

Ich hatte viel Bekümmernis (BWV 21)

Die Kantate gehört liturgisch zum 3. Sonntag nach Trinitatis (4. Sonntag nach Pfingsten), hat allerdings mit dem an diesem Tag verlesenen Evangelium nichts zu tun; dieses ist nämlich Lukas 15, 1-10 und erzählt die Gleichnisse vom verlorenen Schaf und vom verlorenen Groschen, also vom Suchen nach dem Verlorenen und von der Freude über das Wiederfinden. Es gipfelt in dem Wort: Ebenso wird im Himmel mehr Freude herrschen über einen einzigen Sünder, der umkehrt, als über neunundneunzig Gerechte, die keine Umkehr nötig haben. Zu diesem Sonntag ist von Bach eine weitere Kantate überliefert: Ach Herr, mich armen Sünder BWV 135. Hier lässt sich zumindest eine lockere Anbindung an das Evangelium beobachten: Also, sage ich euch, wird Freude sein vor den Engeln Gottes über *einen* Sünder, der Buße tut. Die Buße des Sünders ist denn auch Thema der Kantate. Schade, dass das positive Potenzial der Perikope nicht ausgeschöpft wurde (zur Erinnerung: auch das Gleichnis vom verlorenen Sohn steht in diesem Kapitel!), aber offenbar gefiel sich die Gemeinde in Reue und Zerknirschung besser.

Unsere Kantate orientiert sich, aber auch das nur locker, an der Lesung aus dem 1. Petrusbrief (5, 6-11). Sie lautet in der Sprache Luthers: ⁶ So demütiget euch nu vnter die gewaltige hand Gottes / das er euch erhöhe zu seiner zeit. ⁷ ALLE EWER SORGE WERFFET AUFF JN / DENN ER SORGET FÜR EUCH. ⁸ Seid nüchtern vnd wachet / Denn ewer widersacher der Teuffel gehet vmb her / wie ein brüllender Lewe / vnd suchet / welchen er verschlinge. ⁹ Dem widerstehet feste im glauben... ¹⁰ DER Gott aber aller Gnade / der vns beruffen hat zu seiner ewigen Herrlichkeit / in Christo Jhesu / Derselbige wird euch / die jr eine kleine zeit leidet / volbereiten / stercken / krefftigen / gründen. ¹¹ Demselbigen sey Ehre und Macht von ewigkeit zu ewigkeit / AMEN. Der Berührungspunkt beschränkt sich im Wesentlichen auf das kurzzeitige Leiden, aus dem allerdings „viel Bekümmernis“ wird.

Textlich stützt sich die Kantate auf folgende Bibelworte:

Satz 2: Psalm 94,19: Ich hatte viel Bekümmernisse in meinem hertzen / Aber deine Tröstungen ergetzeten meine Seele.

Satz 6: Psalm 42,12: Was betrübstu dich meine Seele / vnd bist so vnrüdig in mir? Harre auff Gott / Denn ich werde jm noch dancken / das er meines angesichts hülfte vnd mein Gott ist.

Satz 9: Psalm 116,7: Sey nu wider zufrieden meine Seele / Denn der HERR thut dir guts.

Satz 11: Apokalypse 5,12-13: Das Lamb das erwürget ist / ist wirdig zu nehmen krafft vnd reichthum / und weisheit vnd stercke / und ehre vnd preis und lob... Lob vnd ehre vnd preis / gewalt von ewigkeit zu ewigkeit.

Diese weitgehende Unabhängigkeit vom obligaten liturgischen Programm machte die Kantate universell einsetzbar. Bereits auf dem Umschlag der Originalstimmen steht der Zusatz „per ogni tempo“, also für jede Zeit des Kirchenjahres. Bach hat diese Kantate sehr geschätzt und sie auch wiederholt aufgeführt, zumindest in den Jahren 1714, 1720 und 1723. Dabei war sie auch immer wieder Veränderungen unterworfen: Arien wurden zwischen Tenor und Sopran ausgetauscht, die Tonart änderte sich, Posaunen wurden hinzugenommen.

Sie ist uns in einem mehrere chronologischen Schichten umfassenden Stimmensatz überliefert, aus dem sich eine ziemlich komplizierte Vorgeschichte – leider nur teilweise – ablesen lässt.

Auffallend ist auf jeden Fall die stilistische Uneinheitlichkeit. Die Choräle über Bibelsprüche muten ausgesprochen altertümlich an. Sie sind nach dem „Motettenprinzip“ gearbeitet, also als Kombination von Bibelwort und Choral. Die madrigalischen (nichtstrophischen) Stücke dagegen entsprechen im Stil den Dichtungen seines Zeitgenossen Salomon Franck, dem vielleicht begabtesten und originellsten Dichtertalent, mit dem Bach zusammengearbeitet hat. Formal ähnlich geschickt wie Erdmann Neumeister, der um 1700 den „neuen Stil“ mit Rezi-tativ und Arie, die von der italienischen Oper stammen, in die Kirchenmusik eingeführt hat, verfügt Franck, der konservativste unter den Neuerern, zugleich über eine reiche Phantasie und über jene Empfindungstiefe, die Neumeister abgeht. Sie verleiht seinen Dichtungen vielfach schwärmerische, ja mystische Züge, die eine Nähe zum Pietismus erkennen lassen, wenngleich Franck nicht eigentlich als Pietist eingestuft werden kann. Die Seele in ihrer Bekümmernis und Not (Sätze 2 und 3) fühlt sich von Gott verlassen (Satz 4) und von den Mächten der Hölle bedrängt (Satz 5 – Nähe zur Epistel!). Der Ermahnung folgend, auf Gott zu harren, der ihr helfen werde (Satz 6 – wiederum ein Anklang an die Schrift), wendet sie sich an Jesus; dieser verspricht ihr Hilfe und Erquickung (Sätze 7 und 8). Nachdem die Seele so ihre Sorge auf Jesus geworfen hat, ist sie „wieder zufrieden“ (Satz 9), ihr Kummer entschwindet (Satz 10), und ein Lobgesang auf das „Lamm, das erwürget ist“ (Satz 11), beschließt das Werk.

Satz 1

Die Eingangssinfonie ist gehalten in Form einer Sonate, wie sie Andrea Gabrieli, Organist an der Markuskirche in Venedig im 16. Jahrhundert und eines der Vorbilder des jungen Bach, entwickelt hat: Oboe und erste Violine imitieren in gesangreichen, bis zum Leiden-schaftlichen ausdrucksvollen Gängen, Violine II, Viola, Orgel und Bässe lagern sich in breiten Harmonien darunter. Sie ist ein zwanzigtaktiges Stück, in ernsthaft-getragendem d-Moll gehalten, in der Solooboe und erste Violine ein inniges, ihre Melodiebögen kunstreich ineinander verwebendes Klagelied einstimmen („intrikat“ bezeichnet Bach gelegentlich seine Musik, also komplex und detailreich), vom Bass durch gleichmäßig pochende „Herzton“-Achtel (so HOFFMANN-AXTHELM) abgestützt. Schon die ersten Töne im Continuo legen unmissverständlich fest, wohin die Reise geht: ein absteigendes Lamento-Thema zieht unwiderstehlich in die Tiefe von Nacht und Verzweiflung. Bach greift tief in die Werkzeugkiste. Der Bachforscher Arnold Schering formuliert es so: „Mit der Fülle ihrer mühsam anstre-benden und wieder zurückfallenden melodischen Einzelzüge, mit ihren Bindungen, Seufzern, Trugschlüssen, mit den Fermaten auf Sekundakkorden und dem Aufschrei der Oboe im vorletzten Takt enthält (die Sinfonie) wohl alles, was einem musikalischen Hörer von damals das Bild einer verzweiferten Seele vor Augen rücken konnte.“ Und als der Dichter Wolf Wondratschek notierte: „Bach komponiert klingende Grabsteine“, könnte er dabei dieses Stück im Kopf gehabt haben.

Satz 2

„Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmernis“: Der Beginn des 1. Chores hat bei Johann Mattheson, einem prominenten Musikkritiker und Zeitgenossen Bachs, Spott und Hohn geerntet: „Damit der ehrliche Zachau (Händels Lehrmeister) Gesellschaft habe und nicht gar so allein dastehe, soll ihm ein sonst braver heutiger Practicus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Hertzen, in meinem Hertzen. Hernachmahl so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Hertz etc; item Komm, mein Jesu, und erquicke (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm, mein Jesu, (Pause) komm mein Jesu, und erquicke, und erfreu... mit deinem Blicke diese Seele etc.“ Diese Kritik, die im Wesentlichen aus persönlichen Aversionen entstanden ist, hat weder Bach noch seine Umwelt beeinflusst, und uns Heutige schon gar nicht. Es ist ein gewaltiges Stück Musik, ein fugenähnlicher Chorsatz über ein beliebtes Thema aus Vivaldis d-Moll-Konzert op. 3 Nr. 11. Enge Kanonführungen – Klangsymbole für die Vielheit – und auffällige Sekundreibungen im Stil der italienischen Konzerte der Zeit bestimmen den ersten Abschnitt mit seiner grenzenlos sich steigernden „Bekümmernis“. „Bach liebte in Schmerzen zu schwelgen“, hat Philipp Spitta, der große Bachforscher des 19. Jahrhunderts, dazu notiert. Und Albert Schweitzer, sein Nachfolger im 20. Jahrhundert, analysiert die Darstellung des Schmerzmotivs bei Bach als chromatischen Gang von fünf oder sechs Noten, der den quälenden Schmerz versinnbildlicht und eine gleichmäßige Folge von je zwei gebundenen Noten, die wie eine Kette von Seufzern wirkt. „Es lässt sich nicht leugnen, dass der Meister in manchen Fällen das Schmerzgefühl des Textes erheblich gesteigert hat, um sein Orchester in Jammern ausbrechen lassen zu können. Aber nie wird man seiner Schilderung des lauten Schmerzes überdrüssig, obwohl er immer wieder auf dasselbe Motiv zurückgreift. Das liegt nicht nur an seiner Kunst und den immer neuen Wendungen, in denen das Motiv erscheint, sondern auch daran, daß diese Darstellung die natürliche ist. Überhaupt beruht die Vollendung der Tonsprache Bachs auf der Natürlichkeit seiner Ausdrücke.“

[Hörtipp: A.Vivaldi: L'estro armonico op.3 Nr. 11, 3.Satz]

Der Satz bewegt sich in fließendem Tempo auf eine Generalpause zu, also auf ein zeitgleiches Schweigen aller Stimmen und Instrumente, ein Augenblick, in dem alle Sänger und Musiker Luft holen, während die Zuhörer den Atem anhalten: Was kommt jetzt? Es kommt – Adagio – ein „aber“ in Kombination mit einem eindrücklichen Dominantseptakkord, also einem Akkord, der unbedingt nach Auflösung strebt, gleichsam ein Doppelpunkt, nach dem es weitergehen muss. Darauf erscheint – nunmehr Vivace – die ersehnte Kehre: „deine Tröstungen erquicken meine Seele“, ein glänzendes Auf- und Abwogen sämtlicher Sing- und Instrumentalstimmen in Sechzehnteln, die End-Takte beruhigen sich wieder zur Entfaltung einer äußerst geistreichen Polyphonie und schließen in strahlendem C-Dur mit großer Terz. Bach steigert die Empfindungen seines Textes in der auffälligsten Weise: „Zufriedenheit wird [...] jubelnde Freude, Schmerz rasende Verzweiflung“ (SCHWEITZER).

Philipp Spitta hat an der Kantate zwei Schwachstellen ausgemacht. Die erste ist hier: Die Kantate drückt insgesamt den Gegensatz von höchster Seelenbetrübnis und Erlösung aus. Nun nimmt der Anfangschor aber bereits alles vorweg. Dies verwirrt; denn nach freudigem Aufschwung kommt es nun zur Rückkehr zu Schmerz und Klage, und langsam wird der ganze Prozess noch einmal durchgemacht. Er gibt die Hauptschuld dafür dem Librettisten und tadelt Bach nur dafür, „dass er seine Vorlage zu naiv komponierte“. Doch die Problematik liegt wohl tiefer. „Die überwältigende Mehrheit der Kirchenkantaten beginnt mit ihrem gewichtigsten Satz, alles Folgende fällt ihm gegenüber ab“ (DÜRR). Das erste Vokalstück ist also eine Art Programm, eine Inhaltsangabe über das Ganze, so wie das letzte eine Zusammenfassung darstellt. Wenn das Stück im Jubel endet, kann der Eingangschor gar nicht in seiner Verzweiflung verharren. Der Vorwurf Spittas ist dramaturgisch berechtigt, die Lösung Bachs methodisch korrekt.

Satz 3

Es folgt eine Arie für Sopran mit obligater Oboe, die den Empfindungen der Angst und des Kummers mit Bachscher Überschwänglichkeit Ausdruck gibt: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not, / Ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod / Nagen mein beklemmtes Herz, / Ich empfinde Jammer, Schmerz.“ Diese Arie ist „von so überwältigender Ausdruckskraft, dass man sie zum Ergreifendsten zählen möchte, das Bach geschrieben hat“ (DÜRR). Geradezu selbstquälerisch verfährt die motivisch einheitliche Sopranarie mit ihrem expressiven Dialog zwischen Oboe und Singstimme. Reiche Chromatik und abwärts geführter melodischer Duktus in einer Seufzermotivik bestimmen das ganze Stück.

Satz 4

Ein sehr musikalisches Rezitativ für Tenor, die Klage eines Gottverlassenen, leitet zu der zweiten Arie über.

Satz 5

Der Text vergleicht hier in teilweise unklaren Bildern die Not des Daseins mit Meeresfluten, welche das Lebensschifflein zu zertrümmern drohen. „Bäche von gesalznen Zähren, / Fluten rauschen stets einher.“ Die Bewegung des Streichquartetts ist durch diese Vorstellung hervorgerufen. An harmonischer Fülle und Tiefe sucht die Arie ihresgleichen, die Stimmung der ersten erfährt durch sie noch eine mächtige Steigerung.

Satz 6

Nach einem Choral auf Psalm 42,12, der etwas unvermittelt regelrecht „dazwischenfunk“ mit der Frage: „Was betrübst du dich, meine Seele?“ endet der erste Teil dieser zweiteilig gearbeiteten Kantate: das erste Stück wurde vor, das zweite nach der Predigt aufgeführt. Für Albert Schweitzer ist es eine Folge der Zweiteiligkeit, „dass das Werk keinen richtigen Höhepunkt besitzt. Es wird nicht recht deutlich, in welchem Moment der Schmerz durch den Trost überwunden ist.“ Insofern fehlt wirklich der Duktus, es ist ein dauerndes Schwanken wie auf hoher See, und auch der fromme Rat „Harre auf Gott!“ trägt nicht zur Stabilisierung bei.

Man kann nicht behaupten, dass das Zeitalter Luthers, das 16. Jahrhundert, ausgesprochen friedlich gewesen wäre. Dasselbe lässt sich vom 18. Jahrhundert, der Zeit Bachs, feststellen. Doch verblasst das alles im Vergleich zum 17. Jahrhundert, in dem der Dreißigjährige Krieg tobte, mit einer bis dahin nicht gekannten Grausamkeit und ungeheuren Opfern. So wurde die Bevölkerung in Deutschland glatt halbiert. Mitten in diesem Krieg, im Jahr 1639, veröffentlichte Heinrich Schütz seine „Kleinen geistlichen Konzerte II“, in denen sich auch seine Vertonung von Psalm 42,12 findet. Schütz wurde durch seine Verschmelzung der italienischen Musik mit der durch Luther enorm bereicherten deutschen Sprache zum bedeutendsten Musiker seiner Zeit, ein „Superstar“, wie wir heute sagen würden – damals hieß das „Vater unserer modernen Musik“. Seine Vertonung des Psalmwortes ist ein Monument unerschütterlichen Gottesvertrauens in einer wahrhaft apokalyptischen Situation. Ein Vergleich lohnt sich!

[Hör Tipp: H.Schütz: Was betrübst du dich, meine Seele? SWV 335]

Satz 7

„Ach Jesu, meine Ruh“: So setzt die Kantate wieder ein mit einem überirdisch-zart gewirkten Streicher-Accompagnato, bis plötzlich mit der Klage „hier ist ja lauter Nacht“ die Geigen den langgehaltenen hohen Akkord loslassen und jäh durch anderthalb Oktaven in die Tiefe hinab sinken. Doch durch die Zusage Jesu (typischerweise im Bass) fangen sie sich gleich wieder, und das Rezitativ klingt lebhaft-zuversichtlich und „a tempo“ aus.

Satz 8

Nun folgt das berühmt-berührende Liebesduett, musikalisch gestaltet durch Wechselgesang, durch Kontrapunktik oder auch durch harmonische Terzenseligkeit. Und Philipp Spitta gerät in Rage: „Die zweite Schwäche liegt in dem Duett: dasselbe ist gradezu ein wunder Punkt. Man kann den Einzelgesang in die Kirchenmusik einführen, vorausgesetzt daß er sich in einer Form äußert, über der man das Individuum vergißt. Man kann mit demselben Rechte von Duetten und Terzetten Gebrauch machen, wenn die Stimmen sich uneigennützig bestreben, einer Gesamtempfindung und einem Gesamtgedanken zum künstlerischen Ausdruck zu verhelfen. Es ist auch wenig dagegen zu erinnern, wenn in den sogenannten ‚Dialogen‘ die Seele und Christus, die Furcht und die Hoffnung, oder andere leichtdurchsichtige Allegorien auftreten, und mit ihren Aeüßerungen, die eben nur verschiedene Seiten derselben religiösen Empfindung bezeichnen, einander ablösen. Aber alle Kirchenmusik hört auf, sobald zwei Persönlichkeiten dermaßen sich in Aufforderung und Gewährung, in Widerspruch und Zustimmung miteinander zu thun machen, wie es hier geschieht. Da ist von einer Gemeinempfindung, in deren Dienst sie beide sich für alle stellen sollten, nicht mehr die Rede: Satz für Satz sind es nur die eigenen Interessen, die in ihren wechselseitigen Beziehungen das Musikstück beleben und im Fluß halten. Das Duett ist, was Kirchenmusik niemals sein darf, dramatisch. Bach hat, es muß leider gesagt werden, nicht nur nichts gethan, um das Verfehltete der Dichtung zu mildern, sondern es durch seine Behandlung noch gesteigert. Er verwendet keine Instrumente zur Begleitung, deren melodische Verflechtung einen Theil des Interesses hätte für sich in Anspruch nehmen können. Durch seine Lust am contrapunctischen Stimmenspiel verleitet, hat er, gewiß unabsichtlich, die Dramatik in einer

fast peinlichen Weise zugespitzt, wenn die Stimmen sich unersättlich das ‚ach nein! ach ja! du hassest mich! ich liebe dich!‘ zuwerfen. Auch hat die durchgehende Wechselrede wahrscheinlich nicht in Francks Sinne gelegen; es ist ziemlich deutlich, daß er am Anfange erst der Seele und dann dem Basse eine zusammenhängende Partie zugetheilt hatte. Als mildernder Umstand läßt sich nur anführen, daß der Sopran ja damals von einer Knabenstimme gesungen ist: dadurch wurde zur Noth der Eindruck vermieden, den das Stück jetzt überall machen muß, der eines reizenden (soll wohl heißen: aufreizenden) Liebesduetts. Dieser Kritik entgegen, allerdings fast ein Jahrhundert später, Albert Schweitzer ganz gelassen: „Unbegründete Angst! Wer von kirchenmusikalischer Prüderie frei ist, hat seine Wonne an diesem flammend dramatischen Stück und ist ergriffen von dem Zwiegespräche der Seele mit ihrem Tröster. Wenn etwas zu beanstanden ist, so ist es die Da capo-Form, die Bach dem Duett gegeben, so dass nun zum Schluss das Flehen ‚Komm, mein Jesu, und erquicke‘ wieder anfängt, nachdem im Mittelsatze ‚Ach Jesu, durchsüße mir Seele und Herze‘ der Herr die Sorgen und den Schmerz gebannt hat. Aber die mystische Liebesglut, die in Bachs Werken eine so gewaltige Sprache redet, darf man von keinem kirchenmusikalischen Standpunkte aus beanstanden. Solange das Hohelied in der Bibel steht, ist seine Gleichnissprache in der geistlichen Tonkunst nicht zu verbieten. Bach, als Lutheraner und Mystiker, lebt eben im Hohen Liede; sein Textdichter Franck nicht minder.“

Satz 9

„Sei nun wieder zufrieden, meine Seele“, ertönt nun der Chorus mit „bestrickendem Wohllaut“ (SPITTA). Es ist der einzige Satz dieser Kantate, der mit einem Choral verwoben ist, und zwar mit zwei Strophen des Kirchenlieds „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ von Georg Neumark (1641), dergestalt, dass zu diesen vielfach wiederholten Worten in einem ersten Teil Sopran, Alt und Bass ein abwärts gerichtetes, nur vom Generalbass begleitetes Oktavthema figurieren, zu dem der Tenor den Choral nach Cantus-firmus-Art in gut hörbaren Halben singt, während der zweite Teil bei gleicher Struktur dadurch eine festliche Steigerung erfährt, dass die Choralmelodie nun im Sopran liegt und Oboen, Streicher und vier Posaunen die Singstimmen jeweils verdoppeln.

Satz 10

Satz 10 ist wiederum eine Solo-Arie. In schwungvoller, bewegter Gelöstheit spiegelt sie die Freude der nunmehr von Bekümmernis befreiten Seele wider: „Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze, / Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!“

Satz 11

Der Schlusschor beginnt zu einem Text aus der Offenbarung des Johannes mit einem hieratisch in den Klangraum gesetzten, durch drei Trompeten und Pauke erweiterten Block, um gleich darauf die Kantate mit einer vierstimmigen Fuge ausklingen zu lassen, der die Trompeten triumphale Glanzlichter aufsetzen. Ein gewaltiges Werk, das seine Hörer durch Verlorenheit, Einsamkeit und Niedergeschlagenheit zunächst zu Hoffnung und wacher Erwartung und schließlich zu Freude und Verbundenheit führt. In der Kombination von fugischem Stimmentauschverfahren und Konzertform vollzieht sich ein mitreißender Steigerungsverlauf; im abrupten „Alleluja“-Schluss, der „in seiner genialen Keckheit damals

unerhört gewirkt haben“ mag (SCHERING), hören die Einen eine Vorausnahme des Final-effekts von Mozarts später Es-Dur-Sinfonie (SCHERING, SCHULZE), der Andere rühmt an diesem Jubelgesang die für Bach ungewöhnlich populäre und an Händel erinnernde Haltung (SPITTA). Für uns ist es ganz einfach: Johann Sebastian Bach.

[Hör Tipp: G.F.Händel: Der Messias, Nr. 45 Chor; W.A. Mozart, Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543, Finale]

„Insgesamt erweist sich die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ geradezu als vorsätzlicher Querschnitt durch das Schaffen des knapp dreißigjährigen Johann Sebastian Bach, als Repräsentations- und Bewerbungsstück, in dem alle Register des eigenen Könnens gezogen werden, zuweilen sogar auf Kosten der Einheitlichkeit. Dieser überquellende Reichtum könnte das Auftauchen der Kantate an wichtigen Lebensstationen in den Jahren 1714, 1720 und 1723 ebenso erklären wie ihre Wertschätzung sowohl durch Bach selbst als auch von seiten der Mit- und Nachwelt“ (SCHULZE).

Deine Tröstungen erquickten meine Seele

Anfangs wurde der Wortlaut von Ps 94,19 wiedergegeben: Ich hatte viel Bekümmernisse in meinem hertzen / Aber deine Tröstungen ergetzten meine Seele. Dabei fällt dem aufmerksamen Hörer auf, dass das Libretto die Zeitform abgeändert hat; es heißt dort: deine Tröstungen *erquickten* meine Seele, also eine Verschiebung in die Gegenwart. Damit wird eine zweite Zeitebene eingeführt. Nun wird aber der ganze Jammer präsentisch abgehandelt. Bleibt man bei der Zeitverschiebung, so wird die Erlösung in die Zukunft gelegt, steht also noch aus. Jetzt erst lässt sich der ganze hier artikulierte Kummer verstehen. Diese Sicht verträgt sich bestens mit Satz 6: „Harre auf Gott“, heißt es da, „denn ich werde ihm noch danken.“ Aber ebenso wie sich die Bekümmernisse aus der Vergangenheit in die Gegenwart fortsetzen, so ragt die endzeitliche Freude aus der Zukunft schon in die Gegenwart hinein, und wir erleben beides zugleich, in aller Widersprüchlichkeit und voller Hoffnung. Wir lassen der Verzweiflung nicht das letzte Wort. „Die Dunkelheit verstört uns nicht / Und sahen dein unendlich Licht“ heißt es in einer Adventskantate. Dieses Licht, wie schwach und undeutlich es auch sein mag, erhellt uns den eschatologischen Ausblick auf den Triumph des „erwürgten Lammes“, und unsere Seelen, die, und sei es auch nur momenthaft, „nun wieder zufrieden“ sind, erwartet ein strahlendes Fest und ein unsagbarer Liebestaumel: „Ja, ich komme und erquicke / Dich mit meinem Gnadenblicke.“

Nachtrag: André Pirro: Bach. Sein Leben und seine Werke. Berlin 91921:

Im Jahre 1714 komponierte Bach den ersten Text Francks, der uns erhalten ist: „Ich hatte viel Bekümmernis“, noch heute eines seiner bekanntesten Werke. Das Gedicht findet sich nicht unter den gedruckten Werken Francks, aber Stil, Bilder und Versmaß weisen zweifellos auf ihn als Dichter hin. Das Werk war für den dritten Sonntag nach Trinitatis (17. Juni 1714) bestimmt, Bach aber wollte es ausdrücklich „per ogni tempo“ (für jede Festzeit) komponiert haben, und in der Tat weist der allgemein gehaltene Inhalt von den täglichen Anfechtungen eines Christenmenschen, die er nur mit Hilfe der „Tröstungen“ des Herrn überwinden kann, weit über den Rahmen eines bestimmten Sonntags hinaus. Die reiche Gliederung des Aufbaues und der Tiefe der Empfindung reihen die Kantate unter die schönsten Eingebungen ihres Schöpfers. Ein Zug nur unterscheidet sie von den späteren Werken: eine gewisse lyrische Überempfindlichkeit, die man seiner Jugend zugute halten

muß. Das ganze Werk ist augenscheinlich darauf angelegt, der breiten Masse verständlich zu sein, ohne schwierige technische Probleme zu lösen, will es nur „von Herzen zu Herzen“ sprechen. Wir fühlen es, wie jede Fiber in Bachs Seele erzitterte, als er die herrlichen Themen niederschrieb. Bereitwillig geht er auf jede Andeutung des Textes ein, er kann sich nicht genug tun in der eindringlichen Ausmalung der einzelnen Bilder, er ist eben noch nicht in dem Alter, wo man sich hütet, seinen eigenen Schmerz in sein Schaffen hinüberfließen zu lassen, wo die Freude für den Künstler gleichsam Herzenspflicht ist. So zeigt er sich bald tief geängstet und niedergedrückt von der „Bekümmernis“ des Diesseits, bald erhoben und wie trunken fast in der Hoffnung auf Gott und die Wonnen des Paradieses. So sehr ist er durchdrungen von den Gefühlen, die er wiederzugeben hat, daß die Ausbrüche seiner Schmerzen und Freuden beinahe gigantisch wirken.

In der Einleitung zieht eine Oboe ihre klagenden Melodien über den Streichern hin, nie kann sie zu Ende kommen, immer wieder wird ihr mit schneidenden Harmonien der Faden zerrissen. Trostloser kann nichts klingen als der Anfang des ersten Chores „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“, man scheint auch als Hörer vernichtet zu werden von all dem Jammer, da belebt sich mit einem Male das Dunkel, ein gewaltiges „aber“ fährt wie ein Sonnenblitz durch die Nacht, „deine Tröstungen erquicken meine Seele!“ klingt es erlösend und freudig in vollen klaren Harmonien an unser Ohr. Die nun folgende Sopranarie fällt jedoch wieder in die Stimmung der Einleitung zurück, eine Oboe zeichnet der Singstimme ihren Weg vor, um nachher wie ihr eigener Schatten hinter ihr her zu klagen: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not, ängstliches Sehnen, Furcht und Tod nagen mein beklemmtes Herz, ich empfinde Jammer, Schmerz!

Darauf erzählt der Tenor in einem nur vom Quartett begleiteten Rezitative von seiner Furcht und seiner Not, in die ihn Gottes Zorn gestürzt hat. Die nun folgende Arie ist wieder hochbedeutsam durch ihre genialen Tonmalereien, leise murmelnd rauschen die „Bäche von gesalzenen Tränen“ daher, und brausend tobt das „Meer des Trübsals“, dessen Wind und Wellen die bedrängte Seele zu „versehren“ drohen. Nachdem die Solisten ihre beredten Klagen erschöpft haben, vereinigen sie sich zu der ungewissen Frage: „Was betrübst du dich, meine Seele?“ Zagend wiederholt sie der Chor, die Verwirrung wächst, das Orchester beginnt vorwärts zu treiben und schleudert abgerissene Motive zwischen die angstvollen Rufe des Chores „und bist so unruhig in mir?“ Da endlich erklingt die tröstende Botschaft „Harre auf Gott“; in der Oboe steigt wie eine Verheißung ein kurzes Motiv auf, und eine wundervolle Fuge krönt diesen Teil des Werkes. Von der Sinfonia bis zu diesem Einsatz der Fuge hat Bach uns das Pathetische in allen Abstufungen erleben lassen, jetzt setzt er das lyrische Element in sein Recht ein, die Solostimmen beginnen die Fuge. Die Instrumente führen sie selbständig weiter, und nach einem kurzen Zwischenspiel nimmt der Chor den Faden auf, um im Verein mit dem Orchester den Satz herrlich zu beschließen.

Den zweiten Teil eröffnet ein Dialog zwischen Jesus und der gläubigen Seele.

„Ach Jesu, meine Ruh,
Mein Licht, wo bleibest du?“

fragt die Seele, und bei ihren Worten steigt die erste Violine langsam auf den Tönen der B-Dur-Skala in die Höhe, und ein leuchtender hoher B-Dur-Akkord breitet sich verklärend über die Antwort des Herrn: „O Seele, sieh, ich bin bei dir.“ Aber sobald die Trostesworte des Heilands verklungen sind, erlöscht auch dieses Leuchten, das Orchester sinkt in die Tiefe zurück. „Bei mir? Hier ist ja lauter Nacht!“ antwortet die Seele. „Ich bin dein treuer Freund, der auch im Dunkeln wacht, wo lauter Schalken sind“, entgegnet Jesus, und von diesem Moment an erhellt sich auch die Musik wieder, um in der folgenden Nummer in ein regelrechtes Liebesduett einzumünden. Man muß diese plötzliche Stilwandlung geschmacklos nennen. Nach soviel Bitternis plötzlich diese unerwartete, süßliche Zärtlichkeit! Die hoheitsvollen Bilder der Trauer, die an uns vorübergezogen, sie tauchen noch einmal vor unserem inneren Auge empor, wenn diese Spielerei beginnt: die echte Frömmigkeit des Meisters, die uns noch eben so tief erschütterte, wird travestiert. Allerdings ist hierbei nicht alles auf Bachs Rechnung zu setzen, er folgte an dieser Stelle getreulich seinem Dichter, der bedenklich in den Ton der modischen Hamburger Operntexte verfällt:

Seele: Ach nein, du hassest mich.
Jesus: Ach ja, ich liebe dich.
Seele: Ach ja, ich bin verloren.

Jesus: Ach nein, du bist erkoren!

Mit solchen Albernheiten machen sich die Geistlichliebenden den Hof! Bei aller Empfindsamkeit aber steht die Musik des Duetts noch turmhoch über diesem abgeschmackten Texte, außerhalb des geistlichen Rahmens dürfte man sie sogar ein Stück von größter Schönheit nennen. Zum Glück findet Bach in dem folgenden Abschnitt gleich den Weg zur echten Kirchenmusik zurück und bildet über die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ eine meisterliche Figuration. Eine freundliche Tenorarie leitet dann zu dem Schluß der Kantate über, dem prachtvoll zuversichtlichen Chore „Das Lamm, das erwürget ist“, der in eine herrliche Schlußfuge ausläuft, in der selbst die Trompeten mit ihrem Geschmetter nicht länger zurückhalten. Der Text (Offenbarung V,12.13) feiert den Sieg des Lammes, Bach faßt ihn symbolisch auf als Triumph der leidenden Seele, die, nach siegreichem Kampfe mit der Welt, geläutert zur ewigen Seligkeit eingeht.