

Ach Herr, mich armen Sünder (BWV 135)

„Ach Herr, mich armen Sünder“ ist eine Choralkantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis. Die Epistel ist dem 1. Petrusbrief entnommen (5,6-11): Alle eure Sorge werfet auf ihn, denn er sorget für euch, das Evangelium aus Lukas (15,1-10): die Gleichnisse vom verlorenen Schaf und verlorenen Groschen. Die Textvorlage für den unbekannten Textdichter, „der sicherlich unter den führenden Lutheranern Leipzigs, das heißt entweder unter den Pastoren an den Hauptkirchen oder unter den Theologen der Universität zu suchen ist“ (LEISINGER), ist ein Lied von Cyriakus Schneegaß (1597), dieses wiederum eine freie Nachdichtung des 6. Psalms (1. Bußpsalm). „Der Zusammenhang mit den Lesungen des Sonntags ist freilich nicht sehr eng. Auf die Epistel weist der Gedanke, dass der Herr tröstet (Satz 3) und die Feinde niederschlagen wird (Satz 6). Das wichtigste Motiv jedoch, das zur Wahl dieses Liedes geführt hat, dürfte im Schluss des Evangeliums zu finden sein: ‚Also sage ich euch, wird Freude sein vor den Engeln Gottes über einen Sünder, der Buße tut‘ (Lukas 15,10). Die Buße des Sünders ist nun auch der Inhalt des Kirchenliedes und damit der Kantate Bachs“ (DÜRR).

„Der Dichter geht nur selten über den vom Kirchenlied und vom Psalm angebotenen biblischen Textbestand hinaus“ (PETZOLDT). Vom Lied bleiben Eingangs- und Schlusstrophe unverändert, die Strophen 2 bis 5 wurden verändert, „wobei der Textdichter jedoch darauf geachtet hat, in jedem Kantatensatz wenigstens einen Vers der zugehörigen Choralstrophe im originalen Wortlaut zu belassen“ (SCHULZE).

Die im 17. und 18. Jahrhundert sehr beliebte Chormelodie stammt von Hans Leo Hassler. Sie gehört ursprünglich zu einem weltlichen Tanzlied „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“. Durch Kontrafaktur fand es Eingang in die protestantische Theologie. Bach hat die Melodie mehrfach verwendet wie etwa für die Choräle „Wie soll ich dich empfangen“ aus dem Weihnachtsoratorium oder „O Haupt voll Blut und Wunden“ aus der Matthäuspassion.

Satz 1

Für den Beginn des Choralkantatenjahrgangs hatte sich Bach etwas Besonderes ausgedacht: Die Eingangschöre sind jeweils nach einem anderen Kompositionsprinzip gestaltet, und die Liedweise wandert durch alle Lagen. Der Anfang von Kantate 135 ist am treffendsten wohl als „Choralfantasie“ zu bezeichnen (DÜRR), und da sie die vierte des Jahrgangs ist, liegt die Liedweise im Bass, der von einer Bassposaune im Continuo verstärkt wird. Dabei fällt auf, dass „der Continuoart [...] durchgängig an die Bass-Chormelodie gekoppelt [ist]; pausiert diese, schweigen auch die Instrumentalbässe. Die Grundsätze barocken Musizierens, die nach irgendeiner ausgeprägten Bassfunktion verlangen, führen [...] dazu, dass diese in einer höheren Stimme liegt; deshalb bieten die Streicher im Unisono einen Bassetto-Part dar, wenn die vereinigten Bässe sich in einer Choralpause befinden (in den Choralabschnitten spielen sie die Singstimmen mit). Über dieser Streicherstimme werden nur noch zwei weitere Stimmen (Oboen) frei imitatorisch geführt“ (KÜSTER).

Die Liedmelodie dient geradezu als Leitmotiv für Sänger und Orchester, es „zieht sich in Achtelnoten durch das ganze Stück, ja es tritt nahezu in jedem Takt einmal auf. In dieser bogenförmigen melodischen Geste kann man eine demütig-bittende Verneigung vor Gott sehen; durch die ständige Wiederholung bekommt sie etwas Mantrahaftes“ (BÖTTICHER). Der Chor „wirkt durch seine wunderbare Schlichtheit. [...] Das Orchester beschäftigt sich nur mit

einem aus den ersten Noten der Melodie gebildeten Motiv, als wiederholte es in einem fort die Worte ‚Ach Herr! Mich armen Sünder‘“ (SCHWEITZER).

Satz 2

Satz 2 ist „ein Seccorezitiv, das durch die sinnfällige figürliche Abbildung schneller Fluten, rinnender Tränen und des Erschreckens einen dramatischen Akzent erhält“ (DÜRR). Die Fluten stürzen in einer ab- und wieder aufsteigenden Zweiunddreißigstelkette nieder, was nicht nur dramatisch wirkt, sondern durch den Eindruck einer immer wieder kehrenden Welle die Not noch einmal steigert. Und die erste Silbe des Wortes „Schrecken“ umfasst vier Noten, wobei die erste und letzte jeweils tonartfremd ist, bevor dem Sänger gleichsam der Atem stockt: erst nach einer Pause kann er das Wort fast atemlos mit einer einzigen Note vollenden. „Die zugrundeliegenden Verse 3 und 4 aus Psalm 6 reichert der Dichter vor allem mit expressiven Anteilen aus dem 1. Klagelied an, die sich auch in der Musikalisierung niederschlagen. Die anfängliche Interjektion ‚Ach heile mich‘ wird als verminderter Dreiklang nach unten durch eine abschließende Interjektion wiederholt: ‚Ach du, Herr‘, und so als Rahmen hörbar“ (PETZOLDT).

Satz 3

Die Tenorarie „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte“ ist eine der besonders reizvollen Eingebungen Bachs. Die Melodie erinnert mit ihren tänzerischen Bewegungen an ein Menuett; der Erfolg der im Text ausgesprochenen Bitte um Trost scheint musikalisch bereits vorweggenommen zu sein (SCHULZE). An der Stelle „Denn im Tod ist alles stille“ lässt Bach „die Bewegung dreimal hintereinander und in absteigender Sequenz völlig zum Stillstand kommen“ (BÖTTICHER), zweimal durch eine Generalpause, beim dritten Mal schweigen die Instrumente.

In dieser Arie spricht also nicht der zerknirschte, reuige Sünder und beklagt sein Schicksal, „sondern der vertrauende, glaubende Mensch, der wohl weiß, dass er vor Gott Sünder ist, aber auch weiß, dass allein Gottes Güte ihn vor Seelennot und der Kommunikationslosigkeit des Todes bewahren kann“ (PETZOLDT). „Bach verlangt viel von seinem Tenorsolisten: fremdartige Sprünge (z.B. Septimen auf- und absteigend), umfangreiche Koloraturen und Phrasen mit Umfängen von eineinhalb Oktaven“ (BÖTTICHER).

Satz 4

Aber die Not ist noch nicht vorbei. Das Seufzen geht weiter, doch die Kraft lässt nach. Im zweiten Teil dieses Alt-Rezitativs (wir erinnern uns: die Stimme des Glaubens!) reicht es gerade noch zu verminderten Intervallschritten, um „den beengenden Erfahrungen des Grams, der Trauer und der Vielfalt der Angst“ (PETZOLDT) nachzugehen.

Satz 5

Die Erhörung der Bitten kommt in der Kantate genauso plötzlich und unergründlich wie in Psalm 6. Die Bassarie ist von großer Leidenschaftlichkeit, ihre „vom Streichersatz begleitete Melodik durch rollende Passagen und weite Intervallsprünge gekennzeichnet“ (Dürr). Der Gesangsbass wird von einem dreistimmigen Streichersatz begleitet, „wobei die Solovioline seine Motive vorimitiert und leidenschaftlich weiterführt. Besonders eindrücklich ist dies hörbar an der bildhaft gesetzten Stelle ‚die Feinde müssen fallen und ihre Pfeile rückwärts prallen‘“ (BÖTTICHER).

Diese Arie, „die nun gegen alle Kraftlosigkeit und Angst anzusingen scheint“ (PETZOLDT. Man achte auf die Wortwahl: „scheint“: so ganz sicher ist der Interpret immer noch nicht!), „gehört mit ihrem kämpferischen Gestus zur Kategorie der ‚Arien mit heroischen Affekten‘“ (SCHULZE). Sie verlangt eine „intensive Intervallfähigkeit des Sängers“ (PETZOLDT). In ihr „wird das Davonstürzen in einer Weise dargestellt, die sowohl malerisch als auch musikalisch vollendet ist“ – „ein erschrecktes Davoneilen“ (Schweitzer). Es ist ein Stück, „in der die Geigen sich gebärden wie virtuose Sturmschwalben. Das ist großartige, aufbrausende, mit spürbarem Zorn gesättigte Musik, in der sich Bachs Wut auf pflichtvergessene Missetäter Bahn bricht“ (GARDINER).

Satz 6

„Der Schlusschoral, Satz 6, mit dem gesamten Instrumentarium und einem Cornett, wechselt von der Einzahl in die Mehrzahl der Redenden; [...] das mag ein deutliches Indiz für seine ursprüngliche Nichtzugehörigkeit zu dem Lied von Cyriakus Schneegeß sein. Die Strophe rückt aber für diese Kantate deshalb in den Rang eines Schlusschorals, weil sie die Gabe der ewigen Seligkeit von dem dreieinigen Gott erwartet; auf den letzten beiden Zeilen und der ausgearbeiteten Schlusskadenz liegt musikalisch auch der Akzent des sonst wenig Besonderheiten aufweisenden Satzes“ (PETZOLDT).

Lukas 15 und Psalm 6

Heutigen Lesern stellen sich die lukanischen Gleichnisse ganz anders dar als in der Zeit Bachs. Das Gleichnis will „nur als Botschaft von der großen Freude Gottes verstanden sein. [...] Überschießend ist [...] die Freude mit dem Zusammenrufen von Freunden und Nachbarn. Sie ist auch in der Deutung allein genannt, also für Erzählung wie Deutung die Pointe“. Das Umkehren des Sünders, das Lukas wichtig ist, passt freilich nicht zum Gleichnis; denn das Schaf ist ja nicht umgekehrt, und die „Schuld“ am Verlorengehen des Groschens liegt sicher nicht bei diesem selbst, sondern allenfalls bei dem, der ihn verloren hat. „Die Spannung zeigt, dass die Gleichnisse vorlukanisch sind“ (SCHWEIZER) und der Evangelist zwei Erzähltraditionen zusammenzwingt, die nicht recht zueinander passen wollen. Jesus ist selbst „die Auslegung seiner Gleichnisse [...]. Er redet nicht von einer allgemeinen Vaterliebe Gottes, belehrt nicht über Gottes Eigenschaften, sondern erzählt von seinem Handeln, das in Jesu Wirken jetzt geschieht und daher jetzt schon Freude im Himmel aufbrechen lässt“ (DERS.). Das Verhalten der Gesuchten ist keiner Erwähnung wert.

Ganz anders das Verständnis zur Zeit Bachs. „Ich sage euch, so wird im Himmel mehr Freude sein über einen einzigen Sünder, der umkehrt, als über neunundneunzig Gerechte, die der Umkehr nicht bedürfen“ (Lukas 15,7): das ist der Schlüssel zum Verständnis dieser Perikope. Johann Olearius, ein führender Theologe des 17. Jahrhunderts, behandelt sie in seinem Bibelkommentar unter dem Titel „Die Buße“ und vermittelt den Inhalt des Satzes „Die Buße bringt die Seligkeit.“ Daraus lässt sich nun folgern, dass, je größer Not, Zerknirschtheit und Reue sind, desto sicherer die Erlösung daraus erfolgt. Damit war der Weg frei für Selbstanklagen und flehentliches Bitten um Erbarmen. Diese Haltung fand der bibelfeste Gläubende nun etwa auch in Psalm 6, dem so genannten 1. Bußpsalm.

Mit Psalm 6 tauchen zwei Themen im Psalter auf, die bis dahin fehlen: „Gottes Zorn und Strafe. Sie setzen die Schuld des Betenden voraus, welche hier aber nicht angesprochen wird. [...] Die dreimalige Anrufung Gottes mit seinem Eigennamen im ersten Teil ist mit Bitten um

Abwendung von seinem Zorn, der Beschreibung des äußerst gefährdeten Zustands des Beters und der Anfrage an Gott verbunden, wie lange er dieser Not ausgesetzt sein soll. Der zweite Teil verschärft die drängenden Bitten um Rettung mit der überraschenden Frage nach Gottes Gewinn oder Verlust, wenn der Beter im Totenreich weilt. Die Frage gibt klar zu erkennen, dass der Beter hier allein Gott – also keine andere Macht – als Verursacher seiner Not im Blick hat. [...] Der vierte Teil signalisiert den Umschwung“ (SPIECKERMANN).

„Die an Jhwh gerichtete Aufforderung ‚kehre um‘ macht deutlich, dass vom zornigen Gott ein Sinneswandel erwartet wird, genau wie von Menschen, die zur Umkehr aufgefordert werden. Nicht von ungefähr nimmt der Beter auf Gottes ‚Liebe‘ Bezug. Wo Gott seine Selbstbestimmung ‚barmherzig und gnädig, langsam zum Zorn und reich an Liebe‘ außer Kraft setzt, greift der Tod mit seinen Handlangern hemmungslos zu. Gott wird vom Beter daran erinnert, dass es im Totenreich kein Gotteslob gibt. Folglich sollte er darauf bedacht sein, keinen der Seinen zu verlieren. Deutlicher könnten der Appell an Gott und zugleich die faktische Begrenzung seiner Macht nicht formuliert werden“ (DERS.). Dieses vorexilische Gedankengut findet sich auch in der Arie „Tröste mir Jesu, mein Gemüte“ wieder, wenn es dort heißt: „Denn im Tod ist alles stille, da gedenkt man deiner nicht“ – wohl ohne sich der Sprengkraft dieser Verse bewusst zu sein.

Schließlich wird der Beter erhört und gerettet. Doch damit ist die Gefahr nicht endgültig gebannt, sie wird immer wieder kommen; und so endet denn auch der Psalm mit dem Fluch auf die Feinde: „Sie sollen (immer) wieder zuschanden werden im Nu“. Auch hier offenbart sich, ganz ähnlich wie bei Lukas, eine gewisse Spannung innerhalb des Textes. War anfangs klar, dass Gott der Alleinverursacher des Elends aufgrund religiösen Versagens des Menschen ist, so tauchen am Ende doch wieder „Feinde“ auf, die dem Beter nach dem Leben trachten, letztlich aber erfolglos.

Daraus ergibt sich aber ein Widerspruch, der sich nicht mehr mit dem Evangelium vereinbaren lässt, unabhängig davon, welchem Verständnis man zuneigt. Denn wenn die Haltung des Einzelnen überhaupt eine Rolle spielt, dann sicher nicht im Gegensatz zu seinen Feinden, sondern im Vergleich mit den Frommen und Gerechten, die ja nicht verurteilt werden, denen nur ausgerichtet wird, dass sie ihren Hochmut ablegen sollten, weil die Freude über „wieder eingefangene Verirrte und Verlorene“ im Himmel nun einmal größer ist. Daraus aber nun den Schluss ziehen zu wollen, dass man umso sicherer gerettet wird, je kräftiger man sündigt oder je lauter man klagt, ist zumindest bedenklich.