

## **Kantaten für den zwölften Sonntag nach Trinitatis**

### **Jakobskirche, Köthen**

Als Bach 1717 in Köthen ankam, um als Kapellmeister und ‚Director derer Cammer-Musiquen‘ in den Dienst des jungen Fürsten Leopold zu treten, dürfte ihm klar gewesen sein, was man von ihm erwarten würde und dass er keine neue Kirchenmusik zu liefern hätte. Fürst Leopold war, wie sein Vater vor ihm, streng reformierten Glaubens, und die in der Jakobskirche, der am Marktplatz gelegenen Hauptkirche der Stadt, praktizierte kalvinistische Liturgie bot – bis auf ganz besondere Gelegenheiten – keinen Platz für figurierte Musik. Als wir das herrliche spätgotische Bauwerk betraten, um dort zu proben, versuchte ich mir vorzustellen, wie diese Kirche im März 1729 ausgesehen haben mochte, ‚schön erleuchtet, doch ganz mit Schwarz ausgeschlagen‘, als Leopold zu später Stunde in der Fürstengruft beigesetzt wurde. War Bach unbehaglich zumute, oder fühlte er sich gar ein bisschen bestätigt, als er, diesmal mit Anna Magdalena und seinem ältesten Sohn Friedemann an seiner Seite, seinem geliebten ehemaligen Dienstherrn die letzte Ehre erwies? Während seiner fünfeinhalbjährigen Amtszeit war ihm und seiner Familie, ebenso wie Leopolds verwitweter Mutter, der Gottesdienstbesuch nur in der lutherischen Agnuskirche gestattet gewesen, und zwischen den Pfarrern der beiden Kirchen bestand offene Feindschaft, wie er es in Mühlhausen erlebt hatte, als er Anfang zwanzig war. Ungefähr sechs Jahre nach seiner Abreise nach Leipzig kehrte nun Bach mit einem umfangreichen Werk zurück, das Arien und Chöre aus der Trauerode BWV 198 und der Matthäus-Passion parodierte. Für die Trauergemeinde und die aus Leipzig, Halle und verschiedenen Nachbarstädten aufgebotenen Musiker muss das Erleben dieser Musik im Rahmen einer neuen Trauerfeier außerordentlich bewegend gewesen sein.

Wir hingegen waren mit einer Rarität nach Köthen gekommen –

einem der fröhlichsten Programme der ganzen Trinitatiszeit. Nach so vielen Wochen voller Feuer und Schwefel, furchteinflößenden Warnungen vor teuflischen Verführungen, Doppelzüngigkeit, falschen Propheten und ähnlich schrecklichen Dingen war es eine Wohltat, heiteren, festlichen Stücken zu begegnen, das eine mit obligater Orgel und zwei mit Pauken und Trompeten, Instrumente, die für Bach zum Talisman geworden waren. Die Sorge, diese Pauken-und-Trompeten-Eingangschöre in C- oder D-dur könnten recht formelhaft oder ewig gleich wirken, ist unbegründet: Sie weisen in Stimmung, Textur und Affekt subtile Unterschiede auf. Der Eingangschor von BWV 69a **Lobe den Herrn, meine Seele**, später für die Ratswahl umgearbeitet, ist eine freie Komposition erhabenster Größe. Bach jubiliert und frohlockt, er zieht aus den Farbkontrasten zwischen den drei Instrumentengruppen in seinem Orchester (Blechbläser, Holzbläser und Streicher) und den Unterteilungen innerhalb jeder Gruppe den größten Nutzen. Das Markenzeichen dieser Fantasie ist die Art, wie zwei harmlos klingende Takte mit trillerartig aufsteigendem Figuren einem frohlockenden, zwerchfellerschüttenden Motiv aus zwei kurzen Noten weichen, die auf der zweiten Zählzeit aufeinanderfolgender 3/4-Takte wiederholt werden – euphorisch, bukolisch, doch dem Text aus Psalm 103 durchaus angemessen: ‚Lobe den Herrn, meine Seele‘. Ein solcher Chor lässt erkennen, wie unscharf die Trennung ist (wenn sie überhaupt existiert) zwischen Bachs geistlicher Festmusik und seiner Musik für weltliche Feiern – den Geburtstagsoden oder auch den Quodlibets, die seine Familie bei ihren jährlichen Zusammenkünften sang. Der Hauptteil des Chor fugatos beginnt mit einer kreiselnden Variante der trillerartigen Eröffnung, die sich zu einer lyrischen Schlusswendung glättet. Der zweite Teil ist insgesamt lyrischer, enthält längere Noten mit Vorhalten und verweist voller Pathos auf die Worte ‚Vergiss nicht‘. Doch wie vorauszusehen ist, wird das Beste erst noch kommen: Bach führt die

beiden Fugen zusammen, und die Musik feuert plötzlich aus allen Rohren. Die erste Trompete schmettert das erste Fugenthema, fast wie eine Generalprobe für den widersinnigen Lick, der in den letzten sieben Takten von ‚Cum sancto Spirito‘ aus der *h-moll-Messe* auftaucht, über Fanfareneinwürfe der tiefen Blechbläser und ein aufstrebendes Thema für Sopran- und Tenorstimmen gelagert und mit der Garantie, wie nur Bach sie zu liefern vermag, dass alle Emotionen angesprochen werden, dass allein ihre Begeisterung, ihr rhythmischer Schwung die Stimmung hebt. Keine Segmentierung der Bauelemente in der Verarbeitung dieser Fuge – alle führen auf Motive zurück, die im Orchestervorspiel und in der Verteilung auf die verschiedenen Gruppen (Chor und dreigeteiltes Orchester) zum ersten Mal zu hören waren – vermag Bachs Erfindungsgabe, seine Art, dem Hörer ständig neue Überraschungen zu bieten und doch alle Bauelemente nahtlos ineinander zu verweben, auch nur ansatzweise zu bestimmen, geschweige denn auf das Wesentliche zu reduzieren.

Wer auch immer Bach den Text zu dieser Kantate geliefert haben mag, er übernahm, mit geringfügigen Änderungen, einen Text für diesen Sonntag, den Johann Knauer drei Jahre zuvor in Gotha veröffentlicht hatte. Dieser verwendet Markus' Bericht, wie Jesus einen Taubstummen heilt, als Metapher für Gottes ‚Hut und Wacht‘ und liefert dem Psalmisten den Vorwand, zum Lobpreis Gottes aufzurufen. Die Verweise auf das Wunder sind zahlreich; ‚Ach, dass ich tausend Zungen hätte... zu Gottes Lob...‘ im Eingangsrezitativ des Soprans, die Verwendung des Wortes ‚hephata‘ (aramäisch für ‚öffne dich‘), mit dem Jesus den Tauben geheilt hat, im Alt-Rezitativ (Nr. 4), und eine Verknüpfung zwischen dem Wunder und dem Psalmtext, ‚alsdenn singt mein Mund mit Freuden‘, in der Bass-Arie (Nr. 5). Diese weist, wie zuvor die Tenor-Arie, einen Dreiertakt auf, erstere eindrucksvoll in der Verflechtung klanglich differenzierter

Holzblasinstrumente (Blockflöte, Oboe da caccia und Fagott), letztere in der Natürlichkeit der Textausdeutung. Wenn man die ersten beiden Zeilen, ‚Mein Erlöser und Erhalter, nimm mich stets in Hut und Wacht‘, laut spricht, wird man sofort verstehen, warum sich Bach für einen schwungvollen 3/4- oder 9/8-Takt entschieden hat, dessen rhythmisches Muster der Sarabande mit ihren punktierten französischen Rhythmen entspricht: triolisierte Melismen über einem langsamen chromatischen Abstieg im Continuo bei dem Gebet ‚Steh mir bei in Kreuz und Leiden‘, blumiger Überschwang bei dem Versprechen ‚alsdenn singt mein Mund mit Freuden‘. Diese Gegensätze rhythmischer Deklamation und Stimmung unterstreicht Bach, wie es gar nicht seine Art ist und sehr ausgiebig, mit akribischen Angaben zur Dynamik im Solopart der Oboe und den begleitenden Streichern, von *forte* über *poco forte* bis *piano* und *pianissimo*, die alle dazu dienen, die Stimmen deutlich herauszuarbeiten und die Ausdrucksbewegung dieser herrlichen Arie genau festzulegen. Der abschließende Choral stammt aus der Weimarer Kantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, verzichtet jedoch merkwürdigerweise auf ihre ausdrucksvolle Oberstimme.

Zwei Jahr später, 1725, präsentierte Bach einen weiteren Hit, BWV 137 **Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren**, diesmal in C-dur und immer noch für drei Trompeten und Pauken, allerdings nur zwei Oboen, was ungewöhnlich war. Das Werk ist in gewisser Weise eine Rarität, Bachs erste Kantate seit über zwanzig Jahren, genau gesagt seit BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, die als eine Folge von Choralvariationen angelegt ist. Sie basiert vollständig auf den fünf Strophen und der Melodie des Erntedankliedes von Joachim Neander aus dem Jahr 1680. Das bedeutet, dass es keine Rezitative gibt, keine Bibelzitate, keine poetischen Kommentare; da sie jedoch zu den herrlichsten Choralmelodien überhaupt gehört, englischen Gemeinden als

‚Praise to the Lord, the Almighty, the King of Creation‘ vertraut, hält sie gewaltige und musikalisch befriedigende Freuden bereit. Die einleitende Fantasie ist jazzartig, in den meisten Takten von Synkopierungen durchsetzt, italienisch im Klang und unbezähmbar in ihrer rhythmischen Vitalität. Das – stimmlich schwer zu bewältigende – fugierte Anfangsthema beginnt mit den Altstimmen und muss sehr sorgfältig und versiert ausgeführt werden, damit nicht der Eindruck entsteht, es tauche aus einem aufgeschreckten Hühnerstall auf. Weniger schwierig zu bewältigen ist es, wenn es zum zweiten Mal (insgesamt dreimal) auftaucht und der Text (‚Meine geliebete Seele‘) eine eher lyrische Interpretation nahelegt. Bach ist sich bewusst, dass die Melodie prahlerisch einherstolzieren könnte, daher notiert er sie, wenn sie von den Sopranstimmen vorgestellt wird, nicht in langen Notenwerten, sondern in robusten Vierteln. Das hat nach der Wiederholung der ersten Phrase zur Folge, dass die übrigen Stimmen in eine akkordische Deklamation gezogen werden: ‚Kommet zuhauf, Psalter und Harfen, wacht auf!‘ Der festliche Überschwang des Satzes macht diesen und überhaupt die ganze Kantate auch für Gelegenheiten außerhalb der sonntäglichen Liturgie geeignet, vielleicht für die Amtseinführung des neuen Stadtrats in Leipzig, die einige Tage später stattfand, oder für andere Freudenfeste. Bei beiden Anlässen dürfte Gottfried Reiche, der Startrompeter seiner Zeit und *capo* der Leipziger *Stadtpfeiffer*, seine großen Auftritte gehabt haben. Doch ob die Fanfare, das Fragment eines Abblasen-Stückes, das er auf dem von Haussmann gemalten Porträt in der Hand hält, von ihm selbst stammt oder ein Zitat der Takte 27 und 28 eben dieser Bach-Kantate ist (wie Eric Lewis Altschuler vermutet) lässt sich nicht mit Gewissheit sagen.

Whittaker scheint ein gutes Argument ins Feld zu führen, wenn er vorbringt, in diesem Beispiel für eine ‚per omnes versus‘-Kantate beginne Bach zu lernen, wie sich die starre Form eines solchen Chorals bewältigen

lasse'. Doch hat er das nicht immer getan? Sicher ist *Christ lag in Todesbanden*, von Bach mit zweiundzwanzig Jahren geschrieben, im Vergleich zu, sagen wir, Pachelbels Vertonung ein wunderbares Beispiel dafür, wie es ihm gelingt, den Ausdruck in allen sieben Strophen von Luthers Osterchoral merklich zu variieren und ihnen erzählerische Schubkraft und Dynamik zu verleihen, ohne auch nur einmal die Tonart zu verändern. Achtzehn Jahre später ist sich Bach deutlich der Möglichkeit bewusst, alle motivischen Merkmale der neuen herrlichen Melodie zu extrapolieren und die fünf Strophen nicht nur symmetrisch nach dem Schema Chor – Arie – Duett – Arie – Choral anzuordnen, sondern sie auch modulatorisch befriedigend auszuformen: C – G – e – a – C.

Überschwang in einem intimeren Rahmen kennzeichnet die zweite Strophe (in Wahrheit eine Triosonate), wo der nun geringfügig ornamentierte Choral der Solo-Altstimme übertragen wird, die sich über einer schwungvollen Continuolinie im 9/8-Takt mit obligater Violine bewegt. ‚Adlers Fittiche‘ als Metapher für ein sicheres Geleit bestimmt Bachs Entscheidung für rasche Saitenwechsel auf der Violine und differenzierte Muster aus gebundenen Noten und Staccati, wengleich es die Choralmelodie ist, die den melodischen Verlauf diktiert. Das gilt auch für die dritte Strophe, wo die paarigen Oboen, in gleicher Weise wie Sopran und Bass, im Kanon einsetzen. Doch wie in einem gemischten Doppel erhält abwechselnd jeder Partner den ‚Aufschlag‘: erst der Bass, dann der Sopran, Oboe 1, dann Oboe 2. Bis hierhin spielte sich alles bei vollem Sonnenlicht ab, doch bei den Zeilen ‚in wie viel Not hat nicht der gnädige Gott über dir Flügel gebreitet‘ zieht eine Wolke über die Musik. Die ‚Not‘ des Gläubigen ist dem knirschenden chromatischen Abstieg zu entnehmen, die Bewegung der schützenden Flügel Gottes den schwingenden Daktylenketten. Die drei letzten Phrasen der Choralmelodie werden wiederholt, während sich das Schwergewicht zum ersten Mal in

dieser Kantate auf ihre ausdrucksvolle, dunklere Seite verlagert.

Ein Kampf um harmonische Überlegenheit wird in der vierten Strophe ausgetragen – nicht zwischen Tenor und Continuo, letzterer voller verschleifter Skalen, akrobatischer Sprünge und heftiger rhythmischer Gesten, sondern zwischen diesen beiden Stimmen, die sich in a-moll verbündet haben, um gegen die Trompete anzutreten, die mit blechernem Klang die schmucklose Choralmelodie als eine Oration in C-dur vorträgt. Tenor und Continuo fegen gemeinsam die letzten Noten und die Kadenz der Trompete weg; doch das letzte Wort gehört ihr und ihren drei Kollegen in der Tonart C-dur, die unstreitig den Sieg davonträgt: eine majestätische siebenstimmige Harmonisierung des Chorals (Strophe 5). Niemand konnte ein festlicheres Danklied darbringen als Bach, wenn ihm danach zumute war. Er wusste die Möglichkeiten auszuschöpfen, die ihm ein von der Trompete geführtes Orchester in der Verknüpfung mit Chor bot, um festliche Stimmung, grenzenlose Freude und Majestät auszudrücken – dem imposantesten Orgelsolo durchaus gewachsen.

Wenn er, so es ihm seine Möglichkeiten erlaubten, sogar die ‚Königin der Instrumente‘ übertrumpfen konnte, was genau war dann Bachs Absicht, als er in seiner letzten Kantate für diesen Sonntag, BWV 35 **Geist und Seele wird verwirret**, die zu seinem dritten Leipziger Jahrgang gehört und 1726 uraufgeführt wurde, die Orgel als obligates Soloinstrument beanspruchte? Ganz sicher wollte er nicht mit dem von der Trompete geführten Ensemble wetteifern, für das die beiden vorherigen Kantaten bestimmt waren: Die Orgel wird viel zu planvoll solistisch eingesetzt, als dass sie in letzter Minute als Ersatz für ein anderes Instrument verwendet worden wäre, wie es zuweilen geschah. Der Text von Georg Christian Lehms lehnt sich eng an das Evangelium für diesen Sonntag an, das von der Heilung des Tauben berichtet, und Bach scheint sich absichtlich neue kompositorische Herausforderungen aufzuerlegen.

Das muss nicht unbedingt aus Enttäuschung über die – so reich variierten – Formeln der Stücke geschehen sein, die er für seinen ersten und zweiten Leipziger Jahrgang neu komponiert hatte, doch es ist durchaus denkbar, dass er es leid war, sich Woche um Woche mit improvisierten Aufführungen zu begnügen. Sehr wahrscheinlich ließ sowohl die Quantität als auch die Qualität der Musiker, die er zur Verfügung hatte, zu wünschen übrig – eine ausgesprochen ärgerliche Situation, die sich 1730 mit seinem ‚höchstnöthigen Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music‘ zuspitzte und dazu führte, dass er in der Folgezeit mit weit weniger neuen Werken für die Liturgie aufwartete.

Zeitweilig gab es die Möglichkeit, diese Unzulänglichkeiten zu umgehen, indem einzelne Musiker auf Kosten des gesamten Ensembles gefördert wurden, und genau das scheint der Fall gewesen zu sein, als Bach im Sommer und Herbst 1726 für einen sichtlich talentierten Altisten eine Folge von drei Kantaten (BWV 170, 35 und 169) komponierte, planvoll im Abstand von jeweils zwei Monaten terminiert, damit er die Entwicklung des Thomaner-Talentes, das sich in seiner Obhut befand, berücksichtigen und unterstützen konnte. Das mag auch ein Grund gewesen sein, weshalb er, wie in BWV 170 *Vergnügte Ruh* zwei Monate zuvor, die Orgel als obligates Instrument einsetzte; es hätte in beiden Fällen das Einstudieren vereinfacht, während sichergestellt war, dass die wichtigsten Teile vor der Zeit geprobt werden konnten (von uns nicht, da Robin Tyson in letzter Minute für Sara Mingardo einsprang). Und aller Wahrscheinlichkeit nach war es nicht Friedemann, der mit fünfzehn bei Graun in Merseburg Violinunterricht nahm, und auch nicht Emmanuel, der mit seinen elf Jahren offensichtlich zu jung war, sondern Bach selbst, der das Orgelobligato spielte. Doch kann das wirklich die vollständige Erklärung für diesen besonderen Stil gewesen sein, für einen Stil, der in seiner subvivaldischen Manier andere Instrumente nachzuäffen scheint, statt die wahre Palette



und die Klangmerkmale dieses *organum organorum* auszuschöpfen? Da gelegentlich die Gefahr bestand, dass der Altsolist von den Orgelklängen überschwemmt werden würde, sollte Ian Watson, unser Organist, doch lieber unsere eigene tragbare Heimorgel spielen – statt eines gewaltigen Instrumentes, wie es die für BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* (Vol.24/SDG107) verwendete Trostorgel in Altenburg war.

Ein extremes Beispiel für diese eigentümliche Satzweise ist ein Abschnitt im vierten Satz, wo in der autographen Partitur für die Orgel nur eine einzige Linie notiert ist. Während die Linien für Stimme und Bass im Kammerton notiert sind, erscheint die mittlere Linie im Chorton, ein deutlicher Beweis, dass Bach nur diese Linie und nicht das Continuo von der Orgel gespielt haben wollte. Doch der Satz weist, hinsichtlich Tonumfang und der für einen Saitenwechsel charakteristischen Muster, ebenfalls Merkmale eines typischen Obligatos für Violoncello piccolo auf. Andererseits sind die Sinfonias, die beide Hälften der Kantate einleiten, echt solistisch und scheinen aus den Ecksätzen eines Konzertes für Violine, Oboe oder Cembalo zu stammen, von dem nur noch ein neun Takte umfassendes Fragment für Cembalo erhalten ist (BWV 1059). Der Solopart für die Orgel kann es in keiner Weise mit der mächtigen Dominanz des Instrumentes in *Wir müssen durch viel Trübsal* aufnehmen, wo Bach zwei Sätze eines Werkes verwertet, das als Violinkonzert begann, doch als das gefeierte Konzert für Cembalo in d-moll BWV 1052 zu uns gelangt ist. Wenn man die Funktion der Orgel als Soloinstrument in diesen beiden Kantaten vergleicht, so wird der Unterschied besonders deutlich, den Dreyfus zwischen Bachs Verwendung der ‚Orgel als geistliches Kultsymbol‘ und der ‚Orgel als *galante* Gesellschafterin‘ aufzeigt. Dreyfus zeichnet in seiner aufschlussreichen Analyse nach, wie Bach das weltliche Solokonzert in seine Kirchenkantaten integriert und das normale Konzertprinzip – Solist v. Orchester – durch eine subtile

Verlagerung der Rollen beider Partner modifiziert, indem er das Instrument hier als Solisten in Positur setzt, dort in den Hintergrund treten lässt. Erwartungsgemäß verbirgt sich hinter alledem eine theologische und metaphorische Dimension, zumal in einer Kantate, die Gottes Erhabenheit über die gesamte Schöpfung und sein Vermögen betont, an menschlichen Fähigkeiten, die Schaden genommen haben, Wunderheilungen zu vollbringen – nicht nur Gehör und Sprache, sondern auch Sehkraft und Verstand. Die Orgel mag das technische Wunder ihrer Zeit gewesen sein, jene ‚wundersame Maschine‘, die John Dryden in Versen und Henry Purcell in der Musik gefeiert hat, doch Bach, damals ihr größter lebender Repräsentant, will hier betonen, wie armselig diese menschliche Errungenschaft im Vergleich zu Gottes Wundern ist.

Als wir Köthen verließen, kam mir plötzlich der Gedanke, dass die Fröhlichkeit von Bachs Musik für diesen Sonntag, in gewisser Weise wie sein Aufenthalt an diesem Ort, eher eine Ausnahme war, ein Heimaturlaub oder sonniges Intermezzo vor der Rückkehr zu der Beschäftigung mit den grimmigen Lehren der Trinitatiszeit. In der Tat eine Rückkehr in lutherisches Kriegsgebiet.

## **Kantaten für den dreizehnten Sonntag nach Trinitatis**

### **Dreikönigskirche, Frankfurt**

Nach den unbeschwerten Freuden der jubelnden Festklänge in der vergangenen Woche – ein kurzes Verschnaufen – kam selbstverständlich ganz schnell die Ernüchterung, dass sich unser Komponist nun wieder dem Ernst musikalischer Exegese zu widmen hatte. Für Bach war das wesentliche Ziel seiner Kirchenmusik eine zum Nachdenken anregende Darlegung der Schrift, und zu diesem Zweck musste er im Ohr seiner Hörer vor allem Verbindungen schaffen zwischen den ‚historischen‘ (,was

im Gesetz geschrieben steht') und den spirituellen Attributen der zu vertonenden Texte. Hier, am dreizehnten Sonntag nach Trinitatis, hat er es mit einem Text aus dem Lukas-Evangelium (10, 23–37) zu tun, der das Gleichnis vom barmherzigen Samariter beinhaltet, die findige Art des Menschen, seiner Pflicht gegenüber dem Nächsten aus dem Wege zu gehen, sowie mit einer Lesung aus dem Galaterbrief (3, 15–22), wo Paulus eine bewusste Entscheidung zwischen Glaube und Gesetz postuliert. Diese Forderung wurde von Luther übernommen, der in seinem zwölfstrophigen Choral die zehn Gebote paraphrasiert – ‚Dies sind die heil'gen zehn Gebot' – und erklärt, der erste Schritt des Gläubigen zu ihrem Verständnis sei, ‚dass du dein' Sünd, o Menschenkind, / erkennen sollst und lernen wohl, / wie man vor Gott leben soll', ein Thema, das Bach bereits zu Beginn seines ersten Leipziger Kantatenjahrganges beschäftigt hatte.

Wenn wir das ganze Jahr hindurch die Kantaten absichtlich nach Festtagen geordnet vorgestellt haben, um mit diesem Längsschnitt durch die Jahre ihrer Entstehung Bachs unterschiedliche Reaktionen auf den gleichen Text miteinander vergleichen zu können, war uns doch, während uns das Programm der jeweils vergangenen Woche immer noch in den Ohren klang, das stützende Gewebe bewusst, das die Kantaten innerhalb eines Jahrgangs von einer Woche zur anderen verbindet. Bach stellte sich seinen beiden Gemeinden in Leipzig mit zwei monumentalen, jeweils vierzehn Sätze umfassenden Kantaten (BWV 75 und 76) vor, in denen er sein kompositorisches Arsenal zur Schau stellte. Seine Absicht scheint dabei gewesen zu sein, den Dualismus zwischen der Liebe Gottes und der Liebe zum Nächsten mit einer Vision der Ewigkeit als eschatologischem Ziel des Menschen zu verknüpfen. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass er diese thematischen Verknüpfungen zumindest über die ersten vier Wochen der Trinitatiszeit ausdehnen wollte, zuerst in BWV 75 und 76 und

dann, als er zu zwei in Weimar komponierten Werken zurückkehrte, BWV 21 und 185. Nun war uns in den vergangenen sechs Wochen, vom achtzehnten bis zum dreizehnten Sonntag nach Trinitatis, eine Folge von Werken begegnet, die er alle auf theologisch miteinander verbundene Texte in Leipzig neu komponiert hatte. Sie alle basieren auf dem Prinzip, dass ein Diktum des Alten Testaments mit den Worten des Tagesevangeliums aus dem Neuen Testament neu interpretiert und auf die Lebensumstände der Gläubigen seiner Zeit zugeschnitten wird. All dies geschah in einem poetischen Stil, der vermuten lässt, die Texte stammten von einem einzigen Librettisten.

Mit der Kantate BWV 77 **Du sollt Gott, deinen Herren lieben** als Höhepunkt einer, wie es scheint, eigenständigen Folge innerhalb eines Jahrgangs kam die Gelegenheit (die Bach vermutlich für seine Pflicht gehalten hätte), die Kernaussagen des Glaubens, die an den vier ersten Sonntagen der Trinitatiszeit bereits angedeutet worden waren, auf überwältigende und schlüssige Weise zum Ausdruck zu bringen. Wieder einmal enttäuscht Bach nicht. Wir begegnen hier einem jener atemberaubenden, gewaltigen Anfangschöre, die sich einer rationalen Erklärung entziehen. Wie nur hatte ein überarbeiteter, in die stumpfsinnige Routine seiner alltäglichen Pflichten eingebundener Kirchenmusiker etwas so Großartiges schaffen können – und dies nicht, wie wir gesehen haben, in einem isolierten Werk, sondern als Teil eines in sich geschlossenen *Zyklus* wöchentlich dargebotener Werke? Bach hat die Absicht, mit allen ihm verfügbaren musikalischen Mitteln die zentrale Bedeutung der beiden ‚großen‘ Gebote des Neuen Testaments darzulegen und zu erklären, wie ‚an diesen zwei Geboten das ganze Gesetz und die Propheten hängen‘. So baut er eine riesige Choralfantasie, in der, eingeleitet von den drei oberen, imitatorisch geführten Streicherstimmen, der Chor die Forderung des Neuen Testaments konstatiert, umhüllt von einer instrumental

ausgeführten Choralmelodie, die sicher alle seine Hörer mit Luthers ‚Heil’gen zehn Gebot’-Choral assoziierten. Diese erscheint im Kanon, einem zwingenden Symbol für das Gesetz, zwischen der über dem Ensemble gelagerten *tromba da tirarsi* und der unter ihr befindlichen Continuobegleitung, ein grafischer Kunstgriff, der zeigen soll, dass das Alte Testament die Grundlage des Neuen Testaments ist oder, anders ausgedrückt, dass das ‚ganze Gesetz’ den Geboten Jesu, Gott und den Nächsten zu lieben, als Rahmen dient und mit ihnen untrennbar verbunden ist.

Doch das ist erst einmal der Anfang. Bach schält die Gesangslinien so aus dem Choralthema heraus, dass sie als krebsgängige diminuierte Umkehrung der Choralmelodie hörbar werden. Das kann man sich wie einen riesigen kaukasischen Kelim vorstellen, dessen schmückendes geometrisches Muster aus einem einzigen Stück besteht. Das Auge wird zunächst von dem eleganten Flechtwerk der Chorstimmen angezogen, doch dann entdeckt man breitere Konturen: das gleiche Grundmuster, aber in einem sehr viel größeren Maßstab, zweimal so groß wie das andere und als Einfassung des Ganzen. Das ist der Kanon, der hier augmentiert erscheint, mit einer Basslinie, die eine Quinte tiefer im halben Tempo (halbe Noten) fortschreitet und das zugrunde liegende Gesetz symbolisiert. Bachs Konstruktion gibt der Trompete die Möglichkeit, neun einzelne Phrasen des Chorals (in Viertelnoten) vorzutragen und zudem in einer zehnten die gesamte Melodie symbolhaft zu wiederholen, so dass auf dem Höhepunkt der Bewegung im Kopf des Hörers das ‚Alte’ und das ‚Neue’ unmissverständlich verwoben werden. Die Melodie selbst, die mindestens auf das 13. Jahrhundert zurückgeht, war ursprünglich ein Kreuzfahrerlied: ‚In Gottes Namen fahren wir’. Luther (oder jemand aus seiner Umgebung) übernahm sie für einen Bittgesang an Gott um Beistand – hauptsächlich vor Beginn einer Seereise, für die Christus der berufene Kapitän oder

Lotse war. Von BWV 80 *Ein feste Burg* abgesehen, weist kein anderer kanonisch geführter Cantus firmus, dem wir bisher begegnet sind, eine solche Monumentalität und hieratische Autorität auf.

Merkwürdig ist, dass die Musik, sobald die Chormelodie abbricht und sogar bevor sie zum ersten Mal überhaupt in Schwung kommt, suchend, fast fragil wirkt. Bald ist zu merken, dass Bach das übliche 8'-Continuo aus dem Eingangsritornell (die Bratschen haben statt dessen eine figurierte Bassettchenlinie) weggelassen hat und zwischen dem zarten Geflecht der imitatorisch geführten Kontrapunktlinien (vermutlich nur für Streicher, was wir allerdings nicht mit Sicherheit sagen können, da die Originalstimmen fehlen und im Autograph nur der *tromba*-Part ausgeführt ist) und dem vollen, imposanten Gewicht des Doppelkanons hinsichtlich Tonhöhe, Satz und Dynamik eine riesige Lücke klafft. Die Chorstimmen donnern die Worte ‚Du sollt (*sic*) Gott, deinen Herren, lieben‘ hervor in der Manier so vieler evangelisierender Steinmetze, die ihre Worte in die musikalische Felswand meißeln. Jetzt ist zu erkennen, dass diese Betonung der Höhe und Tiefe als Metapher für den Raum dargeboten wird, der die göttliche Sphäre und den Lebensbereich der Menschen umfasst: einander fern, doch miteinander verbunden. Bach baut aus diesem dramatischen Stimmenwechsel eine ungeheure Spannung auf, die Singstimmen fallen vermutlich immer dann auf *piano* zurück, wenn der Dialog zwischen Trompete und Bass zum Atemholen pausiert. Zu Recht oder zu Unrecht habe ich das so aufgefasst, dass die drei Oboen, die an anderen Stellen der Kantaten vorhanden sind und damit wohl kaum aus dem ersten Satz ausgeschlossen worden wären, die Gesangslinien nur dann verdoppeln sollten, wenn die Themen von Trompete/Bass vorhanden sind.

Das ganze Gebäude bietet sich für eine allegorische Interpretation geradezu an, abgesehen von der offenkundigen Vernetzung zwischen

Altem und Neuem Testament (ersteres streng kanonisch präsentiert, letzteres freier und menschlicher in seiner chorischen Gestaltung) und der symbolischen Trennung der göttlichen Kontrolle über die Sphären ‚oben‘ und ‚unten‘ (jede fünfmal angesprochen, was insgesamt zehn ergibt). Wie Martin Petzoldt gezeigt hat, deuten die Momente der Überschneidung auf die ‚Übereinstimmung‘ hin, die Gott für seine Gemeinschaft mit den Menschen wünscht, sowie auf sein Versprechen, gegenüber allen Gnade walten zu lassen, die seine Gebote achten. In diesem Zusammenhang verweist Eric Chafe (der dem Werk zwei ganze Kapitel gewidmet hat) auf die anormal erniedrigten Töne in der mixolydischen Version der Choralmelodie. Sie habe Bach inspiriert, auf dem Höhepunkt des Satzes (Takt 58), ‚an der Stelle, wo die Trompete ihren höchsten Ton erreicht und die rhythmische Aktivität des Chores am größten ist, die Mollsubdominante zu betonen. Mit Blick auf die allegorische Deutung dieses Satzes besteht ihre Funktion darin, eine Subdominante/Moll-Region zu schaffen, aus der sich die Rückkehr zu G-dur als letzte mögliche Gelegenheit im Verein mit der Einsicht ergibt, dass die Liebe zu Gott und zum Nächsten, den man wie *sich selbst* lieben soll, nicht voneinander zu trennen sind‘. Wenn diese Analyse ein wenig trocken erscheinen mag – und das wird sie sicherlich tun –, so ist doch die Musik an dieser Stelle überwältigend: Die Singstimmen verfolgen einander zuerst abwärts, dann aufwärts unter dem Baldachin der abschließenden Detonation der Choralmelodie auf der Trompete und kadenzieren über dem soliden Orgelpunkt des Basses auf G. Chafe verweist mit besonderem Nachdruck auf den Wechsel zwischen F und Fis im Trompetenpart vier und fünf Takte vor Schluss (offensichtlich waren zu Bachs Zeiten verschiedene Versionen in Umlauf, die er zitiert haben mag). Die Unsicherheit, die diese Noten in der Verknüpfung mit dem Gebot der Nächstenliebe symbolisieren, legt die Vermutung nahe, dass wir ohne Gottes Hilfe zum Scheitern verurteilt sind. Das Ergebnis ist

schließlich eine mächtige Mischung aus modalen und diatonischen Harmonien, die im Ohr einen unvergesslichen Eindruck hinterlässt. Und sie trägt uns fort in die Welt des *Deutschen Requiems* von Brahms und noch weiter, des *Quatuor pour la fin du monde* von Messiaen.

Wohlweislich unternimmt Bach keinen Versuch mehr, die Stimmung oder die Dimensionen dieses riesigen hermeneutischen Gebäudes noch einmal nachzubilden, das unweigerlich alle übrigen Sätze zwergenhaft erscheinen lässt. Er will nun in erster Linie darlegen, wie sehr der Gläubige in seinem unvollkommenen Menschsein auf das Wirken des Heiligen Geistes angewiesen ist, um Gottes Gebot der Liebe zu erkennen und auszuführen. Johann Knauer lieferte die Textvorlagen für die Kantaten der beiden vergangenen Wochen (BWV 69a) und der Kantate dieser Woche, und in beiden Fällen waren geringfügige, doch entscheidende Korrekturen unerlässlich. So verlagert Bach, indem er im B-Teil der Sopran-Arie (Nr. 3) Knauers recht neutralen Wortlaut ‚Lass mich doch *dieses Glück* erkennen‘ durch die Wendung ‚Lass mich doch *dein Gebot* erkennen‘ ersetzte und das erwartete Da Capo vermied, zum Beispiel das Gewicht auf die Hoffnung des Gläubigen, Jesu Gebot zu erkennen und ‚in Liebe so [zu] entbrennen‘, dass er Gott ewig lieben kann. In einem zweiten (unbegleiteten) Rezitativ (Nr. 4) verschweißt Bach, allein durch die Ergänzung des Wörtchens ‚zugleich‘ in Knauers Text, die beiden Gebote des Testaments so miteinander, dass sie im Kopf des Gläubigen gleichzeitig und untrennbar gegenwärtig sind.

Die Alt-Arie mit obligater Trompete (Nr. 5), eine Betrachtung über den Gläubigen, der zwar gewillt, aber nicht imstande ist, Gottes Gebote zu erfüllen, und eine Vorausschau auf das ewige Leben, ist trügerisch in ihrer offenkundigen Schlichtheit und Intimität. In die Form einer Sarabande gebettet, spiegeln die unbetonten Phrasenanfänge und schwachen Kadenzen die Neigung des Menschen wider, den Erwartungen nicht zu



genügen. Indem Bach hier noch einmal der ersten Trompete das Wort gibt, die im Eingangschor so sicher und majestätisch auftrat, jetzt jedoch allein ist und nur vom Continuo gestützt wird, weist er sehr deutlich auf die ‚Unvollkommenheit‘ des Menschen hin. Wäre ihm eingefallen, eine obligate Melodie für die Naturtrompete (ohne Ventile) zu schreiben, so hätte er kaum hässlichere Intervalle und auf eine noch ungezügeltere Weise instabile Noten ersinnen können: häufig wiederkehrendes Cis und B, vereinzelte Gis und Es, Töne, die entweder auf dem Instrument nicht zu bewerkstelligen sind oder so unrein klingen, dass es schmerzt. Bach bringt die Schwächen und Unzulänglichkeiten der Menschen so deutlich zu Ohren, dass es alle hören können und vielleicht sogar zusammenzucken. Doch wie erklärt man das einem Publikum, ohne mit Anmerkungen zum Programm für Verständnis zu werben? Das Vehikel zu sein, wenn es darum geht, den Unterschied zwischen Gott (vollkommen) und den Menschen (mit Makeln behaftet und fehlbar) zu erläutern, ist für jeden Musiker ein hartes Stück Arbeit (und unser schwedischer Trompeter Niklaus Eklund bewältigte diese Nervenprobe auf verdienstvolle Weise und mit verblüffender Gewandtheit), es sei denn, man wäre ein trauriger, weißgesichtiger Clown und gewohnt, im Zirkus Trompete zu blasen. Doch bevor wir zu dem voreiligen Schluss gelangen, Bach sei hier ein Sadist, sollten wir unter die Oberfläche der Musik schauen. Ich glaube, Richard Taruskin geht zu weit, wenn er die Vermutung äußert, Bach habe es gelegentlich darauf angelegt, ‚das Ohr zu quälen‘, oder wohl ‚absichtlich eine schlecht klingende Aufführung provoziert, indem er die offenkundigen Ansprüche der Musik so hoch ansetzte, dass sie für seine Interpreten und ihre Ausstattung außer Reichweite waren‘. Sollte das zutreffen, so dürfte der Trompeter nicht Abhilfe zu schaffen versuchen, indem er die harmoniefremden Töne ‚gefügig‘ macht, mittels Lippenspannung so reguliert, dass sie erträglich werden. Es ist die *Anstrengung*, die Bach

schildern will, und dann, in eklatantem Gegensatz, die *Erleichterung*, wenn er, im B-Teil der Arie, der Trompete plötzlich ein zehntaktiges Solo von unbeschreiblicher Schönheit zuweist, das vollständig aus den diatonischen Tönen des Instrumentes besteht und kein einziges Vorzeichen enthält. Unversehens dürfen wir einen herrlichen Blick in Gottes Reich erhaschen, eine Vorahnung des ewigen Lebens in ergreifendem Kontrast zum Gefühl des Gläubigen, wie mühselig seine Aufgabe ist, dass er gar unfähig ist, Gottes Gebote ohne Beistand zu erfüllen. Sadistisch? Nein. Pedantisch? Vielleicht.

Den Schriften des Musiktheoretikers Andreas Werckmeister aus dem 17. Jahrhundert zufolge, den Bach gelesen hatte, besteht zwischen der reinen diatonischen Skala (aus harmonischen Ziffern und musikalischen Konsonanzen) der Clarino-Oktave, die er als ‚Spiegel und Vorausschau auf das ewige Leben‘ betrachtete, und den chromatischen Abweichungen, die das Gefallensein des Menschen symbolisieren, ein wesentlicher theologischer Unterschied. Mit anderen Worten, was wir leichthin als ‚Barockmusik‘ bezeichnen, barg Werckmeisters theologisch ausgerichteter Sichtweise zufolge, sobald sie darauf abzielte, ‚Gemütsbewegungen‘ zu wecken, Unvollkommenheiten in Gestalt ‚temperierter‘ Intervalle. Die in der praktisch ausgeübten Musik notwendige Temperierung widerspricht jedoch nicht dem, was Werckmeister als den ‚hohen und göttlichen Ursprung der Musik‘ definierte, und hat als Bestandteil des großen göttlichen Planes durchaus seine Berechtigung.

Der abschließende Choral schildert ein drittes Mal die Schwachheit der Menschen – ihre Unfähigkeit, das zweite Gebot ohne Beistand zu erfüllen. Bach beendet ihn mit einer nicht schlüssigen Kadenz: Tenor und Bass steigen auf, Sopran und Bass bewegen sich nach unten, und der Hörer bleibt im Ungewissen. Da Bach diesem Choral mit seiner merkwürdig irritierenden Harmonisierung keinen Text zuweist, plädierten

Petzoldt und Chafe dafür, die letzten beiden Strophen des zwölfstrophigen anonymen Chorals *Herr, deiner Recht und dein Gebot* zu verwenden, der auf den zehn Geboten basiert, und diesem Vorschlag sind wir gefolgt.

Bach scheint nach der unermesslichen Größe seiner Darbietungen aus dem vergangenen Jahr nicht entmutigt gewesen zu sein, als er im September 1724 BWV 33 **Allein zu dir, Herr Jesu Christ** zu komponieren begann. Das Werk ist eine würdige Fortsetzung, wenngleich es sich ein anderes Ziel setzt. Es beginnt mit einer Choralfantasie, die in der Manier eines alten Rings gearbeitet ist. Der fein gearbeitete Edelstein, der Vortrag des neunzeiligen Chorals von Konrad Hubert, läuft ständig Gefahr, in den Hintergrund zu geraten angesichts der Schönheit des reich verzierten, energisch vorwärts drängenden Orchestersatzes mit seinen motivischen Einfällen und einer Durchführung, die in ihren neun instrumentalen, fünf bis vierundzwanzig Takte umfassenden Ritornellen bereits auf die Symphonie verweist. Später gibt es zwei reuevolle Rezitative mit harmonischen Streifzügen in fernere Regionen und einen Satz für doppelte Oboen und Stimmen (Nr. 5), der den einzigen auffindbaren Bezug auf den Text des Evangeliums und das Gebot des Neuen Testaments enthält und in seiner diatonischen Euphonie und Besetzung auf die Sopran-Arie von BWV 77 verweist. Ebenso enthalten ist wohl eine der schönsten Alt-Arien Bachs, mit gedämpften ersten Violinen und von Streicherpizzicati begleitet, Nr. 3, die in ihrer Stimmung, ihrem Thema (der furchteinflößenden Last der Sünde) und sogar in ihrer melodischen Kontur eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Sopran-Arie von BWV 105 für den neunten Sonntag nach Trinitatis des vergangenen Jahres aufweist. Musikalisch am überzeugendsten ist jedoch sicher der letzte Satz der Kantate: eine flüssige, transparente Harmonisierung von Huberts letzter Strophe, in der Bach an den Kadenzpunkten aus allen vier Gesangslinien ein wunderbares melismatisches Geflecht schafft.

Die Kantate BWV 164 **Ihr, die ihr euch von Christo nennet**, deren Autograph von August 1725 datiert, wurde in Leipzig als Teil des dritten Jahrgangs aufgeführt. Wie hoch der Anteil ihrer, auf einen Text von Salomo Franck komponierten Musik ist, der auf eine der verlorenen Kantaten aus Bach Weimarer Zeit zurückzuverfolgen wäre, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die Besetzung für Streicher und zwei Flöten, denen zur Verstärkung des Unisonos in den letzten beiden Sätzen zwei Oboen hinzugefügt werden, entspräche allerdings den kammermusikartigen Proportionen, die Bach für die übrigen, 1715 vertonten Kantatentexte Francks übernahm.

Da der Eingangschor fehlt, sind einige Kommentatoren irritiert durch die in der Tenor-Arie mit Streichern (Nr. 1) zutage tretende Diskrepanz zwischen dem Text, der gegen die unsamariterhafte Gleichgültigkeit gegenüber der Not des Nächsten wettet, und der leichten, im 6/8-Takt fließenden pastoralen Kanonmelodie. Doch ist das nicht genau das, was Bach hier hervorheben will: den Gegensatz zwischen der Barmherzigkeit – Gottes Barmherzigkeit – und der billigen Imitation, der sich die Menschen befleißigen, mit anderen Worten die Dualität zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit, wie sie bereits in seinen übrigen Kantaten für diesen Sonntag zum Ausdruck kam? Wie wahre Barmherzigkeit aussieht, wird in der von zwei Traversflöten begleiteten Alt-Arie (Nr. 3) erklärt, der das Gebet des Tenors folgt, die stählerne Umhüllung jener Herzen, die er in der ersten Nummer ‚härter als ein Stein‘ nannte, nun zu schmelzen und ‚lieblich, sanft und mild‘ werden zu lassen. Ein Symbol für diesen Gegensatz zwischen menschlicher und göttlicher Barmherzigkeit lässt sich sogar in der Art und Weise aufspüren, wie das abschließende Duett gearbeitet ist: Es beginnt mit einem Spiegelkanon für die unisono geführten Melodieinstrumente und die ContinuoBegleitung und lässt mit jedem neuen Einsatz der Gesangslinien neue Kanons entstehen, hier auf

der Oktave, dort auf der Quarte oder Quinte, bevor es zu voller, frei gestalteter Polyphonie erblüht.

Als wir die recht unfreundlich und düster wirkende, im 19. Jahrhundert erbaute Frankfurter Dreikönigskirche verließen, kam mir der Gedanke, dass diese drei Kantaten das beste Beispiel sind für Thomas Brownes wunderbare Definition der Musik als ‚ein hieroglyphisches und umschattetes Lehrstück über die ganze Welt und die Geschöpfe Gottes; als Melodie würde sie dem Ohr erscheinen, so wir die ganze Welt vollkommen verstünden. Kurz, ihre Wirkung auf unsere Sinne gleicht jener umfassenden Harmonie, deren geistiges Gefüge Gottes Ohr erlauscht‘. (*Religio Medici*, 1642)

© John Eliot Gardiner 2007

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

*Übersetzung: Gudrun Meier*