

Kantaten für Weihnachten

Herderkirche, Weimar

Wir erreichten Weimar, wo auf dem Kopfsteinpflaster des Marktplatzes rund um eine achtundzwanzig Meter hohe Fichte die Buden des Weihnachtsmarktes hübsch in Reih und Glied aufgestellt waren – auf der einen Seite das Haus des Malers Lucas Cranach, diesem gegenüber das neugotische Rathaus aus Granitstein. Neunzig Grad nördlich dazu befand sich einst das ‚Rote Schloss‘, Bachs erste Wirkungsstätte als Organist des Herzogs; südlich das dreihundert Jahre alte Hotel Elephant, wo wir untergebracht waren. Einst war es Szenetreffpunkt und Tränke der Bachs, Goethes und Schillers, und von einem Balkon aus hielt Hitler seine aufwieglerischen Reden. Wenige Meter weiter erinnerte eine Gedenktafel an Adam Weldig, der Sänger am herzoglichen Hof und Bachs Hauswirt war, als seine zwei ältesten Söhne geboren wurden. Dieses Nebeneinander ist typisch für die schmerzlichen Kontraste, die in dieser kleinen, für ihre kulturellen Exponenten gefeierten Stadt im Herzen Thüringens zu finden sind: In dem einen Augenblick verkündet sie ihren Ruhm als Kulturzentrum, im nächsten Moment lässt sie verzweifeln angesichts der Abgründe menschlicher Niedertracht. Weniger als acht Kilometer vom Markt entfernt liegt oben auf dem Ettersberg in einer hügeligen Waldgegend, wo sich Franz Liszt auf seinen Streifzügen gern inspirieren ließ, das frühere Konzentrationslager Buchenwald. Es ist einer der trostlosesten Orte, die man sich vorstellen kann, wo bestimmt kein Vogel singen würde, wie einige von uns meinten, als wir es am Morgen des Heiligabends 1999 besichtigten.

Am ersten Weihnachtstag trafen wir uns in der Stadtkirche zum Auftakt unserer Pilgerreise, vereint in der Überzeugung, dass Bachs Musik zu den Prüfsteinen der Kultur gehöre, die es in Ehren zu halten gelte, wann immer wir sie hören oder aufführen. **Christen, ätzet**

diesen Tag in Metall und Marmorsteine' lautet die Aufforderung zu Beginn von **BWV 63**. Wie hätten wir das nicht tun sollen? Bachs Musik ist ein überwältigendes Zeugnis für die Stärke und Ausdauer des menschlichen Geistes, für seine Weigerung, sich zum Schweigen bringen oder niederdrücken zu lassen. Unsere Suche nach Sinn, nach Antworten auf diese eklatanten Widersprüche und unlösbaren Rätsel hatte uns zuallererst an diesen Ort gezogen und lag allein schon in der Tatsache begründet, dass wir seine Musik aufführten. Die Todeslager aus der Mitte des 20. Jahrhunderts waren, wie George Steiner sagte, ‚die Beförderung der Hölle aus einem Raum unter der Erde an ihre Oberfläche‘. Allein dies macht es für uns einfacher, den grimmigen Unterton in den Worten von Bachs Librettisten zu verstehen, wenn er sagt, es gelte die Menschheit, die ‚ein abgefallnes Volk‘ sei, ‚von der Gefangenschaft und Sklavenketten des Satans zu erretten‘.

Wir fanden es besonders passend, unsere Pilgerreise mit diesem zündenden Werk zu beginnen, das vermutlich am Weihnachtstag 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt worden war, und es an seinem Ursprungsort wieder Wurzeln fassen zu lassen. Festlich ist es ganz gewiss, wenn auch auf andere Weise als das zwanzig Jahre später entstandene *Weihnachtsoratorium*, das wir ebenfalls hier aufführten. Die Kantate enthält keines der üblichen, mit Christi Geburt befassten Themen: kein Wiegenlied, keine Musik für die Hirten oder die Engel, nicht einmal die gängigen Weihnachtschoräle. Es ist ein rätselhaftes Werk, das Bach in seinen Leipziger Jahren häufig wiederaufführte, mit einem Text, als dessen Autor Johann Michael Heineccius vermutet wird, ein tonangebender Pfarrer in Halle, der alles daran setzte, Bach 1713 in diese Stadt zu locken. Die Kantate würde 1717 im Rahmen der Zweihundertjahrfeier der Reformation in Halle aufgeführt werden. Eine autographe Partitur ist nicht erhalten, nur ein Stimmensatz in Bachs Handschrift und der seines Schülers Johann Martin Schubart. Die üppige Besetzung – drei Oboen und Fagott und nicht weniger als vier

Trompeten plus Pauken zusätzlich zum Streicherensemble – deutet darauf hin, dass es zu der Handvoll großangelegter Werke gehört, für deren Aufführung die Empore der herzoglichen Kapelle, von wo aus die meisten Weimarer Kantaten Bachs vorgetragen wurden, nicht ausreichend Platz geboten hätte. Von Zeit zu Zeit beschloss der Herzog offenbar, vielleicht weil er seinen Hofprediger leid war, die Gottesdienste zu besuchen, die in der viel größeren Stadtkirche St. Peter und Paul abgehalten wurden. Das bot Bach die Möglichkeit, neben den Kräften der herzoglichen Kapelle auch die Stadtmusiker einzusetzen und auf diese Weise eine festlichere Wirkung zu erreichen, als es in der beengten Himmelsburg, wie die Schlosskapelle genannt wurde, möglich gewesen wäre.

Die Kantate ist symmetrisch angelegt: Zwei eindrucksvolle äußere Chöre, in dem sich weltlicher Tanz (für die Instrumente) und Motettenstil (für die Singstimmen) innerhalb eines Dacapo-Rahmens die Waage halten, umschließen zwei Accompagnato-Rezitative, das eine für Alt und das andere für Bass, zwei Duette, das erste mit einem ausgedehnten Oboenobligato, das zweite ein Tanzduett für Alt und Tenor im Dreiertakt, sowie ein mittleres Rezitativ für Tenor, das uns mitteilt: ‚Der Löw aus Davids Stamm ist erschienen, / sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt‘. Das erste Accompagnato (Nr. 2), ein hinreißender Satz für Alt mit Streichern, geht im Laufe seiner zweiunddreißig Takte von einem nachdenklichen Arioso zur Deklamation über und kehrt wieder zu der besinnlichen Stimmung zurück. Die Sorgfalt, die Bach diesem Satz angedeihen ließ, kommt deutlich zum Ausdruck, zunächst einmal in der Weise, wie er, nachdem sich Singstimme und Continuo gemüht haben, sich den ‚Sklavenketten des Satans‘ zu entwinden, für das langersehnte, durch Christi Geburt gewährte Labsal einen atemberaubenden Übergang von e-moll zu A-dur bewältigt, dann durch die Verwendung einer verminderten Terz, die einen erschreckenden Sturz von a-moll zu F-dur bewirkt, der auf die

Situation der Menschen verweist, die rechtmäßig ‚nach dem Verdienst zu Boden liegen‘ müssten.

Der abschließende Chor ist ein herrliches Mosaik aus ineinander verketteten Strukturen und Stimmungen. Er beginnt pompös mit einer kurzen Fanfare für die vier Trompeten und Trommeln, die auf die Ankunft einer hochstehenden Persönlichkeit verweist – vielleicht der Herzog selber? – und könnte manche Hörer überraschen, die auf humoristische Einlagen in Bachs Kirchenmusik nicht gefasst sind. Denn es folgt ein respektloses Kichern der drei Oboen, das wie Flüsterpost weiter zu den Streichern wandert. Saß seine Perücke schief? Weit ausgreifende Bögen aus quirligen Sechzehntelskalen gehen dem Chor voraus, der vor der ersten von zwei Permutationsfugen mit dem Fanfarenmotiv ‚Höchster, schau in Gnaden an‘ einsetzt. Beide Fugenthemen erinnern an Bachs doppelchörige Motetten *Der Geist hilft* (BWV 226) und *Fürchte dich nicht* (BWV 228), und beide beginnen in besinnlicher Stimmung nur mit den Singstimmen und erweitern sich dann auf dem Weg über instrumentale Verdopplung zu strahlenden, von der Trompete beherrschten Höhepunkten. Kurz vor dem Dacapo taucht bei dem Wort ‚quälen‘ ein widersinniger Triller aller Beteiligten auf, der die Sinnlosigkeit von Satans Machenschaften kommentiert. ‚Der Teufel ist dem Musiker Bach eine liebe Gestalt‘, hatte Albert Schweitzer geäußert. ‚Und dem Maler Cranach auch‘, hätte er hinzufügen können. Denn da gibt es diesen Mittelflügel des wunderbaren Altarbildes, das den Raum der Stadtkirche St. Peter und Paul (im Volksmund Herderkirche) dominiert – eigentlich zwei: Im Hintergrund wird der Mensch ins Höllenfeuer getrieben, im Vordergrund mit Füßen getreten, während der Stab der Siegesfahne dem Teufel die Zunge lähmt. In dieser lutherischen Interpretation der Kreuzigung erscheint auch Christus zweimal, einmal am Kreuz, mit einem Blutstrahl, der aus seiner durchbohrten Seite auf Cranachs Kopf spritzt (stellvertretend für alle Gläubigen), und einmal als der auferstandene

Christus, der Tod und Teufel zertrampelt. Das ist fast eine allegorischen Darstellung der wechselvollen Geschichte dieser Stadt, des niemals endenden Kampfes der Mächte des Guten und Bösen, und es war wohl die perfekte Kulisse für Bachs lebendige Nacherzählung der Geschichte von Christi Sieg über den Teufel mit Hinweis auf den Nutzen, den seine Geburt den Menschen gebracht hat – ein Thema, das alle drei Weihnachtskantaten durchzieht, die Bach 1723 an drei Weihnachtstagen in Leipzig aufführen ließ (BWV 63, 40 and 64). Der Fernsehproduzent allerdings, der unsere Aufführungen des *Weihnachtsoratoriums* filmte, fand das Cranach-Bild für eine Weihnachtssendung ‚ungeeignet‘, er schlug sogar vor, es zu entfernen oder bei den Filmaufnahmen auszublenden! Weimars Narben lassen sich nicht so einfach beseitigen.

Der Gesang der Engel bei Jesu Geburt umfasst im Wesentlichen den Text aus Lukas 2, 14 der lateinischen Weihnachtsmusik, die uns als **BWV 191 Gloria in excelsis Deo** überliefert ist. Der wahrscheinlichste Anlass zur Uraufführung dieser Kantate war ein besonderer Dankesgottesdienst, der am Weihnachtstag 1745 in der Leipziger Universitätskirche zur Feier des Dresdener Friedens stattfand. Der Zweite Schlesische Krieg war gerade beendet worden, die einzige Zeit in seinem Leben, dass Bach die Schrecken und Leiden eines Krieges aus erster Hand erlebte, als die preußischen Truppen im Herbst 1745 Leipzig besetzten und die Umgebung verwüsteten; drei Jahre später sprach er von der ‚Zeit [...], da wir leider! die Preußische Invasion hatten‘. Dieser Gottesdienst, eingeschoben zwischen der Frühmette in der Thomaskirche und dem Nachmittagsgottesdienst in St. Nikolai, war eine der seltenen Gelegenheiten, bei der Mitglieder der zwei besten Kantoreien Bachs verfügbar waren und gemeinsam auftreten konnten. Es war eine Möglichkeit, sein Leipziger Publikum drei Sätze (*Gloria – Domine Deus – Cum Sancto Spiritu*) aus der wunderbaren fünfstimmigen, 1733 für den Dresdener Hof komponierten *Missa* (BWV

232i) hören zu lassen, nun rasch neu zusammengestellt und zu einem neuen Triptychon verdichtet. Während das *Gloria* praktisch unverändert geblieben ist, wurden die übrigen beiden Sätze adaptiert und mit neuen Texten ausgestattet, nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit.

Gleichzeitig wurde höchstwahrscheinlich sein *Sanctus* von Weihnachten 1724 wieder aufgeführt. War diese Gelegenheit also der einzige Auslöser, der Bachs schöpferische Energie entzündete und zu gegebener Zeit zur Vollendung des Werkes führte, das wir als *h-moll-Messe* kennen? Der abschließende Lobgesang, *Sicut erat in principio* (ursprünglich *Cum sancto*), kommt mit einem gewaltigen Ruck in Gang, fast so wie eine Achterbahn, die sich zunächst täuschend langsam ein paar Zentimeter voranbewegt und dann plötzlich losrast. Das ist das Startsignal für eine Feier mit Tanz wie auch Gesang, der hämmernde Puls einer einzigen Note wandert zu den hohen Streichern, zu den Trompeten und schließlich zu den Holzbläsern und erweckt damit immer mehr den Eindruck vorwärts drängenden Überschwangs.

Kantaten für Epiphantias

Nikolaikirche, Leipzig

Leipzig, für viele das selbsternannte Mekka der Bach-Tradition und Religion, sollte auf unserer Pilgerreise immer ein Höhepunkt und eine der größten Herausforderungen werden. Unser erster Auftritt dort war am 6. Januar, am Dreikönigstag, in der Nikolaikirche aus dem 13. Jahrhundert, eine der beiden Hauptkirchen der Stadt zu Bachs Zeiten, ein Ort, der in den achtziger Jahren zu einem Mittelpunkt der Hoffnung auf Veränderung wurde. Hier war es, wo der charismatische Pfarrer Christian Führer unter dem Slogan ‚offen für alle‘ zu Protestaktionen aufrief und die Montagsgebete initiierte. Am 9. Oktober 1989, als das Vorgehen der DDR-Staatsorgane gegen Dissidenten und

Demonstranten seinen Höhepunkt erreichte, fand er zu seiner Überraschung die Kirche mit 1.000 SED-Genossen und Stasileuten besetzt, die Unruhen und Übergriffe von ‚Randalierern‘ erwarteten. Doch nichts geschah. Stattdessen trug Pfarrer Führer seiner Stasigemeinde die Seligpreisungen aus der Bergpredigt vor. Die Empore füllte sich allmählich mit friedlich bleibenden Gemeindemitgliedern, und schließlich verließen, nach dem Segen des Bischofs und einem dringenden Aufruf zu Gewaltlosigkeit, 2.000 Menschen die Kirche, um draußen von Zehntausenden mit Kerzen in der Hand begrüßt zu werden. Wie ein Mitglied der offiziellen Regierungspartei sagte: ‚Wir hatten alles geplant. Wir waren auf alles vorbereitet. Nur nicht auf Kerzen und Gebete.‘ Elf Jahre später hätte die Begrüßung, die uns Pfarrer Führer bereitete, nicht herzlicher sein können. Luxus in Reinkultur, wir hatten drei Tage Zeit, um uns in dieser inspirierenden Umgebung auf das Konzert am Dreikönigstag vorzubereiten, mit einem Programm, das die Teile V und VI des *Weihnachtsoratoriums* enthielt, die zwei der eindrucksvollsten Leipziger Kantaten Bachs einrahmten: BWV 123 *Liebster Immanuel* und BWV 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*.

In keinem der Werke Bachs ist die Atmosphäre festlicher und östlicher als im Eingangschor der 1724 komponierten Kantate **BWV 65 Sie werden aus Saba alle kommen**. Er verwendet die hohen Hörner, um einen Eindruck von Majestät und Altertum zu vermitteln, die Blockflöten, um die hohen Töne wiederzugeben, die häufig mit orientalischer Musik assoziiert werden, und die Oboen da caccia (im Tenorregister), um den Klang der schalmeiartigen Doppelrohrblattinstrumente (Salmiya und Zurna) des Nahen Ostens zu imitieren. Das einleitende Ritornell bringt den polierten Glanz seines Orchesters vollendet zur Geltung und schließt mit einem Unisono-Vortrag des sich über fünf Oktaven erstreckenden Themas. Noch bevor die Stimmen in kanonischer Folge einsetzen, lässt Bach die prachtvolle

Prozession der Heiligen Drei Könige und die ‚Menge der Kamele‘, die mit Geschenken beladen sind (und von denen – in einem hier ausgelassenen Vers – bei Jesaja die Rede ist), vor unseren Augen vorüberziehen. Diese imposante Choralfantasie schließt mit einer Wiederholung des Oktavthemas, diesmal von allen Stimmen und Instrumenten vorgetragen, während die Karawane vor der Krippe zum Stillstand kommt. Nun gibt es einen plötzlichen Wechsel in Größenordnung und Stimmung, von der äußerlichen Pracht des königlichen Zuges in die Intimität des schlichten Stalles und zu den Opfertagen, die dem Kind in der Krippe dargebracht werden, während der Chor die nüchterne deutsche Version des lateinischen Chorals ‚Puer natus est‘ anstimmt, der in Leipzig traditionell bei diesem Fest gesungen wird. Darauf folgt ein Secco-Rezitativ, das in seiner Wortausdeutung, seinen Melodiebögen und reichen chromatischen Harmonien beispielhaft ist und in einem ergreifenden Arioso gipfelt. Dieses führt seinerseits zu einer Arie für Bass (Nr. 4), in der sich die beiden Oboen da caccia mit dem Continuo zu einem Tripelkanon formieren, offensichtlich um die Gaben von Gold, Weihrauch und Myrrhe zu schildern. Ein zweites Rezitativ folgt, diesmal für Tenor: Im Tausch für ‚mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe... gib aber dich auch selber mir‘. Um ‚des größten Reichtums Überfluss‘ zu schildern, der den Christen ‚dermaleinst im Himmel‘ zuteil werden wird, bedient sich Bach in der hinreißenden Tenor-Arie im Dreiertakt (Nr. 6) einer äußerst üppigen Besetzung. Doppelte Blockflöten, Violinen, Hörner und Oboen da caccia agieren unabhängig voneinander und gemeinsam, tauschen eintaktige Tonfolgen in kaleidoskopartiger Veränderung der Klangfarben aus. Der glühende Schlusschoral (die zehnte Strophe von Paul Gerhardts Lied ‚Ich hab in Gottes Herz und Sinn‘), der auf einer weltlichen französischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert basiert, ist englischen Hörern als der Choral ‚O God, our help in ages past‘ vertraut.

Ebenso, aber auf eine andere Weise, großartig ist die Kantate **BWV 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen**, die Bach für das folgende Jahr (1725) komponierte. Der graziöse Anfangschor im 9/8-Takt, mit doppelten, einander abwechselnden Querflöten, Oboen und Violinen, erinnert ein wenig an einen Tanz am Hof Elisabeths I. Die Interjektionen des Chors fügen sich zu einem protoromantischen Liebeslied, das noch tagelang in den Ohren klingt. Doch was dann kommt, prägt sich noch viel tiefer ein: eine Tenor-Arie (Nr. 3) mit zwei Oboen d'amore, die mit schweren Schritten und fast unerträglichem Pathos ‚die harte Kreuzesreise‘ nach Golgatha schildert und die Behauptung ‚schreckt mich nicht‘ Lügen straft. Vier Takte in schnellerem Tempo zur Ausdeutung der Worte ‚wenn die Ungewitter toben‘ lösen sich in einer ruhigen Rückkehr zum ‚lente‘-Tempo auf, denn ‚Jesus sendet mir von oben / Heil und Licht‘. Darauf folgt die wohl einsamste Arie überhaupt, die Bach geschrieben hat: ‚Lass, o Welt, mich aus Verachtung in betrübter Einsamkeit!‘. Sie ist für Bass mit Flöte bestimmt, vom Continuo im Staccato-Rhythmus begleitet (Nr. 5). Die fragile Vokallinie, jämmerlich in ihrer Isolation, ist gegen die Flöte gesetzt, die dem Sänger wie ein tröstender Schutzengel zur Seite steht, ihm Absicht und Entschlossenheit einflößt. Sogar der ‚B‘-Teil (‚Jesus... bleibt bei mir allezeit‘) liefert infolge der Da capo-Rückkehr des schlank angelegten ‚A‘-Teils nur eine vorübergehende Atempause. Der abschließende Choral, dessen Dreiertakt über die Taktstriche hinausgreift, gehört zu den wenigen, bei denen Bach eigens vorgibt, er habe ‚piano‘ zu enden. Die Stille in der voll besetzten Nikolaikirche bei diesem und den beiden vorausgehenden Stücken war mit Händen zu greifen – für uns das erste Anzeichen, wie sehr sich doch die Art des Zuhörens bei einem Publikum im Osten von dem unterscheidet, was wir im Westen gewohnt sind. Es schien, als hätten die Zuhörer den aufrechten Wunsch, hier zu sein – Ältere, Menschen mittleren Alters und Junge, offensichtlich noch nicht (so sehr) vom Fernsehen

übersättigt –, und seien fast dankbar (ganz sicher in bestimmten Fällen) für unseren Besuch und unsere Art, mit *ihrer* Musik umzugehen. Wir wiederum waren natürlich dankbar für das Privileg, zu Beginn unserer Pilgerreise dieses berühmteste Bach-Heiligtum besuchen zu dürfen, und beider Einstellungen verstärkten sich gegenseitig.

Pfarrer Führer sagte, er sei begeistert, dass die *erste* (und er wette, ‚die vielleicht beste‘) der Feiern zum Leipziger Bach-Jahr 2000 in seiner Kirche stattfinde. Rührend fanden wir, dass er die Kerzen auf dem Altar angezündet und Tonfiguren der Heiligen Drei Könige und der Heiligen Familie auf einem Tisch im Mittelschiff aufgebaut hatte, kleine Figuren eben jener Weisen aus dem Morgenland, von denen wir sangen: ‚Sie werden aus Saba alle kommen‘. Es war, wie Nicolas Robertson damals notierte, ‚als sage er (in Umkehrung der üblichen Rangordnung) zu uns, das ist kein gewöhnliches Konzert‘. Als ich mich verbeugte, trat eine Frau vor und überreichte mir Blumen, mit Segenswünschen für alle Musiker und unsere Pilgerfahrt. Die Intensität des Ereignisses – das Aufeinandertreffen von Zeit und Ort, die Erinnerung an die jüngere Vergangenheit der Kirche, vor allem die Kraft von Bachs Musik – war einfach überwältigend.

Kantaten für den Ersten Sonntag nach Epiphania Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

Nach der aufgeheizten Atmosphäre in Leipzig und der Intensität des Dreikönigskonzertes in der Nikolaikirche hatten wir wirklich eine lange Bahnfahrt nötig, um den Geist zu klären und den Körper den Übergang von unserem letzten Bestimmungsort zum nächsten Ziel bewältigen zu lassen. Auf der Reise legten wir noch einmal in Gedanken unsere Wege durch die Berliner Stadtviertel zurück (wo wir das neue Jahrtausend mit zwei Aufführungen von Bachs Neujahrskantaten begrüßt hatten) und

kamen schließlich in der feineren Gegend Hamburgs an. Unser Ziel war die Jakobikirche, wo Bach 1720 sehr gut den Posten als Organist hätte bekommen können, wenn er nicht – verständlicherweise – die Bedingungen eines Vertrags abgelehnt hätte, demzufolge der Organist den Kirchenchor aus seiner eigenen Tasche subventionieren sollte. St. Jacobi, eine der fünf Hauptkirchen der Hansestadt, wurde im 14. Jahrhundert erbaut, die gotische Innenausstattung mit ihrem nüchternen weißen Rippengewölbe und das Mauerwerk aus Backstein hatten die Bomben des Zweiten Weltkriegs zum größten Teil überstanden. Wir fanden den langen Nachhall in der leeren Kirche anfangs ein wenig bedenklich, aber als der Raum mit Publikum gefüllt war, wurde die Akustik klar. Man braucht kein Orgelfan zu sein, um Arp Schnitgers prachtvolles Instrument (1693 errichtet und genau dreihundert Jahre später restauriert) mit seinen sechzig Registern und 4.000 Pfeifen, mit dem Bach bestens vertraut war, zu würdigen. Der amtierende Organist Rudolf Kelber lieferte uns nicht nur den Beweis für die außergewöhnliche Vielfalt an Klangfarben, sondern zeigte auch Sportsgeist, indem er sich bereit erklärte, bei unserer einzigen Chorprobe das Klavier zu spielen und es einen Halbton tiefer auf ‚Barockton‘ zu stimmen.

Als Heranwachsender unternahm Bach verschiedene Fußreisen von Lüneburg nach Hamburg, vor allem mit dem Ziel, wie sein erster Biograph Johann Nikolaus Forkel befand, ‚alles zu thun, zu sehen und zu hören, was ihn nach seinen damaligen Begriffen immer weiter darin bringen könnte‘. Allgemein wird angenommen, damit sei gemeint, er habe Johann Adam Reinken, dem Nestor der Norddeutschen Orgelschule, zu Füßen gesessen. Doch daraus lässt sich nicht unbedingt schließen, Bach habe seine Besuche in Hamburg auf die Kirchen beschränkt, das neue Theater am Gänsemarkt jedoch bewusst gemieden, wo das stattfand, was ein konservativer Kirchenmann ‚die krumme Operen Schlange‘ nannte. Auf einen aufstrebenden Musiker

von Bachs Generation wirkte die Hamburger Oper wie ein Lichtsignal der Gelegenheiten und Beschäftigungsmöglichkeiten. Für Johann Mattheson war sie eine ‚musikalische Universität‘, ein Laboratorium, in dem sich als ausführender Musiker wie als Komponist gut experimentieren ließ. Für Händel war sie ein Sprungbrett zum Ruhm im Ausland, die Basis für beruflichen Aufstieg – riskant, aber mit hohem Gewinn. Da Bach Leute wie Reinken und Georg Böhm gut kannte, die beide enge Verbindungen zur Hamburger Oper unterhielten, können wir mutmaßen, dass ihn seine natürliche Neugier zumindest als Zuhörer in die Nähe dieser Örtlichkeit zog, selbst wenn ihn, so er denn drin war, eine natürliche Schüchternheit davon abhielt, die für einen Erfolg nötigen Kontakte in einer Welt zu knüpfen und auszubauen, die darauf angelegt war, die Eitelkeit einzelner Interpreten zu befriedigen. Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit, die Dinge zu sehen: Bach stümpft seinen Zeh in dieses Gewässer und schreckt zurück, nicht aus irgendeiner lutherischen Prüderie, sondern einfach weil ihn die Musik, die er dort hört, kalt lässt. Aus diesem Grund zieht er es vor, sich von einer Richtung zu distanzieren, auf die der überwiegende Teil der Komponisten seiner Generation versessen war. Zu keinem Zeitpunkt war er von dem modernen ‚Opernzeug‘ isoliert, er nahm es durchaus zur Kenntnis und war keineswegs abgeneigt, in seinen eigenen Werken solche Techniken später immer dann einzusetzen, wenn sie seinen Zwecken entsprachen. Bach hatte eine natürliche Neigung zu ‚opernhafem‘ Ausdruck, zu einer dramatischen und kontrastreichen Gestaltung des musikalischen Ablaufs, was nicht nur in den Passionen zum Ausdruck kommt, sondern auch in so vielen Stücken seiner Kantaten, wie wir im Laufe des Jahres entdeckten; Eigenschaften, an denen vielleicht viele seiner ersten Zuhörer Gefallen fanden und die wir heute schätzen, die jedoch von den Klerikern seiner Zeit missbilligt wurden.

Die Vielfalt und die Abstufungen des dramatischen Ausdrucks

sind in Bachs Kantaten so groß, dass man den Eindruck gewinnt, die Dinge seien auf einzigartige Weise ausgedrückt, könnten gar nicht anders ausgedrückt werden. Da ist zum Beispiel **BWV 124 Meinen Jesum lass ich nicht**, aus seinem zweiten Leipziger Jahrgang. Äußerlich scheint diese Kantate direkt an BWV 123 *Liebster Immanuel* anzuschließen, die wir am vergangenen Sonntag in Leipzig aufgeführt hatten: genau die gleiche Anlage, eine einleitende Choralfantasie, ein sechs Sätze umfassendes Libretto, von denen die ersten und letzten Strophen unverändert bleiben (einschließlich der Melodie), während die Texte der von einem anonymen Autor stammenden mittleren Sätze paraphrasiert werden, und Rezitative von ungewöhnlicher Schönheit. Aber da hören die Gemeinsamkeiten schon auf. Bei der Vertonung von Keymanns Choral (1658) wählt Bach einen sanften, fast naiven Tonfall, um die im Text angelegte Ergebenheit zu betonen. Nur im mittleren Satz, einer Arie für Tenor mit Oboe d'amore und Streichern (Nr. 3), öffnet er seinen Vorratsschrank, um zur Schilderung der ‚Furcht‘ und des ‚Schreckens‘, die den ‚harten Todesschlag‘ begleiten, eine Flut dramatischer Wirkungen zu entfesseln: eine im Staccato-Rhythmus pulsierende Basslinie, ein beharrliches viernotiges Trommeln in den hohen Streichern, eine rhythmisch stark punktierte Anlage der Singstimme und in völligem Kontrast dazu eine weit ausgreifende Melodie der Oboe d'amore, das Bekenntnis des Gläubigen ‚Ich lasse meinen Jesum nicht‘, was auch immer kommen mag. Die Choralfantasie, mit der die Kantate in E-dur beginnt, ist im Stil eines Menuetts angelegt, aber in der ungewöhnlichen Abfolge AI–AII–AIII, mit Orchesterritornellen am Anfang, in der Mitte und am Ende. Bach weist der Oboe d'amore eine äußerst virtuose konzertante Rolle zu. In der Weise, wie sich ihre raschen Sechzehntelfiguren in sich selbst einzurollen scheinen, unternehmen sie offenbar den Versuch, uns das mitzuteilen, was jeder Spaziergänger auf dem Land weiß, dass nämlich Kletten die ihm unwillkommene Eigenart besitzen, an der Kleidung zu

verharren (der Text spricht von der Pflicht des Christen, ‚klettenweis an ihm – d.h. Jesus – zu kleben‘) – so wie sich die drei tiefen Stimmen unisono drei Takte lang bei dem Wort ‚kleben‘ an dem H festhaken.

In den Kirchenkantaten zeigt sich nicht zuletzt Bachs Fertigkeit als Komponist von Rezitativen, die häufig sehr viel dramatischer sind als in den Opern seiner Zeitgenossen. Im Bass-Rezitativ (Nr. 4) bildet er in der Continuuolinie eine Kette aus sieben aufeinander folgenden Tönen der chromatischen Skala, um die Frage zu betonen: ‚Wird nicht die hart gekränkte Brust / zu einer Wüstenei und Marterhöhle / bei Jesu schmerzlichem Verlust?‘. In scharfem Kontrast dazu ist das folgende Duett in A-dur für Sopran und Alt mit Continuo als Gigue angelegt, deren fröhliche Unbekümmertheit (alle diese Dezimensprünge im Continuo) die Loslösung von allen weltlichen Dingen feiert: ‚Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt‘. Der abschließende Choral, die Harmonisierung einer Melodie von Andreas Hammerschmidt (1658), enthält im Continuo eine wiederkehrende drehende Figur, mit der die wesentlichen Wörter des Textes ‚Jesum‘, ‚Christus‘ und ‚selig‘ betont werden.

Die nächsten beiden Kantaten haben eine sehr viel engere Beziehung zum Tagesevangelium (Lukas 2, 41–52), das sich auf die Suche nach dem zwölfjährigen Jesus konzentriert; seine Eltern fanden ihn schließlich ‚im Tempel sitzen, mitten unter den Lehrern, wie er ihnen zuhörte und sie fragte‘. Seine Antwort auf die Vorwürfe seiner Mutter, ein Arioso-Satz – nicht, wie man meinen könnte, für Knabensopran, sondern für einen respektablen erwachsenen Bass – bildet das Zentrum von **BWV 154 Mein liebster Jesus ist verloren**. Hier ist das Continuo imitierend mit der Singstimme verkettet, als Symbol dafür, wie sich Jesus bemühte, seinen himmlischen Vater nachzuahmen, während die sich über zweiundzwanzig Takte erstreckenden Wiederholungen der Frage die vorwurfsvolle und spannungsreiche Stimmung verstärken. Diese Nummer wurde der ersten Aufführung dieser Kantate 1724 in

Leipzig hinzugefügt, während drei andere Sätze (Nr. 1, 4 & 7) aus einem früheren Werk aus seinen Weimarer Jahren zu stammen scheinen. Der erste Satz ist eine leidenschaftliche Arie in h-moll für Tenor und Streicher, der kleine Vetter von Petrus' Arie ‚Ach, mein Sinn‘ in der *Johannespassion*, wo der Jünger bereut, dass er Jesus verleugnet hat, aber in einem weniger hektischen Tempo, und doch ein weiteres Beispiel dafür, auf welcher fruchtbaren Weise es Bach gelang, den scharf punktierten heroischen Stil der französischen Ouvertüre zu Ausdruckszwecken einzusetzen. An einer Stelle enthält die Arie im graphischen Bild eine Anspielung auf das ‚Donnerwort in meinen Ohren‘: ‚Nicht mehr Jesus' Eltern‘, sagt Alfred Dürr, ‚sondern der sündenverhaftete Mensch ist es, der seinen Jesus verloren hat und trotz sehnsüchtigem Suchen nicht wiederfinden kann.‘ Auf ein kurzes Rezitativ folgt eine schlichte Harmonisierung eines Chorals von Martin Jahn aus dem 17. Jahrhundert zu der Melodie von ‚Werde munter, mein Gemüte‘ von Johann Schop (1642), Vorspiel zu einer wohlklingenden und anrührenden Arie in A-dur für Alt mit zwei Oboen d'amore im 12/8-Takt (Nr. 4). Die hohe Lage der Continuo Begleitung, Bassettchen genannt, die von unisono geführten Violinen, Bratsche und Cembalo übernommen wird, dient als Symbol für Jesus, der für den Büsser verloren ist oder von ihm nicht gefunden wird, weil ihn die ‚dicken Wolken‘ seiner Sünden von ihm trennen, dargestellt durch die Rouladen der beiden Oboen d'amore, die diese miteinander austauschen (und mit denen sie vielleicht auch auf die ängstliche Suche der Eltern nach Jesus verweisen). Die Freude darüber, dass er endlich gefunden wurde, erfüllt das tanzartige Duett in D-dur für Alt und Tenor ‚Wohl mir, Jesus ist gefunden‘ (Nr. 7), das in einen flinken Kanon im 3/8-Takt übergeht, der thematisch deutliche Anklänge an die früher in Nr. 4 verwendete Rouladenfigur enthält, bevor das einleitende Ritornell wiederkehrt. Der über einem Laufbass angesiedelte Schlusschoral hat als Text die sechste Strophe des Liedes von Christian Keymann (mit

derselben Melodie), das auch BWV 124 als Grundlage diente.

Die am 13. Januar 1726 in Leipzig uraufgeführte Kantate **BWV 32 Liebster Jesu, mein Verlangen** zu einem 1711 gedruckten Text von Georg Christian Lehms ist als ein ‚Concerto in Dialogo‘ angelegt. Obwohl sich Lehms zu den beiden Personen in diesem Dialog nicht näher äußert, wird bald klar, dass es nicht die besorgten Eltern sind, die Jesus (Bass) suchen, sondern die Seele des Christen (Sopran), mit der wir uns identifizieren sollen. Das Werk beginnt mit einer Arie in e-moll, in der die Sopranstimme gemeinsam mit der Solooboe in der Manier eines der langsamen Konzertsätze Bachs die hinreißendste Kantilene webt. Die hohen Streicher liefern eine fortwährende Begleitung mit Arpeggien aus drei Achtelnoten und der Vortragsbezeichnung *piano e staccato*, denen das Continuo seinen eigenen taumelnden Rhythmus hinzufügt, ‚als zögen die Christen ständig in der Welt umher, um den Erlöser zu suchen‘ (Whittaker). Hier ist nichts von der Angst vorhanden, der wir in der Tenor-Arie begegneten, mit der die vorherige Kantate begann. Immer darauf bedacht, in aufeinander folgenden Kantaten dem gleichen biblischen Ereignis oder Thema eine neue Sichtweise abzugewinnen, konzentriert sich Bach hier auf das Wort ‚Verlangen‘, um auf seine Reserven improvisatorischer Erfindung zurückzugreifen: Die Musik lässt deutlich werden, dass die Seele den Erlöser tatsächlich finden und ihn ‚höchst vergnügt umfassen‘ wird. Jesu Antwort (wieder spricht hier ein zwölfjähriges Kind, aber mit der gewichtigen Stimme eines erwachsenen Mannes) ist zunächst knapp – vier Takte eines Rezitativs anstelle der zweiundzwanzig in BWV 154 Nr. 5 –, fährt jedoch in einem viel sanfteren Ton in einer Dacapo-Arie in h-moll (Nr. 3) fort. Die obligate Violine umgibt die Singstimme mit Triolen und Trillern, durchweg wohlwollend gestimmt, sich dann jedoch verdüsternd, sobald die Stimme bei den Worten ‚ein betrübter Geist‘ nach Moll abschwenkt. Einer der eindrucksvollsten Augenblicke in der Kantate ist das Dialog-Rezitativ (Nr. 4): Als Antwort auf Jesu Ermahnung, ‚den Erdentand [zu]

verfluchen und nur in diese Wohnung [zu] gehn', kontert die Seele in einem beziehungsreichen Arioso, von pulsierenden Streichern begleitet, mit einem Zitat aus Psalm 84: ‚Wie lieblich ist doch deine Wohnung‘. Stilistisch zeigt dieser Abschnitt Bach hier in der Mitte zwischen Schütz und Brahms, die uns beide denkwürdige Vertonungen dieses Psalms hinterlassen haben. Bevor die Sache mit einem Choral abgerundet wird, der zwölften Strophe von Paul Gerhardts Lied ‚Weg, mein Herz, mit dein Gedenken‘ (1647), Jesus und die Seele sich nun in Freuden vereinen, feiert Bach das Ereignis durch eine Verknüpfung der ihnen jeweils zugeordneten obligaten Instrumente (Oboe und Violine), die bislang nur separat zu hören waren. Es ist eines jener Duette (ein weiteres ist das wunderbare ‚Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten‘ aus BWV 78), in denen er offenbar alle Vorsicht in den Wind schlägt und sich zu den *lieto fine*-Schlüssen der Opern seiner Zeit in Konkurrenz begibt, doch mit mehr Geschick, Substanz und sogar Verve. Das Hamburger Publikum fand daran Vergnügen, so dass es angebracht schien, dieses Duett als Zugabe in der Stadt zu wiederholen, in der die Oper immer eine so große Anziehungskraft hatte.

© John Eliot Gardiner 2010

Aus einem während der Bach Cantata Pilgrimage geschriebenen Tagebuch

Übersetzung: Gudrun Meier