

Johann Sebastian Bach

Von Michael Struck-Schloen

9. Folge: Organist, Kammermusiker, Konzertmeister – Bach in Weimar

Herzlich willkommen zur neunten Folge! Der junge Bach war ein unruhiger Geist, was ihn mit seinen berühmten Zeitgenossen Händel und Telemann verband. Wie sie wechselte Bach von einer Stadt zur nächsten – immer auf der Suche nach einer Stellung, die seinen enormen Fähigkeiten, seinen Neigungen und seiner unstillbaren Neugier entsprach. Umso erstaunlicher, dass er es in Weimar, wo er sich mit 23 Jahren niederließ, immerhin fast ein Jahrzehnt aushielt. Um dieses Jahrzehnt soll es heute gehen: eine Zeit, in der Bach sich zum modernen Musiker entwickelte – auch wenn er sein Fundament, die ernste deutsche Musik des 17. Jahrhunderts, nie vergaß. Dazu gehört unsere „Ouvertüre“: eine innige Trauermusik für Blockflöten und Gamben.

MUSIK 1 Teldec Classics LC 06019 4509-97473-2 Track 11	Johann Sebastian Bach Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (<i>Actus tragicus</i>) BWV 106 1) Sonatina Frans Brüggén & Jeanette van Wingerden (Blockflöte) Heinrich Haferland & Veronika Hampe (Viola da gamba) Leitung: Gustav Leonhardt	2'42
---	---	------

Die Sonatina der Kantate Nr. 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ in einer Aufnahme aus dem Jahr 1963 mit dem niederländischen Blockflötengott Frans Brüggén, der damals nicht nur sein lange verkanntes Instrument, sondern auch Musik wie diese wieder populär machte. Es spielte das Leonhardt-Consort, geleitet von Gustav Leonhardt.

Wie viele frühe Vokalwerke kann man die Trauerkantate, die unter dem Namen *Actus tragicus* überliefert ist, keinem konkreten Anlass zuordnen. Deshalb haben sich Musikforscher auf die Suche gemacht nach verstorbenen Familienangehörigen oder nach hochstehenden Personen, denen eine musikalisch garnierte Trauerfeier ausgerichtet wurde. Stilistisch passt der *Actus tragicus* am ehesten zu Bachs kurzem beruflichen Gastspiel in Mühlhausen. Im Sommer des Jahres 1707 hatte er in der Freien Reichsstadt seinen Posten als Organist an der Sankt-Blasius-Kirche angetreten und hoffte nach den enttäuschenden Erfahrungen in Arnstadt auf ein besseres musikalisches Niveau. Die Bezahlung war höher als die seines Vorgängers – worauf Bach immer besonders achtete –, zusätzlich gab es für den persönlichen Bedarf reichlich Brennholz und Korn. Und der Orgelvirtuose fand in der Blasiuskirche ein ziemlich großes Instrument vor, für das er sofort eine umfassende Renovierung in seinem Sinne plante.

So weit, so aussichtsreich. Als aber Bach Anfang Juli 1707 in Mühlhausen eintraf, lag fast ein Drittel der Stadt in Schutt und Asche. Am Kornmarkt hatte sich im verwehrtesten Haus eines Färbers ein Feuer entwickelt; innerhalb weniger Stunden waren 240 Häuser ein Raub der Flammen, zwei der stolzen Mühlhäuser Kirchen waren stark beschädigt. Die Stadtoberen waren verzweifelt und hatten bei der Ankunft des neuen Organisten anderes als Musik im Sinn. Und wie beim letzten großen Brand knapp zwei Jahrzehnte zuvor wird in den Gottesdiensten wieder das *De profundis* des 130. Psalms erklingen sein: „Aus der Tiefen rufe

ich, Herr, zu dir“ – so hat es Bach in einer Kantate vertont, die in die Mühlhäuser Zeit fällt. Immerhin steht am Ende die Hoffnung Israels auf den Herrn – und auch in Mühlhausen machte man sich hoffnungsvoll an den Wiederaufbau der Stadt.

MUSIK 2 ATMA Classique kein LC (Kanada) ACD22279 Track 18-24	Johann Sebastian Bach Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131 5) Chor „Israel, hoffe auf den Herrn“ Suzie LeBlanc (Sopran) Daniel Taylor (Altus) Jan Kobow (Tenor) Stephen Varcoe (Bass) Theatre of Early Music	3'38
---	---	------

Der Schlussgesang der Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131. Es spielte die kanadische Gruppe „Theatre of Early Music“ mit den Solisten Suzie LeBlanc (Sopran), Daniel Taylor (Altus), Jan Kobow (Tenor) und Stephen Varcoe (Bass).

Sicher hat der Stadtbrand von Mühlhausen einige hochfliegende Pläne zunichte gemacht – vielleicht aber war Johann Sebastian Bach der Organistenberuf schon zu begrenzt für seine Ambitionen als Kirchen- und Kammerkomponist. Tatsache ist, dass der Organist an Divi Blasii schon nach zwölf Monaten den Dienst wieder quittierte und die Kutsche nach Weimar bestieg. Dort lockten die Herzöge mit viel Geld, aber auch mit Möglichkeiten, die über den Arbeitsbereich des Organisten hinauswiesen.

Um sich vor dem Stadtrat von Mühlhausen zu rechtfertigen, griff Bach zu Feder und Papier und setzte das erste größere Schreiben auf, das wir von ihm kennen. Und man bekommt zumindest einen kleinen, wenn auch diplomatisch gefärbten Einblick in seine damalige Situation. Zuerst zieht Bach Bilanz: An einer geregelten Kirchenmusik habe er in der Stadt und den umliegenden Gemeinden gearbeitet, habe eine exquisite Notenbibliothek angelegt und die Orgel, wo nötig, repariert. Letztlich aber hatte Bach damit keinen Erfolg – und leben könne er von seinem Gehalt nach Abzug der Miete und der Lebenshaltungskosten auch nicht sonderlich. Hier der barock verschnörkelte Originaltext:

Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren, und sonst nach meinem geringen vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music möglichst aufgeholfen hätte, und darümb weit u. breit nicht sonder kosten, einen guthen apparat der auserleßensten Kirchen Stücken mir angeschaffet wie nichts weniger das project zu denen abzuhelfenden nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmäßig überreicht habe, und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit Lust nachgekommen wäre: so hat sich doch ohne wiedrigkeit nicht fügen wollen, über dießes demöthig anheim gebe: wie so schlecht auch meine Lebensarth ist, bey dem Abgange des Haußzinses, und anderer eüßerst nöthigen consumptionen, ich nothdürfftig leben könne.

Es ist klar, worauf diese etwas übertrieben deprimierende Bestandsaufnahme hinaus lief: Bach hatte ein besseres Angebot aus Weimar und bat seine Vorgesetzten um die Entlassung aus Mühlhäuser Diensten.

Wannhero ich hiermit in gehorsahmen respect bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor dießesmahls vor lieb zu nehmen, und mich mit einer gütigen dimission förderlichst zu versehen.

*Mühlhausen. den 25. Junius anno 1708
 dienstgehohrsamster Joh: Seb: Bach.*

[J.S. Bach: Entlassungsgesuch an dem Gemeindevertreter Divi Blasii v. 25. Juni 1708, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 100]

Die servile Haltung und das Understatement gehörten in feudalen Zeiten natürlich zum Umgangston. In Wahrheit hatten Bachs „geringe kirchliche Dienste“ neben überdurchschnittlichen Leistungen an der Orgel auch sein erstes Meisterwerk im Bereich der großen Vokalmusik gezeitigt, auf das der Mühlhäuser Stadtrat stolz sein konnte.

Im Februar 1708 stand wie jedes Jahr der Wechsel des Stadtrates und der beiden Bürgermeister an, der mit feierlichen Gottesdiensten begangen wurde. Bach komponierte für den ehrwürdigen Anlass eine Kantate, die nicht nur die anwesenden Festgäste, sondern die Musikwelt von ganz Thüringen nachhaltig beeindruckte. Vier Instrumentalgruppen waren auf den Emporen verteilt: ein Trompetenchor mit Pauken, zwei Oboen mit Fagott, zwei Blockflöten und die Streicher; hinzu kamen Solisten, der große Chor und die Orgel. „Gott ist mein König von altersher“ ruft der Chor in den Kirchenraum und bekommt ein Echo von allen Instrumenten – es ist eine Art akustische Vermessung des Gotteshauses. Darauf folgen fünf Solosätze und als Finale mit vereinten Kräften der Glückwunsch an den neuen Stadtrat.

*Das neue Regiment
Auf jeglichen Wegen
Bekröne mit Segen!
Friede, Ruh und Wohlergehen
Müssen stets zur Seite stehen
Dem neuen Regiment.
Glück, Heil und großer Sieg!*

Die Kantate „Gott ist mein König“ BWV 71 wird jetzt gesungen vom Monteverdi Choir, es spielen die English Baroque Soloists. In seiner Gesamtaufnahme der Bach-Kantaten hat John Eliot Gardiner das Werk an Bachs Arbeitsplatz dirigiert, in der Sankt-Blasius-Kirche in Mühlhausen.

<p>MUSIK 3 Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 141 Track 18-24</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Gott ist mein König“ BWV 71 Joanne Lunn (Sopran) William Towers (Altus) Kobie van Rensburg (Tenor) Peter Harvey (Bass) Monteverdi Choir English Baroque Soloists Leitung: John Eliot Gardiner</p>	<p>18'19</p>
--	---	--------------

Glückwünschende Kirchen Motetto steht über dem Notendruck des Chorwerks „Gott ist mein König“, das Johann Sebastian Bach 1708 zum Wechsel an der Spitze des Stadtrates in der Freien Reichsstadt Mühlhausen komponiert hat. Der Titel deutet an, dass der Begriff „Kantate“, mit dem wir alle Formen von der Solokantate bis zum theatralischen „Drama in Musica“ bezeichnen, zur Bach-Zeit noch keineswegs so pauschal wie heute eingesetzt wurde. In einer Aufnahme aus der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen sangen Joanne Lunn (Sopran), William Towers (Altus), Kobie van Rensburg (Tenor) Peter Harvey (Bass) und der Monteverdi Choir, es spielten The English Baroque Soloists unter Leitung von John Eliot Gardiner.

Mitte Juli 1708 hielt der 23-jährige Bach Einzug in Weimar – zusammen mit seiner Frau Maria Barbara, die ihr erstes Kind erwartete, und ihrer unverheirateten Schwester, die zwei Jahrzehnte lang im Haushalt der Bachs wohnte. Ein ganzes Monatsgehalt hatte die Familie
© rbbkultur

als „gnädigst verwilligtes AnzugsGelde“ bekommen – sprich: als Zuschuss der Herrschaft zum Umzug. Wie groß der Haushalt war, der da transportiert werden musste, ist ungewiss: Bach hatte bisher keine Reichtümer angehäuft, aber vielleicht noch Instrumente und Möbel aus der väterlichen Wohnung in Eisenach mitgebracht.

Von Erfurt aus durchquerte die Kutsche die Stadt bis zum Markt. Noch gab es kein Nationaltheater und kein Wittumspalais, das Fundament von Goethes späterem Wohnhaus am Frauenplan wurde erst ein Jahr nach Bachs Ankunft gelegt. Das barocke Weimar war zwar eine Residenzstadt, aber kleiner als Eisenach und ohne die Annehmlichkeiten einer Großstadt wie Erfurt. Bach kannte Weimar schon: im Jahr 1703 hatte er hier kurz als Lakai und Musiker gedient. Die bürgerlichen Häuser waren so bescheiden wie die Sauberkeit in der Stadt, und die Bachs konnten froh sein, wenigstens im Haus eines fürstlichen Bediensteten unterzukommen. Es lag direkt am Markt, wo sich heute der Parkplatz des Nobelhotels *Elephant* befindet; nur eine Marmortafel erinnert noch daran.

Der Besitzer Adam Immanuel Weldig war Chef der Pagen beim Herzog, aber – eine typische Doppelfunktion an barocken Höfen – auch Sänger, mit dem Bach sicher gleich ins Gespräch über den Zustand der Hofkapelle kam. Von Weldigs Haus am Markt in Weimar brauchte der frischgebackene Hoforganist und Kammermusiker Bach zu Fuß etwa fünf Minuten bis zu seinem Arbeitsplatz in der Schlosskirche. Der Weg führte vorbei an diversen Prachtbauten des Fürstenhofes: vorbei am „Grünen Schloss“, das heute die Herzogin Anna Amalia Bibliothek beherbergt, und am „Roten Schloss“ entlang, in dem Herzog Ernst August residierte; ein überdachter Gang verband das Rote Schloss mit der „Wilhelmsburg“.

In der Wilhelmsburg residierte Herzog Wilhelm Ernst, der Onkel von Ernst August. Die berechnete Frage, ob ein kleines Fürstentum wie Sachsen-Weimar wirklich zwei Herzöge brauchte, hat sich damals nicht nur der Hofmusiker Bach gestellt. Im Laufe seiner Weimarer Jahre musste er erleben, wie es zwischen den Potentaten zu ständigen Kompetenzrangeln, Intrigen und nervtötenden Rechthabereien kam, die das Klima am Hofstaat gründlich vergifteten. Der auf zwei Schultern verteilte Absolutismus erwies sich als paradoxes Unding.

Die prachtvolle Wilhelmsburg war seit dem 17. Jahrhundert allmählich zu ihrer aktuellen Größe angewachsen. Es war eine große, dreiflügelige Anlage, und sie spiegelte den Wandel des aristokratischen Selbstverständnisses wider, wie es Richard Alewyn in seinem Buch *Das große Welttheater* beschrieben hat:

Mit der Verwandlung des Adels aus einem kriegerischen Feudaladel in einen dekorativen Hofadel verändert sich der Zweck des Schlossbaues. An die Stelle der Wehrhaftigkeit tritt die Repräsentation. Und mit dem Zweck ändert sich die Form. Das repräsentative Bedürfnis verlangt eine ausgedehnte Schauseite. Nicht mehr trotzig abweisend, sondern seigneurial einladend ist die Gebärde. Bei den größeren Anlagen erscheint der weite Ehrenhof vor der Vorderfront, der von den ausladenden Flügeln gebildet wird, die den Gast mit ausgestreckten Armen empfangen. Das Portal, das den Hauptakzent der Fassade trägt, ist eine gebaute Fanfare. Mit dem Vestibül aber, das geräumig die Gäste empfängt, beginnt die Welt des permanenten Festes.

[Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Nachdruck München 1989, S. 51]

Auch das Weimarer Schloss imponierte mit dieser Dramaturgie seinen Gästen. Ein prachtvoller, mit Gemälden ausgehängter Speiseaal lud zum Essen und Staunen, über eine wundersame Doppeltreppe gelangte man in den oberen Festsaal. Aus dem Fenster fiel der Blick auf den Park an der Ilm, in dem das fürstliche Jagdvergnügen lockte. Ihm hat Johann Sebastian Bach seine erste weltliche Kantate gewidmet – ein Werk voller Optimismus und Hörnerschall, in dem der Fürst als großer Jäger und sorgender Landeshirte gefeiert wird.

MUSIK 4 Hyperion LC 07533 66169 Track 16	Johann Sebastian Bach Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208 15) Chor „Ihr lieblichsten Blicke“ Jennifer Smith & Emma Kirkby (Sopran) Simon Davies (Tenor) Michael George (Bass) Parley of Instruments Leitung: Roy Goodman	3'27
---	--	------

Das Schlussensemble der Jagdkantate, Werkeverzeichnis 208, die Johann Sebastian Bach für den Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels komponierte und später in Weimar zu Ehren des jungen Herzogs Ernst August wiederholte.

Natürlich verschaffte die weltliche Macht auf der Wilhelmsburg auch den kirchlichen Autoritäten gebührenden Raum – wobei sich die Weimarer Herzöge ein ganz besonderes architektonisches Kleinod schaffen ließen: die Schlosskapelle, welche die Hoffassade des Schlosses schon durch ihre Höhe sprengte. Innen öffnete sich ein hoher, schmaler Kirchenraum, der vollständig mit buntem Marmor ausgekleidet war. Über dem Altar erhob sich eine Pyramide über zwei Stockwerke hinweg, geziert mit Putten, die den Weg nach oben wiesen. „Weg zur Himmelsburg“ wurde die Kirche deshalb getauft; und bald hat sich der schlichte und passende Name „Himmelsburg“ etabliert.

Das optische Wunder wurde durch einen akustisches noch überhöht. Denn die Decke der Kirche ließ sich durch einen einfachen Mechanismus verschieben, und es öffnete sich ein weiterer Emporenraum, die so genannte „Capelle“. Ihre Kuppel war kunstvoll ausgemalt, und hier oben, in schwindelnder Höhe, stand die Orgel, die Bach zu den Gottesdiensten spielte. Neben ihm auf der Empore konnten sich die 14 Mitglieder des Hoforchesters gruppieren, auch für einen Chor war trotz der beengten Verhältnisse noch Platz.

Die Musik, die aus diesen oberen Sphären in den Kirchenraum drang, muss auf die Zuhörer wie eine himmlische Offenbarung gewirkt haben – obwohl es Bach keineswegs nur auf Sphärenklänge anlegte. Vor allem die Orgelwerke, die in Weimar entstanden, sind kraftvolle Belege einer fantastischen Orgeltechnik, bei der die Füße am Pedal nicht weniger virtuos agieren müssen als die Hände an den Manualen. Für die gerade aufwändig renovierte Orgel der Schlosskirche, die Bach später noch einmal verbessern ließ, entstanden die großen Tokkaten, Fantasien und Fugen, die für damalige Organisten meist jenseits des Spielbaren lagen.

Nehmen wir die Tokkata F-Dur, ein fulminantes Bravourstück, das Bach sicher des Öfteren für Konzertauftritte oder als Herz- und Nieren-Stück für die Prüfung einer neuen Orgel benutzte. Über dem majestätischen tiefen F des Pedals beginnen die Oberstimmen nacheinander einen Kanon, der sich wie eine große Improvisation entwickelt. Zweimal verdichtet sich der Satz zu einem Pedalsolo, mit dem Bach den Kollegen imponieren konnte. Dieser Anfang wirkt wie eine gewaltige, fast archaische Klangentladung, die ganz im Gegensatz zur verfeinerten Orchester- und Kammermusik der Zeit stand. Das musikalische Material, mit dem Bach hier arbeitet, ist eher schlicht. Originell ist dagegen die Art, wie Bach harmonisch denkt und dramatische Höhepunkte setzt – und damit den Hörer in einen Klangstrom hineinsaugt.

Die Tokkata F-Dur BWV 540; die japanische Organistin Kei Koito spielt an der Orgel der Sint Bavokerk im niederländischen Haarlem.

MUSIK 5 Claves LC 03369 50-1107	Johann Sebastian Bach Toccata F-Dur BWV 540 Kei Koito (Orgel)	9'56
---	---	------

Track 10

Kei Koito spielte an der Orgel der Sint Bavokerk in Haarlem die Tokkata F-Dur, Werkeverzeichnis 540, von Johann Sebastian Bach. Sie hören die neunte Folge der Bach-Serie– Bach in Weimar ist das Thema, im Studio ist Michael Struck-Schloen.

Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen, feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt.

[Carl Philipp Emanuel Bach/Johann Agricola: Nekrolog auf J. S. Bach (1750/1754), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 188]

So lesen wir im Nachruf auf Johann Sebastian Bach, einem der wichtigsten Dokumente über sein Leben und Schaffen. Und der Bach-Forscher Christoph Wolff erinnert daran, dass das „Wohlgefallen“ des Fürsten nicht nur durch Bachs Fingerfertigkeit erregt wurde. Allein die Beherrschung dieses komplexen und bis heute größten Musikinstruments musste dem für Wunder empfänglichen Barockmenschen wie schiere Zauberei erscheinen.

Wir dürfen nicht vergessen, daß die Orgel eine der kompliziertesten und größten „Maschinen“ darstellte, die es in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gab. Das tönende Wunder hinter dem schmuckvollen symmetrischen Prospekt glänzender Metallpfeifen verkörperte ein bauliches Meisterwerk, das auf den Erkenntnissen der Mechanik, der physikalischen Akustik, der chemischen Metallurgie und der Mathematik sowie auf der Kunst von Architekten, Zimmerleuten, Spenglern, Malern und Bildhauern beruhte. Es setzte sich zusammen aus einer unüberschaubaren Menge von Einzelteilen aus Metall, Holz, Leder, Bein, Tuch und anderen Materialien. Im Zusammenwirken von Windladen, Bälgen, Pfeifenreihen und Tatstaturen ließen sich unterschiedlichste Klänge in allen dynamischen Abstufungen erzeugen.

[Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, S. 157]

Bach regierte über dieses Zusammenwirken von Physik, Chemie und Kunst souverän wie kaum ein Zeitgenosse – nicht zuletzt diese Künste machten seinen Marktwert aus und animierten den Herzog immer wieder zu einer Erhöhung von Bachs ohnehin fürstlicher Besoldung.

Aber Bach empfand sich nicht nur als Virtuose, der die Grenzen seines schier grenzenlosen Instrumentes auslotete. Er wollte auch die tägliche Praxis des Organisten musikalisch auf höchstes Niveau heben und legte dazu ein Musterbuch für die Verarbeitung der bekanntesten lutherischen Choräle an. Der Titel:

Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal-Studio zu habitiren, indem in solche darinne befindlichen Chorale das Pedal ganz obligat traktiret wird.

Bach hat diesen Titel später hinzugefügt, wobei er den künstlerischen Wert seiner Sammlung zugunsten des pädagogischen Gehalts herabsetzte – völlig zu Unrecht, wie man sehen wird. Neunzig Notenseiten im Querformat hat Bach vorbereitet, um einen ehrgeizigen Plan zu realisieren: 164 Choräle, deren Titel Bach schon vor der Komposition eintrug, sollten auf die unterschiedlichste Art bearbeitet werden – beendet hat er 46 Stücke. Das *Orgel-Büchlein* ist somit ein großer Torso geblieben, der aber bis heute zum täglichen Brot der Organisten gehört.

Das Gerüst jedes Choralvorspiels ist die kontinuierlich durchlaufende Chormelodie, der so genannte *cantus firmus*, der meist in der Ober- oder Mittelstimme liegt. Um dieses musikalische Rückgrat herum erfindet Bach ein Gewebe von Zusatzstimmen, die auf die fantasievollste polyphone Art verschränkt sind – wobei sich Bach keine Weitschweifigkeit gönnt, sondern äußerst konzentriert arbeitet.

Nehmen wir als Beispiele zwei Melodien aus den „Chorälen für jede Zeit“, die also keine bestimmte Stellung im Kirchenjahr haben. Die Melodie „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ wird eingebettet in einen aufgewühlten, harmonisch kühnen Satz, der zweifellos das unselige Wirken des Leibhaftigen darstellen soll, das im Text beschworen wird. Dagegen interpretiert Bach den Choral „Alle Menschen müssen sterben“ als himmlischen Reigen – eine Interpretation der Textzeile „Ach, ich habe schon erblicket / Diese große Herrlichkeit!“. Es spielt Bernard Foccroulle.

MUSIK 6 Ricerca LC 08851 289 Track 40 & 46	Johann Sebastian Bach Choralvorspiele aus dem <i>Orgel-Büchlein</i> „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 637 „Alle Menschen müssen sterben“ BWV 643 Bernard Foccroulle (Orgel)	3'25
---	--	------

Bernard Foccroulle spielte an der Klosterkirche von Muri zwei Choralvorspiele aus dem *Orgel-Büchlein* von Johann Sebastian Bach – einem Projekt, das Bach während seiner Weimarer Jahre beschäftigte.

Fünf Jahre nach seiner Ankunft in Weimar hielt Bach nach neuen Aufgaben Ausschau – wobei nicht ganz klar ist, ob der Grund die gespannte Atmosphäre zwischen den beiden regierenden Herzögen war oder ob Bach mit dem Nachweis einer neuen Stelle um ein höheres Gehalt pokern wollte. Jedenfalls bot sich Ende 1713 noch einmal Gelegenheit, seinen Marktwert als Organist und Komponist unter Beweis zu stellen.

Nach dem Tod von Friedrich Wilhelm Zachow, der als Lehrer von Georg Friedrich Händel in die Musikgeschichte einging, war die angesehene Stellung des Organisten an der Marktkirche in Halle an der Saale frei geworden. Der Andrang hochkarätiger Bewerber war groß, aber wieder einmal kam Bach, spielte und siegte. Dabei musste er noch eine Bewerbungskantate aufführen, die er nicht in Weimar, sondern im Hallenser Gasthaus *Zum Goldenen Ring*, dem ersten Haus am Platze, komponierte. Die erhaltene Bewirtungsquittung weist Bach als guten Esser und Trinker aus: Acht Groschen wurden ihm für Branntwein und 18 Groschen für Bier berechnet – der Preis für etwa 30 Liter Gerstensaft, die Bach in zwei Wochen konsumierte. Welche Kantate unter diesen inspirierenden Umständen entstand, ist nicht überliefert. Besser belegt ist, dass Bach die Stelle in Halle zwar annahm, aber sofort in Weimar um eine Verbesserung seiner Position verhandelte. Am Ende gewährte man ihm eine saftige Gehaltserhöhung und einen neuen Titel, während aus Halle der Vorwurf kam, Bach habe ein übles taktisches Spiel gespielt. Im Brief nach Halle gab Bach zu, dass er das Geld brauchte – den Verdacht einer Scheinbewerbung wies er entschieden zurück.

Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schließen, als ob ich solche tour dem hochlöblichen Collegio gespielt hätte, um dadurch meinen Gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da Derselbe ohnedem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, daß meine Besoldung zu vergrößern ich nicht ernstlich nach Halle reisen darf. Wenn ich auch in Halle eben so starcke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich dann nicht gehalten, die ersteren Dienste denen anderen vorzuziehen?

[An August Becker in Halle v. 19. März 1714, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 31]

Zweifellos hinterlässt der fast 29-jährige Bach hier Eindruck einer selbstbewussten, wenn nicht ausgekochten Persönlichkeit. Interessant ist aber die Ablehnung der Stelle in Halle auch aus anderem Grund: Denn erstmals hat sich Bach bewusst gegen den Hauptberuf des Organisten entschieden, den er bisher in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar bekleidet hatte. Stattdessen rückte er zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle auf – was zunächst wie eine untergeordnete Stellung wirkt, in Wahrheit aber den Aufstieg in die Leitung des Ensembles markierte. An der Spitze standen damals der schon kranke Hofkapellmeister Johann Samuel Drese und sein Sohn als Vizekapellmeister – an ihren Positionen war in der starren Hierarchie des Weimarer Hofstaates nicht zu rütteln. Doch Bach war künftig mehr als der führende Geiger der Kapelle: er war auch als Komponist gefragt. Der Vertrag verlangte von ihm monatlich eine Kantate für den Hofgottesdienst in der „Himmelsburg“ – eine Aufgabe, die, wenn auch noch in größeren Abständen, die Regelmäßigkeit seiner Leipziger Kantatenkompositionen vorwegnimmt.

Bach begann sofort mit der Arbeit – und mit systematischen Erkundigungen einer modernen Kantatenform. Hilfreich war ihm dabei das Vorbild von Georg Philipp Telemann, wie Bach ein experimentierfreudiger Geist und Architekt einer modernen Kirchenmusik. Telemann gestaltete die Kantate mit Mitteln der italienischen Oper erzählerischer und pointierter. Bei ihm gab es weniger Chöre, stattdessen eine Folge von Rezitativen und Arien, die Telemann und Bach allerdings viel freier und fantasievoller behandelten, als es etwa Händel in seinen italienischen Opern tat.

Kurz nach seinem beruflichen Aufstieg komponierte Bach im Mai 1714 die Pfingstkantate „Erschallet ihr Lieder“, Werkeverzeichnis 172. Wie in der Mühlhäuser Ratswechsel-Kantate setzte er auf glänzende Festlichkeit. Zur Standardbesetzung der Hofkapelle wurden drei Trompeter und ein Heerpauker engagiert, die dem Militär unterstanden und eigens entlohnt werden mussten. Sie treten nicht nur in den Chören auf, sondern auch in der kernigen Bassarie „Heiligste Dreieinigkeit“ – einem kraftstrotzenden Stück, in dem die drei Blechbläser die Trinität symbolisieren. Das wundersamste Stück der Kantate ist allerdings ein Dialog zwischen Seele und Heiligem Geist, der auf den Pfingsttag anspielt: In das zarte Duett zwischen Sopran und Tenor mischt sich die Oboe mit dem Pfingstlied „Komm, heiliger Geist“. Es entsteht ein intimes Stück Musik von großer Anmut und Klangschönheit.

Hören Sie die Kantate „Erschallet ihr Lieder“ mit dem Bach Collegium Japan, dirigiert von Mazaaki Suzuki.

<p>MUSIK 7 BIS LC 03240 CD 881 Track 20-25</p>	<p>Johann Sebastian Bach Kantate „Erschallet ihr Lieder“ BWV 172 (T: Salomo Franck) Ingrid Schmithüsen (Sopran) Yoshikazu Mera (Altus) Makoto Sakurada (Tenor) Peter Kooij (Bass) Bach Collegium Japan Leitung: Mazaaki Suzuki</p>	<p>15'40</p>
---	--	--------------

Die Kantate Nr. 172 „Erschallet ihr Lieder“ von Johann Sebastian Bach – ein Werk, das zum Pfingstfest des Jahres 1714 in Weimar entstand. Sie ist eine der ersten Arbeiten des frisch gebackenen Konzertmeisters Bach, der in Weimar jeden Monat eine Kirchenkantate zu schreiben hatte.

Etwa 20 Kantaten haben sich erhalten, aber man kann davon ausgehen, dass Bach in den dreieinhalb Jahren, die er noch in Weimar wirkte, mehr komponiert hat. Jedenfalls hätte das Papier, das ihm laut erhaltener Abrechnungsbelege vom Hof zugeteilt wurde, für wesentlich mehr Noten gereicht, als sie überliefert sind. Überhaupt haben sich für die fast zehn Jahre von Bachs Anstellung in Weimar erstaunlich wenig Dokumente erhalten. Das meiste dürfte © rbbkultur

beim großen Schlossbrand des Jahres 1774 verloren gegangen sein, der das herzogliche Archiv und die Musikbibliothek zerstörte. Und auch der Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek im September 2004 hat neben 50.000 weiteren Büchern wahrscheinlich das eine oder andere unentdeckte Bach-Dokument endgültig vernichtet.

Aber es gibt auch Ermutigendes. Im Jahr 2002, also schon vor dem Schock der Weimarer Brandkatastrophe, begann das Leipziger Bach-Archiv ein Forschungsprojekt unter dem schönen Namen „Expedition Bach“, das sich die gründliche Durchforstung der Archive im historischen Mitteldeutschland vorgenommen hat. Hunderttausende von Kilometern wurden abgefahren und in etwa 400 Orten die städtischen und kirchlichen Archive gesichtet. Dabei hat man so manchen Fund gemacht von der frühesten Notenhandschrift Bachs bis zum Schülerverzeichnis der Leipziger Thomasschule. Die spektakulärste Ausgrabung gelang ein Jahr nach dem Brand der Anna Amalia Bibliothek, als der Bach-Forscher Michael Maul ein unbekanntes Bach-Werk auffand – es hatte die Katastrophe in der Restaurierungswerkstatt überstanden.

Zum 52. Geburtstag von Herzog Wilhelm Ernst hatte Bach im Oktober 1713 eine kleine Arie nach einem Text des Geistlichen Johann Anton Mylius komponiert, der den Wahlspruch des Herzogs variiert: „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“. Es ist ein kleines, erlesenes Gelegenheitsständchen: ein Strophenlied für Stimme und Basso continuo, der am Ende jeder Strophe zu Ensemblestärke anwächst. Kein komplexes Meisterwerk, aber eine Musik, die einen schönen Einblick in Bachs Tagesgeschäft an einem Hof des frühen 18. Jahrhunderts gibt.

MUSIK 8 Carus LC 03989 83.309 Track18	Johann Sebastian Bach Arie „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ BWV 1127 (T: Johann Anton Mylius) Strophe 4 Dorothee Miels (Sopran) L'Orfeo Barockorchester Leitung: Michi Gaigg	3'50
--	--	------

„Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“, das Motto von Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar hat Bach in einer Arie zum Geburtstag des Herzogs aufgegriffen. Dorothee Miels sang eine der insgesamt zwölf Strophen der Arie, die erst im Jahr 2005 wiederentdeckt wurde; es begleitete das L'Orfeo Barockorchester, geleitet von Michi Gaigg.

Wenn Bach mit seiner Musik nicht Gott und die Kirche meinte, waren es meist die Herrschaften, die mit speziellen Gratulationsstücken oder Kantaten angesprochen wurden. Bach war ein Rädchen im Hofgetriebe, dem in Weimar zwei Drittel der Bevölkerung angehörten, und man darf annehmen, dass er sich in der Hierarchie bewegen konnte und mit den Herzögen im guten Benehmen stand. Allerdings muss man all dies aus Indizien schließen, denn Dokumente über den Privatmann Bach, gar über sein Familienleben gibt es kaum.

Dass er auch Nachkommen hatte, entnimmt man der Marmortafel, die an dem Ort, wo einst sein Haus stand, angeschraubt wurde:

Hier wurde geboren:

Friedemann Bach am 22. November 1710

Carl Philipp Emanuel Bach am 8. März 1714.

Die beiden berühmtesten Söhne also – dabei war der älteste, Wilhelm Friedemann, schon das zweite Kind von Maria Barbara und Johann Sebastian, nach der Tochter Catharina Dorothea. Außerdem kamen in Weimar noch Zwillinge zur Welt, die bald nach der Geburt starben. Wie immer bekamen die Kinder den Namen des Taufpaten: Friedemann war nach dem Mühlhäger Rechtsgelehrten Paul Friedemann Meckbach benannt, Carl Philipp Emanuel nach

dem Musikerfreund Georg Philipp Telemann. Außerdem wurde in Weimar als dritter Sohn Johann Gottfried Bernhard geboren – womit bis auf Johann Christian, den in Leipzig geborenen Benjamin, in Weimar all die Söhne zur Welt kamen, die später das Erbe der Musikedynastie Bach fortführten.

Die Erziehung von Kleinkindern gehörte allerdings nicht zu den angestammten Aufgaben eines herzoglichen Konzertmeisters – dafür waren Ammen, Mägde und die Mutter zuständig. Bachs Alltag war dagegen ausgefüllt mit Komponieren, Proben, Orgelübungen, Unterrichten, Aufführungen und Aufwartungen bei den beiden Herzögen – gelegentlich war er auch auf Reisen. Wenig weiß man über das Musizieren mit Kollegen, und wenig auch über Bachs Konzerte in den Privatgemächern der Herzöge. Sicher hat er dort auf dem Cembalo musiziert, sicher auch in kleinen Besetzungen mit Mitgliedern der Hofkapelle.

Auf jeden Fall wird er eines Tages im Jahr 1713 beim jungen Prinzen Johann Ernst vorgesprochen haben – dem musikbegeisterten Halbbruder des jüngeren Herzogs, der wenig später mit erst 18 Jahren starb, vermutlich an einer Krebsgeschwulst. Johann Ernst war soeben aus den Niederlanden zurückgekehrt wohin man damals nicht für Tulpen und Käse, sondern für Bücher und Musikalien reiste, die in Amsterdam, einem der Zentren für zeitgenössische Musikdrucke, erschienen. Aus Amsterdam hatte Johann Ernst Musik von Albinoni, Marcello und vor allem Antonio Vivaldi mitgebracht. Seine Sammlungen *L'estro armonico* und *La stravaganza* waren soeben erschienen: hochmoderne Violinkonzerte, die nicht nur spieltechnisch, sondern auch formal für einen jungen Komponisten wie Bach viel Anschauungsmaterial boten.

MUSIK 9 Channel Classics LC 04481 19503 Track 1	Antonio Vivaldi Concerto B-Dur op. 4 Nr. 1 RV 383a 1) Allegro Rachel Podger (Violine) Arte dei Suonatori	2'55
--	--	------

Die Geigerin Rachel Podger spielte zusammen mit „Arte dei Suonatori“ den Beginn des B-Dur-Konzerts aus Antonio Vivaldis Sammlung *La stravaganza* von 1713. Prinz Johann Ernst hatte die Noten druckfrisch in Amsterdam gekauft und nach Weimar mitgebracht, wo sich die Hofkapelle daran versuchen konnte. Und natürlich wäre es reizvoll, sich den Konzertmeister Johann Sebastian Bach als Solisten vorzustellen.

Für Bach dienten diese und andere Konzerte italienischer Meister allerdings nicht dazu, seine Violintechnik zu verbessern. Er wollte sich in die Kompositionen selbst hineingraben und sein eigenes Formgefühl daran stärken – sein „musikalisches Denken“, wie es der Biograf Johann Nikolaus Forkel später ausführte.

Bach fing bald an zu fühlen, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die Gedanken gebracht werden müsse, und daß man zur Erreichung solcher Zwecke irgend einer Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinkonzerte von Vivaldi. Er hörte sie so häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen, daß er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämmtlich für sein Clavier einzurichten. Er studirte die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben untereinander, die Abwechslungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte.

[Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, hrsg. von Axel Fischer, Kassel etc. 1999, S. 23f.]

Indem er Vivaldis Konzert aufs Cembalo übertrug, studierte er zugleich die Verarbeitung der Motive, das Verhältnis von Einfachheit und raffinierter Ausarbeitung, die Dramaturgie und Form des Satzes, auf die sich der Venezianer so vollendet verstand. Durch die Kopie und Transformation seines Anschauungsmaterials gelangte Bach zu seinem eigenen Verständnis von Virtuosität und musikalischer Ordnung.

Hören wir Vivaldis Violinkonzert B-Dur aus seiner Sammlung op. 4 jetzt in Bachs Cembaloverision – gespielt von der tschechischen Cembalistin Zuzana Růžicková auf einem Cembalo des 20. Jahrhunderts.

MUSIK 10 Erato/Parlophone LC 02822 0190295930448 CD 17: Track 13-15	Johann Sebastian Bach Concerto nach Antonio Vivaldis Konzert op. 4 Nr. 1 BWV 980 Zuzana Růžicková (Cembalo)	13'20
--	--	-------

Johann Sebastian Bach bearbeitet Antonio Vivaldi: das war Vivaldis Violinkonzert B-Dur aus der Sammlung op. 4 in Bachs Bearbeitung für Cembalo, Werkeverzeichnis 980. Zuzana Růžicková spielte auf einem Instrument der Firma Neupert.

Im Jahr 1717 waren Bachs Tage in Weimar gezählt: Er bewarb sich an den Hof von Köthen, wo er seine großen Orchester- und Kammermusikwerke komponierte. Davon soll die nächste Folge der Bach-Serie handeln. Die Manuskripte unserer Serie können Sie im Internet herunterladen, dort können Sie auch die Sendungen jeweils eine Woche lang nachhören.

Die Zitate sprach Joachim Schönfeld, einen schönen Abend wünscht Michael Struck-Schloen.