

Unerforschte „weiße Flecken“¹ auf Mitteldeutschlands musikalischer Landkarte aus der Zeit zwischen ca. 1700 und 1750 sind rar geworden, wenn auch nicht gänzlich verschwunden: Ein markantes Beispiel für ein solches, noch immer bestehendes Desideratum verkörpert der am 25. Oktober 1709 im schlesischen Brieg geborene Georg Gebel d.J., der nach mehreren für seine künstlerische Karriere wichtigen Stationen (Breslau, Oels, Warschau und vor allem Dresden) schließlich von 1746 an am schwarzburgischen Hof in Rudolstadt (Thüringen) zunächst als Konzertmeister wirkte, nach dem Tod von Johann Graf († 2. Februar 1750) diesen im Amt beerbte und zum Kapellmeister avancierte, jedoch schon am 24. September 1753 – gut einen Monat vor seinem 44. Geburtstag – an den Folgen geistiger Überarbeitung (Burnout-Syndrom) starb.

Zwar ist der Musiker als ‚lexikalische Größe‘ erfasst, sein Werdegang sogar penibel beschrieben – insonderheit in der von Friedrich Wilhelm Marpurg mitgeteilten Lebensbeschreibung², in der der ungenannte Gewährsmann Marpurgs auch durchaus kritische Bemerkungen über die vom Vater, dem Breslauer Organisten Georg Gebel d.Ä. (1685 – um 1750), betriebene „Heranzüchtung“ des ältesten Sohnes zum clavierspielenden Wunderkind äußert. Über das immense, wenn auch nur bruchstückhaft überlieferte kompositorische Œuvre, dessen stilistische Einordnung, Entwicklung und Bedeutung erfährt man indes nur wenig. Des jungen Gebels früh einsetzende Produktivität als Komponist wird freilich herausgestellt: Bereits als Gymnasiast in Breslau wurde der Knabe immer häufiger ersucht, „auf Hochzeiten Cantaten zu komponieren“³, und als junger Kapellmeister am Hof von Herzog Karl Friedrich II. von Württemberg-Oels (in den Jahren nach 1730) brachte es das Amt mit sich, dass Gebel ungemein viel Musik zu produzieren hatte:

„Es können aber alle seine Sachen nicht erzehlet werden, weil ihm meistens die Partitur zugleich mit abgefordert, aber nicht wieder zurück gegeben ward, weil ein jeder, der sich etwas von ihm hatte aufsetzen lassen, solches als was sehr schönes für sich allein aufhob. Sonst ist bekannt, daß er viele Solo und Concerte für den Clavicembel gesetzt, gleichergestalt viele Solo und Concerte für die Violin, Flötetraverse, und, wo wir nicht irren, für die Laute und Gambe wie auch andre Instrumente mehr: ausser dem auch 2 Kirchenjahrgänge, von denen sehr viel verlohren gegangen: hierzu kommen noch einige Dutzend Sinfonien, Parthien, Trio und Duetto [...]“⁴

Wie dem Passus zu entnehmen ist, scheint schon zu dieser Zeit Gebels Umgang mit den eigenen Kompositionen nachlässig gewesen zu sein – und auch späterhin hat er diese ‚Großzügigkeit‘ dem eigenen Schaffen gegenüber beibehalten und damit bereits zu Lebzeiten der fortschreitenden Zerbröselung seines Werkbestandes Vorschub geleistet.

1735 erhielt Gebel einen Ruf nach Warschau, wo der Dresdner Hof, diesmal „um des Reichstags willen“⁵, residierte: Heinrich Graf von Brühl, Premierminister des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. und polnischen Königs August III., engagierte ihn für seine (private) Kammermusik. In Warschau wurde Gebel „gnädig aufgenommen“ und musste sich dort „oft Solo wie auch in Concerto hören lassen“ – jeweils bedacht mit „höchstgnädigen Beyfall“.⁶ Der Hof kehrte nach Dresden zurück, im Gefolge Georg Gebel – und auch in der Elbmetropole, nachdem man ihn gehört hatte, wurde alsbald „von seiner Geschicklichkeit mit vieler Bewunderung gesprochen“, so dass Gebel alsbald „die Hochachtung der Dreßdnischen Virtuosen“⁷ genoss.

Bedeutungsvoll für Gebels ferneres Leben und künstlerisches Wirken sollte sich die in Dresden gemachte Bekanntschaft mit einer jungen Malerin (fast) gleichen Namens, Maria Susanna Göbel, erweisen: Nicht nur, dass sie seine Frau wurde, sie – die Tochter des vorrangig in Berlin als Kupferstecher hervorgetretenen Friedrich Carl Göbel⁸ – wuchs nach dem Tod ihres Vaters zusammen mit ihrem Bruder, dem späteren Porträt-, Miniatur- und Emailmalers Johann Emanuel Göbel (1720–1759),⁹ im Haus der Tante, der berühmten Hofmalerin Anna Maria Werner geb. Haid (1688–1753),¹⁰ in Dresden auf und „verführte“ Georg Gebel auch zum Malen. Leider ist bislang vom bildkünstlerischen Werk des Musikers noch kein Beleg aufgetaucht, doch selbst Graf Brühl soll davon angetan gewesen sein und „verschiedenes von seiner Mahlerey sehr gnädig aufgenommen und sein von Gott geschenktes Talent bewundert haben. Herr Gebel aber zierte alle seine Zimmer damit aus.“¹¹

Doch auch in musikalischer Hinsicht waren für Gebel die Dresdner Jahre in der exklusiven Privatkapelle des Grafen Brühl – Vater Georg Gebel d.Ä. spricht gar von einer Position als „Hofcompositeur und Clavicimbalist“¹² – eine sehr interessante Zeit mit mancherlei Herausforderungen: So wurde Gebel beauftragt, das von Pantaleon Hebe[n]streit (1667–1750) aus dem volkstümlichen Cymbal entwickelte (und mehrfach verbesserte) Hackbrettinstrument „Pantalon“ zu erlernen, weil Brühl befürchtete, mit dem Tod des bereits

5 Ebenda, S. 259.

6 Ebenda, S. 260.

7 Ebenda.

8 Vgl. Artikel „Göbel, Friedrich Carl“, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 14, hrsg. von Ulrich Thieme und Fred C. Wiles, Leipzig 1920/21, Reprint München 1992, S. 302.

9 Vgl. Artikel „Göbel, Johann Emanuel“, in: ebenda, S. 302f.

10 Vgl. Artikel „Werner, Anna Maria“, in: ebenda, Bd. 35, hrsg. von Hans Vollmer, S. 402.

11 Vgl. Marpurg, *Beyträge*, s. Anm. 2, Bd. 1, S. 261f.

12 Vgl. Georg Gebel d.Ä., *Autobiographie 1740 (?)*, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 410.

1 Vgl. Manfred Fechner, „Ein ‚weißer Fleck‘: Georg Gebel d.J. (1709 – 1753) als Kirchenkomponist. Vom Breslauer Wunderkind zum Rudolstädter Hofkapellmeister“, in: *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock*, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch [= Arolser Beiträge zur Musikforschung 9], Sinzig 2002, S. 57–75.

2 Vgl. „Leben Herrn Georg Gebels, ehemaligen Capellmeisters zu Rudolstadt“, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, S. 250–266.

3 Ebenda, S. 255.

4 Ebenda, S. 258f.

alten Musikers und Erfinders könnte das Instrument „untergehen“ – und Hebe[n]streit wurde angewiesen, Gebel auf diesem dynamisch „beweglichen“ Instrument (in dieser Hinsicht ein Vorläufer des wenig später aktuellen Fortepiano) zu unterweisen. Doch soll der Alte „eine so verdrüßliche Stunde gegeben haben“,¹³ dass sich Gebel von ihm nicht weiter unterrichten ließ, sondern sich alles weitere selbst aneignete und dabei solche Fortschritte machte,

„das er binnen Jahres Frist seinen Meister übertraf: Er spielte darauf Concerte, Fugen, auch sonst nach seiner Art sehr schön und schwer gesetzt Solo, dergleichen Schwürigkeit er sonst auf dem Clavicembel gewohnt gewesen.“¹⁴

Dass Gebel auch in Dresden viel komponiert hat, bestätigt Marpurgs Informant, er zählt auf:

„einige Dutzend Syphonien und Ouverturen, sehr viele Concerte für das Clavicembel und seinen nunmehr angenehmen Pantelon, für die Flötraversiere, eine Operette *Serpillo und Melisso* genannt, wie auch ein Paßions Oratorium und sonst viele Kirchenstücke, wie auch ein Psalm voll lauter Fugen.“¹⁵

„Überlebt“ hat von den erwähnten Kompositionen wohl allein das „Paßions Oratorium“, denn mit hoher Wahrscheinlichkeit verbirgt sich dahinter die ‚Urfassung‘ von Gebels *Johannes-Passion*, die – später in sechs Partes gegliedert und kompositorisch überarbeitet – in der Karwoche 1748 unter dem Titel *Der leidende, sterbende und begrabene Jesus* in Rudolstadt zur (Wieder-)Aufführung gelangte.¹⁶ Heutzutage kommt dieser Passion, die 2003 als erstes großes Werk des Komponisten auf CD¹⁷ eingespielt wurde, eine Schlüssel-Funktion zu: Denn erst mit der wieder ‚zum Leben‘ erweckten *Johannes-Passion*, der umfangreichsten auf unsere Zeit tradierten Komposition Gebels überhaupt, konnte man erstmalig den seiner Musik eigenen und neuen ‚Tonfall‘ mit ihrer ‚unerhörten‘ Harmonik sowie ‚modernen‘ Melodik einerseits und kunstvoll ausgeklügelter Kontrapunktik andererseits klingend zur Kenntnis nehmen – und dies geschah mit erheblicher Resonanz.

Nach elfjähriger Tätigkeit im Dienste der Brühlischen Kapelle wechselt Gebel nach Rudolstadt und wird dort schließlich im März 1750 „wegen seiner guten Musicalischen Wißenschaft und Geschicklichkeit“ zum Kapellmeister „an

des verstorbenen Capell-Meister Grafens statt“¹⁸ bestellt. Mit Gebels Arbeit als Musiker, „Anführer“ und Organisator waren sowohl die Rudolstädter Kapellmusiker als auch Fürst Johann Friedrich (1721–1744–1767) äußerst zufrieden, ja die Herrschaften von seinen Kompositionen so sehr eingenommen, dass sie „nicht mehr gerne etwas anhören wolten, das nicht von der Hand des Herrn Capellmeisters aufgesetzt worden sey“.¹⁹ Solch hoher Wertschätzung wollte sich Gebel nun seinerseits als würdig erweisen und war daher in die Arbeit so vertieft, „daß er oft einige Tage und Nächte über der Composition, ohne der Ruhe zu pflegen, verharrete“.²⁰ Seiner Gesundheit war diese Rastlosigkeit und Arbeitssucht allerdings gar nicht zuträglich, denn schon im Frühjahr 1753 wurde er „mit dem *Malo hypochondriaco* überfallen“,²¹ d.h., er war hineingeraten in einen Zustand totaler Erschöpfung, aus dem der von seinen Kapellkollegen geradezu geliebte Kapellmeister trotz gebotener „Ergötzlichkeiten“ und Kur-Reise nicht mehr herausfinden sollte – sondern daran starb. Zweifelsohne hat dieser frühe und tragische Tod – neben dem nachlässigen Umgang mit den eigenen Kompositionen – dazu beigetragen, dass Gebel als Komponist außerhalb seines unmittelbaren Wirkungskreises rasch vergessen bzw. andernorts kaum oder gar nicht erst zur Kenntnis genommen worden ist.

Fast unglaublich scheint, was Gebel in den sieben Jahren, die er in Rudolstadt gelebt und gewirkt hat, allein der Menge nach komponiert haben soll. Marpurgs Informant zählt auf:

„Zwey ganz vollkommene Kirchen Jahrgänge, so daß zwey Jahr hinter einander auf jeden Sonntag oder Feyertag zwey Stücke aufgeführt werden können: zwey Passionen: über zwölf Operetten: mehr als hundert Sinfonien und Parthien, sehr viele Concerte auf dem Clavicembel mit allerhand Instrumenten.“²²

Doch auch von diesen Kompositionen sind wiederum viele verloren gegangen, andererseits wurden die überlieferten (und durchaus nicht wenigen) Werke von der Musikpraxis und Musikwissenschaft bis in die jüngste Zeit hinein nahezu vollständig ignoriert. Dies mag mangelnder Quellenrecherche geschuldet sein, vielleicht ließ man sich aber auch – weil niemand die überlieferten Kompositionen auf ihre musikalische Substanz und Aussagekraft überprüfte – von der ziemlich pejorativ eingefärbten Wertung beeindrucken, die Johann Adam Hiller²³ Gebels kompositorischem Schaffen in seiner Gesamtheit hat angedeihen lassen:

13 Vgl. Marpurg, *Beyträge*, s. Anm. 2, Bd. 1, S. 262.

14 Ebenda.

15 Ebenda, S. 263.

16 Vgl. Manfred Fechner, „Die 1748 in Rudolstadt aufgeführte Johannes-Passion von Georg Gebel d.J.“, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, Bd. 2, hrsg. von Johann Anselm Steiger (in Verbindung mit Ralf Georg Bogner, Ulrich Heinen, Renate Steiger, Melvin Unger, Helen Watanabe-O’Kelly) [= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, in Zusammenarbeit mit dem Wolfenbütteler Arbeitskreis für Barockforschung hrsg. von der Herzog August Bibliothek, Bd. 43], Wiesbaden 2005, S. 673–684.

17 Label cpo 999 894-2.

18 Vgl. Aktenstück: *Georg Gebels Aufnahme in allhiesige Fürstl. Dienste als Concert-Meister 1746, als Capellmeister 1750*, in: ThStA Rudolstadt, Schlossarchiv A V 11, Nr. 18 (siehe auch Ute Omonsky, „Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle“, in: *Musik am Rudolstädter Hof*, Rudolstadt 1997, S. 44, 89).

19 Vgl. Marpurg, *Beyträge*, s. Anm. 2, Bd. 1, S. 264.

20 Ebenda.

21 Ebenda, S. 265.

22 Ebenda. Einzelnachweise, auch von weiteren, in der Aufzählung nicht erwähnten Kompositionen, führt an Manfred Fechner, in: „Ein ‚weißer Fleck““.

23 Vgl. Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint (hrsg. von Bernd Baselt) Leipzig 1975, S. 66–75.

„Obgleich Gebel, in seinem kurzen Leben, ziemlich viel gearbeitet hat, so ist doch wenig von seinen Compositionen allgemein bekannt geworden. Aus dem Wenigen, was sich hin und wieder findet, siehet man, daß Gebel die Harmonie zwar gründlich verstand; in der Melodie aber die Geschmeidigkeit und Annehmlichkeit nicht hatte, die erfordert wurde, um neben Hassen und Graun einige Figur zu machen. Es fehlt auch seinen meisten Stücken gar sehr die Feile, und man siehet, daß er zu eilfertig, überhaupt aber zu viel, und zu vielerley schrieb. Daß seine letzten Arbeiten die ersten nicht übertreffen, ist aus dem Umstande klar, daß er sie mit getheilte Neigung schrieb, indem er fast mit mehr Vergnügen den Pinsel als die Componierfeder ergriff.“²⁴

Dieses Urteil ist zweifellos subjektiver Natur und wohl auch vom inzwischen vollzogenen musikalischen Stil- und Geschmackswandel in den 1760/70er Jahren beeinflusst – aber auch Parallelen zur im 19. Jahrhundert propagierten ‚Bewertung‘ Georg Philipp Telemanns als ‚Vielschreiber‘ werden deutlich.

Dass Georg Gebels musikalisches Œuvre – entgegen Hillers Einschätzung – durchaus Werke von hoher, ja außerordentlicher kompositorischer Qualität und Originalität umfasst, wird nicht nur durch die inzwischen mehrfach wieder aufgeführte *Johannes-Passion* (Fassung 1748) belegt, sondern bezeugen ebenso gut jene „Zwey ganz vollkommene Kirchen Jahrgänge ...“: Gemeint sind damit die in Rudolstadt komponierten und auf unsere Zeit relativ gut überlieferten Kantatenjahrgänge *Erbauliche und tröstliche Lehren* von 1747/48 sowie *Köstliche Lob- und Danckopfer* von 1750/51 (zu den jeweils 74 Kantaten der Jahrgänge 1747/48 sowie 1750/51 ist die Musik immerhin zu 62 bzw. 65 Kantaten erhalten). Doch auch die vollständig tradierten 13 Kantaten des 1749 vorgelegten Passionskantaten-Zyklus’ *Erweckliche Betrachtungen des schmerzlichen Leidens und Sterbens Jesu Christi* erweisen sich als Zimelien protestantischer Kantatenkunst.²⁵

Zur Edition ausgewählt wurden die für den gottesdienstlichen Gebrauch am 2. Weihnachtsfeiertag, am Sonntag nach Weihnachten, am Neujahrstag sowie am 1. Sonntag nach Epiphania bestimmten Kantaten aus dem 1747/48 vorgelegten Jahrgang *Erbauliche und tröstliche Lehren*, deren erstmalige Aufführung aller Wahrscheinlichkeit nach 1747 am Dienstag, dem 26. Dezember, und Sonntag, dem 31. Dezember, sowie 1748 am Montag, dem 1. Januar, und Sonntag, dem 7. Januar, in der Rudolstädter Schloss- und Stadtkirche St. Andreas stattfand. Konzipiert sind diese

Kantaten als ‚große‘, paarig angelegte Kompositionen („Vor der Predigt“ – „Nach der Predigt“), und gemeinsam ist ihnen (ausgenommen die Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphania), dass jeder Kantatenteil von einer (oder zwei) Choralstrophe(n) – stets vierstimmig gesetzt und zumindest von Streichern und Basso continuo dupliert – eingeleitet und beschlossen (mitunter auch durch eine weitere Strophe gliedernd unterbrochen) wird. So dienen in einem jeden Kantatenteil die Choralstrophen als Ein- und Ausgangspunkt zu einem ‚Klangraum‘, in dessen ‚Inneren‘ sich die eigentliche „Cantata“ entfalten kann – bestehend aus einleitendem, dem „Chor“ oder einem „Solo“ vorbehaltenen „Diktum“ (Bibelwort) und einer von ‚kommentierenden‘ Rezitativen durchbrochenen Folge ‚illustrierender‘ Arien, wobei deren Textgehalte und ‚Stimmungsbilder‘ musikalisch auf außerordentlich berührende Weise ausgedeutet werden.

Auffällig ist, dass in den Kantaten die überkommenen Kirchenliedtexte des 16. und 17. Jahrhunderts eine vergleichsweise geringe Rolle spielen, sondern ‚neue Lieder‘ (häufig auf alte Weisen) – als Ausdruck für „eine nicht zu übersehende frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklung“²⁶ – dominieren. Um diese näher bestimmen zu können, müsste freilich zunächst die Autorschaft der Kantatentexte geklärt werden: Doch der in Rudolstadt veröffentlichte Textdruck mit allen Kantaten des Jahrgangs²⁷ schweigt sich aus über den Dichter der freien madrigalischen Texte (Rezitative, Accompagnati, Arien), der wohl auch der Kompilator (Zusammenbringer) von Bibeltext und Choralstrophen sein dürfte. Selbst Gebel als Komponist der Kantaten wird nicht erwähnt, sondern nur, dass die Kantaten „Im 1748sten Jahre Bey dem öffentlichen Gottesdienste musiciret und mit lieblichen Weisen gesungen worden.“

Obwohl zu allen Kantaten die autographe Partitur vorliegt und ein dazugehöriger, von Kopisten ausgeschriebener Stimmensatz vorhanden ist, besteht Grund zur Annahme, dass die Werke nur unvollständig überliefert sind, denn es fehlen jegliche Dubletten-Stimmen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit zumindest für die Violinen einst vorhanden waren. Ob diese Stimmen – möglicherweise bei der Archivierung des Rudolstädter Kapellmaterials – aussortiert und vernichtet worden sind, steht dahin. Ihr Verlust wiegt schwer, ja macht eine Rekonstruktion der originalen Besetzungsgegebenheiten nahezu unmöglich. Überlieferte Kapellverzeichnisse von 1743²⁸ und 1757²⁹ (aus Gebels Amtszeit liegt keine diesbezügliche „Specification“ vor, doch werden die Verhältnisse kaum andere gewesen sein) geben Auskunft darüber, dass zur Kapelle nur vier bzw. fünf Sänger gehörten, d.h. je ein Diskantist, Altist, Tenor

24 Ebenda, S. 74f.

25 Eine Gesamtschau über die in Rudolstadt vorhandenen Werke von Georg Gebel d.J. bieten Manfred Fechner („Katalog. Die Werke von Georg Gebel d.J. im Bestand des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt“, in: *Probleme der Migration von Musik und Musikern im Zeitalter des Barock*, s. Anm. 1, S. 267–323) sowie Axel Schröter (*Zur Kirchenmusik Georg Gebels [1709 – 1753]* [= Repertorien des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt, Bd. 5], Frankfurt am Main 2003).

26 Walter Blankenburg, „Neu aufgetauchte Textbücher von Rudolstädter Kantaten-Jahrgängen ...“, in: *International Musicological Society: Kongress-Bericht Copenhagen 1972*, Vol. I, S. 276.

27 Vgl. dazu die Angaben im Kritischen Bericht.

28 Vgl. Aktenstück: *Musiker der fürstlichen Hofkapelle Rudolstadt 1743*, in ThStA Rudolstadt, Schlossarchiv A V 11 Nr. 3 (siehe auch Ute Omonsky, *Werden und Wandel*, s. Anm. 18, S. 72).

29 Vgl. „Hochfürstl. Schwarzburg-Rudolstädtische Capelle“, in Marburg, *Beyträge*, s. Anm. 2, Bd. 3, 1. Stück, Berlin 1757, S. 77–80 (siehe auch Ute Omonsky, *Werden und Wandel*, s. Anm. 18, S. 73).

und Bassist, dazu laut Verzeichnis von 1757 eine Sopranistin. Daraus ist zu schließen, dass die Vokalparts auch in den Tutti-Sätzen und Chorälen solistisch und nicht durch Ripieno-Sänger verstärkt („chorisch“) musiziert worden sind. Instrumentalisten indes – auch zur ‚chorischen‘ Ausführung der Streicherpartien – standen stets ausreichend zur Verfügung.

Da eigene Stimmen für Violoncello nicht nachweisbar sind, waren die mit „Violon“ ausgewiesenen Stimmen wohl von allen Streichbass-Instrumenten zu nutzen. Fraglich scheint dabei, ob das mit „Violon“ ausgewiesene Streichbass-Instrument ein Instrument in 16-Fuß-Lage bezeichnet oder nicht doch mit „Violon“ ein kleiner „Halb-Violon“ (auch „Bassett“, „Bassettl“ oder „deutscher Baß“ genannt) gemeint ist, der, auch ohne an ein Violoncello gekoppelt zu sein, als universales Streichbass-Instrument je nach Erfordernis sowohl in der 8-Fuß- als auch 16-Fuß-Lage einsetzbar ist. Das Spiel in der 8-Fuß-Lage ist insonderheit in den Partien angezeigt, in denen die instrumentale Bass-Stimme von der Viola in der höheren Oktave dupliert wird – eine Setzweise, die in den Kantaten häufig begegnet.

Zum vorliegenden Werk

Musikalische Weihnachtsstimmung verströmt die Kantate zum 2. Weihnachtsfeiertag *Verfolge mich, o Welt!* kaum. Denn nicht von der Freude über die Geburt des Gottessohnes ist die Rede, sondern thematisiert wird – am Gedenktag des gesteinigten Stephanus (26. Dezember) – das standhafte Bekenntnis des Erzmärtyrers zu Christus, sein Leiden und seine Sehnsucht nach Erlösung im Tod. Vielfältige musikalische Akzente setzt Gebel in dieser großdimensionierten „Stephanus-Kantate“: Sie reichen im Teil „Vor der Predigt“ vom trotzig-mutigen Diktum „Ich fürchte mich nicht vor viel Hunderttausenden“ (Psalm 3,47) über die von dynamischen Kontrasten und Taktwechseln durchzogene Bass-Arie „Wie selig ist der Stand“ bis hin zur Arie des Tenors „Unter meines Jesu Schutz“, in der viele mutige Oktavsprünge Stephanus' Gottvertrauen versinnbildlichen.

Im Teil „Nach der Predigt“ ist es Stephanus (verkörpert vom Alt), der im Diktum betet: „Herr Jesu, nimm meinen Geist auf“ (Apostelgeschichte 7,58), worauf „con spirito“ der Tenor mit dem dramatischen Einwurf reagiert: „Immerhin, immerhin! Will man mir das Leben nehmen“. Musikalischer Höhepunkt der Kantate ist schließlich Stephanus' Flehen um Erlösung: Die Alt-Arie „Erlöse meine Seele, Immanuel“ (mit obligater Oboe) berührt als ‚Andachtsmusik‘ unmittelbar und gewährt tiefen Einblick in Gebels ‚musikalische Welt‘. Sie offenbart seine außerordentlichen, ihm zu Gebote stehenden kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten ebenso, wie sie die ihm vorschwebenden klanglichen Farbwirkungen erahnen lässt.

Jena, im März 2011
Manfred Fechner