

Kantaten für den dritten Sonntag nach Ostern (Jubilate)

Schlosskirche, Altenburg

Es stand auf Messers Schneide, ob wir Altenburg, rund fünfzig Kilometer südlich von Leipzig, ein gutes Stück abseits der üblichen Bach-Pilgeroute gelegen, in unserem Reiseprogramm würden unterbringen können. Wir kamen von Görlitz, an der Ostgrenze zu Polen, und fuhren durch das südliche Thüringen, eine mit Schlackenhalde und den Überbleibseln von Uranminen übersäte Landschaft. Wir schlängelten uns durch die mittelalterlichen Gassen und stiegen zum herzoglichen Schloss hinauf, das auf einem Felsen die Stadt überragt. Dort steht, in wunderbar erhaltenem Zustand, die alte Schlosskapelle aus dem 15. Jahrhundert, mit einer L-förmigen (der Felsformation angepassten) Einwölbung im Mittelschiff und der berühmten, gegen die Nordwand gedrückten Orgel, die den Innenraum der Kirche beherrscht. Was mag sich Herzog Friedrich II. (dessen Hauptresidenz und Hofkapelle sich in Gotha befanden, hundertfünfzig Kilometer westlich) gedacht haben, als er bei Tobias Heinrich Gottfried Trost diese Orgel bestellte – mit siebenunddreißig Registern und auf dem neusten Stand der Technik? Bach besuchte Altenburg 1739 ungefähr zur Zeit ihrer Fertigstellung und spielte diese ‚mächtige Wurlitzer‘ der Barockzeit, die seinen Idealen von Ton und Klang, wie Experten sagen, vermutlich am nächsten kam.

Spuren von Bachs eigenem Musizieren sind an Orten wie diesem in gewisser Weise lebendiger geblieben als in den berühmteren Hochburgen. Als wir in der Mitte der Schlosskapelle standen, den majestätischen Klängen der Trost-Orgel lauschten, von der die konzertartige Einleitung zu BWV 146 erklang, und spürten, wie begeistert sich das Publikum von Bachs Musik tragen ließ, waren plötzlich alle Zweifel zerstreut, ob es sich angesichts der logistischen

Schwierigkeiten gelohnt hatte, zum Sonntag *Jubilate* nach Altenburg zu kommen.

Alle drei Kantaten Bachs für *Jubilate* befassen sich mit der Sorge um Jesu Abschied von seinen Jüngern, mit den Anfechtungen, die sie in seiner Abwesenheit zu gewärtigen haben, und mit der Vorfreude, ihn wieder zu sehen. Jede Kantate ist eine Reise, eine theologische und musikalische Entwicklung. Zwei der drei Werke beginnen in düsterster Stimmung und Seelenqual und enden in Jubel. Hinter dem Evangelium für den Tag – ‚Ihr aber werdet traurig sein. Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden‘ – steht ein Vers aus Psalm 126, ‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘, und zwei außergewöhnliche Vertonungen dieses Textes von William Byrd und Heinrich Schütz kamen uns in Erinnerung, als wir durch die Kornfelder im Osten Sachsens fuhren, die in diesem Stadium ihres Wachsens grüne und kräftige Triebe zeigten und für einige Monate später eine gute Ernte versprachen.

BWV 12 **Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen** entstand in Weimar, kurz nachdem Bach 1714 zum Konzertmeister ernannt worden war, und er nahm die Kantate zehn Jahre später in seinem ersten Amtsjahr in Leipzig wieder auf. Diese zweite Version vom 30. April 1724 war es, die wir in Altenburg aufführten. Sie beginnt mit einer hinreißenden Sinfonia, in der, wie wir uns vorstellen können, die tränenreiche Aussaat des Wintergetreides geschildert wird. Die klagende *cantilena* der Oboe, die an Marcello oder Albinoni denken lässt, bestimmt die Atmosphäre des einleitenden *tombeau*, eines der eindrucksvollsten und eindringlichsten Kantatensätze, die Bach bis zu diesem Zeitpunkt komponiert haben mag. Wenn man sich diesem Stück von rückwärts nähert, aus der langen Vertrautheit mit dem *Crucifixus* der Messe in h-moll (zu dem dieser Satz später geworden ist), überrascht der gröbere Zuschnitt und das brennende Pathos. Statt der vier Silben *Cru-ci-fi-xus* – vier Hammerschläge, die Christi Fleisch auf das Holz des Kreuzes nageln –

widmet Bach dem Titel seiner Kantate vier verschiedene Gesangslinien (‚Weinen... Klagen... Sorgen... Zagen‘). Jedes Wort, ein herzerreißender Schluchzer, dehnt sich über den Taktstrich und den viertaktigen *passacaglia*-Bass hinaus. Diese Worte, so erfahren wir in der motettenartigen Folge, ‚sind der Christen Tränenbrot, die das Zeichen Jesu tragen‘. Auch wenn ich die *Crucifixus*-Fassung dirigiere, geht mir das dreimal nachdrücklich artikulierte ‚Angst... und... Not‘ (das später zu ‚passus est‘ geworden ist) nicht aus dem Sinn. Wenn das der Nadir, der tiefste Punkt ist, wie der Gelehrte Eric Chafe sagt, ‚wohin der Mensch zu äußerster Qual gebracht wurde, weil ihm die Sünde bewusst ist‘, dann sind diese Empfindungen selten, wenn überhaupt jemals, auf so erschütternde Weise in der Musik ausgedrückt worden. Unsere Zeit in Weimar zu Beginn unserer Pilgerreise machte mir auch deutlich, dass diese Musik weniger als drei Kilometer von den Buchenwäldern entfernt, wo Goethe und Liszt umherzustreifen pflegten, komponiert – und uraufgeführt – worden war, jenem Ort, der später eine der düstersten Stätten der Erde werden sollte: Buchenwald.

In diesen unendlich tiefen Abgrund lässt Bach eine Rettungsleiter hinab. Ihre einzelnen Sprossen werden, Satz für Satz, in die Musik gebrannt, die in Terzintervallen aufsteigt, wobei die Molltonart mit ihrer verwandten Durtonart wechselt: f, As, C, Es, g, H. Die ‚Leiter‘ ist als Mikrokosmos auch im *accompagnato* (Nr. 3) vorhanden, das die Worte des heiligen Paulus vertont: ‚Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen‘. Während sich der Continuobass umherschweifend die Oktave hinab bewegt (von c nach C), steigt die erste Violine eine diatonische C-Dur-Skala hinauf – eine Gegenbewegung, welche die (irdische) Welt der Drangsal mit dem (himmlischen) Reich Gottes verknüpft. Der theologische Dualismus, der hier der Komposition zugrunde liegt, kann auf die Formel gebracht werden: Wir müssen uns in dieser Welt mit einem gehörigen Maß an

Trübsal abfinden, während wir an der Hoffnung festhalten, in der nächsten Welt glücklich zu sein.

Dieser Dualismus wird in der Alt-Arie (Nr. 4) weiter vertieft. So wie offenbar die unergründliche Natur Gottes in der jüdisch-christlichen Tradition ausgedrückt wurde, indem man ihm kontrastierende Attribute zuschrieb, zum Beispiel Hirte und Lamm, Eckstein und Stolperstein, postuliert Bach hier eine Verschmelzung alliterierender Gegensätze – ‚Kreuz und Krone‘, ‚Kampf und Kleinod‘ – als Symbol für die Art und Weise, in der das gegenwärtige und zukünftige Leben miteinander verknüpft sind. Linderung verschafft die aufmunternde Bass-Arie ‚Ich folge Christo nach‘, ein Triosonatensatz nach italienischer Art, der wie ein englisches Osterlied beginnt: ‚This joyful Eastertide‘. Weitere Pein wird jedoch mit der Tenor-Arie folgen: ‚Sei getreu‘. Selbst in diesem frühen Stadium der Entwicklung seiner Form der Kantate geht Bach auf der Suche nach hermeneutischer Wahrheit keine Kompromisse ein; er ist gewillt, eine reizvolle Oberfläche der sich windenden Melodielinie zu opfern, um die unendliche Schwierigkeit auszudrücken, die es bedeutet, unter Anfechtung ‚getreu‘ zu bleiben. Ein mühseliger Weg ist nur zu ertragen durch die Gegenwart der Choralmelodie *Jesu, meine Freude*, die von einer Trompete angestimmt wird – gleich einer Hand, die auf der letzten Sprosse der Leiter dem Gläubigen in seinem Kampf, zum Glauben zu finden, gereicht wird. Ein abschließender Choral, ‚Was Gott tut das ist wohlgetan‘, mit Trompete im Diskant bestätigt Luthers Ziel für den Christenmenschen: ‚Nur im Glauben an den gekreuzigten Christus findet ein Mensch Gnade‘.

Am Sonntag *Jubilate* begann in Leipzig nach alter Tradition die Ostermesse, zu der drei Wochen lang so viele Besucher – Handwerker, Kaufleute aus dem In- und Ausland, Buchhändler, Höker, Straßenkünstler – herbeiströmten, dass sich während dieser Zeit rund 30.000 Menschen in der Stadt aufhielten. Bach, der die Veröffentlichung der drei Teile seiner *Clavier-Übung* zeitlich so terminierte, dass sie zu

den Messen erschienen, wird sich der Notwendigkeit bewusst gewesen sein, dass bei dieser Gelegenheit eine besondere Musik dargeboten werden musste, da sonntags keine Geschäfte abgewickelt werden durften und Besucher und adlige Herrschaften, wie sein Vorgänger Kuhnau dargelegt hatte, in den Hauptkirchen gewiss ‚etwas Schönes‘ hören wollten.

Das haben sie mit Sicherheit am 22. April 1725 getan, als Bach seine Kantate BWV 103 **Ihr werdet weinen und heulen** vorstellte. Sie beginnt mit einer funkelnden Fantasia für konzertante Violine, die eine ‚Sixth Flute‘ – eine Sopran-Blockflöte in D – verdoppelt. Beide Instrumente sind einem Oboe d’amore-Paar und den Streichern gegenübergestellt und lassen sich auf einen scheinbar fröhlichen Dialog ein. Erst mit dem Einsatz der vier vokalen *Concertisten* zu einem kantigen Fugenthema (das eine übermäßige Sekunde und eine aufwärts gerichtete Septime enthält) erkennen wir, dass wir auf eine falsche Fährte geführt worden sind: Das fröhliche Instrumentalthema schildert nicht die Freude der Jünger über die Auferstehung Christi, sondern das schallende Gelächter der Zweifler über ihr Unbehagen – daher das arpeggierte Gackern der hohen Flöte in boshaft-schrillem Ton. Eine konventionellere Verfahrensweise wäre gewesen, die Antithese der beiden Anfangsteile unangetastet und, sagen wir, auf einen von Düsternis erfüllten langsamen Satz (wie in BWV 12 und 146) ein glucksendes Scherzo irgendeiner Art folgen zu lassen. Was Bach tut, ist noch viel erstaunlicher. Um ein Jahrhundert nimmt er den *Dankgesang* von Beethovens Streichquartett in a-moll op. 132 vorweg, indem er die gegensätzlichen Stimmungen einander überlagert und zu einem Ganzen verknüpft, dessen Teile sich gegenseitig erhellen. So hebt er hervor, dass es derselbe Gott ist, der diese Lage herbeiführt und dann verbessert. Plötzlich verlangsamt sich die Musik zu einem *adagio e piano*, während der Bass sein Solo ‚Ihr aber werdet traurig sein‘ anstimmt und Blockflöte und Violine Arabeskenfragmente beisteuern.

Genau dann, wenn die Freude in weiteste Ferne gerückt zu scheitert, kehrt sie hüpfend mit dem Fugenthema zurück, und was früher spöttisch wirkte, wird nun reine Wonne.

Ähnlich erfindungsreich sind die folgenden Rezitative mit Arie gestaltet, in denen die Antithese zwischen ‚Schmerz‘ und ‚Freude‘ aufrechterhalten und weitergeführt wird. Die Alt-Arie (Nr. 3), mit obligater Violine in fis-moll, ist ein Versuch, die göttliche Heilung zu schildern, die dem reuigen Sünder zuteil wird. Die Tenor-Arie (Nr. 5) enthält einen jener haarsträubenden Trompetenparts, bei denen der Trompeter in einer Atmosphäre unbändiger Erleichterung einige nicht-harmonische (d.h. technisch unmögliche) Töne hervorzubringen hat, die den Text des Sängers – ‚betäubte Sinnen‘ – untermalen.

Bachs dritte Kantate für *Jubilate*, die uns erhalten ist, BWV 146 **Wir müssen durch viel Trübsal**, stammt entweder aus dem Jahr 1726 oder 1728. Was ursprünglich ein (inzwischen verloren gegangenes) Violinkonzert war und später das berühmte Cembalokonzert in d-moll (BWV 1052a) wurde, taucht hier wieder auf als die zwei einleitenden Sätze der Kantate, beide mit obligater Orgel, der zweite zusätzlich mit vierstimmigem Chor. Letzterer wäre eindrucksvoll genug als unglaublich klug aufgepfropftes Stück, wenn es das gewesen war. Wir werden nie mit Sicherheit wissen, ob Bach von Anfang an genau diese Lösung im Sinn hatte oder ob er, mit der Spürnase eines Großmeisters im Schach, so viele mögliche Veränderungen und Konstellationen späterer Züge voraussehen konnte – zum Beispiel dass die vier Gesangslinien an gewissen Stellen leicht einander überschneiden und gleichzeitig zu dem schon vorhandenen *adagio*-Satz des Violin-(jetzt Orgel-)Konzertes passen würden. Zugegeben, das Gerüst, das Bach liefert – eine ostinate Basslinie, die im Laufe des Satzes sechsmal zu hören ist –, ergibt eine wunderbar solide Grundlage für den doppelten Prozess des Erfindens und Ausfeilens, worin er brillierte. Das ist alles reine Spekulation; unstreitig ist allerdings, dass die Sänger und

Instrumentalisten eine ungeheure Kontrolle und Selbstbeherrschung aufzubieten haben müssen, um die gedrückte, sorgenvolle Stimmung dieses Satzes über siebenundachtzig Takte durchhalten zu können.

Jeder der folgenden Sätze ist ein Kleinod: Die Alt-Arie mit einer strahlenden obligaten Violine, die dem ‚schnöden Sodom‘ ihre Abkehr verkündet, dann ein qualerfülltes *accompagnato* für Sopran und Streicher, worin jede einzelne Zählzeit der insgesamt neunzehn Takte eine affektive Funktion erfüllt. Diesem folgt eine Arie im galanten Stil für Sopran mit Flöte, zwei Oboen d’amore und Continuo (Nr. 5), in der sich zum ersten Mal in dieser überwältigenden Kantate die gedrückte Stimmung aufhellt – zu einem Text, der auf dem Psalmvers ‚Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten‘ basiert. Ein schönes Tenor-Rezitativ leitet zu dem mitreißenden Duett ‚Wie will ich mich freuen‘ zwischen Tenor und Bass über, das von Oboen und Streichern begleitet wird und wie ein *passepied* angelegt ist, jene Art weltlicher Musik, wie sie Bach während seiner Zeit in Köthen so wunderbar komponierte. Das Stück weist einen kräftigen und unwiderstehlichen Schwung auf, der genau zum richtigen Zeitpunkt kommt auf dieser Reise von der Trübsal zur Vorfreude auf die Ewigkeit.

Der abschließende Choral endet mit den Worten: ‚Er ist in der festen Stadt, da Gott seine Wohnung hat; er ist in das Schloss geführt, das kein Unglück nie berührt‘. Genau an dieser Stelle während des Konzertes war es, dass Silas Standage, unser junger Organist, und ich Blicke tauschten. Wir schmunzelten beide. Denn kurz bevor er mit dem gewaltigen Orgelsolo zu Anfang dieser Kantate (selbst eine Allegorie auf die weltliche ‚Trübsal‘) beginnen wollte, hatte der arme Silas auf dem oberen Manual der berühmten Trost-Orgel einen Heuler entdeckt. Wir waren gezwungen, um eine Unterbrechung zu bitten, um die möglicherweise notwendige Reparatur durchzuführen. Werkzeug wurde ausgepackt, Expertenrat eingeholt, und nach vielen Hämmern und Klopfen konnten wir fortfahren. Ich erinnerte mich an eine Stelle in

Bachs Handexemplar der Calov-Bibel, die er unterstrichen hatte: ‚Herr, ich walte meins Ampts – und thuer was du mir besehen hast – und will gerne alles arbeiten und thun – was du haben wiltt – allein hilff du mir auch haushalten – hilff du mir auch regieren – e.c.‘

Kantaten für den vierten Sonntag nach Ostern (Cantate)

St Mary’s, Warwick

Jene drei überwältigenden Werke, die wir am Sonntag *Jubilate* in Altenburg aufgeführt hatten, klangen uns noch in den Ohren, und nun wollten wir eigentlich unsere Reise in östlicher Richtung fortsetzen; da es jedoch in letzter Minute Probleme mit der Organisation in Polen gab, fanden wir uns statt in Warschau in Warwick wieder! Letzten Endes bot die Stiftskirche St Mary’s – sicher eine der eindrucksvollsten Pfarrkirchen Englands – einen schönen und ansprechenden Rahmen für unser Programm. Sie war im 12. Jahrhundert von der Familie Beauchamp (den Earls of Warwick) errichtet und nach zwei gewaltigen Bränden, dem ersten 1394 und dem zweiten genau dreihundert Jahre später, wieder aufgebaut worden.

Nach dem Pathos und der emotionalen Tiefe der Werke der vergangenen Woche kamen uns die beiden Kantaten für *Cantate*, BWV 166 und 108, zunächst sanfter und intimer vor, wie mit zarten Pastelltönen gezeichnet. Aber dieser Eindruck war, wie sich bald erweisen würde, nur oberflächlich. Je weiter man in diese Werke eindringt, desto mehr erlebt man noch einmal die ungewöhnlich tiefe Wirkung der Kantaten, die Bach für die Sonntage nach Ostern geschrieben hat und die eine so breite Skala von Stilen und Stimmungen umfassen. Bach fordert seine Hörer ständig dazu heraus, darüber nachzudenken, was es heißt, zu leben, und benutzt seine Musik dazu, den Texten des Evangeliums neue Bedeutungen zu entlocken. In BWV 166 **Wo gehest du hin** erinnert er uns daran, wie

kurz das menschliche Leben ist und wie nachlässig wir mit unserer Zeit und den sich bietenden Gelegenheiten umgehen; aber er sagt uns auch, wie die Wegweiser zu verstehen sind, dass es Stützen für uns gibt und Kompasspositionen, die uns wieder auf den richtigen Kurs bringen, selbst in Zeiten, in denen wir uns ganz allein fühlen – wenn Gott uns offensichtlich unseren eigenen dunklen Mächtschaften ausgeliefert hat.

Das Evangelium des Tages lässt Christus sagen: ‚Nun aber gehe ich hin zu dem, der mich gesandt hat, und niemand unter euch fragt mich, wo gehst du hin?‘ (Johannes 16, 5). Bach stützt die Eröffnung seiner Kantate zurecht auf die Frage ‚Wo gehst du hin?‘, die unausgesprochen die Worte enthält: ‚Und was soll aus uns werden?‘. Mit einer zaghaften Folge aufsteigender Fragmente für Oboe und Streicher beginnend, scheint er zu beschreiben, wie alle elf Jünger den Mut aufzubringen versuchen, diese Frage auszusprechen, die ihnen auf der Seele brennt. Schließlich ist es die *vox Christi*, der Bass-Solist, der sie für sie stellt. Dieses einleitende Arioso, das innerhalb des Dreiertaktes wechselnde Betonungen aufweist, ist ein bescheiden dimensioniertes, doch tief berührendes Präludium zur Kantate. Eine Tenor-Arie mit Violine und obligater Oboe schließt sich in heiterer Meditation an und setzt weltlichen Sorgen Gedanken an den Himmel entgegen. Der B-Teil richtet das volle Licht auf die unausgesprochene zweite Frage: ‚Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?‘, und es wird deutlich, dass die Worte Christi eine doppelte Bedeutung enthalten haben könnten: ‚Du fragst, wohin ich gehe; ich hinwiederum frage dich, wohin du gehst, irrender Christ‘. Das fördert im folgenden Sopran-Choral eine heftige kollektive und engagierte Antwort zutage, ‚und lass mich ja zu keiner Frist von dieser Meinung wanken‘, die von einer Unisonofigur der Violine und Bratsche begleitet wird – eine kleine Zelle, die auf das *Christe eleison* in der h-moll-Messe hindeuten mag. Der Bass, nicht mehr die *vox Christi*, sondern jetzt der Rat der Weisheit,

führt weiter aus, wie wechselhaft das Glück ist (Nr. 4), und dort, wo es gar zu polemisch werden könnte, und im gleichen strengen Ton folgt eine weitere Warnung vor den Launen Fortunas. Bach geht der Gefahr auf glänzende Weise aus dem Wege. In einem orchesterartig angelegten Menuett unterbricht er jedes Phrasenfragment durch frivole Kaskaden aus paarig verbundenen Sechzehnteln, die für die buffoartigen Melismen des Alt-Soloisten die Schablone liefern. Das Kichern ist ansteckend: Singstimme, Oboe und alle Streicher brechen an der gleichen Stelle in Gelächter aus.

Es geschieht zuweilen, dass wir einen Bach zu Gesicht bekommen, der es ablehnt, sich von der Feierlichkeit der Liturgie einschüchtern zu lassen, der willens ist, einen Blick hinter den Vorhang der Religion zu werfen, und, wie es einem Praktiker mit Theatererfahrung ansteht, Humor einzusetzen, wenn dies seinen Hörern helfen könnte, sich den Realitäten des Lebens, der Welt und ihren Gegebenheiten zu öffnen. Aber er weiß auch sehr genau, wann er wieder für Ordnung zu sorgen hat. Der abschließende Choral, fast ein Gebet im Angesicht des nahenden Todes, ist auf unvergessliche Weise mit einer seiner beliebtesten Choralmelodien vertont, *Wer nun den lieben Gott lässt walten* von Georg Neumark, die uns in diesem Jahr schon in der Kantate 84 für Sexagesima begegnet war. Ich meine, dieser Choral ist für ein schlichtes *A cappella* besonders gut geeignet: Nach der buffohaften Alt-Arie schafft er eine Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Bedeutung der Worte zu lenken, die leicht ihren Glanz verlieren können, weil die Gemeinde durch häufige Wiederholung mit dem Text allzu vertraut ist.

Wenn wir uns aus Bachs erstem Kantatenzyklus in seinen zweiten Leipziger Jahrgang begeben, die sich beide dem gleichen theologischen Grundgedanken widmen, sind wir inzwischen nur zu sehr daran gewöhnt, in der Art und Weise, wie er sich seinem Thema nähert und die Metaphorik einsetzt, erstaunlichen Gegensätzen zu begegnen.

Darum trifft es uns wie ein Schock, wenn wir nun feststellen müssen, dass er zweimal hintereinander das gleiche formale Gerüst verwendet. Ich möchte wetten, dass aufgeschlagen auf seinem Notenpult, als er sich im April 1725 hinsetzte, um BWV 108 **Es ist euch gut, dass ich hingehe** zu komponieren, *Wo gehest du hin?* aus dem Vorjahr lag: Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Kantaten sind einfach zu groß, um zufällig sein zu können. Beide beginnen nicht mit dem üblichen Chor, sondern mit einem Bass-Solo (*vox Christi*) und sparen den Chor für das Ende (BWV 166) oder die Mitte und das Ende (BWV 108) auf. Keines der beiden Werke enthält ein Sopran-Solo (kann es sein, dass die Knaben in zwei aufeinander folgenden Jahren an Windpocken erkrankt waren, oder hatte es irgendeinen unerfindlichen theologischen Grund?). Beide Kantaten haben als zweiten Satz eine gewichtige Tenorarie, jede mit einer ausgehaltenen Note, die besonders betont wird: ‚stehe‘ in BWV 166, ‚glaube‘ in BWV 108. Beide Werke sind auf einer Art arpeggierten Tonleitertreppe errichtet, deren Stufen darauf hindeuten, dass der Heilige Geist zu Pfingsten herabsteigen wird (in BWV 166 abwärts führend von B nach g, c, D, B und g, in BWV 108 von A nach fis, D nach h). Es ist bezeichnend, dass sich BWV 108 der zentralen Frage, die in BWV 166 knapp abgehandelt wurde, ausführlicher widmet. ‚Wo gehest du hin?‘ bringt im folgenden Jahr eine Erklärung: ‚Es ist euch gut, dass ich hingehe...‘.

Zu den Sätzen, die auf mich den tiefsten Eindruck gemacht haben, gehört zunächst einmal die Tenor-Arie mit obligater Violine, ‚Mich kann kein Zweifel stören‘ (Nr. 2) – eine mächtige Nummer, die recht verschachtelt angelegt, aber wunderbar ausgearbeitet ist und ein bisschen an Brahms‘ ungarische Zigeunerweisen erinnert; dann die strenge Chorpolyphonie von Nr. 4, ‚Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird‘ – drei dicht gedrängte Fugen im Motettenstil. Sie wirken widerspenstig auf dem Papier, bringen jedoch in der Aufführung ihren Geist überzeugend zur Geltung. Und schließlich die

herrliche 6/8-Arie für Alt und Streicher, ‚Was mein Herz von dir begehrt‘ (Nr. 5), die mit ihrer gebrochenen Melodielinie und ihrem durchscheinenden Satz für die erste Violine eine tiefe Sehnsucht erkennen lässt, wie sie der Psalmist in Psalm 42 besingt: ‚Wie der Hirsch dürstet nach frischem Wasser...‘.

Am meisten beeindruckt hat mich in diesem Konzert die abschließende Kantate BWV 117 **Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut**, die irgendwann zwischen 1728 und 1731 komponiert wurde. Sie gehört zu einer Werkgruppe, die den Choraltext *per omnes versus* unverändert übernimmt; sie hat keinen bestimmten Platz im Kirchenjahr, wurde jedoch vermutlich für eine besonders wichtige Feier oder einen Erntedankgottesdienst geschrieben. Mit ihrer Feststellung ‚Der Herr ist noch und nimmer nicht von seinem Volk geschieden‘ scheint sie jedoch die Antwort auf das Gefühl der Unsicherheit zu geben, das die christliche Gemeinde in der ungewissen Zeit zwischen der Auferstehung und Pfingsten bewegt, und liefert damit die perfekte Antwort auf die beiden früheren Kantaten, die für *Cantate* geschrieben wurden. Jede Strophe endet wie eine Litanei mit den Worten ‚Gebt unserm Gott die Ehre‘. Typisch für Bach ist, dass er für den Abschluss jeder Strophe verschiedene Formeln findet. Der einleitende Chor, der mit einem anderen Text als abschließender (neunter) Satz wiederholt wird, ist ein schwungvoller 6/8-Chortanz in G-dur mit erregt auffahrenden Sechzehntel-Figurationen im Continuo. Der größte Ohrenschmaus ist die siebente Strophe, eine Alt-Arie mit Flöte und Streichern in einem angedeuteten 9/8-Takt: ‚Ich will dich all mein Leben lang‘. Sie wirkt völlig französisch und macht uns deutlich, wie fruchtbar jener erste Kontakt mit französischen Tanzformen und –rhythmen für Bach gewesen sein muss, als er als Schüler in Lüneburg zum ersten Mal die französische Hofkapelle des Herzogs von Celle hörte.

Bei einem Text, der für sich allein monoton ist, musste Bach besonders einfallsreich zu Werke gehen. Nach der Theorie von Ruth

Tatlow nahm er für die Gliederung des Werkes die Zahlensymbolik zu Hilfe. Wie die Autorin erläutert, enthalten die mittleren sieben Sätze (Nr. 2–8) insgesamt 286 Takte: ‚Wenn die Buchstaben durch Zahlen ersetzt werden (nach dem Alphabet, A = 1 bis Z = 24), liest sich der Titel der Kantate folgendermaßen: Sei = 32; Lob = 27; und = 37; Ehr = 30; dem = 21; höchsten = 93; Gut = 46, und das ergibt zusammen 286. Dieser Kantate lag also *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* wortwörtlich zugrunde.‘ Mir fällt auch auf, dass die Zahl 286 auf 7 reduziert werden kann – die Zahl der Sätze wie auch die Anzahl der Wörter im Titel –, indem man die Ziffern addiert: $2 + 8 + 6 = 16$, und dann noch einmal: $1 + 6 = 7$. Das könnte wiederum erklären, warum Eingangs- und Schlusschor jeweils 100 Takte lang sind: durch die gleiche Verfahrensweise, 8 Sätze ergeben 386 Takte, eine Zahl, die auf 8 reduziert werden kann, und 9 Sätze haben insgesamt 486 Takte, die auf 9 reduziert werden können.

Ob wir nun akzeptieren oder nicht, dass Bach zunächst einmal ein mathematisches Gitter geschaffen hat, das es zu füllen galt, ich kann nicht entdecken, dass die musikalische Inspiration deswegen geringer gewesen oder eingeschränkt worden wäre. Ich kann mir auch viel leichter vorstellen, dass Bach bei der Komposition eines Werkes, das von einer unwiderstehlichen Freude getragen wird, eher mathematisch intuitiv als bewusst kalkulierend vorgegangen ist.

© John Eliot Gardiner 2005

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier