel umfangreicher. Doch abgesehen davon, zu welchem Zeitpunkt er genau seine *Matthäus-Passion* begonnen hat, scheinen Bachs ursprüngliche Absichten in Leipzig noch viel ehrgeiziger gewesen zu sein, als viele Wissenschaftler bislang vermutet haben, und bei seiner Ernennung stellte er sich wohl die Aufgabe, seine *eigene* Musik darzubieten, meist neu komponierte, ein Teil davon überarbeitet aus

seinen Weimarer Jahren, zumindest in den ersten beiden Jahrgängen, von denen jeder als Höhepunkt eine Passion enthielt: sehr kontrovers 1724 im Fall der *Johannes-Passion* und im Fall der *Matthäus-Passion* wegweisend und viel zeitaufwendiger, als er erwartet hatte, weshalb sie zwei weitere Jahre aufgeschoben werden musste.

Als Abschluss sah dieses Quinquagesima-Programm BWV 159 **Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem** vor, ein fünfsätziges Stück auf einen Text von Picander, das am 27. Februar 1729 uraufgeführt worden war. Es beginnt gewissermaßen *in medias res* mit einem Dialog zwischen Jesus (den Bass-Solisten), der die Worte aus dem Lukas-Evangelium (18, 31) spricht: ‚Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem‘, und der Seele des Christen (Alt), die den Heiland anfleht, diesen Weg nicht zu gehen: ‚Dein Kreuz ist dir schon zugericht‘... die Bande warten dein‘. Der Alt wird von allen Streichern begleitet, während die Worte des Basses mit einem bruchstückhaften Laufbass unterlegt sind, der nach einem Septimensprung abwärts plötzlich einhält, als bliebe Jesus stehen, wende sich zu seinen Jüngern um und versuche, sie auf die ihm bevorstehende Prüfung und seinen Tod vorzubereiten. Wieder ist sofort die Nähe zur *Mattäus-Passion* zu spüren – das gleiche, an Magdalena erinnernde Ergießen von Gram und Empörung (‚Ach Golgotha, unsel’ges Golgotha!’), derselbe Librettist, der gleiche ehrhabene Ton, die gleiche Intensität des Ausdrucks.

Die Ähnlichkeiten setzen sich im zweiten Satz fort: Eine fließende 6/8-Arie für Alt und Continuo gleicht dem sechsten Vers des berühmten Passionschorals ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ von Paul Gerhardt (1656), der von den darüber liegenden Sopranstimmen gesungen wird. Der vierte Satz beginnt mit den Worten ‚Es ist vollbracht‘ – dass Bach diese Worte zweimal vertont hat, einmal in der *Johannes-Passion* und dann in dieser Kantate, beide Male auf so denkwürdige Weise und mit einem überwältigenden, doch unverwechselbaren Pathos, ist erstaunlich.

In dieser Version der Kantate in B, für Oboe, Streicher und Bass solo, scheint die Zeit fast still zu stehen, ein feierlicher Friede durchstrahlt das Werk, wenn Christus sich in sein Schicksal ergibt. Das mag zum Teil auf den ungewöhnlichen Reichtum von Bachs harmonischer Sprache zurückzuführen sein – eine häufige Betonung der Tonart der Subdominante, sogar der Subdominante der Subdominante! Der abschließende Choral ist die Vertonung einer Strophe von Paul Stockmanns Passionsgedicht ‚Jesu Leiden, Pein und Tod‘ (1633) zu der zarten Melodie von Vulpius mit wunderbar beglückenden chromatischen Harmonien über einer lyrischen Basslinie.

Kantaten für Mariä Verkündigung, Palmsonntag und Oculi Walpole St Peter, Norfolk

Ein einzelnes Konzert – am dritten Sonntag in der Fastenzeit (am 26. März in diesem Jahr), bei dem wir uns mit einer einzigen Kantate begnügen müssen, Mariä Verkündigung in unmittelbarer Nähe (25. März) und eine abgelegene Kirche in den Marshlands, vielleicht eine der schönsten Kirchen Englands im frühen Perpendikularstil: Bei diesem Konzert gab es immer eine Überraschung, sogar bei der Planung. Genau zwei Jahre vorher hatten wir, als Gäste des Prince of Wales in Sandringham, eine Führung durch seine Lieblingskirchen in Norfolk erhalten. Die Kirche, die mir besonders in Auge fiel, war Walpole St. Peter, ‚Queen of the Marshlands‘, mit ihren eleganten Spitzbögen, schlanken Säulen, geschlossenen Bänken aus heller Eiche, ihrem erhöhten Altarraum und geschnitztem Chorgestühl. Ich hatte sofort das Gefühl, dass dies genau der richtige Ort sein würde für diese besonderen drei Kantaten der Fastenzeit. Doch wie hätte Seine Königliche Hoheit wissen sollen, als sie

geruhte, das Projekt BWV 1 zu unterstützen, dass dieses Werk nicht nur für Mariä Verkündigung geschrieben war, sondern dass er an diesem Wochenende in Sandringham zugegen sein und daher um die Einladung nachkommen würde, höchstpersönlich unserem Konzert beizuwohnen?

Wir trafen uns am Sonnabendnachmittag, um die drei Kantaten (BWV 182, 54 und 1) in dieser bildschönen, aber eiskalten Kirche zu proben, während der Regen auf das Dach trommelte und auf das öde Acker- und Weideland, das diese Ecke Ostenglands prägt. Am Sonntag ließ sich die Sonne blicken und lieferte das ‚zauberhaft Spiel des Lichtes auf Stein und Holz‘, das der Kirche fünf Sterne in Simon Jenkins' Buch über *England's Thousand Best Churches* eingebracht hatte. Der Prince stellte sich pünktlich ein, und wir begrüßten ihn mit Thomas Arnes Arrangement für das Drury Lane Theatre von *God Save the King* (1745), das nicht in der üblichen schwerfälligen, trübsinnigen Manier gespielt wurde, sondern als luftiger, leichtfüßiger Passepied. Das Stück war ein passendes Präludium zu der eleganten Sonate, mit der Bach BWV 182 **Himmelskönig, sei willkommen** eröffnet, das 1714 komponiert wurde, als Palmsonntag und Mariä Verkündigung zusammenfielen. Die Sonate wirkt wie die Miniaturausgabe einer französischen Ouvertüre, Solovioline und Blockflöte dialogisieren mit einer Pizzicato-Begleitung, die ein wenig an Jesu Eselritt nach Jerusalem erinnert. In dem magischen Augenblick, wenn die Streicher zum ersten Mal wieder *coll'arco* spielen und der Ton aufschwillt, spürt man noch einmal, was für eine Offenbarung die Begegnung mit der Musik seiner Zeitgenossen – Corelli, Vivaldi u.a. – für Bach gewesen sein muss.

Ein madrigalähnliches Willkommenslied für Chor (Nr. 2) – und, wie ich finde, eine idiomatische Verwendung von *concertisten* und *ripienisten*, wenn die Streicher und die Blockflöte einsetzen – deutet auf eine wachsende Menge hin, die sich einstellt, um Christus als Gottes Vertreter

auf Erden willkommen zu heißen. Selten ist Bach auf eine so frische Weise unbeschwert. Die kammermusikähnlichen Proportionen des Werkes, seine Fröhlichkeit und Unbekümmertheit schienen für das Gebäude wie geschaffen. Nur ein Rezitativ ist vorhanden (Nr. 3), und es ähnelt eher einem Arioso, dafür gibt es drei aufeinander folgende und im Charakter gegensätzliche Arien, in der die Leidenszeit, die Christus bevorsteht, als Quelle geistlicher Inspiration behandelt wird, vom Bass (Nr. 4) und Tenor (Nr. 6), die Christus direkt ansprechen, vom Alt (Nr. 5), der alle Christen aufruft, den Heiland in der Weise zu begrüßen, wie es im Evangelium berichtet wird: ‚Aber viel Volks breitete die Kleider auf den Weg. Die anderen hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg‘.

Bach setzt in dieser langsamen und ausgedehnten Dacapo-Arie (mit geringfügig schnellerem B-Teil), deren sich windende, absteigende Phrasen andeuten, wie sich die Zweige neigen und die Menschen vor dem Heiland niederknien, eine einzelne Blockflöte gegen das Alt-Solo. Auf mich wirkte das wie eine musikalische Pietà, die Alt-Marienfigur, die den Heiland in ihren Armen wiegt – und wir fanden in der Nordwestecke der Kirche tatsächlich eine Pietà der englischen Bildhauerkunst. Die Tenor-Arie, von einer regen, zuweilen gequälten Continuuolinie unterlegt (cis-moll in dieser transponierten Leipziger Fassung!) verweist auf eine Stimmung zu einem späteren Zeitpunkt während der Passion. Immer wieder abrupter Stillstand und Neubeginn – diese Abfolge deutet an, wie Jesus unter der Last des Kreuzes stolpert, während ihm seine Jünger auf dem langen Weg ‚durch Wohl und Weh‘ nicht folgen können.

Die Kantate endet mit zwei Chören, der erste eine motettenähnliche Choralfantasie, die um Vulpius' schöne Melodie (1609) des für Palmsonntag bestimmten Liedes gebaut ist, der zweite ein munterer Chortanz, der auf direktem Wege einer heiteren Oper dieser Zeit hätte entnommen sein können (und auch im Ersten Akt von Tschaikowskys

Eugen Onegin nicht völlig fehl am Platze gewesen wäre). Dieser Tanz verlangt die Ausgeglichenheit eines Trapezkünstlers im Verbund mit der Agilität eines Madrigalgymnasten – und ist einfach faszinierend. In einer Kirche, die bis auf den letzten Platz mit einem so bunt gemischtem Publikum besetzt war – der Prince of Wales, seine Stallmeister, sein Leibwächter, die Mimen seiner House-Party, Bach-,Pilger' aus London und Oxford, sogar jemand aus Japan –, spürte man noch mehr als sonst das Geheimnis einer Live-Aufführung von Bachs Musik, die offensichtlich Interpret wie Hörer gleichermaßen Nahrung gibt. Die erhebende Stimmung war zu *fühlen*.

Als nächstes folgte BWV 54 **Widerstehe doch der Sünde**, eine Solokantate mit zwei Arien für tiefe Altstimme (der wunderbaren Nathalie Stutzmann geradezu auf den Leib geschrieben), vermutlich wie *Himmelskönig* im selben Jahr – oder ein Jahr später – für den Dritten Fastensonntag (Oculi) komponiert. Das Werk sieht ein fünfstimmiges Streicherensemble mit geteilten Bratschen vor und legt einen Text von Georg Christian Lehms zugrunde, der auf dem Brief an Jakobus basiert: ‚So seid nun Gott untertänig, widerstehet dem Teufel, so fliehet er vor euch‘. Die erste Arie ist überwältigend. Zweimal im Laufe eines Jahres beginnt Bach einen Satz mit einer schroffen Dissonanz, einem Dominantseptakkord über einem Orgelpunkt auf der Tonika (das zweite Mal in der Adventskantate BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland*). Es ist ein Schocktaktik, die den Hörer aufhorchen lassen und warnen soll: ‚Widerstehe doch der Sünde, sonst ergreift dich ihr Gift‘. War das auch, so fragt man sich, seine Art, sich zwei Tage nach seiner Ernennung zum *Concertmeister* am Weimarer Hof einzuführen? Bach schafft eine Atmosphäre dringlichen, unbeirrbar Widerstands gegen die verführerischen, beharrlichen Mächte des Bösen. Diese beschwört er in lyrischen Violinlinien herauf, die sich drehen und winden und ineinander

verflechten, dann einen ganzen Takt lang in taumelnder Spannung verharren, bevor sie in eine scheinbare Ruhe taumeln, ein deutliches Symbol für die Gnadenfrist, die jenen gewährt wird, die sich der Sünde standhaft widersetzen. Ein tödlicher Fluch (dargestellt durch zwei abrupte Neueinsätze der Bratschen auf der gleichen Dominantseptime) erwartet jene, die den Willen zum Widerstand verlieren. Und für den Fall, dass jemand nicht richtig aufgepasst hat, behält Bach das mächtige, hartnäckige Pulsieren des Akkords unverändert bei. Von den zweiunddreißig Achteln der vier Anfangstakte sind nur vier Konsonanzen, alle übrigen sind Dissonanzen, zwölf davon Akkorde aus fünf Noten!

Das sich anschließende Rezitativ reißt der Sünde die Maske vom Gesicht, sie erweist sich bei näherem Hinsehen als ‚leerer Schatten‘. Sie ist auch ‚als wie ein scharfes Schwert, das uns durch Leib und Seele fährt‘. Die zweite Arie ist als vierstimmige Fuge angelegt, deren einschmeichelndes chromatisches Thema und ein langes, verzerrtes Gegenthema die listigen Fesseln des Bösen beschreiben. War das wirklich der Schluss des Stückes oder haben wir irgendwo unterwegs einen Choral verloren, wenn nicht ganz am Ende, dann vielleicht als Cantus firmus, als musikalische Überschrift der Fuge? Mir fällt auf, dass Bach genau einen solchen Kunstgriff (Strophen von Paul Gerhardts Choral ‚Warum sollt‘ ich mich denn grämen‘) in seiner doppelchörigen Motette BWV 228 *Fürchte dich nicht* einsetzt, die offensichtlich auch um diese Zeit entstanden ist. Beide Fugen überraschen mit einer absteigenden chromatischen Figur zu Beginn. Noch erstaunlicher ist die Ähnlichkeit des Gegenthemas mit dem Thema im letzten Satz von BWV 63 *Christen, ätzet diesen Tag*, das für Weihnachten 1714 in Weimar geschrieben wurde. Nehmen wir einen Augenblick an (und hier will sich selbst der große Alfred Dürr nicht festlegen), *Widerstehe* sei im folgenden Jahr entstanden; könnte es sein, dass Bach sein weihnachtliches Flehen um Gnade (‚Höchster, schau in

Gnaden an diese Glut gebückter Seelen!') in der Kantate der Fastenzeit wiederholt, um die verführerische Schönheit der Sünde (,von außen wunderschön'), die eine Erfindung des Teufels ist, für null und nichtig zu erklären?

Der Höhepunkt dieses Konzerts war die Kantate zu Mariä Verkündigung BWV 1 **Wie schön leuchtet des Morgenstern**, die 1725 in Leipzig uraufgeführt wurde, in einem Jahr, als Verkündigung und Palmsonntag auf einen Tag fielen. Es ist nicht viel Phantasie nötig, um die Bedeutung dieser doppelten Feier zu ermessen, die mit dem Ende der Fastenzeit kam, als in der Kirche wohl keine Musik zu hören war. Bachs zweiter *Jahrgang* schloss mit dieser jubelnden Frühlingskantate (auf die am folgenden Freitag die Uraufführung der *Matthäus-Passion* gefolgt wäre, hätte er sie rechtzeitig vollendet). Sie war auch die erste Kantate, die von der Bach-Gesellschaft im ersten Band (von 45) der Ausgabe von 1850 veröffentlicht wurde. Man fragt sich, wie Subskribenten-Komponisten wie Schumann und Brahms mit Bachs einfallsreicher und meisterhafter Manier umgegangen sein mögen, einen der bewegendsten und bekanntesten Choräle Luthers mit seinen kontrapunktischen Texturen zu umweben. Die Partitur ist üppig, majestätisch und ,östlich', sie erinnert an die Epiphaniaskantate BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*, die wir ein paar Monate zuvor in Leipzig aufgeführt hatten, und das gilt für die Instrumentierung – Hörner, Oboen da caccia und Streicher (aber diesmal keine Blockflöten) – in gleicher Weise wie für das Metrum – ein würdiges Zeremoniell in F-dur im 12/8-Takt in der einleitenden Choralfantasie. Das Werk beginnt mit einem intimen Tableau, das die Verkündigung darstellt: Ein sanftes Solo für die zweite Violine wird von der ganzen Gruppe beantwortet, von den beiden Violinen und schließlich paarigen Hörnern, Oboen und Violinen in der Dominante echohaft wiederholt und führt zu einem recht unzeremoniellen ,Schwof' – einen Tanz von anderthalb Takten

sowie eine rhapsodische Darbietung für die ganze Kapelle über einer pulsierenden Folge von Fs der im Oktavabstand geführten Basslinie, bevor Nicolais Melodie in einem eindrucksvollen Chorsatz von den Sopranstimmen und (manchmal) dem ersten Horn in langen Noten präsentiert wird.

Wie in BWV 182 ist die Begrüßung durch die Menge mitreißend und voller Jubel, vor allem auf dem Höhepunkt des Satzes, ‚hoch und sehr prächtig erhaben‘, wo sich der Akzent auf die Majestät und Pracht verlagert, so bei der dreimaligen Wiederholung der Worte ‚reich von Gaben‘. Ich hatte den Eindruck, das Publikum war mit Nicolais Liedmelodie vertraut genug (auf Englisch ist sie unter dem Titel ‚How brightly shines the morning star‘ bekannt), um diesen ‚unsichtbaren Kreis menschlicher Mühen‘ erstehen zu lassen, wie Yo Yo Ma es ausdrückte, wenn ausführende Musiker und Zuhörer auf gleiche Weise in eine gemeinsame oder gemeinschaftliche Handlung eingebunden sind. Es war ein Gefühl, das ich vierundzwanzig Stunden später bei einem Rockkonzert in der Royal Albert Hall noch einmal hatte, wo Sting ein paar Takte aus bekannten Songs mit seinem Publikum, das ihn anbetete, in einer Art Litanei austauschte. Es sind Augenblicke wie diese, wenn ein besonders starkes Band zwischen Musikern und ihren Hörern vorhanden ist, dass man eine kleine Vorstellung davon bekommt, wie diese Kantaten bei ihrer Uraufführung in Leipzig aufgenommen worden sein mögen – oder wenigstens wie Bach *wollte*, dass sie aufgenommen würden.

Die festliche Stimmung dieser Kantate bleibt in ihren heiteren Tanzrhythmen erhalten: mit würdevoller Zeremonie in dieser Eingangsfantasie, mit Flammen zügelnd in der ersten Arie (für Sopran mit Oboe da caccia), jubilierend im Dreiertakt in der reich verzierten zweiten Arie (für Tenor und, wie es sich gehört, den ‚Ton der Saiten‘) und schließlich in einer mitreißenden vierstimmigen Harmonisierung eines

weiteren Textes von Philipp Nicolai, diesmal mit einer unerhörten Melodie für das zweite Horn. Musik, die in den Ohren klingt und zu Tränen rührt, zumal Strahlen der Frühlingssonne auf das Stichwort ‚Morgenstern‘ durch die klaren Glasfenster der Kirche blitzten.

© John Eliot Gardiner 2006

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier