

St.-Thomas-Kirche
Hannover-Oberricklingen
Buß- und Bettag, 18. November 1998
20.00 Uhr



Buße, Trauer und Trost
in Kantaten von
Telemann und Bach

Ausführende

Susanne Moldenhauer – Sopran

Hilke Helling – Alt

Achim Kleinlein – Tenor

Julian Pages – Bass

Peter Grunwald – Blockflöte

Ulrike Grunwald – Blockflöte, Oboe

Christoph Heidemann – Violine

Cordula Cordes – Viola da Gamba I

Anne Apostle – Viola da Gamba II

Annja Korsmeier – Violoncello

Martin Fliege – Violone

Thomas Rink – Fagott

Cornelius Schneider-Pungs – Orgel

Leitung: Kurt Pages

Programm

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

»Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir« *BWV 131*
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Oboe, Violine, 2 Violen da Gamba,
Fagott und Basso continuo

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767)

»Du aber, Daniel, gehe hin« *TWV 4:17*
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Oboe, Blockflöte, Violine,
2 Violen da Gamba, Fagott und Basso continuo

Johann Sebastian Bach

»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit — Actus tragicus«
BWV 106
für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Blockflöten, 2 Violen da Gamba
und Basso continuo

Texte

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir

Sinfonia (*Adagio* bzw. *Lente*)

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.

(*Vivace:*) Herr, höre meine Stimme! Lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens! (*Ps 130, 1-2*)

(*Andante:*) So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen? Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte. (*Ps 130, 3-4*)

Erbarm dich mein in solcher Last, // nimm sie aus meinem Herzen,
dieweil du sie gebüßet hast // am Holz mit Todesschmerzen,
auf dass ich nicht mit großem Weh // in meinen Sünden untergeh
noch ewiglich verzage.

(*Bartholomäus Ringwaldt, 1588*)

(*Adagio:*) Ich harre des Herrn, (*Largo:*) meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort. (*Ps 130, 5*)

Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern.
(*Ps 130, 6*)

Und weil ich denn in meinem Sinn, // wie ich zuvor geklaget,
auch ein betrübter Sünder bin, // den sein Gewissen naget,
und wollte gern im Blute dein // von Sünden abgewaschen sein
wie David und Manasse.

(*Bartholomäus Ringwaldt, 1588*)

(*Adagio:*) Israel, (*Un poc' Allegro:*) hoffe auf den Herrn, (*Adagio:*) denn bei dem Herrn ist die Gnade (*Allegro:*) und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden. (*Ps 130, 7-8*)

Du aber, Daniel, gehe hin

Sonata

Du aber, Daniel, gehe hin, bis das Ende komme und ruhe, dass du aufstehest zu deinem Teil am Ende der Tage. (*Dan 12, 13*)

Recitativo

Mit Freuden folgt die Seele // so einem lieblichen Befehle, // zumal, da auf der ganzen Welt nichts ist, // das ein rechtschaffner Christ // für seine Ruh und Glücke hält. // Mit Freuden greift sie zu, // wenn ihr der Tod die kalten Hände beut, // sie weiß, er bringt den müden Leib zur Ruh; // drum ist sie schon bereit, // der Welt aus diesem Leben // den Abschied ganz vergnügt zu geben.

Aria

Du Aufenthalt der blassen Sorgen, // verhasste Welt zu guter Nacht.

(*Accompagnato:*) Du bist ein ungestümes Meer, // das uns an keinen Hafen stellt, // ein Kerker, der uns hart gefangen hält, // ein Labyrinth, wo man in seiner Not kein Ende findet, // ein Lazarett, wo man nur siech und krank, // ein wüster Ort, wo stets ein kläglicher Gesang // in die erschrocknen Ohren fällt.

(*Arioso:*) Komm, sanfter Tod, du Schlafes Bruder, // komm, löse meines Schiffleins Ruder // und führe meines Lebens Kahn // ans Land der guten Hoffnung an, // wo stete Ruh und Freude lacht.

(*Recitativo:*) Im Himmel ist der Sitz vollkommner Freuden, // wo Jesus selber will auf Rosen weiden, // und darauf geht mein Sinn, // drum fahre Welt und alles hin.

Du Aufenthalt der blassen Sorgen ... (*da capo*)

Recitativo

Mit sehndem Verlangen erwartet man also // den letzten Blick der Zeit, // dass Jesus in der Seligkeit // uns möge bald, so wie wir ihn, umfassen.

Aria

Brecht, ihr müden Augenlider, // sinket, ihr erstarrten Glieder, // denn so kommt mein Geist zur Ruh.

Kommt, ihr Engel, tragt die Seele // aus des Leibes Jammerhöhle // nach der Burg des Himmels zu.

Brecht, ihr müden Augenlieder ... (*da capo*)

Recitativo

Dir ist, hochsel'ger Mann, // dies Glück geschehen: // du gottgeliebter Daniel, // bist nun der Sterblichkeit entrissen, // dich lacht itzt stetge Ruhe an. // Dein Geist kann seinen Heiland sehen, // der dich anjetzt wird in die Arme schließen. // Zwar schauen wir mit Seufzen und mit Sehnen die schwarze Totenbahre an, // dieweil mit dir die Krone, // so uns hat bedeckt, geziert, beglückt, // ist in des Todes Staub gefallen. // Doch hemmet dieses unsre Tränen, // dass dich die Lebenskrone // vor Gottes hohem Throne // mit aller Pracht des Himmels schmückt; // drum rufen wir dir noch bei deiner Ruh, // die halb gebrochnen Worte zu:

Coro (Adagio)

Schlaft wohl, ihr seligen Gebeine, // bis euch der Heiland wieder weckt.

Müsst ihr gleich die Verwesung sehen, // bleibt dennoch euer Ruhm bestehen, // den weder Staub noch Moder deckt.

Schlaft wohl, ihr seligen Gebeine ... (*da capo*)

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit – Actus tragicus

Sonatina (Molto adagio)

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

(*Allegro:*) In ihm leben, weben und sind wir (*Apg 17, 28*), solange er will. In ihm

(*Adagio assai:*) sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will.

(*Lento:*) Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden. (*Ps 90,12*)

(*Vivace:*) Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben.

(*Jes 38, 1*)

(*Andante:*) Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben! (*Sir 14, 17*)

Ja, komm, Herr Jesu. (*Offb 22, 20*)

In deine Hände befehl ich meinen Geist; du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott. (*Ps 31, 6*)

Heute wirst du mit mir im Paradies sein. (*Lk 23, 43*)

Mit Fried und Freud ich fahr dahin // in Gottes Willen, // getrost ist mir mein Herz und Sinn, // sanft und stille, // wie Gott mir verheißen hat: // Der Tod ist mein Schlaf worden. (*Martin Luther, 1524*)

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit // sei dir, Gott Vater und Sohn bereit, // dem Heiligen Geist mit Namen! // Die göttlich Kraft // macht uns sieghaft, // (*Allegro:*) durch Jesum Christum. Amen. (*Adam Reusner, 1533*)

Die Kantate in der protestantischen deutschen Kirchenmusik vor Johann Sebastian Bach

Eine der Grundvoraussetzungen für die herausragende Stellung, die die Kantate in der protestantischen Kirchenmusik im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts einnahm, war die Überzeugung Luthers, dass vorrangig in der Predigt (als dem zentralen Bestandteil des Gottesdienstes) die Verkündigung des Wortes Gottes geschehe. So ist es nicht verwunderlich, dass auch die Kirchenmusiker durch ihre Werke an dieser Verkündigung teilhaben wollten. Um diesen verkündenden Charakter ihrer Werke noch herauszustellen, nahmen sie in predigthafter Manier neben reinen Bibelworten immer häufiger frei erfundene Texte in ihre Kompositionen auf. Auf diese Weise entstand zunächst die eigenständige Form der Motette, die mit ihrer häufig anzutreffenden Kombination von Bibelwort und freiem Text (sehr häufig von Chorälen) Ausgangspunkt für das Entstehen der Kirchenkantate wurde. Aus dieser „Herkunft“ ist es auch nicht verwunderlich, wenn sich für die neue Gattung zunächst kein einheitlicher Begriff einbürgerte. Das, was wir heute „Kantate“ nennen, ist bei den Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts unter den unterschiedlichsten Bezeichnungen anzutreffen: als „Motetto“, „Kirchenstück“, „Concerto“ etc., erst relativ spät auch als „Cantata“.

Im Laufe der Zeit entwickelte sich für den Aufbau der Kirchenkantate ein Grundmuster, das man in vielen Kantaten Dietrich Buxtehudes und seiner Zeitgenossen antreffen kann: einem einleitenden Bibelwort folgt freie Dichtung nach dem Schema „Bibelwort - Aria 1 - Aria 2 - Aria 3 - ...“. Unter „Aria“ ist hier allerdings noch nicht die italienische Arie zu verstehen, sondern zunächst nur eine einfache, liedartige Form. Mit dem Eindringen madrigalischer, also im Hinblick auf Versmaß, Zeilen- und Strophenlänge freierer Dichtung wird auch für die Gattung der Kantate selbst eine größere Freiheit der Form erreicht.

Mit seinem ersten Kantatenjahrgang von 1700 führte Erdmann Neumeister schließlich mit dem Wechsel von Rezitativ und Dacapo-Arie die Form der weltlichen italienischen Kammerkantate in die evangelische Kirchenmusik ein. Diese Neuerung löste einen heftigen Streit unter den Musikern aus: die einen griffen sie begeistert auf, die anderen bekämpften sie als unzulässiges Eindringen opernhafter Elemente in den Gottesdienst. An der Tatsache, dass sich der Neumeistersche Kantatentypus im 18. Jahrhundert schließlich durchsetzte, konnte dieses jedoch nichts mehr ändern.

Ganz im Sinne des Verständnisses der Kantate als „Predigt mit anderen Mitteln“ wurden die zugrunde liegenden Texte durch eine ausgefeilte musikalische Affekten- und Figurenlehre ausgedeutet, die ihre Terminologie der Rhetorik entlehnte. Hierbei wurden sogar Regelwidrigkeiten in Kauf genommen, wenn dadurch die Aussage des Textes besonders verdeutlicht werden konnte. Die musikalischen Formen, die in den Kantaten angewendet wurden, umfassten nahezu das gesamte Formenrepertoire der Epoche. Für Bibelworte, die dem Chor übertragen werden sollten, bediente man sich oft einer motettischen, polyphonen Satzweise. Das in Italien entwickelte Prinzip des konzertierenden Musizierens und der Monodie wurde über die Geistlichen Konzerte von Schein und Schütz in den frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs wirksam. Neben den italienischen Einflüssen war die aus deutscher Tradition erwachsene Cantus-firmus-Bearbeitung von Chorälen noch für die Kantaten Bachs bedeutsam, obwohl das Interesse am Choral in der allgemeinen Kantatenkomposition um 1700 eigentlich stark abgenommen hatte.

Von den Kantaten des heutigen Konzertes entsprechen die beiden Kantaten von Johann Sebastian Bach noch dem älteren Kantatentypus des 17. Jahrhunderts und orientieren sich an deren einfachem Reihungsprinzip. So kann man bei ihnen nicht so ohne weiteres von in sich abgeschlossenen Teilen oder gar selbständigen Sätzen sprechen. Die einzelnen Abschnitte gehen mehr oder weniger unmittelbar ineinander über. Sie wurden von der protestantischen Motette, dem geistlichen Konzert und der Choralbearbeitung, wie sie uns zum Beispiel in den Kompositionen von Johann Hermann Schein begegnen, deutlich beeinflusst. Allerdings erreichen diese Frühwerke Bachs durch symme-

trische Anordnung und inhaltliche Durchdringung und Vergeistigung ein bis dahin unbekanntes und auch in seinen späteren Kantaten kaum übertroffenes Niveau.

Die Kantate Georg Philipp Telemanns dagegen entspricht schon ganz dem neuen Kantatentypus. Nach einem Eingangschor über ein Bibelwort wird ausschließlich madrigalische Dichtung vertont, wobei auf die Bearbeitung von Chorälen verzichtet wird. Die einzelnen Teile bilden in sich abgeschlossene Sätze, die Rezitative und Arien folgen dem Typus der italienischen Kammerkantate mit ihren Dacapo-Arien. Doch weist diese Kantate, die vielleicht erst 1739 entstand (vgl. unten), eine für ihre späte Entstehungszeit recht altertümliche und den frühen Kantaten Bachs nahestehende Instrumentation auf .

Zur Besetzung der Kantaten im heutigen Konzert

Auf den ersten Blick mag verwundern, dass entgegen der üblichen Aufführungspraxis in keiner der drei Kantaten ein Chor eingesetzt wird. Damit soll nun keinesfalls die Forderung erhoben werden, dass diese Kantaten nur solistisch auszuführen seien und damit dieses wichtige Repertoire den Kirchen- und anderen Chören entzogen werden soll. Aber man sollte sich angesichts unserer Aufführungspraxis von Kantaten der Barockzeit schon darüber im Klaren sein, dass sich der barocke „Chorklang“ von dem uns gewohnten Klangbild doch erheblich unterschied.

Doch nicht nur klangliche Aspekte sollen hier als Argument herangezogen werden, sondern an erster Stelle zunächst einmal die Überlieferungslage des Bach'schen Quellenmaterials. Bis auf wenige Ausnahmen existieren von den Stimmen für die Sänger der Kantaten jeweils nur ein Exemplar pro Stimme, in das *sämtliche* Stücke einer Stimmlage verzeichnet waren – also sowohl (um in unserer Terminologie zu bleiben) die „chorischen“ als auch die „solistischen“ Partien! Selbst wenn man von der Minimalbesetzung absieht, dass eben nur jeweils ein Sänger eine Gesangsstimme ausführte, werden wohl allenfalls drei Sänger „bequem“ aus einer solchen handgeschriebenen Stimme haben singen können – darunter natürlich auch der „Solosänger“. Und das ergibt in der Regel 12 Sänger für einen vierstimmigen Chor. Sogar in Ausnahmefällen umfasste der Bach'sche Chor niemals mehr als 24 Sänger (vgl. Dürr, S. 68). Der „Chorklang“ wird daher in jedem Fall „solistischer“ ausgefallen sein, als das bei unseren oft groß besetzten Chören der Fall ist.

In seiner Dissertation über Besetzungsfragen in Bach'schen Kompositionen, die ihren Schwerpunkt allerdings bei der Instrumentation und Orchesterbesetzung hat, geht Hans-Werner Boresch auch auf die Kantaten „Aus der Tiefen“ und „Actus tragicus“ von Bach und „Du, aber Daniel“ von Telemann ein. Aufgrund der Struktur und der Besonderheiten der Instrumentation dieser Kantaten kommt er zu dem Schluss, dass das Instrumentarium durchgängig solistisch besetzt werden müsse. Bei der Analyse der Kantate BWV 131 folgert er, dass (neben der Oboe) „auch der Violinpart solistisch zu besetzen ist (somit auch die anderen Stimmen, *wohl auch einschließlich der Vokalisten*)“ (S. 125, Hervorhebung von mir – d. Verf.). Aufgrund der kammermusikalischen Konzeption dieses Werkes sei *kein* Mischklang angestrebt (wie etwa in den späteren Leipziger Kantaten Bachs, die als „Normalklang“ die Mischung von Oboen und Violinen haben), „sondern das kammermusikalische Nebeneinander der Farben“ (a.a.O.).

Das macht m. E. fast zwangsläufig auch eine radikale Reduzierung des heute üblichen „Chorklangs“ erforderlich. Dem kammermusikalischen Anspruch der Komposition wird man deshalb wohl am ehesten durch eine auch solistische Besetzung der Vokalstimmen gerecht. Aber auch aus Bachs Biographie lassen sich Anhaltspunkte gewinnen, dass Bach wohl kaum an Chöre nach unserem Verständnis dachte, als er die Kantaten BWV 131 und 106 komponierte.

In Thüringen war zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine Aufgabentrennung von Organisten- und Kantorenamt üblich. So war es Brauch, dass nicht der Organist, sondern ein Kantor die Figuralmusik (das Singen von Motetten und anderer anspruchsvollerer Chormusik) einer Kirche leitete. Dieses war oft auch aus baulichen Gegebenheiten unumgänglich, da der „Schülerchor“ seinen Platz nicht auf der Orgelempore, sondern auf einer eigenen, oft sogar unter der Orgelempore befindlichen Empore hatte. Somit bestand zum Organisten meist kein Sichtkontakt. Aus Bachs Arnstädter Zeit (1703-1707) sind Streitereien überliefert, in denen es um die Leitung des Schülerchores ging, der die Gottesdienste sowohl „choraliter“ als auch „figuraliter“ bereicherte. Bach weigerte sich aus seinem Verständnis als Organist heraus, die Kantorei bei der Figuralmusik zu leiten. Er hätte dazu seine Orgelbank verlassen und sich an das Orgelpositiv auf der Schülerempore begeben müssen. Er riskierte lieber kirchenmusikalische Missklänge, als sich in „Kontakt“ zum Chor zu begeben. Nach seiner Reise zu Buxtehude in Lübeck wird er aber spätestens dort erlebt haben, dass sich der Organist zwar nicht an der Figuralmusik der Kantorei beteiligte, wohl aber auf der Orgelempore mit Instrumentalisten und Solosängern geistliche Konzerte musizierte. Diese bis dahin in Thüringen unbekanntes „Aufgabenerweiterung“ des Organistenamtes wird er nach seiner Rückkehr aus Lübeck in Arnstadt einzuführen versucht haben – so jedenfalls lässt sich der Vorwurf des Rates erklären, „er [habe] ohnlängsten die fremde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren laßen“ (zit. nach Küster, S. 148). Mit diesem Vorwurf und seiner Ermahnung, er solle sich nicht schämen, mit den Schülern zu musizieren, erteilte der Rat eventuellen Ambitionen Bachs eine Absage, Ensemblemusik nach norddeutschem Vorbild in Arnstadt zu etablieren.

Auch in Mühlhausen dürfte sich Bachs Einstellung nicht geändert haben. Wenn nun zu seinen Amtspflichten als Organist noch hinzukam, Figuralmusik zu komponieren und aufzuführen, wird er das von der Orgelempore aus bewerkstelligt haben. Denn für den Umbau der Orgel war das Positiv auf der Schülerempore in Zahlung gegeben worden, so dass von dort eine anspruchsvollere Figuralmusik unter der Leitung des Organisten überhaupt nicht möglich war. Auf der Orgelempore waren aus Platzgründen aber nur kleinste Besetzungen möglich. Als weiteres Indiz für eine solistische Besetzung auch der Vokalstimmen können z. B. die „Chorpassagen“ des Actus tragicus gelten, die eine große Anzahl von Verzierungen (Triller, Mordente, Doppelschläge u. dgl.) enthalten, die eine chorische Wiedergabe wohl ausschließen.

Sogar der Wechsel von „solo“ und „tutti“ in den Gesangsstimmen des Eingangschores der Telemann-Kantate ist kein Widerspruch. Solche Angaben dienten den Sängern, die aus Stimmen und nicht wie wir heute aus Partituren, Klavierauszügen o. ä. sangen, und Instrumentalisten zur Orientierung und kennzeichneten lediglich die Stellen, an denen sie plötzlich völlig unbegleitet singen oder spielen mussten.

In Analogie zur Besetzung der Telemann-Kantate und des Actus tragicus wird in dieser Aufführung übrigens auch in der Kantate BWV 131 der Part der beiden „Violen“ nicht durch Bratschen, sondern durch Violen da Gamba ausgeführt. Die Viola da Gamba hatte in der solistisch besetzten Kammermusik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts einen herausragenden Platz (vgl. Boresch, S. 104), so dass nichts dagegen spricht, sie auch hier als Solo-Instrumente einzusetzen. Eine Besetzung mit Bratschen wäre dagegen eher bei einer mehrfachen Streicher-Besetzung von Violine I und II, Viola I und II und Continuo (Fünfstimmigkeit mit zwei Ober-, zwei Mittel- und einer Unterstimme) angezeigt.

Anmerkungen zu den einzelnen Werken

Joh. Seb. Bach: „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ – *BWV 131*

Die Kantate ist wohl die früheste Kantate Bachs – zumindest von denen, die uns überliefert sind. Im Partitur-Autograph gibt Bach an, dass er sie während seiner Mühlhäuser Zeit (1707-08) komponiert habe. Aufgrund stilistischer Besonderheiten (die kleingliedrige Form, die Aneinanderreihung der einzelnen Teile, das völlige Fehlen von Dacapo-Formen und Permutationsfugen, die von der Mühlhäuser Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ – BWV 71 vom 4. Februar 1708 an die Struktur der Bach'schen Kantaten prägte) datiert Alfred Dürr sie in Bachs erstes Mühlhäuser Amtsjahr. Als Anlass vermutet er einen Bußgottesdienst in Zusammenhang mit einer verheerenden Feuersbrunst, die zwei Wochen vor Bachs Amtsantritt große Teile der Unterstadt von Mühlhausen (mehr als 360 Häuser!) zerstört und zahlreiche Familien obdachlos gemacht hatte

Der Aufbau der fünfteiligen Komposition ist symmetrisch: der erste, dritte und fünfte Teil werden von allen Sängern ausgeführt, um den mittleren gruppieren sich zwei Duette, die neben dem Psalmtext je eine Choralstrophe verarbeiten. Die Chöre folgen dem Schema „Präludium und Fuge“ – was bei einem Organisten nicht weiter verwunderlich ist. Die beiden Duette können als kleine geistliche Konzerte mit kombiniertem Cantus firmus verstanden werden. Obwohl das Werk alle Zeichen eines Jugendwerkes aufweist, offenbart sich – besonders in den Fugensätzen – bereits in diesem frühen Werk Bachs große Meisterschaft.

G. Ph. Telemann: „Du aber, Daniel, gehe hin“ – *TWV 4:17*

Über die Entstehungszeit und den Textdichter der Kantate „Du aber, Daniel, gehe hin“ sind wir nicht unterrichtet. Aufgrund des Quellenmaterials (das im Original leider durch die Folgen des 2. Weltkrieges vernichtet wurde) lässt sich nur aussagen, dass das Werk in Telemanns Hamburger Zeit entstand. Auch ein ursprünglich der Abschrift der Partitur beigelegter Textdruck der „Trauer-Music“ ist nicht mehr erhalten. Anlässlich eines Todesfalles hat der Textdichter nach einem einleitenden Bibelwort – dem Schlussvers des Buches Daniel aus dem Alten Testament – eine Folge von Rezitativen, Arien und einen Schlusschor verfasst. Der Tote hatte ganz offensichtlich den Vornamen „Daniel“ – so jedenfalls wird er im letzten Rezitativ direkt angesprochen. Wie so oft bei Gelegenheitstexten der Barockzeit wird der Textverfasser anhand des Vornamens des Verstorbenen einen „passenden“ Bibeltext für den Beginn seines Werkes ausgewählt haben. Wie weiter aus dem Text zu erschließen ist, wird es sich bei dem Toten um eine hochgestellte Persönlichkeit gehandelt haben; denn die im letzten Rezitativ genannte Krone deutet darauf hin, dass er ein verantwortungsvolles politisches Amt inne hatte. Da es während Telemanns Hamburger Zeit nur einen einzigen Bürgermeister mit dem Vornamen „Daniel“ gab, auf den der Text bezogen werden könnte (Daniel Stockfleth, der 1739 starb), könnte diese Kantate für sein Begräbnis komponiert worden sein. Verwunderlich wäre hierfür nur die intime Besetzung, die für die Kantate gefordert wird. In der Tat komponierte Telemann für die offizielle Trauerfeier am 6. Februar 1739 in der Hamburger St.-Petri-Kirche die Kantate „Dränge dich an diese Bahre“ (TWV 4:8), die 22 Nummern umfasste und neben

vier Singstimmen, ein repräsentativ besetztes Orchester verlangte. Da dieser Hamburger Bürgermeister – wie überliefert ist – ein großer Musikliebhaber war, könnte es durchaus sein, dass Telemann die Kantate „Du aber, Daniel, gehe hin“ anlässlich einer privaten Trauerfeier komponierte und aufführte (vgl. hierzu Boresch, S. 180-181, Anm. 60).

An eine einleitende Sonata schließt sich ohne Pause der Eingangschor an. Er besteht aus zwei Teilen, von denen im ersten, überwiegend homophonen Teil die Textstelle „und ruhe“ durch lange Haltetöne symbolisch ausgedeutet wird. Der zweite Teil besteht aus einer lebhaften Fuge. Ein Secco-Rezitativ leitet zur großen Bass-Arie über, deren Mittelteil von einem von den Streichern begleiteten Accompagnato-Rezitativ, einem Arioso und Secco-Rezitativ gebildet wird. Besonders sinnfällig vertont Telemann hier das „ungestüme Meer“, während das Arioso „Komm, sanfter Tod, du Schlafes Bruder“ abgeklärte Ruhe und Freude ausstrahlt. In der Sopran-Arie „Brecht, ihr müden Augenlider“ schreibt Telemann für die Streicher „pizzicato“ vor, was ebenfalls tonsymbolisch zu verstehen ist. Der Schlusschor „Schlaft wohl, ihr seligen Gebeine“ erinnert in seiner Musiksprache an den Schlusschor aus Bachs Johannespassion.

Joh. Seb. Bach: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)“ – *BWV 106*

Die Kantate gehört – wie die Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ – dem Typus der älteren Kirchenkantate an. Ihr Text besteht bis auf einige wenige überleitende freie Worte aus verschiedenen Bibelstellen und Chorälen. Der Inhalt lässt deutlich zwei Teile erkennen: das Sterben unter dem Gesetz (dem alten Bund) und unter dem Evangelium. Dabei wird das Sterben unter dem alten Bund mit wachsender Eindringlichkeit als unausweichlich dargestellt – es gipfelt im Zentrum des Werkes in der resignativen Einsicht in die Gesetzmäßigkeit menschlichen Daseins „Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben“. In der Mitte dieses Satzes, der für diesen Text nur die tiefen Singstimmen mit Continuo-Begleitung vorsieht, setzt der Umschwung ein: der Sopran zitiert aus der Offenbarung des Johannes den Vers „Ja, komm, Herr Jesu“. Der Tod wird für den gläubigen Christen zum freudigen Ereignis, er hat seinen Schrecken verloren, er bringt die erwünschte Vereinigung mit Christus, der man nun nicht mehr ängstlich entgegen sehen muss. In dieser zentralen Stelle des Werkes werden beide Todesvorstellungen einander unvermittelt und kontrastierend gegenüber gestellt. Nach einem kurzen Altsolo, das mit Psalm 31 die Worte Jesu verwendet, die er am Kreuz betete, erklingt seine Verheißung an den guten Schächer „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“, die mit dem Choral „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ kombiniert wird. Die Gegenüberstellung der „negativen“ alttestamentlichen und der „positiven“ neutestamentlichen Todesvorstellung wird im Lobpreis der göttlichen Dreieinigkeit und der christlichen Gläubigkeit zugunsten des letzteren Todesbildes entschieden: „Die göttlich Kraft macht uns sieghaft durch Jesum Christum. Amen“.

Neben der textlichen Zweiteilung der Kantate lassen sich auch musikalische Stilmittel feststellen, die den beiden Sphären des „Gesetzes“ und des „Evangeliums“ zugeordnet sind. Der Satz ist im „Gesetz“ überwiegend mehrstimmig (chorisch) und im gebundenen Stil (Fuge) ausgeführt, im „Evangelium“ monodisch, solistisch und frei (Arioso). Die Stimmlage ist im „Gesetz“ tief (Symbol der Gottferne), im „Evangelium“ dagegen hoch (Symbol der Gottnähe). Die Dynamik ist im „Gesetz“ unbezeichnet (= forte), im „Evangelium“ differenziert (forte – piano, mit Echowirkungen, die Schlussakkorde sogar pianissimo!). Die Motivik ist im „Gesetz“ abwärts, im „Evangelium“ dagegen aufwärts gerichtet. Auch die Rhythmik ist im „Gesetz“ eher gleichförmig und ruhig, während

sie im „Evangelium“ differenziert und bewegt ist. Darüber hinaus wird ausschließlich im zweiten Teil der Choral als Symbol der von Christus gegründeten Gemeinde eingesetzt. Und auch hier ist eine Steigerung der Ausdrucksmittel festzustellen. Der erste Choral („Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“, kombiniert mit dem Vers aus der Offenbarung im Zentrum der Kantate) wird nicht gesungen, sondern nur von den Instrumenten ausgeführt, was aber für die Zuhörer auch in dieser Form sicherlich sofort „erkennbar“. Der zweite Choral wird von *einer* Singstimme, dem Alt, zeilenweise während des Bass-Solos „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“ vorgetragen, wobei Bach die Textstellen „sanft und stille“ und „der Tod ist mein Schlaf worden“ durch tonsymbolisches Piano verdeutlicht. Den dritten Choral, den Schlusschoral, führt Bach nach einem kurzen Vorspiel der Instrumente zunächst in schlichtem, vierstimmigen Chorsatz aus. Aber auch für diesen auf den ersten Blick schlichten Chorsatz setzt er ein ungewöhnliches Stilmittel ein: Die Instrumente schlagen jedem Akkord des Chores in für unser Empfinden geradezu „jazziger“ Art nach und wiederholen meist echoartig und in ausgezierter Form die Zeilenschlüsse. Die letzte Zeile des Chorals wird als bewegte Fuge (allegro) gesetzt, deren letzter Themeneinsatz im Sopran durch Themenvergrößerung noch einmal besonders markiert wird. Nach einer geradezu jubelnden Schlusssteigerung schließt die Kantate mit einem Echo-Effekt der Blockflöten im Pianissimo.

Kurt Pages

Benutzte Literatur:

Bolin, Norbert: „Sterben ist mein Gewinn“ : (Phil 1,21) ; ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock : 1550 – 1750. – Kassel : Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal, 1989. – (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur ; 5)

Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1985

Boresch, Hans-Werner: Besetzung und Instrumentation : Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs. – Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1993. – (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft ; 1 : Bärenreiter-Hochschulschriften)

Zugl.: Bochum, Univ., Diss. 1990

Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. – 4. Aufl. – München : dtv., 1981. – (dtv ; 4080)

Higuchi, Ryuichi: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bedeutung – Kritischer Bericht. – Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1990. – (Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach : Serie I, Kantaten : Bd. 34)

Küster, Konrad: Der junge Bach. – Stuttgart : Dt. Verl.-Anst., 1996

Dieses Konzert wurde möglich
durch die großzügige finanzielle Unterstützung

der Klosterkammer Hannover,
der Preussag-AG,
der Stadtparkasse Hannover
und von Toto-Lotto Niedersachsen.

Allen sei herzlich gedankt!

Um die erheblichen Unkosten zu decken, wird um eine
angemessene Kollekte am Ausgang gebeten!