

Ich geh und suche mit Verlangen (BWV 49)

[Hörtipp J.S.Bach: Konzert für Cembalo, Streicher und Bc E-Dur, BWV 1053, 3. Satz]

Die Kantate, ausdrücklich als „Dialogus“ bezeichnet, wurde für den 20. Sonntag nach Trinitatis 1726 verfasst; der Textdichter ist unbekannt. Das Evangelium des Sonntags ist aus Matthäus (22,1-14), das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl. Dieser Text ist nicht ganz einfach. Er handelt von der „Verwerfung Jesu durch Israel [...] und [warnt] zugleich die Gemeinde davor [...], es Israel gleichzumachen“ (SCHWEIZER). Das Fest soll unbedingt stattfinden (das Mahl ist schon bereitet), und so werden wahllos Gäste eingeladen. „Das folgende Gleichnis zeigt, dass die Geladenen nicht einfach bleiben, was sie sind. Das ‚Festgewand‘ bedeutet so etwas wie eine neue Seinsweise [...]. So will Matthäus sagen, dass man im Festsaal sitzen kann, ohne doch am Fest teilzuhaben, weil man [...] in seinem ganzen Verhalten gar nicht dabei ist [...]. Es ist also wohl gemeint: wer von Gott berufen ist, darf diese Berufung nie als ‚Besitz‘ betrachten, sondern muss sie täglich neu leben.“ Damit ist die Intention des Evangelisten wohl korrekt beschrieben. Sein Text lässt aber auch eine andere Lesart zu: Festliche Kleidung und festliche Stimmung müssen nicht identisch sein. Um an der Hochzeit teilnehmen zu können, reicht es schon aus, der Konvention, dem „Dresscode“ zu genügen. Auch wenn man dadurch um die richtige Festfreude kommt (oder besser: sich selbst darum bringt), darf man dabei sein. Diese Interpretation, eine wahrlich „frohe Botschaft“, ist an Liberalität wohl nicht mehr zu überbieten. – Nun beschreibt das Gleichnis aber das Abhandenkommen der Gäste, nicht der Braut! Dies geht völlig am Gleichnis vorbei. Unter diesem Gesichtspunkt sind die beiden anderen Kantaten für diesen Sonntag, nämlich „Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe“ (BWV 162) und „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 180), wesentlich näher am Evangelium, auch wenn es in beiden zur Verschmelzung von Braut und Gästen kommt. Allen drei Texten ist gemein, dass die Hochzeit umgedeutet wird auf eine Beziehung zwischen dem Bräutigam Jesus und der gläubigen Seele als Braut, ganz im Sinne der „mystischen“, besser allegorischen zeitgenössischen Deutung des Hohenliedes Salomonis. Der Textbezug der Kantate beschränkt sich auf das „Setting“ Hochzeit und findet gerade einmal im Rezitativ Satz 5 einen inhaltlichen Anklang: „Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte“. „Dafür finden sich zahlreiche andere biblische Bilder wie das von der Taube, mit der die Braut verglichen wird (Hoheslied 5,2; 6,9), vom fetten Mahl, das der Herr den Völkern zubereitet hat (Jesaia 25,6), von dem Bund, den der Herr mit Israel geschlossen hat (Hosea 2,21), von der Treue bis in den Tod, die die Lebenskrone erringt (Offenbarung 2,10), von dem vor der Tür stehenden und anklopfenden Herrn (Offenbarung 3,20), während der Beginn der Schlussarie auf das Wort des Propheten Jeremia (31,3) deutet: ‚Ich habe dich je und je geliebet; darum habe ich dich zu mir gezogen aus lauter Güte‘“ (DÜRR).

Die Kantate erweist sich „als später Abkömmling der geistlichen Dialogkompositionen des 17. Jahrhunderts, die, ausgehend von der Vertonung biblischer Zwiegespräche, später mit Vorliebe Jesus und die gläubige Seele als Dialogpartner einführte und so das Zwiegespräch aus der Sphäre des Berichts in die der persönlichen Empfindung versetzte: Der einzelne Christ selbst sieht sich nun Jesus als seinem Gesprächspartner gegenübergestellt“ (DERS.). Sie steht „in einer Reihe mit älteren geistlichen Dialogkompositionen beispielsweise von Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt oder Reinhard Keiser. Charakteristisch für den Haupteffekt der gesamten Kantate sind die auftaktigen, aufstrebenden Bewegungen, die ein starkes Verlangen ausdrücken“ (BÖTTICHER).

Satz 1

Vorangestellt ist der Textvertonung eine großangelegte Sinfonie mit konzertierender Orgel. Es ist der spätere 3. Satz des Cembalokonzertes BWV 1053 und eine der „frühesten erhaltenen Kompositionen Bachs, in denen er eine Orgel als Soloinstrument in Konzertsätzen eingesetzt hat“ (KÜSTER). Mit ihrem Einsatz „erlangt Bachs Leipziger Kirchenmusik vom Sommer 1726 an vollends eine neue Dimension“ (WOLFF). Diese „immense Dimension“ der Sinfonie droht, „die sich anschließende Vokalmusik zu überschatten“ und deutet „einen Wandel in Bachs kompositorischen Interessen an. Bis zum Frühjahr 1726 hatte er für den Leipziger Gottesdienst mehr als 150 geistliche Vokalwerke komponiert oder arrangiert und mag sich daher danach gesehnt haben, zu den anspruchsvollen Instrumentalformen zurückzukehren, die ihn seit jeher beschäftigt hatten“ (STAUFFER).

Zu bemerken ist „ein ausgesprochen virtuos-dekorativer Zug [...], der der Kantate als ‚Predigtmusik‘ von Natur aus nicht eigen ist. Vielleicht wollte Bach mit ihm das Fehlen eines Chores ausgleichen“ (DÜRR). „Die *Sinfonia* mit obligater Orgel kann auch als Hochzeitsmusik (Menuett) aufgefasst werden. Durch die Verwendung von vielen chromatischen Halbtonschritten erhält man den Eindruck einer suchenden und bisweilen ziellos umherirrenden Bewegung. Auffallend ist außerdem die Grundtonart E-Dur, die nach Johann Mattheson (ein zeitgenössischer Musikkritiker) eine ‚verzweiflungs=volle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol‘ ausdrückt; sie ‚ist vor extrem-verliebten Hülff= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten‘“ (BÖTTICHER).

Satz 2

„Auch die folgenden Sätze erhalten durch reichliche Verwendung der obligaten Orgel eine betont virtuoson Zug. So erklingt nach der Sinfonie die Eingangsarie ‚Ich geh und suche mit Verlangen‘ in kontrastierendem cis-Moll, nur von der obligaten Orgel und Continuo begleitet. Die weiten Intervallsprünge ihres Eingangsritornells, die sich bald nach oben, bald nach unten wenden, mag man als das eifrige Suchen des Bräutigams deuten“ (DÜRR).

„Während die Singstimme zwischen zuversichtlichem Voranschreiten und irritiertem Fragen hin und hergerissen scheint, hat der Instrumentalpart weite und nicht selten verschlungene Wege zurückzulegen“ (SCHULZE).

Satz 3

„Das nun folgende Dialogrezitativ hat ausgesprochen dramatischen Charakter. Wird schon sein Beginn durch begleitende Streicher aus der Ebene des schlichten Seccorezitativs herausgehoben, so beginnt auf die Worte ‚Komm Schönste, komm und lass dich küssen‘ ein regelrechtes Liebesduett in tänzerischen Dreitakt, wie es jeder Oper zur Zierde gereicht hätte“ (DÜRR).

Satz 4

„In der Sopranarie Nr. 4 (‚Ich bin herrlich, ich bin schön‘) preist die Braut ihre verführerische Schönheit. Ihr Hochzeitskleid wird aus den zarten Klängen und Melodien der exquisiten Instrumente Oboe d’amore und Violoncello piccolo gewoben. Dieses Instrument, ein kleineres, meist 5-saitiges und wohl auf dem Arm zu spielendes Cello, hat Bach in 16 Werken benutzt und dabei immer solistisch (obligat) eingesetzt“ (BÖTTICHER). „Vielleicht deuten wir nicht zu viel in [die Arie] hinein, wenn wir in den Komplementärfiguren, die Oboe d’amore

und Violoncello piccolo einander zuwerfen, das Sichdrehen und -wenden einer im Reifrock geschmückten Braut zu sehen glauben, die sich in ihrer Schönheit mit Wohlgefallen betrachtet“ (DÜRR).

Im Mittelteil der Arie wird „durch den Vergleich des Hochzeitskleides mit der von Christus geschenkten Rechtfertigung des Sünders der Weg gewiesen, den uns der Gedankengang der Kantate führen will“ (DERS.). Das Hochzeitsgewand wird zum „Sinnbild der Erlösung“ (SCHULZE).

Auf pointierte Ablehnung stoßen die häufigen Wiederholungen „Ich bin herrlich, ich bin schön“ bei John Eliot Gardiner. Er findet „das Ganze ziemlich unerträglich“. Die Arie „wirkt wie ein früher Entwurf von ‚I feel pretty, oh, so pretty‘ aus der *West Side Story*; aber im Gegensatz zur Melodie Bernsteins ist diese jenseits eines gewissen oberflächlichen Reizes einfach nicht interessant genug, dass sie so viele Wiederholungen aushielte“.

Satz 5

Im Rezitativ Sopran – Bass wird „die Anwendung des Gleichnisses deutlich angesprochen: Im Glauben an Christus ist das abgefallene Menschengeschlecht zum himmlischen Erlösungsmahl eingeladen“ (DÜRR) – wie bereits erwähnt, der einzige Anklang an das Sonntagsevangelium.

Satz 6

„Das abschließende Duett gehört zu den kunstreichsten Kantatensätzen, die wir aus Bachs Feder kennen. Formal galt es, den Choral so in den Satz einzubauen, dass trotz Fehlen eines Chores der Eindruck des Abschlusses aufkommt. Gleichzeitig war ein Gegenstück zu der konzertanten Virtuosität der Eingangssätze zu schaffen, das eine ausgewogene Großform entstehen ließ. Bach hat beide Aufgaben genial gelöst. Der Choral, die 7. Strophe des Liedes ‚Wie schön leuchtet der Morgenstern‘ von Philipp Nicolai (1599), erklingt in langen Notenwerten im Sopran, wodurch der Symbolcharakter unseres Dialogs – die Braut als Einzelseele steht zugleich auch für die von Christus gegründete Kirche, die Gemeinde der zu Gott Auserlesenen – endgültig offenbar wird“ (DERS.). „Bach übernimmt die Melodie in verzierter Gestalt nicht nur in der dialogisierenden Stimme des Basses (Christus), sondern auch im obligaten Orgelpart. Taktweise erklingen hier die Choralnoten, umspielt von schmeichelnden Doppelschlägen. Der formale Aufbau mit dem allein beginnenden und auch allein schließenden Bass sowie der gleichzeitigen Doppeltextigkeit beider Singstimmen verklanglicht Bachs Glaubensgewissheit: Christus hat uns je und je geliebt, er ist der Erste und der Letzte, er wartet darauf, dass der Mensch sich ihm öffne und er sein ‚Aufenthalt‘ werden, sich also mit ihm vereinigen könne. Dieses gegenseitige Annähern, das Ineinandergreifen der göttlichen und menschlichen Bewegung, die Suche und das liebende Verlangen bis hin zur Vereinigung sind in dieser Kantate wunderbar gestaltet“ (BÖTTICHER).

Das „Streichquartett mit Oboe d’amore und konzertierender Orgel vollenden das reiche, hochbedeutende Tonbild“ (SPITTA). Albert Schweitzer dagegen sieht das ganz anders: Mit Blick auf die Kantaten mit obligater Orgel schreibt er: „Wer mit besonderen Erwartungen an diese Werke herantritt, erlebt eine gewisse Enttäuschung. Zunächst enthalten sie viele Stücke, die aus der Instrumentalmusik entlehnt sind. Die meisten Sätze für Orgel und Orchester stammen aus Klavierkonzerten. Auch Arien sind aus Instrumentalsätzen erwachsen.“ Kantate 49 baut sich „aus ehemaligen Instrumentalsätzen zusammen, deren

Provenienz aber nicht mehr festzustellen ist [...] Auch das Duett ‚Dich hab ich je und je geliebet‘ ist eine Parodie. Das ergibt sich schon aus der geschmacklosen Deklamation.“

Das Hohelied

„Das Lied der Lieder von Salomo“: Aufgrund dieses Eröffnungsverses hat es das Hohelied in die Bibel geschafft. Wie die Bücher Prediger, Sprüche und Weisheit reichte die Berufung auf Salomo, die historisch in allen Fällen nicht in Betracht kommt, für die Aufnahme in den Kanon aus; die Bibelwissenschaft spricht von „Salomo-Fiktion“.

„Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes‘: Der intime und sprachlich wunderbare Dialog von Sulamith und Salomo warf für die jüdischen Schriftgelehrten wie auch für die Kirchenväter eine entscheidende Frage auf: Konnten solche hoherotischen Äußerungen akzeptiert und kanonisiert werden?“ (BÖTTICHER) „Im 2. Jahrhundert nach Christus entstanden [...] nachträgliche Zweifel daran, ob die Aufnahme zu Recht erfolgt sei“ – Zweifel, die in der Mischna, dem Grundtext der rabbinischen Lehre, beiseitegeschoben wurden. Und „vom 8. Jahrhundert nach Christus an ist die Verwendung des Buches als Festrolle des Passa belegt“ (FOHRER).

Heute herrscht keine Zweifel mehr, dass es sich beim Hohenlied um eine Sammlung weltlicher Lieder teils deftigen Inhalts handelt; der Aufklärer Georg Christoph Lichtenberg sprach gar vom „Huren-Lied Salomonis“. – „Wie die Lieder unmittelbar das pulsende Leben atmen, so sind sie durch die bilderreiche Sprache der Liebesdichtung geprägt, die in symbolischer Verhüllung die Bilder von Weinberg, Garten und Quelle für die Reize der Frau und diejenigen vom Essen und Trinken, Weiden oder Pflücken für den Liebesgenuss verwendet“ (DERS.).

Im Mittelalter entstanden viele neue Kommentare zum Hohenlied. Am berühmtesten und für die christliche Mystik wegweisend wurden die Hoheliedpredigten des Bernhard von Clairvaux (um 1090-1153). Unter Einbezug von anderen Texten des Neuen Testaments, die die Hochzeitsthematik aufgreifen, entwickelte sich eine regelrechte Brautmystik. Nun ist es nicht mehr die Kirche, die ihr Verhältnis zu Gott reflektiert, sondern die einzelne Seele als Braut in ihrem Verhältnis zu Christus, dem Bräutigam. Dieser ist damit nicht mehr ein majestätisch thronender Herrscher, sondern wird zu einem erreichbaren Gegenüber. Bernhard schildert die Entwicklung dieses Kontaktes wie eine stufenweise Annäherung bis hin zur *unio mystica*, dem Einswerden mit Gott, der geistlichen oder heiligen Hochzeit“ (BÖTTICHER). „Ausgehend von Bernhards Hohelied-Exegese, die auf dem Dialog aufgebaut ist [...], nahm die Dialogdichtung im Barock insgesamt einen breiten Raum ein, sie war zu einer ‚Modeerscheinung‘ geistlicher Dichtung geworden“ (HASELBÖCK).

„Die Geschichte der Deutung des Hohenliedes bildet kein Ruhmesblatt der Bibelauslegung. Das richtige Wissen darum, dass das Buch die Liebe zwischen Mann und Frau beschreibt und feiert, musste schon im ersten Jahrhundert nach Christus allmählich der dann herrschend werdenden allegorischen oder typologischen Deutung weichen, [...] die sich bis in die Gegenwart findet. Sie unterlegt dem Buch einen tieferen geistlichen Sinn, ursprünglich um die hier und da bezweifelte Zugehörigkeit zum Kanon nachträglich zu rechtfertigen, und bezieht seine Aussagen im Judentum auf Jahwe und Israel, in der christlichen Kirche auf Christus und die Kirche, die einzelne Seele oder Maria. Während diese Auffassung in der protestantischen Exegese vom ausgehenden 18. Jahrhundert an zurückgetreten ist,

überwiegt sie nach wie vor in der jüdischen Orthodoxie und in der katholischen Exegese“ (FOHRER). Aufgrund des gesellschaftlichen Wandels sind Bilder wie „Hochzeit“ und „Brauttum“ längst verblasst und taugen kaum noch zur Beschreibung einer innigen Glaubensbeziehung. Für das Verständnis Bachscher Kantaten bleiben sie aber unerlässlich.