

Kantaten für den Zwanzigsten Sonntag nach Trinitatis San Lorenzo, Genua

Nachdem wir das nüchterne Wittenberg mit seinen feurigen Feiern zum Reformationsfest hinter uns gelassen hatten, während uns die Abschiedsworte des Pfarrers („Führen Sie die gute Tat in Rom fort!“) noch in den Ohren klangen, ging die Reise nach Italien – zuerst nach Genua und dann weiter nach Rom, wo Luthers Antichrist seinen Sitz hatte. Johannes Paul II. hatte unlängst zwei päpstliche Bullen veröffentlicht, eine, die jede Aufführung nicht-geistlicher Musik in den Kirchen verbot, und, als sich herausstellte, dass sich das nicht so genau definieren ließ, gleich eine zweite, die überhaupt alle Konzerte in Kirchen untersagte. Zum Glück gibt es immer noch ein paar ‚regimekritische‘ katholische Priester und sogar Kardinäle, die der Musik zugetan und bereit sind, solch eine Vorschrift aufzuweichen – mit dem erfreulichen Ergebnis, dass wir zwei Konzerte geben durften, das eine in der Kathedrale San Lorenzo in Genua und das andere am folgenden Tag in der Basilika Santa Maria sopra Minerva in Rom.

Das Evangelium für den Zwanzigsten Sonntag nach Trinitatis, das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Matthäus 22, 1–14), legt viele symbolische Bezüge nahe: auf die Seele als Braut, eine zurückzulegende Wegstrecke, Kleidung und Speise, zum Beispiel Jesus als ‚Brot des Lebens‘. Bach schuf drei Vertonungen, die auf ihre Weise alle von dieser Symbolik geprägt sind und durch ihre Instrumentation, ihren Vokalsatz, ihren besonderen Klang oder eine Mischung aus allen drei Elementen eine jeweils andere Atmosphäre schaffen.

Zuerst entstand eine Kantate, die Bach 1716 für den Weimarer Hof schrieb, 1723 in Leipzig wiederaufführte, transponierte und noch einmal kopierte. Salomo Francks mit deutlichen Worten formuliertes Libretto zu BWV 162 **Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe** vergleicht das Leben mit dem Weg zu einem Hochzeitsfest. Das Ergebnis – Glück oder Leid – ist einerseits davon abhängig, in wessen

Gesellschaft man sich dorthin begibt, und andererseits, ob man sich als Hochzeitsgast der Einladung würdig erweist. Franck liebt poetische Verknüpfungen und krasse Gegensätze, so verweist er zum Beispiel in der einleitenden Bass-Arie auf ‚Seelengift und Lebensbrot‘, ‚Himmel, Hölle, Leben, Tod‘, ‚Himmelsglanz und Höllenflammen‘. Eine absonderliche Hochzeit! Kein Wunder, dass die letzte Zeile lautet: ‚Jesu, hilf, dass ich bestehe!‘ Durch die antiphonisch eingesetzten Violinen und Oboen (ursprünglich im Kanon) und einen ungewöhnlichen Part für ein Corno da tirarsi (hier von einer Altposaune übernommen) wirkt Bachs Musik feierlich in ihrer Stimmung, ihre dem Fortspinnungstypus folgende Form basiert auf einem Ritornell mit sequenzierten Wiederholungen. Die ‚Reise‘ wird in der Sopran-Arie ‚Jesu, Brunnquell aller Gnaden‘ (Nr. 3) fortgesetzt, wo ein 12/8-Takt und obligate Linien für Flöte und Oboe d’amore, die Robert Levin für uns rekonstruiert hat, auf die Erquickung durch kühlendes Wasser am Wegesrand verweisen. Die beschauliche Stimmung mit ihren fließenden Linien wird im ‚B‘-Teil durch die erregten Phrasen der Singstimme gestört: ‚Ich bin matt, schwach und beladen‘. Bach lässt uns durch die Arabesken der Sechzehntel ahnen, dass der Hunger der Seele nach Erquickung letzten Endes gestillt werden wird. Der Text des Alt-Rezitativs (Nr. 4) könnte auf moderne Weise formuliert lauten: ‚O mein Gott, ich hab nichts anzuziehen!‘, wäre da nicht der grausige Schluss des Gleichnisses: Der Gast, der nicht im Hochzeitskleid erscheint (unvorbereitet mit anderen Worten), wird in die Finsternis hinausgeworfen. Alt und Tenor, angemessen in ‚die Kleider der Gerechtigkeit‘ gehüllt, schildern ihre fröhliche Ankunft auf dem Fest (Nr. 5) in langen Vokalmelismen und Läufen, hier in eng geführtem Kanon, dort in parallelen Terzen und Sexten, begleitet von munteren Sprüngen in der ausgreifenden Continuuolinie.

BWV 49 Ich geh und suche mit Verlangen ist eine aus dem Jahr 1726 stammende Dialogkantate, in der die obligate Orgel eine

concertoartige Sinfonia vorträgt und die einleitende Arie für Bass sowie das abschließende Liebesduett zwischen der Seele (Sopran) und Christus (Bass), ihrem Bräutigam, einen reich verzierten Abschnitt enthalten. Alles ist darauf ausgerichtet, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Schönheit der Seele geschildert wird. Die Sprache ist sinnlich und erinnert an das Hohelied, ihre religiöse Umhüllung lässt sich schnell durchdringen. Der erste Abschnitt des Duetts, ‚Komm, Schönste, komm‘, ist, wie Whittaker sagt, ‚ein freimütiges Liebesduett, das sehr gut auf einer italienischen Opernbühne seinen Platz haben könnte‘ – eine treffende Bemerkung, da wir es in Italien aufführen würden. Der beste Satz ist der vierte, eine Arie für Sopran mit Oboe d’amore und Violoncello piccolo, ‚Ich bin herrlich, ich bin schön‘ – eine Art frühe Version von Bernsteins Song ‚I feel pretty‘. Die religiös-erotische Stimmung setzt sich in dem langen Abschlussduett fort, das einen reich verzierten Orgelpart aufweist. Der Sopran singt die siebte Strophe von Philipp Nicolais Choral ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘ und endet mit den Worten: ‚Deiner wart ich mit Verlangen‘, worauf der Bass aufmunternd antwortet: ‚Dich hab ich je und je geliebet, und darum zieh ich dich zu mir. Ich komme bald, ich stehe vor der Tür: Mach auf, mein Aufenthalt!‘ Keine dieser Doppeldeutigkeiten berührt unangenehm, nur die Länge der einzelnen Sätze, die ein wenig über das erträgliche Maß hinausgehen.

Das gilt nicht für die Choralkantate BWV 180 **Schmücke dich, o liebe Seele**, obwohl ihr Kopfsatz recht lang ist – einer jener im 12/8-Takt gleich einer Prozession gemessenen voranschreitenden Sätze, in denen Bach so großartig ist. Hier kombiniert er verhaltene Abschnitte der Bläser (zwei Blockflöten, zwei Oboen, eine davon da caccia) mit einem Thema für die unisono geführten hohen Streicher, dann teilt er die Bläser in Paare auf, zwischen denen über einer fragmentarischen (immer noch unisono gespielten) Streicherfigur ein kreuzrhythmischer Austausch stattfindet. Die Choralfantasie, die mit einer heiteren Cantus-

firmus-Melodie in den Sopranstimmen über den verzierten Gesangslinien der drei tiefen Stimmen beginnt, ist geradezu maßgeschneidert für die Seele, die sich für ihre Hochzeit herausputzt. Das Stück schildert anfangs eine Atmosphäre der Zärtlichkeit und Erwartung: das Ankleiden und den Gang zum Hochzeitsfest. Plötzlich (bei Takt 71) steigert sich die Spannung: die Braut ist angekommen (in den getragenen Streicherakkorden wird sogar ihre lange Schleppe angedeutet) – ein Verweis auf die sich in ähnlicher Weise steigernde Spannung in *Wachet auf* (BWV 140, Nr. 1). Die folgende Arie für Tenor und obligate Flöte (Nr. 2), mit deutlichen Anklängen an die Badinerie aus der Orchestersuite in h-moll (BWV 1067), nur in langsamerem Tempo, lässt an eine Mittelfest-Darbietung oder einen Tanz für Einhandflöte und Trommel denken. Doch statt tanzender Mädchen kommt als Antwort auf Jesu Klopfen (in den wiederholten Achteln im Continuo zu hören) die Aufforderung: ‚Ach, öffne bald die Herzenspforte‘. Diese Arie ist frisch, unbeschwert und mitreißend. Vor allem in dem Konzert in Rom inspirierte sie unsere beiden Klavieristen zu einer Darbietung spontanen Überschwangs – mit Boogierhythmen, flippigen Gegenthemen, Skalen, synkopierten Akkorden –, für mich der Stimmung des Stückes und den Gegebenheiten durchaus angemessen, aber für die ortsansässigen Stilwächter Anlass zu grimmigem Stirnrunzeln.

Die auf das Hochzeitsfest bezogene Symbolik ist auch im dritten Satz vorhanden, wo der Sopran mit einer verzierten Version der Choralmelodie, abgesetzt gegen ein sanft arpeggiertes *Moto perpetuo* für Cello piccolo, die Worte ausdeutet: ‚Ach, wie hungert mein Gemüte! Ach, wie pfleg ich mich nach dieser Kost zu sehnen! Ach, wie pfleget mich zu dürsten nach dem Trank des Lebensfürsten!‘ Die zweite Arie für Sopran (Nr. 5) ist als Polonaise angelegt, unterteilt in Einheiten zu vier und sechs Takten, in denen eine der beiden Oboen und beide Blockflöten gemeinsam mit den ersten Violinen die strahlende Melodie

vortragen. Was sich Bach dabei dachte, diese zauberhafte, in sich abgerundete Musik durch die Sopranstimme zu ergänzen, ist rätselhaft. Sie singt nur immer und immer wieder denselben Text (was hätte Johann Mattheson dazu wohl zu sagen gehabt?), über zwanzig Takte lang: ‚Lebens Sonne, Licht der Sinnen, Herr, der du mein Alles bist!‘ Dieses Stück ist eines der wenigen Beispiele für einen Kantatensatz, den Bach offenbar wie im Schlaf komponiert hat, auf jeden Fall hat er sich um den Text wenig geschert.

Der abschließende Choral, ein Musterbeispiel seiner Art, führt alle Fäden der früheren Sätze zusammen – die Thematik des himmlischen Hochzeitsfestes, der Nahrung für die Seele und der Vereinigung mit Gott. Johann Francks eucharistischer Choral ist in Bachs vierstimmiger Harmonisierung unbeschreiblich zärtlich. So sagt Whittaker über diese Kantate: ‚Sie ist in dieser Reihe diejenige, deren Glückseligkeit ungetrübt bleibt; da gibt es keine Kriege oder Gerüchte von Kriegen, keine beunruhigenden Dämonen oder falschen Propheten, keine Seelenfolter, keine Gedanken an vergangene Sünden, keine Furcht vor dem Jenseits; die Seele gibt sich voller Verzückung ihrem Bräutigam hin, und alles andere ist vergessen.‘

Es fügte sich sehr gut, dass wir diese Kantaten mit ihrer weltlichen Symbolik in zwei so farbenprächtigen italienischen Kirchen aufführten: San Lorenzo in Genua ist eine herrliche gotische Kathedrale mit Streifen in polychromem Marmor, der sie aussehen lässt wie ein heiliges Zebra. Die Mischung aus sakralen und profanen Elementen kann kaum deutlicher zutage treten als in der Basilika Santa Maria sopra Minerva in Rom, jener prächtigen gotischen Kirche aus dem 13. Jahrhundert, die der Überlieferung zufolge auf den Fundamenten dreier heidnischer Tempel ruht – für Isis, Serapis und für Minerva, deren Heiligtum Pompeius der Große um 50 v. Chr. errichtete. Sie ist eine wunderbare Schatzkammer mit einer Mischung unterschiedlichster Stile. Mein besonderer Favorit ist die Grabstätte Giovanni Alberinis aus

dem 15. Jahrhundert, wo auf einem schönen griechischem Sarkophag aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert dargestellt ist, wie Herkules mit dem nemeischen Löwen kämpft, zwei Renaissance-Engel ihm zur Seite und darüber in voller Länge die liegende Figur des Kardinals. Dieses Grabdenkmal bringt die stilistische Heterogenität dieser zauberhaften Kirche auf den Punkt.

Schätzungsweise viertausend Zuhörer fanden sich zu unserer Aufführung dreier wenig bekannter Bach-Kantaten ein. Sie saßen auf Balustraden, drängten sich in die Seitenkapellen, standen in allen drei Schiffen. Ich kam mir ein bisschen wie ein Gladiator vor, als ich mir einen Weg zum Orchester zu bahnen suchte. Die Temperatur stieg beträchtlich. Die Gegenwart so vieler Menschen, die so lange still ausharrten, so aufmerksam und voller Wertschätzung waren, überwältigte uns alle. Ich fand es erhebend und war mir ständig der einander überlagernden Schichten heidnischer und christlicher Gottesverehrung und der strahlenden Farben bewusst, die Händel so beeindruckt hatten, als er Rom besuchte. Der für Kultur aus dem Vatikan zuständige französische Kardinal saß unmittelbar hinter mir auf seinem herrlichen Thron, von Publikum umgeben. Als ich irgendwann ein paar Schritte zurücktrat, geriet ich versehentlich ein Stück näher an ihn heran, als ich wollte, doch ihm schien das nicht weiter zu stören. Mir war gesagt worden, ich würde schon merken, wenn das Konzert zu Ende sei, weil sich der Kardinal dann erheben und an mich ein paar Worte richten würde. Das tat er denn auch in gemessenem Französisch: *„Vous avez évoqué les anges par votre musique: ils sont venus avec leur bénédiction. Merci!”* [Sie haben mit Ihrer Musik die Engel herbeigerufen. Sie sind gekommen und haben ihren Segen gegeben. Danke!]. Hinterher fragte mich jemand, warum ich seinen Ring nicht geküsst hätte. Nun ja, was hätte *darauf* wohl der lutherische Pfarrer in Wittenberg erwidert?

Kantaten für den Einundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis Old Royal Naval College Chapel, Greenwich

Nach unserer Rückkehr aus Italien und weil der Abstecher nach Osten in die Baltischen Staaten, den wir mit so großer Ungeduld erwartet hatten, nun doch nicht zustande kam, fanden wir uns in London wieder, und wieder einmal in Greenwich, in der Old Royal Naval College Chapel, die ein perfektes architektonisches und akustisches Ambiente bot. Jemand in unserer Gruppe hatte vor kurzem eine deutsche Rundfunksendung gehört, in der ein prominenter Leipziger Bach-Forscher und Theologe behauptete, unsere Pilgerreise mit Bach-Kantaten sei ‚suspekt‘, weil Bach seine Kantaten nie in einem Stück hintereinander und erst recht nicht ‚in einem Konzert‘ aufgeführt habe. Wenn man so verfare, so sagte er, sei das nicht nur unauthentisch, sondern auch eine Gewähr dafür, dass sich vieles wiederhole, denn es ließe sich doch nicht vermeiden, dass Bach die für einen bestimmten Tag vorgegebenen Texte aus den Evangelien und Episteln auf gleiche Art und Weise verarbeite.

Wer sich vom Gegenteil überzeugen möchte, braucht sich nur die Musik anzuhören, die Bach für diesen Sonntag geschrieben hat. Er schuf nicht weniger als vier überragende Werke, denen der Bericht des Evangeliums zugrunde liegt, wie Jesus den Sohn des königlichen Beamten heilt (Johannes 4, 46–54). Sie unterscheiden sich alle erstaunlich und weisen in ihrer Stimmung und Instrumentierung fein differenzierte Nuancen auf. In der frühesten dieser Vertonungen, BWV 109 **Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!**, schafft Bach eine Reihe wunderbarer Antithesen, die den inneren Konflikt zwischen Zweifel und Glaube ausdrücken und zeigen sollen, dass der Glaube erst nach einer Zeit des Zweifels gewährt wird. In dem faszinierenden Gewebe des Eingangschors in d-moll, einer Vertonung des Textes aus dem Evangelium (‚Herr, ich glaube, hilf meinem Unglauben‘), unterteilt

er die Stimmen zunächst nach Art eines Concerto grosso in *Concertisten* und *Ripienisten*, wie er sie in seiner Terminologie nennt (die Quellen nehmen keine verbindliche Aufteilung vor, doch diese ergab sich während der Proben und durch Ausprobieren). Einer Triosonate im Miniaturformat, für eine einzelne Violine und entweder eine oder zwei Oboen mit Continuo, oder zwischen Solostimme, Violine und Oboe, werden weitere Rufe (mit der Anweisung *forte*) der gesamten Concerto-grosso-Gruppe an die Seite gestellt. Die ‚Solo‘-Stimmen melden sich mit der ersten Aussage zu Wort: ‚Ich glaube, lieber Herr‘ (beginnend mit einer aufsteigenden Quarte, über die sich eine aufsteigende Quinte der zweiten Stimme erhebt), woraufhin die ‚Tutti‘-Stimmen den zweiten Teil beisteuern: isolierte Rufe ‚hilf‘ und dann die sich windende, in die Tiefe zerrende Phrase ‚hilf meinem Unglauben‘. Unendlich faszinierend ist hier, wie diese beiden Aussagen vorgetragen, nebeneinander gesetzt und in einem sich immer weiter verdichtenden Austausch zwischen dem Orchester und dem fugierten Teppich, den alle vier Stimmen gemeinsam weben, verarbeitet werden. Bachs Vertonung hebt die Spannung zwischen Glaube und Zweifel auf eine so persönliche Weise hervor, dass man sich fragt, ob sie nicht seinen eigenen Glaubenskampf widerspiegelt.

Zwei sehr eindringliche Sätze schließen sich an: ein Rezitativ und eine Arie für Tenor, in der dieser innere Kampf weiter dramatisiert wird. Im Rezitativ (Nr. 2) verstärkt Bach die Dichotomie zwischen Glaube und Zweifel, indem er ihr zwei, vom selben Sänger gesungene ‚Stimmen‘ zuordnet, die eine mit *forte* bezeichnet, die andere mit *piano*, und diese Phrase um Phrase – und in Bachs Rezitativen sicherlich auf einzigartige Weise – miteinander wechseln lässt. (Wie hätte Schumann das geliebt – er, der Schöpfer von Florestan und Eusebius, der es hasste, sich mit einer einzigen einheitlichen Stimme auszudrücken!) Der grundlegende Kampf findet zwischen B-dur und e-moll statt, Tonarten, die durch einen Tritonus getrennt sind. Bach heischt um Mitleid, indem er die Phrasen in

diese tonal entgegengesetzten Richtungen lenkt: Die (Furcht ausdrückenden) *piano*-Phrasen ziehen zunächst nach unten, während die lauten Glaubensproteste nach oben und zu Dur streben. In den abschließenden Phrasen verliert die Figur, die auf Eusebius verweist, offenbar die Geduld und lässt einen langen ohrenbetäubenden Schrei hören: ‚Ach Herr, wie lange?‘, den sie in ihrer Verzweiflung zu einem hohen A (mit der Vorgabe *forte* und im Tempo *adagio*) treibt, während das Continuo eine Duodezime nach unten taucht, um sich auf einem tiefen E niederzulassen – eine düstere Vorschau auf die sich anschließende Arie. Bislang hat es keine Lösung gegeben. Gott hat nicht geantwortet.

Bach geht nun daran (Nr. 3), das angstvolle Zittern der Seele zu schildern: durch zerrissenen melodische Formen, instabile Harmonien, die zu quälenden Akkorden in der zweiten Umkehrung gelenkt werden, sowie persistierende Figuren in puntiertem Rhythmus. Er plündert die tragischen Ausdrucksreserven der französischen Overture à la Lully mit verheerender Wirkung, so dass sich anbietet, dieses Stück als frühe Skizze zu Petrus’ Reue-Arie in der *Johannes-Passion* zu interpretieren. Wie in ‚Ach, mein Sinn‘ ist die Stimmung turbulent, verzweifelt und qualvoll. Alle Energie versackt im ‚B‘-Teil, einer meisterhaften Untermalung der Worte: ‚Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor, es bricht dies fast zustoßne Rohr, die Furcht macht stetig neuen Schmerz‘. Die Instrumentierung wird dünner, die Harmonien steuern in entgegengesetzte Richtungen, erst nach d-moll, dann fis-moll, weg vom e-moll der Tonika und, kurz vor dem vollständigen Dacapo, mit einer abrupten Seitwärtswendung von der Dominante (h-moll) hin zu a-moll.

An diesem Dreh- und Angelpunkt in der Kantate ‚versetzt Bach absichtlich, da bin ich sicher‘, wie Eric Chafe darlegt, die entsprechenden symbolischen Bedeutungen der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen aus dem Rezitativ (*#* aufsteigend, positiv; *b* negativ) in die geschlossenen Sätze (*b* positiv; *#* negativ). So kehrt das

folgende Rezitativ für Alt (Nr. 4) mit Worten des Zuspruchs, ‚weil Jesus itzt noch Wunder tut‘, zu d-moll zurück und liefert das Präludium zu einer sonnigen Arie für Alt und zwei Oboen in F-dur. Als französischer Passetied angelegt, bringt sie, trotz ihrer Betonung des inneren Konflikts zwischen Fleisch und Geist, die ersten willkommenen Zeichen der Ermutigung. Bach schließt jetzt anstelle der üblichen vierstimmigen Choralharmonisierung mit einer überschwänglichen Fantasie, die ein Gefühl der Erleichterung und des Wohlbefindens vermittelt. Sie beginnt in d-moll und steuert auf a-moll zu – eine neutrale Tonart, die ‚alle vorangegangenen Tonarten zu relativieren scheint, ähnlich wie der Glaube letztendlich den Zweifel überwindet‘ (Chafe). Ob man nun eine solche allegorische Interpretation akzeptieren mag oder nicht, eins ist sicher: Bach ist sich bewusst, dass viele seiner Zuhörer hin und wieder in ihrem Glauben schwanken, und er hat dafür Verständnis. Luther betonte, der Glaube werde ‚zuweilen öffentlich, zuweilen heimlich‘ gewährt. Am Ende der Kantate hat man den Eindruck, dass man gehörig in die Mangel genommen wurde.

Dass der Glaube auf ‚heimliche‘ Weise gewährt wird, dieses Thema kehrt in der Kantate des folgenden Jahres (1724) wieder, BWV 38 **Aus tiefer Not schrei ich zu dir**, die auf Luthers berühmtem Choral basiert, in der eine freie Version von Psalm 130 zu der alten phrygischen Melodie gesungen wird. Luther beschrieb diesen Psalm als ‚heftige und sehr gründliche Worte eines wahrhaftigen reuigen Herzens, das in seinen Jammer auf das allertiefste gekehret ist ... Wir sind alle in tiefem grossem Elende; aber wir fühlen nicht alle, wo wir sind. Geschrey ist nicht anders, denn eine sehr starke ernstliche Begierde der Gnade Gottes, welches in dem Menschen nicht erstehet, er sehe denn in welcher Tiefe er liege‘. Bach versteht das vollkommen. In einem Eingangschor, der nur 140 Takte lang ist, lässt er Luthers Schrei inständig flehender Stimmen mächtig aus der Tiefe ertönen. Er entschied sich für den strengen *stilo antico* oder Motettenstil, bei dem

die Sopranstimmen jede Zeile der Melodie in langen Noten vortragen und die tieferen Stimmen ihnen imitierend vorangehen. Jede der vier Stimmen verdoppelt er durch eine Posaune – vier Posaunen in einer Bach-Kantate! (Man denkt an Schütz and Bruckner.) Was sie der allgemeinen Stimmung liefern, abgesehen von ihrem einzigartigen polierten Klang, das ist die Würde eines feierlichen Rituals. Bach scheint die Grenzen dieses Motettensatzes durch abrupte chromatische Wendungen hin zu der Melodie in phrygischem Modus absichtlich in einen Bereich außerhalb aller stilistischen Normen zu verschieben.

Im dritten Satz, einer Arie in a-moll für Tenor mit zwei Oboen, übernimmt Bach in seiner Vertonung der Zeilen ‚Ich höre mitten in den Leiden ein Trostwort‘ sein Stichwort wieder aus Luthers Kommentar: Gott sei ‚so wunderbarlich in seinen Kindern, dass er sie gleich in widerwärtigen und uneinigen Dingen selig macht; denn Hoffnung und Verzweifeln sind wider einander. Doch müssen sie in dem Verzweifeln hoffen‘, denn ‚in der Furcht, die den alten Adam abbauet, wächst die Hoffnung, die den neuen Menschen formet‘. Selten schreibt Bach so durchgängig ineinander verschlungene chromatische Linien für Oboe, in denen es nirgendwo eine Stelle zum Atemholen gibt. Das erfordert eine starke Technik und ein mutiges Spiel.

Die letzten drei Sätze sind alle ungewöhnlich, unnachgiebig und kompromisslos: Zuerst ein Rezitativ für Sopran mit der Anweisung *a battuta* über einer Basslinie, welche die alte Melodie hervordonnert und zu sagen scheint: ‚Du wagst es zu zweifeln!‘, eine wunderbare Umkehrung der gängigen Praxis und eine Tour de force besonderer Art, denn der Glaube des Soprans erhält kaum Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen und seine Schwäche zu offenbaren. Dann ein Terzetto, der Zwillingbruder der Arie aus der Kantate BWV 116, die wir drei Sonntage vorher in Leipzig aufgeführt hatten – ‚Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem andern hält, so wird mich doch mein Heil erretten, dass alles plötzlich von mir fällt‘. Es schildert nun, ‚wie bald

erscheint des Trostes Morgen auf diese Nacht der Not und Sorgen'. Ketten aus Vorhalten setzten einen abwärts gerichteten Kreislauf aus Quinten durch die Molltonarten in Gang (d, g, c, f, dann B-dur), während der aufdämmernde Glaube die Richtung nach oben umkehrt, bis die ‚Nacht der Not und Sorgen‘ sie wieder in die andere Richtung lenkt. So unterschiedlich diese drei Sätze sein mögen, sie fließen ineinander und sollten auch so vorgetragen werden. Das abschließende tiefe D der Arie bleibt als Bass des Schlusschorals bestehen, der mit einem über ihm liegenden faszinierenden 6/4-Akkord beginnt, bevor die neue Tonart E-dur bestätigt wird – ‚das D, Symbol für *Trübsal und Nacht*, erhält durch diese Veränderung eine neue Bedeutung‘ (Chafe). Wie in BWV 109 spart sich Bach das Angebot und die Gewährung von Hilfe bis zur allerletzten möglichen Gelegenheit auf. Mit seinen Stimmen, die alle vom vollen Orchester verdoppelt werden (wieder diese vier Posaunen!), wirkt dieser Choral erschütternd und furchterregend in seiner lutherischen Inbrunst, vor allem die abschließende phrygische Kadenz, wo die Bassposaune bis zum tiefen E abtaucht.

Zeichen und Wunder geschehen in diesem unglaublichen Werk. Schon allein das Wort ‚Zeichen‘ erhält eine aussagekräftige symbolische Bedeutung – durch eine verminderte Septime bei diesem Wort im Sopran-Rezitativ, bei der alle drei ‚Zeichen‘ vorhanden sind: ein Erhöhungszeichen (fis), ein Erniedrigungszeichen (es) und ein Auflösungszeichen (C). Eric Chafe kommt zu dem Schluss: ‚Da das Johannes-Evangelium auch das *Buch der Zeichen* genannt wird und Bach die tonale Anlage seiner *Johannes-Passion* offenbar als eine Art Spiel mit den drei musikalischen Zeichen ... konzipiert hat, wohnt diesem wichtigen Detail in der Anlage der Kantate ‚Aus tiefer Not‘ vielleicht eine tiefere Bedeutung inne, die im Zusammenhang steht mit Bachs grundlegender Verfahrensweise im Umgang mit der Tonartensymbolik.‘

Nach so viel aufgetauhter Kraft erseht BWV 98 **Was Gott tut, das ist wohlgetan**, im November 1726 entstanden, ausnehmend freundlich. Es ist ein bedeutend kürzeres und intimeres Werk als Bachs andere beiden Kantaten (BWV 99 und 100), denen Samuel Rodigasts Choral zugrunde liegt. Obwohl es wie eine Choralkantate beginnt, weist es nicht den typischen konzertierenden Austausch zwischen den Stimmen auf, dem wir mit Bachs zweitem Jahrgang assoziieren. Während der Chor die Zuversicht äußert, dass ‚sein Wille gerecht bleibt‘, und dafür sein Stichwort aus der Epistel bezieht, in der uns Paulus auffordert, ‚den Harnisch Gottes zu ergreifen‘ (Epheser 6, 10–17), befinden sich die ersten Violinen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihr melodisches Material legt eine der Sprechstimme ähnliche Vortragsart nahe, mit der auf eindrucksvolle Weise das Schwanken der Menschen zwischen Zweifel und der Hoffnung auf Gott zum Ausdruck gebracht wird – eine Technik, die Bach aus vielen Beispielen im Werk seines Cousins Johann Christoph gelernt haben könnte. Whittaker bringt das Wesen der Kantate beispielhaft auf den Punkt: ‚Der Tenor fleht um Rettung aus seiner Leidensqual (Nr. 2), der Sopran bittet die Augen, sie mögen aufhören zu weinen (Nr. 3), da Gott, der Vater, noch lebt, der Alt flüstert ein Trostwort (Nr. 4), und der Bass erklärt, er werde Jesus nie verlassen (Nr. 5).‘ Die anfängliche Überraschung, dass die Kantate nicht mit einem Choral, sondern einer Arie mit einem vergnügten Unisono obligato für die Violinen in Händel’scher Manier endet, weicht einem Lächeln, sobald klar wird, dass die Worte des Basses in Wahrheit eine leicht verzierte Variante eines Chorals von Christian Keymann (1658) mit dem gleichen Text sind: ‚Meinen Jesum lass ich nicht‘.

Als letztes Werk (und das letzte, das Bach komponierte) stand BWV 188 **Ich habe meine Zuversicht**, von 1728/29, auf unserem Programm. Die einleitende Sinfonia geht auf den dritten Satz des Cembalokonzertes in d-moll BWV 1052 zurück, von dem im Autograph

nur die letzten 45 Takte vorhanden sind. Robert Levin hat daher die verlorenen 248 Takte rekonstruiert, und er tat es mit dem ihm eigenen exzellenten Stilgefühl. Das Ergebnis ist eine wahre Freude. Die Eingangsarie gehört zu den gelungensten Arien, die Bach für Tenor geschrieben hat: im ‚A‘-Teil, wo die Betonung auf der *Hoffnung* liegt, die *Zuversicht* erst noch erstrebt, nicht schon behauptet wird, pastoral in ihrer Stimmung; im ‚B‘-Teil heftig und dramatisch. Sie ist auch sängerfreundlich, bei Bachs Tenor-Arien eine Seltenheit. Ein langes und vorzügliches Bass-Rezitativ, mit einem Arioso im 6/8-Takt endend, trennt die beiden Arien von der Alt-Arie, vermutlich ein Instrumentalsatz für obligate Orgel, der durch eine Singstimme ergänzt wurde. Dem abschließenden Choral ‚Auf meinen lieben Gott‘ liegt eine Melodie weltlichen Ursprungs zugrunde, die sich auf Venus, die Göttin der Liebe, bezieht. In Bachs Harmonisierung verströmt sie Zuversicht, Vertrauen und Kraft.

Die Old Royal Naval College Chapel bot eine der Stimmung dieser Kantaten förderliche Atmosphäre. Allerdings hatten seit Januar, als wir zuletzt hier waren, die Leute vom Arbeitsschutz ihre Hand im Spiel und unnötige bürokratische und konkrete Hindernisse geschaffen (zum Beispiel ‚Fluchtwege‘, denen wir ausweichen sollten). Unsere Zuhörer waren wirklich ernsthaft interessiert, aber ach so englisch, zu zurückhaltend oder zu ehrerbietig, um irgendeine spontane Regung der Begeisterung zu zeigen – im Gegensatz zu unserem Publikum auf dem Kontinent. Ihr Applaus verhallte gleich wieder wie bei einem Ballon, dem die Luft entweicht.

© John Eliot Gardiner 2010
Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch