

Ach Gott, vom Himmel sieh darein (BWV 2)

Das Werk ist eine Choralkantate für den 2. Sonntag nach Trinitatis 1724; zugrunde liegt ihr Martin Luthers Nachdichtung des 12. Psalms, eine Klage über die Abkehr der Menschen von Gott und ihre Verführung zu gottlosem Leben durch ketzerische Lehren. Die madrigalische Umformung durch den unbekannten Textredaktor folgt dem Grundtext „mit bemerkenswerter Genauigkeit“ (SPITTA).

Das Evangelium ist aus Lukas 14,16-24, das Gleichnis vom großen Abendmahl. Es ist die Parallelversion zu Matthäus 22,2-10, die der Kantate Ich geh und suche mit Verlangen (BWV 49) zugrunde liegt. Allerdings lädt kein König zu einem Hochzeitsmahl, sondern „ein Mann veranstaltete ein großes Gastmahl und lud viele ein“ (V.16). Der Textdichter entnimmt ihm „nur das Verhalten der Eingeladenen, die sich entschuldigen: Für ihn sind diese nicht nur diejenigen, die wegbleiben – wie im Gleichnis, sondern diejenigen, die mit List falsche Glaubenslehren vertreten und durchsetzen wollen; insbesondere das allein auf Vernunft gegründete Christentum [...] gerät in die Kritik“ (PETZOLDT).

Satz 1

Der Eingangschor „ist das klassische Muster einer Cantus-firmus-Motette: Die Liedweise wird in langen Notenwerten vom Alt vorgetragen, dabei jede Zeile vorbereitet durch eine fugierte Verarbeitung ihrer Melodie in den übrigen Singstimmen. Der hierdurch verursachte ständige Wechsel der Stimmenzahl mit ihrem stetigen Anwachsen bis zum Einsatz des Alts in jeder Zeile verleiht dem Satz eine eigene, strukturbedingte Dynamik. Andererseits erweckt dieser Chor durch das Fehlen obligater Instrumentalstimmen den Eindruck des Altertümlichen, Archaischen“ (DÜRR). Könnte das eine Anspielung auf die alte, rechte Lehre sein?

„Martin Luther schuf den Choral ‚Ach Gott, vom Himmel sieh darein‘ – ein reformatorisches Kampflied – 1524 als Umdichtung des 12. Psalms. Er steht im phrygischen Modus, der zu Luthers Zeiten als cholerisch, von Bachs Zeitgenossen aber als ‚traurig und melancholisch‘ oder ‚zornig und sauerhaft‘ empfunden wurde“ (BÖTTICHER). Die Chormelodie geht auf vorreformatorisches Gut zurück, und Bach verpasst der Motette vorsätzlich einen altertümlichen Zuschnitt (SCHULZE). Der Cantus firmus liegt im Alt, der auch die erste Arie singt. Das mag, im Hinblick auf den ersten Satz, mit der verwendeten Kirchentonart zusammenhängen (PETZOLDT); bedeutsamer aber ist wohl, dass die Altlage bei Bach für die gläubige Seele steht, die Gott ihr Leid klagt.

Die Umstellung des Lutherverses „Dein Wort man *lässt nicht* haben wahr“ zu „Dein Wort man *nicht lässt* haben wahr“ hat ihren Grund darin, dass damit das Wort „nicht“ immer auf einen betonten Taktteil fällt, was die Dramatik der Schilderung erhöht (PETZOLDT).

Satz 2

Satz 2 ist als continuobegleitetes Secco komponiert; doch werden die beiden choralverwandten Textzeilen als Arioso vertont („adagio“). Es ist ein „Rezitativ mit einer deutlichen Absage an Versuche, Verstand – hier ‚Witz‘ genannt – und Vernunft an die Stelle des Glaubens zu setzen“ (SCHULZE). Luther hatte in seiner Dichtung auf *Gottes Wort* verwiesen, bei Bach steht hier „*die Bibel* als Korrektiv, eine typische Ausprägung der späten altprotestantischen Theologie in der Lehre vom Wort Gottes: Wort Gottes ist Bibel“ (PETZOLDT).

„Im Text werden [...] die selbsterdachten Normen beklagt, die anstelle biblischer Gebote in der Kirche an Wert gewinnen, die zweite Stelle nutzt Kolosser 2,18 [...], was sich auf sich selbst wählende, selbsternennende scheinheilige Vorbilder bezieht die ‚in Demut und Geistlichkeit der Engel‘ einhergehen und mit vernünftigen Argumenten bestechen, sie werden – das von Luther bereits assoziierte Wort Jesu Matthäus 23,27 voll ausschöpfend – mit Grabdenkmälen verglichen, die von außen viel hermachen und dadurch die in ihnen verwesenden Leichname und verfaulte Materie verdecken“ (DERS.). Es handelt sich um eine „handfeste Warnung des Textdichters vor den falschen Propheten der Aufklärung, die das alte christliche Dogma, bedingungslos zu glauben, mehr und mehr in Frage stellten“ (MAUL).

Satz 3

„Die Altarie ‚Tilg, o Gott, die Lehren‘, die die Ketzerei und die ‚Rottengeister‘ anprangert, würde man zunächst etwas heftiger erwarten – dabei kommt sie im milden B-Dur als luftig-lockeres Stückchen daher. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich allerdings die Gleichzeitigkeit von ostinatem, hartnäckig beharrendem Bassrhythmus, überwiegender Sechzehntelbewegung der Gesangsstimme und galanten, ‚neumodischen‘ Triolenfiguren der Sologeige als feinsinnige Hermeneutik: Die Ketzerei erscheint als sanfte Verführung“ (BÖTTICHER).

Die Arie ist geprägt „vom lebhaften Wettstreit zwischen der Alt-Stimme und einer Solovioline, insbesondere jedoch von der fast ständigen Präsenz des charakteristischen Kopfmotivs, das die Aufforderung ‚Tilg, o Gott, die Lehren‘ unentwegt in Erinnerung zu rufen scheint“ (SCHULZE). Dabei gibt Bach die Worte „Tilg, o Gott, die Lehren, so dein Wort verkehren“ durch „ein solches Bild musikalischer Verkehrtheit wieder, dass man das ganze Stück hindurch den Eindruck hat, als wären Singstimme und Begleitung nicht beieinander“ (SCHWEITZER).

Im Mittelteil benutzt Bach wiederum die Gelegenheit zu einem Zitat der Choralmelodie im Alt auf die annähernd wörtlich beibehaltene Schlusszeile der 3. Strophe „Trotz dem, der uns will meistern“. Diesem „Trotz dem“ lässt Bach besondere Aufmerksamkeit zukommen, dazu Petzoldt: „Als ob in trotziger Widerständigkeit die melodische Bildung nicht gelingen will, versuchen erst zwei kleine Sexten nach oben, gefolgt von Quarte und Tritonus (T.52-54), in die Melodie einzumünden, was dann erst bei nochmaligem Neueinsatz auf die Melodie der letzten Choralzeile zum Ziel kommt (T.56-59), doch wegen des kirchentonartigen Schlusses noch einmal auf ‚Trotz‘ einen weiteren Tritonus zu liefern (T.59), um dann den B-Teil auf eine Kadenz in d-Moll zu schließen.“ Illustrierende Musik auf höchstem Niveau!

Satz 4

„Das sorgfältig auskomponierte Accompagnatorezitativ des Basses greift in den ersten Begleitfiguren die charakteristischen Halbtonschritte des Chorals auf. Inhaltlich leitet es jene Theologie des Kreuzes ein, die in der nachfolgenden Tenorarie elaboriert wird“ (BÖTTICHER). „Herausgehoben ist hier die Zusicherung von Gottes Hilfe; sie erklingt als motivisch deutlich konturiertes Arioso“ (SCHULZE). „Die aus Jesus Sirach stammende anthropomorphe Vorstellung vom Gebet der Elenden, das durch die Wolken an das Ohr Gottes dringt, wird durch eine erste Beschleunigung der Begleitung der Streicher von Halben auf Viertel hörbar, nach der Einleitung zur direkten Gottesrede geht die Begleitung in Achtelbewegungen des Arioso über. Hier sind es auf- und absteigende Achtelskalen, die Gottes Hören und Entschluss zur Hilfe unterstreichen, während die Bassstimme in Quart- und Quintaufnahmen die Äußerungen des Gotteswillen vorträgt“ (PETZOLDT).

Satz 5

„Die Arie ‚Durchs Feuer wird das Silber rein‘ wird von einem stark akkordischen und periodisch gegliederten Instrumentalsatz – 2 Oboen und Streichern – getragen. Vielleicht sollen die ständig auftretenden gegenläufigen Melodielinien, die freilich dem Auge stärker als dem Ohr auffallen, auf die Umkehr des durch das Kreuz geläuterten Christen deuten“ (DÜRR). Bei diesem „vierstimmigen Begleitsatz von ungewöhnlicher harmonischer Dichte“ fällt die Mahnung zur Geduld „ohne den schützenden Instrumentalklang“ (SCHULZE) umso mehr auf. „In Kreuz und Not“ ist der geduldig Glaubende sehr allein.

Satz 6

Mit Strophe 6 des Liedes von Martin Luther „schließt die Kantate, der Text bezieht sich auf das durch das Kreuz bewährte Wort Gottes, das Gott selbst vor Irrlehrern bewahren wolle. Die Stollen sind in dichter Chromatik mit kühnen harmonischen Wendungen geführt, wobei der zweite Stollen an die immer drohende Gefahr der unbemerkten Verflechtung mit glaubenszerstörenden Anschauungen und ihren Trägern erinnert. Den Abgesang durchzieht eine nur wenig abbrechende Achtelbewegung, eventuell Zeichen für die bezeichnete Gefahr der Unterwanderung“ (PETZOLDT).

Die schleichende Bedrohung

Keine andere Kantate Bachs schildert die Bedrohung durch die Aufklärung als so subversiv wie „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“. In den einschlägigen Kommentaren ist von „sanfter Verführung“, „unbemerkter Verflechtung“ und „Unterwanderung“ die Rede. Die Vernunft breitet sich wie ein infiltrierendes Geschwür aus, lange Zeit unbemerkt, dann nicht ernst genommen und zuletzt tödlich.

Auch die eigene Gemeinde ist infiziert. Und oft erkennt man die Gefahr nicht, ist die Vernunft doch „von außen schön“; dass es sich um übertünchte Gräber mit lauter Stank, Moder und Unflat handelt, erkennt man erst spät, vielleicht zu spät. Und die Proponenten, diese „losen Leute“, sind ja bereits „in deinem Volk erhaben“!

Der Eingangschoral betont in seiner Klage vor Gott, mit dieser Bedrohung nicht allein fertig werden zu können; schlimmer noch: die Gläubigen fühlen sich selbst von Gott verlassen – einem Gott, der mit seinem Eingreifen zögert, sich vielleicht sogar ganz verweigert. Dass die Klagen doch „in das Gnadenohr des Allerhöchsten“ eindringen und er „ihr Flehn erhört“ (Satz 4), spiegelt sich im Schlusschoral nicht wider, zumal auch Satz 5 nichts anderes als eine Durchhalteparole („zu allen Stunden in Kreuz und Not geduldig sein“) bieten kann. „Der Glaub ist auch verloschen gar bei allen Menschenkindern“. Bei allen. Was sollte Gott da noch „bewahren rein“?