

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir (BWV 131)

[Hörtipp: J.S.Bach: Aus tiefer Not schrei ich zu dir. BWV 38.1]

Aus der Tiefen ruf ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme, lass deine Ohren
merken auf die Stimme meines Flehens!

Psalm 130, dieser „Lieblingspsalm Luthers, nach dem er sein berühmtes Bußlied ‚Aus tiefer Not schrei ich zu dir‘ gedichtet hat, der sechste der altkirchlichen Bußpsalmen (Anm.: 6.32.38.51.102.130.143), vereinigt in sich zarte Empfindung, schlichte Wahrhaftigkeit der Sprache und tiefstes Erfassen des Wesens von Sünde und Gnade. Mit sicherem religiösem Empfinden hat Luther die Verwandtschaft des Psalms mit dem Geist neutestamentlicher Frömmigkeit erkannt und den Psalm zu den psalmi paulini (32.51.130.143) als den besten des Psalters gezählt. Der Psalm ist das Bekenntnis eines Frommen, der sich aus tiefster Sündenangst erheben durfte zur Gewissheit der göttlichen Gnade und Vergebung“ (WEISER). „Der selbstverständliche Umgang mit einem alttestamentlichen Psalm ist in der kirchlichen Tradition verwurzelt und ebenso seine neutestamentliche Interpretation“ (WERTHEMANN), so selbstverständlich wie das Selbstbild der christlichen Gemeinde als das neue Israel. Bach hat den Text zweimal vertont, einmal zum 21. Sonntag nach Trinitatis 1724 (BWV 38), in dem er auch die „alt ehrwürdige phrygische Chormelodie des Lutherliedes“ verwendet (DÜRR) (→Hörtipp). Die Kantate BWV 131 entstand 16 Jahre früher, um 1707/08. „Dieses Werk Bachs – vielleicht seine früheste (erhaltene) Kantate überhaupt – besteht nicht aus selbstständigen, in sich abgeschlossenen Sätzen, sondern aus verschiedenartigen, unmittelbar ineinander übergehenden Abschnitten, zeigt also diejenige Form, die für die Kantate des 17. Jahrhunderts aus dem Reihenprinzip der Motette heraus entwickelt worden war. Motette, Geistliches Konzert und Choralbearbeitung sind darum auch die Satztypen, die bei der Komposition Pate gestanden haben“ (DERS.). „Offenkundig im Zusammenhang mit einer Lokaltradition war man in Mühlhausen um 1707 nicht geneigt, die modischen, an das Vorbild der Oper angelehnten Formen Rezitativ und Arie in die Kirchenmusik Eingang finden zu lassen. Die aus Bibelwort, Choralstrophe sowie freier Dichtung in Rezitativ- und Ariengestalt bestehende sogenannte gemischte Textform ist in Bachs Mühlhäuser Kantaten [...] nicht anzutreffen. Vielmehr beschränkt das Libretto sich auf die bewährten Bestandteile Bibelwort und Choralstrophe“ (SCHULZE). Die Kantate war also bereits bei ihrer Entstehung „altmodisch“. Und es lassen sich immer wieder Vorbilder Bachs identifizieren, wir können aber auch sehen, wie er diese hinter sich lässt.

„Die Kantate ist streng symmetrisch gebaut. Die Nummern 1, 3 und 5 sind Chorsätze, die dazwischenliegenden Nummern 2 und 4 sind Arien mit Choral für Bass und Sopran bzw. Tenor und Alt [...]. Die Chorsätze, die alle die Form ‚langsam – schnell‘ aufweisen, entsprechen dem für Orgelwerke charakteristischen Ablauf von Präludium und Fuge, was dem Organisten Bach besonders vertraut gewesen sein dürfte. Die Solostücke schließlich sind mit dem Typus des geringstimmigen älteren Geistlichen Konzerts verwandt. Die Besetzung mit geteilten Bratschen und nur einer Violine unterstreicht dabei den Traditionsbezug, während die solistische Oboe eine kantable Dimension einbringt“ (WERTHEMANN).

„An Instrumenten verwendet der Meister hier nur Streicher, Oboe und Fagott. Auf jeder Seite fühlt man, wie er sich von den nordischen Meistern (Anm.: Eccard, Praetorius, Pachelbel, Böhm, Buxtehude) zu emanzipieren beginnt. Die orchestralen Unterbrechungen nehmen nicht mehr so viel Raum ein wie in den beiden vorhergehenden Kantaten. Buxtehudes Verwendung des Chorals aber hat der Jünger beibehalten. Zu dem Arioso ‚So du willst, Herr, Sünde zurechnen‘ singt der Sopran ‚Erbarm dich mein‘ auf die Melodie ‚Herr Jesu Christ, du höchstes Gut‘; dieselbe Melodie erklingt zum Arioso ‚Meine Seele wartet‘. Das Ganze ist so tief empfunden und klanglich von einer so natürlichen Wirkung, dass der moderne Hörer sich an diesem Werke noch gerade so erbaut wie die Mühlhäuser anno 1707“ (SCHWEITZER).

Das Gerüst der Kantate „bildet der vollständige Wortlaut des 130. Psalms; hinzugefügt sind die Strophen 2 und 5 des Liedes ‚Herr Jesu Christ, du höchstes Gut‘ von Bartholomäus Ringwaldt (1588)“ (DÜRR). Dieses Lied, im Gesangsbuch der Zeit als „Ein fein Lied zur Vergebung der Sünden“ titulierte (WERTHEMANN), ist „in Anlehnung an den 51. Psalm gedichtet“ (PETZOLDT). „Unter den sieben Bußpsalmen ist Psalm 51 der bedeutendste. Er zeigt das Wesen echter Buße. Mit unerbittlichem Ernst wird hier die letzte Tiefe der Sünde erkannt und der Weg gewiesen, der zu Vergebung und wahrer Gemeinschaft mit Gott führt. Die rücksichtslose Offenheit, mit welcher der Beter sein Denken und Fühlen vor Gott trägt [...], (wird) Wegbereiter [...] für eine Frömmigkeit, die unmittelbar an das Neue Testament heranführt“ (WEISER). „Die Thematik des Klagens und Flehens wird expressiv von Instrumenten und Gesang ausgemalt. Das Werk verrät bereits die große Meisterschaft des jungen Komponisten und gehört zu den bekannteren Kantaten Bachs“ (WIKIPEDIA).

„Die Partitur von BWV 131 trägt den Vermerk: ‚Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht.‘ Daraus lässt sich auf eine engere Beziehung zwischen Bach und dem Pfarrer der Mühlhäuser Marienkirche schließen; Eilmar sollte später Bachs erstem Kind Pate stehen. Der Vermerk könnte aber auch bedeuten, dass Pastor Eilmar den Text für diese Kantate lieferte. Auch ist vorstellbar, dass Eilmar, vermutlich gegen den Widerstand von Superintendent Frohne (Anm.: Bachs Vorgesetzter an Divi Blasii), Bachs Bemühungen um die Einrichtung einer ‚regulirten kirchen music‘ unterstützte. Damit war die regelmäßige Aufführung moderner konzertanter Vokalmusik, von Kantaten also, in den beiden Hauptkirchen Mühlhausens gemeint“ (WOLFF). „Wenn wir daraus schließen dürfen, dass Frohne an Kantatenaufführungen Bachs weniger interessiert war als Eilmar, so würde das bedeuten, dass auch in die Entstehung dieses Werkes jene Spannung zwischen Orthodoxie und Pietismus hineinspielte, die Bachs Mühlhäuser Tätigkeit überschattete“ (DÜRR).

Unklar ist auch der Anlass der Entstehung. Die Mehrheit der Fachwelt vermutet einen Bußgottesdienst, „vielleicht in Zusammenhang mit einer Feuersbrunst, die kurz vor Bachs Amtsantritt große Teile der Innenstadt vernichtet und zahlreiche Familien obdachlos gemacht hatte“ (DÜRR). Diese Katastrophe zerstörte 360 Häuser in unmittelbarer Nähe der Blasiuskirche (Andreas Glöckner). Allerdings ist ein solcher Gottesdienst nirgendwo in den zeitgenössischen Quellen belegt. Möglich wäre ferner „der Bezug zu einem der allgemeinen kirchlichen Bußtage“ (KÜSTER). Es ist auch nicht auszuschließen, dass es sich [...] um eine Begräbniskomposition handelt“ (WIKIPEDIA). „Der Mehrzweck-Funktion der Psalmkantaten entspricht in gewisser Weise die Wiederholbarkeit der Trauer- und Trauungsmusiken und deutet damit auf einen vom Komponisten vermutlich bewusst eingeplanten Dispositions-

Spielraum. Schließlich ließen sich derartig repertoirefähigen Stücke gegebenenfalls ‚auf Vorrat‘ – d.h. ohne konkreten Anlass – schreiben“ (WOLFF). Eine ganz andere Meinung vertritt Martin Petzoldt: „Psalm und Kirchenliedstrophen verweisen auf das de-tempore des 11. Sonntag n. Trinitatis, 4.9.1707; dessen Lesungen sind 1Korintherbrief 15,1-10 (Epistel) und Lukas 18,9-14“ (Evangelium: Gleichnis vom Pharisäer und vom Zöllner). Er identifiziert mit Johannes Olearius, dem maßgeblichen Theologen und Bibelinterpreten des 17. Jahrhunderts, einen „Meta-Text“ aus Lukas 18,13: „Gott sei mir Sünder gnädig“, jene fünf Wörter, die nach dem Luther-Katechismus täglich zu wiederholen sind. Diese fünf Worte gliedern nach ihm die Kantate. Bach bedient sich – „womöglich auf Anraten Eilmers – jenes Stilmittels, das nicht nur musikalischer Natur, sondern auch theologischer Qualität ist, des Dialogisierens. Zwischen dem Psalmtext und dem der Liedstrophen entsteht ein Gespräch, das richtig erst zu würdigen ist, wenn der spezielle Dialog der einzelnen Stellen bewusst wird.“ Schlussendlich bleibt die Bestimmung für einen Bußgottesdienst am wahrscheinlichsten (SCHULZE).

Satz 1

Satz 1 beginnt mit einer Sinfonia, einem „kurzen, feierlichen ‚Auftakt‘ [...], dessen Zweck es war, den Grundaffekt des nachfolgenden Chorsatzes unaufdringlich vorzubereiten“ (SCHULZE). Eine derartige Einleitung findet sich „in nahezu allen frühen Kantaten Bachs“ (KÜSTER). Es ist eine Komposition, „in welcher Bach Gabrielis Kirchen-Sonate vollendete, dass nämlich über den breiten Accordlagen der andern Instrumente zwei obere, hier Oboe und Violine, einen imitatorisch fortschreitenden Satz ausführen“ (SPITTA). Und natürlich wird bei dieser Gelegenheit das Gesamtinstrumentarium vorgestellt (WOLFF). Dem Eingangssatz folgt unmittelbar der Einsatz des Chores „mit locker gefügten Rufen, die im Wechsel mit dem Orchester erklingen und in eine rasche, gleichfalls locker gefügte Chorfuge einmünden. [...] Am Ausgang dieses Satzes steht eine sinnfällige Darstellung des ‚Flehens‘ in vielfachen Seufzerfiguren, von Chor und Instrumenten im Wechsel vorgetragen“ (DÜRR). Besonders beeindruckend sind die Takte 88ff, wenn das „Flehen“ mit Pausen durchsetzt ist und mehrfach von piano über pianissimo zu forte wechselt. Die ab Takt 60 „zu hörenden zehn aufeinanderfolgenden vollständigen Themeneinsätze [...] auf den Text ‚lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens‘ kann man [...] als Hinweis auf den Dekalog werten“ (PETZOLDT).

Kantate 131 ist eine von drei Kantaten (neben 162.172), die die Gesangsstimme Bass in „abgrundtiefe Lagen“ führt (NEUMANN), zu hören gleich zu Beginn des Chorsatzes auf das Wort „Tiefen“. Der erste Einsatz vollzieht einen Oktavsprung nach unten bis zum tiefen Es, der zweite gar bis zum tiefen D; der Bass stürzt förmlich ab und formuliert seine Klage von ganz unten, eben aus der tiefsten Tiefe.

Satz 2

„Ohne Zäsur geht der musikalische Fluss über in Satz 2 [...] für Oboe, Continuo, Basssolo auf Psalm 130,3-4 und Sopran auf die Liedstrophe ‚Erbarm dich mein in solcher Last‘. Auffällig ist die nur an wenigen Stellen unterbrochene oder anhaltende in gleichmäßigen Achteln durchgehende Continuo Stimme, zu der die ‚motivisch-figurativ begleitende Oboe‘ hinzutritt, ihr Motiv aus dem Anfang der Bassstimme gewinnend (so du willst) und vielfach variierend, währenddessen der Psalmtext und die Liedstrophe in überlegter Korrespondenz zueinander

ablaufen“ (PETZOLDT). „Die Psalmworte singt der Bass, den Choral der Sopran, natürlich Solo; dazu ist eine Oboenstimme gesetzt, welche wundersam klagend und wieder tröstend zwischen beiden und über ihnen schwebt“ (SPITTA).

In den Sätzen 2 und 4 wird, wie schon erwähnt, über den Psalmtext je eine Choralstrophe gesungen. „Das Komponieren solcher kombinatorischer Passagen oder Sätze mit simultaner Präsentation von Choral und anderen Texten ist überhaupt eine Vorliebe Bachs“ (WOLLNY). Hier ist aber zu beobachten, dass durch die Überlagerung eines kurzen Psalmverses durch eine lange Liedstrophe ersterer laufend wiederholt werden muss, was bei aller Phantasie in der Gestaltung der einzelnen Phrasen den Eindruck einer gewissen „Länge“ erwecken kann, während im umgekehrten Fall akustisch einzelne Glanzpunkte gesetzt werden (Beispiele: BWV 244 Matthäuspassion Eingangschor: der Sopran in ripieno singt abschnittsweise „O Lamm Gottes unschuldig“; BWV 161 Komm du süße Todesstunde: Orgel resp. Sopran intoniert die Melodie des Schlusschorals „Herzlich tut mich verlangen“); diese Verteilung klingt deutlich stimmiger und harmonischer.

Satz 3

„Nun folgt mit Satz 3 wieder ein Chorsatz mit dem Instrumentarium des Satzes 1, der die sieben Bitten des Vaterunsers zu symbolisieren vermag, [...] indem in der dreimaligen Anrufung ‚Ich harre des Herrn‘ die drei ersten Bitten des Vaterunsers um Gottes Heiligkeit, Reich und Willen wiedergegeben erscheinen. Die vier folgenden Bitten werden durch die vier Stimmen der folgenden Fuge [...] auf den Text ‚meine Seele harret und ich hoffe auf sein Wort‘ repräsentiert (21 Themeneinsätze)“ (PETZOLDT).

Ich harre des Herrn: Musikalisch wird das Harren zu Beginn dargestellt, indem alle Stimmen und Instrumente ihren ersten Ton viermal wiederholen. Hierauf wird es „zunächst mit einer aufsteigenden Koloratur des Alts und Tenors und später in einem schrittweise absteigenden Fugenthema nachgezeichnet, und an diesem Entschluss wird bis ans Ende festgehalten. An diesem Wendepunkt also beginnt – wenn auch noch immer innerhalb des Bußpsalms – das zuversichtliche Hoffen, und es ist deshalb sicher kein Zufall, dass Bach nach den intensiven Bußchorälen der Nummern 2 und 4 die Psalmkonzerte der Sätze 3 und 5 jeweils mit einer demonstrativen Rückung nach Dur beginnen lässt“ (WERTHEMANN).

Satz 3 „gehört zu den schönsten Erzeugnissen Bachs überhaupt: inbrünstigere und edlere Töne der Sehnsucht sind wohl niemals erklingen, reicher und gesättigter kann kein Tonquell sich ergießen [...]. Bachs spätere Chöre (sind) wohl viel höher und majestätischer gebaut, aber keiner unter ihnen ist meisterlicher, keiner unmittelbarer das Herz bewegend“ (SPITTA).

Satz 4

Satz 4 vereinigt Psalm 130,6 mit der Strophe 5 des Liedes von Ringwaldt. Wieder findet „ein eindrucksvoller Dialog statt“ (PETZOLDT). Theologisch bemerkenswert ist hier der Hinweis auf Taufe („von Sünden abgewaschen“) unter Berufung auf deren Prototypen im Alten Testament, die Bitten um Vergebung von David und Manasse (apokryph).

Satz 5

In Satz 5 kommen noch einmal das gesamte Instrumentarium und der Chor zum Einsatz. „Die anschließende Fuge führt in einer kunstvollen Weise zu dem Thema ‚und er wird Israel

erlösen‘ ein Kontrasubjekt auf die Fortsetzung des Verses ‚aus allen seinen Sünden‘ ein; es steigt innerhalb einer Quarte chromatisch aufwärts und ist in allen Stimmen zu vernehmen“ (PETZOLDT). Man hört förmlich, wie da jemand aus dem Sumpf gezogen wird. Hier wird noch einmal erkennbar, aus welchen Quellen Bach schöpft: „Neueren Untersuchungen zufolge handelt es sich bei diesem Doppelmotiv mit seinem Simultankontrast nicht um eine Erfindung Bachs, sondern um die Fortschreibung einer Themengestalt, die Bach – vielleicht durch Vermittlung seines ältesten Bruders – von Johann Pachelbel übernommen haben mag, deren Wurzeln aber weit zurückreichen – über Jan Pieterszon Sweelinck wenigstens bis ins 16. Jahrhundert“ (SCHULZE).

Herr, höre meine Stimme

Aus tiefer Not schrei ich zu dir – dieser Ruf hat sich nicht erledigt; im Gegenteil, man bekommt den Eindruck, er wird immer dringlicher. Er überspannt Jahrhunderte und Religionen. Das Gefühl, ohne göttliche Hilfe rettungslos verloren zu sein, ist nicht nur im Protestantismus verankert. Auch der alte katholische Begräbnisritus zitiert Psalm 130 und formuliert als Antiphon: „Wolltest Du, Herr, der Sünden gedenken, Herr, wer würde dann noch bestehen?“ Eine neuere russisch-orthodoxe Fassung hat Metropolitan Hilarion Alfeyev im Jahr 2008 komponiert. Und Arnold Schönberg, jüdischer Abstammung, zum Katholizismus konvertiert und wieder zu seinem alten Glauben zurückgekehrt, hat seinem Volk seinen Psalm in seiner ursprünglichen Sprache zurückgegeben.

[Hörtipp: Arnold Schönberg, Psalm 130 „De profundis“ op. 50b]