

## Liebster Jesu, mein Verlangen (BWV 32)

Die Kantate ist für den Sonntag nach Epiphania („Hl. Drei Könige“) 1726 komponiert worden, das Libretto stammt vom Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1711). Das Evangelium des Sonntags ist aus Lukas (2,41-52) und erzählt vom Abhandenkommen und Wiederfinden Jesu von seinen Eltern auf dem Rückweg von einer Pilgerreise nach Jerusalem. „Der Gedankengang lehnt sich [...] eng an das Evangelium an; doch kleidet Lehms die Worte [...] in die Form eines Dialogs zwischen der Seele und Jesus“ (DÜRR). Das Werk gehört zu den so genannten Dialogkantaten, in denen als Gesprächspartner meist Jesus (Bass) und die Seele (Sopran) auftreten. Aus dem Bericht „greift der Textdichter das Motiv des Verlierens, Suchens und Wiederfindens auf und individualisiert es im Sinne der Mystik des Hohenliedes und deren Auslegungstradition. Das im Evangelium als eher zufällig beschriebene Sich-aus-den-Augen-Verlieren bei einer längeren Reise rückt im Kantatentext in das Zentrum eines Dialogs zwischen Jesus und der Seele“ (SCHULZE). Bach hat die fünf Sätze der Textvorlage um einen abschließenden Choral erweitert. „Die Kantate weist, in der eigenhändigen Partitur ‚Concerto in Dialogo‘ überschrieben, [...] einige nennenswerte Besonderheiten auf. Die am Beginn stehende Sopran-Arie ‚Liebster Jesu, mein Verlangen‘ mit der Vortragsvorschrift ‚Adagio‘ nähert sich in Schreibweise und Ausdrucksgehalt einem langsamen Konzertsatz. Eigenartig ist darüber hinaus die Ähnlichkeit mit der Eingangsarie einer Hochzeitskantate für Sopran und Instrumente“ (DERS.). Dennoch handelt es sich nach dem Stand der Forschung nicht um eine Parodie, sondern um eine Originalkomposition.

„Lehms gelingt es in seiner ‚andächtigen Betrachtung‘ (1711), die äußere Begebenheit auf einen intersubjektiven, inneren Dialog zu fokussieren, indem er jeden Satz aus der ‚Ich‘- bzw. ‚Du‘-Perspektive aufbaut. Im ‚Ich‘ spricht die verzweifelt klagende Maria, aber auch die sehnsüchtig verlangende Seele, die Braut. Im ‚Du‘ spricht der zwölfjährige Jesus, in ihm der Vater-Gott und der Bräutigam“ (BÖTTICHER). „Spätestens seit [...] Bernhard von Clairvaux (1091-1153) wird die Personenkonstellation von Jesus und Maria auf dem Hintergrund der Liebeslieder des Hohenliedes Salomonis gelesen und verstanden, indem die Gestalten des Bräutigams und der Braut mit Jesus und Maria identifiziert, in der reformatorischen und nachreformatorischen Tradition zugleich auf Jesus und die glaubende Seele bezogen werden“ (PETZOLDT).

Auffallend gegenüber den älteren Kantaten ist die neue Rolle des Sopran. Ohne über einen guten Interpreten für dieses Fach zu verfügen, hätte Bach diese Kantate nicht schreiben können (KÜSTER).

Trotz des liturgischen Ortes im Weihnachtsfestkreis, trotz der ausgedrückten Freude über das Verschwinden aller Plagen, Sorgen und Schmerzen, zählt Albert Schweitzer das Werk zu den „Todessehnsuchts-Kantaten“ und belegt dies nicht zuletzt durch die „freudige Ekstase“ der Oboen-Soli im fünften Satz: eine Jubelstimmung, die über die irdische Existenz hinausdrängt.

### Satz 1

„Das bedeutendste Stück der Bachschen Komposition ist zweifellos die Eingangsarie. Über kurzen Streicherakkorden spannt die Oboe weitgeschwungene, reichverzierte Melodiebögen, die dann im Gesangsteil vom Sopran aufgegriffen werden, sodass der Eindruck eines langsamen Konzertsatzes entsteht“ (DÜRR). „Ein ostinater Rhythmus mit Pausen auf den

Taktanfang und die Taktmitte zieht sich durch die ganze Eröffnungsarie. Auf diese Weise wird die inhaltliche Spannung („wo find ich dich?“) bis zum Ende aufrechterhalten. Erst nach langen 50 Takten gibt es eine gemeinsame Kadenz und damit eine klangliche Erfüllung in einem E-Dur-Akkord. Die beiden dialogisierenden Oberstimmen (Oboe und Sopran) verstärken mit ihren Seufzermotiven und Koloraturen den Grundaffekt des Verlangens“ (BÖTTICHER). In dieser Arie „sind die Singstimmenaufgaben und der Instrumentalpart besonders intensiv miteinander verschränkt“ (KÜSTER). Sie ist gestaltet im „Rhythmus des edlen Schmerzes“, der sich „in nahe beieinanderliegenden und weichen Intervallen bewegt“ (SCHWEITZER).

„Gemäß dem Auslegungshorizont des Sonntagsevangeliums, wie er auch in den Kantaten BWV 154 und BWV 124 sichtbar wurde, ist in dieser Kantate der Gedanke nach dem Ort, an dem Jesus zu finden sei, leitend“ (Petzoldt). Dabei lässt das wirkliche Zwiegespräch noch auf sich warten „zugunsten einer Selbstdarstellung der beiden Partner“ (SCHULZE) in den ersten drei Sätzen.

„Auffällig wirken [...] die Koloraturketten auf ‚erfreue (mich)‘“ (PETZOLDT), das ja im Text keine Gemütsbeschreibung, sondern eine Bitte, eine Aufforderung an Jesus sind. Hier ist eine im Barock nicht ungewöhnliche Technik zu beobachten, die einzelne Worte plastisch musikalisch „malt“, ohne sich um den Zusammenhang oder die Angemessenheit zu kümmern. Ein schönes Beispiel findet sich etwa auch in der Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange“ (BWV 155), in welcher dem Sopran „der Freudenwein gebricht“, was in einer eleganten 32stel-Koloratur beklagt wird. „Das Wort an und für sich, die Vokabel, fordert die musikalische Formel heraus, einerlei, in welchem Sinne sie auftritt“ (SCHERING).

## **Satz 2**

Der bange Frage der Seele antwortet Jesus mit dem Bibelwort Lukas 2,49: „Was ists, dass du mich gesuchet? Weißt du nicht, dass ich sein muss in dem, was meines Vaters ist?“, das von Bach als schlichtes Seccorezitativ vertont wird. Es ist eine weitere Merkwürdigkeit, „dass das dem Evangelientext entnommene Herrenwort [...] als einfaches Rezitativ gesetzt ist, nicht wie üblich als Arioso“ (SCHULZE). Das Dictum wurde „sprachlich an die Dialogsituation angeglichen, indem die 2. Person *Pluralis* in die des *Singularis* versetzt wurde. Die fast naturalistisch wirkende gelegentliche Diskussion zum Einsatz der Bassstimme bei diesem *Dictum*, die wegen des zwölfjährigen Jesus eine Knabenstimme erwartet, erkennt bei Bach die Verpflichtung und die Wirkung der liturgischen Tradition, die im Evangelienton immer, wenn die eigene vox *Christi* zu erklingen hat, die Bassstimme zum Einsatz bringt. Es handelt sich um das zentrale Wort des Evangeliums“. Die Nachdrücklichkeit der Aussage „bringt Bachs Vertonung durch Wiederholung der Worte ‚was ists (dass du mich gesuchet)‘ und ‚in dem (das meines Vaters ist)‘ zum Ausdruck“ (PETZOLDT).

## **Satz 3**

„Die anschließende Arie ist inhaltlich eine Bekräftigung des vorhergegangenen Bibelworts, musikalisch ein Satz mit obligater Violine, die in lebhafter, fast virtuoser Figuration die Bassstimme umspielt. Von besonderem Reiz sind die textbedingten Molleintrübungen auf die Worte ‚betrübler Geist‘“ (DÜRR). „Es handelt sich um einen groß angelegten Da-capo-Satz, in dem die solistische Violine der Singstimme einen kunstvoll angelegten Part (mit raschen Bewegungen und Akkordgriffen) entgegenstellt“ (KÜSTER). Die Arie entpuppt sich

als „veritables Menuett“ und ordnet überdies „der Singstimme einen Obligatpart für Solovioline zu, der ebenso gut Bestandteil eines Konzerts sein könnte“ (SCHULZE).

In der Arie „lässt der Dichter Jesus dem Suchen das Finden gegenüberstellen und verknüpft dessen Aufenthalt im Tempel als seines ‚Vaters Stätte‘ mit der beliebten Metapher vom Menschenherzen als angestammter Wohnung“ (DERS.). „Dabei deutet der Dreiertakt mit drei mal drei Unterteilungen auf die Vollkommenheit der göttlichen ‚Wohnung‘ (im Tempel). Chromatische Eintrübungen (‚betrübter Geist‘) schränken den insgesamt freudigen und zuversichtlichen Charakter dieser Arie kaum ein“ (BÖTTICHER). Inhaltlich nimmt die Dichtung einen Gedanken des Kirchenvaters Ambrosius auf: „Er ist niemals fern von denen / die ihn suchen“. Schon das Suchen (Lukas 2,44-45), das Betrübtheit (Psalm 42,6), das Geängstetsein (Psalm 51,19) verheißen seine Nähe“ (PETZOLDT).

#### **Satz 4**

Satz 4 ist das einzige Rezitativ des Librettos, ein Dialogrezitativ mit Streicherbegleitung, und zitiert nach Psalm 84,2-3: ‚Wie lieblich ist doch deine Wohnung‘. „Die Worte werden von Bach als schwärmerisches Arioso vertont, das einen Höhepunkt dieser an Schönheiten wahrhaftig nicht armen Kantate bildet“ (DÜRR). In seiner letzten Zeile geht es „in ein Gelöbnis ewiger Liebe zu Jesus über; hier begleiten repetierende Achtelakkorde und verleihen dadurch diesem Stück eine besondere Wirkung“ (PETZOLDT).

„Den Erdentand verfluchen“ heißt, die ‚Welt liebhaben und vorsätzlich sündigen‘ (Olearius) zu vermeiden. Es wäre also überinterpretiert, wenn man daraus eine Weltverachtung ableitete. Vielmehr geht es darum, ‚hier und dort bestehn‘ zu können, d.h. irdisch und himmlisch ‚geheiligt‘ zu sein (Olearius) und als Geschöpf allein bei Gott ‚Trost und Hilfe zu suchen‘, niemals bei der Welt“ (PETZOLDT).

Der Bezug auf Ps 84,2f ist eine geniale Idee des Librettisten: Die beiden Verse sind „Ausruf tiefer Beglückung“ über eine erfüllte Sehnsucht. „Die Gottessehnsucht ist [...] eine so tief naturhaft verwurzelte Lebensäußerung, dass der ganze Mensch [...] erfasst wird von dem Jubel in dem Augenblick, der ihm fast körperlich die Nähe Gottes im Tempel zum vollen Bewusstsein bringt. In der letzten Tiefe einer ungebrochen naiv empfundenen Einheit des ganzen Menschen verschmilzt dem (Psalm-)Dichter hier Körperlich-Räumliches mit Geistig-Seelischem“ (WEISER).

#### **Satz 5**

„In Satz 5 kommt die Dialoghandlung zum Abschluss. Die Freude drückt sich in beinahe übermütigen Sextensprüngen aus, die, dem Ritornellthema entstammend, den ganzen Satz beherrschen. Im Gegensatz zur Eingangsarie fallen nun der Violine I die konzertanten Figuren und raschen Skalenpassagen zu, während Oboe und Singstimmen sich mit vereinfachter Melodik begnügen“ (DÜRR). Den Rahmen bilden die Verse „Nun verschwinden alle Plagen, nun verschwindet Ach und Schmerz“. – „Im Schlussduett zwischen der gläubigen Seele und Jesu – Vivace – fliehen Sorgen und Plagen in dem frohen Hasten der Instrumente dahin“ (SCHWEITZER). „Während die ‚Plagen‘ mit dissonanten Noten und ‚Ach und Schmerz‘ mit Seufzermotiven umgesetzt sind, wird das ‚Verschwinden aller Plagen‘ durch die gavotteartige, leichte und rhythmisch federnde Bewegung anschaulich“ (BÖTTICHER). Das ist auch auf Kritik gestoßen: „Mag man dergleichen für die Verkörperung der ‚Seele‘ noch akzeptieren, so nimmt sich die vordergründige Melodik und Rhythmik im Munde von Jesus

doch seltsam genug aus“ (SCHULZE). Und Martin Petzoldt empfiehlt im Blick auf die Aufführung: „Die recht exponierte Fassung des Singstimmthemas lässt geraten erscheinen, Tempo und Aufführungspraxis genau zu überdenken, damit das Ergebnis dem Inhalt gerecht wird“ (PETZOLDT).

## **Satz 6**

„Die unbeschwerte Fröhlichkeit dieses Satzes [5] wird vertieft durch den von Bach angefügten Schlusschoral, die 12. Strophe des Liedes ‚Weg, mein Herz, mit den Gedanken‘ von Paul Gerhardt (1647), dem die Melodie ‚Freu dich sehr, o meine Seele‘ zugrunde liegt. Damit wird die Dialogebene verlassen und die Bitte der ‚Seele‘ um Aufnahme in die Seligkeit zum Anliegen der gesamten christlichen Gemeinde gemacht“ (Dürr).

„Die Entscheidung für diese Strophe fügt nicht nur einen weiteren Satz hinzu, sondern setzt zu den Prinzipien der Auswahl solcher Stücke (Stichwortanschluss, theologisches und musikalisch-liturgisches Prinzip) den zusätzlichen Akzent der theologischen Korrektur in einer Sache: Hatte der Lehms-Text das Verhältnis der glaubenden Seele zu Jesus vereinfachend als ein einmal zu erringendes Ergebnis dargestellt, so legt die Liedstrophe – und damit der den Text auswählende und verändernde Bach – Wert auf die Eröffnung eines Weges; das, was das Sonntagsevangelium als Erkenntnis – die Möglichkeit der geistlichen Vereinigung mit Jesus – vermittelt, möge ‚allzeit allerorten‘ geschehen, auch wenn Sünde dieses Verhältnis wieder verletzt oder beendet hatte. Die Strophe vermag sogar die Suche nach dem Ort des Auffindens Jesu auf die Ebene der Vervielfachung solcher Orte zu heben. Die Zweiseitigkeit des Verhältnisses, die durch das Evangelium und die Dichtung Lehms‘ betont wird, erhält einen rechtfertigungstheologischen Impuls durch das Eingeständnis der Abhängigkeit eigener Liebesfähigkeit von der von Jesus ausgehenden“ (Petzoldt).

## **Eine kurze Synopse**

Für den ersten Sonntag nach Epiphania sind drei Kantaten von Bach überliefert:

Mein liebster Jesus ist verloren (BWV 154): In dieser Kantate wird der Verlust Jesu als eigenes Verschulden aufgrund der sündhaften Existenz gezeichnet. Im Text finden sich Zitate aus dem Lied „O Ewigkeit du Donnerwort“ von Johann Rist (1642). Das, „was meines Vaters ist“ und nicht nur das Haus meint, „sondern alles Gott Zugehörnde“ (Eduard Schweizer), wird rein lokal verstanden, als Tempel, umgedeutet zur Kirche mit ihren liturgischen Ritualen Wort, Sakrament und Buße. Es klingt fast wie das altbekannte „Außerhalb der Kirche kein Heil“.

Meinem Jesum lass ich nicht (BWV 124): Das Libretto entfernt sich erheblich vom biblischen Bericht und „wendet die Gedanken auf das künftige Erdenleben, auf Tod, die Wiedervereinigung mit Jesus nach dem Tode sowie die Nichtigkeit der Welt; und der unbekannte Dichter [...] hat nichts unternommen, um weitere Beziehungen zum Sonntagsevangelium anzuknüpfen, sondern einer echt barocken Vorliebe für drastischen Schilderungen des Todes und der Weltverachtung freien Lauf gelassen“ (Dürr).

BWV 32 richtet den Fokus auf Verlust und Wiederfinden. Bei Lukas fragt Maria vorwurfsvoll: „Kind, warum hast du uns das angetan?“ Und Jesu Antwort ist: „Wusstet ihr nicht, dass ich in dem sein muss, was meines Vaters ist?“ Das heißt: Wer sich von Gott entfernt – aus welchen Gründen auch immer (es muss nicht immer gleich Sünde sein) – darf sich nicht wundern, dass

er Jesus nicht mehr findet. (Theologisch viel spannender, aber in keiner der Kantaten auch nur ansatzweise beachtet: das erste Jesuswort bei Lukas ist bereits eine Selbstoffenbarung: Gott ist mein Vater: also bin ich der Sohn Gottes.) Die Bassarie spricht zunächst von Gottes Stätte wie von einem Ort (der gelegentliche Hinweis auf das 1. Buch Mose 28,17 ist allerdings reichlich verunglückt, wird dort doch das Haus Gottes als „furchtbare Stätte“ bezeichnet!), identifiziert aber dann das Herz des Gläubigen als wahre Wohnung Gottes und Jesu. Lehms greift in der Arie im 5. Satz neben Anklängen an das Hohelied auf Bilder der Offenbarung des Johannes zu, setzt also den Jubel in einen endzeitlichen Kontext. Und es ist Bach, der mit dem Lied von Paul Gerhardt die Dialogebene verlässt und die Aufmerksamkeit von der individuellen Seligkeit wieder auf die gesamte christliche Gemeinde lenkt.