

Es ist euch gut, dass ich hingehe (BWV 108)

Die Kantate wurde am 29.04.1725 aufgeführt. Das Evangelium zu diesem Sonntag (Cantate, das ist der 4. Sonntag nach Ostern und also kurz vor dem Himmelfahrtsfest) ist aus den Abschiedsreden Jesu nach Johannes (16,5-15). Das Libretto stammt von Christiane Mariane von Ziegler und wurde – wie bei dieser Dichterin üblich – von Bach ohne Rücksicht auf den Reim gekürzt. Gleichwohl ist der Text viel näher am Evangelium als die Kantate zum selben Sonntag des Vorjahrs, in der es – wieder einmal – um das Sterben geht, wovon in der Perikope mit keinem Wort die Rede ist. Von Ziegler legt den Akzent auf das Versprechen Jesu, den Heiligen Geist zu senden, und auf die daraus erwachsende Heilsgewissheit.

Bach hat für die vergleichsweise kurze Kantate einen erheblichen musikalischen Aufwand betrieben (KIRNBAUER), was vor allem im Eingangssatz zu beobachten ist. Textlich weist die Kantate eine bemerkenswerte Geschlossenheit auf, die sicher der Dichterin zu verdanken ist (DERS.). Sie bringt „die eigentümliche Stimmung der johanneischen Abschiedsreden vollendet zum Ausdruck“ (SCHWEITZER).

Das Johannes-Evangelium entstand am Ende des ersten Jahrhunderts und gehört damit zu den spätesten Schriften des Neuen Testaments; nur die Pastoralbriefe und einige der Katholischen Briefe sind jünger. 70 Jahre nach Jesu Tod hat sich die Theologie gewandelt. Die Naherwartung hat sich nicht erfüllt, die Gemeinde orientiert sich neu: Der von Christus gesandte Tröster (Paraklet) begleitet die schon erlösten Christen durch die Zeit. Doch davon ist oft wenig zu spüren, und so tauchen, trotz aller gläubigen Zuversicht, immer wieder Zweifel auf, die auch in Text und Musik dieser Kantate zum Ausdruck kommen.

Satz 1

„Bachs Vertonung beginnt [...] mit einem formal zwischen Arioso und Arie stehenden Basssolo, das, wie oft in solistischen Bibelwortsätzen, ohne Überschrift bleibt. Der Oboe d'amore ist eine Obligatpartie mit weitgespannten Melodiebögen von ausnehmender Schönheit zugewiesen; die Begleitung durch die Streicher ist meist akkordisch-homophon, aber motivgeprägt (DÜRR).“

Traditionell wird die Stimme Christi dem Bass zugewiesen. „Nichts lässt sich denken, was der Bedeutsamkeit des heiligen Schriftwortes und zugleich dem Bedürfnis nach persönlichster Belebung desselben in vollkommener Weise genüge“ (SPITTA), als ebendieser Bassgesang, mit dem die Komposition anhebt. Es ist ein Satz, „in welchem die Streicher die duftigen Arabesken der Oboe d'amore mit zarten Staccato-Achteln begleiten, die den schwebenden Gang des verklärten Herrn darstellen. Diese orchestrale Darstellung erinnert an die musikalische Illustration der Worte ‚Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläa‘ in der Matthäuspassion“ (SCHWEITZER).

„Bach lässt sich offensichtlich anregen von dem ersten Satzteil, ‚es ist euch gut, dass ich hingehe‘, und überträgt diese Güte Jesu in die Ästhetik der Obligatpartie der Oboe d'amore, dem Instrument der Liebe“ (PETZOLDT). Auf dem „Hingehen“ Jesu „besteht das Heyl der ganzen Welt“ (OLEARIUS). „Dass Bach so denkt und komponiert, ist unter anderem unzweifelhaft an der partiellen Vertonung des Wortes ‚hingehe‘ zu erkennen, wo abwärts steigende Seufzer sich teils mit aufwärts gerichteten gebrochenen Klängen, teils mit aufsteigenden Zweiunddreißigstel-Melismen abwechseln, das heißt Erniedrigung und Erhöhung Jesu im johanneischen Sinn zusammendenken“ (PETZOLDT).

Bach vertont den Bibeltext in drei Abschnitten, die dem Sinn des Textes entsprechen. „Dabei mag zunächst der Eindruck entstehen, dass jedem Teil nicht nur ein eigener Text, sondern auch eine eigene Musik zugrunde liegt – so dass [...] eine Art Reihungsform entstünde, in der sich nur der erste Teil direkt auf die Musik des Ritornells bezieht. Doch auch im Verlauf des zweiten und dritten Teils wird diese wirksam, und der Basspart wird immer wieder vom Musizieren des Orchesters gleichsam darin mitgerissen, eine Beziehung zum Anfangsritornell herzustellen. Die Instrumente garantieren auf diese Weise die Einheitlichkeit: die Oboe d’amore mit ihrem reich verzierten Part, an dessen Gestaltung die Melodik des Solobasses orientiert ist, und der sie stützende Streichersatz“ (KÜSTER).

„Nach dem prominenten Einsatz der Oboe d’amore zu Beginn der Kantate setzt eine gleichsam ‚gehende‘ Begleitung ein (mit der eindeutigen Anweisung *staccato sempre* für die Streicher), das Thema des Gehens und Kommens illustrierend. Die im Gegensatz dazu im Legato und mit vielen Umspielungen geführte Oboenpartie könnte die Stimme des versprochenen Trösters vorstellen“ (KIRNBAUER).“

„Da Streichinstrumente und Continuo-Bass zwar klar konturiert sind, aber doch eine zweitrangige Rolle im Satzverlauf spielen, bleibt die außerdem beteiligte Oboe d’amore der eigentliche Partner der Singstimme. Der warme, tröstliche Klang des Holzblasinstruments begleitet unablässig die eindringlich wiederholte Aussage ‚Es ist euch gut, dass ich hingehe‘. Wenn im Folgenden dann das Gegenteil erwogen wird und es im Text heißt ‚denn so ich nicht hingehe, kömmt der Tröster nicht zu euch‘, zerreißt plötzlich das Klangband und kann trotz mehrfachen Ansetzens die bisherige Kontinuität nicht zurückerlangen. Diese stellt sich erst wieder ein, wenn der Instrumentalpart mit einer sechstaktigen Einleitung den dritten Satzteil mit seiner positiven Aussage ‚so ich aber gehe‘ vorbereitet“ (SCHULZE). Das lässt sich sehr gut mitverfolgen. Im ersten Teil, auf den Text „Es ist euch gut, dass ich hingehe“, spielt die Oboe d’amore ohne Unterbrechung, mit einer winzigen 32stel-Pause, die aber nicht hörbar ist, weil die davor zu spielende Viertelnote „nachklingt“. Im zweiten Teil, „denn so ich nicht hingehe, kommt der Tröster nicht zu euch“, ist dagegen für jeden einzelnen Takt mindestens eine Pause notiert. Im dritten Teil, „so ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden“, nimmt die Oboe ihr durchgehendes Spiel wieder auf, aber doch nicht ganz vollständig: Die Partitur verzeichnet zwei Pausen, die Kontinuität bleibt fragil.

Satz 2

Dürr: „Mit kräftigen, weit ausholenden Figuren der Solovioline über einem ostinaten Continuumotiv drückt die folgende Arie den Affekt der Zuversicht aus. Besonders auffällig vom Text geprägt ist der zweite Arienteil, in dem die Anfangsworte ‚Ich glaube, gehst du fort...‘ durch einen Halteton (‚glaube‘) und eine aufsteigende Tonleiter (‚gehst du fort‘) interpretiert werden.“ „Die planlos hin- und herschwankenden Sechzehntelgänge der Solovioline [versinnbildlichen] den Zweifel, während der feste, in markigen Schritten sich einherbewegende Bass den unentwegten Glauben symbolisiert“ (SCHWEITZER).

„Dem etwas störrischen, selbstherrlichen Gebaren des Soloinstruments stellt der Continuo-Bass ein deutliches Beharrungsvermögen entgegen, das sich in einer hartnäckig beibehaltenen Motivilk ebenso äußert wie in permanenten Tonrepetitionen. Die Textaussage ‚Mich kann kein Zweifel stören‘ wird hiermit ebenso nachhaltig unterstrichen wie mit den hervorstechenden Haltetönen der Singstimme auf die Worte ‚ich glaube‘“ (SCHULZE). Das Prinzip des virtuosens Triosatzes wird auf eine neue Grundlage gestellt: „Die typische Beweglichkeit

erscheint auf die Solovioline beschränkt; indem der Tenor einen Part erhält, dessen Motivik völlig eigenständig ist (ihn kann ‚kein Zweifel stören‘), kommt hier eine ruhigere Bewegung zustande – größere Melodiebögen, die eher in ihrer Intervallik anspruchsvoll sind, denn der Gesangspart enthält eine Fülle großer Sprünge. Die Gewandtheit des Sängers muss darin bestanden haben, trotz aller Schwierigkeiten dem Part den Charakter eines ruhigen Fließens zu geben, obgleich dieser rhythmisch stark unterschiedlich gestaltet ist und eher erregt wirkt“ (KÜSTER).

Der Zweifel hat es allerdings in sich. Beim ersten Auftreten des Wortes ist er musikalisch durch zwei Sextsprünge ausgedrückt, von denen der zweite einen Ton höher als der erste ist. In der Wiederholung des Textes kommt es zu einer weiteren zweimaligen Erhöhung um jeweils einen Ganzton. Der Zweifel, die Verzweiflung wird deutlich stärker. „Mich kann kein Zweifel stören“ klingt also eher wie eine Selbstbeschwörung denn als Ausdruck von Glaubensstärke.

Satz 3

Satz 3 ist ein kurzes Seccorezitativ, dessen Text ohne Rücksicht auf den Reim gekürzt wird: Aus dem von Zieglerschen Text:

Dein Geist wird mich indessen schon regieren,
Dass ich, so lang ich hier die Wallfahrt muss verführen,
Nicht von der rechten Bahne leite;
Durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,
Drum frag ich ängstiglich: Ach ist er nicht schon hier?

macht Bach:

Dein Geist wird mich also regieren,
Dass ich auf rechter Bahne geh;
Durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,
Ich frage sorgenvoll: Ach ist er nicht schon hier?

„Die erste Zeile wird konsequent, gleichsam rebiblizierend, nach Galater 5,18 ausgerichtet: Regiert euch aber der Geist, so seid ihr nicht unter dem Gesetze. Hier wird das Entweder-Oder der Regierung durch Geist oder Fleisch betont, während der von Zieglersche Text das Regiertwerden auf die Zeitstrecke der irdischen Wallfahrt eingrenzt; Bachs vertonter Text lässt diesen Bezug nach 1Petrus 1,17 aus und ändert die Negativformulierung aus Sprüche 2,13 mit Hilfe der Positivaussage des [...] Psalmverses 143,10 zusammen mit Sprüche 14,2 zu einer entgrenzten Weite“ (PETZOLDT). Es werden also nicht nur Bibelzitate neu eingeführt, sondern bereits vorhandene durch andere, „besser“ passende ersetzt.

In diesem Rezitativ wird die in der Arie betonte Zuversicht mit dem Wort ‚also‘ bestätigt. „Dieses kleine Wort ‚also‘ aber wird mit einem wenig zuversichtlichen Aufwärtsschritt im Intervall einer unbequemen Septime vorgetragen und kündigt damit bereits die doch zweifelnde und auch noch wiederholte Frage am Ende an, deren harmonischen Wendungen ihre Bedeutung nur noch unterstreichen: ‚Ach, ist er [der Geist Gottes] nicht schon hier?‘“ (KIRNBAUER). Jesus ist schon lange hingegangen, müsste der Tröster folglich nicht schon da sein? Spürbar scheint er jedenfalls nicht zu sein.

Satz 4

„Das diese Zweifel beseitigende Bibelwort ist als fulminante Chorfuge mit kühn ausgreifender Motivbildung gesetzt“ (KIRNBAUER). Der Chor „verkündet mit hinreißender Kraft die Ankunft des ‚Geistes der Wahrheit‘“ (PIRRO). Unmittelbar an das Rezitativ sich anschließend „tritt er ein, und redet wie die Jünger am Pfingstfeste, begeistert und überwältigend. Bei dem alle Schranken durchbrechenden Fugenthema: ‚Wenn aber jener Geist der Wahrheit kommen wird‘ empfindet man, dass ‚des Herrn Wort ist wie ein Hammer der Felsen zerschmeißt‘“ (SPITTA). Was hier bei aller Euphorie übersehen wird, ist, dass der ganze Text durchgängig futurisch gesetzt ist. Es ist eine Ankündigung, keine Erfolgsmeldung! Der Erfolg aber ist, folgt man dem Verlauf der Kantate, immer noch ausständig.

Dieser zweite Bibelwortsatz, ein geschlossener motettischer Chorsatz mit duplizierendem Orchester (NEUMANN), „stellt einen der vielen Versuche aus Bachs Leipziger Schaffenszeit dar, die textgemäße Reihenform der Motette mit dem hochbarocken Ideal der geschlossenen (Bogen-)Form zu vereinigen: Der umfängliche Text wird in drei Abschnitte aufgeteilt und jeder dieser Abschnitte als Chorfuge komponiert“ (DÜRR).

Es ist ein Charakteristikum der von Zieglerschen Kantatentexten, dass sie nicht nur zu Beginn, sondern auch in der Mitte ein Bibelwort haben. „Und bei ihrer Vertonung geht Bach neue Wege [...]. (Es) entsteht eine Mittelform zwischen Arioso und Arie, die zum Ausdruck dessen, was Bach hier sagen wollte, in besonders hohem Maße geeignet ist. Diese kurzen Bibelstücke in den Kantaten Mariane von Zieglers gehören zu Bachs ausgezeichnetsten Meistersätzen dieser Art“ (SMEND).

„Die musikalische Fassung ist mehr instrumental als vokal gedacht; der außerordentlich differenzierte, aber doch regelmäßige Aufbau hat mit dem theologischen Gedanken zu tun, der diesen Satz bestimmt: Die Trinitätstheologie [...] legt sehr viel Wert darauf, dass der Heilige Geist der Geist des Vaters und des Sohnes ist [...]. So ist der Heilige Geist zugleich die dritte Person der Trinität [...]. Die sorgfältige Dreigliederung des Satzes verrät etwas von dem Nachdenken Bachs, das er dem Geheimnis des Geistes innerhalb der Trinität [...] widmet“ (PETZOLDT).

Satz 5

„Die Glaubensfreudigkeit bricht dann in der Altarie [...] hervor, in welcher die erste Violine das Freudenmotiv in allen möglichen Formen ausführt“ (SCHWEITZER). „Die Alt-Arie ist mit vollem Streichersatz instrumentiert; trotzdem kommt auch hier der Violine 1 eine Vormachtstellung zu, so dass der gesamten Kantate ein gewisses virtuoses Element anhaftet“ (DÜRR).

„Dur-Tonarten bleiben in dieser Kantate den Bibelwortsätzen vorbehalten – im ersten Satz A-Dur, im vierten D-Dur. Zum fis-Moll der ersten Arie für Tenor gesellt sich [nunmehr] das h-Moll der zweiten für Alt und Streichinstrumente. Entsprechend dem Charakter der Textaussage ‚Was mein Herz von dir begehrt, ach, das wird mir schon gewährt‘ ist der Gestus dieses Satzes freundlich. Die Eleganz der Bewegung im maßvollen $\frac{6}{8}$ -Takt und die spielerische Virtuosität der führenden Violinstimme könnten an den langsamen Satz eines Instrumentalkonzerts denken lassen“ (SCHULZE). Für die dreiteilig-konzerthafte Anlage richtet Bach den Text so zu, „dass nach einer knappen zweizeiligen Eröffnung der verbleibende Text doppelt vorgetragen wird (Christiane Mariane von Ziegler hatte den Text allerdings anders

eingeteilt)“ (KÜSTER). In deren Text greift Bach wiederum rebiblizierend ein: Aus „Was mein Herz von *mir* begehrt“ wird „Was mein Herz von *dir* begehrt“ nach Psalm 20,5a.

„Der Text ist von dem Gegensatz erwarten – erfüllen bestimmt, den Bach musikalisch aufnimmt und zusammenführt, denn die Seufzerfiguren des Themenkopfes in der Violine 1 und allen Instrumenten, die das Begehren des Herzens, die Sehnsucht der Seele eindrucksvoll hörbar machen, setzen sich in den unteren Streichern auch dann fort, wenn die Violine 1, insgesamt in dominierender Funktion, in Freudenrhythmen mit Zweiunddreißigsteln und lang ausschwingenden Sechzehntelketten fortfährt. Denn der Arientext rechnet wohl mit der Gewährung des Begehrens, tritt dann aber ein in den Gedanken des Weges dorthin“ (PETZOLDT). „Ach, das wird mir wohl gewährt“ heißt es im Text. Ach? Das bedeutet in diesem Zusammenhang „es wird mir doch wohl gewährt werden“. Folgerichtig fährt der Text mit einer Bitte fort: „Überschütte mich mit Segen“ und nicht, wie nach so viel Frohbotschaft zu erwarten wäre: „Du hast mich mit Segen überschüttet“. Die Situation des Christen bleibt prekär.

Satz 6

Schulze: „An dem abschließenden vierstimmigen Choral über die aus dem 16. Jahrhundert überlieferte Melodie ‚Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn‘ fällt die Dichte des Satzes auf, insbesondere bei der Schlusszeile ‚als wo man findt den Segen‘. Die hier gehäuft einsetzende Chromatik lässt auf eine hintergründige Ausdeutung des Textes schließen, etwa im Sinne eines beschwerlichen Aufstiegs, auch wenn dieser sich – gemäß der Choralstrophe – ‚auf wohlgebahntem Wege‘ vollziehen kann.“ Die zehnte Strophe des Liedes „Gott Vater, sende deinen Geist“ von Paul Gerhardt (1653) drückt im Namen der versammelten Gemeinde die Zuversicht auf Gottes rechte Leitung aus (DÜRR). Der Choral „wird geprägt von einer fast durchgängigen Achtelbewegung im Vokal- und Instrumentalbass“ (KÜSTER).

Die Strophe wurde von von Ziegler unverändert aus dem Gesangbuch übernommen, was Bach aber nicht davon abhält, wiederum „korrigierend“ einzugreifen: Aus „Der Geist, den Gott vom Himmel gibt“ wird „*Dein* Geist, den Gott vom Himmel gibt“, aus „den Wegen“ wird mit Bezug auf Sprüche 15,19b „der Weg“.

Der Heilige Geist „als leitende, ausrichtende und lebendig machende Kraft [...] lässt Christi Gegenwart spüren, sein Geist ist nicht Ersatz für ihn, sondern gültige Wirklichkeit. Diese Wirksamkeit kann aber nicht als Automatismus verstanden werden, wie die suchende und darum aufwärtsstrebende Chromatik in der Basstimme der letzten Zeile auf eindrucksvolle Weise deutlich macht; immer bleibt die erschütternde Selbsterkenntnis, dass ‚unser Fuß‘ aus Eigensinn auch auf anderem Wege als dem des Geistes zu finden ist“ (KÜSTER).

Der merkwürdige, chromatisch eingefärbte Schluss beendet die Kantate mit einem hoffnungsvollen Ausblick, weiß aber wohl um die Unsicherheit des Endes. So hält sich, trotz aller plakativer Zuversicht, durch die ganze Kantate ein zweifelnder Grundbass: Wir spüren wenig vom verheißenen Beistand, und wir sind nicht sicher, ob wir auf dem richtigen Weg werden bleiben können.

Christiane Mariane von Ziegler

Christiane Mariane von Ziegler, in jungen Jahren schon zweimal verwitwet, wendet sich ihrer Kunstliebe zu. Ihr Haus wird zum Anziehungspunkt für einheimische und fremde Künstler. Als

Johann Christoph Gottsched 1714 nach Leipzig kommt, wird sie seine Schülerin. Keine Librettotexte sind in der Fachwelt so umstritten wie ihre. Zunächst ist festzustellen, dass das Bibelwort eine viel größere Rolle spielt als bei anderen Dichtern. „Bach hat also Gelegenheit, schöne Ariosos und motettenartige Chöre zu setzen“ (SCHWEITZER). „Es ist deutlich, dass die Texte der Frau von Ziegler durchweg biblisch sind, aber dennoch einen die Frömmigkeit modernisierenden Zug an sich tragen, dem Bach – verglichen mit anderen von ihm vertonten Texten – offenbar auf Dauer nicht zu folgen gewillt war“ (PETZOLDT). Bach hat „die ihm gelieferten neun Texte samt und sonders in Musik gesetzt, jedoch nicht mit Haut und Haar. Vielmehr sind an allerlei Stellen Retuschen angebracht worden, die von Theologen als theologisch besonders relevant gedeutet werden“ (WOLFF). In der Mehrzahl der Fälle geht man davon aus, dass von Zieglers Texte theologisch verbessert wurden, weil sie „doch mit theologischer Qualitätsminderung verbunden“ waren (KÜSTER) und einer „theologischen Klärung“ bedurften (PETZOLDT). Aber waren es vielleicht nicht doch vielmehr Widerstände gegen den frühauflärerischen Duktus, der von Gottscheds Einfluss hereinwehte? So kommt es zu Änderungen im Sinn einer rebiblizierenden Korrektur, also der „Vermeidung bibelfremder sprachlicher Redundanz, Verkürzung auf den grundsätzlichen Aussagegehalt, eventuelle Hinzufügung weiteren biblischen Materials“ (WOLFF); diese bestand manchmal nur aus einem Wort, zum Beispiel in der Änderung von „das Liebste“ in „der Liebste“ oder die Wendung „Geist und Seel“ statt „Geist und Herz“, hat oft aber auch folgenschwere Konsequenzen, wie etwa die Tilgung einer Anspielung auf die irdische erfahrbare Zeit zugunsten einer eschatologischen Aussage (PETZOLDT in seinem Kommentar zu BWV 103). Diese rebiblizierende Tendenz mag „schon zu Bachs Zeit eher altertümlich gewirkt haben [...], ist indes im Vergleich zu der Menge anderer zeitgenössischer Kantatentexte ein unbezweifelbares Markenzeichen der ‚Bach-Kantaten‘ geworden“ (DERS.). Aber auch von Zieglers literarisch-poetische Qualitäten sind umstritten; da ist von unbrauchbaren oder ungeschickten Versmaßen, unsingbaren Wortverbindungen und gestelzten Wendungen die Rede (Wolff) oder von unmotiviertem Wechsel des Versmaßes (SCHULZE). Bei der Bearbeitung der Vorlagen ging es zuweilen nicht zimperlich zu. „Offenkundig übernahm das Umdichtungsverfahren ein poetischer Laie, der nicht einmal auf eine Aufrechterhaltung des ursprünglich vorgesehenen Reims Wert legte. [...] Weil die tiefgreifenden Änderungen so intensiv auf die musikalischen Konsequenzen ausgerichtet sind und dichterisch als so unsouverän erscheinen, ist immer wieder Bach selbst als ‚Umdichter‘ ins Gespräch gebracht worden“ (KÜSTER). Vereinzelt kam es auch zu nachgerade sinnentstellenden Änderungen oder überschießenden „Korrekturen“. Bach hat jedenfalls nach der modifizierenden Übernahme von neun Kantatentexten nicht mehr mit Mariane von Ziegler zusammengearbeitet.