

KONRAD KLEK

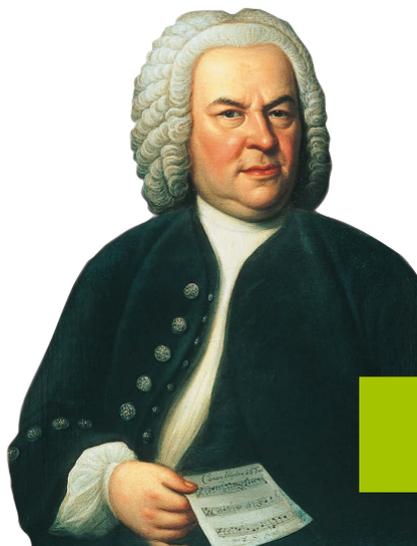
BAND

2

*Dein ist allein
die Ehre*



Johann Sebastian Bachs
geistliche Kantaten erklärt



Dein ist allein
die Ehre



KONRAD KLEK

*Dein ist allein
die Ehre*



Johann Sebastian Bachs
geistliche Kantaten erklärt

Band 2
Der erste Leipziger Jahrgang
1723/24



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig



KONRAD KLEK,

Dr. theol., Jahrgang 1960, studierte Evangelische Theologie und Kirchenmusik und ist Professor für Kirchenmusik am Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie Universitätsmusikdirektor. Neben Noteneditionen hat er zahlreiche Publikationen zu Kirchenmusik, Liturgik und Hymnologie in Geschichte und Gegenwart vorgelegt, darunter Werkbesprechungen zu Bachs Messen und Passionen im Bach-Handbuch des Laaber-Verlags.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Leipzig
Printed in Germany · H 7991

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde auf alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Gesamtgestaltung: Ulrike Vetter, Leipzig
Druck und Binden: BELTZ Bad Langensalza GmbH

ISBN 978-3-374-04094-0
www.eva-leipzig.de

Inhalt



Einführung

Johann Sebastian Bachs erster Leipziger Kantaten-Jahrgang 1723/24	9
Musikalische Aspekte des Jahrgangs	14
Inhaltliche Aspekte des Jahrgangs	18

Glossar

23

Die im ersten Leipziger Jahrgang 1723/24 aufgeführten Kantaten

BWV 75	Die Elenden sollen essen 1. So nach Trinitatis	28
BWV 76	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 2. So nach Trinitatis	39
BWV 21	Ich hatte viel Bekümmernis 3. So nach Trinitatis	48
BWV 185	Barmherziges Herze der ewigen Liebe 4. So nach Trinitatis	59
BWV 24	Ein ungefärbt Gemüte 4. So nach Trinitatis	64
BWV 167	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe Johannisfest	69
BWV 147	Herz und Mund und Tat und Leben Mariae Heimsuchung	74
BWV 186	Ärgre dich, o Seele, nicht 7. So nach Trinitatis	83
BWV 136	Erforsche mich, Gott 8. So nach Trinitatis	92
BWV 105	Herr, gehe nicht ins Gericht 9. So nach Trinitatis	97
BWV 46	Schauet doch und sehet 10. So nach Trinitatis	103
BWV 179	Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei 11. So nach Trinitatis	109

BWV 199	Mein Herze schwimmt im Blut	11. So nach Trinitatis	114
BWV 69a	Lobe den Herrn, meine Seele	12. So nach Trinitatis	120
BWV 77	Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	13. So nach Trinitatis	126
BWV 25	Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	14. So nach Trinitatis	132
BWV 119	Preise, Jerusalem, den Herrn	Ratswahl	138
BWV 138	Warum betrübst du dich, mein Herz	15. So nach Trinitatis	144
BWV 95	Christus, der ist mein Leben	16. So nach Trinitatis	150
BWV 48	Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen		
		19. So nach Trinitatis	157
BWV 162	Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe		
		20. So nach Trinitatis	162
BWV 109	Ich glaube, lieber Herr	21. So nach Trinitatis	169
BWV 89	Was soll ich aus dir machen, Ephraim	22. So nach Trinitatis	175
BWV 60	O Ewigkeit, du Donnerwort	24. So nach Trinitatis	180
BWV 90	Es reißet euch ein schreckliches Ende	25. So nach Trinitatis	187
BWV 70	Wachet, betet	26. So nach Trinitatis	192
BWV 61	Nun komm, der Heiden Heiland	1. Advent	201
BWV 63	Christen, ätzt diesen Tag	Christfest 25. Dezember	207
BWV 40	Darzu ist erschienen der Sohn Gottes	Christfest II 26. Dezember	214
BWV 64	Sehet, welch eine Liebe	Christfest III 27. Dezember	220
BWV 190	Singet dem Herrn ein neues Lied	Neujahr	227
BWV 153	Schau, lieber Gott, wie meine Feind	So nach Neujahr	234
BWV 65	Sie werden aus Saba alle kommen	Epiphania	241
BWV 154	Mein Liebster Jesus ist verloren	1. So nach Epiphania	247
BWV 155	Mein Gott, wie lang, ach lange	2. So nach Epiphania	254
BWV 73	Herr, wie du willst	3. So nach Epiphania	259
BWV 81	Jesus schläft, was soll ich hoffen	4. So nach Epiphania	265
BWV 83	Erfreute Zeit im neuen Bunde	Mariae Reinigung	272
BWV 144	Nimm, was dein ist, und gehe hin	Septuagesimae	277
BWV 181	Leichtgesinnte Flattergeister	Sexagesimae	283
BWV 18	Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt	Sexagesimae	288
BWV 22	Jesus nahm zu sich die Zwölfe	Estomihi	294

BWV 23	Du wahrer Gott und Davids Sohn Estomihi	301
BWV 182	Himmelskönig, sei willkommen Mariae Verkündigung	307
BWV 31	Der Himmel lacht Ostersonntag	314
BWV 66	Erfreut euch, ihr Herzen Ostermontag	320
BWV 134	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß Osterdienstag	327
BWV 67	Halt im Gedächtnis Jesum Christ Quasimodogeniti	334
BWV 104	Du Hirte Israel, höre Misericordias Domini	339
BWV 12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen Jubilate	343
BWV 166	Wo gehest du hin Kantate	349
BWV 86	Wahrlich, wahrlich, ich sage euch Rogate	353
BWV 37	Wer da gläubet und getauft wird Himmelfahrt	357
BWV 44	Sie werden euch in den Bann tun Exaudi	362
BWV 172	Erschallet, ihr Lieder Pfingstsonntag	367
BWV 59	Wer mich liebet Pfingstsonntag	374
BWV 173	Erhöhtes Fleisch und Blut Pfingstmontag	378
BWV 184	Erwünschtes Freudenlicht Pfingstdienstag	384
BWV 194	Höchsterwünschtes Freudenfest Trinitatis	389
Die besprochenen Kantaten in alphabetischer Reihenfolge		398

Einführung



Johann Sebastian Bachs erster Leipziger Kantaten-Jahrgang 1723/24

Die Berufung nach Leipzig ins Thomaskantorat ermöglichte Bach erstmals, das Projekt einer »regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehren« zu verwirklichen, konzertierende Musik für jeden Sonntag im Kirchenjahr, wie er es bereits für seine Tätigkeit in Mühlhausen 1707 als »Endzweck« ins Auge gefasst hatte, dort aber nicht realisieren konnte. In Weimar ab 1708 war er als Hoforganist nicht für die »Music« in den Hofgottesdiensten verantwortlich, erreichte aber 1714 in Bleibeverhandlungen eine Besserstellung als »ConcertMeister« mit der Verpflichtung, alle vier Wochen die Kantate zu liefern. Das Hofkapellmeisteramt in Köthen ab Dezember 1717 enthielt keinen Kirchendienst, da der Hof reformierten Bekenntnisses war, die Hofgottesdienste also ohne Figuralmusik bestritten wurden. Alljährlich zum Fürstengeburtstag am 10. Dezember sowie zu Neujahr brachte die Hofkapelle allerdings eine »Serenata« aus der Feder des Kapellmeisters zur Aufführung, eine Huldigungskantate an Fürst und Land, deren ad hoc gedichtete Texte im Zeichen des Gottesgnadentums auch religiöse Motive enthielten. In einem Fall ist über einen Textdruck auch eine geistliche Kantate als Gottesdienstmusik zum Fürstengeburtstag nachgewiesen. Ob das die Regel war, lässt sich nicht feststellen.

Mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis, 30. Mai 1723, übernahm Bach die Verantwortung für die allsonntägliche »Music« in den Gottesdiensten der Leipziger Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomas nach den in Band 1 (S. 9) beschriebenen Regularien. Es war wohl eine Zeit lang unklar, wann Bachs Dienst beginnen sollte, nachdem er am Sonntag Estomihi, 7. Februar, sein Probespiel mit den Kantaten BWV 22 und 23 absolviert hatte, erst am 22. April gewählt und am 5. Mai förmlich angestellt worden war. Offensichtlich war zunächst schon Pfingsten (16. Mai) anvisiert (siehe BWV 59), was sich aber nicht realisieren ließ. Der Umzug von Bachs Familie mit umfänglichem Hausrat erfolgte laut einer Zeitungsmeldung am 22. Mai, also am Samstag nach Pfingsten.

Mit den beiden zweiteiligen Einstandskantaten in 14 Sätzen für Nikolaikirche (BWV 75) und Thomaskirche (BWV 76) am Folgesonntag setzte Bach sich einen ambitionierten Maßstab, den er allerdings nach sieben Wochen wieder preisgab. Der zweite Teil der Kantaten wurde zum Abendmahl musiziert. Was bei den einteiligen Kantaten ab dem 8. Sonntag nach Trinitatis dann »sub communione« musikalisch geschah, bleibt ungeklärt. Ebenso offen bleiben muss, was an den Leerstellen im rekonstruierbaren Aufführungskalender als »Music« geboten wurde. Im Umfeld des Marienfestes 2. Juli, das Bach wohl zusätzlich mit dem grandiosen Magnificat (Es-Dur-Fassung BWV 243a) bedachte, gibt es zu zwei Sonntagen (27. Juni, 4. Juli) keine überlieferte Kantate. Auch im September gibt es Lücken (17./18. Trinitatissonntag), und ob Bach am 31.10. in Leipzig die »Music« zum 23. Trinitatissonntag bestritten hat (evtl. mit BWV 163 *Jedem das Seine* aus Weimar) oder mit BWV 194 in Störnthäl zur Orgelweihe war, ist nicht zu eruieren.

Einen eindeutigen Beleg für die Aufführung einer bestimmten Kantate als Hauptmusik zwischen Evangelium und Glaubensbekenntnis liefern die damals gedruckten Texthefte. Aus Bachs erstem Dienstjahr sind nur zwei erhalten, eines mit den Libretti vom 16. Januar 1724 bis 25. März, ein anderes mit den Kantaten-

texten zu den drei Osterfesttagen und den beiden Folgesonntagen. Das erste enthält für Mariae Verkündigung (25.3.) ein Libretto, zu dem keine Noten überliefert sind. Weitere Totalverluste von Kantaten sind also anzunehmen, wenn man voraussetzt, dass Bach im ersten Dienstjahr nur Musik aus eigener Feder präsentierte.

Bachs Kantaten-Jahrgänge wurden bei der Erbteilung möglichst effektiv verteilt. Ein Erbe erhielt die Partitur mit Stimmdoubletten (Violine I/II, Continuo), der andere einen Stimmensatz, so dass beide die Musik potentiell aufführen konnten. Der chronologisch zweite Jahrgang mit den Choralkantaten wurde erstrangig an die Witwe Anna Magdalena (Stimmen) und an den Erstgeborenen Wilhelm Friedemann (Partituren) gegeben (Bd. 1, S. 18). Der erste Jahrgang ging zweitrangig an die Nächstgeborenen Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich. In noch gleichwertigerem Verteilverfahren wurde hier zwischen Partitur und Stimmen von Sonntag zu Sonntag gewechselt. Bei einigen Kantaten sind beide Überlieferungsstränge später wieder zusammen gekommen, so dass Stimmen wie Partitur erhalten sind, überwiegend ist es aber nur das eine oder das andere. Beide Stränge sind Defizit-anfällig: die Partitur enthält in der Regel keine genauen Besetzungsangaben und beim Schlusschoral manchmal keinen Texthinweis (da für die Stimmenschreiber das gedruckte Textheft schon vorlag); bei der Stimmenüberlieferung kam es bei Violine I zur Verwechslung von Hauptstimme und Doublette, so dass einige Solopartien fehlen.

Da Bach in seinem ersten Dienstjahr bestrebt war, möglichst viele bereits vorliegende Werke zu übernehmen, geben namentlich die überlieferten Stimmen spannende Einblicke in verschiedene Werkfassungen, wenn Bach etwa bei den Köthener Huldigungsmusiken die originalen Instrumentalstimmen in Leipzig weiter benutzte und nur die nötigen Korrekturen eintrug, die Singstimmen aber wegen des veränderten Textes neu ausschreiben ließ. Ob aber eine nur in Partitur überlieferte Weimarer Kantate (z. B. BWV 163)

auch in Leipzig aufgeführt wurde, lässt sich ohne in Leipzig neu gefasste Stimmen nicht belegen. Ebenso bleiben Wieder-Aufführungen in den Folgejahren unerkannt, wenn kein Textdruck vorliegt und die Stimmen keine Spuren von Veränderungen zeigen, die über Schriftbild oder Wasserzeichen neu verwandten Papiere chronologisch einzuordnen wären.

In diesem Band besprochen sind die überlieferten, von Bach mutmaßlich im ersten Leipziger Dienstjahr aufgeführten 59 Kantaten. Zweifelsfälle sind (auch aus Platzgründen) nicht aufgenommen: BWV 148 (17. So. n. Tr.), BWV 163 (s. o.), BWV 165 (Trinitatis). BWV 4 (Ostern) ist in Band 1 (S. 260ff.) besprochen. Anders als in der Literatur üblich sind die 15 älteren Weimarer und fünf überarbeiteten Köthener Kantaten also dem neuen Leipziger Kontext eingeordnet, in welchen sie Bach (teilweise mit Modifikationen) gestellt hat und darin auch beließ durch Einordnung ins Material dieses Jahrgangs. Für Bach haben die früheren Kantaten so gewiss nicht bloß den Status einer Vorstufe und ihre Integration diente nicht nur der Arbeitserleichterung, zumal die von Bach vorgenommenen Erweiterungen ja auch Arbeit machten und die Stimmen-Herstellung erschwerten.

Wie Bach bei der Disposition und Komposition dieser »regulierten Kirchenmusik« vorging, ist letztlich nicht zu klären. Sicher ist nur, dass für die vom Kantor organisierte Drucklegung der fünf und mehr Libretti enthaltenden Texthefte diese beizeiten vorliegen mussten, was konzeptionelle Vorüberlegungen und Absprachen Bachs mit dem Librettisten voraussetzte, schon weil er ja bestimmte vorliegende Kantaten unverändert oder modifiziert übernehmen wollte. Wann Bach dann an die Komposition ging, in mehrwöchigem Vorlauf oder unmittelbar nach Aufführung der Vorgängerkantate, kann nur gemutmaßt werden. Zum Staunen Anlass gibt jedenfalls, dass er neben der enormen Leistung bei Konzeption und Komposition der Werke auch deren praktische Umsetzung organisierte vom Stimmenausschreiben über potentiell wenige

Proben bis zur Aufführung unter den mit diversen personellen Unsicherheitsfaktoren belasteten Thomasschul-Verhältnissen. Zudem musste er für die weniger anspruchsvolle Musik in zwei weiteren Kirchen Sorge tragen. So wird er stets einiges Zusätzliches an Musik neben der jeweils zu komponierenden Kantate im Kopf gehabt haben.

In sein erstes Dienstjahr fallen zudem die Großprojekte Magnificat (2. Juli/ 25. Dezember) und Johannes-Passion (Karfreitag 7. April). Dazu kamen finanziell einträgliche kompositorische Nebentätigkeiten, von denen außer der Orgelweihe in Störmthal (31.10.?) durch Textdruck belegt ist eine neunsätzliche Kantate zur Berufung des Juristen Rivinius an die Universität schon in Bachs dritter Dienstwoche (Mittwoch 9. Juni) und durch Zeitungs- wie Briefnotiz eine lateinische Musik beim universitären Festakt zum Geburtstag des Gothaer Herzogs am Montag, 9. August. Strittig ist, ob im Zuge des fünfstimmigen Magnificats für eine Trauerfeier gut zwei Wochen später, am 18. Juli, schon die große fünfstimmige Motette »Jesu meine Freude« entstand. Bei Trauungen gab es die Kategorie »gantze Brautmeße« mit Kantatenaufführung – gegen entsprechende Gebühren. Im ersten Dienstjahr sind in der Thomaskirche drei solche Trauungen verbucht (13.7., 12.9., 8.2.). In der Nikolaikirche gibt es keine tragfähigen Aufzeichnungen. Überliefert ist die aufwändig bestrittene Musik zum Ratswechsel (BWV 119) am Montag, 30. August, einem Staatsakt gleich von höchstem Gewicht.

Musikalische Aspekte des Jahrgangs

Bach hat in Weimar und Köthen mit hoch professionellen, stehenden Instrumentalensembles musiziert. In Weimar waren auch die Sänger fest angestellt, in Köthen wurde Anna Magdalena Bach 1721 als Sopranistin verpflichtet, weitere Profi-Sänger wurden ad hoc engagiert. In Leipzig konnte Bach nur mit dem Stadtmusikkollegium aus vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen fest rechnen, alles andere war jeweils zu »organisieren«. Die Stadtpfeifer waren allerdings nicht auf einzelne Blasinstrumente fixiert, was Bach das Experimentieren mit unterschiedlichen Konstellationen erlaubte.

Die mit dem Leipziger »Pfeifenmacher« Johann Eichentopf (gest. 1769) gegebene Variabilität im Einsatz verschiedener, von ihm gebauter Oboen-Instrumente hat Bach gezielt genutzt. Schon bei seiner Bewerbung bringt er die ihm bis dato nicht bekannten Oboen d'amore zum Einsatz (BWV 23), an Johannis erklingt erstmals symbolträchtig in einer Arie die Oboe da caccia (BWV 167,3), am 2. Juli wird sie im hinzu komponierten Rezitativ (BWV 147,8) gleich nochmals doppelt eingesetzt. Bald werden die »Jagdoboen« auch apart mit den Blockflöten kombiniert (BWV 46, 65), wie Bach überhaupt allerhand Blockflöten-Kombinationen auslotet. Für den Star im Ensemble, den Trompeter Gottfried Reiche, schreibt er von Anfang an extra Vorzeige-Partien. Auch die Experimente mit verschiedenen Horn-Besetzungen im Herbst, instrumententechnisch heute kaum zu klären, sind mit ihm als Spieler verbunden. Erst am Sonntag nach Ostern kommt das Mode-Instrument Traversflöte erstmalig zum Einsatz und muss dann wieder bis Pfingsten warten. Die Bläser hat Bach mit Soloaufgaben bei den Arien bevorzugt. Die Streicher spielen (mit den Ausnahmen BWV 147,5 und 60,3) im Ensemble oder Unisono. Am Marienfest 2. Februar (BWV 83) gibt es dann den Sonderfall einer »Violino concertato« und in der

Folgezeit gelegentlich eine Arie mit Violine solo. Die Gambe erklingt als Köthener Reminiszens nur einmal am zweiten Sonntag (BWV 76,8), dann verschwindet sie mit ihrem zarten Klang aus den großen Leipziger Kirchenräumen, um nur noch bei der Johannes-Passion am Karfreitag (vermutlich) eine Sonderrolle zu erhalten.

Bei den Singstimmen geht Bach in den ersten Kantaten von der Konstellation »Concertisten« plus »Ripienisten« aus und konzipiert die Fugen entsprechend mit einer ersten solistischen Einsatzfolge. Am 25. Juli (BWV 105) ist die Fuge im Eingangssatz ebenso angelegt, die für jede Stimmlage zweifach erhaltenen Stimmen differenzieren aber nicht zwischen Solo und Tutti. Später gibt es jeweils nur noch ein Notenblatt pro Stimme. Offensichtlich hat Bach um der Qualität der Ausführung willen davon Abstand genommen, mehr Sänger einzusetzen. Für die Aufführungsorganisation ist dann auch unerheblich, ob die Kantate mit einem vierstimmigen »Chor« beginnt oder mit einem Vokal-Solo. Schon unter den ersten sechs Kantaten sind zwei ohne »Eingangschor«. Die vier Concertisten können flexibel im Ensemble oder in Arien/Rezitativen einzeln oder paarweise eingesetzt werden. Entscheidend ist die Vorgabe des Librettos. Eine Bevorzugung oder Benachteiligung einzelner Stimmlagen ist nicht zu erkennen. Die symbolische Konnotation (Bass als Vox Christi/ Vox Dei oder Stimme des Predigers; Alt als Stimme des Glaubens; Sopran als »Anima«) scheint vorrangig. Dass der Sopran bei den neuen Kantaten etwas weniger häufig mit Soloaufgaben betraut ist, liegt sicher nicht an geringeren Fähigkeiten der Knaben, denn die aus Weimar wie Köthen übernommenen Stücke sind sehr anspruchsvoll (besonders deutlich bei BWV 199 und BWV 194).

Bei den Weimarer Kantaten gab es das Grundproblem, dass sie im höheren »Chorton« musiziert wurden, während in Leipzig der einen Ton tiefere »Kammerton« galt. Bei der Besprechung jeder Kantate wird ausgeführt, wie Bach das Problem jeweils löste, sofern das aus der Überlieferung erkennbar ist. Heutige Aufführungen im

dazwischen liegenden modernen Kammerton müssen eigene Lösungen finden. Schwierig wird das bei aus Köthen übernommenen Kantaten auf der Basis des damaligen tiefen Kammertons (Paradefall BWV 194).

Die konzentrierte Form einiger Kantaten nach Epiphania und zudem (teilweise) ohne Chorsätze ist als Tribut an die Winterkälte in den Kirchen erklärt worden. Am 30. Januar und 2. Februar mussten die Geiger aber dermaßen virtuos spielen, dass keinerlei Rücksicht auf klamme Finger zu erkennen ist. Zudem zeigt die Aufführung von zwei Kantaten am 13. Februar, dass Bachs Musiker auch nach der Predigt nochmals gefordert waren. Bach scheint also nicht wirklich »Kompromisse« gemacht zu haben.

Wie mit Instrumental-Kombinationen hat Bach auch mit musikalischen Formen »experimentiert«. Die »Standard«-Da capo-Arie ist viel weniger die Regel als bei den Köthener Hofmusiken. Die dort gefragten Suitensatz-Formen, also Ouverture und Tanzsätze hat er in zahlreichen, oft faszinierenden Übertragungen wie Modifikationen in die Sprache der Kirchenmusik integriert. Große Eingangssätze nach dem Muster von »Praeludium und Fuge« lassen eher den Organisten Bach durchscheinen. Als stilistischer Gegenpol fungieren drei motettische Eingangssätze in Anlehnung an den »stile antico« (BWV 179, 64, 144). Die Übernahme einiger »Chöre« und Arien gerade aus dem ersten Jahrgang in die als »Summarium« seiner Kirchenmusik fungierenden lateinischen Messen etwa 15 Jahre später zeigt, dass Bach sein Leipziger Kantaten-Schaffen von Anfang an mit dem Anspruch des Exemplarischen betrieben hat.

Schon beim Probespiel hat Bach demonstriert, dass ihm die Integration des Chorals in die konzertierende Musik wichtig ist. Nun erleben die Leipziger zunächst einige Wochen lang Schlusschoräle in ohrwurmverdächtiger instrumentaler Einkleidung. Nachdem einige Arien aus Weimar bereits einen eingespielten Choral mitbringen, geht Bach im Herbst dann dazu über, in komplexer

Mehrschichtigkeit Eingangssätze durch einen instrumentalen Choral-Rahmen zu strukturieren, in zwei Fällen werden die Choräle auch explizit gesungen (BWV 95, 60). Parallel dazu verfeinert er die Ausdrucksvielfalt in der Kantionalsatz-Form der jetzt »schlichten« Schlusschoräle bis zum expressiven Gipfel *Es ist genug* (BWV 60,5). Auch beim Rezitativ gibt es Choral-Einwürfe (instrumental BWV 70,9; vokal 190,2) oder vollständig integrierte Choräle (z.B. BWV 67), so dass der Boden bereitet ist für das große Choral-Projekt des zweiten Jahrgangs (siehe Band 1). Es herrscht aber keine Choral-Dogmatik. So können namentlich und ausgerechnet Festmusiken, sogar an Weihnachten (BWV 63), ganz ohne Choral auskommen. Bei der parodierenden Übernahme der Kantaten vom Köthener Hof muss nicht unbedingt ein Choral die neu gewonnene »Kirchlichkeit« repräsentieren. Gerade die enorme stilistische Vielfalt und Bandbreite der Musik, die Bach den Leipziguern in seinem ersten Dienstjahr präsentiert hat, ist deren Signet. Frei nach Markus 9,23 wäre zu summieren: »Alle Dinge sind musikalisch möglich, dem der da glaubt.«

Inhaltliche Aspekte des Jahrgangs

Die inhaltliche Prägung eines Kantatenjahrgangs bestimmen vorrangig die Libretti. Die Entscheidung darüber lag in Bachs Verantwortung (weshalb er vor seinem Amtsantritt eine theologische Prüfung in lateinischer Sprache zu absolvieren hatte!). Offensichtlich mussten sie aber, wie ein Zeitzeuge berichtet hat, vor Drucklegung der Texthefte noch der Geistlichkeit zur Zensur vorgelegt werden. Für die aus Weimar übernommenen Kantaten war die Libretto-Frage bereits entschieden. Der Weimarer Hofdichter Salomo(n) Franck (1659–1725) garantiert hier ein sprachlich wie theologisch hochstehendes Niveau mit Nähe zur mystisch konnotierten Frömmigkeitskultur. Vom Protagonisten der modernen Kantatenform, Erdmann Neumeister (1671–1756), vertonte Bach in Weimar ein theologisch faszinierendes Libretto (BWV 61), für Leipzig nimmt er am Anfang noch zwei Libretti aus Neumeister-Publikationen (BWV 59, 24). Eine Textvorlage aus Darmstadt (G.Ch. Lehms) hat die Kantate aus Weimarer Zeit BWV 199. Offensichtlich ist für Bach die konkrete Absprache mit dem Librettisten vorrangig, denn alle weiteren Libretti sind für die Leipziger »Kirchen=Music« ad hoc gedichtet, auch schon die ersten beiden zu den großformatigen Einstandskantaten (BWV 75, 76). Vier Kantatentexte verwerten publizierte Vorlagen (BWV 24, 64, 69a, 77). Die Weimarer Adventskantaten S. Francks (BWV 70, 147, 186) werden mit zusätzlichen Rezitativen und alternativen Chorälen der neuen liturgischen Bestimmung angepasst. Bei der Parodierung der Köthener Huldigungsmusiken (BWV 66, 134, 173, 184, 194) sind die höfischen Textvorlagen formal bindend (Versmaß, Strophenbau), geben aber auch Affekte und einige Formulierungen vor. Ob Bach im Laufe des Jahrgangs mehrere Textdichter ausprobierte und wer das gewesen sein könnte, bleibt Spekulation. Formale Gemeinsamkeiten im Aufbau von Kantaten (z.B. mit Choral in der Mitte bei BWV 37, 44, 86, 144, 166)

können aus Absprachen mit Bach resultieren und müssen nicht Kennzeichen eines bestimmten Dichters sein. Die »Texte zur Leipziger Kirchen=Music« für die Gottesdienstbesucher nennen weder Librettist noch Komponist. Erst ein Zweitabdruck in einer Anthologie oder Gedichtsammlung des Autors würde Klarheit schaffen, wie das später bei Libretti von Picander oder Frau von Ziegler der Fall ist. Ein neuer Publikationsfund mit zahlreichen Libretti des dritten Jahrgangs aus der Feder eines bei Bach mitwirkenden Studenten (Chr. Birkmann) zeigt, dass neben den o. g. bekannten Leipziger Gelegenheitsdichtern nicht nur theologische Amtsträger in Frage kommen. Entscheidend scheint die persönliche Nähe zu Bach gewesen zu sein. Poetische Sprachfähigkeit und theologische Bildung war in den Kreisen gebildeter Bürger damals in heute kaum vorstellbarem Ausmaß verbreitet.

Auch bei den Hörern konnte nicht nur aufgrund ihrer am Katechismus orientierten Schulbildung, sondern auch durch ihre Hörerfahrung mit stets einstündigen Predigten die Vertrautheit mit theologischen Begriffen und Distinktionen und vor allem mit der gesamten biblischen Sprach- und Bildwelt vorausgesetzt werden. Die Einzelbesprechung der Kantaten gibt dazu Hinweise, um das inhaltliche Nachvollziehen der heute oft fremd empfundenen Texte zu ermöglichen, deren mehrfache Lektüre als »meditatio« den Leserinnen und Lesern ans Herz gelegt wird. Einige heutigem Denken und Wahrnehmen fremde Voraussetzungen sind allerdings wesentlich für das »Verstehen«. Zunächst ist bibelhermeneutisch Grundlage, dass alle Bibelworte sich gegenseitig auslegen und aufeinander beziehen lassen. So werden insbesondere alttestamentliche Aussagen über/von Gott stets auch als Worte über/von Jesus in Anspruch genommen. Der »Wille Gottes« ist der »Wille Jesu«, Gottes-Attribute wie »Hirt« (Psalm 23) sind gemäß Johannes 10,11 auch Christus-Attribut. Im Gefolge Martin Luthers ist die ganze Bibel Zeugnis von Christus. Dieser Christus aber ist als *mein Jesus* direktes personales Gegenüber für jeden Glaubenden. Die

»persönliche Beziehung zu Jesus«, wie sie heute (nur) in pietistischen, bzw. evangelikalischen Kreisen als essentiell eingefordert wird, ist auch im Kontext der »lutherischen Orthodoxie« Inbegriff der Frömmigkeit, wobei die Integration mystischer Sprache und Bilder eine zentrale Rolle spielt. Dazu gehört die durchaus sinnliche Komponente, dass die heilvolle Präsenz Jesu als »Vorschmack« (Psalm 34,9) der himmlischen Freuden unter den Bedingungen irdischen Lebens tatsächlich erfahrbar wird. Auch wenn dies in den Worten des Sängers erst erbeten wird, kann die Musik bereits die »Gnaden=Gegenwart« (Begriff aus einer Randnotiz Bachs in seiner Calov-Bibel) erfahrbar machen. (Siehe die Hinweise dazu etwa bei BWV 76,8; 77,4; 154,4/6; 199,5.) Berechenbar oder strategisch zu kalkulieren ist solches »Glück« aber niemals. Die absolute Souveränität von Gottes Willen ist demütig zu akzeptieren: *Herr, wie du willst* BWV 73,1 (*willt* und *sollt* sind die damaligen Formen von *willst* und *sollst*). Im Gebet kann dieser aber stets als Heilswille in Anspruch genommen werden, etwa mit dem Ruf des Blinden *Erbarm dich mein* (BWV 23,1), was die radikale Selbsterkenntnis des Menschen als Sünder impliziert. Oft wird in den Libretti im Anschluss an Luther »die Sünde groß gemacht«, gedroht mit dem Gericht zum ewigen Verderben, alles aber nur mit dem Ziel, die Gnade Gottes umso größer erscheinen zu lassen, das Heil allein in Christus vor Augen/Ohren zu stellen und darin die Gewissheit, den »Trost« zu erschließen, der allein durch Leiden, Anfechtung wie Anfeindung trägt.

Bach wird durch diese Texte animiert, nicht nur einzelne »krasse« Ausdrücke in plastische musikalische »Figuren« zu übertragen, sondern prinzipiell mit seiner Musik die weitest möglichen Pole auszuloten, harmonisch (Tritonus, verminderter Septakkord) wie formal (etwa im Gegenüber von Motette und Tanzsatz), um letztlich mit so komplex strukturierter, »intrikater« Musik eben Luthers Formel »*simul iustus et peccator*« umzusetzen – der Gläubende als zugleich Gerechtfertigter wie Sünder. Die Einzelbespre-

chung versucht (ohne zu viele Detail-Beschreibungen) dafür zu sensibilisieren, auch mit der Intention, dass in Aufführungen die Extreme als solche hörbar werden und nicht in ausgeglichenem Schönklang, dynamischer Einheitlichkeit und unprofiliertes Rhythmik verwischt werden. Die »Süßigkeit« der Gnade, Gottes »Wohltun« wird glaubwürdig nur, wenn man sich dem zu überwindenden »Elend« ausgesetzt hat.

Inwieweit die Leipziger Ersthörer Bachs Musik in dieser »Extremität« wirklich goutiert haben, lässt sich nicht eruieren. Die einzigen erhaltenen öffentlichen Äußerungen beziehen sich auf Bachs erste Kantatenaufführung, eine davon registriert als förmliche Anerkennung »guten applausu«, zwei weitere stellen nur fest, dass Bach jetzt die Arbeit aufgenommen hat. Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese Musik, die heute die ganze (nicht nur christliche) Welt immer wieder aufs Neue bewegt, erschüttert und tröstet, zu ihrer Zeit von den meisten Kirchenbesuchern einfach so hingenommen wurde.

Zu Methode, Quellen und Darstellung der hier praktizierten Auslegung wird auf die Ausführungen in Band 1 (S. 22–26) verwiesen. Zum umstrittenen Feld der Zahlensymbolik sei hinzugefügt: Auch in diesem Kantaten-Jahrgang mit heterogenem Werkbestand (Weimar/ Leipzig) wurde alles (außer den parodierten Köthener Kantaten) durchgezählt, wobei für die Tonsumme einer Kantate die Darstellung in der Partitur (sofern erhalten) verbindlich ist. Dabei ergaben sich in zahlreichen Fällen frappierende Befunde, die in ihren »stärksten« Ausprägungen hier mitgeteilt werden und so bisher nirgends festgehalten sind (Rechen- oder Zählfelder können trotz großer Sorgfalt nicht völlig ausgeschlossen werden). Zu den von einem Zeitgenossen gerühmten »sonderbaren Vollkommenheiten« bei Bach gehört offensichtlich die Berücksichtigung der Zahlhaftigkeit von Musik in kaum vorstellbaren Dimensionen. Dass gerade auch gefällige, hitverdächtige Schlussnummern wie BWV 22,5 und 147,11 zahlensymbolisch »vollkommen« angelegt

sind, mag auch Zweiflern diesbezüglich zu denken geben. Allen »Liebhavern« der inhaltlichen Wertigkeit von Zahlen mögen diese Hinweise über den Hörgenuss hinaus zur Erbauung dienen als weitere Dimension des »Vorschmacks« der Gnade.

Über die Methodik solcher Zahlendeutung ist nach Abschluss des Kantatenauslegung-Projekts detaillierter Rechenschaft zu geben. Stärker als bei den Choralkantaten in Band 1 haben sich bei der Untersuchung dieser Kantaten Verbindungen zu Zahlenäquivalenten bestimmter Zentralbegriffe/ Wortverbindungen im jeweiligen Libretto ergeben. Auch in zeitgenössischer Poetik spielen Zahlenäquivalente von Worten eine Rolle, um gleichwertige Ausdrücke zu finden. Für Bach scheint die Äquivalenz von persönlichen wie theologischen Zahlenwerten besonders relevant zu sein, also $14 = \text{BACH} = 2 \times (\text{heilige Zahl}) 7$, 14 Nothelfer etc.; $29 = \text{JSB} = \text{SDG}$; $112 = 8 \times 14 = \text{CHRISTUS}$; $141 = 14/41 (\text{JSBACH}) = 3 \times 47 (\text{HERR})$; $316 = 2 \times 158 (\text{JOHANN SEBASTIAN BACH}) = \text{HERTZ UND MUND UND THAT UND LEBEN}$. So erhält die Zahlensymbolik tatsächlich einen Zug zur »Zahlenmystik« als persönliche Heilsaneignung im Sinne von: *Mein Jesus soll mein alles sein!* (BWV 75,3)

Erlangen, im Herbst 2015

Konrad Klek

Glossar



(Ergänzung zu Band 1, S. 27–30)

- Arioso** »Arien-ähnliche« Passagen bei Rezitativen im festen Takt-Metrum. Die Singstimme deklamiert nicht, sondern ist mit Melismen ausgeschmückt oder motivisch gestaltet, verbunden mit Wortwiederholungen, meist in Korrespondenz mit dem Continuo, der ebenfalls in musikalischen »Fluss« kommt.
- Bogenvibrato** Bei Streichinstrumenten das Pulsieren des Bogens durch Druckwechsel, ohne den Strich zu wechseln, nur möglich bei den weniger stark gespannten Saiten und Bögen der Barockzeit. Die Technik dient zur Affektzeichnung (z.B. Furcht). Notiert als Tonrepetition mit Bogen (z.B. über vier Töne).
- Chorton** Höherer Stimmtton der Orgeln, die mit dem Chor abwechselnd musizierten, im 17./18. Jahrhundert im Bereich von 465 Hz (oder höher), etwa einen Halbton höher als der heutige Kammerton. Der »Kammerton« war demgegenüber einen Ton tiefer (415 Hz) und wurde von den Oboen vorgegeben. Es gab aber auch auf »tief Kammerton«, einen weiteren Halbton tiefer stehende Blasinstrumente (z. B. Blockflöten bei BWV 182) und Instrumentalensembles (z. B. Köthener Hofkapelle). Die Streichinstrumente passten sich durch Höher- oder Tieferstimmen jeweils an.
- Concertisten** »Konzertierend« solistisch agierende Sänger (einer pro Stimmlage), die alle Partien singen, also Arien, Rezitative und Chöre, während die »Ripienisten« nur bei »tutti«-Stellen additiv dazu treten. Das Gegenüber von »Soli« und »Chor« der bürgerlichen Laienchorpraxis gibt es bei Bach nicht.

Diktum	Lat. »das Gesagte«, meint beim Kantaten-Libretto das Bibelwort (»es ist dir gesagt«), das Textgrundlage eines eigenen Satzes (Chor, Arioso, Rezitativ) ist.
Doxologie	Lobpreisung Gottes, in der Regel in geprägten Worten (»Ehre sei dem Vater«)
doxologisch	Im Gestus des Gotteslobs.
Emblematik	Im Humanismus des 16. Jahrhunderts entwickelte Kunstform, die Wort und Bild verbindet, einerseits zur Belehrung, andererseits auch als Ratespiel. Im Barock ist die Emblematik auch im Bereich der Erbauungsliteratur weit verbreitet und dient der religiösen Unterweisung, indem sie elementare Bild-Muster ausprägt und mit Sinn-texten verbindet (z. B. Jesus als Brunnquell).
Figura corta	Rhythmisch prägnante Abfolge von einem langen und zwei halbierten Notenwerten (z.B. Achtel/ zwei Sechzehntel), von A. Schweitzer als »Freudensrhythmus« bei Bach identifiziert. Zu unterscheiden vom auftaktigen Anapäst.
Ligatur	Ursprünglich Verbindung von mehreren Tönen auf eine Silbe in der Notation von Gregorianik. In der neuzeitlichen Notenschrift Begriff für Anbindung von weiteren Notenwerten, wodurch in der Regel eine Dissonanz mit anderen, fortlaufenden Stimmen zustande kommt. Daher signifikanter Ausdruck von Gebundensein, Gefangensein (z.B. unter der Sünde).
Melisma	Auf eine Textsilbe zu singende Tonkette.
Permutationsfuge	Das Thema einer Fuge wird großräumig so angelegt, dass die verschiedenen Teile als Kontrasubjekt zueinander passen, so dass in unterschiedlichen Konstellationen stets dieselben Tonfigurationen zu vernehmen sind (und es keine Zwischenspiele mit anderen Motiven gibt). Bei der Vertonung eines Bibelworts erklingen so die auf das ganze Thema verteilten Satz-teile gleichzeitig und beleuchten sich gegenseitig.

Prinzipal-Lage	Bei den Trompeten der Barockzeit die tiefere »Haupt«-Lage zwischen 3. und 8. Oberton (C-Trompete c´-d´), welche sich anders als bei modernen Instrumenten durch kräftigen, kernigen Klang auszeichnet.
Querstand	Die direkte Folge von chromatisch polaren Tönen in verschiedenen Stimmen oder Lagen. Beispiele: auf fis im Alt folgt f im Bass; eine Tonfigur beginnt mit d´ und endet mit des´´.
Quintfallsequenz	Namentlich im italienischen Konzertstil verbreitete, organische harmonische Abfolge, bei der die Grundtöne in Quintschritten abwärts fallen, im Continuo aber oft als Abfolge Quintfall/ Quartsprung geführt sind (z.B. c/F/B/E/A/D/G/C/F).
Subjekt/ Kontrasubjekt	In der Fugenlehre Bezeichnung für Thema und damit verkoppeltes Gegenthema.
Tempus perfectum	»Vollkommenes Zeitmaß«: die Dreier-Unterteilung einer rhythmischen Einheit im Gegenüber zum »unvollkommenen«, in Zweiern gegliederten »tempus imperfectum«. Wie das Dreieck die Vollkommenheit des trinitarischen Gottes repräsentiert, korrespondiert der Dreier-Takt mit Gottes Wesen und ewigem Leben.
Tirata	Ton-Figur: schnelle, meist nach oben führende Ton-skala.
Tritonus	Intervall aus drei Ganztönen (z.B. c/fis), das harmonisch nicht in die Grundakkorde von Dur wie Moll zu integrieren ist, daher »Diabolus in musica« genannt (»Teufel in der Musik«). Bezogen auf den Grundton innerhalb einer Oktave markiert er die weiteste Entfernung.
Zwischendominante	Dominantische Beziehung (Quintfall-Verhältnis, z. B. D-Dur/G-Dur) zwischen Akkorden im Satzverlauf (nicht beim Quintfall der Kadenz am Ende), als Abfolge besonders stringent mit chromatischer Stimmführung im Bass (z.B. fis/g) und als Septakkord (z. B. Quintsextakkord fis/a/c´/d´).

Die im ersten
Leipziger Jahrgang 1723/24
aufgeführten Kantaten



Die Elenden sollen essen

1. Sonntag nach Trinitatis, 30. Mai 1723, Nikolaikirche



1. Oboe I/II, Streicher

Die Elenden sollen essen,
dass sie satt werden,
und die nach dem Herrn fragen,
werden ihn preisen.
Euer Herz soll ewiglich leben. Psalm 22,27

2. Rezitativ Bass Streicher

Was hilft des Purpurs Majestät,
Da sie vergeht?
Was hilft der größte Überfluss,
Weil alles, so wir sehen,
Verschwinden muss?
Was hilft der Kitzel eitler Sinnen,
Denn unser Leib
muss selbst von hinnen?
Ach, wie geschwind ist es geschehen,
Dass Reichtum, Wollust, Pracht
Den Geist zur Hölle macht!

3. Arie Tenor Oboe, Streicher

Mein Jesus soll mein alles sein!
Mein Purpur ist sein teures Blut,
Er selbst mein allerhöchstes Gut,
Und seines Geistes Liebesglut
Mein allersüß'ster Freudenwein.

4. Rezitativ Tenor

Gott stürzt und erhöht
In Zeit und Ewigkeit.
Wer in der Welt den Himmel sucht,
Wird dort verflucht.
Wer aber hier die Hölle übersteht,
Wird dort erfreut.

5. Arie Sopran Oboe d'amore

Ich nehme mein Leiden
mit Freuden auf mich.
Wer Lazarus' Plagen
Geduldig ertragen,
Den nehmen die Engel zu sich.

6. Rezitativ Sopran

Indes schenkt Gott ein gut Gewissen,
Dabei ein Christe kann
Ein kleines Gut mit großer Lust genießen.
Ja, führt er auch durch lange Not
Zum Tod,
So ist es doch am Ende wohlgetan.

7. Choral *Oboen mit Streichern separat*

**Was Gott tut, das ist wohlgetan;
Muss ich den Kelch gleich schmecken,
Der bitter ist nach meinem Wahn,
Lass ich mich doch nicht schrecken,
Weil doch zuletzt
Ich werd ergötzt
Mit süßem Trost im Herzen;
Da weichen alle Schmerzen.**

Was Gott tut, das ist wohlgetan, Strophe 5
Samuel Rodigast 1674

Zweiter Teil

8. Sinfonia *Trompete, Streicher (mit Oboen?)*

9. Rezitativ *Alt Streicher*

Nur eines kränkt
Ein christliches Gemüte:
Wenn es an seines Geistes Armut denkt.
Es gläubt zwar Gottes Güte,
Die alles neu erschafft;
Doch mangelt ihm die Kraft,
Dem überirdschen Leben
Das Wachstum und die Frucht zu geben.

10. Arie *Alt Violinen unisono*

Jesus macht mich geistlich reich.
Kann ich seinen Geist empfangen,
Will ich weiter nichts verlangen;
Denn mein Leben wächst zugleich.

11. Rezitativ *Bass*

Wer nur in Jesu bleibt,
Die Selbstverleugnung treibt,
Dass er in Gottes Liebe
Sich gläubig übe,
Hat, wenn das Irdische verschwunden,
Sich selbst und Gott gefunden.

12. Arie *Bass Trompete, Streicher*

Mein Herze glaubt und liebt.
Denn Jesu süße Flammen,
Aus den' die meinen stammen,
Gehn über mich zusammen,
Weil er sich mir ergibt.

13. Rezitativ *Tenor*

O Armut, der kein Reichtum gleicht!
Wenn aus dem Herzen
Die ganze Welt entweicht
Und Jesus nur allein regiert.
So wird ein Christ zu Gott geführt!
Gib, Gott, dass wir es nicht verscherzen!

14. Choral *(wie 7.)*

**Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben;
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten;
Drum lass ich ihn nur walten.**

Was Gott tut, das ist wohlgetan, Schlussstrophe 6

Nicht gerade ein dankbares, zur Vertonung gefälliges Sujet bot dieser Sonntag für Bachs Leipziger Antrittsmusik. Das Evangelium Lukas 16,19–31 mit dem Gegenüber von reichem Mann, der in der Hölle schmort, und armem Lazarus im Himmel ist ein eindringlicher Bußtext, der drastisch den Ernst der Lage für bußunwillige Menschen vor Augen malt. Eine Kantate, die sich dem stellt, kann kaum »gefallen«. Ein Jahr später wird Bach mit *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20 Bd. I, S. 32ff.) die Hörer tatsächlich nicht schonen. Aber für den Einstieg in Leipzig hat er mit seinem Librettisten wohl abgesprochen, dass »die Music« eine tröstliche, glaubensstärkende Ausrichtung haben soll. *Mein Jesus* (Satz 3) ist das zentrale Heilswort schon in der ersten Arie. Vom Ende beider Kantatenteile bleibt in Ohren und Herzen: *Was Gott tut, das ist wohlgetan*. Diese beiden Liedstrophen packt Bach in einen hitverdächtigen Instrumentalsatz als Ohrwurm-Schluss. Zudem eröffnet er den zweiten Kantatenteil mit einer instrumentalen Chorbearbeitung dazu. Ungefähr zehn Jahre später wird er zum ganzen Lied als Lebensmotto noch eine Choralkantate gestalten, wo er diesen Schlusssatz integriert (BWV 100 Bd. I, S. 346ff.). *Was Gott tut, das ist wohlgetan* offeriert Bach den Leipzigern am 30. Mai 1723 also dezidiert als seine Visitenkarte.

Auch die beträchtlichen 14 Sätze der Kantate sind als BACH-Signierung evident. Das Libretto sagt wie die beiden Liedstrophen häufig *ich/ mich*. Alle Arien sind als persönliches Glaubenszeugnis formuliert, die Rezitative demgegenüber katechetisch lehrhaft. Mit den Textwiederholungen in den Arien sind die *Ich*-Sätze stärker gewichtet. Bach schreibt dazu ausgesprochen gefällige Musik und artikuliert so ein frohes, gewisses *Ich* im Glauben an *Jesus*. Dass seine Antrittsmusik laut Zeitungsmeldung »mit gutem applausu« aufgenommen wurde, liegt sicher mit an der wohl-gefälligen Tendenz der Kantate in Libretto wie musikalischer Umsetzung, am froh machenden Glaubenszeugnis bei eigentlich beängstigendem Evangelium.

Der Kantateneinstieg ist allerdings herb. Das als Diktum gewählte, mehrgliedrige Psalmwort verheißt den *Elenden* die Umkehrung ihres Geschicks, wie es das Evangelium vom armen Lazarus erzählt, der nach seinem Tod im Himmel in Freuden lebt. Bachs Musik konfrontiert aber mit *Elend*, Mangel ist auskomponiert. Es fehlt bereits die erste Takteins, ebenso in Takt 3 und 5. Im Instrumentalritornell kommt kein klarer Rhythmus zustande, der Dreiertakt wird in Kadenz-Hemiolen gefesselt, ehe er als Dreier überhaupt erfahrbar wurde. Punktierungen und Sechzehntel-Auftakte lassen eine Ouvertüre assoziieren, plausibel als Antrittsmusik. Dies ist aber eher das Zerrbild einer Ouvertüre, ein Lamento der einsam agierenden Oboe, von wirren Akkordschlägen der anderen Instrumente akzentuiert. Signifikant ist das erste Oboen-Intervall, die »Exclamatio« der kleinen Sexte h´/g´´ in e-Moll. Auch der bloßgelegte Vokaleinsatz im Bicinium von Alt und Sopran mit kanonisch einsetzenden Seufzerfiguren betont die Klage-Sexte, indem der Sopran nach der Alt-Quinte die Sexte anspringt und mit der Halbton-Dissonanz h´/c´´ *Elend* markiert. (Luther hat seinerzeit mit denselben Tönen die Psalmliedklage »Aus tiefer Not« profiliert.) Die nächsten zwei Vokalperioden mit allen Stimmen baut Bach kunstvoll in das Instrumentallamento ein. Beim dritten Anlauf führt er den Text weiter. Zur Perspektive *dass sie satt werden* erklingen nur noch Dur-Akkorde, in den Bässen schreiten Achtel und die Akkordschläge wirken nicht mehr bedrohlich, sondern vergewissernd als Bekräftigung. Die G-Dur-Kadenz der Singstimmen wird mit einem Zwischenspiel bestätigt. Beim zweiten Psalmversglied fließt die Musik im Fugato dann gleich organisch mit aufwärts schreitenden Tonfolgen – *nach dem Herrn fragen* als Aufsehen zu Gott – und erhält Freuden-Diktion mit *Figura corta* und Sechzehntelläufen zu *preisen*. Ans *Elend* erinnern die Akkordschläge in den Instrumenten, jetzt aber in regelmäßiger Abfolge und darin bekräftigend. Das Nachspiel ist zwar identisch mit dem Klage-Anfang, steht aber eine Quinte höher in h-Moll, hat die »tiefe Not« des Anfangs hinter sich gelassen.

Zur mehrstimmigen Vertonung eines Bibelworts gehört in der Regel eine Fuge, worin der Komponist seine Vertrautheit mit spezifisch kirchlicher Stilistik zeigt. So krönt Bach den Kantatenanfang mit einer vorbildlichen Fuge zum dritten Psalmversglied, nun im regulären Vierertakt. Das Thema ist klar profiliert: markante Tonrepetitionen wie bei Orgelfugen, dann die Sexte h'/g'' hin zum positiven Zielwort *ewiglich* mit signifikant langer Note, schließlich vitaler Sechzehntelfluss zu *leben*. Die Komplementarität der Themenelemente bringt gut durchhörbare Transparenz bei der Kombination der Stimmen. Das Sext-Intervall wird fast nie modifiziert wie sonst bei Fugen üblich je nach harmonischem Kontext. So stellt es durchgängig die Signatur des Satzes. Auch die schulmäßige Disposition der Fuge macht sie für die Leipziger gut nachvollziehbar: Exposition rein vokal (mit Continuo) in solistischer Besetzung; den fünften und sechsten Einsatz in Engführungsandeutung übernehmen die beiden Oboen über den letzten Vokaltakten, um ein paar Takte Zwischenspiel anzuschließen. Die zweite Einsatzfolge kommt dynamisch gesteigert im »tutti«, alle Sänger mit den Streichern *colla parte*, vom Bass zum Sopran aufsteigend, harmonisch aber mit jeweils wörtlicher Beantwortung (Sexte!) im Quintfall absteigend. Die Kadenz führt positiv modifizierend nach D-Dur, was mit einem G-Dur-Zwischenspiel unterstrichen wird, bei dem das Thema markant in der oberen Oboenstimme liegt. Die letzten zehn Takte bringen eine Verdichtung der *Leben*-Sechzehntel. So steht dem musikalischen Mangel des Satzbeginns vitale Fülle am Ende gegenüber. Bach zeigt hier den Leipziguern nicht nur, dass er den vom Dienstgeber geforderten kirchlichen Stil beherrscht, sondern auch, dass er in spezifischer Formgestaltung den Text plastisch umzusetzen vermag.

Bereits das erste Rezitativ wartet mit Streicherbegleitung auf. Damit kennzeichnet Bach den *Überfluss*, von dem der Bassist singt, zeigt aber auch gleich, dass er diese Rezitativform beherrscht. Der Librettist hat aus dem ersten Evangelium-Vers das Stichwort *Purpur*,

Signet des Reichen, als Aufhänger genommen und kanzelt in barocker Vanitas-Idiomatik die Vergänglichkeit aller irdischen Güter und Reize ab. Die »Todsünde« *Wollust* steht als größte Verblendung am Ende und ist mit baritonalem hohem fis´ auch musikalisch als Gipfel der Verfehlung markiert, worauf ein drastischer Absturz zur *Hölle* folgt.

Schon die erste Arie präsentiert die Lösung der Problematik aus der Perspektive des Glaubens: *Mein Jesus soll mein alles sein*, wie bei allen Arien dieser Kantate die nur einzeilige »Headline« des A-Teils, im Dacapo bekräftigt. Da die Streicher überwiegend im Blocksatz spielen, oberstimmenbetont durch die oft mitgehende Oboe und in diversen Sequenzen derselben Tonfolge wie der Tenor, hört man vokal und instrumental vielfach und fast unablässig dieses Glaubensmotto. Im Mittelteil ist es weiter im Continuo präsent. Da ist nun vom Glaubens-*Purpur* die Rede, fest gemacht am von Jesus vergossenen (ebenso roten) *Blut*, ein Grundmotiv barocker Emblemik. Pointe auf dieser Bildebene ist *Freudenwein*, mit Sänger-Melisma freudig ausgemalt, rot wie *Purpur* und *Blut*, als *süßer* Wein Kennzeichen endzeitlichen Heils (Amos 9,13), für die Glaubenden aber jetzt schon sinnliche Erfahrung im Abendmahl. *Freudenwein* reimt sich mit *sein* am Ende des A-Teils. Diesen Konnex bringt Bach zur Geltung, indem er beim unmerklich einsetzenden Dacapo das Hauptmotiv zunächst auf *mein allersüß'ster Freudenwein* singen lässt, ehe direkt reimend wieder *mein Jesus ...* anhebt. Die Arie bietet sehr gefällige Musik in terzengesättigtem G-Dur, mit tänzerischem Dreiertakt in Polonaise-Art und mit fast zu vielen Motto-Wiederholungen. In ihrer quasi monomanen Disposition erschließt sie eben *mein alles sein*. Das *Elend* des Kantatenbeginns ist weggewischt von der *Freude* und Gewissheit des *Jesus*-Glaubens.

Das folgende Rezitativ/Arie-Paar bearbeitet implizit den Einwand, dass die Lebensrealität des *Leidens* solch überschwänglichen Freudentaumel verwehrt. Die Polaritäten im Evangelium unter-

streichen die Gegensatzpaare *stürzen/erhöhen, Himmel/Hölle, Leiden/Freuden*, biblische Diktion aus den Lobliedern der Hanna (1.Samuel 2) und der Maria (Lukas 1). Der Arien-Mittelteil benennt das Geschick jedes Christen als dem des *Lazarus* analog. Ausgleichende Gerechtigkeit schafft (erst) das himmlische Leben nach dem Tod, was aber alles irdische *Leiden* dermaßen relativiert, dass ich es *mit Freuden* akzeptieren kann. Bach setzt die Arie zwar in a-Moll, gibt ihr im 3/8-Takt mit stereotyper Continuo-Diktion (zwei Achtel-Schläge auf 1 und 2) aber wieder einen Tanzmodus. Die Takteins verziert er mit »Schnörkeln« in den Solostimmen von Sopran wie Oboe d'amore. Letztere hält als »Liebes-Oboe« die Headline der vorigen Arie präsent: *mein* (geliebter) *Jesus ...* Musikalisch führt das Aussagegefälle deutlich vom *Leiden* zur *Freude*. Diese erhält beim zweiten Sopran-Einsatz ein zweitaktiges Sechzehnteltriolen-Melisma, beim nächsten Durchgang gesteigert zu vier Takten virtuoseste 32tel. Im Mittelteil werden zunächst die *Plagen* harmonisch sinnfällig, dann aber umgreifen Oboe und Continuo in weit gespreizter Terzführung die Singstimme und tragen den Sopran, symbolisch Repräsentant der Seele, in Abrahams Schoß wie die *Engel* den *Lazarus*. Der *süße* Dominantseptakkord über C gibt die ungewöhnliche Zielrichtung vor: F-Dur-Kadenz in a-Moll, wobei die vokalen Spitzentöne explizit (E)S-D-G (Soli Deo Gloria) markieren. Die zweite Vokalpassage mündet dann über eine lange *Engel*-Kantilene (analog zu den *Freuden*-Melismen) formgemäß ins C-Dur der Tonika-Parallele.

Das dritte Rezitativ bringt eine bemerkenswerte These. Anders als beim Kirchenvater Augustin, wo »uti« (gebrauchen) und »frui« (genießen) für den Gegensatz von Glauben und Weltfixierung stehen, gibt es im Glauben Irdisches sogar *mit großer Lust* zu *genießen*, denn *am Ende*, sub specie dei, ist alles *wohlgetan*. So schafft der Librettist eine Stichwortverbindung zum Choral und Bach schreibt dazu besonders wohlgefällige Musik, die man eben *mit großer Lust genießen* kann. Wie beim Perpetuum mobile im Schlusssatz der Bewerbungskantate BWV 22 (s.u. S.XX) spielen die Instrumente

ein oberstimmenbetontes, locker fließendes Ritornell. Hier setzt es immer wieder neu an, um das markante Vierton-Motiv des Melodieanfangs in Achteln (d/g/a/h) im Kanon zwischen Oberstimme und Continuo als Erkennungszeichen präsentieren zu können. Auch das Rezitativ begann mit dieser Tonfolge in einer Mollvariante, ebenso prägte sie das Hauptmotiv der vorausgehenden Arie. Die Chormusik lässt *da weichen alle Schmerzen* sinnlich erfahren. Die G-Dur/D-Dur-Harmonik ist nirgends getrübt, der leichtfüßige Achtelgang des Continuo lässt die wohl erträgliche »Leichtigkeit des Seins« im Glauben förmlich spüren. In den Unterstimmen treten namentlich die Worte *wohl/ wird ergötzt/ mit süßem Trost* lieblich hervor. Diese Musik scheint wie geschaffen als Endlosschleife für Palliativ-Stationen heute.

Den zweiten Kantatenteil eröffnet Bach mit einer »Sinfonia«, wie es früher am Kantatenbeginn üblich war. Die Leipziger Ersthörer vernehmen nun als Instrumentalmusik ein »kirchliches« Fugato. Die Themadiktion ist der bei der Chorfuge im ersten Satz ähnlich: Tonrepetition plus Sextsprung als Themenkopf, in G-Dur jetzt aber mit großer (»Wonne«-)Sexte. Die Stimmenfolge geht umgekehrt von oben nach unten. In das Continuo-Thema hinein hebt dann unerwartet die (bisher nicht zu vernehmende) Trompete an: *Was Gott tut, das ist wohlgetan*. Bei der Melodiefassung, die Bach von Weimar (und Köthen) her vertraut ist, stellt den fünften Ton die mit Quarte angesprungene sechste Tonstufe e. So wird das Sext-Intervall im Fugenthema plausibel als Referenz zum Melodie-Spitzenton. Die Trompete trägt den Cantus firmus Zeile für Zeile separiert vor, organisch eingebunden in die selbständig geführte Fuge, die ihr Thema beibehält, also nicht wie bei einem Choralvorspiel die Liedzeilen vorimitiert. Im Deutehorizont der zuvor erklungenen Liedstrophe mutiert der bittere Leidens-Kelch dort jetzt zum *süßen* »Kelch des Heils«, zumal dies nun zum Abendmahl erklingt. Dies ist einer der besonders vollkommenen Sätze Bachs mit exakt 2000 Tönen in 52 Takten bei 52 Melodietönen. Ob die

Oboen bei den Violinen mitspielen sollen, geht aus der Partitur nicht hervor. Die Aufführungsstimmen sind nicht erhalten.

Wie im ersten Kantatenteil bringt das erste Rezitativ Streicherbegleitung, in Liegeklängen ebenfalls nicht besonders profiliert. Der Alt, oft als Stimme des Glaubens kenntlich, reflektiert über das Phänomen Kleinglaube und mangelndes Wachstum im Glauben. Das Libretto wendet den Blick also nach innen zur Selbstreflexion, nachdem im ersten Teil die äußere Frontstellung Welt/Glaube abgearbeitet wurde. In der Arie bezeugt der Glaubens-Alt sein Wachstum als Werk Jesu in der Kraft des Geistes. Wieder steht *Jesus* als Losung an erster Stelle. Das prägnante Zeugnis *Jesus macht mich geistlich reich* hat der Librettist wohl alleine für den A-Teil vorgesehen. Bach lässt aber gleich den ganzen Text durchlaufen und gestaltet dann ein quasi-Dacapo mit dreimaliger Wiederholung nur der Headline. Als Trio in e-Moll korrespondiert dieser Satz der vorigen Trioarie in a-Moll. Hier ist es ein doppelter 3/8-Takt, typisch für den Passetied-Tanz. Ein *reicheres* Trio ist dies darin, dass alle drei Stimmen an der thematischen Diktion beteiligt sind und oft kanonähnlich agieren, auch in Umkehrung. Die Gleichwertigkeit der Stimmen kann man als Trinitätssymbol deuten, zumal im Text explizit vom *Geist* als Wirkkraft Jesu die Rede ist. Die unisono spielenden Violinen repräsentieren als Himmelsinstrumente das kräftige Geistwirken. Demgemäß ist das *reich* Sein/Werden, Pendant zu *Purpur* im ersten Teil, auch auf Seiten des Glaubenden *geistlich*.

Das nächste Rezitativ/Arie-Paar thematisiert das Bleiben in *Glauben* und (Gottes-)*Liebe* als wahrhaftige Selbstfindung, »Selbstverwirklichung«, in reines C-Dur gesetzt. Nun singt der Bass mit symbolischem Bezug zur *Vox Christi*: »Bleibet in mir und ich in euch« (Johannes 15,4). Die Arie lässt aufhorchen beim Solo-Einsatz der Trompete, musikalischer Stichwortanschluss zum Rezitativende *Gott gefunden*, denn die Trompete symbolisiert die Präsenz Gottes. Vordergründig hat Bach hier dem Leipziger Star-Trompeter Gott-

fried Reiche (1667–1734) ein Vorzeigestück geschrieben, um sich bei ihm zu empfehlen. Hintergründig repräsentiert die Pracht dieser Musik aber den unvergleichlichen *Reichtum* und *Purpur* darin, dass im Herzen des Glaubenden *Jesus nur allein regiert* (Satz 13). Die Musik erschließt, was die »Realpräsenz« Christi, spürbar auch im währenddessen gereichten Abendmahl, den Menschen gewährt, begeistertes Eintauchen in das Fluidum der göttlichen Geist-*Flammen*. Wenn der Librettist gehaut hätte, wie glänzend und füllig Bach seine Worte umsetzt, hätte er das Rezitativ wohl nicht mit *O Armut ...* angeschlossen, sondern mit *O Reichtum, dem kein Reichtum gleicht*.

Das Rezitativ betont abschließend gut lutherisch, dass solcher Glaube Werk Gottes und nicht der Menschen ist. Ihnen bleibt die Bitte für sich selbst, dass sie das Wohltun Gottes annehmen und *nicht verscherzen*. Wie das Anfangsmotiv der Trompetenarie hat Bach auch hier *So wird ein Christ* mit den vier Anfangstönen des Chorals als Motivverbindung gestaltet.

Die Wiederholung des Ohrwurm-Chorals mit der letzten Liedstrophe bringt inhaltliche Querbezüge zu Vorausgehendem: *dabei will ich verbleiben* und als Inklusion über die ganze Kantate das Anfangsleitwort *Elend*. Schließlich ist auch die ikonographische Transformation der Abraham/Lazarus-Erzählung in den Topos des »Gnadenstuhls« aufgegriffen, was in der Nikolaikirche mit einem Lukas Cranach-Bild allen vor Augen stand: Gott Vater sitzend mit dem leidenden Christus in seinen Armen – *so wird Gott auch mich in seinen Armen halten*.

Die groß dimensionierte Kantate umfasst 776 Takte. Auf ebenso viele Töne kommt die Oberstimme beider Schlusschoräle zusammen. Als Äquivalent ist im Libretto mit 194 (776:4) *MEIN JESUS – MEIN ALLES* auszumachen. Den Choral-Sätzen ist mit jeweils 14x102 Tönen die BACH-Zahl eingeschrieben, zudem Bachs Gebet am Beginn jeder Komposition – »JESU JUVA« (102) – erst recht zum Antritt seines Leipziger Dienstes, abgekürzt »J.J.« auf der ersten

Partiturseite oben links als erstes notiert. Wie sorgfältig Bach diese Kantate wohl noch in Köthen konzipiert hat, zeigt die Summe von $3915 = 5 \times 29^2$ gesungenen SDG-Tönen in allen Sätzen sowie die Gesamtsumme von $17346 = 14 \times 3 \times 7 \times 59$ Tönen in 14 Sätzen. 59 ist Äquivalent von GLORIA wie GOTT, steht also für die (hier nicht explizit notierte Endsignatur) »Soli Deo GLORIA« wie für die Pointe der Kantate: *Was GOTT tut ...* Außerdem sei benannt, dass in der Fuge des Eingangssatzes 14×61 Töne zu singen sind. So rechnet BACH sich selbst zu den *Elenden*, denen explizit die Heilsverheißung von Jesaja 61 gilt, gerade auch für das erste Leipziger Dienstjahr als »gnädigs Jahr des Herrn« (vgl. Bd. 1, S. 17).

BWV 76

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

2. Sonntag nach Trinitatis, 6. Juni 1723, Thomaskirche



1. Trompete, Oboe I/II, Streicher

*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.
Es ist keine Sprache noch Rede,
da man nicht ihre Stimme höre.* Psalm 19,2.4

2. Rezitativ Tenor Streicher

So lässt sich Gott nicht unbezeugt!
Natur und Gnade redt alle Menschen an:
Dies alles hat ja Gott getan,
Dass sich die Himmel regen
Und Geist und Körper sich bewegen.
Gott selbst hat sich zu euch geneiget
Und ruft durch Boten ohne Zahl:
Auf, kommt zu meinem Liebesmahl!

3. Arie Sopran *Violine solo*

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,
Eilt zu seinem Gnadenthron!
Aller Dinge Grund und Ende
Ist sein eingeborner Sohn:
Dass sich alles zu ihm wende.

4. Rezitativ Bass

Wer aber hört,
Da sich der größte Haufen
Zu andern Göttern kehrt?
Der älteste Götze eigner Lust
Beherrscht der Menschen Brust.
Die Weisen brüten Torheit aus,
Und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,
Weil auch die Christen selbst
von Christo laufen.

5. Arie Bass *Trompete, Streicher*

Fahr hin, abgöttische Zunft!
Sollt sich die Welt gleich verkehren,
Will ich doch Christum verehren,
Er ist das Licht der Vernunft.