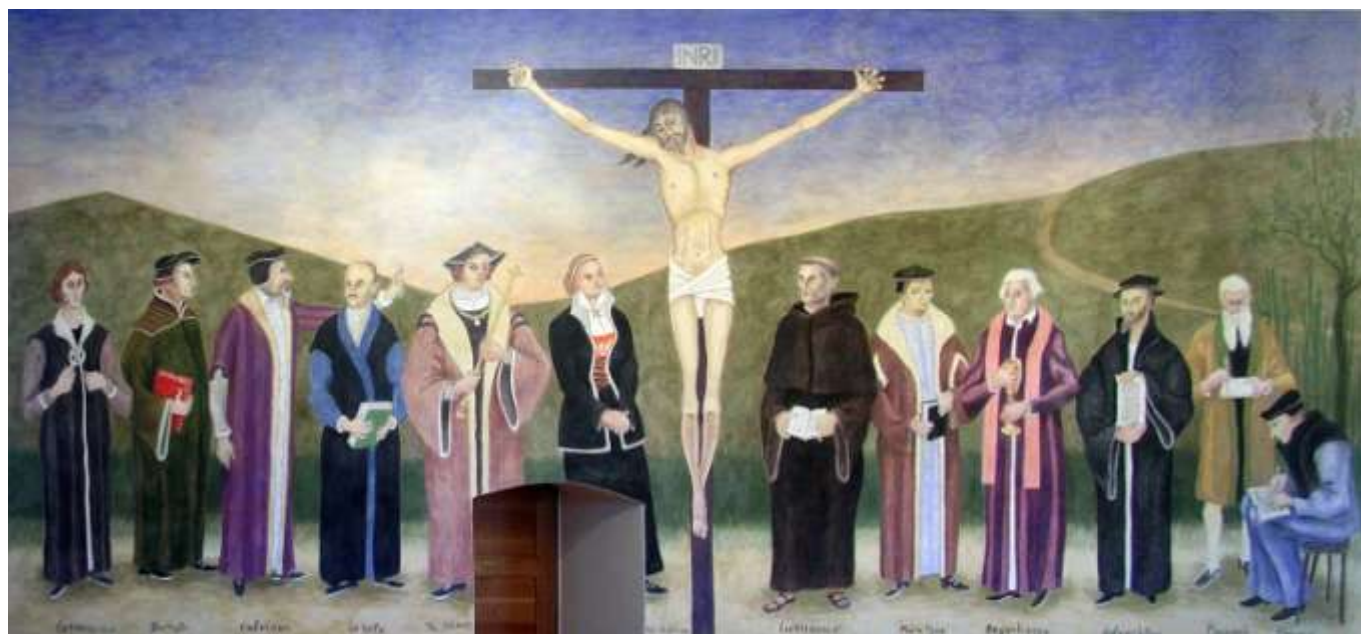


Tag des offenen Denkmals
Sonntag, 9. September 2012, 17 Uhr

Jesu, meine Freude



Reformation und (Chor)Musik

Konzert der Cappella Vocale Berlin zum
10. Jahrestag der Wiedereinweihung der Dorfkirche
und des Wandgemäldes „Versöhnte Einheit“ in Alt-Staaken

Cappella Vocale Berlin

Die 2010 ins Leben gerufene Cappella Vocale Berlin setzt sich zum Ziel, in wechselnden Besetzungen und auf einem hohem musikalischen Niveau solche Programme zu gestalten, in denen nicht nur die Übergänge verschiedener Stile und Genres der Chormusik fließend sind, sondern in denen auch die Dramaturgie und das inhaltliche Konzept zu einem aussagekräftigen künstlerischen Träger eines Konzerts werden. Immer wieder bietet die Cappella Vocale äußerst selten zu hörende Kompositionen dem Publikum dar. Das Ensemble arbeitet projekthaft und setzt sich sowohl aus chorerfahrenen und geschulten Amateuren als auch aus musikalischen Profis oder Studierenden zusammen. Programmkonzeptionen werden gemeinsam entwickelt, und die musikalische Leitung kann, auch innerhalb eines Konzerts, unter den Ensemblemitgliedern wechseln. Das heutige Programm in der Dorfkirche Alt-Staaken orientiert sich am Wandgemälde *Versöhnte Einheit*, in dem unter dem gekreuzigten Christus zwölf historische Persönlichkeiten versammelt sind, die im 16. Jahrhundert bei der Erneuerung der Kirche und des Weltbildes eine wichtige Rolle gespielt haben. Seine musikalische Entsprechung findet dieses Motiv in der Auswahl der Werke bedeutender evangelischer und katholischer Komponisten. Inhaltliche und musikalische Hintergründe können Sie, wenn Sie mögen, in diesem Programmheft nachlesen.

Sopran: Erika Engelhardt, Manuela Kögel, Rebekka Ochmann, Beate Paul

Alt: Mirjam Koring, Ute Lorberau, Sabine Pegler, Charlotte Scheike

Tenor: Carsten Albrecht, Tobias Jursch, Marc Preußner, Thomas Treupl

Bass: Jack Day, Rainer Rohm, Dominik Sell, Gottfried Wiedenmann

Leitung: Carsten Albrecht und Manuela Kögel

Anton Bruckner (1824-1896):

Locus iste

(WAB 23, Wien 1869; Text: Graduale für den Jahrestag der Kirchweihe)



Arnold Mendelssohn (1855-1933):

Der Schnee in der Sonne - Die Rose - Das Allersüßeste

(aus: *Sechs Chorsätze nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius*, op. 14, 1-3)



Martin Luther (1483-1546):

Non moriar, sed vivam

(Coburg 1530; Text: Psalm 118, 17)



Johann Michael Bach (1648-1694):

Halt, was du hast

(Choralmotette über *Jesu, meine Freude* für achtstimmigen Doppelchor)



Johann Crüger (1598-1662):

Jesu, meine Freude

(1653; rekonstruiert von Carsten Albrecht 2012; Text: Johann Franck 1653)



Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Jesu, meine Freude

(BWV 227, Motette für fünfstimmigen Chor)



Lucas Osiander (1534-1604):

Ein feste Burg ist unser Gott

(Melodie: Martin Luther 1529; Text: nach Psalm 46)



Arnold Mendelssohn:

Der Mensch ist eine Kohle - Die gelassene Schönheit - Der Adler fliegt hoch

(aus: *Sechs Chorsätze nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius*, op. 14, 4-6)



Anton Bruckner (1824-1896):

Os justi

(WAB 30, 1879; Text: Introitus zum Fest des hl. Matthäus am 21. September)

Reformation und (Chor)Musik

Der Präses der Evangelischen Kirche in Deutschland, Nikolaus Schneider, schreibt in seinem Vorwort zum Magazin *Reformation und Musik*, das zum entsprechenden Themenjahr 2012 im Rahmen der Lutherdekade vom Kirchenamt der EKD herausgegeben wurde:

„[...] Die Christenheit hat unendlich viel gewonnen: Durch den evangelischen Choral, dessen Anfänge auf Luther selbst zurückgehen, durch die Vielzahl der Kompositionen, die die evangelische Kirchenmusik durch die Jahrhunderte hervorbrachte und durch das begeisterte Singen und Musizieren vieler Menschen in Chören und Instrumentalkreisen bis auf den heutigen Tag. In seiner berühmten Torgauer Kirchweihpredigt 1544 legte Luther dar, dass im Gottesdienst nichts anderes geschehen solle, »denn dass unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang«. Heute reicht das Wirken der Kirchenmusik weit über den gottesdienstlichen Bereich hinaus. [...]“

Mit unserem Programm wollen wir die Worte von Nikolaus Schneider (und die von Martin Luther) musikalisch unterstreichen und illustrieren, indem wir die besondere Stellung der durch die Reformation in Bewegung und Aufbruch geratenen Vokalmusik betonen. Ohne die bezüglich des Singens errungenen Neuerungen der frühen Reformatoren gäbe es die heute in unserer Gesellschaft breit verankerte Singe- und Chorkultur nicht. Der Chorgesang in der Kirche wurde bis zur Reformation vorwiegend von Klerikern, professionellen Sängern und Schülern (Alumnen) gepflegt, und die Standardsprache der Hymnen und Gesänge war das Lateinische. Erst durch die Reformation und der Einführung deutscher Kirchenlieder in die Gottesdienste entstanden zahlreiche (zunächst evangelische) Kantoreien, die geistliche Lieder und Chormusik (mehrstimmig) aufführten.

Im Zentrum des heutigen Konzerts steht der Choral *Jesu, meine Freude*, der zugleich in seiner theologisch-inhaltlichen Ausrichtung und in seiner melodisch-musikalischen Sprache und Form urevangelisch ist. Der Choral bildet die Grundlage für die kompositorisch komplexeren Strukturen der Werke von Johann Michael und Johann Sebastian Bach. In einer gedanklichen Analogie zu dem Staakener Wandgemälde umrahmen wir unser Konzertzentrum: Wie in der *Veröhnten Einheit* sich um den Gekreuzigten die verschiedenen – oft gegensätzlichen – Personen des 16. Jahrhunderts versammeln, so treten jetzt neben den Choral und seine Aussage verschiedene Dichter, Komponisten und ihre Werke, und unter ihnen zeigen wir auch Martin Luther selbst als singenden Beter.

Anton Bruckners Motetten *Locus iste* und *Os justi*

Zunächst tritt der katholische Anton Bruckner in Erscheinung, dessen großartige Chormusik gleichfalls nur schwer zu denken wäre, würde es die in seiner Zeit schon selbstverständlich existierenden Chöre und Kantoreien nicht gegeben haben. Auch die katholischen (mit musikalischen Laien besetzten) Kantoreien entstanden nämlich erst als eine Folge der reformatorischen Singbewegung.

Bruckner komponierte seine Motette für vierstimmigen gemischten Chor a cappella *Locus iste* (WAB 23) für die Einweihung der Votivkapelle im Mariä-Empfängnis-Dom in Linz und stellte das Werk am 11. August 1869 fertig. Die Aufführung zum Festtag selbst kam nicht zustande und *Locus iste* wurde erst am 29. Oktober 1869 uraufgeführt. Der Text entstammt dem Graduale (Zwischengesang zwischen den Lesungen) für das Kirchweihfest:

Locus iste a Deo factus est, inaestimabile sacramentum, irreprehensibilis est.

[Dieser Ort ist von Gott geschaffen, ein unschätzbares Geheimnis, kein Fehl ist an ihm.]

Der Text von *Os justi* ist eigentlich ein in lydischer Tonart gesetzter Introitus zum Fest des hl. Matthäus, doch wurde die Komposition mit einem einstimmigen gregorianischen *Halleluja* in den Schlusstakten bereits zum Fest des Ordensvaters Augustinus am 28. August 1879 in der Stiftskirche zu St. Florian zum ersten Mal zur Uraufführung gebracht.

Es war der Wunsch des Leiters des Chores am Stift St. Florian, Ignaz Traumihler, von Bruckner eine Motette zu erhalten, die aller Arten schwieriger Stimmbewegung entbehren sollte. Um diesem Ansinnen zu genügen, lieferte Bruckner ein Kunststück ab: Als Tonart wählte er F-Lydisch und übergab seinem ehemaligen Vorgesetzten – wie er im Begleitbrief hervorhebt – ein Werk „ohne ‚Kreuz‘ und ‚b‘; ohne Dreiklang der 7. Stufe; ohne Quartsext-Akkord, ohne Vier- und Fünfklänge.“ Diese radikale Reduktion ließ nur die sieben Töne f, g, a, h, c, d, e und die daraus bildbaren Dur- bzw. Moll-Dreiklänge F, G, a, C, d, e übrig.

Os justi meditabitur sapientiam, et lingua ejus loquetur judicium. Lex Dei ejus in corde ipsius et non supplantabuntur gressus ejus.

[Der Mund des Gerechten wird auf Weisheit bedacht sein, und seine Zunge wird sprechen, was recht ist. Das Gesetz seines Gottes ist in seinem Herzen, seine Schritte werden nicht wanken.]

Arnold Mendelssohns Chorsätze nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius

Der zum Doktor der Philosophie und der Medizin ausgebildete Johannes Scheffler (1624-1677), der sich später *Angelus Silesius* nannte, entstammte einer polnischen protestantischen Adelsfamilie, die wegen ihres evangelischen Glaubens nach Breslau übersiedeln musste. Sein Wesen als junger Mann war von starker religiöser Suche geprägt. An der Universität in Leiden kam

er als Zwanzigjähriger in Kontakt mit mystischer Literatur, insbesondere mit den Schriften des Mystikers Jakob Böhme. Dies verschaffte ihm eine große innere Befriedigung, hier fand er seine geistige Heimat. Als Scheffler einige Jahre später nach Schlesien zurückkehrte (als Leibarzt des Herzogs in Oels), begegnete er dem über 30 Jahre älteren Abraham von Franckenberg, einem Schüler Böhmes, und schloss mit ihm die bedeutsamste Freundschaft seines Lebens. Franckenberg gab dem so viel jüngeren Freund Hilfen und Anleitungen, die in Holland empfangenen Eindrücke aus den Schriften Böhmes richtig zu verarbeiten, und in den drei Jahren des Kontaktes mit Franckenberg hatte Scheffler tiefe mystische Erfahrungen. Es entstanden die ersten Bücher des *Cherubimischen Wandersmanns*, einer Sammlung kurzer und tiefgründiger Reime über den Menschen und seinen Bezug zur geistigen Realität (aus ihr entstammen auch die Texte zu den *Sechs Chorsätzen op. 14* von Arnold Mendelssohn). Der gesamte Grundtenor dieser Reime nimmt das Göttliche in das menschliche Subjekt herein. Das Göttliche gewinnt für Scheffler Gestalt, Leben und Realität im Menschen. Es bleibt für ihn nicht mehr eine intellektuelle oder eine reine Glaubensangelegenheit, die fern vom menschlichen Sein wäre.

Für Scheffler war es ein harter Schlag, als Abraham von Franckenberg 1652 verstarb. Nach dessen Tod wollte er ein Gebetsbüchlein herausgeben und gemäß der damaligen Gepflogenheit musste er es zunächst beim zuständigen Zensor, dem lutherischen Hofprediger, vorlegen. Der Zensor Freitag lehnte das Büchlein nach kurzer Prüfung des Inhalts in einem grobschlächtigen Gebaren ab. Dies löste im sensiblen Scheffler eine maßlose Empörung aus, und in der Folge dieses Ereignisses trat er zum Katholizismus über und nannte sich nun *Angelus Silesius* (lat. für *Schlesischer Engel* oder *Bote*). In einer späteren Schrift nennt er als ein Motiv seines Übertritts die *freventliche Verwerfung* der Mystik durch das Luthertum (*Theologiae mysticae*), die doch eigentlich *der Christen höchste Weisheit* sei. Im herrschenden dogmatischen Protestantismus sah er *Abgötterei der Vernunft*. Die katholische Kirche, die *nicht allein mit den Heiligen im Gebet kommuniziert, sondern auch der persönlichen Erscheinung und Besichtigung genießt*, sei der eigentliche *Leib des heiligen Geistes*.

Wenn sich nun der evangelische Kirchenmusiker und hochintellektuelle Komponist Arnold Mendelssohn (er ist der Sohn eines Neffen des berühmten Felix Mendelssohn Bartholdy) über 200 Jahre später der Angelus-Mystik annimmt, so kann daraus nur etwa sehr Besonderes entstehen. Natürlich ist Mendelssohn ein echter Romantiker, der tief in der musikalischen, philosophischen und geistigen Welt seiner Zeit beheimatet ist. In dieser Welt war Silesius „en vogue“, und auch Mendelssohn fühlt sich so stark vom *Cherubimischen Wandersmann* angesprochen, dass er sechs Verse daraus vertont. Dennoch regt sich in ihm anscheinend Widerstand gegen die so starke Überhöhung des Mystischen. In ihrer harmonischen und melodischen Sprache sind die

Stücke aus op. 14 zwar romantisch, aber in der musikalischen Formsprache benutzt er ein radikales Mittel: Die einzelnen Stücke sind extrem kurz und kompakt, was äußerst ungewöhnlich ist für die spätere Romantik, in der Kompositionen häufig größer und ausladender angelegt sind, wenn sie keine Bearbeitung eines („echten“) Volkslieds sind oder nicht einen deutlich volksliedhaften Ton verwenden. Es wirkt fast so, als ob Mendelssohn den Versen nicht mehr Zeit geben wollte, und er komprimiert alles musikalische Geschehen auf minimalem Raum. Sein Verfahren, das hier wie eine frühe Vorwegnahme der späteren Abkehr von der romantischen Großform wirkt, zeigt sich so deutlich erst wieder gut 30 Jahre nach Entstehen der *Sechs Chorsätze* z. B. bei Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern.

1. *Der Schnee in der Sonne*

*Wie schöne glänzt der Schnee, wenn ihn die Sonnenstrahlen
mit himmlischem Licht bestreichen und bemalen:
So glänzt auch deine Seel', so ist sie weiß wie Schnee,
wenn sie beschienen wird vom Aufgang aus der Höh'.*

2. *Die Rose*

*Die Rose, die dein äußeres Aug' hier sieht,
die hat in Gott also von Ewigkeit geblüht.*

3. *Das Allersüßeste*

*Süß ist der Honigseim, süß ist der Rebenmost,
süß ist das Himmelsbrot, der Israeliten Kost;
süß ist, was Seraphim vom Anbeginn empfunden,
doch süßer ist, Herr Christ, das Süße deiner Wunden.*

4. *Der Mensch ist eine Kohle*

*Mensch, du bist ein Kohl', Gott ist dein Feu'r und Licht;
du bist schwarz, finster und kalt, liegst du in ihme nicht.
Der gottverliebte Mensch hat sonst keine Pein,
als daß er nicht kann bald bei Gott, dem Allerliebsten, sein.*

5. *Die gelassene Schönheit*

*Wer schmückt die Lilien, wer kleidet die Narzissen?
Was bist denn du, mein Christ, so sehr auf dich beflissen?
Die Ros' ist ohn' Warum, sie blühet, weil sie blühet,
sie acht' nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet.
Ihr Menschen, lernet doch vom Wiesenblümelein,*

wie ihr könnt Gott gefall'n und gleichwohl schöne sein.

6. Der Adler fliegt hoch

*Ja, wer ein Adler ist, der kann sich wohl erschwingen
und über Seraphim durch tausend Himmel dringen.*

*Gott ist ein laut'rer Blitz und auch ein dunkles Nicht,
das keine Kreatur beschaut mit ihrem Licht.*

Non moriar, sed vivam und Ein feste Burg von Martin Luther

Non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini (Psalm 118,17) soll Luther sich samt der gregorianischen Intonation in seinem Zimmer auf der Veste Coburg 1530 an die Wand geschrieben haben, wo sich der Reformator fünf Monate lang aufhielt. Der Grund dafür war der nach dem nahen Augsburg einberufene Reichstag, wo Kaiser Karl V. eine Einigung mit den „Protestanten“ (sie hießen so, seit sie auf dem Reichstag in Speyer 1529 eine *protestatio*, eine Widerrede gegen die Kaiserliche Religionspolitik, verlesen hatten) im Sinne der alten Kirche zu erreichen hoffte.

Luther wünschte sich eine mehrstimmige Komposition zu diesem Vers, und am 4. Oktober 1530 bat er in einem Brief von Coburg aus den Münchener Hofkapellmeister Ludwig Senfl darum. Dieser kam Luthers Bitte nach und sandte ihm das Gewünschte zu. Von der Musik Senfls hat sich Luther selbst wiederum zu einer eigenen Vertonung anregen lassen, und dieser Liedsatz über die ursprüngliche gregorianische Weise ist nun Luthers einzige mehrstimmige Komposition geworden.

Non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini.

[Ich werde nicht sterben, sondern leben und die Werke des Herrn verkündigen.]

Der Text von *Ein feste Burg ist unser Gott* ist angelehnt an den Psalm 46 (*Gott ist unsre Zuversicht und Stärke*). Die Frage, ob Luther auch die Melodie tatsächlich komponiert hat, spaltete im 19. Jahrhundert die Musikwissenschaft, heute jedoch gilt seine Autorschaft als gesichert. Das Lied ist für den Protestantismus von großer Symbolkraft; Heinrich Heine bezeichnete es als „Marseiller Hymne der Reformation“ und Friedrich Engels als „Marseillaise der Bauernkriege“. Immer wieder wurde das Lied in Zeiten äußerer Bedrängnis oder zum Bekenntnis des eigenen Glaubens von Protestanten gesungen.

Ein feste Burg erklingt heute in einem Satz von Lucas Osiander – einem Musiker und Theologen, der für die reformatorische Erneuerung der Kirchenmusik einen bedeutsamen Anteil beisteuerte: Er initiierte das erste württembergische Gesangbuch von 1583 und vertonte 1586 die

reformatorischen Kernlieder als „Kantionalsätze“, um damit der Gemeinde die Möglichkeit zu geben, bei Figuralmusik mitzusingen.

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen.

Er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen.

Der alt böse Feind mit Ernst er's jetzt meint;

groß Macht und viel List sein grausam Rüstung ist, auf Erd ist nicht seinsgleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts getan, wir sind gar bald verloren;

es streit' für uns der rechte Mann, den Gott hat selbst erkoren.

Fragst du, wer der ist? Er heißt Jesus Christ,

der Herr Zebaoth, und ist kein andrer Gott, das Feld muss er behalten.

Und wenn die Welt voll Teufel wär' und wollt uns gar verschlingen,

so fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen.

Der Fürst dieser Welt, wie sau'r er sich stellt,

tut er uns doch nicht; das macht, er ist gericht': ein Wörtlein kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn und kein' Dank dazu haben;

er ist bei uns wohl auf dem Plan mit seinem Geist und Gaben.

Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib:

Lass fahren dahin, sie haben's kein' Gewinn, das Reich muss uns doch bleiben.

Johann Michael Bach und sein Ruf *Halt, was du hast*

Johann Michael Bach war der zweite Sohn des Organisten, Stadtpfeifers und Komponisten Heinrich Bach (1615-1692) und Vater der Maria Barbara (1684–1720), der ersten Frau von Johann Sebastian Bach. Er war ab 1665 als Nachfolger seines älteren Bruders Johann Christoph Bach Kantor an der Schlosskapelle zu Arnstadt und ab 5. Oktober 1673 als Nachfolger Johann Efflers Stadtorganist in Gehren, wo er auch als Stadtschreiber fungierte und als Instrumentenbauer tätig war.

In der Familienchronik wird er als ein „habiler Componist“ bezeichnet. Der – einem zeitgenössischen Dokument zufolge – stille, zurückgezogene und kunstverständige Charakter Johann Michael Bachs zeigt sich auch in seinen Kompositionen. Im Bereich der Choralmotette, der von ihm bevorzugten Kompositionsweise, schuf er Werke von hoher Aussagekraft; besonders bemerkenswert ist die deklamatorische Umsetzung einer Textvorlage in einer oft streng homophonen Satzart. Seine doppelchörigen Motetten stehen in der Tradition von Michael Praetorius, Heinrich Schütz und Samuel Scheidt.

Die Verflechtung des aus dem biblischen Buch der Offenbarung stammenden Rufs *Halt, was du hast* mit dem Choral *Jesu, meine Freude* verdeutlicht zum einen: Das, was in der christlichen Vorstellung durch den Glauben an Jesus errungen worden ist (die *Krone des Lebens*), kann auch wieder verloren gehen. Es bedarf einer bewussten Entscheidung, es zu halten. Zum anderen: Die Freude, von der der Choral spricht, ist keine rein jenseitige. Auch wenn das Buch der Offenbarung ein endzeitliches Buch ist, kommt dem *Halt, was du hast* in diesem Kontext noch eine andere, präsentische Bedeutung zu: *Halt, was du (jetzt schon!) hast*.

Seine Entsprechung findet dieses bewusste „sich Entscheiden“ in der Komposition Johann Michael Bachs vor allem durch die beharrliche, melodisch und harmonisch wenig variierte, Wiederholung des Anfangsmotivs über eben jenes *Halt, was du hast*, das die Motette wie ein roter Faden durchzieht („Ich habe mich entschieden!“). Das lyrische Ich (des die Choralstrophen singenden ersten Chors der doppelchörigen Motette) wird (vom zweiten, tiefstimmigen „Offenbarungs“-Chor) über einhundert Takte lang darin ermutigt, dahin gelockt und dafür gestärkt, sich Jesus als dem *Freudenmeister* hinzugeben. Bach verwendet für seine Komposition nur die erste, vierte und fünfte Strophe der Franckschen Textvorlage - mit einer zum Schluss als zwar kurze, aber großartige Bekräftigung (und Verheißung) komponierten Coda (*Gute Nacht gegeben*) bedarf es der anderen Strophen nicht, um die „richtige“ Entscheidung zu verkündigen.

Halt, was du hast, dass niemand deine Krone nehme, und sei getreu bis in den Tod, so wirst du empfangen ein herrliches Reich und eine schöne Krone von der Hand des Herren.

Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide, Jesu, meine Zier.

Ach wie lang, ach lange ist dem Herzen bange und verlangt nach dir!

Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden nichts sonst Liebbers werden.

Drum sei getreu bis in den Tod, so wirst du empfangen ein herrliches Reich und eine schöne Krone von der Hand des Herren.

Weg mit allen Schätzen; du bist mein Ergötzen, Jesu, meine Lust.

Weg ihr eitlen Ehren, ich mag euch nicht hören, bleibt mir unbewusst!

Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muss leiden, nicht von Jesu scheiden.

Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen, mir gefälltst du nicht.

Gute Nacht, ihr Sünden, bleibt weit dahinten, kommt nicht mehr ans Licht!

Gute Nacht, du Stolz und Pracht; dir sei ganz, du Lasterleben, gute Nacht gegeben.

Johann Crügers Choral *Jesu, meine Freude*

Johann Crüger, Gastwirtssohn aus Guben, ließ sich zum Theologen und Musiker ausbilden. Von 1622 bis zu seinem Tode war er 40 Jahre lang Lehrer am Gymnasium Zum Grauen Kloster und gleichzeitig Kantor an St. Nikolai in Berlin-Mitte.

Johann Crüger ist der Schöpfer zahlreicher Konzertwerke und musikpädagogischer Schriften. 1643 lernte er den berühmten Kirchenliederdichter Paul Gerhardt, der Diakonus an der Nikolai-kirche war, kennen, für den er viele seiner Gedichte vertonte. In einer Liedersammlung sind auch vertonte Gedichte seines Landsmannes Johann Franck (1618-1677) enthalten. Zu ihnen zählt auch das heute im Mittelpunkt des Programms stehende *Jesu, meine Freude*.

In dem Choral *Jesu, meine Freude* sind drei inhaltliche Aspekte besonders interessant:

- Der Erfahrung von Hunger, Armut, Elend und den Nachwirkungen des Dreißigjährigen Krieges wird eine bildmächtige Sprache gegeben. In Francks und Crügers Zeit (und heute), war (ist – medial –) Leid allgegenwärtig, und angesichts von persönlich erfahrener Not verstummen die Worte nicht, sondern sie werden als helfend und tröstend empfunden.
- Leben bringt bewusste Entscheidungen mit sich. In der vierten und fünften Strophe wird dies besonders deutlich: *Weg ihr eitlen Ehren, ich mag euch nicht hören* und *Dir sei ganz, du Lasterleben, gute Nacht gegeben*.
- Das Abwenden von weltlichen „Sünden“ bedeutet jedoch kein Abwenden von der Freude, im Gegenteil: *Denn mein Freudenmeister, Jesus, tritt herein*.

Johann Crüger kleidet diese Gesichtspunkte kompositorisch in eine schlichte Barform: Zwei gleichen sechstaktigen Stollen folgt ein siebentaktiger Abgesang. (In dieser Form stehen unzählige, nicht nur seine, Kirchen- und Volkslieder.)

Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide, Jesu, meine Zier.

Ach wie lang, ach lange ist dem Herzen bange und verlangt nach dir!

Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden nichts sonst Liebbers werden.

Unter deinem Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei.

Lass den Satan wettern, lass die Welt erzittern, mir steht Jesus bei.

Ob es jetzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Hölle schrecken: Jesus will mich decken.

Trotz dem alten Drachen, trotz dem Todesrachen, trotz der Furcht dazu!

Tobe, Welt, und springe, ich steh hier und singe in gar sicherer Ruh.

Gottes Macht hält mich in acht; Erd und Abgrund muss verstummen, ob sie noch so brummen.

Weg mit allen Schätzen; du bist mein Ergötzen, Jesu, meine Lust.

Weg ihr eitlen Ehren, ich mag euch nicht hören, bleibt mir unbewusst!

Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muss leiden, nicht von Jesu scheiden.

Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen, mir gefälltst du nicht.

Gute Nacht, ihr Sünden, bleibet weit dahinten, kommt nicht mehr ans Licht!

Gute Nacht, du Stolz und Pracht; dir sei ganz, du Lasterleben, gute Nacht gegeben.

Weicht, ihr Trauergeister, denn mein Freudenmeister, Jesus, tritt herein.

Denen, die Gott lieben, muss auch ihr Betrüben lauter Freude sein.

Duld ich schon hier Spott und Hohn, dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude.

Johann Sebastian Bachs Motette *Jesu, meine Freude*

Entstehung des Werks und Uraufführung: 1723 bis spätestens 1735 (Text nach Christoph Hahn: *Überwindung des Irdischen*)

Jesu, meine Freude ist eine Begräbnismotette, das Auftragswerk für eine Begräbniszeremonie. Theologisch geht es hierbei um die Auseinandersetzung mit der Tatsache des Sterbenmüssens, eine Thematik, die nicht nur zu Bachs Zeit vielfachen Ausdruck fand. Man weiß nicht, ob die Textauswahl für *Jesu, meine Freude* von Bach selbst stammt. So oder so, das Ergebnis ist nicht nur theologisch durchdacht, es ist offenbar eine ideale Grundlage, die Bach dazu angeregt hat, eine Aussage in Musik zu kleiden, die weit über das Memento mori hinausweist. Die sechs Strophen Johann Francks wechseln sich ab mit fünf Passagen aus dem Römerbrief des Paulus. Dessen strenge, abstrakt-allgemeine Lehre vom „geistlichen Menschen“ wird so Absatz für Absatz kontrapunktiert von den quasi privaten Versen der Jesus liebenden Seele des Chorals, die – trotz mitunter dramatischer Widerstände – schon in diesem Leben die Fesseln des irdischen Daseins Stück um Stück überwindet.

Die Erweiterung der ursprünglichen theologischen Absicht des Auftrags, möglicherweise anlässlich der Trauerfeier für die Leipziger Oberpostmeisterswitwe Johanna Maria Kees, schafft Bach innerhalb der Abfolge von elf Textabschnitten vor allem durch eine streng symmetrische Architektur: Eingangs- und Schlusschoral, also 1. und 11. Satz, sind musikalisch identisch; die Römerbrief-Abschnitte des 2. und des 10. Satzes entsprechen einander in der musikalischen Grundstruktur; als Choralbearbeitungen sind der 3. und 9. Satz sowie der 5. und 7. Satz einander zugeordnet. Die Römerbrief-Passagen von Satz 4 und Satz 8 korrespondieren im Hinblick auf ihre Dreistimmigkeit. Der sechste Satz steht mit seinem Paulus-Wort für sich allein in der Mitte, als zentrale Achse: eine Fuge, für Bach Inbegriff und Summe aller musikalischen Formen.

Freilich: „...wie immer, wo Symmetrien stark betont werden, blüht das Diktat der Asymmetrie auf. Bach liebte die Ausnahme, aber die verborgen eingeschmuggelte, kabbalistisch formulierte, fußnotenähnliche.“ So hat Mauricio Kagel einmal, aus der Sicht des Komponisten, Bachs Arbeitsweise charakterisiert. In den elf Sätzen stößt man allenthalben auf „Ausnahmen“ und „Fußnoten“, um am Ende zu erkennen, wohin der symmetrische Aufbau der Motette führt.

1. Satz: *Jesu, meine Freude* (vierstimmiger Choral)

Musikalisch ist der Satz mit der Crügerschen Melodie (aber in anderer Harmonisierung) die thematische Keimzelle der Motette.

Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide, Jesu, meine Zier. Ach, wie lang, ach lange ist dem Herzen bange, und verlangt nach dir! Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden nichts sonst Liebbers werden.

2. Satz: *Es ist nun nichts Verdammliches* (fünfstimmige Spruchmotette)

Nach der choralgemäßen Einstimmung wirkt dieser Satz wie die unvermittelte Eröffnung eines Diskurses: Das markante, im kompakt homophonen Satz deklamierte dreimalige *Nichts* mit den beiden Generalpausen widerspricht jeder Erwartung eines konventionellen Motettenanfangs. Hier spricht Paulus durch Bach. Es ist die Rhetorik eines Predigers, der sich durch einen Überraschungseinstieg die Aufmerksamkeit der Gemeinde sichern möchte. Dass sich Bachs Motettenkunst jedoch gerade nicht in plastischer Deklamation und Wortausdeutung erschöpft, zeigt der Fortgang des Satzes: ein subtiler Wechsel homophoner und polyphoner, durchaus instrumental empfundener Passagen. Aus der paulinischen Predigt wird reine Musik.

Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.

3. Satz: *Unter deinem Schirmen* (fünfstimmiger Choral)

Ein typisch Bachscher Choralsatz. Das heißt, es ist einiges anders als in der ersten Strophe (im 1. Satz). Gegen jede Schulregel vom Kantionalsatz, der das gemeinsame harmonische Fortschreiten aller Stimmen pro Viertelnote fordert, bleibt hier der Basston zu Beginn einer jeden Phrase (insgesamt also sieben Mal) bis in die zweite Takthälfte hinein liegen: Es ist der so dezent wie beharrlich gesetzte Einspruch gegen das Wüten von Welt und Satan, kompositorisch gemäß Mauricio Kagel also eine typische Bachsche „Fußnote“.

Unter deinem Schirmen bin ich vor den Stürmen aller Feinde frei. Laß den Satan wittern, laß den Feind erbittern, mir steht Jesus bei! Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und Hölle schrecken; Jesus will mich decken.

4. Satz: *Denn das Gesetz* (Terzett der Oberstimmen)

Kleines, ruhig dahinfließendes Intermezzo zwischen zwei eher stürmischen Episoden; der Vorgeschmack auf die Freiheit von Paulus' Christenmenschen im Stil eines quasi instrumentalen Trio-Satzes.

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünde und des Todes.

5. Satz: *Trotz dem alten Drachen* (fünfstimmige, freie Choralbearbeitung)

Die dritte Choralstrophe ist ein Kabinettstück an musikalischer Gestik und Rhetorik. Das reicht von den theatralischen, gelegentlich dissonanten oder extrem exponierten Ausrufen (*Trotz*) über die vorandrängenden Unisono-Gruppen bis hin zum *Toben* und *Brummen* der Welt und dem Beinahe-Abbruch bei ihrem plötzlichen, kleinlauten Verstummen angesichts *gar sicherer Ruh*, die sich mitten in diesem Toben und Springen von einem Takt auf den andern einstellt – als Übergang in eine ganz andere, fließende und melodische Satzart. Auch hier also ist die motettische Wortausdeutung ein kompositorisches Moment, doch immer dominiert letztlich die autonome musikalische Gestalt, die auch ohne Wort Gültigkeit hätte.

Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen, trotz der Furcht darzu! Tobe, Welt, und springe; ich steh hier und singe in gar sicherer Ruh! Gottes Macht hält mich in acht; Erd und Abgrund muß verstummen, ob sie noch so brummen.

6. Satz: *Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich* (fünfstimmige Fuge)

Anders, als man es von der alten Motettenkunst her vielleicht erwarten würde, stellt Bach hier nicht das Gegensatzpaar „*fleischlich – geistlich*“ in den Mittelpunkt; es bestimmt lediglich die Deklamation und den Duktus des Fugenthemas. Es ist vielmehr der *Geist* selbst, der als Fuge Gestalt annimmt, der Fuge wird, jenseits der Welt der Gegensätze. Die Fugeneinsätze selbst erfolgen ganz und gar unregelmäßig, später werden sie in Terzen geführt und mit einem zweiten Thema (*so anders Gottes Geist*) kombiniert. Bachs Geist der Fuge ist ein befreiter Geist, kein Dogmatiker. In diesem zentralen Motettensatz wird die Feststellung Hans Werner Henzes, „*Es ist, als ob Geometrie singen und tanzen gelernt hätte.*“, zur *geistlich-geistigen* Prämisse.

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnt. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

7. Satz: *Weg mit allen Schätzen* (vierstimmiger Choral)

Die Chormelodie bestimmt unverändert den Satz. Die drei Unterstimmen jedoch führen ein ungestümes Eigenleben, sie kümmern sich nicht um die Phrasierung des cantus firmus – auch

dies also kein üblicher Choralsatz, sondern eine „verdeckte“ Choralbearbeitung; darin besteht die Verbindung zu Satz 5 als symmetrischem Pendant.

Weg mit allen Schätzen, du bist mein Ergötzen, Jesu, meine Lust! Weg, ihr eitlen Ehren, ich mag euch nicht hören, bleibt mir unbewußt! Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß leiden, nicht von Jesu scheiden.

8. Satz: *So aber Christus in euch ist* (Terzett der Unterstimmen)

Wie beim Gegenstück, Satz 4, handelt es sich hier wieder um ein Intermezzo, wieder um ein Trio, diesmal in den drei unteren Stimmen. Doch nach einem ähnlich ruhigen Anfang geht der Satz unversehens über in ein polyphones Fließen, erneut ausgelöst vom Stichwort *Geist*.

So aber Christus in euch ist, so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen; der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.

9. Satz: *Gute Nacht, o Wesen* (vierstimmige Choralbearbeitung, c.f. im Alt)

Bach komponiert hier einen schwerelosen, ganz und gar instrumental empfundenen Satz von beinahe pastoralem Charakter: Es dominiert die Stimmung der *guten Nacht*, der innere Friede des Menschen, der die Attraktionen der Welt (*du Stolz und Pracht*) hinter sich gelassen hat.

Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen, mir gefälltst du nicht! Gute Nacht, ihr Sünden, bleibet weit dahinten, kommt nicht mehr ans Licht! Gute Nacht, du Stolz und Pracht! Dir sei ganz, du Lasterleben, gute Nacht gegeben.

10. Satz: *So nun der Geist* (fünfstimmige Spruchmotette)

Die Grundstruktur des Satzes entspricht der von Satz 2, sie ist hier lediglich kürzer und dem neuen Text angepasst. Was dann in einem Moment der Überraschung den Rahmen sprengt, das ist die melodische Figur im Sopran 1 direkt vor Schluss, während die anderen Stimmen schweigen: eine Art Solokadenz auf engstem Raum, zum Schlüsselwort *Geist*.

So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen, um des willen, daß sein Geist in euch wohnet.

11. Satz: *Weicht, ihr Trauergeister* (vierstimmiger Choral)

Der Schlusschoral ist musikalisch-formal die Komplettierung der symmetrischen Architektur der Motette.

Weicht, ihr Trauergeister, denn mein Freudenmeister, Jesus, tritt herein. Denen, die Gott lieben muß auch ihr Betrüben lauter Zucker sein. Duld ich schon hier Spott und Hohn, dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu meine Freude.

Symmetrie bedeutet Wiederkehr mit dem Wissen um Anderes; der Ausgangspunkt ist zwar äußerlich derselbe geblieben, hat jedoch eine innere Erweiterung erfahren. Wie ein bekannter Waldweg sich größer, weiter und reicher darstellt, hat man einmal den Wald rechts und links des Wegs betreten, so wirkt der spiegelbildliche Aufbau der Motette um die Fuge des 6. Satzes. Bach hat mit *Jesu, meine Freude* den Auftrag „Begräbniszereemonie“ und „Sterbenmüssen“ auf das Leben erweitert. Er zeigt uns mit seiner Komposition, ein größeres, weiteres und reicheres Zuhause nach der Rückkehr aus der Ferne voller sich fortspinnender Gedanken – oft spielerisch leichter, zuweilen nachdenklich schwerer –, was gleichzeitig eine Befreiung und eine Zumutung ist.

Ein herzlicher Dank gilt der ev. Kirchengemeinde zu Staaken für die Unterstützung und das Zustandekommen des heutigen Konzerts der Cappella Vocale Berlin zum Tag des offenen Denkmals.

Kontakt:

info@cappellavocaleberlin.de oder

Carsten Albrecht - Cappella Vocale Berlin
c/o Chorverband Berlin
Eichendorffstr. 18
10115 Berlin