

Der unserer heutigen Kantate zugrundeliegende Choral *Ach Herr, mich armen Sünder straf nicht in deinem Zorn* wurde 1597 von Cyriacus Schneegaß in Anlehnung an den 6. Psalm gedichtet. Das Lied, das auf die Melodie von Hans Leo Häblers *Herzlich tut mich verlangen* gesungen wurde, war in den Gesangbüchern der Bach-Zeit allgemein verbreitet, in unserem Evangelischen Gesangbuch ist es nicht mehr enthalten. Der unbekannt Textdichter unserer Kantate übernahm die 1. und 5. Strophe jenes Psalmliedes unverändert (für Eingangschor und Schlusschoral), während er die mittleren Strophen zu zwei Rezitativen und zwei Arien umgestaltete. Trotz dieser nun zweiten Umdichtung der Bibelworte tritt der Psalmtext an vielen Stellen immer noch deutlich, teilweise sogar wörtlich hervor:

(Psalm 6)  
Denn im Tode gedenkt man  
dein nicht.

(Kantate 135)  
Denn im Tod ist alles stille,  
Da gedenkt man deiner nicht.

Meine Gestalt ist verfallen  
vor Trauern und ist alt  
geworden; denn ich werde  
allenthalben geängstigt.

Ich gräme mich fast tot  
und bin vor Trauern alt  
Denn meine Angst ist  
mannigfach.

Weichet von mir alle Übeltäter,  
denn der Herr hört mein Weinen.

Weicht all ihr Übeltäter,  
Mein Jesus tröstet mich!

Es müssen alle meine Feinde  
zu Schanden werden und sehr  
erschrecken, sich zurückkehren  
und zu Schanden werden  
plötzlich.

Die Feinde müssen plötzlich fallen  
Und ihre Pfeile rückwärts prallen.

In der Behandlung der Choralmelodie gleicht der Eingangschor der Kantate ganz denen der übrigen Choralkantaten der sogenannten späteren Leipziger Periode (1735-44), nur liegt der Cantus firmus nicht – wie gewöhnlich – im Sopran, sondern im Bass. Es gibt unter jenen späten Choralkantaten nur noch fünf, in denen Bach bezüglich des Choral-Cantus-firmus von seinem sonst üblichen Schema abweicht: *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2), *Meine Seel erhebt den Herren* (BWV 10) und *Herr Christ, der einge Gottessohn* (BWV 96) bringen die Choralmelodie im Alt, *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 7) im Tenor und *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (BWV 3) – als einziges Parallelbeispiel zur heutigen Kantate – ebenfalls im Bass.

Durch die tiefe Lage des Cantus firmus konnte Bach den Choral in seiner Gemeindetonart, d. h. in a-Moll (eigentlich phrygisch auf e) belassen; selbst der Schlusschoral bleibt in der gebräuchlichen Tonhöhe (eine Seltenheit bei Bach). In der Choraldurchführung bedient sich der Komponist der strengen, Pachelbel'schen Vorimitation nur insoweit, als die Violinen und Bratschen im Einklang die jeweilige Choralzeile wörtlich vorbereiten. Die beiden Oboen spielen dazu als Kontrapunkt ein ostinates, aus der ersten Choralzeile gewonnenes Achtelmotiv (das später auch von den Streichern aufgegriffen wird), so als wollten sie immer wieder ausrufen: „Ach Herr, mich armen Sünder“.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe I, Oboe II, and Violins/VIolas. The music is in 3/4 time and a-moll. The Oboes play a rhythmic eighth-note pattern that serves as a counterpoint to the Choral Cantus firmus. The Violins and VIolas play the Choral Cantus firmus, which is a simple eighth-note melody.

Dieses Ostinatomotiv benutzen nun auch die drei oberen Chorstimmen, während der Chorbass – das tragende musikalische Fundament, verstärkt durch Posaune und das gesamte Continuo – die Basslinie jeweils durch seinen Cantus-firmus-Einsatz hinzutreten lässt. Nur die dritte Choralzeile hebt Bach, wie es schon bei der Kantate 177 *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* zu beobachten war, durch getreue Vorimitation auch in den übrigen Chorstimmen hervor; die Bitte „Ach Herr, wollst mir vergeben“ erklingt dadurch besonders eindringlich.

Für einen Eingangschor – in Bachs Kantatenwerk meist das gewichtigste Musikstück – mag die Form einer Bass-Durchführung klanglich nicht gerade die ideale Lösung sein, da eben auf lange Strecken mit dem Chorbass auch das gesamte instrumentale Bassfundament fehlt, und in der Tat zählt unser Eingangschor nicht zu den stärksten Werken des Thomaskantors. Doch muss man zugeben, dass es Bach gelingt, durch die Bevorzugung des einzigen, durch das ganze Stück ziehenden Achtelmotivs der ersten Choralzeile eine zwingende Überbrückung der unterbrochenen Choralteile herzustellen und somit den ganzen Chorsatz in eindrucksvoller Weise zu straffen.

Die solistischen Mittelstücke der Kantate überragen den Eingangschor an Bedeutung. Im Tenorrezitativ – man kann es von dem bildreichen Text her auch kaum anders erwarten – ist jede deklamatorische Möglichkeit reichlich ausgenutzt. Dem mit dem Bach'schen Kantatenwerk auch nur etwas vertrauten Hörer sind dermaßen realistische Schilderungen „schneller Fluten“ und „abwärts rollender“ Tränen oder ein durch drastische Wortzerstückelung dargestellter „Schrecken“ keine ungewohnten Ereignisse mehr.

Doch begnügt sich Bach mit diesen äußerlichen, fast möchte man sagen: routinemäßigen Darstellungen nicht. Jene musikalischen Mittel – und das erhebt ihn gerade über die meisten seiner Zeitgenossen, die ja im Grunde mit den gleichen Mitteln arbeiteten – treten nur scheinbar in den Vordergrund; wichtig ist ihm nicht das einzelne Bild, losgelöst von seinem textlichen Zusammenhang. Stattdessen soll der Text, besser: die Aussage in ihrer Gesamtheit erfasst werden. Man betrachte nur die Harmonik dieses Rezitativs: Als Ausdruck der Angst der Losgelöstheit von Gott erklingt (außer beim Schlussakkord) keine einzige stabile Kadenzierung (V – I); neben den zahllosen unaufgelösten Septakkorden erscheinen überhaupt nur zweimal „normale“ Dreiklänge (e-Moll, c-Moll), und selbst diese werden durch labile, nach strengen Harmoniegesetzen sogar falsche Wendungen erreicht (Dominantsekundakkord – Grundakkord). Alles – Harmonik, Deklamation, bildhafte Koloraturen, usw. – wirkt zusammen und dient dem einen Anliegen, dem Hörer den Grundgehalt des Textes eindringlich zu offenbaren. Dass dies, ähnlich wie in den schemenhaften und doch so ergreifenden Dacapo-Arien seiner Passionen, oft gerade in einem konventionellen (im Sinne eines damals

üblichen) und deswegen meist kompromissbehafteten Gewande erscheint, macht ja erst die Größe von Bachs Genie aus.

Die Tenorarie (C-Dur) ist ein wunderbarer Quartettsatz für Singstimme, zwei Oboen und Continuo. Die Hauptmelodie „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte“ hat beinahe liedhafte Anmut. Besondere Beachtung verdienen die kühnen Septimsprünge („Sonst versink' ich in den Tod“), die aber wiederum nicht das Einzelbild schildern sollen, sondern gleichsam in die Gesamtaussage eingebettet sind.

Nach dem kurzen Altrezitativ, in dem Bachs Deklamationskunst („Ich bin von Seufzen müde“) in gedrängtester Form zu bewundern ist, folgt die brillante Bassarie „Weicht, all ihr Übeltäter“ (Streichersatz, a-Moll), die nun höchst dramatische Akzente in das Werk bringt. Zu den zuversichtlichen Worten „mein Jesus tröstet mich“ erscheint das feindselige Achtelthema der Violinen nun im Continuo, so als ob der Ansturm der Feinde bereits nachlasse und nurmehr ein heimliches Rumoren zu vernehmen sei.

Vier unterschiedliche Ausdrucksbereiche bot unsere Kantate: demütige Bitte (Eingangschor), affektgeladene Klage (Rezitative), frohe Zuversicht (Tenorarie) und im Glauben gestärkte Standhaftigkeit (Bassarie). Durch den Schlusschoral, der nach den von Choralthematik freien Mittelstücken wieder an das Lied des Eingangschors anknüpft, wendet sich das Werk zu dem wahren und einzigen Ziel aller Bach'schen Kirchenmusik: zum Lob und Preis des dreieinigen Gottes.

Winfried Radeke (1967)