

»Ein ungefärbt Gemüte«

Kantate zum 4. Sonntag nach Trinitatis BWV 24

Nicht zu „opernhafftig“ sollte Bachs Musik in den beiden Kirchen St. Thomas und St. Nikolai ausfallen. So schrieb es der Rat der Stadt Leipzig dem neuen Kantor in den Arbeitsvertrag. Ob Bach überhaupt etwas mit der Oper zu tun, ob er in Hamburg, Dresden oder auch Leipzig vor seinem Amtsantritt Aufführungen besucht hatte, wissen wir nicht. Jedenfalls fürchteten die Ratsherren um die rechte Andacht, erregten doch zuviel Dramatik, Emotion oder gar Sinnlichkeit die Gottesdienstbesucher ungebührlich.

Dessen ungeachtet griff Bach, als er für den 4. Sonntag die Musik vorbereitete, zum Text eines Autors, der für die Befürchtungen orthodoxer Lutheraner die Verantwortung trug: Erdmann Neumeister. Der Hamburger Pastor (1671-1756) hatte im Jahre 1714 eine Sammlung mit dem Titel *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen auf alle Sonn und Feiertage* drucken lassen. Das Gewicht lag auf den geistlichen Poesien: nicht mehr nur Bibeltexte und Choralstrophen, allenfalls gewürzt durch wenige verbindende Verse sollten der Kirchenmusik zugrundeliegen, sondern eben freie Dichtung, predigthafte Auslegungen, auch Dialoge und Zuspitzungen, für die die Oper den musikalisch passenden Ausdruck im „Rezitativ“ gefunden hatte. Ganz ohne Bibelwort und Choral ging es freilich nicht. Ganz offenbar fand Bach an dieser „Gemischten Form“ Gefallen; ebenso die in Leipzig herangezogenen, uns namentlich nicht bekannten Dichter, die man – nach Ansicht des Bachforschers Peter Wollny – im studentischen Milieu der Stadt antreffen könnte.

Die Ratsherren, die dem immer noch neuen Kantor am 20. Juni 1723 in der Nikolaikirche zuhörten, waren also gespannt, sie hatten den Text ja vor sich und konnten ihn mitlesen. Zunächst hatte Bach sie mit einer älteren Kantate (BWV 185) aus seiner Weimarer Zeit beruhigt. Nach der Predigt nun beginnt Bach ganz unpräntiös mit einer streicherbegleiteten Arie. Ganz seltsam wird „deutsche Treu und Güte“ besungen, die dem christlichen Lebenswandel Richtschnur sein sollen. Darauf folgt eines der berüchtigten Rezitative „opernhafftiger“ Art – jedoch: Bach zeigt, wie man mit Mitteln von Stimmführung und Textbetonung auch „positive“ Wirkungen erzielen kann. Alles Gute fügt sich harmonisch, das Böse: Falschheit, Trug und List fällt durch schräge, verminderte Intervalle aus dem Raster. Schwärmerisch ausformulierte Zeilen unterstreichen „arioso“ zum Schluss, wie man selbst dem Nächsten ein Vorbild sein soll.

Damit leitet Bach kunstvoll über zum machtvollen Bibelwort-Tutti, das einen Satz aus dem Matthäus-Evangelium (7, 12) vertont. Bach schreibt eine Art Präludium und Fuge, registriert sie instrumental auf, wie die Organisten sagen, und überhöht sie mit dem Klang der Trompete. Ein deutlich deftigeres Rezitativ darf danach über die Verführungen der Heuchelei herziehen; sie steckt in des „Teufels Liberei“, gemeint ist „Livrée“, die Uniform der Dienerschaft. Zugleich warnt der Text vor dem sprichwörtlichen Wolf im Schafspelz – bevor erneut eine ariose Vision die behütende Liebe Gottes darstellt.

Treu und Wahrheit sind die Stichworte der folgenden Arie; sie rundet die kunstvoll angelegte Symmetrie der Kantate mit dem Bibelwort im Zentrum ab. Den beruhigenden, vierstimmigen Choral bettet Bach einmal mehr ein in einen obligaten Orchestersatz – neben dem (nicht allzu!) „opernhafften“ Ausdruck Bachs spezielles Interesse in diesem ersten Leipziger Jahrgang.

»Barmherziges Herze der ewigen Liebe«

Kantate zum 4. Sonntag nach Trinitatis BWV 185.2

An seinen ersten drei Sonntagen in Leipzig hatte Bach zweiteilige Kantaten aufgeführt, deren Teile wohl die Predigt umrahmten. Dieser Tradition bleibt er in gewissem Sinne treu, wenn er nun zwei verschiedene, im Umfang etwa gleichartige Stücke aufs Programm setzt. Platz und Gewicht der Kirchenmusik bleiben auf diese Weise erhalten und künden vom musikalischen Selbstbewusstsein des neuen Kantors.

Gelesen wurde an diesem Sonntag aus dem Umfeld der Bergpredigt, wie sie der Evangelist Lukas (6, 36-42) schildert. Der Mensch soll Barmherzigkeit üben und nicht übereinander richten. Mit diesem Gedanken beginnt auch der recht schwärmerische Text des Weimarer Ober-Konsistorialsekretärs Salomon Franck. Der gebildete Hofbibliothekars verfügt natürlich über den Baukasten verschiedener Versmaße, und Bach übersetzt den schwungvollen Dyktylus der Dichtung in tänzerische Bewegung. Über dem Text, den Sopran und Tenor zeilenweise im Kanon vortragen, spielt ebenfalls zeilenweise der Clarino eine Choralmelodie: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ – eines jener Kunststücke Bachs, das der Bachforscher Martin Petzoldt gerne als „theologisches Ratespiel“ bezeichnete. Denn: welche Strophe ist wohl gemeint, die mit dem Arientext hier in einen Dialog tritt? Mit der ersten Strophe des genannten Chorals wird Bach die Kantate auch beenden, nicht im einfachen Satz, sondern nach oben zur Fünfstimmigkeit erweitert durch eine obligate Violinstimme.

Zur Begleitung des Alt-Rezitativs Nr. 2 lässt sich Bach einen dreistimmigen Streichersatz einfallen, der auch harmonisch kommentierende Funktion ausübt. Vor der letzten Zeile allerdings verstummt das *accompagnato*; alle Aufmerksamkeit gilt nun dem Messen: „Denn wie ihr messt, wird man euch wieder messen“, zweimal gesungen – im horizontalen Spiegel. Raffiniert! Reichlich ausstreuen, ein Schlüsselwort des folgenden Arientextes, lässt Bach den durch die Oboe verstärkten Streichersatz die rhythmisch bewegte Musik. Auch die Ernte, vor allem für eine virtuose Altstimme, erfreut reichlich!

Nach dem Rezitativ Nr. 4, das noch einmal in den Spiegel blicken lässt – man soll nicht den Splitter im Auge des anderen sehen, bevor nicht der Balken vor dem eigenen Kopf gezogen ist – konzentriert sich der Text auf „der Christen Kunst“. Salomo Francks Kunst ist es, die Anweisungen aus dem Evangelium zusammenzufassen – Bachs Kunst dagegen, diese Liste musikalisch so zu gliedern, dass im bloß vom Continuo begleiteten Bass-Gesang nicht eine Belehrung draus wird. Immer wieder erklingt und dominiert das aufsteigende Kunst-Motiv. Auch Bach verstand sich schließlich als Künstler und zugleich getreuer Christ auf dem rechten Weg, zum Nutzen des Nächsten. Das ist die Quintessenz des Chorals und dieser schönen Barmherzigkeitsbetrachtung überhaupt.

»Ich hatte viel Bekümmernis«

Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit, BWV 21.3

„Mit guten applausu“. Gerade zwei Wochen war es her, dass Johann Sebastian Bach mit seinem Ensemble seine erste Kantate (BWV 75) in Leipzig zu Gehör gebracht hatte. Das Stück hatte den Hörern in der Nikolaikirche gefallen, wie es der Schreiber in den *Acta Lisiensium Academica* festhielt. Der gute Applaus wird dem neuen Kantor Mut gemacht haben für die nächste Aufführung, ebenfalls ein großes, zweiteiliges Stück (BWV 76), mit dem er nun die Gemeinde der Thomaskirche beglückte. Wieder eine Woche später setzte Bach die Bekümmernis-Kantate aufs Programm, die er schon zehn Jahre zuvor komponiert und also im Gepäck mitgebracht hatte. Bach stand zu seinem bisherigen Schaffen und musste nicht immer etwas Neues bieten, obwohl er die unterschiedlichen Stimmtöne in den Kirchen Weimars und Leipzigs berücksichtigen und hier und da Tonarten, Instrumentalbesetzungen und Stimmführungen ändern musste.

Von der Kantate sind vor der Leipziger Aufführung mindestens zwei vorhergehende bekannt: eine, bestätigt von Bachs eigener Hand, im Juni 1714 in Weimar (BWV 21.1), die andere in Bachs Köthener Zeit (BWV 21.2), vielleicht oder gar vermutlich in der Hamburger Katharinenkirche, auf deren Organistenstelle sich Bach, nach dem plötzlichen und schmerzhaften Tod seiner Gattin Maria Barbara im November 1720 beworben hatte und wo Johann Mattheson das Stück offenbar hörte. Jedenfalls kritisiert der berühmte Musikschriftsteller im Jahre 1725, ohne Bachs Namen zu nennen, die Textverteilung, vor allem das anfängliche Insistieren auf dem Wort „Ich, ich, ich“.

Eine Aufführung zu diesem Zeitpunkt ergäbe auch für Bach tieferen Sinn. In dem durch ungewöhnlich viele, ausgesuchte Bibelverse angereicherten Text stehen sich Begriffe wie Schmerz und Trost, Verlassensein und Geborgenheit gegenüber, mystisch verschmelzen (im Duett Nr. 8) Leben und Sterben, Kummer und Gnade. Salomon Franck, dem Hofbibliothekar in Weimar, der vermutlich den Text dichtete (es gibt keinen separaten Textdruck) gelingt es sogar, mit Wortspielen diese Pole zu verdichten, indem er Weinen in lauterem Wein verwandelt und Ächzen mit Jauchzen poetisch verbindet.

Könnte es in Hamburg der Schmerz um die verstorbene Gattin gewesen sein, der Bach dieses Stück auswählen ließ, gäbe es auch für Weimar 1714 einen Anlass: den Abschied seines Schülers und prinzlichen Gönners Johann Ernst, der just um diese Zeit zur Kur abreiste und nicht mehr wiederkehren sollte – machte Bach sich darob Sorgen? Und sah er die Kantate deshalb „per ogni tempo“ vor, was man „zu jeder passenden Gelegenheit“, also nicht für einen bestimmten Sonntag im Kirchenjahr übersetzen könnte? Mit dem Evangelium des 3. Sonntags nach Trinitatis jedenfalls (Lk 15, 1-10, Gleichnisse vom verlorenen Schaf und verlorenen Groschen) hat das Libretto jedenfalls nichts zu tun.

Bach verwandelt kunstvoll Text in Musik, von einzelnen Worten bis hin zur Atmosphäre ganzer Sätze. Beginnend bei der trostspendenden Sinfonia mit einer wunderbaren Oboen-Kantilene über die Seufzer und Tränen der Aria Nr. 3, den rauschenden Fluten in Nr. 5 hin zum trompetenglänzenden Lobpreis am Ende. Und wie an den Sonntagen zuvor zeigt sich erneut der Meister der Choralbearbeitung; im Chor Nr. 9 verbindet er zwei Texte und zwei musikalische Ideen. Was helfen uns die schweren Sorgen, wenn der Herr uns doch Gutes tut?

»Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe«

Kantate zum Johannistag, BWV 167

„Johannistag, Johannistag! Blumen und Bänder, soviel man mag!“ singen die Lehrbuben in Richard Wagners Festoper „Die Meistersinger von Nürnberg“. Die Auszubildenden, wie man heute sagt, beenden ihre Lehrzeit, werden als Gesellinnen und Gesellen in die Freiheit entlassen und feiern ausgelassen auf der eigens hergerichteten Festwiese. In diesem fränkischen Szenario findet schließlich auch der Wettbewerb um die Gunst der Meistersinger statt. Die Lage des Tages um die Sommersonnenwende herum hat zahllose Bräuche hervorgebracht, ähnlich wie genau sechs Monate später das Weihnachtsfest am dunkelsten Punkt des Jahres. Hier wird die Geburt Christi gefeiert; am 24. Juni steht sein Vorläufer, Johannes der Täufer im Mittelpunkt. Wagner, der gebürtige Leipziger, kannte den Johannistag als gerne begangenen Feiertag, ebenso wie vor ihm Johann Sebastian Bach, der für den Gottesdienst Musik bereitzustellen hatte.

Gelesen wurde von der wundersamen Geburt Johannes des Täufers, wie sie der Evangelist Lukas (1, 57-80) berichtet. Johannes, so erklärt die Altstimme im ersten Rezitativ der Kantate, ist der Vorläufer Jesu, ein erstes Zeichen der Gnade, die Gott den Menschen zuwendet. Beide Eltern, Elisabeth, eine Cousine Marias, die ein halbes Jahr später Jesus zur Welt bringen wird, und der Priester Zacharias sind schon vorgerückten Alters. Zacharias stimmt bei Lukas den Lobgesang „Benedictus“ an, eines der berühmten biblischen Lieder; in ähnlicher Weise hatte Maria unmittelbar zuvor das „Magnificat“ gesungen – die Geschichte, die ein uns namentlich nicht bekannter Dichter für Bach in Verse goss, spielt also in einem sehr musikalischen Umfeld. Unter diesen Vorzeichen fällt Bachs Komposition recht knapp und wenig repräsentativ aus; der Chor singt, im Sopran unterstützt von einer Tromba, nur den Schlusschoral. Kreative Ökonomie? Der Johannistag ist der erste Wochentag (der 24. Juni 1723 war ein Freitag) zwischen zwei Sonntagen, an dem Bach in Leipzig tätig werden musste. Welche Kantate er nur zwei Tage später musizierte, wissen wir leider nicht.

Die beiden Rezitative haben erläuternden Charakter. Sie erzählen mit eigenen Worten Teile des Evangeliums nach und kommentieren sie. Das Alt-Rezitativ Nr. 2 schließt *arioso* mit dem Hinweis auf die heilsgeschichtliche Bedeutung der Geburt des Täufers für den Menschen. Das Bass-Rezitativ Nr. 4 nimmt Bezug auf den Sündenfall, die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies und die damit verbundenen Verheißungen, die wiederum in der Arie zuvor, einem Duett mit obligater Oboe, angeklungen waren. Der ariose Schluss des Rezitativs fordert dazu auf, Gott ein Loblied anzustimmen; der entsprechende Choral folgt, erneut eingebettet in einen ausgesprochen schönen, kantablen Orchestersatz, nachdem der Bassist die Melodie schon einmal vorgesungen hatte.

Thema, Anlass und Charakter der Geschichte von der Geburt des Täufers prägen die Arie zum Auftakt der Kantate. Zusammen mit der Solo-Violine schwingt sich die Tenorstimme auf zu Lob und Preis. Das musikalische Feld bietet eine Pastorale im 12/8-Takt – nicht gerade eine Festwiese, aber eine doch fröhliche, eher auf die lichten als die (in Bachs Kantatenwerk recht oft beschworenen) dunklen, sündigen Seiten des Lebens weisende Musik.

»Herz und Mund und Tat und Leben«

Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung, BWV 147

Es ist der Choralatz, der zu den berühmtesten Stücken im Oeuvre Bachs überhaupt gehört. „Wohl mir, dass ich Jesum habe / O, wie feste halt ich ihn!“ und „Jesus bleibet meine Freude / meines Herzens Trost und Saft“. Ja, er kommt in der Kantate sogar zweimal vor, jeweils am Ende der beiden Teile, die am 2. Juli 1723 die Predigt musikalisch umrahmten. Die schier endlose Linie der ersten Violinen und beiden Oboen gewinnt Bach aus der Melodie des Chorals. Die Unterstimmen füllen den Orchestersatz reichhaltig auf, der vierstimmige Chor singt zeilenweise den Text hinein.

Der Sommer, die Zeit zwischen Pfingsten und Advent, scheint mit bis zu 27 Sonntagen nach Trinitatis recht regelmäßig und ereignisarm. Der üppiger als heute angelegte protestantische Festtagskalender hielt jedoch einige aus dem Raster fallende Ereignisse bereit. Dem ersten, dem Johannistag am 24. Juni, folgte bereits am 2. Juli 1723, also eine gute Woche später, das Fest Mariae Heimsuchung. Gelesen wurde hier das Evangelium vom Besuch Marias bei Elisabeth (Lk 1, 39,56), eine Geschichte also, die der des Johannistages eigentlich vorausgeht, liturgisch jedoch in die Adventszeit gehört. Maria eilt zu Elisabeth, um ihr vom Besuch des Engels Gabriel zu erzählen und ihrer beginnenden Schwangerschaft. Elisabeth erlebte Ähnliches: auch sie wird, wiewohl schon betagt, ein Kind zur Welt bringen, den Täufer Johannes. Im Hochgefühl dieses Glücks singt Maria das „Magnificat“ – „Meine Seele preist den Herrn“ mit seinen prophetischen, ja umstürzlerischen Visionen.

Diesen Vorgang zwischen den beiden Frauen schildern die drei Rezitative der Kantate, ohne die heilsgeschichtliche Perspektive zu vernachlässigen. Maria preist also Gott (Nr. 2), der an ihr Wunder getan und damit das menschliche Geschlecht befreit hat; der Tenor singt ausdrucksvoll, begleitet durch die Streichinstrumente. Kämpferischer fordert der Bass (Nr. 4) auf, bereit zu sein und den Heiland im Glauben zu empfangen; der Wechsel von freier Gestaltung zu ariosen, eher empfindsamen Passagen verstärkt die Wirkung dieses Appells. Schließlich (Nr. 8) sekundieren die beiden Oboen da caccia mit bewegten Figuren den Bericht der Altstimme; man hört, wie der Heiland in Maria hüpfet und springt, als sie von der bevorstehenden Geburt des Täufers erfährt. Drei verschiedene Formen also zu drei Texten eines Leipziger Autors, die Bach – oder wer auch sonst – zwischen Salomon Francks Arientexte schob.

Die vier kurzen Arien – für jede Solostimme eine! – wiederum haben das „Ich“ als Bezugspunkt. Sie antworten aus intimer Perspektive gleichsam den Forderungen und Anweisungen der Rezitative, mit erlesener Instrumentierung: Oboe d’amore (Nr. 3), Violine (Nr. 5), Violoncello (Nr. 7), Trompete (Nr. 9). In der Sopranarie Arie Nr. 5 verändert Bach während der Komposition Francks Textvorlage – ein seltener Vorgang. Der Eingangschor der Kantate schließlich könnte eine filmische Sequenz zum Klingen bringen: Maria eilt übers Gebirge zurück nach Haus, Herz und Mund voller Freude und Zuversicht, die Augen voller Lust und Sonne, wie es im Schlusschoral heißt. Dass dieses Stück eine separate Wirkungsgeschichte besitzt, hat die verkündungsfrohe Kantate als Ganze in den Hintergrund treten lassen – die, wie der Bachforscher Hans-Joachim Schulze zu Recht bedauert, „unausbleibliche Folge des ungehemmten Verschleißens eines Favoritstücks.“