

„Jauchzet Gott in allen Landen“, Kantate BWV 51

Konzert für 2 Violinen u. Streicher d-Moll, BWV 1043 (1. Satz)

„Du sollst Gott, deinen Herren lieben“, Kantate BWV 77

Am 28. Okt. 1730 schreibt *Joh. Seb. Bach* in einem Brief an seinen Jugendfreund *Georg Erdmann*: „Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewusst, biß auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete, meine Lebenszeit zu beschließen. Es musste sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Pinceßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wollte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wollte, zumahln da die neüe Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, dass zu hiesiegem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden, weßwegen auch meine resolution auf ein viertel Jahr trainierete, jedoch wurde mir diese station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumahln da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u. mich nacher Leipzig bagabe, meine Probe ablegete, u. so dann die mutation vornahme.“

Liebe Leserinnen und Leser, liebe Besucherinnen und Besucher

des *27. Kantatenkonzerts* am Sonntag, dem 18. September 2016,

in der *Christuskirche Lünen-Horstmar*,

ist es nicht merkwürdig, dass der große *Joh. Seb. Bach* selbst von sich sagt, dass es ihm *gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden?* Immerhin hat er im Gegensatz zu den immerhin 15 Jahren in höfischen Diensten 32 Jahre als Kirchenmusiker zugebracht. War es nicht der große *Albert Schweitzer*, der *Bach* als den „fünften Evangelisten bezeichnete“? Sollte es ihm in höfischen Diensten etwa besser gefallen haben, als im musikalischen Verkündigungsdienst? Tatsächlich waren *Bach* die Beziehungen zu Herzogtümern und Fürstenhäusern immer sehr wichtig. Da sind z. B. die Beziehungen zu dem Haus des Herzogs *Christian von Weißenfels-Sachsen* zu nennen. *Bach* komponierte für den Herzog, der die Jagd sehr liebte, im Jahre 1731 die berühmte Jagdkantate „*Was mir behagt ist nur die muntre Jagd*“, *BWV 208*. Später wird *Herzog Christian Joh. Seb. Bach* den Titel eines *Weißenfelsisch-Sächsischen Kapellmeisters vom Hause* verleihen. *Weißenfels* spielt in *Bachs* Leben aber auch in anderer Weise immer wieder eine Rolle. Im Herbst des Jahres 1721 wird *Bach* als Taufpate zu einer Taufe eingeladen. Es ist die Taufe des Sohnes des Köthenschen Hofkellermeisters *Christian Hahn* in *Köthen*. Als weitere Taufpatin ist bei dieser Taufe eine fürstliche Sängerin und Kammermusikantin anwesend; es ist die etwa 19 Jahre alte *Anna Magdalena Wilke*, Tochter der Weißenfelsischen Hoftrompeters *Joh. Caspar Wilke*. *Bach* war zu diesem Zeitpunkt bereits seit etwa einem Jahr verwitwet. Er wird nach einer Frau und Mutter für seine vier Kinder Ausschau gehalten

haben. Ob *Anna Magdalena* hübsch war, wissen wir leider nicht. Zwar gibt es ein Gemälde von ihr, das sich noch im Jahre 1812 im Besitz des zweitältesten Sohnes *Joh. Seb. Bachs*, *Carl Philipp Emanuel Bachs*, befand, inzwischen aber verschollen ist. Jedenfalls ist die junge *Anna Magdalena* dem *Johann Sebastian* hier schon aufgefallen. Etwa zur selben Zeit, in der die besagte Taufe stattfindet, erhielt *Bach* eine Einladung des *Grafen Heinrich Reuß XI*. Der Graf hat die Angewohnheit, regelmäßig die besten Musiker zu Gastspielen mit seiner Hofkapelle in *Schleiz* einzuladen. Auch *Joh. Seb. Bach* reist im Herbst des Jahres 1721 dorthin, um mit der Hofkapelle zu musizieren. Der Weg nach dem ca. 55 km süd-östlich von *Weimar* gelegenen *Schleiz* führt über *Weißenfels* und was liegt näher, einen Zwischenstopp im Hause einer Familie einzulegen, die *Bach* seit seiner Begegnung mit der jungen Sängerin *Anna Magdalena* bei der Taufe in *Köthen* schon ein wenig kennt; *Bach* besucht die Familie des *Weißenfelsischen* Hoftrompeters *Joh. Caspar Wilke*. Bei dieser Gelegenheit mögen *Joh. Seb. Bach* und *Anna Magdalena Wilke* sich ineinander verliebt haben, jedenfalls kommt es schon bald, nämlich am 3. Dez. 1721 zur Hochzeit *Bachs* mit *Anna Magdalena*.

3

„Jauchzet Gott in allen Landen“, Kantate BWV 51

1. Satz (Arie): „Jauchzet Gott in allen Landen“

Was für eine Familie! Der neue Schwiegersohn: ein genialer Komponist, Cembalist, Organist und Violinist; die Braut: eine erfolgreiche, fürstliche Kammermusikantin und der Schwiegervater: ein glänzender Trompeter! Wie mag es geklungen haben, wenn die drei

miteinander musiziert haben? Vielleicht so? Hören Sie den Beginn des ersten Satzes der Kantate „*Jauchzet Gott in allen Landen*“, die gleichnamige Arie Nr. 1:

Johann Sebastian Bach
1685 - 1750

1. Aria

Tromba in C
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Continuo

Abb. 1

Aber ist die Kantate wirklich in *Weißenfels* entstanden? Nun, die Umstände der Entstehung der Kantate sind weitestgehend ungeklärt. Anlass für die Spekulationen ist die enorme Tonhöhe der solistischen Sopranpartie; im Schlußsatz, dem „*Alleluja*“ führt die Sopranstimme die Solistin hinauf bis zum dreigestrichenen c (c^3):

Tr al - le - lu - ja,

Abb. 2

Z. T. wird die Auffassung vertreten, die Kantate könne nicht während *Bachs* Dienstzeit in *Leipzig* entstanden sein. Begründet wird dies damit, dass einen derart hohen Ton

nur eine ausgebildete, erwachsene weibliche Sopranstimme singen könne, nicht aber eine Knabenstimme. In den Kirchen *Leipzigs* durften Frauen aber nicht singen, sondern nur Knaben. Deshalb wird vermutet, dass *Bach* die Kantate z. B. für den *Weißenfelsischen Hof* komponiert haben könnte, da es dort (neben einer Hofkapelle) auch ausgebildete, professionelle Sänger gab. Für eine Aufführung in *Leipzig* spricht andererseits der Umstand, dass es Zeugnisse von einem Wunderknaben gibt, der in der Lage war, das dreigestrichene f (f^{'''}) zu singen. Dieser Ton ist immerhin 2 ½ Ganztöne höher, als das c^{'''} :



Abb. 3

5

Verglichen mit dem Tonniveau, auf dem in Kirchenchören heutzutage i. A. gesungen wird, war dieser Ton also um etwa eine Oktave höher. Die meiste Gebrauchsliteratur für Kirchenchöre geht über das zweigestrichene f (f^{''}) nicht hinaus:



Abb. 4

Außerdem kamen die Jungen zur damaligen i. d. R. erst mit ca. 17 Jahren und somit sehr viel später in den Stimmbruch, als heutzutage üblich. Für den *Weißenfelsischen Hof* als Ort der Erstaufführung spricht dagegen wieder der Umstand, dass der *Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels* ein Liebhaber der Jagd war (s. o.). Deshalb würde es nicht wundern, wenn *Bach* dem Herzog zuliebe ein klassisches Jagdmotiv als

Hauptmotiv für die solistische Trompete in seine Kantate eingearbeitet hätte. Sie können es klar erkennen, wenn Sie die Abbildung 1 (oben S. 4) betrachten. Ein ganz ähnliches Motiv findet sich z. B. auch in der Kantate „*Wachet! Betet! Betet! Wachet*“, BWV 70, die wir zuletzt am 24. Sept. 2000 in der *Christuskirche* aufgeführt haben:



Abb. 5

Weitere Beispiele sind die Kantate „*Erschallet, ihr Lieder, erklinget, Ihr Seiten*“, BWV 172, die wir am 9. Okt. 2011 aufgeführt haben oder die berühmte Arie „*Großer Herr und starker König*“ aus der ersten Kantate des *Weihnachtsoratoriums*:



Abb. 6



Abb. 7

Nicht zuletzt könnte die Bezeichnung des Bestimmungszwecks der Kantate weiterhelfen. Sie ist bestimmt für den *15. Sonntag nach Trinitatis*. Wahrscheinlich ist die Kantate auch tatsächlich am *15. So. n. Tr.* aufgeführt worden, und zwar im Jahre 1730. Allerdings ist die Bestimmung zum *15. So. n. Tr.* erst nachträglich auf das Deckblatt der Partitur geschrieben worden. Ursprünglich stand dort nur „*in ogni tempo*“, also „*zu beliebigen Anlässen*“. Damit ist klar, dass die Kantate ursprünglich keiner bestimmten gottesdienstlichen Verwendung diente, sondern zu einem singulären Anlass

außerhalb des gottesdienstlichen Lebens komponiert wurde. An dieser Stelle kommt wieder der *Weißenfelsische Hof* ins Spiel. In der Tat war *Joh. Seb. Bach* im Februar 1729 nachweislich zu Geburtstagsfeierlichkeiten des *Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels* eingeladen und wurde für seine musikalischen Beiträge mit dem Titel des *Sächsisch-Weißenfelsischen Hofkapellmeisters* belohnt. „*Jauchzet Gott in allen Landen*“ hätte für diesen Anlass entstanden sein können. Übrigens: Es gibt tatsächlich eine Aufnahme von „*Jauchzet Gott in allen Landen*“, in der ein knapp 16jähriger junger Mann die Sopranpartie singt; es ist der südafrikanische Knabensopran *Clint van der Linde*. Geleitet wird die Aufnahme von dem Dirigenten *Christian Asley Botha*. Hören Sie doch mal rein!

<https://www.youtube.com/watch?v=kyMb2cn8vWA>

(Abgerufen am 12.9.2016, 17:21 Uhr)

„Die Textgrundlage“

Ungeachtet des äußeren Anlasses für die Komposition stellt sich natürlich die Frage nach der Textgrundlage. Das Evangelium am 15. So. n. Tr. war (wie heute noch) ein Abschnitt aus der *Bergpredigt Jesu* (Matth. 24-34). Darin finden sich berühmte Worte, die sicher jeder schon einmal gehört hat: „*Sorgt nicht um euer Leben, was ihr essen und trinken werdet; auch nicht um den Leib, was ihr anziehen werdet. Ist nicht das Leben mehr als die Nahrung und der Leib mehr als die Kleidung? Sehet die Vögel unter dem Himmel an; sie sähen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln*

nicht in die Scheunen; und euer himmlischer Vater ernährt sie doch. [...] Und warum sorgt ihr euch um die Kleidung? Schaut die Lilien auf dem Felde an, wie sie wachsen; sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht. Ich sage euch, dass auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht gekleidet gewesen ist wie eine von ihnen. [...] Trachtet zuerst nach Gottes Reich und seiner Gerechtigkeit, so wird euch dies alles zufallen. Darum sorgt nicht für morgen, denn der morgige Tag wird für das Seine sorgen. Es ist genug, dass jeder Tag seine eigene Plage hat.“ Ein bemerkenswerter Text! Aber was ist seine Aussage? Soll der *Christ* zum Nichtstun animiert werden? Soll er die Füße hochlegen und darauf warten, dass ihm die gebratenen Tauben in den Mund fliegen? Der Text von „*Jauchzet Gott in allen Landen*“ hört sich fast so an; da ist vom *Jauchzen* die Rede, vom *Rühmen*, von der *Anbetung*, vom *Lobpreis* und vom *Singen*. Das ist ja alles schön und gut, aber soll der *Christ* immer nur singen und beten, sich ansonsten genüsslich zurücklegen, die Hände in den Schoß legen und *Gott* oder andere die Arbeit machen lassen? Heißt es nicht „*Ora et labora*“, „*Arbeiten und Beten*“? Nun, das theologische Verständnis der *Barockzeit* ist ein anderes. Der *Weißenfelsische Superintendent Johann Olearius* bringt dies in seinen „*Biblischen Erklärungen*“ sehr schön zum Ausdruck, indem er über die Kehrseite des „*Sich-nicht-sorgen-Müssens*“ nachdenkt und dessen positive Seite hervorhebt. Diese ist die Herausforderung zum *Lobpreis Gottes*, seit der Reformation der andere Aspekt des Opfern. Das Beispiel von den Lilien auf dem Felde und der eigenen Kleidung sowie das

Wissen des himmlischen Vaters um unsere leiblichen Bedürfnisse sind die Begründung dafür, von *Gott*, dem Vater, als dem Inbegriff der Fürsorge für die Bedürfnisse der Menschen, aber auch der ganzen Welt zu sprechen. *Olearius* charakterisiert die *Fürsorge Gottes* wie folgt: „Die Christliche zuläßige von *Gott* gebotene Sorge hebet vom Himmel an und siehet auf *Gottes* Hertz, Hand und Mund, und kömmt alsdenn erst auf die Erde; Nahrung, Kleidung, etc. Aber die unchristliche, heidnische Bauchsorge hebt von der Erde an und vergißt des Himmels samt der väterlichen Regierung, Vorsorge und Verheißung.“. Die erste Sorge des Menschen soll in seiner Zuwendung zu *Gott* bestehen, wie es auch *Christus* in Matth. 6, 33 selber zum Ausdruck bringt: „Trachtet am ersten nach dem Reich *Gottes* und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen.“ Dies also ist nach barockem Verständnis die Folge davon, dass *Gott* für die Menschen sorgt; sie sollen – frei von der Sorge um die täglichen Bedürfnisse und ihr Wohlergehen – sich ganz dem Lobe *Gottes* widmen; „Dass er uns in Kreuz und Not allezeit hat beigestanden; ... Jauchzet *Gott* in allen Landen!“.

9

„Der Zitatenschatz der Bibel als Formulierungshilfe“

Nachdem die Arie Nr. 1 der Kantate zum Jauchzen und Loben aufgefordert hat, beleuchtet das Rezitativ Nr. 2 den Aspekt der Anbetung: „Wir beten zu dem Tempel an, da *Gottes* Ehre wohnt“. Auffällig ist zunächst, wie sich der Charakter der Musik ändert. Während die Arie Nr. 1 noch von

festlichem Jubel und überschwänglicher Freude die Rede war, bekommt die Musik nun einen völlig anderen Charakter. Sie wird kontemplativ, wirkt fast ein wenig geheimnisvoll, lädt zu Andacht und Gebet ein. *Bach* erzeugt diesen Effekt, indem er das Streichorchester in Zweiergruppen sich wiegende a-Moll Akkorde spielen lässt.

2. Recitativo

Soprano

Wir be - ten zu dem Tem-pel an, da Got-tes Eh - re woh-net;
 We wor - ship in the house of God, where God's own glo - ry dwel - leth,

Archi
 Continuo
 Organo

Abb. 8

Der Text des Rezitativs Nr. 2 wirkt auf den Hörer unserer Zeit zunächst wie eine „ganz normale“ barocke Dichtung. Zieht man aber in Betracht, dass die Menschen der damaligen im Umgang mit der Bibel viel vertrauter waren, als wir es heute sind und dass der kirchliche Sprachgebrauch das öffentlich Leben viel mehr prägte, als wir es heute überhaupt noch für möglich halten, so entdecken wir schnell, dass sämtliche Formulierungen (nicht nur in dem Rezitativ Nr. 2 sondern in dem ganzen Werk) dem Zitate- u. Wortschatz der *Heiligen Schrift* entlehnt sind. Dies kann am Beispiel des Rezitativs Nr. 2 sehr schön nachvollzogen werden:

Wir beten zu dem Tempel an,	Ps. 138, 2a:	Ich will anbeten vor deinem heiligen Tempel
Da Gottes Ehre wohnt,	Ps. 26, 8:	HERR, ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort, da deine Ehre wohnt.
Da dessen Treu, So täglich neu,	Klagelieder 3, 23:	[Die Güte des Herrn] ... ist alle Morgen neu, und deine Treue ist groß.
Mit lauter Segen lohnet.	5. Mose 28, 2:	und weil du der Stimme des HERRN, deines Gottes, gehorsam gewesen bist, werden über dich kommen und dir zuteil werden alle diese Segnungen:

	Ps. 24, 5:	..., der wird den Segen vom HERRN empfangen und Gerechtigkeit von dem Gott seines Heiles.
Wir preisen, was er an uns hat getan.	Sirach 50, 24a:	Nun danket alle Gott, der große Dinge
	Lk. 1, 48-49:	Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskinde. Denn er hat große Dinge an mir getan, ...
Muss gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen,	Ps. 75, 2:	Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder, dass dein Name so nahe ist.
So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.	Ps. 19, 15a:	Lass dir wohlgefallen die Rede meines Mundes, ...

Bei aller Schlichtheit und Kontemplation lässt *Bach* es aber auch bei diesem Rezitativ nicht an Einfallsreichtum mangeln, wenn es darum geht, den Text anschaulich und bildhaft in Töne umzusetzen. Ein sehr schönes Beispiel findet sich an der Stelle, an der vom „Lallen“ die Rede ist: „*Muss gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen*“. *Bach* lässt die Sopranistin hier eine auffallend holprige Linie singen, dass sie regelrecht durch die Rhythmen, Harmonie und bruchstückhaft wirkenden Melodieführungen „stolpert“, symbolhaft für das „Lallen“, von dem hier die Rede ist.

11



Abb. 9

Eine sehr eindrückliche Darstellung des „Lallens“, wie sie in unserer Aufführung mit der Sopranistin *Katarzyna Grabosz* am 18. Sept. 2016 in der *Christuskirche*

Lünen-Horstmar sicher sehr gut zu hören und nachzuvollziehen gewesen sein wird. Nur am Rande sei übrigens bemerkt, dass der Ausdruck „*schlechtes Lob*“ nicht im Sinne eines Qualitätsurteils gemeint ist. Es geht also nicht darum, dass die glaubende Seele, der Mensch, sich beim Lobe *Gottes* nicht genug Mühe gegeben hätte, mit der Folge, dass das Lob nur ein minderwertiges wäre. Gemeint ist vielmehr das „schlichte“ Lob, ein Lob, das mit einfachen Worten daher kommt, vielleicht auch einem schlichten Gemüt entspringt, aber bei *Gott* dennoch seine Wirkung zeigt, ähnlich wie in dem *Gleichnis vom Pharisäer und vom Zöllner*, in dem der Pharisäer sich im Gebet vor *Gott* seiner guten Taten rühmt, während der Zöllner nur bittet: „*Gott, sei mir Sünder gnädig!*“ Von dem sagt *Jesus*: „*Dieser ging gerechtfertigt hinab in sein Haus, nicht jener. Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht werden (Lk. 18, 9ff.)*.“

12

*Arie Nr. 3: „Höchster, mache deine Güte
ferner alle Morgen neu“*

Mit der Arie Nr. 3 begeben wir uns in das Zentrum der Kantate. Sie bildet genau den Mittelpunkt der insgesamt fünf Nummern des Werkes. Interessant dabei ist, dass die Kantate auf den ersten Blick in vollkommener höfischer Pracht daher kommt. *Bachs* ältester Sohn, *Wilhelm Friedemann Bach*, wird sie einige Jahre später für eine Aufführung in der Marktkirche in *Halle* sogar in einer Fassung mit zwei Trompeten und Pauken bearbeiten. So sind der 1. u. 5. Satz geprägt von dem virtuosen Zusammenspiel des Soprans und der Trompete, „*Jauchzet Gott in allen Landen*“ und „*Alleluja*“.

Der 2. u. 4. Satz stehen ganz im Zeichen der Kontemplation: „*Wir beten zu dem Tempel an*“ und der Choral „*Sei Lob und Preis mit Ehren*“. Im Zentrum der Kantate aber steht die Anbetung *Gottes* an sich. Hier wird nicht nur davon erzählt, dass Anbetung stattfinden soll, hier geschieht sie direkt und unmittelbar. Hier macht die Musik das Zwiegespräch der glaubenden Seele, welches im innigen Gebet seinen Ausdruck findet, deutlich: „*Höchster, mache deine Güte ferner alle Morgen neu.*“ Die Textgrundlage hierzu findet sich auch schon unter den Textgrundlagen zu dem Rezitativ Nr. 2; es sind die *Klagelieder Jeremias 3, (22) 23*. Diese Textstelle ist übrigens auch die Grundlage für einen Choral, der sehr bekannt ist, nämlich „*All Morgen ist ganz frisch und neu (eG 440)*“. Die solistische Sopranstimme wird lediglich von der *Continuogruppe*, dem Violoncello und der Orgel begleitet, eine sehr kleine Besetzung also, welche die Intimität des Gebets, die innige Nähe des Menschen zu *Gott* darstellt. In dieser innigen Situation redet die glaubende Seele *Gott* als den „*Höchsten*“ an, und *Bach* weist der Sopranistin gleich zu Beginn der Arie einen Ton zu, der dem Zuhörer wie ein sehr hoher Ton vorkommt und dem sofort ein um eine Oktave tieferer Ton folgt. Dies ist die angemessene Darstellung für denjenigen, der hier angesprochen wird, für den „*Höchsten*“.

13

Höch - ster,
Fa - ther,

p

Abb. 10

Wenn man einmal darauf achtet, wie *Bach* die Continuo-Stimme komponiert, dann fällt auf, dass das Violoncello ununterbrochen in einem fort spielt:



Abb. 11

Sofort hat man den Eindruck, dass das Cello hier eine aufsteigende Linie spielt, die durch Umbrüche immer wieder zurückgeworfen wird, um sich sogleich wieder an den Aufstieg zu machen. In der Tat ergibt sich ein interessantes Bild, wenn man sich die Umbrüche einmal wegdenkt und versucht, sich vorzustellen, wie die Stimme verlaufen würde, wenn sie ununterbrochen durchlaufen würde:

14

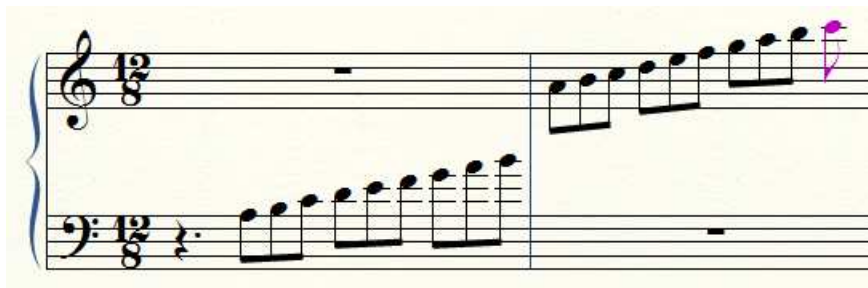


Abb. 12

Die Cellostimme würde (in Gestalt einer Tonleiter) immer weiter in die Höhe steigen und somit symbolisieren, wie das Gebet des Menschen immer höher hinauf in den Himmel steigt, bis es *Gott*, den „Höchsten“, erreicht.

„Rollentausch“: Der Choral Nr. 4

Während die solistische Sopranstimme in den drei bisherigen Nummern die Hauptrolle spielte und in virtuosem Glanz strahlend zur Geltung kam, nimmt sie im Choral Nr. 4 eine eher untergeordnete Rolle ein. Solistische Aufgaben bekommen jetzt zwei *Soloviolin* zugewiesen. Die Sopranistin singt unterdessen einen *Choral*. Es ist die fünfte Strophe des Chorals „Nun lob, mein Seel, den Herren“ von Johann Gramann, „Sei Lob und Preis mit Ehren, Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist“.



5. Sei Lob und Preis mit Eh - ren Gott Va - ter, Sohn und Heil - gem Geist!
Der wol - le in uns meh - ren, was er aus Gna - den uns ver - heißt,

Abb. 13

Begleitet wird die Sopranistin von zwei *Soloviolin*. Die instrumentalen Stimmen, die bisher vor allem begleitende Funktion hatten, werden jetzt zu Solisten, zu echten Terzettpartnern der Sopranistin:



Tromba
Violini
Viola
Continuo
Organo

VI I solo

4

VI II solo

Abb. 14

Der Schluss: Die Arie Nr. 5 „Alleluja“

Dieser konzertante Jubel mit seinem swingenden, federnden „Drive“ erinnert stark an die Kammermusik *Bachs*, insbesondere die *Violinkonzerte Bachs*, und dieser federnde Drive geht nun ohne Unterbrechung, „*attacca*“ in die Schlussnummer, das „*Alleluja*“, über. Diese überbordend sprudelnde Nummer ist der absolute Höhepunkt des Werkes, der es ebenbürtig mit dem berühmten „*Exsultate, jubilate*“, KV 165, von *Wolfgang Amadé Mozart* macht. Hier findet sich (nachdem die Solistin schon ca. 20 Minuten ununterbrochen auf höchstem Niveau gesungen hat) auch der absolute Spitzenton für die Sopranistin, das *dreigestrichene c* (*c^{'''}*); siehe Abb. 2. Den Charakter dieser mitreißenden Musik kann man nicht besser beschreiben, als mit den Worten des legendären Bachkenners *Arnold Schering*: „*Die erste Arie ist ein einziger großer Jubelsturm, festlich, glänzend, wie ein Konzert, in dem sich die Beteiligten mit letztem Aufgebot rauschender, sprühender Klänge um die Darstellung hellen Jauchzens bemühen. Mit einer Keckheit, die aller gewohnten Gesangsregeln spottet, mischt sich der Sopran unter die Instrumente. Nur mit Bangen wagen sich heute Sängerinnen an einen geschlossenen Vortrag dieser Kantate. Die Überraschungen steigern sich, je näher der Schluss kommt. Sind Sopran und Trompete, ohne zu straucheln, bei diesem angelangt, dann mag sich im Hörer, der dieser Musik mit wachsender Spannung gefolgt ist, wohl ein Gefühl doppelter Bewunderung regen: einmal die Zauberkräfte, die im reinen Klang als*

solchem liegen, und dann des Künstlerwillens, der sie zu großartiger Harmonie zu bannen wusste.“ · „Jauchzet Gott in allen Landen!“

Doppelkonzert für zwei Violinen d-Moll,

BWV 1043, 1. Satz

Noch während der prächtigen Musik von „*Jauchzet Gott in allen Landen*“ wird man sofort an ein anderes berühmtes Werk *Bachs* erinnert, nämlich das sog. „*Doppelkonzert*“ für zwei Violinen und Streichorchester d-Moll, BWV 1043. Die Ähnlichkeit ist nicht rein zufällig. Das *Doppelkonzert* und „*Jauchzet Gott in allen Landen*“ sind etwa zur selben Zeit aufgeführt bzw. komponiert worden. Warum setzt *Bach* in beiden Kompositionen zwei solistische Violinen ein? Nun, vielleicht hat *Bach* zu dieser Zeit unter den Mitgliedern des von ihm zu dieser Zeit geleiteten *studentischen Collegium Musicum*, einer akademischen Musiziergemeinschaft an der Leipziger Universität, zwei besonders gute Violinisten, deren Können er sich in besonderer Weise zu Nutzen machen möchte. Denkbar ist auch, dass *Bach* das *Doppelkonzert* bei eigenen Gastspielen an Fürstenhöfen aufführte, etwa beim *sächsischen Kurfürsten* oder auch am *Weißenfelsischen Hof*. Die Schönheit dieser Musik hat mehrere Autoren zu geradezu schwärmerischen Beschreibungen hingerissen. *Walther Vetter* z.B. beschreibt das Violinenkonzert als „*Ton gewordene Lebensbejahung*“. *Claude Debussy* schreibt: „*Die Schönheit des Andante aus dem Violinkonzert von Joh. Seb. Bach ist so groß, dass man ernstlich nicht*

mehr weiß, wie man sich hinsetzen und verhalten soll, um des Anhörens würdig zu sein. Sie bleibt einem lange im Sinn, und man wundert sich beim Hinaustreten auf die Straße, dass der Himmel nicht blauer ist und der Pantheon nicht aus der Erde emporwächst.“

„Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“, BWV 77

Eingangschor, Nr. 1

Die zweite Kantate in unserem Programm schrieb *Bach* für den Gottesdienst 13. So. n. Tr. am 22.8.1723 in der *Nicolaikirche*. Das Evangelium für diesen Sonntag steht in *Lukas 10, 23-37*. Es ist die bekannte Geschichte vom *barmherzigen Samariter*. *Jesus* erzählt sie, um zu zeigen, wer denn die *Nächsten* sind. Den Anstoß dazu gibt ein Schriftgelehrter. Er fragt *Jesus*, was er tun müsse, um das ewige Leben zu erben. Auf die Frage *Jesu*, was denn das Gesetz sage, antwortet der Schriftgelehrte: *„Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst (Lk. 10, 27).“* Die Kantate greift im ersten Satz genau dieses Doppelgebot der Liebe auf. *Bach* hat nun einen besonderen Einfall, das Doppelgebot der Liebe darzustellen. Zur Besetzung des Orchesters gehört eine *Trompete*. Sie spielt aber nicht (wie man dies vielleicht erwarten könnte) eine virtuose, festlich glänzende Oberstimme, sondern sie spielt einen schlichten Choral. Er steht unter der Nummer 231 auch heute noch in unserem Gesangbuch; es ist der Choral *„Dies sind die*

heiligen Zehn Gebot“ von Martin Luther.

EG 231 Dies sind die heiligen Zehn Gebot
 Text: Martin Luther 1524 • Melodie: In Gottes Namen fahren wir (Nr. 498)

1. Dies sind die heil-gen Zehn Ge-bot, die uns gab un-ser Her-re Gott durch Mo-se, sei-nen Die-
 ner treu, hoch auf dem Berg Si - na - i. Ky - ri - e - leis.

Abb. 15

Bach lässt die Trompete den Choral abschnittsweise zitieren. Interessanterweise setzt *Bach* aber auch noch eine andere Orchesterstimme ein, um den Choral zu zitieren: Es ist die Baßstimme des Orchesters, das *Continuo*, bestehend aus Violoncello, Kontrabass, Fagott und Orgel. Auch die Baßstimme zitiert den Choral abschnittsweise.

Tromba da tirarsi T. 8
 Dies sind die heil-gen zehn Ge - bot,
 Chor Du sollt Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen (Textteil 1, T. 8-30)
 Basso continuo Das helf uns der Herr Je - sus

T. 13
 Dies sind die heil-gen zehn Ge - bot,
 Christ,

T. 22
 die uns gab un - ser Her - re Gott,
 der un - ser Mitt - ler wor - den

T. 28
Dies sind die heil- gen zehn Ge - bot, durch
ist,

T. 40
Mo - sen sei - nen Die - ner treu, Dies sind die heil - gen zehn Ge -
du sollt Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen,
ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte (Textteil 2, T. 31-66)
es ist mit un - serm Tun ver -

T. 45
bot, durch Mo - sen sei - nen Die - ner treu, hoch
lohn,

T. 54
auf dem Berg Dies sind die heil - gen zehn Ge - bot,
ver - die - nen durch

T. 63
Si - na - i. Ky - ri - e - e - leis. Die Göt - ter all uns ge - ge - ben
ei - tel Zorn. Ky - ri - e - e - leis.

T. 69
sind, daß du dein Sünd, o Men - schen - kind, er - ken - nen sollt und ler - nen wohl, wie man für
und deinen Nächsten als dich selbst. (Textteil 3, T. 67-77)

T. 74
Gott le - ben soll. Ky - ri - e - e - lei - son.

Schon oft haben wir an dieser Stelle davon gesprochen, dass die Trompetenstimme etwas Majestätisches, Göttliches symbolisiert, die Baßstimme dagegen etwas ganz und gar dem irdischen Dasein Verhaftetes. Wenn man dies mit den vorhin angeführten theologischen Ausführungen des *Johann Olearius* zum Thema "Sorge" verbinde, könnte man den Einsatz von Trompete und Bassinstrumenten für das Choralzitat vielleicht so deuten, dass die beiden Instrumente symbolhaft für die Wechselwirkungen im Verhältnis *Gottes* zu den Menschen stehen. Wenn *Gott* für den Menschen sorgt, dann gilt seine Sorge nicht nur ihm, sondern auch seinem Nächsten. Als Reaktion darauf bringt der Mensch *Gott* die ihm gebührende Ehre entgegen, und sein Nächster macht es ebenso, und so hat die Ehre, die ein Mensch *Gott* entgegenbringt, letztlich auch Auswirkungen auf den Nächsten. Die Tatsache, dass der Mensch *Gott* die ihm gebührende Ehre entgegenbringt, ist somit auch ein Zeichen dafür, dass der Mensch auch seinen Nächsten liebt, so, wie es das Doppelgebot der Liebe fordert. Somit ist der Evangeliumstext keine Aufforderung zur Eigenliebe sondern die Aufforderung zur Gottesliebe, ohne die ein friedvolles und gedeihliches Zusammenleben der Menschen untereinander nicht möglich wäre.

Wenn man nun nachzählt, wie oft Trompete und Bassinstrumente einsetzen, um den Choral zu zitieren, so stellt man fest, dass es sich genau um *zehn Einsätze* handelt, symbolhaft für die *zehn Gebote*. Dabei konnte *Bach* damit rechnen, dass die Choralmelodie von den Zuhörern erkannt und in ihrer Bedeutung verstanden wird. Der Choral war zur damaligen Zeit

sehr bekannt und beliebt, denn er wurde jeden Montagmorgen in den Schulen als Katechismuslied gesungen. So wird es den Zuhörern wohl auch aufgefallen sein, dass das Thema des Chores aus der Choralmelodie entwickelt wurde und große Ähnlichkeit mit ihr hat.

„So muss es sein!“ · „Mein Gott, ich liebe dich von Herzen“

Rezitativ/Arie, Nr. 2 u. 3

Das folgende Bass-Rezitativ und die Sopran-Arie sind Ausdruck des persönlichen Sich-die-Gottesliebe-Aneignens. „Gott will das Herz vor sich alleine haben“ singt der Bass. Gottes Geist muss dazu „das Gemüte entzünden“. Heute würden wir vielleicht sagen: Die Gottesliebe soll ganzheitlich gelebt werden. Und der Sopran antwortet in der Arie: „Mein Gott, ich liebe dich von Herzen“. Wohl wissend, dass diese Liebe viel tiefer sein könnte. Deshalb die Bitte: „Lass mich doch dein Gebot erkennen und in Liebe so entbrennen, dass ich dich ewig lieben kann“. Mit dieser Textstelle, in der vom „Gebot“ die Rede ist, hat es eine besondere Bewandnis. Die Textgrundlage für diese Kantate ist ein Textentwurf, ein „Libretto“ von Joh. Oswald Knauer, einem Pfarrerssohn aus Schleiz in Thüringen, wo Bach mehrfach zu Gastspielen eingeladen war. Möglicherweise haben sich die beiden dort kennengelernt. Interessanterweise greift Bach hier und da in die Textdichtung Knauers ein und nimmt Veränderungen vor. Die gerade Stelle heißt ursprünglich nicht „Lass mich doch dein Gebot erkennen“ sondern „Lass mich doch dieses

Glück erkennen“. Der Begriff „*Glück*“ war sehr in Mode. Nach damaligem Verständnis bedeutete „*Glück*“ ein unvorhergesehenes, aber vorteilhaftes Lebensschicksal. „*Glück*“ war das Bewusstsein eines vernünftigen Wesens von der Annehmlichkeit des Lebens, verbunden mit dem Prinzip der Selbstliebe. Hier kommt also wieder die heidnische Bauchsorge zum Tragen, von der weiter oben schon die Rede war, und in deren Gedankenwelt *Gott* keinen Platz hat. Das kann *Bach* natürlich nicht so stehen lassen, und er ändert den Text um in „*Lass mich doch dein Gebot erkennen*“. Das Doppelgebot der Liebe also nicht als Gegenstand der Beliebigkeit, der nur dem eigenen Wohlergehen untergeordnet ist sondern als Handlungsanweisung *Gottes*, der unbedingt Folge zu leisten ist.

23

„*Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz*“ · „*Ach, es bleibt
in meiner Liebe lauter Unvollkommenheit*“

Rezitativ/Arie, Nr. 4 u. 5

Im Tenor-Rezitativ und die Alt-Arie wendet sich die Kantate dem zweiten Teil des *Doppelgebotes* zu: der Nächstenliebe. Im Rezitativ wird um ein „*Samariterherz*“ gebeten, „*damit ich nicht bei ihm* (nämlich: dem unter die Räuber Gefallenen in der Geschichte) *vorübergeh*“. Die Erzählung vom barmherzigen *Samariter* wird plastisch aufgegriffen. Sie wird aber auch gleich übertragen und persönlich angeeignet. Bei diesem Vorbild wundert es nicht, dass in der Alt-Arie geklagt wird: „*Hab ich oftmals gleich den*

Willen, was Gott saget, zu erfüllen, fehlt mir's doch an Möglichkeit.“

Bach begleitet die solistische Altstimme mit der Trompete. Wie auch sonst steht der Einsatz einer weiblichen solistischen Stimme für die *glaubende Seele*. Die Trompete selbst erklingt - wie auch schon in dem Eingangsschor - in keiner Weise virtuos oder festlich, eher zurückhaltend. Ungewöhnlich ist auch, dass *Bach* die Arie (und somit auch die Trompetenstimme) in a-Moll komponiert. Geht man hier wieder von der Annahme aus, dass die Trompete für etwas Majestätisches, Göttliches erklingt, so kann man sich vorstellen, dass hier dargestellt wird, wie *Gott* (ganz im Sinne der Theologie von *Olearius*) dem Menschen ganz nahe ist und ihn mit seiner Fürsorge umfängt. Nun spricht der Text von der Liebe des Menschen, in der lauter *Unvollkommenheit* ist. Hieraus ergeben sich interessante Anhaltspunkte für die Deutung der Trompetenstimme. Zunächst ist unklar, welche Form der Trompete *Bach* für diese Kantate eingesetzt hat. Die Tromba der damaligen Zeit muss man sich in etwa vorstellen wie eine Fanfare, wie man sie gelegentlich auf Bildern von einem Fanfarencorps sieht: ein langgezogenes Instrument ohne Ventile, bei dem die Tonhöhe ausschließlich durch die Lippenspannung erzeugt wird. Überwiegend wird aber angenommen, *Bach* habe eine sog. *Tromba da tirarsi* verwendet, wörtlich übersetzt: eine Zugtrompete. Vielleicht muss man sich ein derartiges Instrument wie eine sehr kleine Sopranposaune vorstellen. In beiden Fällen dürfte die Trompetenstimme, so wie *Bach* sie für diese Arie komponiert, äußert schwer zu spielen gewesen sein. Ein reiner Klang dürfte

(anders als mit den heutigen modernen Trompeten) kaum zu erzielen gewesen sein. Zwar erlauben es der stufenlos verstellbare Zug eines posaunenähnlichen Instrumentes oder die kontrollierte Lippenspannung eines geübten Trompeters theoretisch auch, selbst entlegene Töne oder Zwischentöne zu erreichen, jedoch dürfte dies mit dem Standard der damaligen Instrumente nur schwer zu realisieren gewesen sein. Dies ist natürlich eine sehr drastische Umsetzung dessen, wovon der Arientext spricht: die Unvollkommenheit, das Unvermögen des Menschen, dem, was Gott ihm schenkt, auch nur annähernd gerecht zu werden.

Nr. 6 (Choral): „Herr, durch den Glauben wohn in mir“

25

Beim Schlusschoral betreten wir unsicheres Gelände. Der ursprüngliche Text von *Johann Oswald Knauer* sieht zwei Strophen des Liedes *"Dies sind die Heiligen Zehn Gebot"* vor. *Bach* sucht allerdings einen anderen Choral aus. *"Herr, durch den Glauben wohn in mir"* ist die achte Strophe des Liedes *"O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ, dass man recht könne glauben"* von *David Denicke*. Es spricht manches dafür, dass *Bach* diese Strophe ausgewählt hat. Aber sicher wissen wir es nicht. So muss diese Frage offen bleiben. Der von *Bach* selbst gewählte Choral hat die Melodie *„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“*. Diese Choralmelodie ist in unserem *Evangelischen Gesangbuch* nicht mehr vertreten. Singt man diesen Choralsatz nur auf einer Klangsilbe, nicht aber auf Text, kommt der etwas mystische, fast schon entrückte Charakter des Chorals zum Ausdruck. Der

mystische Charakter scheint ganz an der sehr kontemplativen Stimmung der vorangegangenen Arie Nr. 5 anzuknüpfen, in der von der Unvollkommenheit die Rede war. Auch der Schluss des Chorals wirft Frage auf. Bach überrascht uns mit einem Schluss, der den Eindruck erweckt, als müsse es eigentlich noch weitergehen, als müsse jetzt noch eine harmonische Wendung kommen, die den Choral (und somit die ganze Kantate) klanglich und atmosphärisch abrundet und zuende bringt. Stattdessen endet der Choral offen; er scheint unfertig zu bleiben. Was *Bachs* Absicht an dieser Stelle war, ist natürlich reine Spekulation. Denkbar wäre, dass dieser offene Schluss in dem Zuhörer, der noch ganz in den kontemplativen, mystischen Klägern der Arie und des Chorals versunken ist, etwas nachschwingen lassen will. Soll der Zuhörer vielleicht dem Gedanken nachhängen, wie es um seine *Liebe zu Gott und dem Nächsten* bestellt ist? Ist das offene Ende noch ein Ausdruck der *Unvollkommenheit* nach, von der die Arie Nr. 5 spricht? Vielleicht könnte am Ende der Kantate auch nochmal das Motto stehen, dass die Stimme des Bassisten in dem Rezitativ Nr. 2 formuliert: Der Zuhörer soll die Kirche in der Erkenntnis verlassen, dass man „*den Herrn von ganzer Seelen zu seiner Lust erwählen muss.*“

26

Wilfried Gunia, im September 2016