

Kantaten für den Neunzehnten Sonntag nach Trinitatis

Erlöserkirche, Potsdam

Bach war zweiundsechzig Jahre alt, als er im Frühjahr 1747 die lange Reise von Leipzig nach Potsdam antrat, um seinen zweiten Sohn Carl Philipp Emanuel zu besuchen, der damals Kammercembalist in der preußischen Hofkapelle war. Nachdem er den Schock überwunden hatte, zu Friedrich dem Großen gerufen zu werden, während er noch die von der Reise angeschmutzte Kleidung trug, wurde er einer sehr öffentlichen Prüfung seiner improvisatorischen Kunstfertigkeit unterzogen (manche glauben, das teuflische *Thema regium*, auf das er eine Fuge improvisieren sollte, sei eine Falle gewesen, die ihm der sadistische König oder vielleicht der missgünstige Sohn gestellt hatte, der seinen Vater in Verlegenheit bringen wollte). Am nächsten Tag wurde er durch Potsdam geführt und gebeten, die verschiedenen Kirchenorgeln zu spielen und zu taxieren. Die Erlöserkirche, ein neogotischer Bau im Wilhelminischen Stil, wo wir auftreten sollten, war viele Jahre nach Bachs Besuch errichtet worden.

Da nun das Ende der Trinitatiszeit heranrückte, lag der thematische Schwerpunkt auf den heiklen und unlösbaren Fragen des Glaubens und des Zweifels. Je mehr sich der Herbst dem Winter nähert, desto grimmiger und strenger werden die für die sonntägliche Lesung bestimmten Texte; sie heben entweder hervor, dass die Gerechten der Welt entsagt haben und darauf hoffen können, letztendlich mit Gott vereint zu sein, oder sie betonen, welche Schrecken die Ausgeschlossenen zu gewärtigen haben. Von Woche zu Woche scheint diese Dichotomie schroffer zu werden. Am Neunzehnten Sonntag nach Trinitatis konzentriert sich die Epistel, aus dem Epheserbrief, auf die Ermahnungen des Apostels Paulus, der einen reinen Geist kompromisslos gegen einen verdorbenen Körper setzt, während die Lesung – wie so oft gegen Ende der Trinitatiszeit – aus

dem Matthäus-Evangelium (9, 1–8) das Wunder erzählt, wie Jesus einen Gelähmten heilt, weil er Vertrauen hat. Wie bei so vielen früheren Gelegenheiten während des Kirchenjahres mildert Bach den Ernst der Worte und macht sie menschlich, ohne damit in irgendeiner Weise ihre Wirkung abzuschwächen: Er versteht es auf unnachahmliche Weise, die Botschaft der christlichen Lehre lebendig zu machen, und vermittelt sie, so es angebracht ist, mit einem heftigen dramatischen Querschlag, jedoch ausbalanciert durch eine Musik von herzerweichender Zärtlichkeit.

BWV 48 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen, aus Bachs erstem Leipziger Zyklus, war die erste Kantate unseres Programms. Sie beginnt mit einer Klage in g-moll, einem Chor, der als langsames Menuett angelegt ist und wie eine urromantische Tondichtung anmutet. Das einleitende, aus zwölf Takten bestehende Orchestervorspiel bringt ohne Worte in einer Folge aufsteigender zweitaktiger Phrasen in den ersten Violinen Paulus' Angstschrei ‚Wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes‘ (Römer 7,24) zum Ausdruck. Darüber hinaus liefert es das Gerüst für den gesamten Satz, indem es die verschiedenen Interjektionen des Chores miteinander verbindet, nicht nach einem vorhersagbaren oder systematisch angelegten Muster, sondern indem es die aufeinander folgenden Einsätze der Stimmen vorwegnimmt oder sie teilweise überdeckt und dabei ihre Reihenfolge ständig verändert. Die Sopranstimmen beginnen als strenger Kanon, die Altstimmen folgen im Abstand einer Quarte und zwei Takte später. Bach legt einen zweiten Kanon für Trompete und zwei Oboen darüber, die deutlich vernehmbar, jedoch mit der vokalen Textur verwoben sind und eine wortlose ‚Antwort‘ beinhalten. Die flehenden Fragen des Paulus-Textes beantwortet Bach seinen Hörern mit dem ermutigenden Choral von Johann Heermann ‚Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir‘, der im *Dresdner Gesangbuch* von 1725/36 für diesen Sonntag vorgesehen ist und trostreiche Bezüge enthält. Das Schema

klingt einfach, doch im Laufe der sich über 138 Takte erstreckenden Ausarbeitung legt sich die (im Kanon geführte) Choralmelodie in Schichten über das sich ständig verändernde Geflecht der Chorstimmen (ebenfalls im Kanon), während das Streicherritornell unerbittlich wiederkehrt, entweder eigenständig oder im Verein mit den anderen Instrumenten und Stimmen. Ich fand es ergreifend und herzbewegend.

Bach erläutert dann die Beziehung zwischen dem leidenden Gläubigen und dem Gelähmten im Matthäus-Evangelium. Ein düsteres, von den Streichern begleitetes Rezitativ (Nr. 2) für Alt mit instabilen chromatischen Harmonien moduliert über eine Folge von Molltonarten von e-moll nach b-moll, erreicht dann Durtonarten durch enharmonische Verwechslung und kehrt schließlich wieder zu B (dur) zurück. Diese plötzliche Gegenwart von Erhöhungszeichen, die in Luthers Symbolik das Kreuz darstellen, in einer Kantate, in der alle sieben Sätze Tonartvorzeichnungen mit Erniedrigungszeichen haben, ist überwältigend, vor allem dann, wenn E-dur genau an der Stelle erscheint, wenn ‚allein die Seele fühlet den stärksten Gift, damit sie angestecket‘. E-dur ist eine Tonart, die in Bachs Kirchenmusik gemeinhin mit heiterer Gelassenheit und Erlösung assoziiert wird, doch hier, wo sie ‚eine verzweiflungsvolle und ganz tödliche Traurigkeit‘ hervorruft, ‚mit nichts als einer fatalen Trennung des Leibes und der Seelen [zu] vergleichen‘, kommt sie offensichtlich der Charakteristik von Johann Mattheson näher. Die sich anschließende Vertonung für vierstimmigen Chor ist die perfekte Fortsetzung, drückt sie doch das ‚brünstig Seufzen‘ aus, mit dem die Altstimme die vorige Nummer beendet hatte.

Mit dem Bezug auf den Gelähmten und den gläubigen Sünder, der ‚im Geist erneuert‘ wird, geht die zweite Hälfte der Kantate viel leichter ins Ohr. Die Arie für Altstimme, die mit der obligaten Oboe einen engen Dialog aufnimmt, wirkt wie ein intimes Gespräch zwischen

dem Gläubigen und Gott. Jeder sporadische Verweis auf die frühere ‚Schwäche des Leibes‘ wird in der Arie für Tenor und Streicher (Nr. 6) durch die heilende Kraft des Erlösers weggefegt – in abgewandelter Da-Capo-Form, einer jener betörenden und heiklen Arien im Dreiertakt, die Bach so sehr liebte. Nachdem er hier ein scheinbar regelmäßiges Muster einander abwechselnder 3/4- und 3/2-Takte angelegt hat, fügt er plötzlich eine ganze Kette von Hemiolen hinzu – vielleicht ein Zeichen dafür, dass die Gesundheit wieder hergestellt ist, ein Feiern der Gesundheit von Leib und Seele? –, wobei der Tonfall das ungewöhnliche rhythmische Muster wenn nicht zu bestimmen, so doch stark zu beeinflussen scheint. Danach ist die einfache, aber stark harmonisierte Choralmelodie, die bereits im Eröffnungssatz angekündigt wurde, reiner Balsam.

Ein ganz anderer, doch ebenfalls im *Dresdner Gesangbuch* für diesen Sonntag bestimmter Choral liefert den Bezugspunkt wie auch den Titel für Bachs Kantate für das folgende Jahr, BWV 5 **Wo soll ich fliehen hin**. Auszulegen ist sie zunächst nach dem Muster von BWV 48 ‚Ich elender Mensch‘: Zwischen dem Gelähmten und der von Sünde beladenen Seele wird in den ersten drei Sätzen eine Verbindung geschaffen, während die letzten vier Nummern schildern, wie Christus seine Vergebung den Gläubigen zuteil werden lässt. Doch damit enden die Parallelen. Heermanns Text ‚Auf meinen lieben Gott‘ und die dazu gehörige Melodie beherrschen die Form und die musikalische Substanz der einleitenden Fantasie; sogar das instrumentale Vorspiel, ein imitierender Dialog für paarige Oboen und Violinen, basieren auf der diminuierten Choralmelodie, und das gilt auch für die Melodielinien der drei tieferen Stimmen. Die einzelnen Phrasen der klobigen Melodie heben sich von der instrumentalen Kulisse ab, die aus kleinen Stimmtauschfragmenten besteht und die furchtsame Seele andeutet.

Während sich Bach in der Kantate des vergangenen Jahres mit körperlicher Pein und dem Gift der Sünde befasste, widmet er sich hier

der heilenden, reinigenden Kraft des heiligen Blutes, das ‚so große Wunder tut‘ und ‚mich von meinen Flecken leer macht‘ (Nr. 2). (Das erinnerte mich auf Anhieb an jene wundersamen Präparate, die in der biologisch-dynamischen Landwirtschaft verwendet werden: Eine Konzentration von fünf Gramm auf sechzig Liter Wasser kann einen Hektar Feldfrüchte düngen.) Lebendigen Ausdruck findet diese spirituelle Alchimie in der hinreißenden Tenor-Arie mit obligater Bratsche, in der die heilende Wirkung der sich ‚reichlich ergießenden göttlichen Quelle‘ geschildert wird. Jede der Stimmen entnimmt das Stichwort für ihren Einsatz den schleudernden, fließenden Gesten der Bratsche – den reinigenden Bewegungen des Prototyps einer barocken Waschmaschine.

In dem zentralen vierten Satz greift Bach noch einmal auf die Melodie von Heermans Choral zurück und setzt sie kontrapunktisch gegen die gemessene Rezitation der Alt. Sie ist für eine Oboe bestimmt; doch wie in dem einleitenden Chor von BWV 48 wäre kein Text nötig gewesen, um bei den Hörern zu Bachs Zeit die geeignete Assoziation auszulösen, so dass zum Beispiel die Behauptung des Sängers, dass ‚Angst und Pein nicht mehr gefährlich sein‘ müssen, wahrgenommen werden konnte als Gegenpart zu dem Trostspruch des Chorals ‚Er kann mich allzeit retten / aus Trübsal, Angst und Nöten‘. Diese Versicherung, dass Befreiung und Triumph in Aussicht stehen, ist das Stichwort für eine der kraftvollsten Bass-Arien Bachs im deklamatorischen Stil (Nr. 5), in der die Trompete (ein ungemein anspruchsvolles Obligato) gegen das übrige Orchester gesetzt ist, um dem ‚Höllenherr‘ zu trotzen. Doch wenn, wie es offensichtlich häufig der Fall war, die vornehmeren Mitglieder der Gemeinde vorzogen, während des vierstündigen Gottesdienstes in diesem Augenblick zu erscheinen, gerade noch rechtzeitig, um die Predigt zu hören, so mögen die wiederholten Rufe ‚Verstumme! Verstumme!‘ sie beim Aufsuchen ihrer Plätze auf der Kirchenbank und Begrüßen von Bekannten und

Verwandten für eine Weile im Schach gehalten haben.

Da Ostern in diesem Jahr (2000) spät lag, wurden uns die Sonntage nach Trinitatis knapp, an denen wir Bachs Musik für den Rest des Kirchenjahres unterbringen konnten, und wir mussten sie entsprechend aufteilen. Die wunderbar theatrale und knappe Kantate in d-moll BWV 90 **Es reißet euch ein schrecklich Ende**, für den fünfundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis bestimmt, lieferte einen starken Kontrast zu der Folge von drei Kantaten, die alle g-moll verwendeten und für den neunzehnten Sonntag nach Trinitatis komponiert waren. Ihr Thema, eschatologisch ausgerichtet, ist die Polarität zwischen dem ‚schrecklich‘ Ende, das alle Sünder beim Jüngsten Gericht erwartet und in den Tenor- und Bass-Arien anschaulich dargestellt wird, und dem wohltuenden Schutz, den Gott seinen Auserwählten gewährt und der in dem abschließenden Rezitativ und Choral geschildert wird. Die Kantate beginnt mit Gift und Galle, der Tenor/Prediger prophezeit dem ‚sündlichen Verächter‘ sein Schicksal, in einer wutvoll rasenden Arie, die mit ihren Tiraden (Feuerwerke von vierzehn aufeinander folgenden Zweiunddreißigsteln), beschnittenen Phrasenenden, weiten Sprüngen durch den Tonraum und spannungsvollen Pausen mitten im Wort (‚schreck... lich‘) ebenso brillant und dramatisch ist wie alles bei Händel. Bach scheint in der Tat seine gesamte Generation italienischer Opernkomponisten ins Visier zu nehmen und sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Die unermüdliche Energie seines melodischen Erfindungsreichtums und rhythmischen Schwungs ist immer darauf ausgerichtet, den Text getreu umzusetzen, und das ist ihm hier auf ebenso unnachahmliche wie erregende Weise gelungen. In dieser Hinsicht ist nur Rameau, zwei oder mehr Jahrzehnte später, ein ernsthafte Konkurrent zu Bach. Die zweite (Bass-) Arie für Trompete in B und Streicher ist in gewisser Hinsicht sogar noch eindrucksvoller, ein gruseliges Portrait des ‚rächenden Richters‘, der ‚im Eifer den Leuchter des Wortes

auslöschet'. In militärischer Manier schreitet der gebieterische daktylische Rhythmus voran, der in dem Augenblick besonders bedrohlich wird, wenn die Trompete im Widerstreit mit dem Arpeggio der Violinen in A-dur auf ihren tiefen Ds verharrt.

Benommen von der Intensität dieser beiden Bilder kann man leicht übersehen, auf welcher gelungenen und intelligenten Weise der Text der zwei Rezitative vertont ist – nötigenfalls ein Beweis dafür, dass Bach seit Monteverdi der beste Komponist von Seccorezitativen war – und welche erstaunliche Schönheit der abschließende Choral aufweist, eine Fassung des Vaterunsers in Versform. Er wirkt wie das Dankgebet einer Gemeinde, die mit einer riesigen Naturkatastrophe – einem Orkan oder Erdbeben – gestraft worden war, und selbst nach mehrmaligem Hören merkte ich, dass mich bei der Erwähnung des ‚sel’gen Stündeleins‘, wenn die Gläubigen in Gottes Gegenwart geführt werden, das plötzliche Schlingern in die erniedrigte Tonika immer noch aufschrecken ließ.

Sehr viel vertrauter als die anderen Werke in diesem Programm ist dem modernen Publikum die Kantate BWV 56 **Ich will den Kreuzstab gerne tragen** für Bass solo. Bei diesem Werk, seiner dritten Kantate für den neunzehnten Sonntag nach Trinitatis, lässt sich Bach vom ersten Vers des Tagesevangeliums leiten: ‚Da trat er in das Schiff und fuhr wieder hinüber und kam in seine Stadt’. Nach mittelalterlicher Tradition deutet Bach den Lauf des menschlichen Lebens allegorisch als Schifffahrt, als nautischen *Pilgrim’s Progress*.

Bach, dem die Drangsal des Lebens selbst nicht fremd war, hat menschliches Ungemach mehrfach auf denkwürdige Weise als Thema verarbeitet, aber nirgendwo so eindringlich wie in dieser Kantate. Die einleitende Arie spielt mit dem Wort ‚Kreuzstab’ – das eine übermäßige Septime angehoben wird. Was sie aus der Alltäglichkeit heraushebt, ist die sehr moderne – oder wenigstens romantische – Wortmalerei: Die aufeinander folgenden Veränderungen der Stimmung und

Anpassungen an den Grundriss der Melodie, von ihrem Aufstieg zu Beginn über ein quälendes Arpeggio hin zu der gutmütigen Erklärung ‚er kommt von Gottes lieber Hand‘ und der gemesseneren dritten Zeile ‚der führet mich...‘. Bach spart die größten Veränderungen für den B-Teil auf, wo er zu einem Triolenrhythmus der Singstimme in einer Art Arioso wechselt, wenn der Pilger ‚den Kummer auf einmal ins Grab legt‘, denn: ‚Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab‘.

Der Gedanke, das Leben sei eine Schifffahrt, taucht zum ersten Mal im Arioso (Nr. 2) auf: Akkordbrechungen auf dem Cello schildern die umgebenden Wellen, während die Gesangslinie die ‚Betrübnis, Kreuz und Noth‘ beschreibt, ‚welche mich bedecken‘. Während der erste Satz in die Zukunft gerichtet war, scheint dieses Arioso auf die Musik von Bachs Vorfahren zurückzugreifen, die Musik, der er als Kind begegnete. Wir können dem geflüsterten Trost ‚Ich bin bei dir‘ Hinweise entnehmen, dass er schon früh darauf vertraute, von Gott beschützt zu werden – als er mit neun Jahren beide Eltern verlor, gab es keinen Menschen, auf den er sich wirklich verlassen konnte. Wenn sich die Wellen legen und das Cello auf einem tiefen D zur Ruhe kommt, fährt die Stimme des Pilgers im Seccorezitativ mit einem Text fort, der wie Bunyan klingt: ‚So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt, / die ist das Himmelreich, / wohin ich mit den Frommen / aus vieler Trübsal werde kommen‘.

Die Oboe könnte in der ausgedehnten Da-Capo-Arie ‚Endlich, endlich wird mein Joch...‘ als Metapher für den Schutzengel gedeutet werden, der gemeinsam mit dem nun jubelnden Pilger feiert. Wieder bleibt die größte Überraschung dem B-Teil vorbehalten, wo die Sehnsucht des Pilgers, wie ein Adler ‚von dieser Erde aufzufahren‘ kein Halten kennt: ‚O gescheh es heute noch!‘, ruft er, und der Akzent wechselt von ‚O!‘ über ‚gescheh‘ und ‚heute‘ schließlich zu ‚noch‘.

Die Kantate endet in heiterer Stimmung. Ein Accompagnato führt zu einer Wiederholung des Textes und der Triolenrhythmen aus der

einleitenden Arie, nun in einem gemäßigten Adagio und nach F transponiert, von hier aus weiter über Melismen, die mühelos aufwärts schweben, zum ersten Mal nach C-dur. Der abschließende vierstimmige Choral ist Bachs eigene Vertonung von Johann Crügers Melodie, hier mit dem Text der sechsten Strophe von Johann Francks Choral 'Du, o schönes Weltgebäude'. Seine Harmonisierung gehört in die Klangwelt des späten siebzehnten Jahrhunderts, in die Welt seines älteren Vetters Johann Christoph Bach, der in Eisenach Organist, sein Mentor und möglicherweise sein erster Lehrer für Tasteninstrumente war – jener, den er einen ‚profunden Componisten‘ nannte.

Kantaten für den Reformationsfest

Schlosskirche Wittenberg

Wenn man sich aus südlicher Richtung über die Elbe Wittenberg nähert, bemerkt man zuallererst die eindrucksvolle Silhouette des großen zylindrischen Turms, der als Verbindung zwischen dem Schloss und der Kirche fungiert. Schloss und Kirche beherrschen, wie einst zu Luthers Zeiten, gemeinsam die Landschaft und die Stadt, wenn auch von den ursprünglichen Gebäuden Friedrichs des Weisen sehr wenig erhalten ist. Doch man hat noch immer das Gefühl, dass hier eine ‚feste Burg‘ errichtet worden war, die sich hervorragend selbst verteidigen konnte. Und wenn man näher kommt, ist tatsächlich auf dem Spruchband unter der Turmhaube in riesigen Lettern die Inschrift zu lesen: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ – das wahre Kampflied der Reformation, jener Bewegung, die 1517 in diesem ansonsten unscheinbaren Städtchen ausbrach und wie ein Erdbeben das Deutsche Reich und später die Welt in Aufruhr brachte. Es macht nichts aus, dass die alten Türen der Schlosskirche, an die Luther der Legende nach seine fünfundneunzig Thesen nagelte, längst nicht mehr

vorhanden sind. Wir waren hier an dem betreffenden Tag, 483 Jahre später, um Bachs drei Kantaten zum Reformationsfest, dem großen Feiertag im lutherischen Kalender, zu proben und aufzuführen.

In der düsteren Schlosskirche – in ihrer neogotischen Pracht leider kaum wieder zu erkennen als jene Universitätskirche mit dem schlichten Steingewölbe, wo Luther seine Predigten hielt – stellten wir uns gleich östlich der beiden auf Sockeln befindlichen Bronzetafeln auf: zum Gedenken an Luther auf rechten, zur Erinnerung an seinen bedeutenden Mitstreiter Melanchthon auf der linken Seite. Wir probten zunächst die Kantate BWV 80, der Bach Luthers trutzigen Choral (1528/29) zugrunde gelegt hat. Die von den Streichern verdoppelten Stimmen klangen recht eindrucksvoll, aber es gab ein Problem. Der mächtige instrumentale Kanon, den Bach als Rahmen für den Kontrapunkt des Chors bestimmt hatte, klang ungleichgewichtig: alle Stimmen oben (drei Oboen unisono) und keine unten (Violone und Orgel). Das ist immerhin die einzige Kantate Bachs, die zwischen Continuostimmen unterscheidet: *violoncello e cembalo* zur Unterstützung der vierstimmigen Choralfantasie, *violone et organo* als Cantus firmus im Bass. Auch nachdem wir den Streichbass nach vorn auf die Bühne geholt hatten, blieb das Problem bestehen. Das schöne Jennings-Harmonium, das uns in diesem Jahr überallhin begleitet und uns so gute Dienste geleistet hatte, besitzt keine Pedale und auch nicht das Posaunenregister 16', das in einer der Quellen genannt wird. Daher haben wir in der letzten Minute versucht, einen Bassposaunisten aufzutreiben, der imstande wäre, das notwendige Gewicht zu liefern. Dieser Musiker namens Fernando Gunter kam flugs aus Leipzig angereist und brachte die Dinge mit seinen donnernden tiefen Ds, die durch das Kirchengewölbe hallten, wieder in Ordnung. Die optische Wirkung der prächtigen Messingstürze und des voll ausgezogenen Stimmzugs gaben der Musik etwas Prahlerisches und erinnerten an Breughel.

Konkurrierende Klänge des Chorals, der in gewisser Weise Kultsymbolcharakter hatte, wehten während unserer Probe die ganze Zeit über von draußen herein, in verschiedenen Tonarten gleichzeitig von den zahlreichen Pilgern, Straßenhändlern und ‚mittelalterlichen‘ Musikanten, die sich in den engen Straßen drängten, gesungen und auf allen möglichen Instrumenten gespielt, die gerade verfügbar waren. Der Lärm legte sich schließlich, als unser Konzert in der bis auf den letzten Platz besetzten Kirche begann, aber ich musste daran denken, dass sich die Jesuiten darüber zu beklagen pflegten, Luthers Lieder ‚töteten mehr Seelen als seine Werke und Predigten‘.

Wir begannen unser Konzert mit **Gott der Herr ist Sonn und Schild** BWV 79 – eine Weise, dieses Reformationsfest zu feiern, wie man sie sich aufwühlender nicht vorstellen kann. Das Werk stammt aus dem Jahr 1723. Bach hatte sechs Jahre zuvor die Gelegenheit verpasst, für die Zweihundertjahrfeier in Weimar etwas Spektakuläres zu komponieren – entweder war er nicht gefragt worden oder, was wahrscheinlicher ist, er hatte abgelehnt (er schmollte, weil sich der Herzog weigerte, ihn eine neue Stellung in Köthen antreten zu lassen). Diesmal war er fest entschlossen, sein Bestes zu geben, und es gibt Beweise, dass er im Gegensatz zu seinen sonstigen Gepflogenheiten BWV 79 sechs Monate vor der geplanten Aufführung zu komponieren begann.

Der Eröffnungssatz ist als eine Art feierlicher Aufzug gestaltet – ein bewegendes Bild aufmarschierender Lutheraner. Doch ihr Kampfgeist wirkt in keiner Weise grimmig und verbissen: Die 62-taktige Einleitung schafft eine Atmosphäre geselliger Freude und Gutmütigkeit. Die Fanfaren der hohen Hörner werden von einem beharrlichen Trommelschlag untermauert, der – mit ein bisschen Phantasie interpretiert – das Geräusch des Hammers nachahmt, mit dem Luther seine Thesen an die Eichentür auf der Rückseite der Kirche schlug. Selbst das verklingt nach zwölf Takten, Zeit für die Hornisten, Luft zu

schöpfen und einem munteren dreistimmigen Fugato zwischen den Streichern, Flöten und Oboen Platz zu machen. Wenn es wiederkehrt, während das Hornthema über dem geschäftigen Wirken des Fugatos schwebt, hat es die Aufgabe, auf den großartigen Auftritt des Chores vorzubereiten. Die Stimmen setzen einzeln ein, majestätisch ausladend und mit einem herrlichen Bogen in ihren Phrasen, ein Glanz, der eher an Cherubim und Seraphim denken lässt als an stramme lutherische Hausfrauen auf dem Kriegspfad. Bach hat sein Material hervorragend unter Kontrolle. Nach vier Abschnitten, die nie länger als acht Takte dauern, gleicht er das instrumentale Fugato seinem Chor an, der nun verkündet: ‚Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen‘. Er lässt die Stimmen eng geführt in sechs Paaren einsetzen, hier einen halben Takt, dort einen ganzen Takt Abstand voneinander, manchmal unisono, dann in der Oktave, eine Quarte tiefer und so fort, wobei die ‚Antwort‘ zweimal direkt und viermal in der Umkehrung erfolgt. Gillies Whittaker, der Bachs Kirchenkantaten umfangreiche Analysen gewidmet und alle nach dem Ersten Weltkrieg über mehrere Jahre in Newcastle dirigiert hat, bekannte, er habe ‚selten eine so überirdische Glückseligkeit empfunden wie beim Dirigieren dieses herrlichen Chores‘. Ich selbst erinnere mich, dass ich ungeheuer aufgewühlt war, als ich ihn 1972 dirigierte, aber dieses Mal, hier in Wittenberg, war seine Wirkung überwältigend.

Mit seiner Neigung zu ausgeprägtem Wechsel der Tonarten und plötzlichem Umschwenken aus dem öffentlichen in den privaten Bereich lässt Bach auf dieses anfängliche Gepränge eine Arie für Alt mit obligater Oboe von trügerischer Schlichtheit folgen. Die synkopierten Akzente der ersten beiden Takte narren das Ohr in gleicher Weise wie die variierende Aufteilung der Phrasen. In der letzten Zeile wird vor dem ‚bellenden Lästehund‘ gewarnt – könnte das eine Anspielung sein auf den Hund, den Luther in seinem Gefängnis oben auf der Wartburg in seinem Bett vorgefunden haben will? Überzeugt davon, dass es der

Teufel war, packte er das arme Tier und warf es aus dem Fenster hinaus in die Nacht.

Die Hörner und Pauken mit ihrem Marschthema aus dem ersten Satz kehren wieder und liefern nun die Kulisse zu dem Choral ‚Nun danket alle Gott‘ mit dem Text von Martin Rinckart. Johann Crügers robuste Melodie bewegt sich nie aus dem engen Tonraum einer Sexte heraus, was man angesichts der Breite und majestätischen Atmosphäre, die sie schafft, nie vermuten würde. Bachs Harmonisierung bringt dieses Triptychon zu einem befriedigenden Abschluss und lässt vermuten, dass an dieser Stelle ursprünglich die Predigt folgte.

Der zweite Teil der Kantate ist wohl zwangsläufig weniger beeindruckend, obwohl er ein hinreißend schönes Duett für Sopran und Bass (Nr. 5) enthält, das mit einer Parallelbewegung in Dezimen beginnt, unschuldig wie ein Paar wie Adam und Eva (vor dem Sündenfall), das Gott um seinen Schutz anfleht, Hand in Hand. Sogar ein Echo ist vorhanden, das bereits auf Papageno und Papagena hindeutet, ein Hauch Mozart, der durch den Hinweis auf *Eine kleine Nachtmusik* in den Violinritornellen bekräftigt wird. Obwohl Bach sein Bestes gibt, dieser genialen Musik zu begegnen und in den ‚wider uns tobenden Feinden‘ die Gefahr erkennen zu lassen, wirken seine Widersacher sehr viel weniger bedrohlich als Luthers stets teuflische Peiniger.

Bei der kleinen dreisätzigen Kantate **Nun danket alle Gott** BWV 192 bestand die Gefahr, dass sie als zartes Pflänzchen im Schatten der beiden riesigen Treibhausblüten (BWV 79 und 80) verkümmern würde. Mit ihrer bescheidenen Instrumentierung bietet sie jedoch einen reizvollen Kontrast, eine Möglichkeit, das Fest auf eine alternative und weniger bombastische Weise zu feiern. Der erste Satz ist eine geschickt und unkonventionell gestaltete Choralphantasie. Zweimal verzichten die Sopranstimmen auf ihre Hauptaufgabe, Crügers

Choralmelodie anzustimmen, und integrieren sich in den vierstimmigen Chorsatz. Unterdessen nehmen die thematisch völlig eigenständig agierenden und nach Familien (Flöten, Oboen und Streicher) geordneten Instrumente einen konzertanten Dialog auf. Bach gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, diese saubere Trennung beizubehalten. Unmerklich verwebt er beide Teile und holt, wenn alles erledigt und die letzte Strophe des Chorals verklungen ist, plötzlich den Chor zurück, der noch einmal über den letzten Takten des Orchesters, das ihn hinausbegleitet, ein lautes Lob anstimmt.

Faszinierend zu beobachten ist, wie Bach die trostlose Regelmäßigkeit einer Choralstrophe abschwächt, indem er sie für Solostimmen vertont – wie in dem Duett zwischen Sopran und Bass (zweite Strophe) – und sein Material durch subtile Veränderungen und Wiederholungen variiert. Doch seine beste Musik spart er für die dritte Strophe auf, eine Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes, hier in der Form einer munteren Gigue. Sie ist sicher recht eng mit der Gigue in D verwandt, die seine dritte Orchestersuite (BWV 1068) abschließt. Whittaker ist nicht der einzige Kommentator, der diesen Satz ‚für so einen Tag jubelnder Freude eines Volkes merkwürdig unpassend‘ findet. Mir jedoch scheint er völlig angemessen – Bachs feiert auf seine persönliche Weise die freudvolle Befreiung von den Fesseln, die durch Luthers Reformation erreicht wurde.

Als Höhepunkt unseres Konzertes folgte nun Bachs letzte Fassung seiner Kantate auf Luthers Choral **Ein feste Burg** BWV 80. Was zunächst eine Kantate für die Fastenzeit gewesen war, 1715 in Weimar auf einen Text von Salomo Franck komponiert, wurde später in Leipzig gründlich überarbeitet. Als Ersatz für die schlichte vierstimmige Harmonisierung von Luthers Choral, mit der er seine Kantate 1724 und auch 1730 eingeleitet hatte, schuf Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt nun einen gewaltigen, kunstvoll ausgearbeiteten kontrapunktischen Eröffnungssatz von 228 Takten Länge. Auf ein

instrumentales Vorspiel verzichtete er völlig. Ohne Vorwarnung stürzen sich die Tenorstimmen in das Kampfgetümmel (gewiss hat es nie einen erstaunlicheren Anfang für eine Kantate gegeben, auch keinen gewaltigeren Text, der mit einer so mitreißenden Melodie verwoben gewesen wäre?), auf das in kanonartiger Imitation drei weitere Stimmen in einem verzierten, aber angemessen altertümlichen Motettenstil folgen. Dann macht sich, zwei klotzigen Buchstützen vergleichbar, die diese Bestätigung der überzeugenden Kraft von Gottes Wort an Ort und Stelle halten, der mächtige Kanon auf den Weg – in Engführung, eine Zählzeit entfernt und im Abstand von drei Oktaven. Nichts könnte die wesentliche Rolle, die Sprache und Gesang (unabhängig voneinander und gemeinsam) bei der Verbreitung von Luthers Lehre durch ganz Europa gespielt haben, besser zum Ausdruck bringen.

Luthers Choral taucht in drei der sieben folgenden Sätze noch einmal auf. Bach konnte natürlich darauf bauen, dass seine Hörer mit dem Lied vertraut waren, und er fordert sie daher auf, das Gerüst der Melodie aus der von Ornamenten überkrusteten Umgebung herauszulösen, so wie in dem Duett (Nr. 2), wo die Auszierungen der Sopranstimme von der begleitenden Oboe noch gründlicher ausgeschmückt werden. Solche Probleme gibt es im fünften und mittleren Satz nicht, einer sehr lebhaften Gigue, in der alle Stimmen unisono und im Oktavabstand jede einzelne Zeile von Luthers dritter Strophe hervordonnern: ein gemeinsam in Angriff genommener Exorzismus, mit dem Bach Luthers Teufeln mit Elan den Garaus macht.

Noch weitere wunderbare Beispiele für Bachs Kunstfertigkeit und den Einfallsreichtum gibt es auszukosten, viele davon in den Sätzen, die aus der Weimarer Kantate von 1715 übernommen wurden. Sie enthalten ein schönes Bass-Arioso (Nr. 3), worin zur Reue aufgerufen wird, damit ‚Christi Geist mit dir sich fest verbinde‘, was durch die Verflechtung der Gesangslinie mit ihrer Continuobegleitung demonstriert wird – Ausdruck und Rhetorik befinden sich völlig im

Einklang; die seraphische Zärtlichkeit der Sopran/Cello-Arie (Nr. 4) mit ihren flehenden Melismen bei dem Wort ‚Verlangen‘; und schließlich das ausgedehnte Alt/Tenor-Duett (Nr. 7), worin Bachs lebenslange Begeisterung für den Kanon und den erfinderischen Einsatz dieses Stilmittels deutlich wird. Doch selbst die Glücksgriffe in der abschließenden vierstimmigen Harmonisierung des Chorals können nicht darüber hinweg täuschen, dass es der Eröffnungssatz ist, der am besten gelungen ist und die originellsten Ideen enthält – ein Triumph von Text, Melodie, kompositorischer Textur, Atmosphäre und Form. In dieser Gestalt liefert er vielleicht den vollkommensten Beweis für Luthers – und ebenso Bachs – Glauben an die heilende Kraft der Musik, die den ‚alt‘ bösen Feind‘ zu vertreiben und die Kräfte der Dunkelheit zu überwinden vermag.

Am Ende des Konzertes kam der recht streng blickende Pfarrer nach vorn. Zunächst bestätigte er, dass das Musizieren dem ‚alt‘ bösen Feind‘ eine schwere Niederlage zugefügt hatte. Als er dann im Programm sah, dass unsere nächste Station Rom sein würde – und sich vielleicht daran erinnerte, wie schockiert Luther über die Gottlosigkeit war, die er dort vorgefunden hatte (eine ‚Hure‘ hatte er die Stadt genannt!) –, fixierte er mich mit seinen Luchsaugen: ‚Führen Sie die gute Tat in Rom fort!‘, sagte er und machte auf dem Absatz kehrt.

© John Eliot Gardiner 2005

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen
Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier