

Ach Gott, wie manches Herzeleid (BWV 58)

Die Kantate ist für den Sonntag nach Neujahr bestimmt. Als Lesung ist der erste Petrusbrief (4,12-19), ein Text vom Leiden der Christen, vorgesehen, als Evangelium Matthäus 2,13-23, worin die Flucht nach Ägypten geschildert wird. Der unbekannte Textdichter hält sich nicht nur eng an das Evangelium, sondern in gleichem Maße auch an die Epistel; es gelingt ihm, beide Texte zu einem in sich stimmigen Libretto zu vereinigen. So wird „das zeitliche Leiden der himmlischen Freude gegenübergestellt; dabei wird in Satz 2 noch einmal der ganze biblische Bericht von der Flucht nach Ägypten mit kurzen Worten wiederholt, der dann in Satz 4 seine aktuelle Umdeutung erfährt: Auch wenn die Welt mich hasst, so wird mich doch Gott einst in ein andres Land, in das Land der Seligkeit weisen. Die beiden Rahmensätze 1 und 5 entsprechen einander. Je eine Choralstrophe, nämlich Strophe 1 des Liedes ‚Ach Gott, wie manches Herzeleid‘ von Martin Moller (1587) und Strophe 2 des Liedes ‚O Jesu Christ, meines Lebens Licht‘ von Martin Behm (1610), die beide auf dieselbe Melodie gesungen werden, sind jeweils mit einem Text freier Dichtung kombiniert, der gleichfalls in beiden Sätzen denselben Strophenbau aufweist: Wahrscheinlich schwebte dem Dichter der Gedanke vor, beide Sätze auf dieselbe Musik aufführen zu lassen. Freilich, wenn dies so war, so hat sich Bach nicht daran gehalten.

Bachs Komposition ist vermutlich zum 5. Januar 1727 entstanden. Erhalten ist sie uns allerdings nur in einer Umarbeitung aus dem Jahre 1733 oder 1734, deren wichtigste Kennzeichen die Hinzufügung von 3 Oboen (Oboe III als Taille, also als Tenoroboe) in den Sätzen 1 und 5 sowie die Neukomposition des Satzes 3 sind. Wir wissen daher auch nicht, ob der Text dieses Satzes mit der originalen Dichtung übereinstimmt oder gleichfalls ausgetauscht worden ist.

Was Bach zu einer Umarbeitung veranlasst hat, lässt sich nur mutmaßen. Wie bei der drei Jahre früher entstandenen Kantate 153 scheint es bei der Erstfassung Bachs Absicht gewesen zu sein, die durch festliche Inanspruchnahme erschöpften Musiker zu entlasten – daher der Verzicht auf jegliche Bläser, auch Chor sowie Alt- und Tenorsolisten. Bei der Wiederaufführung mögen die Voraussetzungen ein wenig günstiger gewesen sein: Die Streicher und der Sopran-cantus-firmus werden in den Ecksätzen durch registermäßig hinzutretende bzw. pausierende Oboen verstärkt, und vielleicht musste auch die neukomponierte Sopran-Arie eine schlichtere Vorgängerin ersetzen“ (DÜRR).

Umstritten ist, ob es sich um eine Dialogkantate handelt. Für Dürr ist das kein Thema: „Bach hat den choralfreien Gesangspart des 1. Satzes in der Partitur zunächst für Alt vorgesehen und erst beim Ausschreiben der Stimmen dem Bass als der Christusstimmlage zugewiesen. So kann kein Missverständnis aufkommen, dass auch diese Kantate den Nachkömmlingen der Dialogkomposition des 17. Jahrhunderts zuzuzählen ist als das ‚Gespräch einer gläubigen Seele mit Gott‘.“ Dagegen spricht sich Konrad Küster aus, der „reichlich apodiktisch“ (so PETZOLDT) konstatiert: „Das Werk ist keine Dialogkantate“, und dies damit begründet, dass die Stimmen „einander in den Rezitativen begegnen“ müssten, was aber nicht der Fall sei. Petzoldt wiederum erkennt zwar eine Dialogkantate, aber keine übliche zwischen Christus und der Seele: „Die Kantate gibt [...] eher den Dialog zwischen zwei glaubenden Menschen wieder [...], was nach dem Sonntagsevangelium auch ohne weiteres auf Joseph und Maria als Repräsentanten glaubender Menschen zutreffen könnte, zumal das Rezitativ Satz 2 von Gott in der dritten Person redet. Die beiden Dialogpartner werden füreinander zu Verkündigern

des Evangeliums von der ohnmächtigen Liebe Gottes und dem Vertrauen auf Gott, wie sie sich in dem schutzlosen Kind Jesus zeigt.“ Dagegen spricht wiederum, dass in Satz 2 auch von Joseph in der dritten Person gesprochen wird, was ihn nach obiger Begründung gleichfalls als Sprecher ausschließt. – Wenn man davon ausgeht, dass Bach die Zuweisung an die Bassstimme nicht unbegründet gemacht hat, kann man wohl daraus schließen, dass er das Werk zumindest in die Nähe einer Dialogkantate stellen wollte, auch wenn er an der Textgestalt nichts mehr änderte; nach welchen Kriterien spätere Generationen seine Werke einteilen würden, dürfte ihm dabei ziemlich egal gewesen sein.

Satz 1

„Der Eingangssatz, ‚Adagio‘ überschrieben, ist seiner Form nach eine Choralbearbeitung [...], zugleich aber auch ein Duett, da der Bass, der den frei gedichteten Text vorträgt, zur Choralweise einen konzertierenden Kontrapunkt bildet und mit seinem Gesangspart jeweils zwei der vier Liedzeilen miteinander verbindet. Das instrumentale Ritornell, das durch sein dreimaliges Erklingen die zwei Vokalteile umrahmt, klingt nur entfernt an die Chormelodie an; charakteristisch ist der punktierte Rhythmus, der den ganzen Satz durchzieht, daneben aber, nicht minder bedeutsam, eine chromatisch absteigende Lamento-Figur, die zu Beginn im Continuo erklingt, später jedoch auch in den Oberstimmen (DÜRR)“. „So wie Christus leiden musste, wird der Christ auf seinem Lebensweg leiden müssen und dadurch Seligkeit erlangen. Für die musikalische Darstellung eines Weges bieten sich in der Barockzeit zwei musikalische Formen an: Der *basso andante* mit gehenden Achtelnoten oder die – in der katholischen Tradition oft für Prozessionen verwendete – Sarabande, mit dem typischen Rhythmus kurz-lang und einem punktierten Gestus. Bach entscheidet sich für letzteren Typus und fasst in der Eingangsarie jeweils vier Takte zu einer Phrase zusammen. Außerdem verwendet er das Lamento-Motiv, eine absteigende chromatische Linie, zunächst im Basso continuo und danach in loser Folge in den anderen Stimmen“ (BÖTTICHER). „Mühsam voranschreitende Rhythmik und schmerzvolle Halbtonschritte prägen insbesondere den Instrumentalpart des Satzes in einem Maße, dass sich eine längere Koloratur auf das Schlüsselwort ‚Freude‘ in diesem Kontext geradezu wie ein Fremdkörper ausnimmt“ (SCHULZE). „Der ‚schmale Weg‘ wird musikalisch durch den ‚Gang zur Seligkeit‘ regelrecht überboten: gegen den punktierten Rhythmus fällt die Bassstimme mehrfach in gleichmäßige Achtel, wenn es um Seligkeit, später in Sechzehntel, wenn es um die ‚Freude‘ geht, um mit dem bereits benannten vervollständigten Lamentobass auf ‚Schmerze‘ zum Ende zu führen und nochmals die zwei Zeilen des Anfang zu wiederholen“ (PETZOLDT). Und mit Blick auf die Aufführung des Satzes mahnt Albert Schweitzer: „Man lasse sich durch das vorgeschriebene Adagio nicht verleiten, dieses Stück gar zu langsam und etwa gar sanft zu spielen. Die Instrumentalbegleitung muss lodern und glühn von verhaltener Verzweiflung.“

Satz 2

„Das folgende secco-Rezitativ für Bass [...] rahmt die Nachdichtung der für unsere Kantate zentralen Erzählstelle aus dem Sonntagsevangelium, Matthäus 2,13 [...], durch einen vierzeiligen Vorspruch [...] und einen vierzeiligen Nachspruch [...]. Der Vorspruch leitet in verallgemeinerndem Sinne ein, indem er sprachlich aber indirekt auf das Beispiel Abrahams Bezug nimmt, der ebenfalls in ein ‚andres Land‘ zu gehen aufgefordert und trotz mancherlei Versuchung Gottes Freund wurde. Wie schon die Vertonung dieses Vorspruchs, so wird auch die Vertonung der folgenden Sätze des zweiten Abschnitts geprägt durch vermehrte

große Intervallsprünge: ‚Der wütende Herodes‘, jene exzentrische und unberechenbare Herrschernatur, wird durch eine None charakterisiert. [...] Der Befehl des Herodes, das Jesuskind umzubringen, gleicht dem Todesbeschluss des Hohen Rates und wirkt wie dessen Vorwegnahme; ‚dem Würger soll entfliehen‘ erinnert an den Würgeengel, der einst nach der Stiftung des Passahmahles in Ägypten umherging und dort alle Erstgeburt der Ägypter vernichtete, ein Ereignis am Vorabend des Auszuges Israels aus Ägypten. Der Nachspruch zielt auf ein Vertrauen machendes Wort, das ausdrücklich als Gotteswort ausgewiesen wird, zusammengefügt aus drei biblischen Quellen; der dritte Teil, Hebräerbrief 13,5, erhält insofern einen Akzent, als sein ‚nicht‘ erneut durch eine None herausgehoben wird“ (PETZOLDT).

Satz 3

„Für die zweite Fassung aus den Jahren 1733/34 schied Bach das Mittelstück, ein 63-taktiges Siciliano in d-Moll für Violine, Sopran und Basso continuo aus und ersetzte es durch eine andere Arie für die gleiche Besetzung“ (Böttcher). Die Arie „mit ihrem kantablen, aber keineswegs schlichten Sopranpart und dem bewegten Violinsolo“ (KÜSTER) „schwankt zwischen einer etwas bemühten Fröhlichkeit, die den Stichworten ‚Zufriedenheit‘ und ‚Zuversicht‘ zuzuordnen ist, und einer angestregten Chromatik vor allem in den Instrumentalstimmen, die eher auf die Schattenseiten des Daseins deutet“ (SCHULZE). „Die lebhaften Violinfiguren bilden einen ausgeprägten Kontrast zu der überwiegend gesanglich, fast liedmäßig geführten Sopranpartie“ (DÜRR). „‚Ich bin vergnügt‘ bedeutet – wie insgesamt in Bachs Texten – noch uneingeschränkt ‚zufrieden gestellt sein‘, hat sich also noch nicht weiterentwickelt zu dem heute gebräuchlichen ‚fröhlich gestimmt sein‘. Vielleicht aber deuten die Violinfiguren etwas von dem Bedeutungswandel an und zeigen eine gelöste Stimmung. Das würde auch übereinstimmen mit dem bekenntnishaften Satz der folgenden Zeile: ‚Gott ist meine Zuversicht‘, den Bach dreimal wiederholen lässt“ (PETZOLDT).

Satz 4

„In einem secco-Rezitativ nimmt die Sopranstimme erneut das Thema der Verfolgung durch die Welt auf [...] und knüpft mit dem Hinweis auf ‚ein andres Land‘ an das Sonntags-evangelium an; doch meditiert das sich anschließende *Arioso* [...] dieses ‚andre Land‘ im Sinne des Paradieses als ‚rechtes Vaterland‘. Mit den sehnsuchtsvollen Worten des Paulus eingeleitet, erhofft sich die gläubige Seele den Garten Eden“ (PETZOLDT).

Satz 5

„Ausgesprochen konzerthaft gibt sich der Schlusssatz, wiederum eine Choralbearbeitung, die in Form und Besetzung mit dem Eingangssatz korrespondiert. Die Dreiklangsfanfare zu Beginn erinnert an die Eröffnung des E-Dur-Violinkonzerts; wie dort, durchdringt sie auch hier als vielfach wiederkehrendes Motiv den ganzen Satz; auf die Worte ‚Nur getrost‘ bildet sie den Beginn der Basspartie [...], und vom Continuo in Synkopen vorgetragen, dient sie als Fundament für die konzertanten Spielfiguren der Oboe und Violine I“ (DÜRR). „Der einleitende Kunstgriff aber – drei nachdrückliche Akkorde, denen eine Pause folgt – ist möglicherweise von Vivaldi geborgt, der nicht weniger als 25 seiner Konzerte auf diese Weise beginnen lässt“ (DEARLING). „Ungeachtet des Textbeginns ‚Ich hab für mir ein schwere Reis‘ herrschen hier ein durch nichts aufzuhaltender Schwung und eine auftrumpfende Siegesgewissheit, deren Ungestüm sich in fanfarenhaft aufstrebenden Motiven des Begleitparts

artikuliert“ (SCHULZE). „Der Unterschied zum Satz 1 besteht in der musikalischen Grundhaltung, die aus dem Text entwickelt wird: dort Klage, hier Jubel, dort Ruf zur Geduld, hier der Zuruf des Trostes, dort vorhergesagte Freude nach dem Schmerz, hier das Überwiegen der Freude gegenüber den Schmerzen“ (PETZOLDT). „Die klagende Schwere des Kantatenanfangs hat sich hier in eine tänzerische Leichtigkeit verwandelt, die schon etwas von der zu erwartenden Herrlichkeit des Reiches Gottes vorwegnimmt“ (BÖTTICHER). Und Schweitzer meint, wiederum mit Blick auf die Aufführung: „Das Schlussduett hingegen kann nicht freudig genug klingen, trotz des Chorals ‚Ich hab vor mir ein schwere Reis zu dir ins Himmelparadeis‘, weil das Orchester im Verein mit der Stimme ‚Nur getrost, getrost, ihr Herzen! Hier ist Angst, dort Herrlichkeit‘ die Klage übertönen will. Man beachte die belebten Schritte in den Bässen, Violon und zweiten Violinen, die voll Lust dem ‚Himmelparadeis‘ zueilen, während ihnen die Sechzehntel der ersten Violine vorausflattern.“

[Hör Tipp J.S.Bach: Konzert für Violine und Orchester E-Dur, BWV 1042, 1. Satz]

Ich bin vergnügt in meinem Leiden

Der erste Petrusbrief rückt etliche Affekte landläufiger Religiosität zurecht: „Leiden die Christen, so tun sie es nach Gottes Willen, und es besteht kein Anlass zu Irritation, Dramatisierung oder Zweifel an Gottes Treue und Fürsorge. Dabei lenkt der Verfasser den Blick vom eschatologischen und christologischen Kontext stärker zum Schöpfungs- und Vor-sehungsglauben. Gott bleibt als Schöpfer auch Herr über das Schicksal der leidenden Christen. Er behält auch im turbulenten Ende der Geschichte die Zügel in der Hand und vermag die ‚Seele‘, d.h. das Leben, das ihm die Angefochtenen anvertrauen sollen, zu bewahren. Er ist treu und verlässlich und hält seinen Geschöpfen gerade dann die Treue, wenn sie in Anfechtung stehen. Wer so in seiner Hut ist, kann auch in der Verfolgung Gutes tun. Auch die stärksten Drohungen können die Christen nicht in Resignation und Weltflucht abdrängen. [...] Die Theodizeefrage wird von der Gewissheit der Liebe Gottes in Christus abgefangen (Römerbrief 8,35ff). Auch wenn bereits mitten im Leid die Freude aufbricht und das Leiden bzw. die Schwachheit paradoxerweise der Ort des Lebens und der Kraft genannt werden kann, wird erst die eschatologische Vollendung die Auflösung aller Rätsel und das Ende des Leidens bringen. Erst wenn ‚alles neu‘ gemacht worden ist, wird ‚kein Leid noch Geschrei noch Schmerz‘ mehr sein (Offenbarung 21,4f)“ (SCHRAGE).