

Kantaten für Neujahr

Gethsemanekirche, Berlin

Nach dem bewegten Beginn der Pilgerreise – mit drei Weihnachtskonzerten in Weimar – kehrten wir kurz nach London zurück, tauschten verspätet ein paar Geschenke mit der Familie, verabschiedeten alte und begrüßten neue Teammitglieder und begannen mit den Vorbereitungen für zwei äußerst anspruchsvolle Programme an zwei aufeinander folgenden Feiertagen: Neujahr, das in diesem Jahr auf einen Sonnabend fiel, und der Sonntag nach Neujahr. Als wir in Berlin ankamen, machten wir uns sofort auf den Weg zur Gethsemanekirche in Prenzlauer Berg, dem Stadtteil Ost-Berlins, der sich zum Zentrum der Opposition gegen das DDR-Regime entwickelt hatte. Im Oktober 1989 wurde die Gethsemanegemeinde, wie auch andere Berliner Gemeinden, mit ihren öffentlichen Diskussionen, Protestaktionen, Friedensgebeten und Mahnwachen zum Sammelpunkt der DDR-Friedensbewegung. Diese gerade einmal hundert Jahre alte, mit ihrer doppelgeschossigen Empore wie ein großes neogotisches Theater wirkende Kirche hat noch immer eine beeindruckende Atmosphäre – und eine hallende Akustik, die uns einige Probleme bereitete. Wir waren hier, um das neue Jahrtausend zu begrüßen, und was hätte es dafür Besseres geben können als Bachs Musik zum 250. Jahrestag seines Todes? Alle in der Gruppe schienen begeistert zu sein und sich auf dieses großartige Abenteuer zu freuen.

Auf dem Papier wirkte das Programm mit den Kantaten für den Neujahrstag allerdings recht fad. Wie sollten es die platten Exordien zum Jahresende und die Gebete für ‚Stadt und Land‘, ‚Kirche und Schule‘, die Bach von seinen anonymen Librettisten geliefert worden waren, mit einem so bedeutsamen Wechsel vom zweiten zum dritten Jahrtausend aufnehmen können? Wie sich herausstellte, auf mühelose, treffliche und – dank Bachs Musik – triumphale Weise. Selbst wenn sich

die Schrecken der kriegerischen Auseinandersetzungen im 17. und 18. Jahrhundert in ihrem Ausmaß nicht mit denen des ausgehenden 20. Jahrhunderts vergleichen ließen, die sicherlich die blutigsten überhaupt in der Geschichte der Menschheit waren, bieten die Texte einiger dieser Kantaten genügend Stoff zum Nachdenken, zum Beispiel dieser: ‚Tausendfaches Unglück, Schrecken, Trübsal, Angst und schneller Tod, Völker, die das Land bedecken, Sorgen und sonst noch mehr Not sehen andre Länder zwar, aber wir ein Segensjahr‘ (BWV 143 Nr. 4). 1999 war das Jahr der militärischen Konflikte im Kosowo, in Tschetschenien und Osttimor gewesen, während sich das westliche Europa, von diesen Auseinandersetzungen im Grunde unbehelligt und im Frieden, in einem Schlammbad des Überflusses suhlte. Doch bei Bachs Kantaten haben wir mit so viel mehr zu tun als nur ‚Vertonungen‘ religiöser Texte. Seine Musik öffnet die Tür zu allumfassenden Stimmungen, die auf ihre eigene Weise sehr viel eindringlicher und beziehungsreicher sind als einfach nur Worte, zumal seine Texturen mehrere Schichten aufzuweisen pflegen und somit parallele, komplementäre und sogar widersprüchliche ‚Affekte‘ auszudrücken vermögen. Worte können, wie Mendelssohn bemerkte, ‚so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich [sein] im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*‘. Bei Bach begegnen wir einer Musik, die sich über alle konfessionellen Hindernisse hinweg zu erheben scheint und dem ausführenden Musiker in gleicher Weise wie dem Hörer Erlebnisse schenkt, die läuternd und heilbringend sind, die sich auf eine bestimmte Situation beziehen und gleichzeitig universelle Gültigkeit haben – und bei dieser bedeutsamen Zeitenwende offensichtlich auch einem besonderem Bedürfnis entsprechen.

Es ist daher besonders faszinierend, den unterschiedlichen

Ausdeutungen zu begegnen, die Bach in den verschiedenen Stadien seines Lebens und seiner Entwicklung den für einen bestimmten liturgischen Anlass vorgesehenen biblischen Texten angelehnt lässt, und diese miteinander zu vergleichen. So werden wir das ganze Jahr über verfahren: in zeitlicher Abfolge Kantaten nebeneinander stellen, die Bach für bestimmte Festtage geschrieben hat. Oberflächlich betrachtet könnten die vier Kantaten für Neujahr, die wir in Berlin aufführten, kaum unterschiedlicher sein. BWV 143 **Lobe den Herrn, meine Seele** ist uns nur in einer handschriftlichen Kopie aus dem Jahre 1762 erhalten. Sehr viele Zweifel bestehen über die Authentizität dieser kleinen Kantate, und einige Merkmale werfen weitere Fragen auf. Da ist zunächst die Besetzung, die unübliche Kombination dreier Corni da caccia mit Pauken, Fagott und Streichern; dann die Tonart B-dur (ist das der Kammerton oder der Chorton?), der einfache (fast naive) Grundplan und Satz, die Vermischung von Bibelworten mit Choralfragmenten und freier Dichtung, die dieses Werk in die Nähe der frühesten Kantaten Bachs rückt, jene, die er während seines einjährigen Aufenthaltes in Mühlhausen komponierte (BWV 106, 4, 71 und 131), allerdings handwerklich und schöpferisch auf einem sehr viel bescheideneren Niveau. Auf Anhieb ähnelt sie am meisten der Ratswahlkantate BWV 71 von 1708, *Gott ist mein König*. Die Einwüfe der Blechbläser in der Bass-Arie (Nr. 5) erinnern an eine ähnliche Verfahrensweise in der Alt-Arie von BWV 71, und selbst die arpeggiert angelegte Melodielinie entspricht dem Verlauf des Anfangschores in letzterem Werk. Und schließlich ist in ihrem besten Satz, der pastoralen Tenor-Arie (Nr. 6), in der sich Fagott und Cello-Continuobegleitung auf treffliche Weise ineinander verweben, auch in der Stimmung eine vorübergehende Ähnlichkeit zu dem bezaubernden ‚Turteltauben‘-Chor (BWV 71 Nr. 6) vorhanden. All das verleitet einige Wissenschaftler zu der Vermutung, *Lobe den Herrn* sei die nicht mehr vorhandene Version der Kantate, die Bach für die Ratswahl im folgenden Jahr in

Mühlhausen geschrieben habe. Mir scheint sie dann noch eher ein früherer, noch recht zaghafter Schuss auf dieselbe Zielscheibe zu sein. Plausibel ist auch der Gedanke, sie könnte, zumindest teilweise, die Arbeit eines Lehrlings gewesen sein, in Weimar unter Bachs direkter Anleitung angefertigt. Sollte dies zutreffen, so stammen der zweifellos vorhandene Überschwang und die verwendeten Instrumentalfarben entweder direkt von Bach, oder sie sind ein vorzüglich gelungenes Pasticcio aus der Feder eines Studenten. Zum Beispiel werden die Arabesken der Solovioline durch das Staccato eines ‚Totengeläuts‘ in den tiefen Streichern (Nr. 4) betont, und diese korrigieren zuweilen die recht konventionell angelegten melodischen und rhythmischen Muster, die für das restliche musikalische Material typisch sind.

Mit BWV 41 **Jesu, nun sei gepreiset** befinden wir uns auf sehr viel sichererem Gelände. Das Werk ist eine reife Kantate von höchster Qualität aus dem zweiten Leipziger Jahrgang – jener Typus von Kantate, der uns daran erinnert, wie sehr wir in unserer sich immer weiter verstädtenden Gesellschaft den Bezug verloren haben zum Gefüge und Rhythmus des liturgischen Jahres, vielleicht auch das Empfinden für den elementaren Kreislauf von Leben und Tod. Ein Merkmal, das uns bereits aufgefallen war, bevor wir uns auf die Reise durch dieses Jahr der Kantaten begaben, ist der Leitgedanke einer zyklischen Wiederkehr, eines Weges von einem Anfang zu einem Ende, von Alpha zu Omega. Auf diesem sehr wesentlichen Hintergrund sind neben dem Wechsel der Jahreszeiten und ihren Wendepunkten die verschiedenen Ereignisse des kommenden Jahres zu bewerten. Man braucht kein Theologe oder Zahlenmystiker zu sein, um zu erkennen, auf welche Weise uns Bach den Gedanken vermittelt, dass alles von einem Anfang zu einem Ende und wieder zu einem neuen Anfang fortschreitet. Er lässt seine Strategien auf wunderbare Weise hörbar werden, so im Eingangschor dieser Kantate: ein gewaltiger Satz, der wie eine Choralfantasie wirkt. Mit dem Problem konfrontiert, wie die

vierzehn Zeilen von Johannes Hermans ungewöhnlich langer Choralstrophe (offensichtlich in Leipzig sehr beliebt, da er sie in dreien seiner Neujahrskantaten verwendet) aufzuteilen wären, dazu eine Melodie, die eine Stufe höher endet, als sie begonnen hat, beschließt Bach, die letzten beiden Zeilen zur Musik der ersten und zweiten Zeile zu wiederholen, und bewerkstelligt damit in einer majestätischen Schlusswendung die verspätete Rückkehr zu C-dur. Darüber hinaus verkettet er den Anfangs- und Schlusssatz der Kantate miteinander, indem er zum einen die erste und letzte Strophe in ihrer ursprünglichen Form vertont, zum anderen die ersten beiden Takte seines Anfangsritornells (die selbst ein ABA-Muster im Kleinformat aufweisen) als Interludium zwischen die Choralphrasen seines Finalsatzes einfügt. Damit enden das miniaturisierte Muster und die gesamte Kantate, wie sie begonnen haben – und der Kreis schließt sich auf überzeugende Weise. Aber es ist die epische Spannweite von Bachs Vision in diesem Anfangssatz, die einem den Atem nimmt. Abgesehen von den jubelnden Blechbläserfanfaren enthalten die insgesamt zweihundertdreizehn Takte dieses Satzes einen streckenweise dichtgefügt vokalen Kontrapunkt, engelhaft wirkende tanzartige Gesten und einen Augenblick magischer Spannung, wenn die vorandrängende Kraft unvermittelt einhält bei den Worten ‚dass wir in guter Stille das alt’ Jahr hab’n erfüllet’. Daraus bricht eine motettenartige, ‚presto’ überschriebene Fuge hervor, eine enthusiastische Rückbesinnung auf geistliche Werte (‚Wir woll’n uns dir ergeben itzund und immerdar’), die fast unmerklich in eine Reprise der anfänglichen Fanfarenmusik übergeht.

In ihrem Gebet, dass das neue Jahr so enden möge, wie es begonnen hat, übernimmt die Sopranstimme die wiegende Bewegung der drei begleitenden Oboen (Nr. 2) in der unregelmäßigen Phrasierung 3+4 und wechselt dann zu 2+2+2+2 in eher konventionellem Stil – Muster, die Bach auch weiterhin variiert und erweitert, offensichtlich

berauscht von ihrer Schönheit und Scheu, sich voranzubewegen. Im folgenden Rezitativ weicht die in a-moll beginnende Altstimme vom Kurs ab, um ‚A und O‘ im Ohr des Hörers auf einer C-Oktave zu etablieren, das Echo auf einen Text aus der Offenbarung (1, 17–18), wo sich Jesus als ‚der Erste und Letzte‘ bezeichnet, ‚lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit‘ und ausgerüstet mit den ‚Schlüssel[n] der Hölle und des Todes‘.

Das Kleinod in dieser Kantate ist jedoch die Tenor-Arie ‚Woferne du den edlen Frieden‘ (Nr. 4). Sie gehört zu den wenigen neun Kantatensätzen, in denen Bach den betörenden, ein breites Spektrum umfassenden Klang des Violoncello piccolo einsetzt – eines Instrumentes, das bei ihm mit der Person Jesus oder seiner Präsenz verknüpft ist, vor allem in seiner Beschützerrolle als ‚guter Hirte‘. Hier ist das fünfsaitige Modell vorgesehen, für einen Klangraum, der sich von der tiefsten Saite, C, im Violinschlüssel über drei Oktaven hinauf bis zum H mit aufgelöstem Vorzeichen erstreckt, so als sollte dieser weite Raum die Dualität von Himmel und Erde, Körper und Seele in sich schließen und verdeutlichen, dass Gott die Belange der Menschen, auf körperlicher wie auf geistlicher Ebene, unter seiner Obhut hat. Eine weitere Überraschung ist der im folgenden Rezitativ unvermittelt einsetzende Chor, der lauttönend den Vorsatz der ganzen Gemeinde für das neue Jahr, ‚den Satan unter unsre Füße [zu] treten‘, in Worte fasst.

Äußerlich entspricht Bachs Neujahrsgabe für 1726 der Kantate 41 des vergangenen Jahres, da auch sie Lob und Dank ins Zentrum stellt und keinen Bezug zu den Lesungen aus den Evangelien oder Apostelbriefen aufweist. Damit endet aber auch schon die Ähnlichkeit. Im Gegensatz zu der ausladenden und majestätischen Kantate 41 ist BWV 16 **Herr Gott, dich loben wir** knapp und prägnant und bietet die Quintessenz bereits in dem nur vierunddreißig Takte umfassenden Eingangschor, einer überschwänglichen Vertonung der ersten vier

Zeilen des deutschen *Te Deum* Luthers, in der die Sopranstimmen, von einem Corno da caccia verdoppelt, die Melodie vortragen. Ein lebhafter Kontrapunkt, den die drei übrigen Stimmen liefern, umschließt eine vierte Stimme (erste Violine und Oboe). Läge diese nicht zu hoch für die menschliche Stimme, könnte sie als oberste Linie einer *fünfstimmigen* Chormotette mit unabhängiger Continuobegleitung gelten. Das Seccorezitativ für den Bass liefert die Rechtfertigung für diesen Jubel: ‚Dein Zion sieht vollkommne Ruh... der Tempel schallt von Psaltern und von Harfen, und unsre Seele wallt, wenn wir nur Andachtsglut in Herz und Munde führen‘, und deshalb ist ein neues Lied nötig (‚Singet dem Herrn ein neues Lied!‘ war der Refrain von Bach Neujahrskantate für 1724 – s. SDG Vol. 16). Der Solist schert aus zu einem unbändig auffahrenden Dialog mit dem Chor: ‚Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen‘ (Nr. 3). Verglichen mit den gewaltigen Dankeshymnen, mit denen gewöhnlich Bachs festlichere Kantaten oder Teile des *Weihnachtsoratoriums* beginnen, ist dieser Satz nur eine Miniatur. Doch welch eine Kraft bündelt sie in ihren siebenzig Takten! Ein instrumentales Präludium ist hier überflüssig; stattdessen setzen die Bassstimmen gemeinsam mit einer Fanfare ein. Auf ihre Freudenjauchzer antworten sogleich die übrigen Stimmen und ein davoneilendes Horn. Im Mittelteil dieser ‚Arie‘ (in freier Dacapo-Form) tritt nun der Bassist wie ein Kantor in den Vordergrund, der das Volk im Tempel ermahnt (die Szene mit Jesu Beschneidung, die auch an diesem Tag gefeiert wird), und seine brillante kleine Figur bei ‚krönt‘, die auf dem Papier wie eine Krone gestaltet ist, schimmert dem Ohr wie ein Diadem. Darauf reagiert das Horn mit einem widersinnigen heiseren Triller, und der Chor kehrt mit seinen arpeggierten Jubelrufen und der Musik des A-Teils zurück, aus der eine kurze Fuge hervorsprießt.

Für Mäßigung und Ordnung sorgt nun wieder das Solo für die Altstimme (Nr. 4), die um den Schutz für ‚Kirch und Schule‘ (die beiden Wirkungsbereiche Bachs in Leipzig) und die Vereitelung von ‚Satans

arger List' bittet und dann der Zuversicht Ausdruck gibt, Gott werde sich den Belangen der ländlichen Bevölkerung annehmen: für genügend Regen und eine bessere Bodenqualität sorgen, bei der Feldbestellung segnend und hilfreich zur Seite stehen. Der vorletzte Satz ist eine innige Arie für Tenor mit obligater Oboe da caccia, die ihren B-Teil bei den Worten ‚ja, wenn das Lebensband zerreißt, stimmt unser gottvergnügter Geist noch mit den Lippen sehnlich ein‘ auf eine intime und besonders eindringliche Weise beendet und sanft in den A-Teil zurückgleitet: ‚Geliebter Jesus, du allein sollst meiner Seelen Reichtum sein‘ – und zum Abschluss bittet noch einmal die ganze Gemeinde feierlich um ein ‚friedlich Jahre‘.

Die letzte der fünf (oder sechs, wenn wir BWV 143 als ‚echt‘ dazurechnen) erhaltenen Neujahrskantaten Bachs ist die für 1729 oder vielleicht ein oder zwei Jahre später bestimmte Kantate BWV 171 **Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm**. Im ersten Satz ist eine Verszeile aus Psalm 48 vertont: ‚Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende‘. Ohne instrumentales Vorspiel intonieren die Tenorstimmen diese Choralfuge, deren Thema als besonders markantes Merkmal bei dem Wort ‚so‘ einen schwungvollen Quartensprung in die Höhe aufweist (Whittaker entgeht hier vollständig Bachs rhetorische Intention, wenn er von einer ‚schlimmen Fehlakzentuierung‘ spricht), auf den eine Viertelpause folgt, bevor es scharfkantig vollendet wird. Bei allem Überschwang wirkt diese Fuge in der Manier, wie sie sich mit den colla parte geführten Streichern und den verdoppelnden Oboen voranbewegt, jedoch recht altmodisch und motettenhaft. Nach dreiundzwanzig Takten lässt Bach das Thema vom gleißenden Schimmer seiner ersten Trompete wiederholen, und plötzlich erstrahlt die ganze Musik in neuem Glanz, offenkundig vorwärts getrieben in eine andere Ära, in der sich Gottes allumfassende Macht und Herrschaft behaupten. Von Neumann erfahren wir, dass diese Musik offensichtlich nicht neu ist – ein längerer und instrumental

angelegter Satz lieferte die Quelle für diesen Chor sowie die berühmte spätere Überarbeitung dieser Musik zum ‚Patrem omnipotentem‘ im Credo der *h-moll-Messe*. Picander, Bachs zuverlässigster Lieferant von Kantaten- und Passionstexten, ist der Autor der folgenden vier Sätze. Die erste Arie, für Tenor und mit zwei ineinander verzahnten Diskantinstrumenten (nicht näher bezeichnet, aber höchstwahrscheinlich Violinen) ist wie ein Quartett angelegt und beschwört das Bild einer so reizvollen Wolkenformation herauf, ‚dass man meint, die weißen Streifen am Himmelszelt hinziehen zu sehen‘ (Schweitzer). Bach nutzt die Gelegenheit, seinen Sänger bei der inhaltlich sehr passenden Zeile ‚alles, was noch Odem führt‘ hinsichtlich Atemkontrolle einer gestrengen Prüfung zu unterziehen.

Wenn an dieser Stelle ursprünglich die Predigt kam, so liefert nun das Alt-Rezitativ die Verbindung zur zweiten Arie, diesmal für Sopran und Violine solo (Nr. 4) – ‚parodierte‘, einen Ton tiefer gesetzte Musik aus einer der weltlichen Kantaten Bachs (*Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, BWV 205). Die graziösen, von einem Lufthauch getragenen Bewegungen der obligaten Violine, die zuvor verwendet worden waren, um das ‚lauschend Kühlen‘ des ‚von Bisam reichen Kusses‘ Zephyrs zu beschreiben, übernehmen nun die Aufgabe, Jesu Namen zu preisen. Drr findet die Übertragung dieses Bildes khn, gleichwohl überzeugend und gelungen. Doch gilt das auch für die Gesangslinie, die nun mit einem neuen Text ausgestattet ist? Die zuvor für das ‚Kühlen‘ bestimmten lang angehaltenen Noten haben jetzt bei dem Wort ‚Jahre‘ sehr viel weniger Ausdrucksgewicht; der Aufstieg in die ‚Höhen‘ für den Namen ‚Jesus‘ wirkt recht weit hergeholt; die ausgefallene einzelne Figur bei ‚großer König‘ (an Aeolus gerichtet) erscheint im Originalwerk hingegen weniger sinnvoll als hier bei ‚fort und fort‘. Bachs Standpunkt leuchtet allerdings ein: Diese Musik war viel zu gut, um nur einmal verwendet zu werden, und es war sicherlich gerechtfertigt, sie zu adaptieren, auch wenn (zweifellos unter Zeitdruck)

der Transfer nicht ganz nahtlos vonstatten ging.

Wirklich original ist allerdings das folgende Bass-Rezitativ (Nr. 5). Es verändert sich rasch zu einem Arioso im Dreiertakt bei den Worten Jesu ‚Bittet nur in meinem Namen, so ist alles Ja! und Amen!‘, wird in den sich anschließenden Gebeten wieder zum Rezitativ, diesmal von zwei Oboen sowie Continuo begleitet, und kehrt zum Schluss noch einmal zum Arioso zurück: ‚Wir bitten, Herr, in deinem Namen, sprich: ja! darzu, sprich: Amen, Amen!‘. In seinem Schlusschoral, einem weiteren Beispiel für ‚Anfang und Ende‘, setzt Bach alle Instrumentalgruppen ein, die er zur Verfügung hat – Oboen und Streicher stützen den Chor, Trompeten und Trommeln intervenieren mit ihren eigenen Fanfaren, genau wie im ersten Satz. Und auch ein Bezug zum Schlusschoral von BWV 41 ist vorhanden, jetzt nur einen Ton höher, eine gefällige Formel, die geradezu danach verlangte, wiederholt zu werden, auch den Mitgliedern der Gemeinde zur Erinnerung an die reiche Fülle herrlichster Musik, die Bach ihnen im Laufe des Jahres 1724 zu Füßen gelegt hatte.

Ich fand diese Musik nicht nur mitreißend, sondern in ihrem Bestreben auch passend zu unserem Projekt: ‚Lass uns das Jahr vollbringen zu Lob dem Namen dein‘. Bewegend war auch die flehende Bitte im vorhergehenden Satz: ‚Behüt uns dieses Jahr für [=vor]... Kriegsgefahr!‘ Nach einer schlaflosen Silvesternacht im Lärm der Feuerwerkskörper, die von den Berlinern fortwährend gezündet (und vom Unterbewusstsein als Donnern der 1945 in die Stadt einmarschierenden Roten Armee gedeutet!) wurden, schienen diese Worte wie ein verheißungsvolles und dringend nötiges Gebet. Das Publikum in der vollbesetzten Kirche spendete der Musik gespannte Aufmerksamkeit und uns großzügigen Applaus.

Kantaten für den Sonntag nach Neujahr

Gethsemanekirche, Berlin

Auch wenn man berücksichtigt, dass in diesem Millenniumsjahr diese beiden Feiertage einer auf den anderen folgen, ist der Wechsel der Stimmung krass und wirkt fast wie ein Schock. Während die Kantaten für Neujahr festlichen Charakter tragen und voller Dankbarkeit auf das alte Jahr zurückblicken, sind die Texte für den ersten Sonntag des Jahres schmerzvoll und drängend. Was könnte sich in so kurzer Zeit ereignet haben? Werden wir beschuldigt, die guten Vorsätze zum neuen Jahr schon einen Tag später wieder gebrochen zu haben? BWV 153 **Schau, lieber Gott, wie meine Feind** beginnt mit einem harmlos scheinenden vierstimmigen Choral (der ersten Strophe eines Kirchenliedes von David Denicke aus dem Jahr 1640), der jedoch nahelegt, als kollektiver Ruf, als lautes Flehen, als Tadel an Gott für seine Versäumnisse vorgetragen zu werden: ‚Schau, lieber Gott, wie meine Feind, damit ich stets muss kämpfen, so listig und so mächtig seind, dass sie mich leichtlich dämpfen! Herr, wo mich deine Gnad nicht hält, so kann der Teufel, Fleisch und Welt mich leicht in Unglück stürzen‘. Es scheint, als fehle uns im Rätsel des Kosmos ein wesentliches Stück, und in der Tat verweist das Tagesevangelium auf den Kindermord durch Herodes und die Flucht nach Ägypten und liefert auf einer allgemeineren Ebene das Stichwort für diesen Aufschrei gegen Verfolgung und Leid. Die Strophe führt auf direktem Wege zum Alt-Rezitativ, ‚Ach, hilf doch, hilf mir Armen! Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen, und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit in kurzer Zeit den Garaus völlig machen‘, und zum Aufschrei des Tenors (Nr. 4): ‚Gott! meine Not ist dir bekannt, die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle; hilf, Helfer, hilf! Errette meine Seele!‘. Nach zwei gequälten verminderten Quartetten und einer verminderten Terz im Continuo ist der Sänger nicht einmal mehr imstande, zur

abschließenden Kadenz vorzudringen. Die nächste Choralstrophe schlägt zwar einen versöhnlicheren Ton an, ‚doch ohne Zweifel [wird] Gott nicht zurücke gehn‘. Sie hat den Effekt, den Tenor (Nr. 6) zu noch größerer Aufsässigkeit aufzustacheln, die Elemente in der Manier König Learns zu Sturm und Unheil herauszufordern: ‚Schlagt... über mich zusammen‘. Bach verwendet die bravourösen Gesten des hohen französischen Stils – hämmernde punktierte Rhythmen, schnelle Violinfigurationen, sequenzierende *tourbillons* – und schildert mit ihnen die wallenden, den Sänger in Bedrängnis bringenden Fluten. Dieses Aufbegehren ähnelt in seiner Intensität dem energischen Protest Petri in seiner Reuearie in der *Johannes-Passion*, die Bach seiner Leipziger Gemeinde wenige Monate später vorstellen würde.

Einen dringend erforderlichen Ausgleich liefert endlich das Bass-Rezitativ (Nr. 7), das auf die ‚viel größere Not‘ Bezug nimmt, die Jesus, schon als Kind auf der Flucht, erfahren hat. Es führt über ein tröstendes Arioso, ‚Denjenigen, die hier mit Christo leiden, will er das Himmelreich bescheiden‘, zu einer Arie für Alt, die durch und durch Menuett ist und ‚die selige Wonne und ewigen Freuden‘ des Himmels schildert. Dem Wechsel des Metrums (vom Trochäus zum Amphibrachys) in den letzten Zeilen begegnet Bach auf faszinierende Weise – er wechselt dem Versmaß entsprechend die Gangart und beschleunigt zu einem Allegro, so dass aus seinem Menuett jetzt ein schneller Passepied wird, den Drang des reuigen Sünders schildernd, das Himmelstor zu erreichen.

Es gibt einen sehr praktischen Grund, warum die Chorsätze in dieser Kantate auf drei einfache vierstimmige Choräle beschränkt sind: Erschöpfung. Das Programm für Bachs erste Weihnacht 1723 in Leipzig sah eine Aufführung nach der anderen vor: drei Kantaten für die drei Feiertage (BWV 63, 40 und 64), dazu das *Magnificat* BWV 243a mit vier der Jahreszeit entsprechenden Antiphonen, das *Sanctus* BWV 238 und eine gewaltige Neujahrskantate am Tag zuvor (BWV 190) – dann, nur

vier Tage später, die noch ausstehende Kantate zu Epiphania (BWV 65), die mit einem der kühnsten und schwierigsten Chorsätze Bachs beginnt. Daher machte er, sehr schlau, an jenem 2. Januar 1724 seinem Chor das Leben ein wenig leichter, jedoch nicht seinen ‚Concertisten‘ und seinen Streichern und Continuospielern (uns auch nicht, die wir am Abend zuvor vier Neujahrskantaten aufgeführt hatten!), am allerwenigsten jedoch sich selbst, da er all diese ungewöhnlich anspruchsvolle Musik komponieren, einstudieren und dirigieren musste.

Die gleiche Überlegung, seinen Musikern, die von den Anforderungen der Feiertage erschöpft waren, weniger Arbeit aufzubürden, lag vermutlich auch Bachs Entschluss zugrunde, BWV 58 **Ach Gott, wie manches Herzeleid** als einen ‚Dialogus‘ für Sopran und Bass mit einfacher Streicherbegleitung anzulegen. Das Werk, sehr wahrscheinlich für den 5. Januar 1727 komponiert, ist nur in einer revidierten Fassung von 1733 oder 1734 überliefert, die in der Mitte eine völlig neue Arie (Nr. 3) und in den Ecksätzen zusätzlich drei Oboen zur Verstärkung der Streicher enthält. Vielleicht hatte er inzwischen sein Arbeitspensum reduziert, entweder aus Verdrossenheit oder als Ergebnis der Kontroverse mit dem Leipziger Consortium, die an seinen Kräften zehrte (oder beides). Wie BWV 153 legt auch diese Kantate die Lesung aus dem Evangelium der Schilderung des in Bedrängnis geratenen Christen zugrunde: die bekümmerte, verfolgte Seele (Sopran) im Dialog mit einem Schutzengel und damit indirekt auch Jesus (Bass), der einräumt: ‚Es ist eine böse Zeit‘. Die Kantate besteht aus fünf Sätzen, die symmetrisch angelegt sind, davon zwei ausgedehnte Duette als Choralfantasien. Obwohl der Sopran die Chormelodie anstimmt, ist es der Bass, der in beiden Duetten die Melodie führt und mit tröstenden Worten in freier Dichtung antwortet. Der Charakter dieser Zwillingsätze in C-dur ist allerdings sehr unterschiedlich. Punktierte Rhythmen und eine chromatisch absteigende klagende Figur als Reaktion auf den Schmerz im Choral

des Soprans kennzeichnen den ersten Satz, während das aufwärts strebende Dreiklangmotiv in der abschließenden konzertartigen Choralfantasie deutlich an Bachs sonniges Violinkonzert in E-dur BWV 1042 erinnert. Konzerthaft ist auch der ausgefeilte Violinpart in der mittleren Arie: ‚Ich bin vergnügt in meinem Leiden‘. Wenn Bach hier die Absicht hatte, im Ohr des Hörers den Eindruck zu festigen, Verfolgung und Hass auf der Welt würden nun bald enden, so hätte sein modulatorischer Plan für diese Kantate nicht deutlicher oder detaillierter ausfallen können: zunächst abwärts gerichtet (Nr. 2) mit Gottes Warnung an Joseph in einem Traum (d-moll), dann die Erinnerung an Herodes' Versuch, Jesus zu töten (c-moll) und noch tiefer (g-moll), ‚wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken‘, dann wieder höher (F-dur) bei der Aussicht auf den Trost, den Jesus spenden wird, und danach in einem Höhenflug (Nr. 4), die Sehnsucht der Seele schildernd, die ihr ‚Eden möchte sehen‘ (von F-dur nach a-moll).

Zusätzlich zu diesen Kantaten führten wir noch die Teile IV und V des *Weihnachtsoratoriums* auf. Kennzeichnend für zwei der drei Interviews, die ich zuvor an diesem Tag gegeben hatte, war eine Mischung aus fast unterwürfigem Respekt und schonungsloser Direktheit: ‚Warum brauchen wir Sie und Ihre englischen Musiker hier in Berlin, um uns zu zeigen, wie Bach aufgeführt werden sollte?‘ Antwort: (a) Sie brauchen uns nicht, aber (b) wurden wir hierhin eingeladen, und überhaupt umfasst unsere Gruppe aus siebenundzwanzig Musikern siebzehn verschiedene Nationalitäten, darunter vier Deutsche, drei italienische Trompeter und ein frankobelgisches Oboenteam, alle unter der Leitung eines Israelis ungarischer Abstammung. ‚Warum die Gethsemanekirche mit ihrer dürftigen Akustik, wo Diktion und Balance Schaden leiden?‘ Antwort: In Berlin hat man nun nicht gerade die Qual der Wahl, wenn es darum geht, eine Kirche von brauchbarer Größe mit einer guten Akustik zu finden, und davon abgesehen erwärme ich mich für ihre Atmosphäre des Protests.

Wird das ganze Jahr so sein? Gewiss steht uns ein hartes Stück Arbeit bevor, aber einige Dinge sprechen immerhin zu Gunsten des Projekts: die hervorragende Qualität einer Musik, mit der die meisten Menschen auf überwältigende Weise wenig vertraut sind, die Zielstrebigkeit und das Engagement der Musiker, dazu diese Feier der Jahrtausendwende von so monumentaler Größe und Bedeutung, dass sich damit wohl kaum etwas vergleichen lässt, und so ganz anders, dass keiner von uns etwas in ähnlicher Art erlebt haben dürfte. Falls das anmaßend klingend sollte, sei auf ein wunderbares deutsches Sprichwort verwiesen, das Bach in seiner Calov-Bibel unterstrichen hatte und das meinen Blick gefangen nahm: ‚An eigenen Gedancken und gespannten Tuch gebet [gehet?] viel ab‘. Zusammen mit Calovs Kommentar am Rand liefert es eine heilsame Lektüre: ‚Item eichene oder eigene Anschläge gerathen selten wol. Es ist auch mir mein lebtag nie gegangen nach meinen Anschlägen: Ich habe mir wol fürgenommen also zu thun aber wenn es nicht ist gewesen unsers Herrn Gottes Wort und Werck das mich darzu gedrungen so ist das mehrer Theil wol nach geblieben.‘ Darauf kann es nur eine Antwort geben, jene, mit der Bach die autographen Partituren seiner Kantaten signierte: S[oli] D[eo] G[loria] – Gott allein zur Ehre!

© John Eliot Gardiner 2008

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage
geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier