

Ach Gott, vom Himmel sieh darein (BWV 2)

Die heutige Kantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* ist nach der Chronologie Philipp Spittas in den späteren Leipziger Jahren, nach Alfred Dürr jedoch schon für das Jahr 1724 entstanden. Sie gehört formal zur Gattung der Choralkantaten, d. h. der (unbekannte) Textdichter hat die Strophen 1 und 6 des Kirchenliedes, in unserem Falle des Lutherchorals *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* im Text wörtlich übernommen und die dazwischen liegenden Strophen zu zwei Arien und zwei Rezitativen umgedichtet. Die herbe und strenge Sprache des Reformators scheint Bach veranlasst zu haben, für den Eingangschor der Kantate ein besonders strenges, altertümlich anmutendes Musikstück zu verfassen. Die in langen Notenwerten vorgetragene Chormelodie liegt diesmal nicht, wie sonst üblich und bei etwa 50 Kantaten dieser Art, im Sopran, sondern im Alt. Die zu den Meisterleistungen des Tonsatzes zählende Kunst einer Alt-Durchführung findet sich in Bachs gesamtem Kantatenschaffen nur noch in der Choralkantate 96 *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*, wenn man davon ausgeht, dass (wie der Verfasser dieser Zeilen glaubt) das dritte Beispiel einer Alt-Durchführung aus einer nicht von Bach stammenden Kantate ist (Nr. 10 *Mein Seel erhebt den Herren*).

Der archaische Ernst des heutigen Eingangschores wird dadurch noch verstärkt, dass Bach die Choralzeilen im Pachelbelschen Muster in den drei restlichen Stimmen fugiert vorbereitet, d. h. dass der ganze Satz aus einer Aneinanderreihung von sieben Fugateilen besteht. Auffallend ist die Häufung chromatischer Melodiewendungen, die Bach sogar entgegen der Gemeindefassung des Chorales in den Alt-Cantus-firmus übernimmt.



Dieses neue Spannungsmoment ist jedoch keine „moderne“ Ausweichung innerhalb eines altehrwürdigen Kompositionsschemas, sondern hat ebenfalls eine zurückliegende Tradition: Die Chromatik spielte – ausgehend von den Manierismen der Gesualdo-Madrigale (um 1600) in den Ricercare- und Fugenkompositionen der italienischen wie nordischen Orgelmeister (Sweelinck, Buxtehude) eine wichtige Rolle. Diente die chromatische Schreibweise innerhalb der Vokalmusik bei Carlo Gesualdo wie Heinrich Schütz oder seinem Schüler Matthias Weckmann eindeutig der Unterstreichung des Affektes (man vergleiche das angegebene Beispiel aus dem *Osterdialog* von Schütz), der nahezu atemlosen Spannung einer besonderen Situation, so wird sie bei den soliden Satzkünsten der Orgelmeister in feste Formen gefügt und durch ständige kanonische Wiederholungen entschärft. Ein Beispiel aus einer Sinfonie von Samuel Scheidt sei hier ebenfalls zur Illustration beigegeben.

H. Schütz: Osterdialog

The image shows a musical score for H. Schütz's 'Osterdialog'. It consists of three staves, all in bass clef and common time (C). The first two staves have lyrics underneath them: 'Ma - ri - al' followed by a dash and 'al'. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some chromatic movement. The third staff is a single melodic line without lyrics.

S. Scheidt, Sinfonie

The image shows a musical score for S. Scheidt's 'Sinfonie'. It consists of three staves in treble clef and common time (C). The music is highly chromatic and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The first staff starts with a rest, followed by a series of notes. The second and third staves continue the melodic and harmonic development.

Hört man den Eingangschor der Kantate, so ist man wohl eher geneigt, den Stellenwert der Chromatik für eine wohlgeordnete Fugenschreibweise anzuerkennen als darin eine spontane Gefühlsaufwallung zu sehen, was den kompositorischen Wert des Stückes natürlich nicht schmälern soll. Aber vielleicht ist der Rezensent nach fast zehnjähriger regelmäßiger Betrachtung und Erläuterung Bachscher Kirchenkantaten nicht mehr so leicht zu entflammen, wenn er beim großen Meister Bach einige Chromatik und die daraus resultierende ungewöhnliche Harmonik entdeckt, wie am Anfang seiner Tätigkeit, als ihm dies jedesmal wie ein neues Weltwunder erschien. Die Leser mögen ihm das verzeihen, ebenso das persönliche Wort in eigener Sache, das sonst an dieser Stelle nicht zu stehen pflegt.

Im ersten Rezitativ für Tenor und Continuo werden zwei Choralzeilen in Text und Melodie übernommen, wobei das Continuo sogleich im Kanon antwortet. Das zweite Rezitativ für Bass ist besonders sorgfältig gestaltet. Die sonst von Orgel und Streichbässen (Continuo) gesetzten Secco-Akkorde werden diesmal von den Streichern übernommen und in langen Werten ausgehalten. Die Vokalpartie besticht einmal mehr durch ausdrucksvolle Deklamation. Da, wo von der „Hilfe Morgenrot“ und der „reinen Wahrheit hellem Sonnenschein“ die Rede ist, lässt Bach in einem ariosen Mittelteil durch hochaufsteigende Linien in erster Violine, Vokalstimme und Continuo regelrecht die Sonne aufgehen.

In der ersten Arie für Solo-Alt, Solo-Violine und Continuo herrscht eher musikalisches Mittelmaß, obgleich Bach hier die instrumentalen Mittel moderner Figuralmusik einsetzt. Möglicherweise sollen die flinken Triolenketten das scheinbare Glänzen der „falschen Lehren“ darstellen.

Die zweite Arie, wohl das gewichtigste Solostück der Kantate, ist für Tenor und Streichorchester, wobei die erste Violine von den beiden Oboen verstärkt wird. Die unbequeme Läuterung der Christen, die mit der Feuerreinigung des Silbers verglichen wird (dies in textlicher Anlehnung an Luthers 5. Strophe), soll wohl durch die schwer lastenden Sextakkordketten der oberen Streicher, die Umkehr zur wahren Lehre durch die gegenläufige Bewegung der Bassinstrumente symbolisiert werden. Auch wenn diese Deutung eher in den Noten als in den Ohren zu erkennen ist, hinterlässt diese Arie auch beim unbefangenen Hören den Eindruck einer flammenden Bußpredigt.

Der Schlusschoral, ein schlichter vierstimmiger Satz, ist diesmal nicht, wie üblich, nur wegen seiner Schlichtheit erwähnenswert. Hier ist jede der vier Stimmen trotz fehlender harmonischer und melodischer Eskapaden bei aller Einfachheit so selbständig, ja solistisch geführt, dass man es verstehen kann, dass Komponisten nach Bach sich daran stießen. In verständnisloser Weise wie Carl Maria von Weber, der einem glatten und reibungslosen Vokalsatz huldigte und die „Ungereimtheiten“ Bachscher Choralsätze am liebsten „verbessert“ sah. Oder in rückhaltloser Anerkennung wie Johannes Brahms, Max Reger oder Alban Berg, die die Kunst Bachs erkannten und gerade in jener zwingenden Kongruenz von horizontaler Linearität und vertikaler Harmonik auf kleinstem Raum die allerhöchste Satzkunst verwirklicht sahen.

Winfried Radeke (1975)