

Lobet Gott in seinen Reichen (BWV11)

Für die moderne Theologie sind Karfreitag, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten ein einziges Ereignis: die Vollendung des Wirkens Jesu und seine Erhöhung als Christus. „Die Himmelfahrt muss als einprägsame Illustration der christologischen Erkenntnis der Erhöhung Jesu verstanden werden, nicht als Beschreibung eines historisch fassbaren Ereignisses“ (NÜTZEL). Von den Evangelisten berichtet nur Lukas darüber; Markus hat sie im sekundären Schluss, der wiederum stark von Lukas beeinflusst ist, Matthäus und Johannes verlieren kein Wort darüber. „Weitgehende Einigkeit herrscht heute darüber, dass Lukas selbst (den Bericht) wesentlich geformt hat... Das völlige Schweigen des restlichen Neuen Testaments über eine doch eindrucksvolle sichtbare Himmelfahrt lässt sich nur so verstehen, dass sie nicht zum ältesten Bestand der Jesus-Überlieferung gehörte“ (ebda.). Und bei Lukas schließt die Himmelfahrt nahezu unmittelbar an Ostern an: An ein und demselben Tag erscheint Christus den Jüngern in Emmaus, dann den Aposteln, erteilt diesen letzte Weisungen, führt sie hinaus nach Betanien und wird dort in den Himmel emporgehoben. „Die Himmelfahrt wird nur von der Apostelgeschichte ausdrücklich als ein späteres, von der Auferstehung unterschiedenes Ereignis betrachtet“ (BORING); sie spricht von vierzig Tagen Erscheinungen und Belehrungen, bevor Christus vor den Augen der Apostel emporgehoben und durch eine Wolke ihren Blicken entzogen wird.

Zur Zeit Bachs wurde die Himmelfahrt noch buchstäblich als geschichtliches Ereignis, als „Historia“ verstanden. „Benutzt wird der biblische Text gemäß der zu jener Zeit noch allgemein bekannten Evangelienharmonie Johann Bugenhagens“ (PETZOLDT). Bugenhagen, ein Zeitgenosse und Weggefährte Martin Luthers, hat aus den zum Teil erheblich divergierenden Darstellungen der Evangelien und der Apostelgeschichte einen einigermaßen in sich stimmigen historischen Ablauf des Lebens Jesu zu rekonstruieren versucht, und diese Darstellung ist in allen Gesangsbüchern der damaligen Zeit wiedergegeben worden, war gewissermaßen religiöses Allgemeingut. Bach hat sie aber nicht einfach übernommen. Seine Version weist „einige geringfügige Kürzungen und Umstellungen auf, dazu Umformulierungen, zumeist in Richtung auf den originalen Evangelientext“ (SCHULZE). Allerdings sind nicht alle Holprigkeiten beseitigt worden. So wird im Rezitativ Satz 7c ein Lukasvers in der Mitte zerrissen, um einen fast gleichlautenden Satz der Apostelgeschichte einzufügen, was zur zweimaligen Meldung führt, dass die Jünger nach Jerusalem zurück-gekehrt seien.

Das Himmelfahrtsoratorium weist etliche Verwandtschaften mit dem Weihnachtsoratorium auf:

- „Wahrscheinlich hat Bach sein Himmelfahrts-Oratorium im selben Kirchenjahr wie das Weihnachts-Oratorium komponiert, nämlich zum 19. Mai 1735“ (DÜRR).
- „Wie das Schwesterwerk auf Weihnachten, setzt sich auch das Himmelfahrts-Oratorium aus originalen sowie aus übernommenen beziehungsweise umgearbeiteten Sätzen zusammen“ (SCHULZE).
- „Die Struktur des Werkes entspricht der Gestaltung der sechs Kantaten des Weihnachtsoratoriums (BWV 248) ...

Eingangsschor (Satz 1)

Evangelium (Satz 2)

bibeltheologisches Rezitativ (Satz 3)

betrachtende Arie (Satz 4)

Evangelium mit antwortendem Choral (Sätze 5, 6 und 7a.c)

bibeltheologisches Rezitativ (Satz 7b)

betrachtende Arie (Satz 8)

Schlusschoral (Satz 9)“ (PETZOLDT).

- Der Textdichter ist unbekannt, wahrscheinlich handelt es sich, wie beim Weihnachtsoratorium, wiederum um Picander; das ist aber nicht nachweisbar.

„Der Stil zeigt den Meister in seiner vollsten Reife“ (SPITTA). „Diese lebendige, poetisch fein durchgeführte Verknüpfung von heiligem Text und subjektivem Gefühlserguss steigert das Erlebnis der Himmelfahrtsvision ungemein und hat Bach Töne von überquellender Inbrunst entlockt“ (SCHERING).

Satz 1

„Der Anfangschor [...] ist in seiner Verbindung von liedhaft einfachem und polyphon kompliziertem Stil ein Musterstück: ununterbrochen strömen in der Oberstimme die jubelnden Melodien in übersichtlichster Periodisierung dahin, und doch entfalten die tieferen Stimmen das reichste selbstständige Leben“ (SPITTA). Er ist „einer jener strahlenden, in lautem D-Dur-Jubel hinausgeschmetteten Lob- und Preischöre, deren wir von Bach so viele besitzen, einer von denen, deren Thematik und Kolorit – insbesondere wegen des glänzenden Trompetenorchesters – sich unauslöschlich einprägen“. Der Hörer steht „unter dem Eindruck eines unbegreiflich Erhabenen [...]. Dieser Satz bildet gewissermaßen das große Festprälude des Feiertags, bestimmt, die Gemeinde in Himmelfahrtsstimmung zu versetzen. „Ähnlich wie in der Matthäuspassion der Eingangsschor den Ereignissen vorausgreift und die Passion schon als vollendet ansieht, ebenso hier: der Jubel bedeutet die Freude über die bereits erfolgte Himmelfahrt, deren Geschehen erst das Folgende zu schildern übernimmt“ (SCHERING). Doch die weitere Darstellung ist nicht immer folgerichtig; so klagt etwa der Bass in seinem Rezitativ: „Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?“, nachdem dieser schon erfolgt ist. „Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde der musikalische Satz der Eröffnung der Kantate zur Einweihung der erneuerten Thomasschule entnommen“ (PETZOLDT). „Trompeten, Flöten, Oboen und Streicher samt Continuo beginnen mit einem konzertierenden Vorspiel; der Chor setzt eigenthematisch homophon ein, um sich im späteren Verlauf jedoch in freipolyphonem Satz mehrfach dem Orchestersatz im Choreinbau (Hinzukomponieren der Singstimmenpartie zur Wiederholung der instrumentalen Einleitung) unterzuordnen. Ein neues, synkopisches Thema beherrscht den Mittelteil, der zweigliedrig angelegt ist und, obwohl in die Mollparalleltonarten führend, doch den jubelnden Grundton beibehält, bis ein freies Da capo des Hauptteils den Satz beschließt“ (DÜRR).

Satz 2

„Satz 2 beginnt nun die Himmelfahrts-Historia zu erzählen, die wie üblich dem Tenor in einem secco-Rezitativ übertragen wird“ (PETZOLDT). Die Worte ‚schied er‘ vertont Bach „mit einem aufsteigenden Sprung in die große Septime. Diese Geste scheint die größtmögliche Spannung und Entfernung auszudrücken und dient darüber hinaus als Intervall der Verwandlung“ (BÖTTICHER).

Satz 3

„Satz 3, ein motivegeprägtes Accompagnato für Bass, zwei Traversflöten und Continuo, scheint musikalisch-affekthaft an das begleitete Rezitativ der Matthäuspassion, BWV 244, Satz 5 („Du lieber Heiland, du“, dort für Altstimme), zu erinnern, denn die Motivik der

Traversflöten ist hier wie da aus der Vorstellung der rollenden Tränen entwickelt. Zunächst setzt der Satz mit einem beengenden und beängstigenden Septakkord ein, dem die Singstimme am Beginn gar noch die None hinzufügt: Die Beendigung der ‚sichtbaren Gegenwart‘ Jesu, wie es Johann Olearius nennt, wird begleitet von interjektiven Seufzern... Himmelfahrt hat es als zuerst und vor allem mit einem schmerzlichen Abschied zu tun“ (PETZOLDT).

[Hörtipp: J.S.Bach: Matthäuspassion BWV 244.5]

Satz 4

Die Altarie „Ach, bleibe doch“ bietet „zum Teil dieselbe Musik, die Bach später für das Agnus dei bei der h-Moll-Messe verwendete. Aber er gibt sie hier in einer Form, die an Stärke des Ausdrucks den Messensatz noch übertrifft. Die gleichsam das Händeringen begleitenden Violinfiguren, die dort auf den Relativsatz ‚qui tollis peccata‘ kommen und in ihn eine fast fremd berührende Überschwänglichkeit hineinbringen, enthüllen erst hier zu den Worten ‚Ach, bleibe doch!‘ ihre wahre Natur. Singstimme und Violine wetteifern förmlich in bewegtem, inständigem Flehn. Von besonderer Innigkeit ist der Mittelsatz (‚Dein Abschied‘), der den Gegensatz der bedrückenden Abschiedsstimmung dieser Arie zum frohen Anfangschor recht deutlich empfinden lässt“ (SCHERING). Beim Urbild handelt es sich „um den Satz 3 der ‚Serenata auf die Hohmann- und Menckische Hochzeit in Leipzig 1725‘ [...], deren Entstehung bei Komposition des Himmelfahrtsoratoriums 10 Jahre zurücklag und dessen erneute Umarbeitung zum Agnus Dei mehr als 10 weitere Jahre später erfolgen würde“ (PETZOLDT). Diese von „herrlichem Wohlklang gesättigt(e), mit ergreifender Inbrunst“ (SPITTA) vorgetragene Arie zeugt von der „innerbiblische Konnotation des mit Schmerz verbundenen Abschieds Jesu“ (PETZOLDT). Hier trennen sich zwei Liebende. Dabei fällt an den madrigalischen Sologesängen auf, „dass sie nicht kirchlich betrachtend, sondern dramatisch gedacht sind“ (SPITTA).

[Hörtipp: J.S.Bach: h-Moll-Messe BWV 232.22]

Satz 5

Dieser Satz schließt an Satz 2 an und erzählt weiter von den Geschehnissen.

Satz 6

Satz 6 ist eine Strophe aus dem Lied „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ von Johann Rist und setzt einen kommentierende(n) Akzent“ (PETZOLDT). Dabei kann nicht behauptet werden, dass die ersten beiden Zeilen „Nun lieget alles unter dir, Dich selbst nur ausgenommen“ besonders geglückt wären.

Satz 7

Der Bericht des Evangelisten wird fortgesetzt. Während die Jünger Jesus nachsehen, wie er gen Himmel fährt, stehen plötzlich zwei weiß gekleidete Männer neben ihnen. „Die Verkündigung selbst ist zweistimmig gehalten; der strenge Quintkanon zwischen beiden Singstimmen symbolisiert einerseits die Übereinstimmung der Aussage, andererseits die Unanfechtbarkeit des Gesagten“ (SCHULZE). Dabei ist die Anzahl von zwei Zeugen bedeutend. Im Judentum galt eine Aussage nur als wahr, wenn sie von zwei Männern bezeugt worden ist; es handelt sich also hier um einen Wahrheitsbeweis!

„Was stehet ihr da und sehet gen Himmel?“ Dazu kommentiert Johann Olearius „Das ist vergeblich. Hier tut's weder Stehen noch Sehen. Nun wird's Zeit zu gehen in alle Welt und zu suchen, was droben ist“ (zit. bei PETZOLDT).

Satz 8

Die Arie atmet „eine zauberisch-lichte Verklärtheit“ (SPITTA). Bach stellt dem Sopran „zwei Blasinstrumente zur Seite (das Element Luft); er verzichtet auf einen Basso continuo und lässt dagegen die Streicher eine hohe, tänzerische Basslinie spielen. Was hier spürbar wird, kann ‚Levitas‘ genannt werden, die unendliche Leichtigkeit, die Aufrichtekraft“ (BÖTTICHER). Die aufsteigenden Koloraturen auf das Wort „sehn“, die nach oben strebenden Läufe von Traversflöte und Oboe wecken die Assoziation eines Sogs von oben, ganz wie das Jesuswort im Johannesevangelium zum Ausdruck bringt: „Wenn ich von der Erde erhöht bin, werde ich alle an mich ziehen“.

Satz 9

Im letzten Satz des Himmelfahrts-Oratoriums kombiniert Bach einen konzertanten Orchestersatz in der Haupttonart D-Dur mit dem Choral ‚Von Gott will ich nicht lassen‘. Der in langen Notenwerten geführte Cantus firmus liegt im Sopran, die unteren Stimmen weben darunter einen motettischen Satz. Das latente h-Moll des Chorsatzes wird ständig wieder zurückgeführt in ein festlich-zuversichtliches D-Dur“ (BÖTTICHER). Die Kirchenliedstrophe stammt aus dem Lied „Gott fährt auf gen Himmel“ von Gottfried Wilhelm Sacer. Das „Kunststück“, einen in h-Moll stehenden Choral in einen Orchestersatz in D-Dur einzubetten, hatte Bach „kurz vorher schon einmal mit Erfolg bewältigt [...], im Schlusssatz der sechsten Kantate seines Weihnachts-Oratoriums“ (SCHULZE).

„Nach dem festlich wirkenden Themenkopf am Anfang, der im Verlauf des Satzes als markant gliederndes Element zum Einsatz kommt, fällt in der musikalischen Gestaltung immer wieder jenes synkopische Motiv auf ein und denselben Ton auf, das sowohl einfach als auch zumeist mehrfach nacheinander von einem Instrument vorgetragen wird und sofort in eine weitere Instrumentalstimme wechselt, sodass es in längeren Phrasen immer präsent ist und durch Sechzehntelläufe weiterer Instrumente begleitet wird. Es erweist sich als Symbol für den Inhalt von Zeit und Ewigkeit, indem es Zeitverläufe akzentuiert und zugleich sich gegen den Verlauf von Zeit zur Wehr setzt, während z.B. das Violoncello – zumindest in den Ritornellabschnitten – in gleichmäßigen Achtelrepetitionen auf einen Ton tatsächlich die mechanisch-stereotyp laufende Zeit hörbar machen mag“ (PETZOLDT).

Dass wir den Heiland küssen

„Aus der Musik, die Bach zu diesen Worten geschrieben hat, lodert mystische Liebesglut auf“ (SCHWEITZER). Für Arnold Schering handelt es sich hier um eine „Choralphantasie großen Stils [...]. Bei der [...] Choralzeile: ‚Dass wir den Heiland grüßen‘ geht der Freudentaumel in eine Art wilde Entzückung über. Es ist wunderbar, wie sich inmitten eines so kunstvollen polyphonen Stimmgefüges die einzelnen Stimmen gesondert anschicken, ihren Heiland zu begrüßen: Alt, Tenor und Bass, jedes in anderem majestätischen Zuge. Aber der Höhepunkt ist erst bei der nächsten Zeile: ‚dass wir den Heiland küssen‘ erreicht, dort, wo die Flöten in tollen Passagen dreimal, viermal abwärts stürzen und die Streicher die Melodie des Soprans nachdrücklich verstärken. Hier bricht ein gewaltiges Stück Bachscher Mystik durch, Mystik, wie sie ein Jakob Böhme nur in Bildern und Vergleichen stammeln

konnte. Dieses auflodernde Entzücken beim Gedanken, den Heiland sogar küssen zu dürfen, berührt fast wie ein atavistischer Zug aus der alkatholischen Zeit der Meister Eckhart und Tauler, und diese Bachsche Tonvision scheint ein Beweis für die enorme Kraft zu sein, die die Christusmystik des Mittelalters noch über Jahrhunderte hinweg zu äußern vermocht hat. In Augenblicken solcher brennenden Begeisterung ist es Bach ebenso gleichgültig wie Beethoven, ob die armseligen menschlichen Singstimmen, die dergleichen Herrliches offenbaren sollen, singbar im herkömmlichen Sinn gerieten. Was Bach hier dem Chorbass, etwa auf dem Worte ‚Heiland‘, zumutet, ist ein Beweis für die Anforderungen, die die alte Zeit gerade an die Vertreter dieser Stimme stellte. Aber nicht mit diesem Ausbruch übermäßiger Freude schließt der Satz, sondern mit einer gemäßigten, fast liebenswürdigen Auslegung der Worte ‚Komm, stelle dich ein‘. Noch einmal stolziert die funkelnde Orchestereinleitung daher; aber sie ist Coda geworden und beschließt triumphierend eines der gewaltigsten Feststücke, die aus Bachs Feder geflossen sind“ (SCHERING).