

Gott soll allein mein Herze haben (BWV 169)

In den Jahren 1729 bis 1736 war Bach Cembalist und Dirigent des Telemannschen Musikvereins in Leipzig. Für dieses Collegium musicum wurden die sieben Cembalokonzerte geschaffen – offenbar in größter Eile, denn alle Werke sind nichts anderes als Übertragungen früherer Konzerte, meist für Violine:

Cembalokonzert D-Dur = Violinkonzert E-Dur

Cembalokonzert g-Moll = Violinkonzert g-Moll

Cembalokonzert F-Dur = 4. Brandenburgisches Konzert G-Dur (mit zwei Flöten).

Bei den restlichen vier Umarbeitungen sind die Vorlagen verschollen (um Neuschöpfungen kann es sich aus stilistischen Gründen, vor allem aber wegen des Quellenbefunds, nicht handeln). Es ist nun ein Leichtes, auch die vier verlorenen Urfassungen aus der Cembalobearbeitung und anhand der drei erhaltenen Urbilder als Modell zu rekonstruieren. Tatsächlich hat es in letzter Zeit auch nicht an derartigen Versuchen gefehlt. So wurden vom Cembalokonzert d-Moll ein Violinkonzert in d-Moll, vom Cembalokonzert A-Dur ein Oboe d'amore-Konzert in A-Dur, vom Cembalokonzert E-Dur ein Oboenkonzert in F-Dur und vom Cembalokonzert f-Moll ein Violinkonzert in g-Moll als mutmaßliche Urbilder wiederhergestellt.¹⁾

Sätze der Konzerte in d-Moll und E-Dur findet man schließlich noch in einer dritten Bearbeitung Bachs in vier seiner Kantaten wieder, und zwar als mit „Sinfonia“ bezeichnete Instrumentalvorspiele für Orgel und Orchester. BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* und BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht* benutzen den ersten Satz des d-Moll-Konzertes als Sinfonia, BWV 49 *Ich geh und suche mit Verlangen* hat den letzten, BWV 169 *Gott soll allein mein Herze haben* den ersten Satz des E-Dur-Konzertes als Sinfonia.

Auffällig an jenen dritten Bearbeitungen sind, neben der Klangauffüllung durch Oboen, die mannigfachen Vereinfachungen der Orgelpartie gegenüber der Bearbeitung für Cembalo.²⁾ Nach neueren Forschungen handelt es sich in den Sinfonien aber nicht um spieltechnische Vereinfachungen der Cembalopartie, sondern die Orgelfassungen sind vielmehr die engere Anlehnung an das verlorene Original und lassen also jenes besser erkennen; die zeitlich richtige Reihenfolge heißt nämlich:

(Verlorenes) Urbild – Sinfonia in der Kantate – Cembalokonzert.

Unsere heutige Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* ist eine Solokantate für Alt, obligate Orgel, Oboen, Streicher und Basso continuo. Nach der bereits erwähnten Einleitungssinfonia, durch das Cembalokonzert hinlänglich bekannt, beginnt die Solistin mit einem schlichten, vom Continuo begleiteten Arioso (D-Dur), das zweimal durch betrachtende Rezitative unterbrochen wird und am Schluss in zwei angehängten, nach fis-Moll modulierenden Rezitativtakteten nochmals bekräftigt: „Gott soll allein mein Herze haben“. In der folgenden Arie (D-Dur) erhält die Solo-Orgel, die in der Sinfonie einem Orchestersatz mit hellen und sich klar abhebenden Registern entgegentrat, die Möglichkeit, in einem durchsichtigen Triosatz auch einige ihrer Soloregister einzusetzen. An den figurenreichen Orgelpartien der Arie erkennt man sofort, dass dieses Stück eigens für die Orgel komponiert wurde; hier handelt es sich wirklich um Tastenmusik. Die Deklamation des Textes, der bis zum Mittelteil der Da-capo-Arie wortgleich mit dem des Ariosos übereinstimmt, bezieht sich in auffälliger Weise auf das vorangegangene Stück: Beiden Motiven liegt eine D-

Dur-Tonleiter zugrunde, einmal abwärts, das andere Mal auf- und abwärts gerichtet. Selbst die Continuumelodie der Arie benutzt jene Tonleitermotivik als Gegenstimme zum Gesang.

Nach einem Rezitativ, das die Verheißung Gottes, die Freuden des jenseitigen Lebens als Zeichen der großen Liebe Gottes zu den Menschen deutet, erklingt das Kernstück der Kantate, die h-Moll-Arie „Stirb in mir, Welt und alle deine Liebe“ als Aufruf, sich ganz auf diese Liebe Gottes zu besinnen und alle Schätze der Erde: „Hoffahrt, Reichtum, Augenlust“ zu vergessen. Die Arie stellt den Versuch Bachs dar, einem Instrumentalsatz, in unserem Fall dem wunderbaren Siciliano des E-Dur-Konzertes (nur um einige Takte erweitert), einen Text zu unterlegen.³⁾ Dabei ist die Solopartie wiederum der Orgel überlassen, der Alt singt entweder eine neu erfundene Melodie hinein oder schmiegt sich bald an die Streicherbegleitung, bald an die obligate Orgelpartie. Das nimmt sich – mit Albert Schweitzer gesprochen – auf dem Papier besser aus, als es tatsächlich klingt; trotz größter Bewunderung für jene gekonnte Bearbeitung muss man zugeben, dass die Schönheiten dieses langsamen Satzes ohne den Einbau der Vokalstimme besser zur Geltung kämen.

Ein kurzes Rezitativ ermahnt, dass die rechte Liebe zu Gott nur in der Liebe zum Nächsten ganz erfüllt werden kann. Der abschließende Choral, die Strophe drei des Lutherliedes *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, unterstreicht diese Mahnung durch die Anrufung des Heiligen Geistes, der uns helfen soll, Jesus Christus recht zu erkennen und unsere Mitmenschen zu lieben. Die Wahl dieser Choralstrophe ist nicht zufällig; mit ihr soll unsere Kantate auf das engste mit dem Evangelium des 18. Sonntags nach Trinitatis (Matth. 22,34-46) verknüpft werden: „Jesus aber sprach zu ihm: Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und von ganzem Gemüt. Dies ist das höchste und größte Gebot. Das andere aber ist dem gleich: Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.“

1) Auch das Konzert für zwei Violinen in d-Moll wurde zu einem Konzert für zwei Cembali in c-Moll umgearbeitet.

2) Das viel gespielte Konzert für Oboe und Violine in d-Moll ist ebenfalls eine Rekonstruktion: nach dem Konzert für zwei Cembali in c-Moll. Das Konzert für drei Cembali in d-Moll hatte wahrscheinlich als (verlorenes) Urbild ein Konzert für Flöte, Oboe, Violine (e-Moll?), das Konzert für drei Cembali in C-Dur ein Konzert für drei Violinen (in D-Dur?). Das Konzert für zwei Cembali in C-Dur hebt sich stilistisch deutlich von allen genannten Werken ab und ist das einzige Werk, das eigens für diese Besetzung komponiert wurde.

3) In der schon erwähnten Kantate 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* hat Bach in den langsamen Satz des d-Moll-Konzertes einen vierstimmigen Chorsatz eingebaut, ein Unternehmen, das man in diesem Fall – trotz allen Respektes vor Bachs Bearbeitungskunst – als total missglückt betrachten muss. Man vergleiche dagegen z. B. die geniale Textierung der 4. Orchesterouvertüre D-Dur zum Eingangschor der Kantate 110 *Unser Mund sei voll Lachens*.

Winfried Radeke (1967)