

## Johann Sebastian Bach

Von Michael Struck-Schloen

### 8. Folge: Musik-Anschauung 3 – „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“ oder Warum Bach keine Oper schrieb

Johann Sebastian Bach war ein Universalist, der für alle Genres von der Fuge für Soloorgel bis zur großen Passion komponiert hat. Aber waren es wirklich alle Genres? Es gibt eine seltsame Repertoirelücke, für die selbst Fachleute keine eindeutige Antwort haben: Ausgerechnet die Oper, die verrückteste, aber auch prestigereichste Musikgattung der Zeit, fehlt im Bach-Werke-Verzeichnis. Man muss davon ausgehen, dass Bachs Musik weder in einem höfischen Prachttheater erklingen ist noch in einer jener bürgerlichen Bretterbuden, die sich Opernhaus schimpften. Diesem seltsamen Fall möchte ich in der achten Folge unserer Serie nachgehen – und gleich die These aufstellen, dass sich Bach mit der *Musik* auf der Bühne bestens auskannte.

<b>MUSIK 1</b> L'Oiseau-Lyre LC 00254 443181-2 CD 2: Track 6	Johann Sebastian Bach Suite D-Dur BWV 1069 1) Ouverture Academy of Ancient Music Leitung: Christopher Hogwood	10'48
--	---	-------

Eine typische Opernouvertüre des frühen 18. Jahrhunderts: mit einem langsamen Teil, der wie ein Zeremoniell aus lauter tönenden Kratzfüßen vor dem Herrscher klingt, und einer wirbelnden Gigue, die schon die Turbulenzen der folgenden Handlung ankündigt. Wahrscheinlich hätte ein echter Opernkomponist das Stück ein bisschen verkürzt, um das Publikum nicht zu lange warten zu lassen; und wahrscheinlich hätte er im schnellen Teil die Fuge und die konzertanten Einlagen der Bläser etwas weniger virtuos und komplex angelegt. Aber Johann Sebastian Bach konnte einfach nicht unter seinem Niveau komponieren – und diese Ouvertüre, gespielt von der Academy of Ancient Music unter Leitung von Christopher Hogwood, stammte natürlich von Bach.

Allerdings muss man sich die passende Oper dazu in der Fantasie ausmalen: Bachs Musik ist der Eröffnungssatz seiner Suite D-Dur, Werkeverzeichnis 1069, einer Folge von Tänzen im französischen Stil, ganz *ohne* Arien und Chöre. Solche Suiten waren in Deutschland damals höchst beliebt, denn kaum ein Fürst konnte sich die verschwenderischen Operaufführungen leisten, die der Sonnenkönig in Versailles veranstaltete. Also beliebte man es an den kleinen deutschen Höfen bei der Tanzmusik, um wenigstens einen matten Strahl von der absolutistischen Sonne zu empfangen.

Johann Sebastian Bach verstand sich also auf den Tanzstil eines Jean-Baptiste Lully. Aber er beherrschte auch auf den französischen Gesangsstil, konnte italienische Bravourarien oder Liebesduette alla Vivaldi oder Händel komponieren – und hätte all dies sicher in einer großen Oper bündeln können. Dazu ist es nicht gekommen.

Dennoch gibt es von Bach Werke mit einem explizit theatralischen Zugriff: mit einer Handlung, mit Figuren, die man eigentlich nur noch in Kostüme stecken müsste, sogar mit imaginären Bühnenbildern, die uns in Rezitativen oder Chorsätzen geschildert werden. Ich meine die Kantaten, die Bach selbst als „Drama per Musica“ bezeichnet hat und die wir heute ziemlich pauschal unter dem Oberbegriff „weltliche Kantaten“ abheften. Wahrscheinlich war

das „Drama per Musica“ tatsächlich nur eine Konzertmusik ohne Szene und Bühnenaktion. Aber es war Bachs größte Annäherung an das dramatische Genre.

Ich möchte mir heute eine dieser dramatischen Kantaten näher ansehen. *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, so hat Bachs bewährter Textdichter Christian Friedrich Henrici – besser bekannt als Picander – dieses Kurzdrama genannt, das Bach 1729 vertonte und in Leipzig aufführte. Es beginnt mit einer rasanten Sturmszene in mythischen Regionen.

*Geschwinde, ihr wirbelnden Winde,  
Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!  
Daß das Hin- und Widerschallen  
Selbst dem Echo mag gefallen  
Und den Lüften lieblich sein.*

Die tobenden Winde werden hier also nicht entfacht, sondern zur Räson gerufen und in eine Höhle verbannt, um dem folgenden Wettstreit, dem „Hin- und Widerschallen“, volle Aufmerksamkeit zu garantieren.

<b>MUSIK 2</b>	Johann Sebastian Bach	5'01
Harmonia mundi	Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“	
France	BWV 201 (T: Picander)	
LC 07045	1) Chor „Geschwinde“	
HMC901544.45	RIAS Kammerchor	
Track 1	Akademie für Alte Musik Berlin	
	Leitung: René Jacobs	

Der Eingangschor von Johann Sebastian Bachs dramatischer Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“, Werkeverzeichnis 201, mit dem RIAS Kammerchor und der Akademie für Alte Musik Berlin, dirigiert von René Jacobs.

Mit einer Sturmszene lässt Bach sein „Drama per Musica“ beginnen – ein Werk, das er wahrscheinlich 1729 im Zimmermannschen Kaffeehaus in Leipzig uraufgeführt hat. Dort spielte sein Collegium musicum, das mit Studenten und professionellen Musikern besetzt war. Und dort kamen Bürger und Musikliebhaber zusammen, um bei Kaffee und Tabakspfeife die neueste Musik kennenzulernen. Die meisten von ihnen wussten zweifellos, dass die Sturmmusik zu den klassischen Genreszenen der Oper gehörte: Hier konnte der Bühnenmaschinist alle seine Künste aufbieten, während die Donnermaschine grollte. Die berühmtesten Sturmszenen stammen zweifellos von Jean-Philippe Rameau, der fast in jeder seiner Opern die Natur in Aufruhr brachte.

<b>MUSIK 3</b>	Jean-Philippe Rameau	0'43
Sony Classical	<i>Les Indes Galantes</i>	
LC 06868	Ballet des fleurs – Orage	
88843082572	MusicAeterna	
Track 5	Leitung: Teodor Currentzis	

Der Sturm aus Jean-Philippe Rameaus Opéra-ballet *Les indes galantes* – eine Musik, die in ihrer entfesselten Wildheit andeutet, wo der Unterschied zwischen musikalischem Theater und einer konzertant dargebotenen Kantate lag.

Dennoch gab sich auch Bach im *Streit zwischen Phoebus und Pan* alle Mühe, die Handlung so plastisch wie möglich zu erzählen. Anders als in der barocken Oper ging es ihm in seiner Kantate nicht um die persönlichen Probleme der Protagonisten im Geflecht von Liebe und Machtgeiz, sondern um ein Thema, das ihn als Komponist mit Mitte 40 interessierte: die Frage nach der wahren Kunst in einer Welt, die nach seiner Meinung immer mehr ins

Oberflächliche und Modische abglitt. Um seinen eigenen Standpunkt darzulegen, griff er zusammen mit dem befreundeten Textdichter Picander, der im Hauptberuf Beamter im Oberpostamt in Leipzig war, zu einer Geschichte aus den *Metamorphosen* des Ovid.

Im Reich des Königs Midas hat der Waldgott Pan auf seiner Flöte die Musik entdeckt, mit der er alle Nymphen bezaubert. Das treibt den geborenen Prahler an den Rand des Größenwahns: Er behauptet, dass seine Flötentöne selbst die Gesänge von Apoll in den Schatten stellten. Der beleidigte Sonnengott fordert Pan zum künstlerischen Wettstreit. Bei Bach und Picander tritt zuerst Apoll in den Ring, und Ovids Schilderung des Gottes könnte als Ersatz für die fehlende Szenenanweisung dienen:

*Jener hatte sein blondes Haupt mit Lorbeer vom Parnass umschlungen und trug einen Mantel mit langer Schleppe, getränkt in typischem Purpur. Seine mit Edelsteinen und indischem Elfenbein gezierte Leier hielt er in der Linken, in der rechten aber das Plektrum, mit dem man die Saiten schlägt. Schon sein Auftritt war der eines Künstlers. Darauf griff er mit kundiger Hand in die Saiten.*

[Ovid: *Metamorphosen*, 11. Buch, neu übersetzt und hrsg. von Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2000, S. 316]

Die Töne, die dem göttlichen Spiel bei Bach entspringen, könnten durchaus aus einer französischen Oper stammen. Eine Traversflöte und eine Oboe d'amore, zwei empfindsame Modeinstrumente der Zeit, werden grundiert von gedämpften Violinen und Bratschen. Im Tempo eines langsamen Menuetts singt Phoebus Apoll vom Verlust seines geliebten Hyacinthus, den er aus Versehen mit einem fehlgeleiteten Diskuswurf getötet hat. Es ist ein inniger und schmerzlicher Trauergesang, rhythmisch flexibel und mit vielen galanten Verzierungen ausgestattet. So präsentierte sich Bach den Zuhörern im Kaffeehaus als ein Komponist, der auf der Höhe seiner Zeit stand, aber keine Kompromisse bei der Vielschichtigkeit seiner Musik einging. Es singt Roman Trekel.

<b>MUSIK 4</b>		Johann Sebastian Bach	9'20
Harmonia mundi		Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“	
France		BWV 201 (T: Picander)	
LC 07045		5) Arie Phoebus „Mit Verlangen“	
HMC901544.45		Roman Trekel (Bariton)	
Track 5		Akademie für Alte Musik Berlin	
		Leitung: René Jacobs	

Der Bariton Roman Trekel sang „Mit Verlangen drück ich deine zarten Wangen“, die Arie des Phoebus Apoll aus Johann Sebastian Bach Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“. René Jacobs leitete die Akademie für Alte Musik Berlin.

Jeder gescheite Musiker hätte nach dieser überirdisch schönen Klage des Sonnengotts um seinen getöteten Geliebten den Wettkampf kampflos aufgegeben und Phoebus zum Sieger erklärt. Nicht so der eitle Hirtengott Pan, der jetzt erst recht zu Hochform aufläuft, um seine Popularität beim leicht zu gewinnenden Nymphenvolk unter Beweis zu stellen. Das ist der Moment, in dem Bach klarstellt, was er an den unbegabteren unter seinen Zeitgenossen kritisierte: nämlich die wilde Entschlossenheit, um jeden Preis zu unterhalten und auf echte Kompositionskunst zu pfeifen.

Pan singt also ein lustiges Lied im Tempo eines derben Bauerntanzes zu derben Zeilen:

*Zu Tanze, zu Sprunge,  
So wackelt das Herz.  
Wenn der Ton zu mühsam klingt  
Und der Mund gebunden singt,*

*So erweckt es keinen Scherz.*

Und der Scherz ist schließlich das Endziel der Spaßgesellschaft, die Bach hier aufs Korn nimmt. Spätestens, wenn Pans Herz in absurden Koloraturen „wackelt“, merkt jeder, dass der Waldgott noch ein paar Nachhilfestunden in Komposition gebrauchen könnte. Das Wunderbare daran: Bach bringt das Kunststück fertig, dass selbst seine Parodie auf schlechte Musik immer noch mitreißend und gut gemacht ist.

<b>MUSIK 5</b> Harmonia mundi France LC 07045 HMC901544.45 Track 7	Johann Sebastian Bach Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“ BWV 201 (T: Picander) 7) Arie Pan „Zu Tanze, zu Sprunge“ Peter Lika (Bariton) Akademie für Alte Musik Berlin Leitung: René Jacobs	5'49
---	--	------

Peter Lika sang das Wettbewerbslied des Pan aus der Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“, in der Johann Sebastian Bach den Sängerstreit zwischen Phoebus und Pan schildert; René Jacobs dirigierte die Akademie für Alte Musik Berlin. Und man kann sich vorstellen, dass der Hirtengott nach dieser grobschlächtigen Demonstration seines musikalischen Könnens im weiteren Verlauf der Geschichte eher auf der Verliererseite steht.

Aber verlassen wir vorerst die Kantate, die im Zentrum von Folge 8 der Bach-Serie steht. Die Kernfrage ist schon zu Beginn aufgetaucht: Warum schrieb Bach eigentlich keine Oper? Und man könnte nach dem eben Gehörten ergänzen: wo er doch die Musik des zeitgenössischen Musiktheaters offenbar aus dem Handgelenk beherrschte – und zwar in allen ihren Facetten vom Ernstesten bis zum Komischen, vom französischen bis zum italienischen Idiom.

Womit sich gleich eine zweite Frage stellt: War Bach überhaupt mit der Realität des Theaterbetriebs vertraut? Immerhin weiß man, dass er zuweilen in die Oper ging – vielleicht sogar schon in Hamburg, wohin er als Schüler von Lüneburg aus reiste, um einen berühmten Organisten anzuhören. Und vielleicht hat er ja bei der Gelegenheit am Gänsemarkt vorbeigeschaut, wo das erste öffentliche Opernhaus Deutschlands stand. Hier wurde dem Publikum Einiges geboten, Mord, Krieg, Rebellion und Hinrichtungen auf offener Bühne, wobei aus Kalbsblasen literweise Theaterblut floss. Lebendige Pferde und echtes Feuerwerk sollten das zahlende Publikum locken, und Schauplätze waren nicht nur antike Städte, sondern auch der Hamburger Jahrmarkt oder die Leipziger Messe.

Der führende Kopf dieser Spektakel war Reinhard Keiser, der die Gänsemarktoper erst als Kapellmeister, dann auch als Intendant leitete – finanziell eine heikle Angelegenheit, denn Keiser lebte von Zuwendungen des Adels und der Kaufmannschaft, vor allem aber vom Erfolg an der Abendkasse. Mit etwa siebzig Opern verhalf er Deutschlands erfolgreichstem Theater zu Ruhm und auch zu manchem Skandal. Das sah Bach sicher kritisch, aber er schätzte er Keisers Stil und hat seine Kirchenmusik in Leipzig aufgeführt.

*Ich glaube sicherlich, daß zu seiner Zeit kein Componist gewesen sey, der, vor allem in zärtlichen Singesachen, so reich, so natürlich, so fließend, so anziehend und zuletzt noch so deutlich und vernehmlich gesetzt hat, als eben er.*

[Johann Mattheson: *Grundlage eine Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 129]

Das schrieb nicht Bach, aber ein ebenso kompetenter Zeitgenosse: der Hamburger Komponist und Musikautor Johann Mattheson. Keiser hat allerdings nicht nur die „zärtlichen Singesachen“ perfekt beherrscht, sondern auch die komischen Charaktere, denen er auf der Opernbühne gern einen Zug ins Vulgäre gab. Auch davon konnte Bach lernen. Und klingt

nicht der besoffene Diener Elcius aus Keisers Oper *Croesus* wie ein Vorläufer des Pan in Bachs Kantate?

<b>MUSIK 6</b>		Reinhard Keiser	2'15
Harmonia mundi		<i>Der hochmütige, gestürzte und wieder erhobene Croesus</i> (T: Lucas Postel)	
France		Rezit. & Arie „Hört wie die Eulen / Liebes-Schmerzen geschlossener Herzen“	
LC 07045		Kurt Azesberger (Tenor)	
901714/16		Akademie für Alte Musik	
CD 1: Track 20		Leitung: René Jacobs	

Kurt Azesberger sang, begleitet von René Jacobs und der Akademie für Alte Musik Berlin, das Sauflied des Elcius aus Reinhard Keisers Oper *Der hochmütige, gestürzte und wieder erhobene Croesus* – in ihrem Patchwork aus ernsten, komischen und spektakulären Elementen ein typisches Produkt der Hamburger Oper am Gänsemarkt.

Ob dem jungen Bach diese nach dem Publikum und seinen Geldbörsen schielende Machart gefallen hat?

*Es könnte sein, dass Bach einen Zeh in diese Theatergewässer tauchte und zurückzuckte – nicht aus einer irgendwie gearteten lutherischen Prüderie, sondern schlicht und einfach, weil die Musik ihn kalt ließ.*

So mutmaßt der Dirigent John Eliot Gardiner in seiner Bach-Biografie von 2013. Und weil er weiß, dass Bach den Kollegen Keiser als Musiker schätzte, führt Gardiner grundsätzliche Bedenken gegenüber dem Genre Oper ins Feld.

*Wahrscheinlich ist, dass der kurzatmige Aufbau, die nicht ausreichend kohärente Tonsprache sowie die Mogeleyen und Kompromisse, zu denen die Oper neigt, auf einen Musiker von Bachs zielstrebigem Ernsthaftigkeit ernüchternd gewirkt haben. Von einer Karriere, wie sie die meisten Komponisten seiner Generation um jeden Preis anstrebten, nahm er daher Abstand. Das bedeutet jedoch nicht, dass Bach mit den „Zutaten“, aus denen die Oper gemacht war, nicht vertraut gewesen wäre, oder dass er gezögert hätte, operntypische Kompositionstechniken in seinen Werken einzusetzen, wann immer es seinen Zwecken dienlich war.*

[John Eliot Gardiner: *Bach – Musik für die Himmelsburg*, München 2016, S. 151f.]

„Dienlich“ war ihm die theatralische Musik keineswegs nur in weltlichen Stücken, sondern – und darauf spielt Gardiner an – auch in Kirchenkantaten und Passionen, die bei Bach wie geistliche Musikdramen angelegt sind.

Ein wenig dramatisches, aber instruktives Beispiel für die Befruchtung der Kirchenmusik durch die Oper ist das Duett „Herr, dein Mitleid“ aus der dritten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*.

*Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen  
Tröstet uns und macht uns frei.*

... singen Sopran und Bass im Duett zur Begleitung von zwei Oboi d'amore, welche die musikalische Sphäre der Hirten in der dritten Kantate widerspiegeln. Hören wir den Beginn.

<p><b>MUSIK 7</b>          Capriccio          LC 08748          60025-2          CD 1: Track 29</p>	<p>Johann Sebastian Bach  <i>Weihnachts-Oratorium</i> BWV 248          Kantate Nr. 3          6) Duett „Herr, dein Mitleid“          Ruth Ziesak (Sopran)          Klasu Mertens (Bass)          Concerto Köln          Leitung: Ralf Otto</p>	<p>2'47</p>
---	--	-------------

„Herr, dein Mitleid tröstet uns und macht uns frei“ aus der dritten Kantate von Bachs *Weihnachts-Oratorium*, gesungen von Ruth Ziesak und Klaus Mertens. Warum der Text ausgerechnet von zwei Stimmen dargestellt wird, ist nicht recht ersichtlich, wenn man nur auf den Text sieht. Des Rätsels Lösung gibt die Entstehungsgeschichte des Duetts, das Bach ursprünglich für ein „Drama per Musica“ zur Ehren des sächsischen Kurprinzen komponiert hat.

„Lasst uns sorgen, lasst uns wachen“ BWV 213 verhandelt die Entscheidung von Herkules – dem Abbild des barocken Herrschers in der antiken Mythologie – zwischen Wollust und Tugend, will sagen: zwischen einem Leben in verschwenderischem Müßiggang und einer verantwortungsvollen Existenz als Landesfürst. „Herkules auf dem Scheidewege“, so der Untertitel des Stücks, entscheidet sich natürlich für die Tugend, mit der er gegen Ende ein inniges Liebesduett anstimmt.

*Ich bin deine, du bist meine,  
 Küsse mich, ich küsse dich.  
 Wie Verlobte sich verbinden,  
 Wie die Lust, die sie empfinden,  
 Treu und zart und eiferig,  
 So bin ich.*

Mit diesem Text bekommt die Musik, die den die meisten aus dem *Weihnachts-Oratorium* bekannt ist, eine andere emotionale Dimension. Die Altstimme des Herkules verschränkt sich mit dem Tenorstimme der Tugend – eine eigenwillige Besetzung, die begleitet wird von zwei Solobratschen und Continuo. Und plötzlich entfaltet diese Musik zusammen mit dem passenden Text einen erotischen Zauber, wie man ihn aus Opern von Georg Friedrich Händel oder Johann Adolf Hasse kennt. Es singen der Altus Andreas Scholl und der Tenor James Taylor.

<p><b>MUSIK 8</b>          Harmonia mundi          France          LC 07045          HMC901544.45          Track 17</p>	<p>Johann Sebastian Bach          Kantate „Lasst uns sorgen, lasst uns wachen“          BWV 213 (T: Picander)          11) Duett Herkules-Tugend „Ich bin deine“          Andreas Scholl (Altus)          James Taylor (Tenor)          Akademie für Alte Musik Berlin          Leitung: René Jacobs</p>	<p>8'09</p>
---	--	-------------

Das Duett „Ich bin deine, du bist meine“ aus Johann Sebastian Bachs dramatischer Kantate *Herkules auf dem Scheidewege*, Werkeverzeichnis 213. Andreas Scholl und James Taylor wurden begleitet von der Akademie für Alte Musik Berlin, geleitet von René Jacobs. Wie viele Musiknummern aus Huldigungs- oder Gratulationskantaten, die Bach für einen einmaligen Anlass komponiert hat, ist auch dieses Duett in einem geistlichen Werk wiederverwendet worden – Musikwissenschaftler nennen dieses völlig legitime Recycling

eine „Parodie“: Bach ließ seine Musik nicht in den Archiven des Fürsten, Ministers oder Akademikers verschwinden, dem sie gewidmet war, sondern er gab ihr einen neuen geistlichen Text und integrierte sie in das Kirchenjahr; so war diese Musik zumindest häufiger zu gebrauchen.

Dieser eigentümliche Austausch zwischen weltlicher und geistlicher Bestimmung war jedoch nur möglich, weil sich die musikalischen Sphären von Oper und Kirche am Beginn des 18. Jahrhunderts immer mehr annäherten und die stilistischen Grenzen zunehmend aufweichten. Den Startschuss dazu gaben in einer konzertierten Aktion der Komponist Georg Philipp Telemann und der Theologe Erdmann Neumeister. Zusammen entwickelten sie in Musik und Text einen neuen Aufbau der Kirchenkantate, bei dem geistlich geprägte Chöre mit opernhafte Arien und Rezitativen verknüpft wurden. Die älteren Kantaten basierten vor allem auf Bibelworten. Jetzt wurden die Texte aus der Heiligen Schrift eingebunden in eine ausgetüftelte Dramaturgie aus Handlungselementen und theologischen Betrachtungen, die von neugedichteten Versen in den Rezitativen und Arien, der so genannten „madrigalischen Dichtung“, geliefert wurde. Telemann, selbst ein erfahrener Opernkomponist und Theaterleiter, hatte so die Möglichkeit, durch die moderne Musik der Oper auch den geistlichen Stoffen eine neue Dramatik zu verleihen.

Die Kirchenleitungen reagierten auf diese Entwicklung nicht immer begeistert. Ein Beweis für die Zurückhaltung des Leipziger Klerus war, dass man Bach schon im Anstellungsvertrag ausdrücklich ermahnte, sich mit allzu dramatischer Musik zurückzuhalten.

*In Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen, soll er die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.*

[Revers des Thomaskantors, Leipzig, 5. Mai 1723, zit. nach: Bach-Dokumente I, S. 177]

Aber der glaubensfeste Bach setzte seine „opernhafftigen“ Mittel nicht gegen die Andacht der Gemeinde, sondern zur ihrer Verstärkung ein. Nehmen wir als Beispiel die Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende ist“. Sie beginnt mit einer Art Kondukt, der an den Beginn der *Matthäus-Passion* erinnert, aber auch die Trauerszene einer französischen Oper sein könnte. Dabei wird der Choral immer wieder von Solisten unterbrochen, welche die bange Todeserwartung des Chores kommentieren.

<p><b>MUSIK 9</b> Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 104 Track 7</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27 1) Chor „Wer weiß, wie nahe“ Katharine Fuge (Sopran) Robin Tyson (Altus) Mark Padmore (Tenor) Monteverdi Choir English Baroque Soloists Leitung: John Eliot Gardiner</p>	<p>4'43</p>
--	---	-------------

Die Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27 war im Jahr 2000 Teil eines Bühnenexperiments am Theater Basel. Der Opernregisseur und Bühnenbildner Herbert Wernicke wollte herausfinden, ob Bachs Musik nicht doch eine Bühnenhandlung tragen könnte und kombinierte sechs geistliche Kantaten zum Projekt *Actus tragicus*. Das Bühnenbild zeigte den Aufriss eines Wohnhauses, in dem sich das menschliche Schicksal als Wiederholung abspielt. Axel Brüggemann beschrieb es in der Tageszeitung „Die Welt“.

*Es ist ein ehrenwertes Haus: Oben wird gebügelt und unten geliebt. Im Treppenhaus trifft die Putzfrau die Diva, und im Kämmerchen plagt sich der Sportskerl mit dem Expander. Im Flur hat sich ein Vagabund eingenistet, im Parterre hadert einer mit dem Strick, im ersten Stock wird ein Kind gebettet. Man ist beschäftigt mit Glotzen und Gymnastik. Nur: die Leiche im Keller hat man vergessen: Jesus Christus. Der Körper ruht angefault auf dem Totentuch. Selbst sein Geist scheint absent. Ist Gott tot? Herbert Wernicke fragt bei Johann Sebastian Bach nach: Sechs Kantaten arrangiert er zum Actus Tragicus, mutiert die Kirchenmusik zur großen, weltlichen Oper.*

*Sein Universum ist ein Haus: 20 Zimmer, gleichsam als Altarbild oder christliches Erzähl-Relief lesbar. Kammer für Kammer öffnet sich eine private Katastrophe. Und an jeder Tür klopft der Tod, greift zu oder lässt leben. In den Chören klingt weltversöhnende Sanftmut; in koloraturschwangeren Arien ringen die Individuen mit sich selbst: Menschen, die Kraft in der Not suchen. Plötzlich erscheint Bachs geistliche Musik als lebenslustige Illustration.*

*Wernicke lässt seine Personage fast zwei Stunden durch die Räume schleichen. Sein weltliches Erlösungsmotiv ist das Leben als sinnlose Wiederholung.*

[Axel Brüggemann: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben“, in: Die Welt v. 27. Dez. 2000]

Das klingt nicht nach einer wirklich dramatischen Erzählung, war aber doch ein szenisch überaus gelungener Versuch, Bachs theatralische Musik in einer Oper aufgehen zu lassen. Die Rezitative und Arien der Kantate Nr. 27 könnten jedenfalls in jeder Oper der Zeit stehen – nur dass die Sänger hier eben mit dem Tod flirten und nicht mit einer adligen Schönen, dass sie dem Weltgetümmel entsagen, statt sich als Herrscher hineinzustürzen.

<p><b>MUSIK 10</b> Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 104 Track 8-12</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27 Sätze 2-6 Katharine Fuge (Sopran) Robin Tyson (Altus) Mark Padmore (Tenor) Thomas Guthrie (Bass) Monteverdi Choir English Baroque Soloists Leitung: John Eliot Gardiner</p>	<p>9'40</p>
--	--	-------------

Das war die Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ von Johann Sebastian Bach, Werkeverzeichnis 27. Es sangen Katharine Fuge (Sopran), Robin Tyson (Altus), Mark Padmore (Tenor) und Thomas Guthrie (Bass). John Eliot Gardiner leitete den Monteverdi Choir und die English Baroque Soloists.

Sie hören die Bach-Serie, am Mikrofon ist Michael Struck-Schloen. Und alles kreist heute um die Frage, warum Bach eigentlich keine Oper hinterlassen hat. Dabei war das Musiktheater für einen Komponisten der Zeit nicht nur eine Frage von musikalischen Vorlieben oder Abneigungen, sondern ein Mittel der Existenzsicherung. Da mit wenigen Ausnahmen in Hamburg oder Leipzig nur der Adelshof die Mittel hatte, einen Theaterbetrieb aufzuziehen, bedeutete der Auftrag zu einer Oper meist auch den Einstieg in die obere Gehaltsklasse – und damit den sozialen Aufstieg. Alle bekannte Generationsgenossen von Bach haben deshalb versucht, mit der Oper nicht nur packende Musik, sondern auch Karriere zu machen: Keiser, Telemann, Händel oder der etwas jüngere Johann Adolph Hasse.

Vielleicht hätte Bach sich ein Stück von der Operntorte sichern können, wenn ihn nicht auch das Pech verfolgt hätte. Überall, wo er in eine feste Anstellung kam, gab es entweder kein Opernhaus – oder der Betrieb war gerade aus finanzieller Überforderung eingestellt worden. Das traf in Weimar zu, aber auch für das reiche Leipzig, wo fast drei Jahrzehnte lang das



privat geführte Opernhaus am Brühl die Bürger zur Messezeit unterhielt. Der junge Telemann hatte in seiner kurzen Zeit als Operndirektor etliche Bühnenwerke komponiert und aufgeführt; und man kann davon ausgehen, dass auch der Thomaskantor Johann Sebastian Bach einen Fuß ins dramatische Geschäft gesetzt hätte. Leider musste die Oper am Brühl im Jahr 1720, drei Jahre vor Bachs Ankunft, wegen Baufälligkeit schließen; der letzte, hoch verschuldete Direktor hatte sich schon ein Jahr zuvor aus dem Staub gemacht.

Blieb noch das reiche Dresden, das Bach mit seinem prunkvollen Opernbetrieb schon vor seiner Leipziger Zeit beeindruckt hatte. Immer wieder hat sich Bach durch mehrere Fürsprecher um den Titel des Hofcompositours beworben, der ihm auch gewährt wurde, aber offenbar nicht mit weiteren Aufträgen verbunden war. So sehr Bach auch freundschaftliche Kontakte zu mehreren Musikern der berühmten Hofkapelle des Kurfürsten pflegte – beruflich war die Residenzstadt für ihn fast unerreichbar. Seit 1733 herrschte hier als Hofkapellmeister der in Italien ausgebildete Johann Adolph Hasse, der neben seinem Operninstinkt und einer Gesangsdiva als Gattin noch einen weiteren Vorteil mitbrachte: Wie August der Starke selbst war Hasse zum katholischen Glauben übergetreten, was dem Kurfürsten sympathischer erschien als ein protestantischer Kantor.

Sicher hat Bach den Aufstieg Hasses in Dresden mitverfolgt – dokumentiert ist zumindest der Besuch einer Aufführung von *Cleofide*, Hasses erster Oper für Dresden. Hier die Ouvertüre.

<b>MUSIK 11</b> Capriccio LC 08748 10193/96 Track 1-3	Johann Adolph Hasse <i>Cleofide</i> Sinfonia Cappella Coloniensis Leitung: William Christie	7'48
---	---	------

Die Cappella Coloniensis spielte unter Leitung von William Christie die mehrteilige Ouvertüre zu *Cleofide*, Johann Adolph Hasses erster Oper für den sächsischen Kurfürsten.

Johann Sebastian Bach, der 1731 zusammen mit seinem Sohn Friedemann die zweite Aufführung der *Cleofide* im Dresdner Hoftheater am Zwinger besuchte, konnte von einem Opernauftrag aus der Residenzstadt nur träumen. Aber er hat in Leipzig zumindest kleine theatralische Formen komponiert. Und es wirkt ziemlich pauschal, wenn man dabei bis heute von „weltlichen Kantaten“ spricht, ohne die Differenzierung der Zeit zu beachten. Ein Literaturpapst wie der Leipziger Autor und Sprachtheoretiker Johann Christoph Gottsched machte in seinem viel gelesenen *Versuch einer Critischen Dichtkunst* einen sehr genauen Unterschied zwischen einer epischen Kantate und einem „kleinen theatralischen Stück“, wie er es nennt.

*Singen nun die auftretenden Personen ihre Rollen ab; so ist ein solch Drama gleichsam eine kleine Oper oder Operette, die etwa so lange als ein Aufzug einer großen Oper dauret. Ungeachtet solche Dramata selten auf die Schaubühne kommen, sondern nur mehrentheils in Zimmern gesungen werden; ohne daß die Sänger in gehörigem Habite erscheinen, und wirklich das vorstellen, was sie singen; so müssen sie doch aufs genaueste so eingerichtet werden, daß sie gespielt werden könnten.*

[Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (4. Aufl. 1751), zit. nach: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von Christoph Wolff, Bd. 2, Stuttgart 1997, S. 158]

Gottsched hält also fest, dass das „Drama per Musica“ prinzipiell eine konzertante Gattung sei, die aber in sich durchaus das Potenzial zur Bühnenrealität trage. Und genau daran hält sich Bach in seinem *Streit zwischen Phoebus und Pan*, den ich im ersten Teil dieser Sendung schon vorgestellt habe.

Man erinnere sich: Bach wollte am Sangerwettbewerb zwischen Apoll und Pan seinen eigenen Musikgeschmack und seinen Sinn für musikalische Qualität demonstrieren. Dafür brauchte er allerdings die Gegenseite. Sein Sparringpartner war nicht, wie man denken könnte, die Oper, deren Tonsprache Bach selbst einsetzte, sondern die läppischen Singspiele und populären Lieder – so zu sagen die „Popmusik“ seiner Zeit. Um sie zu denunzieren, lässt Bach nicht nur den Waldgott Pan ein simples, gefälliges Lied anstimmen, sondern auch seinen Fürsprecher König Midas, der in der Mythologie für seinen schwach entwickelten Verstand berühmt war.

Zu einer kreisenden und kurbelnden Melodie der Geigen über einem eilenden Basso continuo singt Midas in unendlichen Wiederholungen sein Preislied auf Pan.

*Pan ist Meister, lat ihn gehn!  
Denn nach meinen beiden Ohren  
Singt er unvergleichlich schön*

Diese beiden Ohren, der Grund für sein krasses Fehlurteil, bekommt Midas sofort schmerzlich zu spüren. Denn der erzürnte Phoebus verwandelt sie im folgenden Rezitativ in zwei lange Eselsohren – eine Strafe, die sich im Mittelteil der Midas-Arie schon durch ein unabhorbares „I-A“ der Streicher ankündigt.

<p><b>MUSIK 12</b> Harmonia mundi France LC 07045 HMC901544.45 Track 11-12</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“ BWV 201 (T: Picander) 11) Arie Midas „Pan ist Meister“ 12) Rezitativ „Wie Midas, bist du toll?“ Maria Cristina Kiehr (Sopran) Andreas Scholl Altus) James Taylor (Tenor) Kurt Azesberger (Tenor) Roman Trekel (Bariton) Lika, Peter (Bass) RIAS Kammerchor Akademie für Alte Musik Berlin Leitung: René Jacobs</p>	<p>5'40</p>
--	--	-------------

Kurt Azesberger sang die Arie des Midas aus Johann Sebastian Bachs *Streit zwischen Phoebus und Pan*; es folgte die Strafe des Sonnengottes: ein Satz Eselsohren, den Midas hinfort schamhaft unter seiner phrygischen Mütze verbarg.

*Das ist der Lohn  
Der tollen Ehrbegierigkeit*

So kommentiert Mercurius die gerechte Strafe für die Anbiederung ans Populäre. Dieser Merkur, Götterbote und Gott des Handels, taucht in Bachs dramatischen Kantaten gewöhnlich als Personifizierung der Stadt Leipzig auf. Was er zu singen hatte, war an alle Leipziger Bürger gerichtet. Und deshalb wird auch in seiner folgenden Arie nicht nur Midas ein weiteres Mal abgewatscht, sondern auch die Kritiker des Komponisten Johann Sebastian Bach.

*Aufgeblasne Hitze,  
Aber wenig Grütze  
Kriegt die Schellenmutze  
Endlich aufgesetzt.*

Im Klartext: wer sich ähnlich verhält wie Midas und der Mode nachläuft, trägt die Narrenkappe. In diese Sinne ermahnt Momus, der Gott des Spotts und des Tadels, zum Schluss das Publikum, den eben erlebten Wettkampf nicht als Anekdote aus fernen mythologischen Zeiten, sondern als Gegenwart zu begreifen. Denn noch immer werde die Weisheit bedroht durch „Unverstand und Unvernunft“.

1729 eröffnete Bach seine erste Konzertsaison im Leipziger Collegium musicum mit diesem „Drama per Musica“. Sicher hatte er im Zimmermannschen Kaffeehaus in der Katharinenstraße kaum Möglichkeiten einer szenischen Aufführung, doch war das Werk offenbar auch ohne Bühne und Theaterschminke so beliebt, dass er es mehrmals wiederholte und sogar ein Jahr vor seinem Tod noch einmal aufführte. So paradox es klingt: Gerade die gewollte Oberflächlichkeit und Anbiederung der Arien von Pan und Midas dürften dem Werk eine gewisse Popularität gesichert haben.

Hören Sie zum Abschluss das Finale des „Drama per Musica“ *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* mit der Arie des Merkur, dem Rezitativ des Momus und dem Schlusschor.

<p><b>MUSIK 13</b>          Harmonia mundi          France          LC 07045          HMC901544.45          Track 13-15</p>	<p>Johann Sebastian Bach          Kantate „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“          BWV 201 (T: Picander)          Sätze 13-15          Maria Cristina Kiehr (Sopran)          Andreas Scholl Altus)          RIAS Kammerchor          Akademie für Alte Musik Berlin          Leitung: René Jacobs</p>	<p>9'40</p>
---	---	-------------

So endet die dramatische Kantate „Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde“ von Johann Sebastian Bach, Werkeverzeichnis 201. Sie hörten Andreas Scholl als Merkur, Maria Cristina Kiehr als Momus, den RIAS Kammerchor und die Akademie für Alte Musik Berlin. Der Dirigent war René Jacobs.

„Warum schrieb Bach keine Oper?“ Diese Frage hat mich heute beschäftigt – in der achten Folge der Bach-Serie.

Wir haben für die Serie eine eigene Website eingerichtet. Dort können Sie Manuskripte einsehen und herunterladen oder die jeweilige Sendung eine Woche lang nachhören. Beim nächsten Mal werde ich Johann Sebastian Bach nach Weimar begleiten – einen schönen Radioabend wünscht Ihnen Michael Struck-Schloen.