

Kantaten für den Sonntag nach Weihnachten

St Bartholomew's, New York

Manhattan war zauberhaft, nachdem es dort zum ersten Mal seit sieben Jahren ausgiebig geschneit hatte. Es war Silvester, und in der Park Avenue bogen sich die Äste der festlich erleuchteten Bäume unter der Last des Schnees. Bachs großartige doppelchörige Motette **Singet dem Herrn** (BWV 225), die das 59. und abschließende Programm unserer Pilgerreise eröffnete, spricht von dem schneidenden Wind, der das Gras welken lassen und das Leben auslöschen kann – draußen waren die Temperaturen auf minus zehn Grad gefallen. Außerdem ist es die Jahreszeit, wenn in den Pflanzen das Wachstum zum Stillstand zu kommen pflegt. Hier gibt es eine direkte Parallele zum religiösen (und nicht nur christlichen) Glauben, der diese dunkelste Phase in der Mitte des Winters als einen Zeitraum auffasst, in dem das Leben ruhiger abläuft und der Mensch Gelegenheit erhält, über die grundlegenden Geheimnisse seiner Existenz nachzudenken. Bach fängt diese Atmosphäre auf sehr eindringliche Weise in dem besinnlichen Mittelteil seiner Motette ein. Die Stimmung in der bis auf den letzten Platz gefüllten Kirche St Bartholomew war einzigartig, das Publikum hingerissen und glücklicherweise ohne störende Huster. Chor und Orchester wirkten fragil und euphorisch in einer merkwürdigen Mischung, so als hätte die riesige Anstrengung, zur letzten Station der Reise zu gelangen, alle aufgestauten Gefühle an die Oberfläche gebracht. Die Spannung löste sich, als die munteren, fröhlichen äußeren Abschnitte von *Singet dem Herrn* gesungen wurden, in denen deutlich zum Ausdruck kommt, dass das Lied ‚neu‘ ist. Das Engagement, die Freude und Begeisterung und das Gemeinschaftsgefühl zwischen Sängern und Instrumentalisten waren deutlich zu spüren, der Höhepunkt eines Unternehmens, das sich über ein ganzes Jahr erstreckt, neue Freundschaften hervorgebracht und durch gemeinsame Erlebnisse

gefestigt hatte. Edward Said sagte mir hinterher, die Aufführung der Motette sei für ihn die Krönung des Abends gewesen.

Für andere allerdings mag dieser Höhepunkt die erste Kantate gewesen sein, die wir aufführten, BWV 152 **Tritt auf die Glaubensbahn**. Wirklich ein kleines Wunder ist dieses intime Kammermusikstück für gerade einmal zwei Sänger (Sopran und Bass) und sechs Instrumente (Blockflöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da gamba, dazu Cello- und Orgelcontinuo), denen wir in den Ecksätzen ein siebentes Instrument (Cembalo) hinzufügten. Die für den Sonntag nach Weihnachten vorgesehene lutherische Liturgie distanziert sich von der Stimmung der Inkarnation und verweist auf die kommende Passionszeit mit Christi Kreuzigung und Tod. Der von Salomo Franck verfasste Text stellt Gegensätze einander gegenüber: Im Zentrum steht das Bild des Steins, des Ecksteins des Glaubens, den Gott durch Jesu Menschwerdung gelegt hat, der aber auch der Stolperstein ist, an dem sich die Menschen verletzen können. Bach hebt in seiner Vertonung diese Dualität immer wieder hervor, er verweist einerseits auf den Sündenfall der Menschheit und die Notwendigkeit spiritueller Erniedrigung, andererseits auf den Triumph des Glaubens und die Krone, die der Seele am Ende der ‚Glaubensbahn‘ zuteil werden wird, nachdem sie ‚Trübsal und Schmach‘ erduldet hat. Bereits im Vorspann, in den vier langsamen einleitenden Takten, die zu einer der schwungvollsten und (in Bachs Kantaten eine Seltenheit) rein instrumentalen Fugen führen, erkennen wir die Absicht des Komponisten, vier derart unterschiedliche Instrumente gegeneinander antreten zu lassen, und das Vergnügen, das es ihm bereitet, Klangfarben ineinander zu verweben. Bach bringt hier den Reichtum seiner jugendlichen Einfälle ins Spiel, lässt seiner Experimentierfreude freien Lauf und beweist, dass er den Kontrapunkt bereits hervorragend beherrscht. Seiner Kantate gibt er die Form einer spirituellen und musikalischen Reise.

Zunächst werden wir vom Bass-Solisten aufgefordert, ‚auf die Glaubensbahn zu treten‘ (Nr. 2); wenn wir dann unterwegs sind, erhalten wir beidseitig der Sopranarie, die dem Stein des Glaubens huldigt (Nr. 4), eindringliche Ermahnungen, werden vor dem Schicksal der ‚bösen Welt‘ gewarnt, wenn diese ‚über ihn zur Höllen fällt‘ (Nr. 3), und erfahren, dass ‚die größte Weisheit dieser Erden‘ nichts wert sei (Nr. 5). Was Gott beschließt, lässt sich mit dem Verstand nicht begreifen und begründen. Im Glauben muss sich das Herz der heiligen Einheit zuwenden, von Bach symbolisiert durch die Annäherung der vier Instrumente, die für den Dialog zwischen Jesus und der Seele den Hintergrund schaffen.

Ein überzeugendes Gleichgewicht zu erreichen zwischen der vorwärtsdrängenden, gigueähnlichen Melodie, die von den vier Instrumenten gespielt wird, und dem Raum, den die Gesangslinien für ihren Text benötigen, ist eine der großen Herausforderungen bei der Interpretation dieser faszinierenden Kantate, ein Juwel neben all den anderen wertvollen Werken, die aus Bachs späten Weimarer Jahren (1714–17) erhalten sind. Doch wer außerhalb der höfischen Kreise kannte zu Bachs Zeiten tatsächlich diese neuen Werke? In seinen Kreisen und unter seinen Zeitgenossen hatte er in erster Linie als Orgelvirtuose und dann als Komponist instrumentaler Musik einen Namen. Was entging ihnen, und wie viele andere Vokalwerke aus diesen Jahren sind für uns verloren – vielleicht mehr als die Hälfte? Die wahrscheinlichste Erklärung ist, dass der missgestimmte Weimarer Herzog sie beschlagnahmte, als er Bach einen Monat vor dessen Abreise in den Kerker warf und die Tür zu der Orgelempore, wo er seine Partituren aufbewahrte, abschloss.

BWV 122 **Das neugeborne Kindelein**, eine Choralkantate, die Bach 1724 als Teil des kurzen Weihnachtszyklus innerhalb seines zweiten Leipziger Kantatenjahrgangs komponierte, kommt wohl der herkömmlichen Vorstellung von einem Weihnachtslied, das dem Kindelein Jesus huldigt, am

nächsten. Und doch geht der anonyme Textdichter den für den Tag vorgegebenen Lesungen aus dem Weg und hält sich, in enger Anlehnung an einen Choral von Cyriakus Schneegaß (1597), an den alten Brauch, die Feiern von Weihnachten und Neujahr miteinander zu verknüpfen. Bach beginnt mit der sanftesten Choralfantasie, die man sich vorstellen kann, einer lyrischen Melodie von Melchior Vulpius, deren Text gerade einmal vier Zeilen umfasst, in der Form eines pastoralen Wiegenliedes, in das sich ein zartes Ritornell für drei Oboen und Streicher fügt – ganz anders als jene, wie wir sie aus dem zweiten Teil des *Weihnachtsoratoriums* gewohnt sind. Damit gerät die Eruption des Cello- und Orgelcontinuos als Präludium zu dem Mahnruf des Bassisten ‚O Menschen, die ihr täglich sündigt‘ noch weitaus dramatischer. Während die tiefe Tonlage und die dunkle Klangfarbe des Bassisten im Dialog mit dem Continuo die irdische Perspektive der sterblichen Menschen betonen, beschreibt die (bei ihrem ersten Einsatz den Bass spiegelnde) Sopranstimme die Sicht der Engel, die vor der fluchbeladenen Menschheit zurückschrecken, und schildert dann, wie es ihr bei den Engeln ergehen wird. Bei ihren Worten ‚erfüllen nun die Luft‘ beginnen drei Blockflöten, die höchsten Instrumente, die Bach zur Verfügung hatte, Vulpius’ Melodie zu harmonisieren. Die Absicht des Komponisten ist klar: Er will zeigen, dass die gegensätzlichen Reiche der Menschen und Engel nun miteinander vereint werden. Das erinnerte mich an Botticellis Gemälde ‚Die mystische Geburt‘ in der Londoner National Gallery, sicherlich eine seiner genialsten Schöpfungen. Dort, gleich im Vordergrund, befinden sich Engel, die Menschen umarmen. Als Botticelli dieses Bild um 1500 malte, hatte Savonarola kurz zuvor die Florentiner auf sehr ähnliche Weise wie Bachs Bassist zur Raison gerufen: ‚Bereut, was ihr getan habt, bereut eure Sünden, haltet euch vom Dämon fern, lasst euch von den Engeln gewinnen, denn allein diese können euch zum Erlöser bringen.‘ Es mag sein, dass Botticellis Gemälde als Illustration zu

Savonarolas Predigt dienen sollte, so wie Bachs Kantate als akustisches Pendant zu Botticellis Gemälde aufgefasst werden könnte. Der Choral von Schneegaß kehrt in der Mitte des folgenden Terzetts wieder: Sopran und Tenor singen den Text der ‚Aria‘, die Altstimme singt den Text des Chorals, in der Oktave von den Violinen und Bratschen begleitet. ‚Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht‘, erklärt der Bass (Nr. 5) und ermuntert den Chor, ‚das rechte Jubeljahr‘ zu feiern... ‚itzt ist es Singenszeit‘.

Eine ähnliche Aufforderung, Gott für all die Wohltaten zu danken, die dieser in dem zu Ende gegangenen Jahr den Menschen zuteil werden ließ, liegt der Kantate zugrunde, die Bach ein Jahr später als Teil seines dritten Leipziger Zyklus komponierte: BWV 28 **Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende**, ein Titel, der das Gefühl des Verlusts und der Erfüllung, der Erleichterung und des Bedauerns innerhalb der Gruppe am Ende dieses gemeinsam verbrachten Jahres, das unser Leben verändert hat, auf treffende Weise zusammenfasst. Die Kantate beginnt als beschwingter konzertartiger Satz im Wechsel zwischen Oboen und hohen Streichern, die zu dem tanzartigen Aufruf des Soprans, ein ‚frohes Danklied‘ anzustimmen, die Kulisse liefern. Dieses ‚Danklied‘ ist jene Motette ‚Nun lob, mein Seel, den Herren‘, die ich als siebenjähriger Knabensopran in einer deutschen Sommerschule kennengelernt hatte, die von Georg Götsch, einem einst berühmten, damals sehr gebrechlichen Chordirigenten geleitet wurde. Wir sangen das Lied eine Woche lang jeden Tag, und ich glaube, es hat mich entsetzlich gelangweilt; doch jetzt, ein halbes Jahrhundert später, war ich schlagartig fasziniert von der Nüchternheit und Komplexität seines *stile antico*, seinen verborgenen Schätzen und Subtilitäten, vor allem in den letzten fünfzig Takten, wo sich das Gefühl einstellt, dort werde ein riesiger kosmischer Kampf ausgetragen. Ich fürchte, auch die Chorsänger dürften sich während der Proben gelangweilt haben; doch in der Aufführung, als die Gesangslinien durch Streicher,

Oboen, Zink und Posaunen verdoppelt wurden, zeigten sie sich in diesem vorletzten *Te Deum laudamus* der Pilgerreise ihrer Aufgabe vollaufgewachsen. Ich fand es ungeheuer ergreifend. Nach diesem großartigen Chor vermitteln die übrigen Sätze zwangsläufig ein Gefühl der Ernüchterung. So schön das Tenor-Accompagnato (Nr. 4) und das Duett (Nr. 5), in dem Alt und Tenor einander imitieren, auch sein mögen, es ist der abschließende Choral, der am tiefsten beeindruckt. Paul Ebers Neujahrshymnus ‚Helft mir Gotts Güte preisen‘ war uns während des Jahres schon verschiedene Male begegnet, aber nie auf eine so packende, eindringliche Weise wie in Bachs Harmonisierung dieses Gebets, das für das kommende Jahr Schutz und Beistand erfleht.

In vielerlei Hinsicht hielten wir es für angebracht, unsere Pilgerreise hier in New York im Schnee und auf dem Scheitelpunkt der Jahreswende zu beenden. An allen anderen Orten wo auch immer in Deutschland hätte unsere Aufführung wie eine Wiederholung gewirkt, hätte zu Vergleichen mit Weimar herausgefordert, von wo aus wir uns Weihnachten ein Jahr zuvor auf den Weg gemacht hatten. Wo auch immer in Großbritannien hätten die Leute wohl lieber zu Hause um den Weihnachtsbaum oder vor dem Fernseher gesessen. Hier hingegen gab es ein neues Publikum, das sich für Bachs wunderbare Kantaten hatte gewinnen lassen – eine Herausforderung, der sich diese sorgsam ausgewählte, von der Reise gestählte Truppe aus Pilgern stellte, die sich ein Jahr lang intensiv mit dieser Musik befasst und einzeln und gemeinsam so eindrucksvolle Fortschritte gemacht hatten. Diese Musik, mit der wir uns ein Jahr lang geplagt hatten, ist technisch anspruchsvoll; sie auszuführen, kommt häufig einem Hochseilakt gleich, der neben unglaublicher Präzision, Flexibilität und Virtuosität auch Aufgeschlossenheit gegenüber den Musikerkollegen erfordert. Sie verlangt von den Ausführenden, dass sie sich völlig in dieses Idiom versenken, viele ‚Bach-Kilometer‘ auf ihrem Zähler haben müssen,

bevor sie sich imstande fühlen, diese Kantaten relativ ungezwungen und überzeugend aufzuführen.

Nirgendwo war das deutlicher zu spüren als in der Kantate, mit der unsere Reise endete. BWV 190 **Singet dem Herrn ein neues Lied!**, für den Neujahrstag 1724 komponiert, ist nur in Fragmenten überliefert, zumindest was die ersten beiden Sätze betrifft, von denen lediglich die Gesangsstimmen und zwei Violinparts erhalten sind. Alle übrigen Orchesterstimmen müssen rekonstruiert werden. Verschiedene Vorschläge wurden veröffentlicht, keiner ist völlig überzeugend, manche sind nicht sehr idiomatisch. Immerhin besteht die Möglichkeit, die Instrumentierung, die Bach für den Kopfsatz vorgesehen hatte, aus der noch vorhandenen Partitur des abschließenden Chorals zu erschließen. Alle machten sich an die Arbeit, dem Beispiel unserer beiden brillanten Cembalo- und Orgelspieler folgend, Howard Moody und Silas Standage, die mit möglichst geringem Aufwand die bezifferten Basslinien einfügten. In den Proben passten wir bis zum allerletzten Augenblick neue Parts für die drei Oboen, drei Trompeten und Pauken ein. Hätten wir mehr Zeit gehabt und wären wir geschickter gewesen, wäre uns das sicher besser gelungen, aber als es dann zur Aufführung kam, schienen alle Sänger und Spieler darauf bedacht, das Publikum an der Freude und Festlichkeit dieses übersprudelnden Neujahrsstückes teilhaben zu lassen. Und der Psalmtext, der mit dem Text der Motette, die wir zu Beginn unseres Programms gesungen hatten, nahezu identisch war, gab ihm eine weitere Würze. Zwischen den Psalmversen hat Bach zwei Zeilen aus Luthers weltlicher Fassung des *Te Deum* (1529) eingefügt. Diese weist er dem liturgisch überlieferten gregorianischen Choral zu, der vom Chor in langen Noten oktavierend vorgetragen wird, eine weitere Technik musikalischer Abwechslung, die er meisterhaft beherrschte – und die in der Aufführung ungemein imposant wirkt.

Luthers Zeilen kehren, diesmal harmonisiert, in dem litaneiartigen zweiten Satz wieder, der ‚tropierte‘ rezitativische Einschübe für die drei tiefen Solostimmen enthält. Der tanzartigen Aria im Dreiertakt für Alt (Nr. 3) haben wir zur Dopplung der homophonen Streicherlinien, die offensichtlich der weltlichen Verwendung dieses fandangoartigen Satzes entstammen, die drei Oboen hinzugefügt. Aber die Krönung all dieser Sätze ist das zärtliche Duett für Tenor und Bass ‚Jesus soll mein Alles sein‘. Hier gibt es wieder ein Problem: Die Quellen bieten keine Anhaltspunkte, für welches Instrument Bach das hinreißende Obligato bestimmt haben könnte, das nur die Anfangsphase, die nicht weniger als sechsmal zu hören ist, mit den Gesangsstimmen gemeinsam hat; der restliche Teil besteht aus Ketten versonnener Arabesken, die sich gestenreich aus dem Hauptrhythmus herauslösen. Wir haben ihn probeweise von der Oboe d’amore und dann von der Violine spielen lassen und fanden, dass er für beide Instrumente unbequem tief lag. Als uns die Viola d’amore einfiel, die Bach in BWV 152 verlangt, fragte ich Katherine McGillivray, ob vielleicht sie es probieren würde. Sie hatte zunächst Bedenken: Ihr Instrument war auf A=392 gestimmt, und das würde bedeuten, dass sie entweder in Es-dur (ohne offene Saiten) zu spielen hätte oder es höher stimmen müsste. Doch als es dann zum Konzert kam, fand Katherine, von ihrer Schwester Alison auf dem Cello begleitet, für dieses bewegende, von James Gilchrist und Peter Harvey erstaunlich besonnen und beherrscht gesungene Duett genau die richtige meditative und elegische Stimmung. Schließlich stand für mich außer Frage, dass dieser Satz unsere (zweite) Zugabe sein würde. So kamen die allerletzten Noten unserer Kantatenpilgerreise von Katherines unvergesslich schönen Viola d’amore – während alle einen Kloß im Hals hatten und mit den Tränen kämpften.

Da im Evangelium für den Neujahrstag (Lukas 2, 21) von der Beschneidung die Rede ist und Jesus seinen Namen erhält, beginnt jede

Zeile dieses Duetts mit dem Wort ‚Jesus‘. Bachs Absicht ist klar: Er will die Aufmerksamkeit auf die über das Irdische hinausweisende Hoffnung der Gläubigen lenken, ihr Leben so zu beenden, wie sie das Jahr beginnen und beschließen, mit dem Namen ‚Jesus‘ auf den Lippen. So wie es Bach in vielen seiner Kantaten handhabte, die er für andere Höhepunkte im Kirchenjahr geschrieben hatte – Verkündigung (BWV 1), Ostern (BWV 31), die ersten beiden Sonntage (BWV 75, 76 und 20) und die letzten Sonntage (BWV 60 und 70) nach Trinitatis –, legt er hier, an der Jahreswende, besonderes Gewicht auf den zyklischen Verlauf des Lebens, die zwangsläufige Bewegung vom Anfang auf das Ende zu. ‚Jesus hilft mir durch sein Blut‘, diese Botschaft ist es, die in dem Duett den Verweis auf die Leidenszeit begründet, die Jesu bevorsteht. Ein Schatten legt sich über die Musik und hellt sich erst in der letzten Zeile wieder auf: ‚Jesus macht mein Ende gut‘.

Wie Eric Chafe bemerkte, war und ist die Akzeptanz des Kreislaufs von Leben und Tod die natürlichste und unvermeidliche Reaktion des Menschen auf seine Existenz. Bach lässt diese Neujahrskantate in der Tonart D-dur beginnen und enden. Um die Störungen und Ereignisse, die im vergangenen Jahr Stolpersteine boten und straucheln ließen, und das Jahr, das nun beginnen wird, in einen stabilen Rahmen zu stellen, bedient er sich eines Symbols, das sich dem Ohr am leichtesten erschließt. Zweifellos war das auch der Grund (wie bei den anderen Kantaten für den Neujahrstag), warum er das Werk mit einem Vers aus Johann Hermans Choral ‚Jesu, nun sei gepreiset‘ beendete. Mit seinen vierzehn Zeilen ist dieser Choral das perfekte Symbol für die Spanne von Alpha bis Omega, für die Reise vom Anfang bis zum Ende und für den Neubeginn zur Jahreswende.

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier