

Geist und Seele wird verwirret (BWV 35)

Das Evangelium des 12. Sonntags nach Trinitatis ist aus Markus (7,31-37, Heilung eines Taubstummen). Die Kantate entstand 1726. Das Libretto stammt von Georg Christian Lehms und zeigt ihn „als gewandten und einfallsreichen Barockpoeten, der seine Texte jeweils auf ein zentrales Thema bezog und sprachlich variationsreich, ja raffiniert gestaltete, was Bach offensichtlich zu abwechslungsreichen musikalischen Umsetzungen inspirierte“ (PESTALOZZI).

Es handelt sich um eine so genannte Solokantate; einzige Stimmlage ist der Alt. Musikalisch fällt die obligate, also solistisch eingesetzte Orgel auf, eine „singuläre Konzeption, ein einziges Soloinstrument in sämtlichen denkbaren Sätzen einer Kantate zu beschäftigen“ (KÜSTER).

Satz 1

„Bachs Komposition ist zum 8. September 1726 entstanden. Die Textdichtung Lehms' ist eine regelrechte ‚Cantata‘ im Sinne der Terminologie der Zeit, da sie auf Bibelwort und Choral verzichtet und ausschließlich madrigalische Dichtung enthält. Bach folgt seinem textlichen Vorbild, verzichtet darum auch auf die Heranziehung eines Chores und überträgt sämtliche Gesangspartien dem Solo-Alt. Offenbar stand ihm in jenem Jahr ein besonders fähiger Altist zur Verfügung“ (DÜRR). Darüber hinaus ist auch aus inhaltlichen Gründen der Einsatz der Altstimme naheliegend: Praktisch in jedem Satz wird Gott direkt angesprochen, und wer ist dafür besser geeignet als die Personifikation der gläubigen Seele, eben der Alt?

„Es macht das kompositorische Raffinement dieser Kantate aus, dass damit die als *Concerto* bezeichnete eröffnende Sinfonia rückwirkend in die Reflexion des Ichs einbezogen wird, und zwar als Klang gewordene göttliche Wunderwelt. Diese wird in erster Linie durch die atemberaubende Virtuosität der Orgel hörbar gemacht, der die übrigen Instrumente immer wieder unterstützend beispringen. Dass die Singstimme daran noch nicht beteiligt ist, bekommt damit den Sinn, das Ich als ‚taub und stumm‘ einzuführen, was dieses ja selbst in der nachfolgenden Aria ausdrücklich bestätigt. Anders gesagt: Die Sinfonia des Beginns ist bereits Teil des Geschehens. Sie bildet den Erlebnisraum des darüber verstummen Ichs ab, über den dieses in der anschließenden Arie nachdenkt“ (PESTALOZZI).

Satz 2

„Der Kantatendichtung [...] geht es um Auslegung und Nutzenanwendung dieses kurzen Evangelienberichts. In einer ersten Arie wird das Leiden des Taubstummen nicht als Ergebnis einer Erkrankung gedeutet, sondern metaphorisch als Verstummen vor der Allmacht Gottes [...]. Ungeachtet des etwas gewagten Umgangs mit der deutschen Grammatik ist das Anliegen dieses Eingangs deutlich“ (SCHULZE). Die Gehörlosigkeit des Taubstummen wird „auf das redende Ich der Gegenwart umgedeutet“ (PESTALOZZI).

„Die ornamentale Figuration der obligaten Orgel inmitten einer ausdrucksvollen Siciliano-Melodie der übrigen Instrumente lässt sich unschwer gleichnishaft für die Wunder Gottes verstehen; und vielleicht lassen sich gar die Pausen, die die Motive des Siciliano-Themas voneinander trennen, als Figur des Verstummens vor den Wundern auffassen, von dem im Text die Rede ist“ (DÜRR). Um dieses gegensätzliche Denken im Text der Arie auszudrücken, wendet Bach weitere musikalische Mittel an: „das chromatische Innenleben der Koloratur ‚verwirret‘ als Darstellung des Verdrehen, die dreiklangsbrechenden Skalen auf ‚Jauchzen‘

für das Ereignis einer ungeistlichen Belustigung“ (PETZOLDT). Letztlich aber entsteht eine „verzweifelt kämpfende Musik“ (BÖTTICHER).

„Die ‚Verwirrung‘ von ‚Geist und Seele‘ bei der Betrachtung Gottes bezieht sich auf das Wunderhafte, von dem das Sonntagsevangelium sagt: Und sie (das Volk) verwunderten sich über die Maßen. Sie sehen nicht das eigentliche Wunder, das im Glauben und in der erneuerten Gemeinschaftsfähigkeit des Taubstummen besteht; sie sehen ‚nur‘ die physische Heilung. Insofern macht ‚das Wunder [...], (das) das Volk mit Jauchzen nennet‘, sie gleichzeitig geistlich ‚taub und stumm‘. Solche Wundererkenntnis wird als vom Teufel herkommend gedacht“ (PETZOLDT).

Satz 3

„Dem ‚Wundern‘ im Sinne des rational nicht Fassbaren, nur dem Glauben Zugänglichen gelten die Gedanken des folgenden Rezitativtextes“ (SCHULZE), von Bach vertont als Continuosatz mit schlicht-syllabisch deklamierender Singstimme. „Lehms‘ Text ist einerseits als geistliche Ausdeutung, andererseits als sprachliche Variation des biblischen Heilungswunders am Taubstummen gestaltet. Er nimmt Einzelnes daraus auf, umspielt es und stellt es in neue Zusammenhänge.“ Nach Einführung des Wortes „Wunder“ in der Arie „kann sich der Text des nachfolgenden Rezitativs mit Abwandlungen davon kaum genug tun; ‚ich wundre mich‘, ‚Verwundrung‘, ‚Wunderwerk‘, ‚wunderreich‘, ‚Wunderding‘, ‚Wunderwerke‘. Das singende Ich hebt sie jeweils besonders hervor und benutzt diese Reihung, um schließlich Jesus, den ‚Gottessohn‘, zu preisen; er selbst sei ein ‚Wunderding‘ und vollbringe ‚Wunderwerke‘“ (PESTALOZZI).

Dass man alles mit Verwunderung ansieht, gibt die physikotheologische Einstellung dieser Zeit wieder, die einen ersten Schritt zur Welterkenntnis durch Betrachten und Bestaunen macht. Hier macht sich die Frühaufklärung bemerkbar, die immer mehr mit Verstand erkennt und mit Vernunft erklärt. Das Betrachten des Gottessohnes und seiner „wahren“ Wunder hingegen „führt zur Überzeugung der Verabschiedung von Vernunft und Verstand. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei diese absolut erscheinende Äußerung in ein rechtes Licht gerückt: Nicht der aktive Verzicht auf Vernunft und Verstand bei der Lösung alltäglicher Aufgaben des Lebens ist gemeint, sondern die Erfahrung, für den Glauben weniger der schlussfolgernden Logik als vielmehr der Gewissheit zu bedürfen, die jenseits von Vernunft und Verstand liegt [...]. Der dritte Abschnitt reiht messianische Wundertaten auf – die Wiedererlangung des Gehörs, des Sprechens, des Sehens – und bestätigt [...] die Unaussprechlichkeit solchen Handelns, der selbst die Engel unterliegen“ (PETZOLDT).

Satz 4

„Gott hat alles wohlgemacht“ (Markus 7,37). Mit dieser Feststellung beginnt die zweite Arie. Doch die nächsten drei Verse stammen alle aus dem 3. Klagelied (V.23.47), einem Totenlied aus der Zeit des babylonischen Exils, „in erheblichem zeitlichen Abstand zu den Ereignissen des Jahres 587 gedichtet“ (KAISER). Der Glaube an ein Ende der Verbannung ist weitgehend erloschen, mit ihm der Glaube an einen rettenden Gott. Es ist bezeichnend, dass das Zitat sich auf Vers 23 beschränkt und nicht schon mit Vers 22 beginnt, der ein ganz anderes Licht auf den Kontext wirft. Dieser Vers beginnt mit einem affirmativen „Ja“ – einer Selbstbeschwörung, dass doch Gott jeden Tag neu hilft, obwohl seit Jahrzehnten täglich das Gegenteil erlebt wird, und die Behauptung, „sein Erbarmen hörte nicht auf“ eigentlich nur noch als

fromme Lüge bezeichnet werden kann. Die Technik des Stichwortanschlusses ermöglichte solche Konstruktionen zwar; trotzdem erforderte sie häufig einen ausgeprägten „Tunnelblick“, um den eindeutigen Kontext so vorsätzlich zu übersehen. Ein religiöses Interesse sucht sich seine Bibel.

Satz 5

„Die Sinfonia des 2. Teils ist ein ausgedehnter Satz mit Zäsur fast genau in der Satzmitte; sein tanzartiger Charakter wird zudem von der schnellen Dreiertakt-Bewegung bestimmt“ (KÜSTER). Die Orgel hat wiederum die Führung inne, „zunächst im Zwiegespräch mit dem Orchester, danach solistisch, von den Instrumenten begleitet. Noch ausschließlicher dominiert die Orgel im zweiten Teil [...], was sich schon darin ausdrückt, dass das Eröffnungsthema hier nicht mehr wiederkehrt; nur sein Anfangstakt [...] durchzieht als treibende Kraft den ganzen Satz“ (DÜRR).

Satz 6

Das zweite Rezitativ schließt thematisch nahtlos an das erste an und führt es gedanklich fort. Wunder muss man nicht nur sehen, sondern auch als solche begreifen können. Das geschieht aber ausschließlich durch Gottes Handeln. Er wirkt nicht nur Wunder, sondern befähigt den Menschen erst, sie auch zu erfassen; nicht mit dem Verstand, der „davon flieht“, sondern mit der gläubigen, „andächtigen“ (!) Annahme dieser Gnade. Daraus folgt dann die Einsetzung „als Erb und Kind“.

Satz 7

„Die Schlussarie ‚Ich wünsche nur, bei Gott zu leben‘ hat bezeichnenderweise tänzerischen Charakter. Auch verzichtet sie mit ihrer Tonart C-Dur auf eine harmonische Rückkehr zur Ausgangstonart der Kantate und führt nur in ihrem zweiten Teil zu vorübergehenden textbedingten Molltrübungen. Wieder kommt der Orgel, die sich damit als das einzige und ständige Soloinstrument dieser Kantate erweist, eine hervorragende Rolle zu; denn bereits nach 5 Takten beginnt sie eine Triolenfiguration, die nicht nur für den Rest des Ritornells, sondern auch für die Begleitung der Gesangsabschnitte bestimmend bleibt und zu den Textworten ‚ein fröhlich Halleluja [...] auch auf die Singstimme übergreift‘ (DÜRR). „Nur scheinbar werden hier die Textpassagen vom ‚jammerreichen Schmerzensjoch‘ und ‚martervollen Leben‘ überspielt – in Wirklichkeit wird auf ein Überwinden voller Glaubenszuversicht gezielt. Und so erklärt sich zumindest nachträglich, dass die Kantate zwar in d-Moll beginnt, diesen Tonartbereich ungewöhnlicherweise jedoch verlässt und in C-Dur endet“ (SCHULZE).

So flieht Vernunft und auch Verstand davon

Anders als die Heilung allein durch das Wort finden sich bei Markus, dem ältesten, „rohesten“, aber wohl auch authentischstem Evangelium, Berichte über manuelle Tätigkeiten zur Bewirkung von Wundern. Neben der hier berichteten Heilung gibt es jene des Blinden in Betsaida (8,22-25). Dessen Augen benetzt Jesus ebenso mit seinem Speichel, allerdings nur mit mäßigem Erfolg; erst als er in einem zweiten Anlauf „noch einmal die Hände auf die Augen“ legt, sieht der Blinde wieder. Noch bezeichnender ist die Episode, die davon berichtet, dass eine „blutflüssige Frau“ Jesu Gewand berührte und sofort geheilt wurde, was wiederum Jesus gar nicht beabsichtigt hatte, denn er bemerkte nur, „dass eine Kraft von ihm ausgegangen

war“ (5,25-30). Die Ereignisse geschehen vor einem magischen Hintergrund, sind für die Umstehenden direkt erlebbar und lässt diese „ganz außer sich vor Staunen“ werden. Dabei übersieht die oberflächliche Menge den wahren Grund für die Heilung: „*Dein Glaube* hat dir Heilung gebracht“. Dieselbe Formel findet sich bei der Geschichte von der Blindenheilung in Jericho, nur dass Jesus jetzt keine Handlungen mehr setzen muss, sondern dass sein Wort genügt – vorausgesetzt, die Menschen glauben ihm. Das erklärt auch, warum er bei Skeptikern „nicht eine Machttat wirken“ konnte (6,5). Die Wunder werden somatisch geschildert, sind aber spirituell zu verstehen.

Angesichts der Ungeheuerlichkeit der Macht Jesu sind sogar die Engel sprachlos. Wie sollten da erst die Menschen verstehen? Sie können mit ihrer Vernunft, wenn überhaupt etwas, dann gerade die Oberfläche, erfassen. Das Wesentliche, das Wunder der geistlichen Heilung (buchstäblich der „Sanierung“), muss ihnen verborgen bleiben. Die Betonung der menschlichen Vernunft als Mittel der Erkenntnis führt nicht nur nicht zum Ziel, sondern führt als eine Ablenkung immer weiter von ihm weg, ist letztlich vielleicht sogar Teufelswerk. Und je mehr sie verstehen wollen, desto weniger erfassen sie. So ist die Vernunft nicht nur untauglich, sondern im Gegenteil schädlich, ja verderblich, wenn es um das Annehmen von Glaubenswahrheiten geht. Und der Gläubige wundert sich, wie man nur so blind sein kann, dieser obsoleten Vernunft immer tiefer zu verfallen, anstatt jenseits ihres alltäglichen Gebrauchs ihre Begrenztheit anzuerkennen.

Bei aller Abwehr der Aufklärung: Das verräterische Wort „Andacht“ in Satz 6 belegt den offenbar nicht bewussten Einfluss der Neologie, einer aufklärerischen, rationalistischen Richtung der evangelischen Theologie im 18. Jahrhundert, auf den Librettisten und wohl auch auf Bach selbst, dessen orthodoxer Rebiblizierungsfuror hier nicht ansetzte und es damit zuließ, dass die Verurteilung der einen Vernunftäußerung mit Hilfe einer anderen geschieht.