

Motiv 4



Motiv 1 erscheint nur in den Instrumenten, ist aber so bedeutungsvoll, dass es stets im Kanon durchgeführt wird. Auf dieses lässt sich kein Text der Vorlage singen. Warum hat Bach es überhaupt gebracht?

Motiv 2 repräsentiert den Glauben, wird jedoch melodisch frei weitergeführt und bietet auch Platz für den Text des Unglaubens. Dieses Thema erscheint stets solistisch (also nicht im vierstimmigen Chorsatz eingebaut).

Motiv 3 steht für den Unglauben. Es wird stets zwischen zwei Singstimmen parallel geführt, wirkt homophon und bietet einen echten Gegensatz zu den dogmatischen Fugengebilden. Aber das scheint nur so – tatsächlich wird auch dieses Thema dogmatisch und sogar im doppelten Kontrapunkt durchgeführt.

Motiv 4 steht wieder für den Unglauben, bietet aber neues Material und lange Gesangslinien, die in ihrem Charakter so gar nichts mit dem Unglauben zu tun haben.

Gemessen an den von Bach selbst aufgestellten strengen Maßstäben einer konsequent eingehaltenen Motivsprache gibt unser heutiger Eingangschor viele Rätsel auf. Sie mit der vielfach geäußerten Bemerkung, der Text sei so kurz und daher habe Bach eben noch mehr motivisches Material eingebracht, einfach vom Tisch zu fegen, widerstrebt dem Autor dieser Zeilen, zumal ihm kein ähnliches Beispiel einer solchen Inkonsequenz vor Augen ist. Folgende Vermutung sei deshalb angebracht: Der vorliegende Chorsatz könnte ursprünglich in kürzerer Form, aber sicher mit allen vier prägnanten Motiven für einen anderen Text bestimmt gewesen sein – es passt alles zu gut zusammen. Denkbar wäre ein Text mit vier unterschiedlichen, charakteristischen Aussagen. Ein verlorenes Werk Bachs, die Markus-Passion, ist mit Hilfe des erhaltenen Textes und einiger Kantaten, die als Parodien gelten müssen (BWV 198, 54, u. a.), rekonstruierbar, zumindest was die Arien, den Eingangs- und den Schlusschor betrifft. Bislang fehlt aber jede Evangelienmusik. In unserem heutigen Eingangschor könnte man das Urbild eines Turbae-Chores vermuten. Den vier unterschiedlichen Motiven könnten die folgenden Worte entsprechen:

1. „Pfui über dich“,
2. „Wie fein zerbrichst du den Tempel und baust ihn in drei Tagen“,
3. „Hilf dir nun selber“,
4. „Und steige herab vom Kreuz“.

Hier muss es bei dieser Hypothese bleiben – eine weitere Beweisführung würde diesen Rahmen sprengen. Argwöhnenden sei nur gesagt, dass Bach sich nicht scheute, einen weltlichen Text wie den der Geburtstagsserenade *Durchlauchtster Leopold* (BWV 173a) zu entfernen und durch einen pfingstlichen zu ersetzen, um aus einer Fürstenserenade die Kirchenkantate *Erhöhtes Fleisch und Blut* (BWV 173) zu machen!

Musikalisch gewichtig wie der Eingangschor – trotz eines möglichen Parodieverfahrens – sind auch die weiteren Nummern der Kantate. Das Tenor-Rezitativ vereint die beiden widersprechenden Rollen der Furcht und der Hoffnung. Bach hat sie mit piano und forte gekennzeichnet, die Passagen sind leise und laut im Wechsel zu singen. Der ariose Ausklang lässt die Singstimme auf dem hohen a⁴ in banger Ratlosigkeit enden: „Ach Herr, wie lange?“ Die folgende Tenor-Arie zeigt mit ihren wilden und bizarren Bewegungen in der Solostimme und in der ersten Violine die Wankelmütigkeit

der geängsteten Seele, wobei den scharf punktierten Rhythmen die Angst, den wogenden Triolenketten das Wanken zugeordnet ist.

Nach einem kurzen Alt-Rezitativ wird auf die beruhigende Verheißung hingewiesen: „Der Heiland kennt ja die Seinen, wenn ihre Hoffnung hilflos liegt“. Diese zuversichtliche Aussage kleidet Bach in einen anmutigen Quartettsatz für zwei Oboen, Solo-Alt und Continuo.

Der Schlusschoral ist diesmal nicht, wie sonst meist üblich, als schlichter vierstimmiger Choralsatz ausgeführt, sondern als eine Art Choralphantasie gestaltet. In ein breit angelegtes, teilweise fugiertes Instrumentalspiel singt der Chor (mit der Choralmelodie im Sopran) die 7. Strophe des Lazarus Spengler-Liedes *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*. Dadurch gerät das Stück so außergewöhnlich lang, dass man annehmen möchte, es habe Bach einmal als Eingangschor einer Choralkantate gedient.

Winfried Radeke (1975)