

Von Gott poetisch-musikalisch reden – Bachs Kantaten als kleiner Kosmos klingender theologischer Formen

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freundinnen und Freunde der Musik J.S. Bachs!
Zunächst einmal herzlichen Dank, dass Sie mich aus Deutschland zu Ihnen nach Helsinki eingeladen haben. Fast 25 Jahre ist es her, dass ich in Ihrem schönen Land und der wunderbaren Hauptstadt war, ich erinnere mich an einen traumhaften Sommer...
Ich darf heute über Bachs Kantaten zu Ihnen sprechen, genauer: über das Zusammenspiel von Poesie, Theologie und Musik.

1. Bemerkungen zur Geschichte der Kantatendichtung

1.1. Eine Kantate, was ist das eigentlich?

Der Begriff stammt eigentlich aus dem Italienischen („Cantata“ oder „Cantada“, so erstmals um 1620 bei Alessandro Grandi, gest. 1630¹) und bezeichnet dort im Gegensatz zur Sinfonia zunächst etwas Gesungenes, also Vokalmusik. Dabei handelt es sich zunächst um eine weltliche Gattung, die im Gegensatz zur *dramatischen* Oper eher *lyrisch-kammermusikalisch* geprägt war. Ihren „Sitz im Leben“ hatte sie am Hof der Fürstenhäuser und Mäzenaten (Rom, Venedig, Neapel etc.).

Allmählich verstand man unter einer Cantata eine Komposition, die aus deklamierenden Rezitativen in madrigalischen, d.h. unregelmäßig langen, meist jambischen Versen und strophenartigen Arien bestand. Der Inhalt war meist Schäfer- und Liebeslyrik.

Von dem Römer Giacomo Carissimi² wird der Begriff Mitte des 17. Jh. auch für eine geistliche Dichtung verwendet. In Deutschland mehren sich zwar mit Heinrich Schütz (1585-1672) zunehmend auch italienische Einflüsse, ja sogar der Begriff *Cantate* taucht bereits 1638 bei Schützens Schüler Kaspar Kittel auf.³ Zugleich dominiert aber im protestantischen Bereich weiterhin die strenge Bezogenheit der gottesdienstlichen Musik auf die in Schriftlesung und Predigt ergehende Wortverkündigung.⁴ So bleiben hier *Bibelwort* (meist Evangelium oder Psalm) und *Choral* zunächst die bestimmenden poetischen Gattungen für geistliche Kompositionen (Motette, Concerto oder Dialogus). Dabei legen sich die Prosa der Bibel und die geistliche Poesie des Chorals gegenseitig aus, die Musik konnte dabei nicht nur eine exegetische Funktion übernehmen, sondern auch musikalisch interessante neue Konstellationen entstehen lassen im Sinne eines Changierens von Cantio und Concio, Gesang und Predigt.

Der Begriff *Cantata* bleibt dennoch bis um 1700 weitgehend der weltlichen italienischen Gattung vorbehalten. Wird er – etwa im norddeutschen oder mitteldeutschen Raum – für eine geistliche Komposition verwendet, so ist mit odenartigen Texteschüben (Aria) zu rechnen. Selbst J.S. Bach verwendet den Ausdruck „*Cantata*“ zeitlebens nur für weltliche Kantaten, während er geistliche Kantaten mit *Concerto* oder *Dialogus* überschreibt.⁵

1.2. Die Geburtsstunde der Kantatendichtung

Ab ca. 1700 kommt es dann zu einer diese Einflüsse bündelnden neuen *literarischen* Gattung, wenn ganze Jahrgänge von „Kantaten“ – erst jetzt ist der Begriff wirklich allgemein geläufig –

¹ Vgl. Steiger, *Kantate*, 592. Tagliavini, 7, verweist als Vorgänger der sog. „Cantata da camera“ Grandis auf die 1602 in Venedig erschienenen Dialoghi von Domenico Maria Megli und die Madrigali Concertati von G. Vincenti (Venedig 1615).

² Vgl. MGG, Art. *Kantate*, 1709f.

³ Vgl. Kittels Sammlung mit dem Titel „Arien und Cantaten...“ (vgl. Steiger, *Kantate*, 592).

⁴ Vgl. MGG, Art. *Kantate*, 1735: „Der Bibeltext als die eine Textbasis stellte in lutherischer Tradition den Anspruch auf verständliche Textauslegung, und wurde dem durch figürliche Wortexplikation oder durch erbauliche Textkombination Rechnung getragen, so konnte sich ein gespanntes Verhältnis zur geschlossenen Ausformung der Sätze im Sinne der Kantate ergeben.“

⁵ Vgl. Küster, 106.

zum Zweck der Erbauung bzw. zur Vertonung in einer liturgischen Musik entstehen⁶. Prominentester Schöpfer der Gattung ist Erdmann Neumeister: 1671 in Üchtritz bei Weißenfels geboren, studierte in Leipzig Theologie und wurde nach ersten Dienstjahren u.a. in Weißenfels 1715 Hauptpastor an St. Jacobi in Hamburg, wo er bis zu seinem Tode 1756 blieb. Im Jahre 1700 veröffentlichte er seinen ersten kompletten Jahrgang unter dem Titel „*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*“. Er gilt als „Vater“ und exponiertester Verfechter dieser modernen Gattung⁷ und macht aus der Anleihe bei der „säkularen“ Oper keinen Hehl: „Soll ichs kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“⁸. Die poetische Eigenart des neuartigen literarischen Genres besteht also im Wechsel von „madrigalischen“ Rezitativen und strengeren Arien, d.h. Neumeister verzichtet auf die traditionellen Elemente Choral und Bibelwort, ja denkt wahrscheinlich auch primär an Aufführungen außerhalb des Gottesdienstes, worauf der Ausdruck „statt einer Kirchenmusic“ hinweist⁹. Nach den Anfangsversuchen von 1700/04 und 1708 (2. Jahrgang) greift Neumeister aber ab seinem dritten Kantatenjahrgang 1711 (für G.P. Telemann) jedoch wieder auf die traditionellen kirchenmusikalischen Elemente des 17. Jh. zurück, wie er sie in der frühesten Veröffentlichung dieser Art vorfand, die 1704/05 in Meiningen erschienen ist.¹⁰ Sie wies folgende Struktur auf: *alttestamentlicher Bibeltext, Rezitativ, Arie – neutestamentlicher Text, Arie, Rezitativ, Choral/Chor – ein Typus, den wir im 3. Kantatenjahrgang bei Bach auf häufig finden.*

Aufs Ganze gesehen setzt sich gegen den solistischen Typ, der stark dem italienischen Ursprung verpflichtet ist, eine Mischform durch, die in der Regel als Rahmen einen Eingangschor und einen Schlusschoral um je zwei Rezitative und Arien gruppiert. Neu gegenüber dem 17. Jh., in dem man sich hauptsächlich auf Vertonungen von Choral- und Bibeltexten beschränkte (Motette oder Concerto), ist die Aufnahme madrigalischer Lyrik mit meist jambischem Versmaß und variablen Zeilenlängen (oft 7- und 11-Zeiler). Das gilt nicht nur für Rezitative und Arien, sondern auch für die Chöre (z.B. BWV 12, BWV 31).

J.G. Walther unterscheidet 1732, also zu einem Zeitpunkt, an dem der musikalische Entwicklungsprozess einigermaßen abgeschlossen ist, in seinem Musicalischen Lexikon drei Untergattungen der Cantata:

- „*Cantate amoroze* (ital.) deren Texte von Liebe handeln.“
- „*Cantate morali* (ital.) deren Texte aus der Sitten-Lehre hergenommen sind.“
- „*Cantate spirituali* (ital.) geistliche *Cantaten*.“¹¹

So tritt die geistliche Kantate, beflügelt durch den zeitgenössischen Geschmack in der Aristokratie, einen Siegeszug durch das lutherische Deutschland an: Aufgeführt wird sie in den reichen Handelsstädten Nürnberg, Leipzig, Frankfurt a.M., Danzig, Lübeck und Hamburg, an den Höfen von Weißenfels, Rudolstadt oder Darmstadt, im thüringisch-sächsischen Raum aber auch bis auf die Dörfer hinaus.

2. Zur (poetisch)-musikalischen Gattung Kantate bei J.S. Bach

Dank der musikwissenschaftlichen Forschungen des 20. Jahrhunderts können wir grob gesagt drei Entwicklungsstufen innerhalb des Bachschen Kantaten-Oeuvres unterscheiden:

Station 1: Mühlhausen und Weimar:

⁶ Vgl. Steiger, *Kantate*, 593: „Kantatentextdrucke waren nicht nur für die Komposition und zum Mitlesen im Gottesdienst gedacht, sondern auch für eine breitere Öffentlichkeit als Erbauungsschrift.“

⁷ Allerdings dürfte seine „revolutionäre Bedeutung“ für die Etablierung der neuen Gattung auch immer wieder überschätzt worden sein, vgl. Küster 108.

⁸ Neumeister, *Vorrede*, LXXVI, vgl. Spitta I, 467; bzw. Tagliavini, 47.

⁹ Vgl. Küster, 108, der auf einen analogen Vorgang um 1600 in Italien hinweist, als die neue Form geistlicher Madrigale (*madrigali spirituali*) entstand.

¹⁰ Sie sollen aus der Feder Herzog Ernst Ludwigs von Sachsen-Meiningen stammen.

¹¹ Walther, *Art. Cantata*.

In diesen Kantaten finden sich (fast) keine freien Dichtungen. Bibelwort und Choral sind (wie noch im 17. Jh.) ganz im Vordergrund, Bach schreibt also auch noch keine Rezitative, wie wir sie z.B. aus Weihnachtsoratorium oder den Passionen kennen.

Station 2: In Weimar beginnt Bach, teilweise inspiriert durch Vorbilder aus der unmittelbaren Umgebung, Arien und Rezitative im modernen Stil zu komponieren. Er nährt sich damit dem modernen opernhafte Stil, z.B. was die Rezitativkomposition angeht,¹² die er um 1713 schon erstaunlich gut beherrscht. In Weimar entstehen erste Meisterwerke wie *Weinen, Klagen* (BWV 12), *Nun komm der Heiden Heiland* (BWV 61) oder *Erschallet, ihr Lieder* (BWV 172). In Köthen schreibt Bach zwar keine Opern, dafür aber viele weltliche Kantaten für die Fürsten, die später dann auch ins Weihnachtsoratorium bzw. zu geistlichen Kantaten umgearbeitet werden. Man spricht vom sog. Parodieverfahren (vgl. BWV 173a *Durchlauchtster Leopold* wird zu *Erhöhtes Fleisch und Blut*). Dieser viel beachtete Vorgang zeigt, dass eine ursprünglich „weltliche Musik“ – wenn sie denn gut war und Erfolg hatte – ohne Probleme zu einer „Kirchenmusik“ umgearbeitet werden konnte. Oft war ihr dadurch eine wesentlich längere „Halbwertszeit“ beschert.

Station 3: Leipzig

Ca. 5 Kantatenjahrgänge; 90 % ist vor 1730 entstanden → unglaubliche Schaffenskraft

1. Jahrgang: *viele Bibelwortvertonungen* an der Spitze: *Die Elenden sollen essen; Die Himmel erzählen; Lobe den Herrn, meine Seele*

2. Jahrgang: *Choralkantaten* (untersch. Typen: *per omnes versus*; nur Chor und Choral; Mischformen), z.B. *Lobe den Herren, den mächtigen König, Wachet auf ruft uns die Stimme*

3.-5. Jahrgang: *Madr. Dichtungen: Erfreut euch, ihr Herzen* oder 2x Bibelwort *Wer Dank opfert, preiset mich*

3. Der liturgische Ort der Kantate im 18. Jh. – im Kirchenjahr und im (Leipziger) Gottesdienst

Bachs Kantaten sind gottesdienstliche Musik. Abendmusiken oder Kirchenkonzerte, wie wir sie heute kennen, gab es – mit Ausnahme der Vesper am Karfreitag, wo allerdings auch gepredigt wurde – nicht.

3.1 Unterschiedlichen Situationen im Kirchenjahr

Historisch können wir grundsätzlich drei verschiedene Zeiten im Kirchenjahr unterscheiden. In der Passionszeit, also ab dem Sonntag Invokavit, bzw. im Advent gab es in der Regel keine Kantate.¹³ Diese Situation müssen wir natürlich nicht übernehmen, sehen uns aber dadurch in der (unglücklichen) Lage, dass wir nicht für jeden Sonntag eine Kantatenmusik (aus der Feder Bachs) zu Verfügung haben.

Der Normalfall war die sog.

- festlose Zeit

- Festzeit (Kyrie, Gloria und Sanctus figural musiziert statt durch Gemeinde)

Zwei Kirchen, St. Thomas und St. Nicolai, wurden im sonntäglichen Wechsel vom ersten Chor der Thomaner (ca. 16 Sänger) am Sonntagmorgen mit einer Kantate bespielt. Das Orchester wurde von den sog. Stadtpfeifern gestellt, z.T. ergänzt durch Universitätsstudenten.

¹² Vgl. dazu etwa seine Komposition *Mein Herz schwimmt in Blut* (BWV 199, Text Christian Lehms), die in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten mit einem Werk Christoph Graupners hat, das den gleichen Text trägt. Beidesmal liegt eine Solokantate für Sopran vor, Bach reduziert dabei von zwei Oboen auf eine. Die musikalischen Figuren ähneln sich, es ist aber unschwer zu konstatieren, dass Bach den Darmstädter Kollegen an Expressivität und Textausleuchtung übertrifft.

¹³ Eine Unterbrechung des tempus clausum konnte es nur geben, wenn das Fest Mariae Verkündigung auf einen Sonntag fiel (vgl. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1); *Himmelskönig sei Willkommen* (BWV 182)).

3.3. Die Funktion der Kantate im (Leipziger) Gottesdienst

Besondere Beachtung verdient dabei der liturgische Ort der Kantate:

- a) Die Kantate wurde stets am Ort des *Credo* (Nicaenum) musiziert. Nach der Credointonation des Liturgen (Lateinisch: *Credo in unum Deum*) folgte die Kantate. Die Gemeinde antwortete darauf mit dem Glaubenslied Luthers (Wir glauben all an einen Gott). Bachs Musik ist also in sehr pointierter Weise Bekenntnis(musik).

Inhaltlich ist der Begriff Bekenntnis dann noch weiter auszufalten, man kann neben dem Credo als Glaubensbekenntnis auch an ein Sündenbekenntnis (Confiteor) oder ein Vertrauensbekenntnis, evtl. auch an ein Taufbekenntnis denken.

- b) Die Kantate ist an diesem Ort aber auch in gewisser Weise *Predigt vor der Predigt*. „*Sic praedicavit Deus evangelium etiam per Musicam*“ hat Luther bekanntlich in einer Tischrede gesagt. Und genau das tut die Kantate recht oft. Sie kam nach der Lesung und vor der Predigt (ca. 1 Std) zur Aufführung und legt häufig schon das Wort Gottes für den jeweiligen Sonntag in ihrer spezifischen musikalischen Weise aus.

- c) Die Kantate signalisiert an ihrem liturgischen Ort nach der Lesung des Evangeliums eine dialogische Struktur. Sie lässt sich als Antwort auf das Evangelium (Lobopfer) begreifen und liegt insofern auf der Linie von Augustins „*wer singt betet doppelt*“ bzw. Luthers berühmter Formulierung anlässlich der Kirchweihe der Torgauer Schlosskirche. Dort sagte er, dass in diesem Haus nichts andere geschehen möge, „denn dass unser lieber Herr mit uns rede durch sein heiliges Wort und wir wiederum mit ihm in gebet und Lobgesang“.

- d) An manchen Sonntagen – das gilt auch für solche, an denen kein Hochfest gefeiert wurde, hat Bach eine große zweiteilige Komposition geschrieben. Der zweite Teil wurde dann wohl nicht einfach nach der Predigt (*post concionem*) als Meditationsmusik, sondern während der Austeilung des Abendmahls musiziert (*sub communione*).

In jedem Fall sind die meisten Kantaten, (deren Dichter uns nur zu einem kleineren Teil bekannt sind,) fast alle recht deutlich auf **das Proprium des Sonntags bzw. Festes** und damit auch in aller Regel auf das Evangelium bezogen (seltener, wie an Michaelis auf die Epistel). Das ist typisch protestantisch (vgl. auch die Epistel und Evangelienmotetten des 17. Jh; im Gegensatz zu den Ordinariumsvertonungen auf katholischer Seite).

4. Kantaten(sätze) als gottesdienstliche Formen (Bekenntnis, Verkündigung; Gebet/)

Versuchen wir nun diese These einer dreifachen gottesdienstlichen Funktion der Kantate an Beispielen zu belegen.

4.1. Kantaten als Bekenntnis (Credo)

a) Glaubensbekenntnis: Duett, BWV 190 (Singet dem Herrn); Neujahr, Namenstag Jesu

Aus der schon erwähnten Neujahrskantate Singet dem Herrn stammt ein interessantes Beispiel, einer sechszeiligen Arie in trochäischem Versmaß. Sechsmal steht der Name Jesus als Anapher zu Beginn der Dichtung. Wunderbare Pointe: Jesus ist Anfang und Ende des Lebens, damit ist das Motiv von A und O einer getauften Existenz. Sinnigerweise steht das Wort Anfang auch zu Beginn und das Wort Ende am Schluss. Die Wendung Freudeschein spielt vielleicht auf das Lied Wie schön leuchtet der Morgenstern an. Die Konzentration auf Jesus erinnert an die Exklusivität alter und ältester Taufbekenntnisse (vgl. Röm 10,17).

Jesus soll mein alles sein,
Jesus soll mein Anfang bleiben,
Jesus ist mein Freudeschein,
Jesu will ich mich verschreiben.
Jesus hilft mir durch sein Blut,
Jesus macht mein Ende gut.

b) Vertrauensbekenntnis (BWV 147,7): Choral → Musikbeispiel

Ähnlich, allerdings sprachlich etwas verflüssigt ein weiteres Beispiel dazu. Diese Choralkomposition aus der Marienkantate *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV 147) erreichte höchste Popularität und wird inzwischen nicht nur im Konzertsaal, sondern auch im Popbereich gespielt.

Wohl mir, dass ich Jesum habe,

o wie feste halt ich ihn,
dass er mir das Herze labe,
wenn ich krank und elend bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
und sich mir zu eigen gibet;
ach drum lass ich Jesum nicht,
wenn mir gleich mein Herze bricht.

c) Sündenbekenntnis (Arie, Sopran; 177)

Verleih, dass ich aus Herzensgrund
mein Feinden mög vergeben,
verzeih mir auch zu dieser Stund,
gib mir ein neues Leben...

4.2. Predigt vor der Predigt (Vox Christi; vox Dei)

Ein musikalisches Kleinod von wenigen Takten bietet die Adventskantate *Nun komm, Der Heiden Heiland* (erste Komposition). Das Pizzicato der Streicher und die Christus verkörpernde Stimme des Basses geben dem Stück ein große Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit.

a) Bibelzitat (Rezitativ Bass, BWV 61,4) MUSIK

„Siehe, siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.
So jemand meine Stimme hören wird, und die Tür aufthun,
zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten
und er mit mir!“

b) Auslegung; BWV 76,2

In der Regel überlässt Bach das Verkündigen einer Stimme. Wenn es nicht – wie im letzten Beispiel der Bass ist (oft Vox Dei, Christi), dann ist es ein Tenor, der in den Oratorien sogar Evangelist genannt wird, weil er oft den Bibeltext rezitiert.

Hier ein Beispiel dazu, das theologisch hoch aufregend ist.

- So lässt sich Gott nicht unbezeuget!
- Natur und Gnade redt alle Menschen an:
 - Dies alles hat ja Gott getan,
 - dass sich die Himmel regen
 - und Geist und Körper sich bewegen.
- Gott selbst hat sich zu euch geneiget
- und ruft durch Boten ohne Zahl:
- Auf! kommt zu meinem Liebesmahl!

c) Kantate als Anrede in Gesetz und Evangelium

Erschrecke doch,
du allzu sichre Seele!
Denk, was dich würdig zähle,
der Sünden Joch.
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,
damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.
BWV 102,5

Jedoch erschrocknes Herz, leb und verzage nicht!
Tritt freudig vor Gericht!

Und überführt dich dein Gewissen,
du werdest hier verstummen müssen,
so schau den Bürgen an,
der alle Schulden abgetan...
BWV 168,4

Bach bzw. seine Dichter folgen bisweilen der biblischen Spur der Gerichtsverkündigung. Das Wort Gottes wird gleichsam zum scharfen Schwert, das die Seele durchbohrt und Rechenschaft von uns fordert... Gleichwohl gibt es, wie wir sehen, gerade in solchen Kantaten auch oft eine „Auflösung, ein lösendes Wort“....

4.3. **Kantate als Gebet**

Kommen wir nun zur dritten liturgischen Funktion, dem gesungenen Gebet. MUSIK

a) **Klage**

BWV 12,2 (Jubilate) (S. Franck)

Die eindrückliche Kantate Weinen Klagen entfaltet das Thema mit großem Nachdruck: Vier Stimmen steigen herab, Sopran, Alt; Tenor, Bass (Augenmusik), ebenso die Basslinie, die eine sog. Passacaglia, einen langsamen Schreittanz vollzieht, der sich mindestens 16x wiederholt.

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot...

c) **Lobpreis: Wer Dank opfert, preiset mich (BWV 17) MUSIK**

Wer Dank opfert, der preiset mich.

Und das ist der Weg, dass ich ihm zeige das Heil Gottes.

Der einfache Psalmtext, der so etwas wie eine Ermutigung zum Lobpreis ist, vollzieht eine erstaunliche Bewegung nach oben. An der Stelle „und das ist der Weg“ beginnt eine zweite Fuge, die dann bei der dritten Durchführung beide Themen zusammenbindet (Doppelfuge).

d) **Dank, Bitte und Lob: Singet dem Herrn (BWV 190,2)**

Choral und Rezitativ Herr Gott, dich loben wir!

Bass: Dass du mit diesem neuen Jahrs Glück und neuen Segen schenke tund noch in Gnaden an uns denkest.

Herr Gott, wir danken dir!

Tenor: Dass deine Gütigkeit in der vergangnen Zeitdas ganze Land und unsre werte Stadt vor Teurung, Pestilenz und Krieg behütet hat.

Herr Gott, dich loben wir!

Alt: Denn deine Vattertreuhat noch kein Ende,
sie wird bei uns noch alle Morgen neu.Drum falten wir, barmherzger Gott, dafürin Demut unsre Händeund sagen lebenslang mit Mund und Herzen Lob und Dank.

Herr Gott wir danken dir.

Im Folgenden möchte ich nun noch versuchen, Bach als musikalischen Ausleger, ja als Theologen nahezubringen.

5. **Verborgener und offenbarer Gott**

Wie reden Bachs Dichter über Gott und die Welt? Wie spiegeln sich darin menschliche Erfahrungen, die wir bis heute machen? Gibt es womöglich Anknüpfungspunkte an die Erfahrung, dass Gott sich in rätselhafter Weise vor uns verbirgt? An Erfahrungen eines 11. September 2001, an den Tsunami 2004, an die Katastrophe von Fukushima 2011 usw.? Aber auch an die kleineren Katastrophen menschlichen Lebens, die geprägt sind von Verlust,

Krankheit und Tod, mithin die dunkle Erfahrung des biblischen Hiob, die unzählig viele Literaten und Philosophen (z.B. Leibniz, Hegel usw) zur Auseinandersetzung angeregt hat? Luther sprach von der Erfahrung des verborgenen Gottes, des *Deus absconditus* und wagte den kühnen Satz, dass nicht der Teufel für das Böse verantwortlich sei, sondern es in Gott auch eine dunkle Seite gebe und Gott alles in allem wirke.

Erfahrungen dieser Art kommen in zahlreichen Kantaten zur Sprache, öfter als man gemeinhin denkt. So etwa in „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21, die Bach interessanterweise mit „*per ogni tempo*“ – für jede Zeit - überschrieben hat. Wahrscheinlich ist ihr Entstehungsanlass eine Trauerfeier gewesen, wie Martin Petzoldt gezeigt hat.

Betrachten wir zunächst die Arie des Soprans:

5.1. Ichklage – geworfen auf mich selbst

- Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
- Ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod
- nagen mein beklemmtes Herz,
- ich empfinde Jammer, Schmerz.
- *Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21 , 3. Arie (Sopran)*

Die Singstimme ist ganz bei sich, gleichsam auf sich selbst geworfen. Psychologisch entspricht das sicher einer frühen Trauerphase. Möglicherweise ist der Schock gerade gewichen, dass man überhaupt ein paar Worte findet... Doch können solche Haltungen auch in eine selbstbezogene Starre führen, darum fragt der Dichter: wohin soll es gehen mit dem Leid? Diese Frage beschäftigt viele Menschen. Schauen wir dann auf das folgende Rezitativ des Tenors (Satz 4):

5.2. Gottverlassenheit

Wie hast du dich, mein Gott,
in meiner Not,
in meiner Furcht und Zagen
denn ganz von mir gewandt?
Ach, kennst du nicht dein Kind?
Ach! Hörst du nicht das Klagen
von denen, die dir sind
in Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
und bist mir grausam worden.
Ich suche dich an allen Orten,
ich ruf, ich schrei dir nach
allein, mein Weh und Ach,
scheint jetzt als sei es dir ganz unbewusst.

Ich finde dieses Beispiel deshalb so großartig, weil es sprachlich prägnant, keinesfalls altmodisch, ja beinahe modern unmittelbar mit Gott ringt. Der Beter/Sänger traut sich, Gott Vorwürfe zu machen, ihn förmlich zu Rechenschaft zu ziehen...

5.3. Im Ringen mit den Feinden

Während die besagte Kantate BWV 21 zunächst eher die individuelle Gottesbeziehung fokussiert, kommt in BWV 2, orientiert an Psalm 12, stärker das Zusammenleben mit bösen Menschen in den Blick. Damit wird das ausgesprochen, was in manchen Psalmen, den sog. Rache psalmen, thematisiert wird.

Bachs Dichter fokussiert das Ganze stark auf das Thema Irrlehre und Ketzerei und scheut sich nicht, mit kräftigen Bildern den Bibel- bzw. Choraltex¹⁴ noch zu übertreffen:

2. Rezitativ (Tenor)

Sie lehren eitel falsche List.

Was wider Gott und seine Wahrheit ist.
Und was der eigen Witz erdenket.
O Jammer, der die Kirche schmerzlich kränket!
Das muss anstatt der Bibel stehn.

Der eine wählet dies, der andre das,
die törichte Vernunft ist ihr Kompaß;
sie gleichen denen Totengräbern,
die, ob sie zwar von außen schön,
nur Stank und Moder in sich fassen
und lauter Unflat sehen lassen.

3. Arie (Alt)

Tilg, o *Gott die Lehren,*
die dein Wort verkehren!
Wehre doch der Ketzerei
Und allen Rottengeistern;
denn sie sprechen ohne Scheu,
trotz dem, der uns will meistern!

5.4. Klagepsalmen als Hintergrund

Wenn wir in die Bibel schauen, so gibt es – nicht nur bei der Aufnahme von Psalm 12 im gerade erwähnten Beispiel – so entdecken wir erstaunliche Übereinstimmungen mit der Poesie und Theologie der sog. Klagelieder des Einzelnen im biblischen Psalter. Psalm 13 etwa zeichnet paradigmatisch das Bild eines Menschen, dem Gott abhanden gekommen ist. Ein Mensch, der eigentlich glaubte, aber durch Krankheit, Rechtsnot, Verluste – wir wissen es nicht – an Gott zweifelt.

¹⁴ Psalm 12,2-3 nach Luther:

2 Hilf, HERR
Die Heiligen haben abgenommen
Und der gleubigen ist wenig unter
den menschen kindern.

3 Einer redet mit dem andern unnuetze Ding und heuchlen
Und lehren aus uneinigem Hertzen

Daraus wird ein Psalmlied Luthers:

1. ACH Gott! Vom Himmel sieh darein,
und laß dich deß erbarmen,
wie wenig sind der Heilgen dein,
verlassen sind die Armen,
dein Wort man lässt nicht haben wahr
Der Glaub ist auch verloschen gar
Bey allen Menschen=Kindern.

2. Sie lehren eitel falsche List,
was Eigen=Witz erfindet,
ihr Hertz nicht eines Sinnes ist
in Gottes Wort gegründet.
Der wehlet diß, der andre das.
Sie trennen uns ohn alle Maaß
Und gleissen schön von aussen.

- Herr, wie lange willst du mich so ganz vergessen? (GOTTKLAGE)
- Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?
- Wie lange soll ich mich sorgen in meiner Seele
- Und mich ängsten in meinem Herzen täglich? (Ichklage)
- Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben? (FEINDKLAGE)

Wie Bach und seine Dichter das Thema existenzieller Not und Gottverlassenheit bearbeiten und theologisch „lösen“, soll hier wenigstens angedeutet werden. Keinesfalls stereotyp, sondern vielfältig, situativ und bunt, wie auch das biblische Wort und die Musik sich vielfältiger Mittel bedienen.

Bach bearbeitet das Problem der Gottverlassenheit fast immer dialogisch (davon gleich mehr). Er redet weniger *über Gott*, reflektierend, dogmatisch, gleichsam distanziert in der 3. Person, sondern sucht das Gespräch mit ihm. Und hier, verehrte Bachfreunde, kommen wir an das Herzstück lutherischer Theologie, aber auch an das Herzstück Bachscher Musik.

Besonders aufregend ist der Übergang von der Ungewissheit/ dem Zweifel/ der Todesangst zu neuer Hoffnung und Gewissheit, von der Gottverlassenheit zu neuem Vertrauen. Das Entscheidende passiert von Gott her, nicht im Menschen selbst. Gott selbst meldet sich zu Wort.

5.5 Promissio

In Choralkantate *Ach Gott vom Himmel sieh darein (BWV 2)*, die wir gerade betrachtet haben, kommt es zu einem radikalen Umschwung: Gott mischt sich ein, stellt sich auf die Seite der Bedrängten, meldet sich wieder zu Wort. Dabei dürfen wir Gott gleichsam ins Herz schauen: Die Gottesrede steht in einem Rezitativ, das das Ende der Trauer und der Verzweiflung einleitet. Das Accompagnato geht beim Beginn der wörtlichen Rede musikalisch in ein feierliches Arioso über.

Rezitativ Bass (Vox Dei)

Die Armen sind verstört,
 ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen
 bei soviel Kreuz und Not,
 wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,
 dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.
 Darum spricht Gott: (**Arioso**) „Ich muß ihr Helfer sein. MUSIK
 Ich hab ihr Fleh'n erhört.
 Der Hilfe Morgenrot,
 Der reinen Wahrheit heller Sonnenschein
 Soll sie mit neuer Kraft,
 die Trost und Leben schafft,
 erquicken und erfreuen.
 Ich will mich ihrer Not erbarmen,
 mein heilsam Wort soll sein die Kraft der Armen.“

Bachs Dichter baut das Erhörungs- oder Heilsorakel, wie es die Bibelausleger nennen und das im Choral bereits deutlich angelegt ist, weit aus:

Hieß es in V 6 (im Munde Gottes) noch:

6 „Weil denn die elenden verstoeret werden
 und die armen seufftzen
 will ich auff“, *spricht der HERR*
 „Ich wil eine Hülfe schaffen, das man getrost leren soll.“

Bei Bach dagegen kommen neue Bilde hinzu, die Dichtung ist um mehr als das Doppelte gewachsen. Affektiv-seelsorgliche Qualität der Verben ist auszumachen(erquicken und erfreuen)

...

Das Ganze geschieht, wie meistens bei Bach durch die Stimme, die der Vox Dei oder Vox Christi überlassen ist. Diese Rede Gottes zielt darauf, Glauben zu wecken, ja der Glaube lebt aus dem göttlichen Wort der Anrede und Zuwendung, wie Luther immer wieder betont hat:

Etwa in seiner reformatorischen Hauptschrift *De Captivitate* sagt er: „Niemals hat Gott, wie ich schon sagte, mit den Menschen anders gehandelt und tut es auch jetzt nicht, als durch das Wort der Zusage. Umgekehrt können auch wir mit Gott nicht anders handeln als durch den Glauben an das Wort der Zusage...

(„Neque enim deus (ut dixi) aliter cum hominibus unquam egit aut agit quam verbo promissionis. Rursus, nec nos cum deo unquam agere aliter possumus quam fide in verbum promissionis.“¹⁵)

In Kantate *Ihr werdet weinen und heulen* (BWV 103) der Dichterin Mariane von Ziegler wird ein ähnlicher Prozess beschrieben und am Ende nochmals durch ein göttliches Wort resümierend zusammengefasst. Wo am Anfang Weinen und Heulen war ist am Ende neue Zuversicht und Freude.

Choral

**Ich hab dich einen Augenblick,
o liebes Kind, verlassen.
Sieh, aber sieh mit großem Glück
und Trost ohn alle Maßen
will ich dir schon die Freudenkron
aufsetzen und verehren;
dein kurzes Leid soll sich in Freud
und ewig Wohl verkehren.**

Die Choralstrophe von Paul Gerhardt (1653) spiegelt übrigens Luthers Entdeckung in Jes 54,7. Dort heißt es:

Siehe, ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen.

Ich habe mein Angesicht im Augenblick des Zorns ein wenig vor dir verborgen, aber mit ewiger Gnade will ich mich deiner erbarmen, spricht der Herr, dein Erbarmer.

Theologisch höchst aufregend wird der Klageprozess als eine Wende in Gott selbst beschrieben, die in der Poesie Mariane von Zieglers, eine Dichterin (!) an der Seite Bachs, besonders zum Leuchten kommt.

Aus „dich“ wird: „o liebes Kind“.

Der Augenblickblick des Zorns ist getilgt – es geht womöglich gar nicht um ein Gericht – stattdessen überwiegen Trost, Freude usw. Pointe ist: *Die Freudenkrone gibt es schon jetzt für den, der glaubt!*

6. Dialogus

Bachs Kantaten sind vielfach geprägt von dialogischen Strukturen, die uns noch eine andere Facette seiner Theologie zeigen: Es ist die auf Johannes Tauler, den jungen Luther, Philipp Nicolai und andere zurückgehende Spur der *Mystik*. Biblische Anhaltspunkte hat sie beim Propheten Hosea, der Israel mit einer Braut und Gott mit dem Bräutigam vergleicht. Außerdem wird sie durch die allegorische Rezeption des Liedes der Lieder, *Cantica Canticorum* weiter lebendig gehalten. Viele Komponisten haben sich daran versucht: Ich nenne Palestrina, Lechner, Melchior Franck u.v.a. Sie wird besonders in einer musikalischen Form präsentiert, die man im 17. Jh. Dialogus oder Dialogo nannte. Bisweilen sind es einfach nur musikalische Erzählungen mit zwei Protagonisten, bei Bach wird das weiterentwickelt und musikalisch überhöht.

Die Dialogpassagen sind in der Regel die musikalischen und theologischen Schlüsselstellen einer Komposition. So kommt zu einem innigen Zwiegespräch zwischen der Seele und Christus, dem Auferstandenen und seine Jüngern, der Seele und dem heiligen Geist oder auch zweier Stimmen im Menschen selbst. Drei Beispiele sollen dies erläutern.

¹⁵ A.a.O. 516, vgl. a.a.O., 514: „Ubi enim est verbum promittentis dei, ibi necessaria est fides acceptantis hominis, ut clarum sit, initium salutis nostrae esse fidem, quae pendeat in verbo promittentis dei.“

Das erste aus der schon erwähnten Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“: Dialog des liebenden Christus mit seiner verängstigten Braut, den Dialogen des Hohenliedes nachempfunden. Ähnlich erotisch ein Duett zwischen Seele und Heiligem Geist aus der Pfingstkantate *Erschallet ihr Lieder*.

6.1. **Begegnung der Liebe: Dialog zwischen Christus und Seele in *Ich hatte viel Bekümmernis***

6.2. **Erotische Vereinigung: Anima und Spiritus Sanctus in *Erschallet ihr Lieder***

Und last but not least eine psychologisch geradezu aufwühlende Kantate, bezogen auf das Evangelium von der Auferweckung der Tochter des Jairus (Mat 9). Angesichts des nahen Todes erheben sich im Menschen zwei Stimmen. Furcht und Hoffnung, nackte Angst und immer noch glimmendes Vertrauen. Lange sieht es so aus, als könne sich die Hoffnung gegen den von der Furcht vorgetragenen Donnerwort-Choral durchsetzen. Was dann passiert, hören sie selbst:

6.3. **Trost im Angesicht des Todes: Furcht und Hoffnung im Widerstreit: O Ewigkeit, du Donnerwort (BWV 60)**

7. Bachs Kantaten als Gottesdienst in nuce

Bach erweist sich in seinem Kantatenschaffen als ein genialer Interpret des Gottesdienst- und Musikverständnisses Martin Luthers. Ich sage das sehr bewusst, obwohl wir von Bach nur wenige Äußerungen explizit zu Gottesdienst und Musik haben. Er kennt die Formen des Gebets sehr genau, wie sie nicht nur im Kyrie und Gloria der Messe, sondern auch im biblischen Psalter zu finden sind. Sein Komponieren, ja seine ganze musikalische Existenz, ist geprägt von einer Grundhaltung zwischen Kyrie und Gloria, zwischen JJ (JESU JUVA), wie wir es vielfach in seinen Autographen finden, und dem berühmten SDG Soli Deo Gloria, das sich schon in seiner allerersten Äußerung findet, die in den Bach-Dokumenten niedergelegt ist. Schon in Mühlhausen 1707 sagte er, dass er eine „regulierte Kirchenmusik“ zu Gottes Ehren „gestalten wolle. Zahllose Kantatensätze Bachs, ob im Mund des Chores oder eines Einzelnen, sind deshalb **gesungene Gebete** in Klage und Lob, Bitte und Dank. Das ganze Kantatenwerk ließe sich als eine große Explikation der Torgauer Formel Luthers im Gefälle von Wort und Antwort: auf dass unser lieber Herr mit uns rede durch sein Heiligen Wort, und wir wiederum mit ihm in Gebet und Lobgesang.“

Doch das ist, wie eingangs gesagt, noch lange nicht alles, es geht Bach auch um die „Recreation des Gemüths“. Er traut der Musik seesorgliche, ja sogar sakramentale Kräfte zu, wie seine berühmte Glosse „NB bey einer andächtigen Musiq(ue) ist Gott allezeit mit seiner Gnadengegenwart“ zeigt. Hier kommentiert der Thomaskantor die biblische Tempelweihe Salomos, bei der 120 Priester auf Trompeten spielten, die Kirchenmusiker kunstvolle Gesänge mit Begleitung anstimmten und das Volk mit einer Art Refrain antwortete (2 Chronik 5). Bachs Musik ist also keinesfalls (wie im Genf Calvins oder im Rom Palästrinas) reduziert auf die bloße Antwort, nein sie verfolgt energisch auch eine zweite Spur: die vielleicht zentrale Idee lutherischer Musikauffassung, dass Musik selbst Evangelium sein kann, wie wir es schon in den Einsetzungsworten der Kirchenmusik in Kolosser 3,16 finden.

Dort wird das poetisch-musikalische Zusammenspiel traditioneller und neuerer Formen als Christusereignis beschrieben:

Lasst das Wort Christi reichlich unter euch wohnen,
lehrt und ermutigt einander in aller Weisheit mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Oden,
singt Gott dankbar in euren Herzen.

8. Sieben Thesen zur Theologie und Spiritualität in Bachs Kantaten

These 1: Bachs Kantaten hatten ihren Ort im Gottesdienst und sind in dreifacher Weise auf ihn bezogen: als Bekenntnis des Glaubens, Gebet und Verkündigung.

Einige Kantaten ermutigen unmittelbar zum gottesdienstlichen Fest (vgl. BWV 194; 148). Viele bilden selbst *gottesdienstliche Strukturen von Wort und Antwort, Gebet und Segen* ab und lassen das dialogische Zusammenspiel von Bitte und Erhörung, Zuspruch und Vertrauen transparent werden.

These 2: Bachs Kantaten „inszenieren“ Gottes verborgenes und helfendes Handeln.

Sie bieten für die Erfahrung von Leid keine rationale Erklärung, schon gar nicht durch ein geschlossenes theologisches System. Dennoch versuchen sie, Gottes Verborgenheit (vgl. BWV 104,3; 81,2 u.ö.) geistlich zu erfassen, indem sie persönliches und gemeinsames Leid vor Gott wahrnehmen und ausbreiten (vgl. BWV 3,1). Am *Abgrund der Gottverlassenheit* (vgl. BWV 21,5) entsteht das Wagnis, Gott selbst als *Ursache der Not* anzuerkennen und deshalb *gerade ihn* um Hilfe anzurufen. So kommt es in dieser *Krise mit Gott* zu einer *Wende in Gott* selbst (BWV 103,6). Diese Wende wird in Bachs Kantaten vielfältig inszeniert, in einem inneren geistlichen Prozess oder aber in einem Ereignis, bei dem sich Gott dem Menschen durch das Wort der Zusage (BWV 60,4) oder durch eine Christusbegegnung (Dialog BWV 21,7f) zeigt.

These 3: Bachs Kantaten reden von menschlicher Schuld und Gottes Gericht, aber auch von seiner Vergebung. Sie bieten musikalische Sprach- und Glaubensformen, die dazu anleiten, sich im Lichte Gottes selbst zu erkennen (vgl. BWV 102,1-6) und persönliche oder gemeinsame Schuld (vgl. BWV 168,2 bzw. 101,1) auszusprechen und vor Gott zu bringen. Sie bitten um Vergebung (vgl. BWV 55,3), bringen aber auch an vielen Stellen das „lösende“ und befreiende Wort der Zusage *performativ* zum Leuchten.

These 4: Bachs Kantaten begeistern für die Schönheit der Welt Gottes.

Sie nehmen die Welt als Buch der Natur und als klingende Schöpfung wahr und animieren dazu, darin Gottes Stimme und Handschrift, ja eine persönliche Anrede des Schöpfers (BWV 17,2; 76,2) zu entdecken. Sie bieten klingende Sprach- und Lebensformen für eine doxologische Existenz, die Gottes Handeln im eigenen Leben (vgl. BWV 69a,4 bzw. 120a,2) und in der Geschichte nachsinnt (vgl. BWV 69,4; 29,4), sich daran freut und Gott die Ehre gibt (vgl. BWV 29,6-8).

These 5: Bachs Kantaten oszillieren zwischen den Gefühlsräumen Trauer und Freude, Angst und Hoffnung.

Der *Affekt der Trauer* bzw. des *Schmerzes* wird musikalisch z.B. durch ein *langsames Tempo*, *kleine Intervalle*, „*harte Sprünge*“, *starke harmonische Dissonanzen* und *dunkle Molltonarten* ausgedrückt und bewirkt. *Theologisch* gehört er auf die Seite der Klage bzw. zur Erfahrung der Verborgenheit Gottes. *Furcht und Reue* sind musikalisch oft ähnlich dargestellt und lassen sich theologisch auf der Seite des anklagenden und richtenden Gesetzes verorten. Der *Affekt der Freude* ist dagegen den *Heilstaten Gottes* zuzuordnen, die ihrerseits Inhalt des Evangeliums sind. Musikalische Parameter sind ein *geschwindes Zeitmaß* (z.B. *allegro*), zuweilen auch der *tänzerische Dreiertakt*, *helle Tonarten* (z.B. C- oder D-Dur), ggf. eine *hohe Lage* und eine *festliche Besetzung* (z.B. mit Trompeten) sowie schmückende *Koloraturen*.

These 6: Bachs Kantaten erschließen neu das trinitarische Credo. In Natur und Geschichte entdecken sie Zeugnisse der Offenbarung des Schöpfers, ja erkennen in den Gaben der Schöpfung den *sich herabneigenden Gott selbst*, der „durch die Kreatur“ hindurch Menschen zu sich ruft und einlädt. (vgl. BWV 76,2). An vielen Stellen predigen und rühmen sie den Mensch *gewordenen und heilenden, leidenden und auferstandenen Christus* als Herrn der Kirche und der Welt (vgl. BWV 110; 121; 190; 7; 81; 23; 31, 134). *Die Freude in Christus* (vgl. Phil 4,4) ist für Bach und seine Dichter nicht nur *Schlüssel zum Lobpreis*, sondern auch zur *Erkenntnis des dreieinigen Gottes*. Der Heilige Geist ist es, der diese

Erkenntnis durch die Heilige Schrift und ihre Affekte *erschließt*, indem er Gottes Willen auslegt und ihn anzurufen lehrt (vgl. 173,4). Er erscheint als *erquickende Kraft und Freude* (vgl. BWV 76,6; 73,2; 112,4), als *orientierende Hilfe* (vgl. BWV 112,2; 190,4), aber auch als *persönlicher Tröster* (vgl. BWV 129,3), ja als persönliches *Gegenüber inniger Liebe* (vgl. BWV 172,5; 34,1).

These 7: Bachs Kantaten verherrlichen den dreieinigen Gott.

In unzähligen Variationen geben sie, verkündigend und rühmend, dem Schöpfer und Weltenlenker, dem Erhalter und Erlöser, dem Tröster und Vollender (vgl. BWV 129,1-3), dem „Gott, der alle Wunder tut und „alles wohl macht“ (vgl. BWV 100; 117; 69,5f) ,die Ehre. Bachs doxologische Vokalmusik erhebt und erfreut Menschen und macht Gott schön. Sie verherrlicht damit nicht nur Gott, sondern heiligt und verwandelt auch die Welt, deren Mitte und Grund Christus ist. Sie erweist sich darin als Kulturträgerin *par excellence*, sie ist *cultus Dei* und *cultura mundi*. Sie vollzieht das, was nicht nur Lebensmotto J.S. Bachs war, sondern auch für viele Christen seiner Zeit als spirituelle Devise galt: ***Soli Deo Gloria.***