

## **Johann Christoph Bach**

*2 Arien, 2 Lamenti, 2 Motetten, 2 Dialoge*

Wenn wir die Musik von Johann Christoph Bach kennen und schätzen lernen, dürfte es nicht ausbleiben, dass wir uns auch der Reichtümer bewusst werden, die sein jüngerer Großcousin in den weiten Ozean der westlichen klassischen Musik fließen lassen würde; und vielleicht erweisen wir Johann Christoph keinen schlechten Dienst, wenn wir seinen Anspruch anerkennen, als einer der tiefsten Nebenflüsse des großen Stroms der Musik zu gelten, der mit dem Namen Johann Sebastian Bachs verbunden ist. Nicht dass dies eine Forderung gewesen wäre, die Johann Christoph für sich selbst erhoben hätte; es ist vielmehr eine Bewertung, die wir heute (von unserem Ende der Zeitachse aus) durch die Erfahrung erhärten können, die wir durch die Aufführungen und das Hören seiner Musik gewonnen haben – ihrer Inhalte, ihrer Vorgehensweise, ihrer einzelnen Elemente. Wenn wir mit ihr vertrauter werden, wird uns das Privileg zuteil, auf der Basis dieses Wissens die Bewunderung zu teilen, die ihm nachfolgende Bach-Generationen entgegenbrachten: 'Er war ein *profunder* Komponist' (J.S. Bach, 1735).

Profundität beinhaltet nicht notwendigerweise eine sofort ins Auge fallende Komplexität. Allerdings sollten wir im Fall eines Bachs nicht überrascht sein, wenn wir erfahren: Der mürrische alte Mann, der seit Mitte der 1660er Jahre im Dienst der Stadt Eisenach in der Kirche die Orgel spielte und instandhielt, daneben am neu errichteten Hof des Herzogs als Cembalist tätig war, ein Mann in den Fünfzigern, als der zehnjährige Johann Sebastian, Vollwaise geworden, von Eisenach fünfundvierzig Kilometer weiter zu seinem Bruder zog – 'dieser große und ausdrückende Componist' stand im Ruf, er habe 'niemals mit weniger als fünf nothwendigen Stimmen gespielt'. Carl Philipp Emanuel, der diese

Information liefert, dürfte sie von seinem Vater gehabt haben. Das Hinzufügen weiterer Stimmen (Melodieebenen) zu einer vorhandenen Linie mit dem Ziel, ein Geflecht zu schaffen und die Konturen der Harmonie zu bestimmen, gehört zu den Grundlagen der polyphonen Tradition in der westlichen Musik, und im Idealfall sollte das auf diese Weise erreichte 'Ganze' größer sein als die Summe der einzelnen Teile – nicht nur im Hinblick auf die Logik und Schönheit der einzelnen Linien, auch die Beziehungen zwischen ihnen müssen gehört und eingeschätzt werden können. Die Fähigkeit, mit 'fünf nothwendigen Stimmen' zu *improvisieren*, wenn es das ist, was Carl Philipp Emanuel Bach mit 'spielen' meinte, ist in der Tat eine sehr seltene Fertigkeit, die sich nur mit ungeheurem Fleiß erwerben lässt.

Unter der vordergründigen Schlichtheit der beiden Lamenti *Mit Weinen hebt sich's an* und *Es ist nun aus mit meinem Leben* ist ein komplexes System vorhanden – Kunst *im Verborgenen*. Grob gesagt sind es Vertracktheiten des Metrums in der einen Arie, der Harmonisierung in der anderen. *Mit Weinen hebt sich's an* könnte als Musterbeispiel für eine metrische Wortvertonung gelten, die durch eine sorgfältige Auswahl der zu wiederholenden Textteile und die Entscheidung erreicht wird, ob die Musik am Ende der Phrase pausieren darf oder der Text weitergeführt werden muss. Auch absichtlich eingesetzte Unschärfen und Verschiebungen (durch harmonische Stasis und die Verwendung von Pausen) des offenkundigen Angelpunkts sind im Reimschema des düsteren, dreistrophigen Gedichts vorhanden, in denen die jammervollen Jahre des Menschen in der Kindheit, in der Lebensmitte und im Alter nachgezeichnet werden. Durch die Entscheidungen, die er trifft, gelingt es Bach (wir müssen ihn so nennen), die Aussage der Anfangszeile über dreizehn Zeiteinheiten (oder *tactus*) zu strecken, und am Ende jeder Strophe hat er durch die wachsende Zahl der Auslassungen, während sich die Melodie

gegen einen fallenden Bass emporarbeitet, den Hörer so weit gebracht, dass dieser den (absonderlichen) Fünfertakt bedingungslos akzeptiert.

*Es ist nun aus mit meinem Leben* hingegen scheint ein Musterbeispiel für Schlichtheit zu sein: absolute Regelmäßigkeit der Phrasenlängen, kurze und sanfte melodische Phrasen, die oft wiederkehren und noch einmal verwendet werden, allerdings ohne Wiederholung des Textes (mit Ausnahme des Abschiedsgrußes am Schluss: 'Welt, gute Nacht'). Doch jedes Mal, wenn Bach eine Melodielinie mit neuem Text unterlegt, versteht er es, sie harmonisch in eine andere Richtung zu lenken, und bei der letzten Wiederholung von 'Welt, gute Nacht' nutzt er den einfachen Kunstgriff einer unterbrochenen Kadenz unter dem ersten 'gute Nacht', nimmt dem Gruß seine Endgültigkeit und erzwingt gewissermaßen die Wiederholung. In beiden Arien erweckt die faszinierende Perfektion der Wegstrecke, wie sie Bach vom ersten Akkord bis zur abschließenden Kadenz angelegt hat, im Hörer die Sehnsucht, den Weg erneut zurückzulegen – ein ideales Ergebnis der Vertonung strophischer Gedichte (der vollständige Text von 'Es ist nun aus' umfasst sieben Strophen).

Das Lamento für Altstimme *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* ist, zusammen mit den beiden Arien, im *Altbachischen Archiv* enthalten, der Sammlung von Werken älterer Mitglieder der Bach-Familie, die Carl Philipp Emanuel von seinem Vater erbte. Diese Sammlung wäre beinahe dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen (allerdings war eine nicht sehr anspruchsvolle Ausgabe 1935 anlässlich des 250. Todestags Johann Sebastian Bachs veröffentlicht worden), wurde jedoch dank glücklicher Umstände 1999 in Kiew wiederentdeckt und befindet sich nun wieder in Berlin. *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* hat ein Pendant in dem Lamento für Bass *Wie bist du denn, o Gott*. Beide tragen den Titel *Lamento*, beide sind für Solostimme geschrieben, beide enthalten eine Solovioline, die der

Altstimme eine sehr ausdrucksvolle Stütze bietet und beeindruckend *virtuos* gegen den Bass gesetzt ist. Beide nützen die Klangfülle einer unterstützenden Gruppe aus *Violen*, die in dem Lamento für Alt (in einer Quelle) als fakultativ bezeichnet werden, im Lamento für Bass jedoch unverzichtbar sind. Beide basieren auf biblischen Texten: den Klageliedern Jeremias und Psalm 38 beim Lamento für Alt, einer metrischen Paraphrase von Auszügen aus den Bußpsalmen bei dem Stück für Bass. Beide waren zuvor anderen Komponisten zugeschrieben worden – *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* Heinrich Bach (Johann Christophs Vater), und *Wie bist du denn, o Gott* Johann Philipp Krieger –, wurden von der modernen Forschung jedoch überzeugend als Werke Johann Christophs bestätigt.

Es wäre müßig, hier eine Analyse des Alt-Lamentos zu bieten; es ist immerhin eines der Werke Johann Christophs, die in der Moderne außerordentlich häufig aufgeführt werden. Es ist konzentriert, prägnant und geht zu Herzen, es ist kaum zu vergessen, wenn man es einmal gehört hat. *Wie bist du denn* ist in vielerlei Hinsicht breiter gefächert. Zunächst einmal verblüfft die feurige Virtuosität (*stylus phantasticus*) des Violinsatzes, dann der vom Sänger geforderte immense Stimmumfang (über zwei Oktaven) – erreicht werden die Extreme bei den Worten ‘die Augen werden Blut und schwellen auf von Weinen’ (so hoch, dass sie tatsächlich die Tränen in die Augen treiben) und ‘so muss ich tief hinab fast in den Abgrund gehen’ (fünf Faden tief, wie jenes Grab in Shakespeares *Sturm*). Doch der Vokalsatz verlangt auch Agilität und Finesse bei den Melismen, und vor allem Lyrik in den abschließenden Reuebekundungen, die auf die Frage ‘vielleicht ist dir gedient mit Seufzern?’ folgen und der Rückkehr zu den Gedanken und melodischen Gesten der Anfangstakte vorausgehen (auf die wiederum schon in der einleitenden Sinfonia verwiesen wurde).

Bei aller freien Erfindung in den Details hat das Werk eine eindrucksvolle Struktur: Vierzehn Reimpaare sind zu vertonen, und den ersten sieben werden mehr oder weniger acht Takte Musik zugeteilt, zumeist mit deutlichen Veränderungen der Textur und Motive. Vom achten Reimpaar an, wo der Sänger sagt, er strecke Tag und Nacht zu Gott die Hände aus, wird jede Verseinheit gedehnt und erhält musikalisch ungefähr doppelt so viel Raum wie zuvor, und hörbar erweitert wird die emotionale Kluft zwischen dem Flehen des Sängers und der verächtlichen Selbstgefälligkeit der Violine. Als Gegengewicht zu diesem expandierenden Rhetorik sind eine Reihe formgebender Kadenz vor handen, die stets eine Rückkehr zur Grundtonart markieren, bis hin zur letzten, in der die Violine, als Antwort auf die flehentliche Frage ‘was forderst du für Gaben?’, mit einem vierstimmigen Akkord der Musik in ihre eigene Vorstellung von einer Grundtonart aufzwingt. Von dieser Stelle an bis zu den Schlusstakten scheinen alle Gesten der begleitenden Instrumente, einschließlich der Violine, darauf angelegt zu sein, die ‘Herzensangst’ des Sängers zu beschwichtigen, und zum Schluss antworten auf die fallenden Sexten der Stimme die aufsteigenden Sexten der Violine, jedoch als Vorhalte, nicht über der erwarteten Grundtonart, sondern ihrer Dominante – ‘Eifer in Güte umgewandt’?

Von den beiden hier vorgestellten Motetten ist *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* im Bach’schen Familienarchiv erhalten, während *Fürchte dich nicht* auf anderem Weg überliefert wurde. Beide Stücke sind für fünf Stimmen geschrieben (SATTB), mit Ausnahme von *Fürchte dich nicht* betrifft. Motetten wurden oft zur Aufführung bei Trauergottesdiensten komponiert, und *Der Gerechte* vertont einen Text, der den Trauernden neben Trost auch die verheißungsvolle Versicherung bietet, dass der Verstorbene nun nicht mehr durch die Falschheit des ‘bösen Lebens’ in irregeleitet werden könne. Bach trägt die Miniaturpredigt auf madrigalische

Manier vor, variiert ständig das musikalische Material, um die wesentlichen Kernpunkte hervorzuheben und in der abschließenden dreimaligen Wiederholung von 'bösen' die Pointe zu liefern.

*Fürchte dich nicht* beginnt als Vertonung für vier Stimmen (ATTB) von Jesaja 43, 1: 'Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein', und mit dem vierunddreißigsten Takt ist der Text vollständig und ausdrucksvoll vorgetragen, während die Musik unterdessen ihren Weg von a-moll hinunter zu G-dur genommen hat. Bach wiederholt nun einfach seine Vertonung der letzten drei Wörter, 'du bist mein', einen Ton höher und steigert die Ausdruckskraft der Nonenakkorde, aus denen jetzt verminderte Nonen werden. Doch sobald die Kadenz in der Grundtonart erreicht ist, ereignet sich etwas Atemberaubendes. Eine fünfte (Sopran-) Stimme wartet auf ihren Auftritt – und jemand (Bach selbst?) hat bemerkt, dass der sechste Vers von *O Traurigkeit*, eines Trauerchorals von Johann Rist, dessen Text 'O Jesu, du mein Hilf und Ruh' lautet, die zwei Schlüsselwörter der schlichten Feststellung Jesajas enthält: '*du [bist] mein*'. Bach zerlegt die Choralmelodie und ihren Text und gibt ihnen durch eine Verzögerung von atemberaubender Spannung etwas Ungewisses. Die Sänger der 'Motette' wenden sich unterdessen dem Anfang des Jesaja-Textes zu, bis Bach bereit ist, die schlichte Bitte 'hilf' zu liefern, mit der die dritte Zeile des Chorals beginnt. Die übrigen Sänger finden eine Antwort bei den Worten, die Jesus zum zweiten der mit ihm gekreuzigten Diebe sprach: 'Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein' (Lukas 23, 43). Jesajas schlichte Einsilber kehren als Refrain wieder, dann als Coda, in der dieses Versprechen besiegelt wird.

*Fürchte dich nicht*, im Kern eine Trauermotette, weist bereits einige der – textlichen wie auch kompositorischen – Techniken der lutherischen Tradition des musikalischen 'Dialogs' auf. *Herr, wende dich und sei mir*

*gnädig* und *Meine Freundin, du bist schön* (letztere aus dem Bach'schen Archiv) tragen beide in den Quellen den offiziellen Titel *Dialogus*, und beide heben den pseudodramatischen Charakter von Dialogen ausdrücklich hervor. Beide sind für ein vollständiges Streicherensemble sowie Solisten (SATB) bestimmt und enthalten einen virtuosen Violinsatz für zwei Violinen im ersten, für eine Violine im zweiten Stück.

In Dialogen für die Kirche (die ja kein Theater war) galt als selbstverständlich, dass eine Rolle, gleichgültig ob Mensch oder allegorische Figur, entweder von einer Solostimme oder einer Gruppe von Stimmen (Anklänge hier an die Ursprünge der griechischen Tragödie) gesungen werden konnte. In *Herr, wende dich* wird die Jedermann-Rolle des reuigen Sünders von den drei oberen Stimmen übernommen, der Text (nur vom Orgelcontinuo begleitet) besteht aus Abschnitten aus den Psalmen und dem Buch Hiob. Der Bassist antwortet ihnen mit trostreichen Worten, vom Streicherensemble begleitet. Er spricht nicht die biblischen Worte Christi, ist aber er auf jeden Fall eine göttliche Stimme. Anfangs scheinen die Sünder durch die vier Worte aus Hiob, 'das Grab ist da' (wieder Einsilber), verstört zu sein und wiederholen sie in einem Refrain, wie er trostloser nicht sein kann. Doch schließlich gelingt ihnen, vom Bass bestärkt, Mut zu fassen und sich direkt an Gott zu wenden: 'Neige deine Ohren und erhöre mich!' Das Wunder – und die Vertonung des Textes *ist* ein musikalisches Wunder – geschieht und bringt eine tänzerische Antwort von unübertroffener Wärme und Hochherzigkeit hervor: 'Ich habe dich erhört'. Den Sündern wurde ein Weg gezeigt, dem 'kalten Vergessen' der Hölle zu entkommen, und alle Stimmen und Instrumente vereinen sich in 'ewig währendem' Preis: ein Choral im Dreiertakt, eingeleitet von einem gaillardeartigen Präludium der Streicher, das auf dem Kopfmotiv des sich anschließenden Chorals basiert. Mit dem Einsatz der Stimmen, 'Frisch auf, mein Seel', lässt Bach endlich zwei Violinen von der Leine, die nun

Gelegenheit erhalten, ihre Sache hoch über dem Ensemble in einem beglückenden kosmischen Tanz vorzutragen.

Das ganze 17. Jahrhundert hindurch fanden viele deutsche – und vor ihnen italienische – Komponisten im *Hohelied Salomos* die geeignete (oder ungeeignete) Sprache, um das Band der Liebe zwischen Christus und seinen Gläubigen dramatisch zu gestalten. Doch sind wir mit *Meine Freundin, du bist schön* überhaupt in der Kirche, oder haben eher Familie und Freunde die Familienbibel hinaus in die frische Luft getragen, um das Brautpaar zu feiern? Das Stück wurde mit Sicherheit für eine Trauung geschrieben, sehr wahrscheinlich für die Eheschließung 1679 eines anderen Johann Christoph, des Zwillingbruders von Johann Sebastian's Vater Johann Ambrosius. Ambrosius war in Eisenach seit 1671 ein enger Kollege seines Vetters Johann Christoph, unseres Komponisten, und das im Bach'schen Familienarchiv erhaltene Manuskript von *Meine Freundin* ist eine Reinschrift aus seiner Hand. Als Anhang zu der Komposition ist, ebenfalls in Ambrosius' Handschrift, eine ausführliche 'Beschreibung dieses Stückes' vorhanden, um Verweise auf bestimmte Stellen in der Musik – mit den Buchstaben A bis P – ergänzt, vielleicht weil er sichergehen wollte, dass Braut und Bräutigam den scherzhaften und ironischen Hintersinn, der seiner Auswahl von Zitaten aus der Bibel zugrunde lag, auch wirklich verstanden. Kurz gesagt, wir sollen begreifen, wie schwierig es für ein junges Paar ist, einen ruhigen Ort zu finden, an dem sie ungestört allein sein können, und die Bedrängnis der jungen Leute nachempfinden. Der für das Stelldichein vorgesehene Ort ist ein Garten, und die ausgedehnte Ciaccona, die den überwiegenden Teil der ersten Hälfte des Stückes ausmacht, scheint zu beschreiben, wie die junge Frau den Weg zu diesem Paradiesgarten zurücklegt, umgeben von den Schönheiten der Natur (von der Solovioline wiedergegeben) und in ihre Gedanken vertieft. Bevor sie ihren Auserwählten treffen kann, gesellen



sich Bekannte zu ihr, die ihr bei der Suche helfen wollen (die Basslinie schildert die Suche in einem instrumentalen Zwischenspiel), und die Begegnung der Liebenden wird schließlich – notgedrungen – öffentlich gefeiert, umgeben von zechenden Gratulanten (Einsatz beharrlich wiederholter offener Saiten und wilde Sextolen – die den berauschten Zustand der Gäste darstellen?). Die Feier schließt mit einem Dankgesang, und Ambrosius drängt darauf, das junge Paar endlich allein zu lassen. Wir gewinnen in diesem Werk einen Einblick in die Gepflogenheiten der großen Bach-Familie; zur Familientradition gehörte es, sich einmal im Jahr zu einem allgemeinen und musikalischen Beisammensein zu treffen, und dies dürfte für den jungen Johann Sebastian eine Gelegenheit gewesen sein, mit seinem Mentor Johann Christoph, dem Cousin seines Vaters und Onkels (der andere Johann Christoph, vermutlich der junge Bräutigam, der 1693 vor seinem Zwillingsbruder Ambrosius verstarb), Kontakt zu erhalten.

Ambrosius' Kommentar schließt mit herzlichen Abschiedsworten, im Werk selbst nicht enthalten, an die scheidenden Gäste: 'Gute Nacht! Schlaft wohl! Großen Dank! Macht's gut! Ihr auch'. Wir können nur vermuten, was Johann Sebastian empfand, wenn er diese Worte in der Handschrift seines Vaters las.

**Richard Campbell, 2009**

*Übersetzung: Gudrun Meier*