



**AXEL BERGSTEDT**

**DIE KANTATEN  
JOHANN SEBASTIAN BACHS  
ZUM SONNTAG JUBILATE**

**EINE VERGLEICHENDE DARSTELLUNG**

**BWV 12  
BWV 103  
BWV 146**

Diplomarbeit  
Hochschule für Musik und Theater  
Hamburg 1995



**AXEL BERGSTEDT**

**DIE KANTATEN**  
**JOHANN SEBASTIAN BACHS**  
**ZUM SONNTAG JUBILATE**

**EINE VERGLEICHENDE DARSTELLUNG**

**BWV 12**  
**BWV 103**  
**BWV 146**

Diplomarbeit  
Hochschule für Musik und Theater  
Hamburg 1995

## Inhaltsverzeichnis

<b>Die drei Kantatentexte im Überblick .....</b>	<b>4</b>
<b>Unter welchen Umständen sind die Kantaten entstanden? .....</b>	<b>5</b>
<b>Grundlagen der Komposition .....</b>	<b>10</b>
<b>Die Kantatentexte im Vergleich.....</b>	<b>14</b>
<b>Die Textdichter der Kantaten .....</b>	<b>20</b>
<b>Die Einleitungssätze.....</b>	<b>25</b>
BWV 12,1.....	25
BWV 146,1.....	27
(BWV 103,1) .....	(29)
<b>Die Eingangschöre .....</b>	<b>30</b>
BWV 103,1.....	30
BWV 146,2.....	34
BWV 12,2.....	38
<b>Die Schilderung des Leidens in den ersten Rezitativen und Arien .....</b>	<b>42</b>
BWV 12,3 Arioso: Wir müssen durch viel Trübsal .....	42
BWV 12,4 Aria: Kreuz und Kronen sind verbunden .....	43
BWV 103,2 Rez.: Wer sollte nicht in Klagen untergehn .....	45
BWV 103,3 Arie: Kein Arzt ist außer dir zu finden .....	46
BWV 146,3 Arie: Ich will nach dem Himmel zu.....	47
BWV 146,4 Rez.: Ach! Wer doch schon im Himmel wär.....	48
<b>Trost und Zuspruch durch Christus .....</b>	<b>50</b>
BWV 12,4.....	50
BWV 103,4 Rez.: Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquickern.....	50
BWV 146,5 Arie: Ich säe meine Zähren .....	51
BWV 146,6 Rez.: Ich bin bereit, mein Kreuz geduldig zu ertragen .....	52
<b>Genugtuung und Freude in den letzten Sätzen.....</b>	<b>55</b>
BWV 12,5 Aria: Ich folge Christo nach.....	55
BWV 12,6 Aria: Sei getrost .....	57
BWV 103,5 Arie: Erholet euch, betrübte Stimmen.....	59
BWV 146,7 Arie: Wie will ich mich freuen.....	60
<b>Die Schlusschoräle .....</b>	<b>64</b>
BWV 12,6 .....	64
BWV 103,6.....	66
BWV 146,8.....	67
<b>Resümee und Schlusswort .....</b>	<b>70</b>
<b>Anhang mit Notenbeispielen.....</b>	<b>78</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>85</b>

**1. Sinfonia***Oboe, Violino I,II, Viola I,II, Continuo,***Fagotto 2. Coro***Violino I,II, Viola I,II, Continuo, Fagotto*

Weinen, Klagen,  
Sorgen, Zagen,  
Angst und Not  
Sind der Christen Tränenbrot,  
Die das Zeichen Jesu tragen.

**3. Recitativo A***Violino I,II, Viola I,II, Continuo, Fagotto*

Wir müssen durch viel Trübsal in das  
Reich Gottes eingehen.

**4. Aria A***Oboe, Continuo* Kreuz und Krone sind verbunden,

Kampf und Kleinod sind vereint.

Christen haben alle Stunden  
Ihre Qual und ihren Feind,  
Doch ihr Trost sind Christi Wunden.

**5. Aria B***Violino I,II, Continuo* Ich folge Christo nach,

Von ihm will ich nicht lassen

Im Wohl und Ungemach,

Im Leben und Erblassen.

Ich küsse Christi Schmach,

Ich will sein Kreuz umfassen.

Ich folge Christo nach,

Von ihm will ich nicht lassen.

**6. Aria T***Tromba, Continuo* Sei getreu, alle Pein Wird doch nur ein Kleines sein.

Nach dem Regen

Blüht der Segen,

Alles Wetter geht vorbei.

Sei getreu, sei getreu!

**7. Choral***Instrumentierung nicht überliefert* **Was****Gott tut, das ist wohlgetan****Dabei will ich verbleiben,****Es mag mich auf die rauhe Bahn****Not, Tod und Elend treiben,****So wird Gott mich****Ganz väterlich****In seinen Armen halten:****Drum lass ich ihn nur walten.****1. (Coro e Arioso) B***Flauto piccolo, Oboe d'amore I,II, Violino I,II, Viola, Continuo* Chor

Ihr werdet weinen und heulen, aber die

Welt wird sich freuen. *Bass*

Ihr aber werdet traurig sein.

Doch eure Traurigkeit soll in Freude

verkehret werden.

**2. Recitativo T***Continuo* Wer sollte nicht in Klagen

untergehn,

Wenn uns der Liebste wird entrissen?

Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker

Herzen

Acht nicht auf unsre Schmerzen.

**3. Aria A***Violino concertante o Flauto traverso,**Continuo* Kein Arzt ist außer dir zu

finden,

Ich suche durch ganz Gilead;

Wer heilt die Wunden meiner Sünden,

Weil man hier keinen Balsam hat?

Verbirgst du dich, so muss ich sterben.

Erbarme dich, ach, höre doch!

Du suchest ja nicht mein Verderben,

Wohlan, so hofft mein Herze noch.

**4. Recitativo A***Continuo* Du wirst mich nach der Angst

auch wiederum erquicken;

So will ich mich zu deiner Ankunft

schicken,

Ich traue dem Verheißungswort,

Dass meine Traurigkeit

In Freude soll verkehret werden.

**5. Aria T***Tromba, Oboe d'amore I,II, Violino I,II,**Viola, Continuo* Erholet euch, betrübte

Sinnen,

Ihr tut euch selber allzu weh.

Laßt von dem traurigen Beginnen,

Eh ich in Tränen untergeh,

Mein Jesus lässt sich wieder sehen,

O Freude, der nichts gleichen kann!

Wie wohl ist mir dadurch geschehen,

Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!

**6. Choral***Tromba e Flauto traverso e Oboe**d'amore I,II e Violino I col Soprano,**Violino II coll' Alto, Viola col Tenore,**Continuo* **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.****Reich Gottes eingehen****1. Sinfonia** *Organo, Oboe I,II, Taille,**Violino I,II, Viola, Continuo***2. (Coro)** *Violino I,II, Viola, Continuo*

Wir müssen durch viel Trübsal in das  
Reich Gottes eingehen.

**3. Aria A***Violino, Continuo* Ich will nach dem

Himmel zu,

Schnödes Sodom, ich und du

Sind nunmehr geschieden.

Meines Bleibens ist nicht hier,

Denn ich lebe doch bei dir

Nimmermehr in Frieden.

**4. Recitativo S***Violino I,II, Viola, Continuo* Ach! wer doch

schon im Himmel wär!

Wie dränget mich nicht die böse Welt!

Mit Weinen steh ich auf,

Mit Weinen leg ich mich zu Bette,

Wie trüglich wird mir nachgestellt!

Herr! merke, schau drauf,

Sie hassen mich, und ohne Schuld,

Als wenn die Welt die Macht,

Mich gar zu töten hätte;

Und leb ich denn mit Seufzen und Geduld

Verlassen und veracht',

So hat sie noch an meinem Leide

Die größte Freude.

Mein Gott, das fällt mir schwer.

Ach! wenn ich doch,

Mein Jesu, heute noch

Bei dir im Himmel wär!

**5. Aria S***Flauto traverso, Oboe d'amore I,II,**Continuo* Ich säe meine Zähren

Mit bangem Herzen aus.

Jedoch mein Herzeleid

Wird mir die Herrlichkeit

Am Tage der seligen Ernte gebären.

**6. Recitativo T***Continuo* Ich bin bereit,

Mein Kreuz geduldig zu ertragen;

Ich weiß, dass alle meine Plagen

Nicht wert der Herrlichkeit,

Die Gott an den erwählten Scharen

Und auch an mir wird offenbaren.

Itzt wein ich, da das Weltgetümmel

Bei meinem Jammer fröhlich scheint.

Bald kommt die Zeit,

Da sich mein Herz erfreut,

Und da die Welt einst ohne Tröster weint.

Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,

Dem wird die Krone beigelegt;

Denn Gott trägt keinen nicht mit Händen in

den Himmel.

**7. Aria (Duetto) T B***Oboe I,II, Violino I,II, Viola, Continuo*

Wie will ich mich freuen, wie will ich mich  
laben,

Wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!

Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie

Sonne,

Da störet die himmlische selige Wonne

Kein Trauern, Heulen und Geschrei.

**8. Choral** (nicht erhalten)

## Einleitung: Unter welchen Umständen sind die Kantaten entstanden ?

Zum Sonntag Jubilate, dem dritten Sonntag nach Ostern, schrieb Johann Sebastian Bach drei Kantaten. Für die Komposition derselben lagen entweder direkte Kompositionsaufträge seitens der Kirchenherren vor, die ausdrücklich eine neue Komposition wünschten, oder zumindest lag in der damaligen Zeit immer eine Erwartung vor, dass der Kirchenmusiker nebst Werken anderer Komponisten von Zeit zu Zeit auch eigene, frisch komponierte Werke zu Gehör brächte. Es war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unbedingt üblich, dass an allen größeren Kirchen und fürstlichen Höfen die Musik aktuell komponiert wurde. Der Komponist fühlte sich dabei nach heutiger Auffassung viel stärker als Handwerker als der auf die rechte Intuition wartende Künstler der nachbarocken Zeit und konnte die Stücke an die vorhandenen Besetzungsmöglichkeiten immer aktuell anpassen.

Um die Kompositionen richtig einzuordnen und zu verstehen, stellen wir die Frage nach den Vorgaben, wir untersuchen diese in ihrem Einfluss auf die Musik, wir beleuchten die Zeitumstände und die persönliche Situation des Komponisten.

Danach können wir die Kantaten vergleichend analysieren. Anschließend stellt sich die Frage, welche Erkenntnisse daraus gewonnen werden können. Dabei hoffe ich, dass nicht nur die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in diesen speziellen Kantaten entdeckt werden, sondern dass darüber hinaus allgemeine Erkenntnisse über Bach aus dieser Arbeit erwachsen.

Wenn ein Musiker den Auftrag zu einer Komposition erhält, fragt er zunächst nach den Vorgaben. Die Vorgabe ergibt sich in diesem Falle aus der Tatsache, dass der Sonntag Jubilate wie alle Sonntage in der lutherischen Kirche ein bestimmtes Thema hat, das sich aus den Lesungen ergibt. Die Lesungen, bereits im Mittelalter im Evangeliar bzw. Lektionar zu einem Jahreszyklus gesammelt, heißen Perikopen und sind in das römische Missale<sup>1</sup> eingegangen und von Luther für die evangelische Messe übernommen worden.<sup>2</sup>

Damit liegt aber nicht nur die Ordnung der Lesungen fest, sondern auch das Thema der Predigt, denn in der lutherischen Kirche herrschte damals an den Sonn- und Festtagen Perikopenzwang<sup>3</sup>, der allerdings durch die Prediger des Pietismus bekämpft wurde.

---

<sup>1</sup>[Missale Romanum, Editio Vaticana](#)

<sup>2</sup> Näheres hierzu in Gottrom: Handbuch der Liturik - Die Liturgischen Bücher

<sup>3</sup> Leiturgia, Bd. III, S 292



Lied gesungen worden sein, und das führt Friedrich Smend auch für Leipzig an.<sup>1</sup> Insgesamt dauerte die Predigt mindestens eine Stunde.

So wäre die Kantate sowohl zeitlich als auch inhaltlich sehr zerrissen gewesen. Unsere kurzlebige Zeit empfindet es oft als wohltuend, wenn eine Kantate nicht 15 bis 30 Minuten im Stück erklingt, sondern durch eine Predigt (von vielleicht 10 bis 20 Minuten) unterbrochen wird. Dieser Gesichtspunkt gilt jedoch überhaupt nicht für die Barockzeit.

Der in dem Vorwort der Eulenburg-Partitur feinsinnig angeführte Verdacht, der Prediger würde seine Predigt mit dem Aufruf "So folget Christo nach" beschließen, kann nach unseren Kenntnissen von der Predigtweise der damaligen Zeit auch nicht unbedingt angenommen werden. Gerade der Perikopenzwang und die Predigt Jahr für Jahr nur über den Evangeliumstext ließen die Prediger nach Abwechslung suchen. Während die Pietisten sich gegen den Perikopenzwang aussprachen<sup>2</sup>, suchten die Orthodoxen durch kunstvolle Hilfsgriffe für Abwechslung zu sorgen. So standen neben dem Predigttext oft andere Anekdoten und Sprüche, die aus heutiger Sicht nur mit Spitzfindigkeit in Verbindung mit dem eigentlichen Thema gebracht werden können.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Friedrich Smend, Joh. Seb. Bach Kirchenkantaten Bd. I, S.9

<sup>2</sup> In wieweit sich die Pietisten allerdings in der Praxis auch tatsächlich von dem Perikopenzwang abzuweichen trauten, ist die Frage.

<sup>3</sup> Gerade diese Spitzfindigkeit galt als Gelehrsamkeit. Während zum Beispiel ein Lehrwerk für den Trinitatissonntag eine Predigt über den Spruch bringt "Alle guten Dinge sind drei", ist es weithin modern und beliebt, die Predigten unter einem bestimmten Aspekt zu halten. So konnte zum Beispiel ein ganzes Jahr über Handwerksberufe gesprochen werden, wobei dann z.B. Matth. 6,24 (Niemand kann zwei Herren dienen...) zum Anlass für eine Predigt über die Tuchmacher wurde oder die Hochzeit zu Kana (Joh. 2) zum Thema "Jesus als Vorbild der Wirte" wurde.

Gerade auch aus Leipzig sind solche Bestrebungen bekannt: J.B. Carpzow: Vorbilder und Fragepredigten, Leipzig 1701, und auch Neumeister veröffentlicht in seinem "Geistlichen ABC" (Hamburg 1722) Passagen, in denen sich derartige Dinge bemerkbar machen. (vergl. Leiturgia Bd. II S. 291 ff)

Man muss also davon ausgehen, dass - ähnlich wie leider oft auch heute - der Kantor nicht wusste, wohin die Predigt führen würde, oder dass ihm gar bekannt war, dass die Predigt am Thema vorbei zielen würde. Da die Kantatentexte sich aber am Evangelium orientieren und in keiner Kantate ein anderer Einfluss in oben geschilderter Art sich bemerkbar macht, muss man annehmen, dass die Kantate unabhängig von der Predigt und ihrem Inhalt ist und nur vom Evangelium abhängt. Dieses bestärkt mich darin, dass es unwahrscheinlich ist, dass die Kantate gesplittet wurde.<sup>1</sup>

Weitere Vorgaben waren natürlich für Bach die Art der Instrumente, die er zur Verfügung hatte und die Fähigkeiten der Spieler, auf welches Thema ich noch anhand der Stücke zu sprechen komme, und natürlich Qualität und Anzahl der Sänger einschließlich der in Frage kommenden Solisten. Diese Dinge konnten die Möglichkeiten des Komponisten u.U. stark einschränken, aber auch inspirieren. Man muss dabei bedenken, dass immer die Komposition für einen bestimmten Anlass im Vordergrund steht und nicht der Gedanke, ein für alle Zeit gültiges Kunstwerk zu schaffen.

Es ist natürlich Ausdruck der Größe dieses Komponisten, dass trotz der Tatsache, dass Bach in gewissem Sinne Gebrauchsmusik schrieb, tief vergeistigte Kunstwerke entstanden sind.

Das Thema des Sonntags Jubilate war also bekannt: Die Abschiedsreden Jesu Joh.16, 16-23:

16 Über ein Kleines, dann werdet ihr mich nicht sehen; und abermals über ein Kleines, dann werdet ihr mich sehen. 17 Da sprachen etliche unter seinen Jüngern untereinander: Was ist das, was er sagt zu uns? Über ein Kleines, dann werdet ihr mich nicht sehen; und abermals über ein Kleines, dann werdet ihr mich sehen; und: Ich gehe zum Vater?

18 Da sprachen sie: Was ist das, was er sagt: über ein Kleines ? Wir wissen nicht, was er redet. 19 Da merkte Jesus, dass sie ihn fragen wollten und sprach zu ihnen: Darüber fragt ihr untereinander, dass ich gesagt habe: über ein Kleines, dann werdet ihr mich nicht sehen, und abermals über ein Kleines, dann werdet ihr mich sehen. 20 Wahrlich!

---

<sup>1</sup> Zu gleicher Auffassung kommt die Lutherische liturgische Konferenz in dem Buch: „Die Kantaten J.S. Bachs im Gottesdienst“, Hänssler, 1985, S. 43. Die Kantate hatte ihren festgelegten Platz zwischen Evangelium und Glaubensbekenntnis, bei zweiteiligen Kantaten wurde der 2. Teil zur Kommunion gesungen.

wahrlich! ich sage euch: Ihr werdet weinen und heulen! aber die Welt wird sich freuen; ihr werdet traurig sein! doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden. 21 Ein Weib! wenn sie gebiert! so hat sie Traurigkeit! denn ihre Stunde ist gekommen. Wenn sie aber das Kind geboren hat! so denkt sie nicht mehr an die Angst um der Freude willen, dass ein Mensch zur Welt geboren ist. 22 Und auch ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen. 23 Und an demselben Tag werdet ihr mich nichts fragen.

Dazu suchte Bach einen entsprechenden Text, eine Poesie zur Gestaltung der Arien, Arioso und Chöre. Es ist auch denkbar, dass der Text in einigen Fällen von höherer Stelle empfohlen wurde, doch haben wir darüber keine Nachricht. Sobald der Text erwählt war, komponierte Bach mit den Mitteln seiner Zeit die Kantate. Die Mittel und Umstände seiner Zeit sollen im folgenden Abschnitt dargestellt werden, da Bach und sein Schaffen auf der Grundlage der barocken Musikentwicklung fußen, ohne deren Vorhergehen ein Höhepunkt wie Bachs Lebenswerk nicht möglich und verständlich wäre.

## Grundlagen der Komposition

Die Kirchenmusik als Zwillingschwester der Predigt spielte in der evangelisch-lutherischen Kirche von Anfang an eine bedeutende Rolle, die auf Luther selbst zurück geht. Luther äußert sich nicht nur theoretisch in seinen Schriften in diesem Sinne<sup>1</sup>, sondern war bekanntlich sowohl aktiver Musiker, der im Familienkreis musizierte, als auch Komponist und Arrangeur vieler Kirchenlieder<sup>2</sup>. Diese befinden sich zum Teil bis heute in Gesangbüchern der lutherischen, aber auch vieler anderer Kirchen, einschließlich sogar der katholischen Kirche.

So hat die Musik seitdem nicht nur ihren Platz in der Liturgie der lutherischen Kirche, sondern hat in ihr auch die Aufgabe der Verkündigung. Dabei wird der Komponist mit Fortschreiten der kompositorischen Mittel auch zum Ausleger der Textes, indem er einzelne Worte hervorhebt, Verbindungen schafft und Freude, Leid oder andere, meist Empfindungen auslösende Begriffe musikalisch ausdrückt und damit die Bedeutung des Wortes unterstreicht oder in einer bestimmten Weise beeinflusst.

Im Laufe der Zeit entwickeln sich Affekte; musikalische "Symbole" oder "Figuren", die bestimmte grammatikalische oder rhetorische Sachverhalte als Sinnfiguren ausdrücken.<sup>3</sup> Somit ist dem Komponisten im Barock die Möglichkeit anhand gegeben, viele Worte in die Musiksprache auf die eine oder andere Art und Weise zu übersetzen.

---

<sup>1</sup> Vergl. Hierzu unter anderem "Tischreden D. Mart. Luthers", Kap. LXIX, "Von der Musica": u.a. "Musica ist eine schöne herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologiae" und "Theologia, der Musica den nehesten Locum und höchste Ehre. Und man siehet, wie David und alle Heiligen ire Gottselige gedanken in Verß, Reim, und Gesang gebracht haben, Quia pacis tempore regnat Musica."

(Gedruckt bei Urban Gaubisch, Eisleben, 1566. 8.577 ff.) Außerdem ist von Luther mindestens auch ein mehrstimmiges Chorwerk überliefert.

<sup>2</sup> Freie Kompositionen sind u.a. "Ein feste Burg ist unser Gott", "Jesaja dem Propheten das geschah" sowie die Litanei von 1528 (Kyrie eleison)

<sup>3</sup>Vergl. zur grundsätzlichen Unterscheidung der Figuren u.a Arnold Schering: Bach und das Symbol. Bach Jahrbuch 1928, S. 122 ff.

Damit wird der Komponist zum Interpreten, der den Text ähnlich wie ein Prediger auslegt. Dieses Auslegen geschieht mittels dieser Affekte, Symbole oder Figuren und nicht in der Art klassischer oder romantischer Tonmalerei, ist aber eine Sprache, die dem damaligen Hörer wie dem verständigen heutigen Hörer die theologischen Aussagen des Komponisten deutlich erschließt.<sup>1</sup>

Einen weiteren Schritt von der Musik als bloßem Medium zum Verkündigen eines Textes zur Interpretation desselbigen beobachten wir in Bachs Werken schon alleine dadurch, dass der Text selbst Interpretation wird. Wurden vor Bach hauptsächlich Texte der Liturgie und der Bibel sowie Choräle, die meistens bereits bekannt waren, vertont, so entstehen beeinflusst durch den frühen Pietismus religiöse Texte in freier Dichtung, die - oft angeführt durch ein Bibelwort - von den Komponisten des späten 17. Jahrhunderts gerne zu Kompositionen aufgegriffen wurden. So entstehen Kantaten wie Buxtehudes "[Das neugeborne Kindelein](#)", aber auch im Grunde "[Wie soll ich dich empfangen](#)", das Buxtehude als freie Strophendichtung von Paul Gerhard bearbeitet oder "[Lobet Christen euren Heiland](#)" ("Lauda sion"), das Buxtehude ebenfalls wie eine neue Dichtung ohne Berücksichtigung der Melodie der traditionellen Sequenz behandelt.

War schon die stärkere Zuwendung von Vertonungen des Ordinarium missae<sup>2</sup> hin zum Proprium ein Schritt zur stärkeren Betonung der Exegese in der Musik, da das Proprium durch seine wechselnden, dem jeweiligen Fest angepassten Texte selbst schon

---

<sup>1</sup> Vergl. zum Unterschied zwischen barocken Affekten und späterer Programmmusik auch Schering in ebenda, S. 129 f.

Ferner Albert Schweitzer: Vorwort zu "Auswahl der besten Klavierwerke" (Bachs), Ed. Wien 1929 (Hrsg. H. Neumayr)

<sup>2</sup> Ordinarium Missae: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (incl. Benedictus) und Agnus Dei, die alten traditionellen Bestandteile der Messe, die sich jedes Mal Wort für Wort wiederholen. Im Gegensatz hierzu Proprium Missae, Bestandteile der Messe, die von Tag zu Tag (bzw. heutzutage in den meisten Kirchen von Sonntag zu Sonntag) wechseln wie z.B. die Lesungen. Im Mittelalter bezeichnete man als Proprium missae analog zum Ordinarium folgende fünf Teile: Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio.)

Besonders diese genannten Teile haben auslegenden Charakter, da sie ja nicht der Bibel entnommen sind, sondern als Lieder oder Gebete erst später in Hinblick auf das Thema geschrieben oder zugeordnet worden waren.

auslegenden Charakter hat, so bildet die Einführung freier, auslegender Texte den vorläufigen Höhepunkt der Entwicklung.

Das beginnende 18. Jahrhundert begegnet mit einer eigenen Form von geistlicher Poetik, die zur Textgrundlage der Kirchenkantaten wird. Diese ist oft ausdrücklich für den Zweck der Vertonung zu gottesdienstlichen Kantaten gedacht. Sie hat sich aus verschiedenen Traditionen gebildet, insbesondere aus dem Madrigal und der italienischen Kammerkantate<sup>1</sup>, in der bereits Rezitative und Arien vorlagen.

Wegweisend für die Entwicklung der Kantatentexte, die Bach später verarbeitete, wurde der Theologe [Erdmann Neumeister](#), der als Pastor von Harnburg St. Jacobi (ab 1715) bekannt ist. Bereits 1700 veröffentlichte er einen Jahrgang geistlicher Dichtung, deren Titel "Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik" bereits unmissverständlich die Art der Verwendung der Texte regelt.

Das Buch des aus Weißenfels stammenden Pfarrers und Verfassers des Lehrwerkes "Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen" enthält für alle Sonn- und Feiertage Gedichte mit freien Rezitativen und Da-Capo-Arien.

In späteren Jahren (1708 - 1714) bringt Neumeister auch Kantatentexte, die wieder

---

<sup>1</sup> Die italienische Kammerkantate ("Cantata") entwickelte sich besonders in der Neapolitanischen Schule (A. Scarlatti, Hasse, auch Händel) über meist unterhaltsame Texte.

Gepflegt in gebildeten, zunächst meist aristokratischen Kreisen, regte sie auch zum Experimentieren an. Im 18. Jh. ist sie zu einer Standardgattung mit 2 bis 3 Da-Capo-Arien und Rezitativen entwickelt. Gelegentlich gibt es im kirchlichen Bereich die Cantata spirituale mit religiösen oder frei-moralischen Texten.

Die italienische Kantate ging in die Oper ein und wurde dadurch auch in Deutschland bekannt. Die Entwicklung der heute als Kantate bezeichneten Hauptmusik im lutherischen Gottesdienst verlief zunächst anscheinend weitgehend unabhängig davon. Allerdings entwickelte sie sich ebenfalls angepasst an den allgemeinen Musikgeschmack und ähnelte immer mehr den Arien und Rezitativen der Oper. Später wurde der Name auch auf den geistlichen Bereich übertragen.

Elemente aus älteren Kantatentypen<sup>1</sup> beinhalten. So gibt es nun Eingangsverse für Chor, Bibelsprüche (vergl. [BWV 24, Ein ungefärbt Gemüte](#)) und Choral, meist als Schlusschoral (vergl. [BWV 61 Nun Komm der Heiden Heiland](#)).

Im Gegensatz zu Neumeister wurde der Begriff Kantate allerdings normalerweise noch nicht selbstverständlich für die Kompositionen im Gottesdienst, die wir heute als Kantaten bezeichnen, benutzt. Sie hießen einfach Stück oder Hauptmusik, und Bach bezeichnet seine Kantaten als Stück oder auch Concerto<sup>2</sup>, wohingegen Telemann im [Harmonischen Gottesdienst](#) schon regelmäßig das Wort Kantate verwendet.

Das sind in großen Zügen geschildert die Hintergründe, vor denen Bach mit seinem Kantatenschaffen begann.

Ich möchte mich nun im Einzelnen den Kantaten zum Sonntag Jubilate zuwenden. Ausgangspunkt der Betrachtung ist zunächst der Text. Häufig ist der Text ja sogar erst durch seine Inspiration Anlass der Komposition, in jedem Falle bildet er aber das Fundament, auf dem die Kantate aufgebaut wurde.

---

<sup>2</sup> Die gängigen Kantatentypen sind Kantaten über Biblische Texte, normalerweise frei zusammengestellt, oder über andere traditionelle Texte (z.B. [Buxtehude: Cantate Domino über Psalm 96](#); auch Bachs mutmaßlicher Erstling "[Aus der Tiefe rufe ich](#)", BWV 131 steht größtenteils in dieser Tradition) ferner Choralkantaten über (oft alle) Strophen eines Gemeindeliedes unter Verwendung des Cantus firmus (Buxtehude: In dulci júbilo; Jesu, meine Freude; Erhalt uns Herr, bei deinem Wort u.a. sowie auch bei Bachs Leipziger Amtsvorgänger Kuhnau und schließlich Bachs Frühwerk "[Christ lag in Todesbanden](#)" [BWV 4](#)). Außerdem gab es die Odenkantate nach der italienischen Solo-Kantate des 17. Jahrhunderts mit wechselnder Besetzung und Musik nach Strophen, die ineinander übergehen. Zum Teil gibt es Vermischungen dieser Form mit einem Bibelspruch o.a. Mischformen (Vergl. auch Bachs Actus Tragicus BWV 106).

Die Da-Capo-Arie und das Rezitativ sind in der älteren deutschen Kirchenkantate nicht vertreten, was sich auch in Bachs Kantaten der Jahre 1707,1708 (Mühlhausen) widerspiegelt.

<sup>2</sup> Als Kantate bezeichnet er allerdings einige wenige Ausnahmen wie z.B. die Kreuzstab-Kantate für Solo-Bass (BWV 56)

## Die Kantatentexte im Vergleich

Grundlage der Kantate ist ein Text, der in der Regel (so auch nach dem Stand derzeitigen Wissens in unseren drei Fällen) vor der Musik fertiggestellt war.<sup>1</sup> Diese Texte wurden von Textdichtern der damaligen Zeit oft ausdrücklich für die Verwendung an einem bestimmten Sonntag geschaffen und konnten von den Komponisten ausgewählt werden. Außer der Qualität des Textes mochten auch Bekanntschaften, regelmäßige Zusammenarbeit mit einem Dichter oder Anweisungen und Empfehlungen Dritter dazu führen, dass eine bestimmte Poesie zum Kantatentext gewählt wurde. Jedenfalls stehen wir heute vor der Tatsache, dass unseren drei Kantaten drei Texte zugrunde liegen, die von fremder Hand gemacht worden sind, wobei Bach aber zum Teil noch geringfügige Änderungen vorgenommen haben könnte.<sup>2</sup>

Vergleicht man die der Kantate zugrunde gelegten Texte miteinander, fallen sofort einige Gemeinsamkeiten ins Auge.

Schon äußerlich haben die Texte ähnlichen Umfang und haben mit sechs bzw. in der

---

<sup>1</sup> Ausnahmen hiervon sind Kantaten, die im Parodieverfahren in der Art hergestellt worden sind, dass der Textdichter die für die Parodie bestimmte Kantate kannte und auf die Musik einen neuen Text dichtete, der dann oft angeregt durch die Vorlage Ähnlichkeiten aufweist, die weit über Reimschema und andere Äußerlichkeiten hinausgehen. Sehr unterschiedlich kann das Entstehen auch dann sein, wenn der Komponist sich die Texte selbst aus Bibelstellen und Choralbuch zurechtsucht und zurechtmacht, wie dies bei Choralkantaten, Frühwerken der Mühlhausener Zeit und vorgenommenen Einschüben und Erweiterungen bzw. Änderungen wie z.B. Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147) der Fall sein könnte.

<sup>2</sup>Vergleiche z.B. Kantate 103,4 mit dem Original

Ich traue dem Verheißungswort,  
dass meine Traurigkeit  
und dies vielleicht in kurzer Zeit  
nach bäng- und ängstlichen Gebärden  
in Freude soll verkehret werden.

Ferner stammt auch die Auswahl der Schlusschoralstrophe oft von Bach selbst.

Kantate BWV 146 incl. Schlusschoral sieben Abschnitten ähnliche Proportionen<sup>1</sup>. Jede Kantate enthält ein Bibelzitat zum Sonntag Jubilate. Die Kantaten BWV 103 und 146 beginnen mit diesem Zitat, während die BWV 12 als älteste der drei Kantaten den Bibelvers an zweiter Stelle bringt. Während BWV 103 den Satz "Ihr werdet weinen und heulen". ..aus dem Evangelium des Tages entnimmt, zitieren die anderen beiden Kantaten aus Apg. 14, 22 "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen." Diese Worte sind passend zum Thema des Sonntages vom Textdichter ausgewählt worden. Es ist sozusagen die Verbindung zur biblischen Aussage des Sonntages, die im Evangelium und in der Epistel sowie im Idealfalle im ganzen Gottesdienst verkündigt wird. Es ist der Weg durchs Leben, der durchs irdische "Jammertal" führt, in dem die Menschen Leiden erwarten. Der Trost erfolgt durch Jesus, der den Menschen Trost im Unglück und Schirm vor allem Bösen ist oder der - wenn man die effektive Hilfeleistung im Leben eher skeptisch beurteilte,- zumindest mit der Aussicht auf ein besseres Leben nach dem Tode den Menschen aufbaut. Die drei Kantatentexte sind sich dabei in der Tatsache, dass das Leben auf der Erde schwer ist, vollkommen einig. Die BWV 12 schreibt deutlich, dass das Leben der Christen aus Trübsal, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not besteht. Die BWV 103 verweist nach dem Eingangswort aus Apg. 14, 22 beispielhaft auf den Schmerz, wenn wie im Evangelium prophezeit (Vers 16) der Liebste (Jesus) entrissen wird. Durch das

---

<sup>1</sup> Der Schlusschoral ist nur in Melodie überliefert. Er lautet bei Werner Neumann, Sämtliche von J.S. Bach vertonten Texte (Leipzig, 1974):

Ach, ich habe schon erblicket  
diese große Herrlichkeit,  
jetzo werd ich schön geschmücket  
mit dem weißen Himmelskleid,  
mit der güldnen Ehrenkron'  
steh ich da vor Gottes Thron'  
schaue solche Freude an,  
die kein Ende nehmen kann.

Bei Peters: Lob und Dank sei Dir gesungen, Vater der Barmherzigkeit (2.Strophe von "[Werde munter, mein Gemüte](#)) Wustmann schlägt die 9. Strophe von Gregorius Richters Lied "Lasset ab von euren Tränen" vor: Denn wer selig dahin fährt. (Vergl. S. 69 sowie Dürr S.268)

Wort "Liebster" drängt sich einem gleich der Vergleich mit dem Schmerz auf, den man empfindet, wenn der liebste Mitmensch von einem gerissen wird. Die Zeit der Angst ist hier speziell die Zeit der Gottesferne, die im Evangelium Vers 16 beschrieben wird. Da ich gewiss bin, dass Jesus wiederkommt, will ich mich trösten und freuen, wobei die Zeit der Abwesenheit im Schlusschoral zu einem "Augenblick" verniedlicht wird. Die eigentliche Umkehr zur Freude wird also eschatologisch gesehen, aber die Erwartung der Freude tröstet mich schon jetzt, so dass die "betrübten Sinnen" sich erholen können und die Traurigkeit aufhören mag.

Hierbei wird nicht weiter darauf eingegangen, ob in der Gottesferne außer der eschatologischen Bedeutung auch die augenblickliche Ferne zu Gott aufgrund eines sündhaften und gottlosen Lebens gemeint ist.

Die Kantate BWV 146 berichtet, dass sich es in der Welt, - hier als "südnödes Sodom" angesprochen nicht in Frieden leben lässt, insbesondere, da Mitmenschen mir nachstellen, mich ohne Schuld hassen und an meinem Leide noch die größte Freude haben. Als einzige Kantate und in gewissem Gegensatz zu BWV 146 berichtet BWV 103 von den Wunden der eigenen Sünde, so dass ich selber als Verursacher der Schmerzen genannt werde.

Unterschiedlich sind die Kantaten auch in der Darstellung der Art und Weise, wie und wo die Linderung zu erwarten ist. "Kreuz und Kronen sind verbunden" berichtet Kantate 12. Die Nachfolge Jesu bedeutet eben automatisch, dass Leiden auf sich genommen werden müssen, da Jesus ebenfalls den Weg des Kreuzes gegangen ist. So ist der Gedanke an Jesu Wunden der wahre Trost, überdies währt das Leiden nur kurz, und "nach dem Regen blüht der Segen". So folge ich Jesu sowohl im Wohl, als auch im Ungemach. Ich bleibe auch in schlechten Zeiten treu und weiß mit dem Schlusschoral: "Was Gott tut, das ist wohl getan".

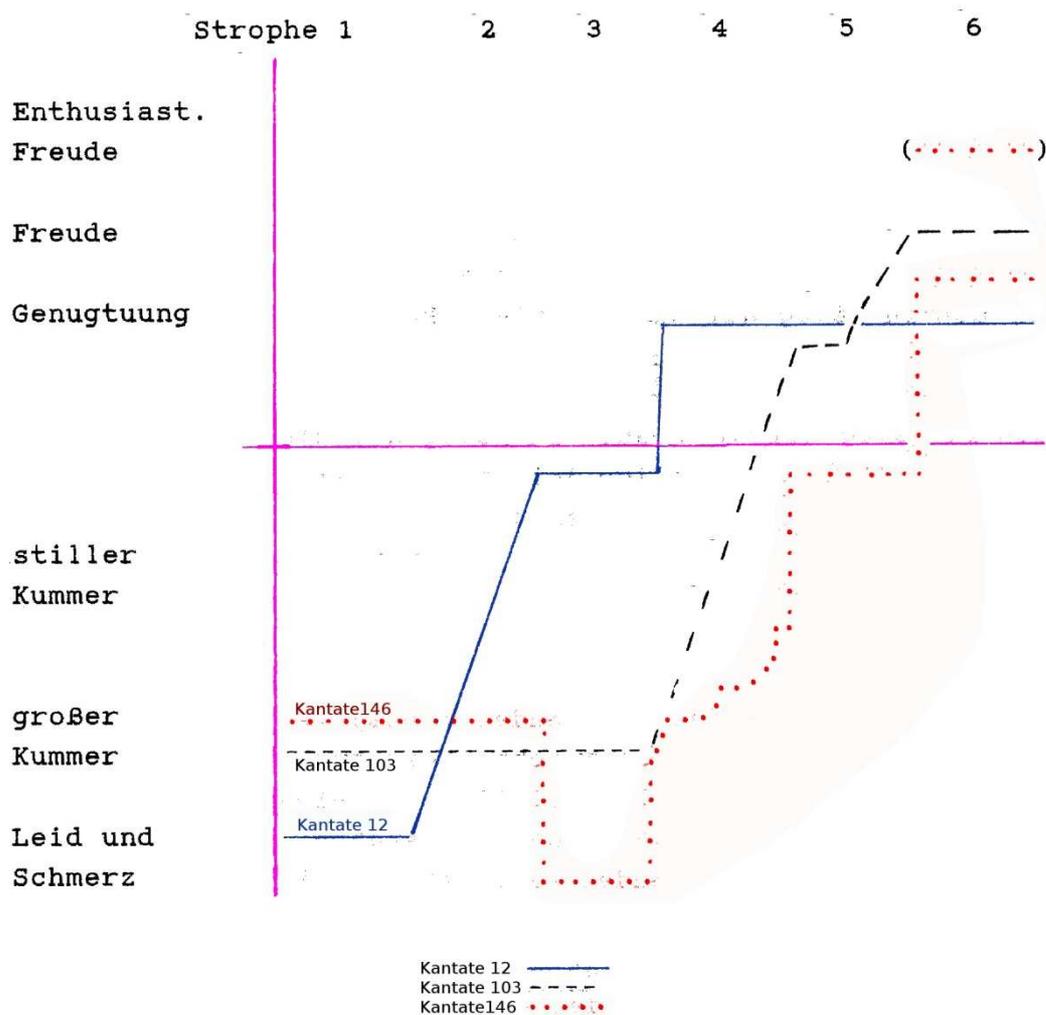
Somit endet sie zuversichtlich in dem Bewusstsein, dass der Christ, auch wenn er leidet, in Christi Nachfolge und auf dem rechten Weg ist.

Kantate 103 hingegen sieht den Schwerpunkt viel stärker oder einzig darauf, dass - wie oben bereits gesagt - für die Zukunft eine bessere Perspektive erwartet wird. Die Erquickung kommt also erst nach der Leidenszeit, da die Welt jetzt keinen "Balsam" hat und Gott fern ist.

In der letzten Arie wird die Freude aber zur Gegenwart, das Erscheinen Jesus wird im Präsens als real dargestellt. Der Schlusschoral (von Paul Gerhardt) spricht von der Leidenszeit sogar schon im Perfekt als etwas schon Gewesenem.

Kantate BWV 146 wiederum zeigt uns, dass wahre Freude nur in der Zeit nach dem Tode im Himmel auf mich wartet. Die Zeit hier auf Erden ist so furchtbar, dass die Gewissheit der Herrlichkeit am Tage "der seligen Ernte" nur als schwacher Trost erscheint. Er reicht jedoch aus, um mich geduldig zu machen. Ich bin dadurch bereit, mein Kreuz zu tragen, da die kommende Herrlichkeit alles aufwiegen wird. Die Kantate steigert sich denn auch, wenn auch nur mit der letzten kurzen Arie, zu einem Schwelgen in der Vorfreude auf die rosige Zukunft.

So schlagen zwar alle Kantaten den Bogen von äußerster Depression hin zu Trost und Freude, aber in unterschiedlicher Intensität. Grafisch dargestellt würde es etwa so aussehen:



Hierbei ging ich beim Schlusssatz der Kantate 146 von der Überlegung aus, dass die ausgedrückte Freude in diesem Falle nur als Vorfreude auf die bessere Zukunft nach dem Tode gemeint ist und insofern eher als Trost gedacht, als als Freude, die schon jetzt so präsent ist, dass sie enthusiastisch genannt werden kann. In der Diskussion mit Musikstudenten zeigte sich allerdings, dass die große Mehrheit diese Strophe als sehr große Freude einordnet. Daher fügte ich die in Klammern stehende punktierte Linie hinzu.

Jede Kantate beginnt textlich gesehen mit einem Chor. Hierbei hat der Chor in BWV 103 und 146 den Text eben dieses Bibelzitates, in BWV 12 hingegen freie Dichtung. Anschließend folgen dem Geschmack der Zeit gemäß Arien und Rezitative. Dabei bringt die Kantate 12 keine Rezitative, sondern nur ein Arioso, nämlich das Bibelzitat, das in der 2. Strophe des Textes kommt (vergl. Datierung S. 22). Der zweite Text (BWV 103) bringt in schöner Regelmäßigkeit Rezitativ - Arie - Rezitativ - Arie, während die dritte Kantate nach dem Eingangschor erst eine Arie bringt, dann folgen wie gehabt Rez.- Arie - Rez.- Arie.

Dieser Aufbau lässt wiederum eine Symmetrie in BWV 146 erkennen. Symmetrisch ist dieser Text auch in Bezug auf die Länge der Texte. Um die mittlere fünfzeilige Arie herum (mit einer reimlosen Zeile) befinden sich die beiden umfangreichen Rezitative mit 17 bzw. 14 Zeilen, wobei davon ausgegangen werden kann, dass Bach evtl. Zeilen weggelassen hat. Die erste Arie entspricht der letzten in der Länge und im Reimschema bis auf die Tatsache, dass die zweite Zeile zu der ersten Zeile, (die entsprechend mit "haben", "Knaben" o.ä. enden müsste) fehlt. Es ist natürlich auffällig, dass eine Zeile ohne Reim ausgerechnet in dieser Arie vorkommt, zumal sich bei Einschub einer Zeile an zweiter Stelle die Analogie zur ersten Arie ergäbe, so dass ich einen Texteingriff Bachs vermute. (Die letztere Arie ist ebenfalls ein Vierheber wie die erstere, allerdings im daktylischen Rhythmus.)

Weiterhin ist an den Kantatentexten auffällig, dass sie von BWV 12 über BWV 103 bis zu BWV 146 immer mehr vom allgemeinen "wir" zum "ich" kommen. Zwar ist auch in der BWV 12 das Wort "ich" verwandt, so wie es seit ca. 1600 allgemein in der kirchlichen Poesie und den Kirchenliedern anstelle des "wir" der Reformationsväter im

Gebrauch ist<sup>1</sup>, aber es würde dem Text keine Gewalt antun, wenn man das "ich" durch ein "wir" ersetzte.

Auch in der Kantate 103 ist das noch denkbar, obwohl die sehr ausdrucksvolle und pessimistische dritte Strophe sicherlich nicht ohne weiteres von jedem so nachvollzogen werden kann und somit das "wir" nicht mehr alle Christen einschließen würde.

Erst recht gilt dieses nun für BWV 146 mit seiner Todessehnsucht, die nun nicht gerade von jedem Menschen geteilt werden kann. Hier ist die Aussage auf einen bestimmten Menschen, womöglich in einer besonderen Situation, gemacht.

Der Vergleich der Texte erfolgte absichtlich zunächst losgelöst von der Hintergrundinformation über den Textdichter, die dem Hörer - zumindest heutzutage - meistens ja auch nicht bewusst ist, obwohl wir durch das Wissen über die Textdichter und die Entstehung die Interpretation des Textes ergänzen können. Das wird nun Aufgabe des folgenden Abschnittes sein.

---

<sup>1</sup>Vergl. Kirchenlieder wie Luthers: [Ein feste Burg ist unser Gott](#), [Jesus Christus, unser Heiland](#), [Wir glauben all an einen Gott](#) sowie von anderen Dichtern des 16. Jahrhunderts: [Wir Christenleut](#), [Wir danken dir, Herr Jesu Christ](#) u.a. Wenn das Wort "ich" vorkommt, hat es oft äußere Gründe (z.B. Zitate bei Psalmliedern), und steht oftmals [synekdochal](#) für ein "wir". (Siehe Luthers Lied "[Aus tiefer Not schrei ich zu Dir](#)" wo es in der 5. Strophe plötzlich "uns" heißt.)

In späteren Zeiten heißt es "mein Gott, mein Hort" oder "mein Heiland" oder "ich weiß woran ich glaube". Das "wir" wird selten, und im Pietismus dominiert die ganz persönlich gefärbte Glaubensaussage noch mehr als schon im Zeitalter der Orthodoxie.

## Die Textdichter der Kantaten

Zur Zeit Bachs war es geradezu eine Modeerscheinung geworden, dass Dichter auch geistliche Kantatentexte veröffentlichten. Daher entstammten diese nicht notwendiger Weise einem tiefreligiösen Umfeld, obwohl die für heutige Ohren sehr pietistischen Texte das zunächst vermuten lassen. Bekannt ist zum Beispiel das Leben Picanders, (Christian Friedrich Henrici) der - bevor er geistliche Texte schrieb - für seine Schlüpfrigkeiten berüchtigt war.<sup>1</sup>

Von allen drei Kantaten liegt uns nur der Textdichter der Kantate 103 "Ihr werdet weinen und heulen" vor. Es ist die Dichterin [Mariane von Ziegler](#). Die in Leipzig 1695 mit dem Mädchennamen Christane Mariane Romanus geborene Dichterin entstammt großbürgerlichen Kreisen. Ihr Vater war kurfürstlicher Appellationsrat und wurde später Bürgermeister in Leipzig. Mit knapp 16 Jahren heiratet sie bereits Heinrich Levin von Könitz, der jedoch bald darauf stirbt. Vier Jahre nach ihrer ersten Eheschließung (1715) heiratet sie den Hauptmann Georg Friedrich von Ziegler, der jedoch auch bald stirbt. 1722 ist sie bereits wieder im Elternhaus zu finden, wo sie sich ihrer Kunstliebe zu widmen beginnt. Außer dichten spielt sie Clavichord, Laute und Querflöte. Einheimische und fremde Künstler sind in ihrem Haus zu Gast.

---

<sup>1</sup>Vergl. sein Gedichtband: "Des Jungfräuleins Pflichten" 1908. z.B.

"...dass der Herr nicht hungrig ins Bette geht,  
das Mägdlein artig vor ihm steht.

Legt um seinen Leib ihre weißen Schenkel  
und legt das Händchen fein auf seinen großen Senkel  
stößt er sie hart, stößt er sie sachte,  
des Glückes Füllhorn er ihr brachte;  
So scheint das Mägdlein ganz vergnügt  
und spricht: So hat's sich recht gefügt..."

<sup>2</sup>Vergl. Dürr: Die Kantaten von J.S. Bach, S. 48 ff

1723 oder 1724 kommt [Johann Christoph Gottsched](#)<sup>1</sup> nach Leipzig, der ähnlich wie vorher Neumeister feste Regeln für die Dichtkunst zu schaffen suchte, aber vielmehr darin von rationalem Vernunftdenken der Aufklärung geprägt ist. Nach einigen Jahren als Privatdozent wird er 1730 Professor der Poesia und 1734 der Logik und Metaphysik. Die Begegnung mit dem aus einem ostpreußischen Pfarrhause stammenden Dichter, der gleich 1724 den Kampf gegen die Schlüpfrigkeiten Picanders literarisch aufnahm und diesen übrigens erst dadurch dazu brachte, geistliche Texte zu schreiben, scheint auch sie zu inspirieren, jedenfalls erscheinen im Folgenden von ihr weitere Werke.

Bach begann seine Zusammenarbeit mit ihr am Ende seines zweiten Amtsjahres 1724/25 in Leipzig, also der Zeit des Kantatenjahrganges II. Bach hatte zunächst seit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 bis Ostern 1725 nur Choralkantaten geschrieben, dann aber, ohne den Jahrgang zu vollenden, ohne bekannte Gründe davon abgelassen und nach einigen anderen Vorlagen sich des Büchleins "Versuch in Gebundener Schreib-Art" derer von Ziegler mit neun Kantaten daraus in Folge angenommen. Den Beginn dieser Zusammenarbeit, die sich in späteren Jahrgängen nie mehr wiederholen sollte, machte drei Wochen nach Ostern diese Jubilate-Kantate.

---

<sup>1</sup> Gottsched, 1700 - 1766, gilt als ein Wegbereiter der Aufklärung und mit Karoline Neuber zusammen als Bahnbrecher des deutschen Schauspiels nach dem Vorbild des klassischen französischen Dramas. Sein maßgebliches Werk zu Ersterem ist die "Kritische Dichtkunst".

Nach Leipzig kam er laut Dürr (5.64) 1724, Walter Blankenburg hingegen setzt 1723 an. (Aufklärungsauslegung der Bibel in Leipzig zur Zeit Bachs. Zu Joh. Christoph Gottscheds Homiletik, S. 97. Enthalten in: Martin Petzoldt: Bach als Ausleger der Bibel, Göttingen 1985). Blankenburg beurteilt die mit Bach verbindenden Kontakte des Dichters, der bereits 1714 in Königsberg Theologie und später auch Philosophie, Mathematik und Naturwissenschaften studiert hatte, im Gegensatz zu Dürr eher als sehr gering.

Bach hat tatsächlich Texte von Gottsched lediglich in der weltlichen Kantate BWV 198 (Laß, o Fürstin, laß noch einen Strahl) zu einer ganzen Kantate verarbeitet.

Für die Kantate BWV 146 ist der Textdichter unbekannt, während wir für BWV 12 zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit den Textdichter [Salomon Franck](#) annehmen dürfen. Franck war der repräsentative Dichter des Weimarer Hofes seit frühestens 1694. Ca. ab 1710 benutzt er formal einen Übergangstyp, der zwar durch Neumeister beeinflusst ist, aber im Gegensatz zu ihm von Anfang an auch ein Bibelwort beinhaltet, dafür aber zunächst keine freien Rezitative bringt. Typisch ist die Form für die ersten drei<sup>1</sup> erhaltenen Kantaten des Bach'schen Jahrgangs 1714: [BWV 182 \(Himmelskönig, sei willkommen\)](#), BWV 12 und [BWV 172 \(Erschallet, ihr Lieder\)](#), die alle aus freiem Eingangschor, Bibelwort (als Arioso oder Rezitativ vertont), drei Arien und einem Schlusschoral aus dem Gesangbuch bestehen.<sup>2</sup> In allen drei Kantaten kommen für Franck typische Kombinationen von Worten vor, die er liebt. Dies belegen Worte wie „Herz und Mund und Tat und Leben“ sowie die in dieser Kantate enthaltene Zeile „in Wohl und Weh, in Freud und Leid“, ferner „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ oder „Mein Gott, wie lang, ach lange“ samt der Zeile „Du musst glauben, du musst hoffen“, schließlich [BWV 162](#) mit den Zeilen „Wohl und Wehe. Seelengift und Lebensbrot, Himmel, Hölle, Leben, Tod, Himmelsglanz und Höllenflammen Sind beisammen“, [BWV 163](#) mit „Geist, Seele, Leib und Leben“ und [BWV 168](#) mit „Geist, Leben, Mut und Blut“. Außerdem fällt auch eine Vorliebe für [Stabreime](#) auf.

Wenn man die von Franck veröffentlichten Dichtungen (,die natürlich nicht alle vertont worden sind,) liest, fallen weitere Gemeinsamkeiten auf, die auch den von uns betrachteten Texten eigentümlich sind. So schreibt Franck in der Evangelischen Seelenlust, 1716, S.29 (Auff den 5ten Sonntag nach Trinitatis): „Ich folge Jesu nach! Ich will mich selber hassen!...“, was an BWV 12,5 erinnert.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Stephen Daw kommt im Gegensatz zu Dürr (S.369) zu dem Schluss, dass bereits zu Oculi BWV 54 (Widerstehe doch der Sünde) vom Textdichter Lehms aufgeführt wurde. („Bach: The Choral Works“, S. 45 ff)

<sup>2</sup> Später schreibt Franck mit BWV 152 (Ende 1714) und weiteren späteren Kantaten nach Neumeisters Vorbild ohne Bibelwort und Chor, z.T. ohne Schlusschoral. (Diese sind übrigens auch in der Vertonung von Bach ohne Schlusschoral verblieben.)

<sup>3</sup> Vergl. u.a. auch das Bach-Jahrbuch 1918, S. 12 f: Ferdinand Zander: Die Dichter der Kantatentexte J.S.Bachs

Daher darf man für diese drei Kantaten auf Franck als Textdichter tippen.<sup>1</sup> Zumindest kann man aber sagen, dass die drei Kantaten 182, 12 und 172 in seinem Stil geschrieben worden sind.

Franck, der außer Jura auch Theologie studiert hatte, lebte von 1659 bis 1725 mit Ausnahme der Studienjahre und ersten Berufsjahre in Weimar. Seine Kantatentexte zeichnen sich nicht nur durch geistige und geistlich Tiefe, sondern auch durch schöne Bilder und Empfindungen aus.<sup>2</sup>

Dass Franck die antiken Vorbilder liebte, ist überliefert. In den Gedichten des bei den Zeitgenossen als gelehrt angesehenen Dichters finden sich sogar zahlreiche direkte Anspielungen auf antike und andere Vorbilder. So kann die Überschrift der Kantate über ein italienisches Vorbild hinaus (s. S. 38 unten) auch auf den alten und damals bekannten Hexameter „Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“ von Quintus Ennius (239 - 169), dem Vater des lateinischen Hexameters zurückgeführt werden.<sup>3</sup>

Aufgeführt wurde die Kantate demnach im ersten Weimarer Jahrgang zum Sonntag Jubilate (22.4.1714). Exakt 11 Jahre später, am 22.4.1725, wurde die Kantate 103 aufgeführt, während vermutlich<sup>4</sup> 1726-1728 die Kantate 146 aufgeführt wurde. Gemäß damaliger Praxis wurden die Kantaten erst direkt vor der Erstaufführung komponiert, so dass wir mit der Aufführung auch die Entstehungszeit kennen dürften.

1714 arbeitete Bach in Weimar, wo er u.a. monatlich eine Kantate zu liefern hatte, seit er am 2. März des Jahres zum Konzertmeister des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst ernannt worden war. Damit konnte er in relativ großer Ruhe schöpferisch arbeiten.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Vergl. Alfred Dürr: Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs , S. 85

<sup>2</sup> Kein Wunder daher, dass der portugiesische Schriftsteller und Musikästhet Gerardo Montevila schreibt: Tal corno a chuva fecunda a terra, tal corno a beleza da natureza, e uma formosa garota fecunda a vida, o poeta Salomon Franck fecunda o compositor Bach.

( Aus: J.S. Bach, o grande compositor alernao, Folheto da Cantata festiva da Pascoa, Coral evangélico de Belo Horizonte, 20.3.75, Belo Horizonte, S.4)

<sup>3</sup> Vergl. Z .Philip Ambrose: "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und die antike Redekunst in Bach-Jb S. 37f. Ambrose verweist darauf, dass das seltene Wort obtestare (Es ist übrigens nicht einmal im Langenscheidt-Wörterbuch enthalten !) durchaus frei mit Zagen zugunsten des Reims übersetzt werden kann. Er schreibt auch, dass das Werk "Ad Herennium" von Ennius Franck zumindest zugänglich war.

<sup>4</sup> Vermutung von Dürr, siehe „Die Kantaten von J.S. Bach“, S. 269

<sup>5</sup> Vergl. Malcolm Boyd: J.S. Bach, S. 63, Stuttgart, 1984

ernannt worden war. Damit konnte er in relativ großer Ruhe schöpferisch arbeiten.<sup>1</sup>

Bach war mit 29 Jahren gerade am 8. März zum fünften Male Vater geworden, wobei seine Zwillinge bereits tot waren. Er dürfte damit wesentlich reifer gewesen sein als ein heutiger 29-jähriger Komponist in Deutschland.<sup>2</sup>

Man darf daher eine wohlüberlegte Komposition erwarten, obwohl man sie noch fast zum Frühwerk rechnet.

1724, im Entstehungsjahr der Kantate 103, war Bach am Ende einer zweijährigen Zeit angelangt, in der er seit Amtsantritt für jedes Jahr über 60 Kantaten geschaffen hatte. Die Arbeit ging meisterlich von der Hand, obwohl für jede Kantate unglaublich wenig Zeit zur Verfügung stand.

Zur Zeit der Entstehung von BWV 146 schuf Bach nur noch vereinzelt Kantaten und griff anscheinend ansonsten auf bestehende eigene und fremde Werke zurück. In der Zeit begannen sich für Bach die ersten der unseligen Querelen in Leipzig bemerkbar zu machen.

---

<sup>2</sup> Dass Kinder oft schneller reifen, wenn Not ihr Leben prägt, kann auch heute durch viele Beispiele belegt werden. (Vergl. z.B. der 13-jährige brasilianische Dichter Josimar Batista de Andrade; siehe dazu z.B. "[Eu acredito em mim](#)" in der Zeitschrift "Veja" vom 22. Juni 1994, Sao Paulo, Brasilien, S. 6:

“Josimar Batista de Andrade, de 13 anos, é um poeta. Se os seus versos são bons, talvez não caiba aos críticos literários avaliar. Seus poemas são simples, repletos de sentimentos ternos e das paixões lancinantes que costumam acometer os garotos de qualquer lugar no planeta. O lugar de Josimar no mundo é o morro da Caixa D'Água, no Complexo do Alemão, um grupamento de favelas com cerca de 80 mil moradores que cruza três bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro. Seu quarto é um cubículo abafado numa casinha de alvenaria desconjuntada, com vista para becos estreitos e criações de porcos. Na geopolítica determinada pelo tráfico de drogas no Rio, o morro da Caixa D'Água é dominado por Orlando da Conceição, o “Orlando Jogador”. Ou melhor: Orlando Jogador dominou o morro em que Josimar vivia até a semana passada, quando foi assassinado na guerra de quadrilhas que já fez treze vítimas na região. Por viver nesse ambiente de bandidagem, o poeta Josimar também faz versos como “O que escuto, é muito assustador. É gente matando gente. Que tristeza! Que horror!” Que tristeza, que horror que esse seja o cenário da infância de Josimar e de milhares de outros meninos e meninas do Brasil. Essas crianças, no entanto, não lamentam a vida que levam. Todas as que foram ouvidas para esta entrevista já vivenciaram um tiroteio, viram amigos, parentes ou conhecidos serem assassinados e enfrentam dificuldades materiais básicas. Mas todas elas mantêm uma incrível capacidade de florir a dureza do dia-a-dia.”) (“Josimar Batista de Andrade, 13, ist ein Dichter. Ob seine Verse gut sind, können vielleicht nicht die Literaturkritiker beurteilen. Seine Gedichte sind einfach, voll zärtlicher Gefühle und herzerreißenden Leidenschaften, wie sie so oft die Jungen überall auf der Welt beeinflussen. Josimars Platz in der Welt ist der Hügel von Caixa D'Água im Complexo do Alemão, ein Cluster von Slums mit etwa 80.000 Einwohnern, der drei Stadtviertel in der Nordzone von Rio de Janeiro einschließt. Sein Zimmer ist ein stickiger Raum in einem wackeligen Steinhaus mit Blick auf die engen Gassen und Schweinefarmen. Die Geopolitik in Rio wird durch den Drogenhandel bestimmt, und der Hügel Caixa D'Água wird von Orlando da Conceição dominiert, "Orlando, der Lässige“. Oder besser gesagt: Orlando, der Lässige, beherrschte den Hügel, wo Josimar bis letzte Woche lebte, bis er im Krieg der Banden getötet wurde, der bereits dreizehn Opfer in der Region gefordert hat. Durch das Leben inmitten des Banditentums macht der Dichter Josimar ht auch Zeilen wie "Was ich höre, ist sehr beängstigend. Menschen töten Menschen. Wie traurig! Was für ein Horror!" Wie traurig und schrecklich, dass dies der Background für die Kindheit von Josimar und vielen anderen Jungen und Mädchen aus Brasilien bildet. Diese Kinder jammern aber nicht über das Leben, das sie führen. Alle, die für dieses Gespräch gehört wurden, haben schon Schießereien erlebt, erlebten Ermordungen von Verwandten, Freunden oder Bekannten, und kämpfen mit materiellen Schwierigkeiten. Aber sie haben eine erstaunliche Fähigkeit, die Härte des Alltags in ein schönes Licht zu tauchen.

## Die Einleitungssätze

Die Kantate BWV 12 beginnt mit einer Sinfonia, BWV 146 mit einem ausgedehnten Konzertsatz, während die Kantate 103 gleich mit dem groß angelegten Eingangsschor anfängt. Alle drei Kantaten drücken die - wie nach Analyse des Textes schon erwartet - traurige Grundstimmung durch Wahl des Tongeschlechtes moll aus.

Am intensivsten geschieht dies im langsamen Adagio assai in f-moll der Kantate 12. Über dem Streichersatz erhebt sich die Oboe in einer klagenden, mit Diminutionen in 32tel Noten durchsetzten Weise. Beginnend mit der Quintlage auf f-moll steigt sie über eine [Diminution](#) eine große Terz hinauf zum Leitton, der den darunterliegenden g-moll-Akkord zum Sextakkord und damit zur Dominante macht. Der charakteristische Eindruck wird noch dadurch verschärft, dass die Diminution als aus 32tel Noten bestehendem Lauf zunächst weit über das Ziel hinausschießt und vom hohen As in einem verminderten Quartsprung hinab zum E springt. Dieser [saltus duriusculus](#)<sup>1</sup> erzeugt in Verbindung mit der [Parrhesia](#), die durch den Tritonus zwischen Oboe und 1. Violine entsteht, ein aufgewühltes Gefühlsleben und zeigt uns gleich zu Beginn des Satzes die Tiefe des Schmerzes. In der Weise geht es das ganze Stück hindurch, harte Sprünge, noch dazu auf schwere Takteile, plötzliches Abbrechen ([Ellipse](#) nach Bartel, S. 154) in Takt 3 und 6, der übergeordnete abwärtsgerichtete Stufengang ([Katabasis](#)) besonders ab Takt 6, dessen Wirkung noch durch Tiefalterierungen verstärkt wird, und schließlich als Höhepunkt vor der Halbzeit der Abgang in Zweierbindungen über einen verminderten Akkord in Takt 7.

Die Geigen bewegen sich in Sechzehnteln, die, obgleich zum Teil aufwärts geführt, Seufzer genannt werden können.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> saltus duriusculus, "böser", harter Sprung aufwärts oder abwärts.

<sup>2</sup> Vergl. das Schmerz-Motiv im Choral "[0 Lamm Gottes](#)" für Orgel (Peters, Bd. V), welches Schweitzer ("J.S.Bach, S. 458, Die musikalische Sprache der Choräle) als "edle Klage" definiert; ferner den Eingangssatz zur Johannespassion, die Sopranarie der Trauerode "Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl", "0 Mensch, bewein dein Sünde groß" aus der Matthäus-Passion, der gleichfalls aufwärts geführte Sechzehntel kennt; u.a. Schweizer rechnet diese Sinfonia zu den Beispielen des "edlen Schmerzes" ( S . 498).

Der Effekt wird durch die Parallelführung der beiden Violinengruppen meist in Terzen noch verstärkt. Darunter liegen die Violen, die der damaligen Zeit entsprechend geteilt sind.<sup>1</sup> Die Violen bewegen sich im halben Tempo wiederum als die Geigen, also in Achteln, homophon und ohne Pause, wobei die jeweils zwei aufeinanderfolgenden identischen Achtel eine Zweierbindung eingehen. So ergibt sich wiederum eine schmerzliche und doch erhabene Bewegung, verwandt zum Beispiel dem großartigen [Arioso "Am Abend, da es kühle war"](#) aus der Matthäus-Passion. In der Kantate 105 "Herr, gehe nicht ins Gericht" bedeuten ebensolche Achtelbewegungen das "angstvolle Beben". (Schweizer, S .570) .

Der Bass markiert die Viertel, allerdings wechselt er immer um eine Viertelnote mit einer Viertelpause. Insgesamt sind es auf diese Weise genau 27 Viertelpausen. Wollte Bach, der ja der Zahlensymbolik zugetan war, damit den Bezug auf den dreieinigen Gott darstellen? Auch im tiefsten Schreien und Klagen der Not ist Gott da, wenn auch für uns unsichtbar und daher nicht durch Noten, sondern durch die Pausen beschrieben! Bach erstrebte die Erreichung der Zahl 27 oftmals mit allen Mitteln, wie man an der H-Moll Messe und anderen Beispielen sehen kann. (Bachs Leben erfüllte sich denkwürdiger Weise insofern, als er nach genau 27 Jahren Dienst als Thomaskantor heimging.)<sup>2</sup>

Der zweite Höhepunkt im drittletzten Takt ist äußerst gewagt, Bach erreicht den verminderten Dominantakkord in fast allen Stimmen in Sprüngen, besonders hart natürlich die kleine None aufwärts in der Oboe, die wie ein Ausruf ([Exclamatio](#)) des Schreckens ausfällt und in einer Fermate gehalten wird (wahrscheinlich original in Kadenz übergehend). Der Höhepunkt wird bereits einen Takt zuvor vorbereitet durch

---

<sup>1</sup> Vergl. so die Kantaten 182 und 172. Hierbei ist das Wort "teilen" gewissermaßen irreführend, da es nicht mit Teilung einer kleinen Bratschengruppe in einem Orchester getan ist, sondern die Verdoppelung der mitwirkenden Bratscher erfordert.

<sup>2</sup> Vergl. Tadeusz Ochlewski: *Lustro Liczb*, Warschau, 1968, S. 101:  
 „Jest moze dlatego nie tylko przypadkiem, ze on wszedl do królestwa Bozego dokladnie po 27 lat swojej swietej pracy. Czaszami wiedzemi dzwiwieni, ze wiatr wieje tam, gdzie chce, i tylko slyszymi jego szum." (Es ist daher nicht nur Zufall, dass er in Gottes Reich genau nach 27 Jahren seines geheiligten Wirkens einging. Manchmal sehen wir staunend, dass der Wind dort weht, wo er will, und wir hören nur sein Sausen.)

den entsprechenden Saltus duriusculus, der hier ein Tritonus ist und insofern nur noch durch eine so gewagte Sache wie eine kleine None gesteigert werden kann.

Mit dieser besonders eindringlichen, schmerzhaften Einleitung bereitet Bach dem ihr nachfolgenden Text den Weg, den wir in der Textanalyse ja bereits als traurigsten Beginn von allen drei Kantaten erkannt haben.

Dementsprechend ist die Einleitung zur Kantate 146 nicht ganz so verzweifelt geschildert. Schon ihre Tonart d-moll ist kämpferischer und damit letztlich positiver als die Einleitung der Kantate 12 mit f-moll. "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen." So lautet der Beginn und auch die Botschaft dieser Kantate, welche außer in diesem Bibelzitat in den freien Texten und der Musik ausgedrückt und interpretiert wird. Letztere spricht bereits in der Einleitung eine deutliche Sprache. Die kämpferische Botschaft der dem dorischen Geschlechte verwandten und damit von alters her der apollinischen Musikrichtung zugeneigten Tonart d-moll weist auf den trotzigen Entschluss, alles stehen und liegen zu lassen und mit Macht dem Himmel zuzustreben und auf die Herausforderung des kategorischen zweiten Wortes der Kantate "müssen" .Dazu ist nicht völlige Resignation der im Vordergrund stehende Faktor, sondern der persönliche Entschluss steht an erster Stelle, wie es auch in der Alt-Arie der Fall ist, indem der Entschluss am Anfang und nicht als Fazit am Ende steht.

Der Gang durchs Leben wird detailliert geschildert. Die Melodie versucht zwar in den ersten drei Takten, sich in die Höhe zu erheben, aber immer wieder fällt sie zurück, um sich erneut aufzubäumen und wieder zurückzusinken. Im vierten Takt beginnt dann der große Marsch durch das Tal des Lebens, das "irdische Jammertal", der sich am Ende zu vollenden scheint, aber dann mit einem saltus duriusculus abwärts abrupt abbricht in der Tiefe endet. Dieses tragische Ende des Lebens wird durch Chromatik und weitere salti duriusculi wenig angenehm geschildert. Süßere Lockungen wie durch die einsetzenden hohen Oboen in Takt 7 werden erst nach dem Leben erwartet.

Solche Gedanken können einem geneigten Hörer, der das Stück unter dem Eindruck des soeben gehörten Evangeliums im Gottesdienst hört, leicht kommen. Die Orgel mit ihren himmlischen Klängen, die ebenfalls in Takt 7 einsetzt, verkörpert ebenfalls mehr die Schönheit und das helle, klare Leben nach dem Tod. Sie strebt auch aufwärts und schwingt sich in munterem (soweit es im moll-Bereich munter werden kann) Spielwerk

empor, um sich erst später wieder sanft hinab zu neigen, um dem irdischen Leben in Form des ersten Themas Raum zu geben. Dennoch muss natürlich bei aller Interpretation im Hintergrund bedacht werden, dass Bach dieses wunderbare Stück nicht für diese Kantate und ihren Text formuliert hat, sondern als Klavierkonzert, welches unter [BWV 1052](#) bekannt ist, bzw. ganz ursprünglich als [Violinkonzert, welches aber allerdings verschollen ist](#), komponiert hat. Daher kann also lediglich bemerkt werden, dass das Stück deshalb von Bach der Kantate vorangestellt wurde, weil es (zufällig?) so gut zum Text passt.<sup>1</sup> Bach änderte in diesem typischen Konzertsatz die musikalische Substanz kaum.<sup>2</sup> Lediglich die Instrumentation wurde durch die zum Streichersatz hinzutretenden beiden Oboen nebst Englischhorn erweitert und das Solo-Cembalo durch eine Orgel ersetzt, die mit 4'Register gespielt werden muss (,zumindest, sofern man wie Bach eine Orgel hat, die nicht bis zum benötigten a''' reicht). Der Eingangssatz hat die enorme Länge von 190 Takten, was in etwa 7 bis 10 Minuten Aufführungsdauer entspricht.

---

<sup>1</sup> Die Annahme, dass der Satz die Einleitung der Kantate 188 bildet (Schweizer, S. 614), ist bereits bei Dürr zugunsten des 3. Satzes desselben Cembalokonzertes wiederlegt. (Die Kantaten von J.S.Bach S. 499)

<sup>2</sup> Außer Verdoppelungen vorhandener Stimmen in den Bläsern oder Verlagerung von Passagen von den Streichern in die Bläser (Takt 70 ff) und Verstärkungen der Harmonien durch Liegetöne (Takt 83 ff) oder Rhythmen (Takt 46 ff) finden wir an neuern Material vor allem die bereits erwähnten Oboeneinsätze in Takt 7, entsprechend die rhythmisch komplementären Einsätze der Bläser ab Takt 22 u.a. und in Takt 166 - 171 Änderungen im Streichersatz. Statt der 32tel Noten im Cembalo spielt die Orgel dort homophon mit den Streichern. Der Grund für diese Änderung ist nicht klar, es könnte eine von folgenden drei Möglichkeiten vorliegen. Entweder handelt es sich um eine [Noema](#) entsprechend BWV 12, Satz 2, oder um eine bloße Weglassung der 32tel Noten aufgrund der begrenzteren Spieltechnik der Orgel oder um ledigliche Andeutung der Akkorde zwecks Ausführung in kadenzartiger Improvisation. (Gegen Letzteres spricht die Notation anstelle etwaiger GeneralBassziffern in Akkorden, die nicht immer vollständig sind und damit das Improvisieren erschweren, gegen Ersteres die ungeklärte Frage der Bedeutung einer Noema an dieser Stelle, gegen die 2. Theorie hingegen die Erfahrung der Praxis, dass die Cembalostimme erstens durchaus auf einer Orgel spielbar ist und Bach ansonsten statt der 32tel wenigstens 16tel hätte schreiben können.)

Die im weiteren Verlauf des Kantatentextes beschriebene starke Todessehnsucht ist allerdings in dieser Musik nicht zu finden, wobei wir natürlich nicht wissen, ob dieses analog der obigen Ausführungen die ausdrückliche Absicht des Meisters war, oder ob es sich um einen Mangel handelt, der daraus zu erklären ist, dass es sich um keine Originalkomposition, sondern eine Übernahme handelt. Zur Bedeutung der Zahl 19 werde ich beim 3. Satz noch kommen. Immerhin sei hier angemerkt, dass 190 multipliziert mit 3, der Zahl des dreieinigen Gottes, 570 ergibt und damit den Zahlenwert von "Wir muessen durch viel Truebsahl in das Reich Gottes eingehen."

Die Kantate 103 über den Text derer von Ziegler kommt ohne Eingangssatz aus. Dafür hat allerdings der Eingangschor ein breit angelegtes Vorspiel, das den Zuhörer einstimmt. Sie steht in h-moll, wirkt aber aufgrund der bewegten Rhythmen auch durchaus kämpferisch. Es handelt sich hierbei um die schon bei Schweizer eingehend beschriebenen Freudenmotive,



die allerdings hier in Moll wie eine Art Freude wirken, die nicht der echten, sonnigen Freude entspricht, wie wir sie aus dem Eingangschor des Weihnachtsoratoriums, den Osterchorälen aus dem Orgelband 5 und unzähligen Kantaten kennen, sondern noch irgendwie etwas Negatives birgt.

## Die Eingangschöre

Alle drei Kantaten haben einen Eingangschor. Die zuletzt angesprochene Kantate 103 bringt als Eingangschor einen Konzertsatz, der - bei fehlender Sinfonie - sozusagen gleichermaßen die Entsprechung zum Eingangssatz der Kantate 146 bildet. Die Grundtonart h-moll wirkt herb, ja melancholisch<sup>1</sup>. Das Melancholische wird durch die durchsichtige Instrumentation in diesem h-moll-Satz bestärkt, wobei sich über Streichern und zwei Oboen d'amore die Flauto-Piccolo aus der Familie der Blockflöten erhebt.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> vergl. Kelletat, S. 108 f. Abweichend dazu schreibt Stephen Daw allerdings, dass h-moll für Bach eine Tonart tiefempfundener Freude sei. (Bach: The Chorale Works S. 164 f)

<sup>2</sup> Flauto Piccolo finden wir bei Bach in zwei ungewöhnlichen Eingangschören. Außer in Kantate 103 finden wir sie in [Kantate 96 \(Herr Christ, der einge Gottessohn\)](#), die zum 8. Oktober 1724 entstanden ist. Hier bildet sie vermutlich musikalisch das Flimmern des Morgensternes nach. In beiden Kantaten wurde flauto piccolo durch andere Instrumente bei späteren Aufführungen ersetzt, in unserem Falle 1731 durch Querflöte oder Violine, im Falle der Kantate 96 durch Violine Piccolo (Terzgeige), die Bach ebenfalls in seinem bekannten Violinkonzert in a-moll einsetzte. Ob technische Schwierigkeiten diesen Wechsel erzwangen, wissen wir leider nicht.

Obwohl beide Kantaten somit in zeitlicher Nähe entstanden sind, geht Thalheimer in seinem Beitrag im Bach-Jahrbuch 1966 davon aus, dass im Falle der Kantate 96 eine Flauto-Piccolo in f, in der Kantate 103 hingegen ein Flauto-Piccolo in d verwendet wurde. Beide Flöten sind abgebildet. Die um eine Terz höher notierte Flöte (der erste Ton Fis wurde z.B. als A notiert, wobei der französische Violinschlüssel, d.h. ein Violinschlüssel, der zwei Töne tiefer steht als gewöhnlich, notiert ist) hat den Umfang e' bis fis''' (notiert g' bis a'''), wobei alles natürlich noch eine Oktave höher klingt. Thalheimer sieht in dem höchsten Ton nichts technisch Unmögliches, zumal er annimmt, dass es sich um Blockflöten mit enger Bohrung gehandelt hat, die leicht in den hohen Tönen ansprechen.

Andererseits ist auch die Piccoloblockflöte in f denkbar, da die um eine kleine Terz höhere Notation schon durch die Tatsache bedingt war, dass Orgel und Streicher im Chorton standen, der gegenüber dem Kammerton einen Ganzton oder eine kleine Terz höher war. Für diese Blockflöte ist natürlich das tiefe e' schwierig, aber unter Zuhilfenahme des Knies auch ausführbar. Siehe hierzu auch [Windkanal, The Forum for recorders](#)

Die in ihrer Höhe verloren wirkende Flöte fällt allerdings nach eher klagend wirkendem langen Ton zu Beginn mit in die freudige Bewegung ein, die wir in ähnlicher Weise in anderen freudigen Sätzen bei Bach finden,<sup>1</sup> nur das sich eben alles in dem herben h-moll abspielt. Der Konzertsatz bekommt anstelle des zu erwartenden Couplets eine formvollendete vierstimmige [Permutationfuge](#)<sup>2</sup> eingebaut, die in der Einsatzreihenfolge der ebenso vollendeten Fuge "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" aus der 6. Kantate des Weihnachtsoratoriums entspricht. Doch während bei letzterer wie gewöhnlich die Orchestereinleitung motivisch dem Chortheema entspricht, arbeitet Bach in der Kantate 103 mit Gegensätzen. Der Chor drückt Trauer und Entsetzen aus, was kompositorisch klar gezeichnet ist. Nach drei Viertelnoten folgt eine [Katabasis](#), in die noch dazu eine übermäßige Sekunde eingebaut ist, die erstens selbst charakterisierend ist und zweitens die vier Achtel der Katabasis in zweimal zwei zerlegt, welche wiederum wie Seufzer wirken. Es folgt eine wie ein Aufschrei aus der Tiefe der Verzweiflung wirkende [Exclamatio](#), dann zwei weitere Seufzer und noch eine Exclamatio, bevor die nächste Stimme einsetzt. Diese dicht aneinandergesetzten Figuren bilden zudem noch dreimal eine [Parrhesia](#).<sup>3</sup> Auch in den weiteren Kontrapunkten finden sich zahlreiche Figuren, die die Trauer ausdrücken. Nur die ersten drei Töne des Themas enthalten noch keine Figur, dafür setzt Bach aber in dem Takt in die Piccoloblockflöte eine chromatische [Anabasis](#), der auch als Krebs oder als Umkehrung zum Beginn des 2. Kontrapunktes gesehen werden kann.

---

<sup>1</sup> siehe z.B. den Schlusschoral der [Kantate 167](#), der auch von Schweizer (S. 499) als Beispiel für Freude zitiert wird.

<sup>2</sup> Zur Permutationfuge s. Werner Neumann: J.S.Bachs Chorffuge, Leipzig 1938 (Aus: Schriftenreihe des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung), speziell S. 32 f.

<sup>3</sup> Parrhesia, (griech. : Redefreiheit), Affekthaltige Figur, die etwas Ungestütztes, Haltloses unter Verwendung eines Tritonus harmonisch oder melodisch beschreibt. Der melodische Tritonus erscheint i.d.R. ungestützt, z.B. im verminderten Dreiklang.

Nachdem die vierte Stimme ihren ersten Kontrapunkt auch gesungen hat, folgt (ähnlich wie beim Beispiel aus dem Weihnachtsoratorium) etwas Neues, und zwar folgt Bach weiter dem Verlaufsschema Konzertsatz, indem ein weiteres Ritornell erklingt. Jedoch kommt das Thema der Freude in h-moll nicht in den Streichern, sondern in den (zunächst 2) Chorstimmen. Sie singen von der Freude der Welt, die - wie aus diesem Zusammenhang klar wird, eine falsche Freude, ja Schadenfreude ist. So klären sich die Vermutungen, die den Hörer bereits befallen, wenn er das Orchestervorspiel (das erste Ritornell) wie oben beschrieben hört. Im nächsten Couplet baut Bach wieder eine Permutationsfuge. Sie beginnt mit dem bekannten Thema, aber als zweiter Kontrapunkt folgt jetzt das Thema der Freude der Welt auf den Text "aber die Welt wird sich freuen", welches in eine Sechzehntelkoloratur übergeht, die die Stelle des dritten und vierten Kontrapunktes einnimmt. So kämpfen (konzertieren im Sinne von concertare = wetteifern) die Themen Leid, Trauer und (gehässige) Freude in diesem Couplet miteinander. Außerdem erreicht Bach hiermit eine größere Geschlossenheit des Satzes, indem er Couplet und Ritornell thematisch verbindet. Ein Vergleich mit der Kantate 104 "Du Hirte Israel " aus dem Jahre 1723, der Kantate 147 oder der Kantate 5 aus dem Weihnachtsoratorium zeigen ebenso wie ein Vergleich mit frühen Versuchen der Verbindung von Fuge und Konzertsatz in den Kantaten 17 und 67 die Besonderheit dieses nur hier in unserem Falle zu findenden kompositorischen Mittels. Was sonst Beethoven und späteren Meistern vorbehalten ist, die Darstellung von zwei miteinander ringenden Gefühlen, führt Bach in diesem außerordentlichen Satz bereits vor.<sup>1</sup>

Die damit auch in das Couplet einfließende (weltliche) Freude setzt sich dadurch, dass ein weiteres Ritornell folgt, das den ersten Teil auf fis-moll abschließt, letztlich durch, auch wenn kurz vor dem Halbschluss von Takt 91 bis 98 in die weltlich ungestüme Freude die vier Chorstimmen noch einmal auf lange Viertelnoten, die einen verminderten Dreiklang abwärts bilden und mehrere Parrhesias hörbar werden lassen, ihre Klage anstimmen.

Dieses letzte Ritornell ist übrigens die fast wörtliche Übertragung des ersten, nur in fis-moll, sieht man einmal von den modulierenden ersten drei Takten ab. Lediglich der

---

<sup>1</sup> Schweizer (S.434) bezeichnet diesen Eingangschor als geradezu "klassisches Beispiel für zwei gegensätzliche Gefühle, die sich bekämpfen.

Chor ist zusätzlich eingebaut, so dass man anhand dieses Abschnittes auch ein schönes Beispiel für Einbautechnik bei Bach nachvollziehen kann.

Der Halbschluß in fis-moll geht über in ein Rezitativ mit Solo-Bass und voller Orchestrierung. Der Bass zitiert den Text weiter: "Ihr aber werdet traurig sein." Erneut finden wir zahlreiche Figuren, die die Textaussage unterstützen. Insbesondere das Wort "traurig" ist mit einer Exclamatio im Verbund mit einem saltus duriusculus und zum Teil einer Parrhesia ausgemalt. Der letzte Einsatz aus der Tiefe und Düsternis heraus (der Bass fängt tiefer an als das Cello) setzt sich in dem Wort traurig mit einem Melisma fort, das Seufzer und Parrhesias enthält. Außerdem finden wir zahlreiche genus- und modusfremde Töne ([Pathopoeia](#)<sup>1</sup>), die mit ihrer Chromatik Trauer und Leid ausmalen.

Nach diesem eingeschobenen Rezitativ setzt der Chor wieder ein. Man nennt derartige Einschübe in der Musik oder Rhetorik auch [Tmesis](#).<sup>2</sup>

Durch diese Tmesis wird der Eingangschor zur A-B-A'-Form ausgebaut. Wir erleben also den fesselnden Versuch, einen Konzertsatz zu schreiben, der eine Synthese mit der Permutationsfuge eingeht und zugleich in A-B-A- Form erscheint. Dabei - und das ist eben bei Bach immer das Besondere, das schon Schweizer, [Spitta](#) und andere Ahnen der Bachforschung bemerkten und was bis heute zahlreiche Kenner begeistert - erscheint Bachs Musik keineswegs gekünstelt, sondern so, als könne sie gar nicht anders sein.

Der Teil A' nach dem eingeschobenen Rezitativ besteht aus der musikalischen Wiederholung der zweiten Permutationfuge anstelle eines [Couplets](#), allerdings in a-moll eine Quarte höher als zuvor und mit dem Text "Doch eure Traurigkeit...", was seinen Fort- satz in "...soll in Freude verwandelt werden" und damit dem aus dem Freudenthema gemachten zweiten Kontrapunkt (vergl. oben) findet und ohne den

---

<sup>1</sup> griechisch: παθος ποιειν = Leiden, Kummer schaffen (machen) Vergl. Bartel S. 236

<sup>2</sup> Tmesis (griechisch τεμνειν = zerschneiden, zerteilen) bei Vogt und Spieß entspricht nach Schmitz (S. 34) der Suspensio bei Kircher. Wird aber als bildliche Figur hier auch anders verwendet.

Bei Bartel (S. 274) ist die Tmesis eine Pause (oder in der Rhetorik ein eingeschobenes Wort) die einen Einschnitt verursacht.

markanten, eine Exclamatio beinhaltenden Septsprung erscheint, und dem Ritornell mit Chor wie jenes vor der Tmesis, aber natürlich in der Grundtonart, so dass der Teil in der Freude endet, welche Tatsache allerdings im an starren Formen festhaltenden Zeitalter des Barock nicht zu gleicher Bewertung führen darf, als wenn ein romantischer Komponist das Gleiche schreibt.<sup>1</sup> Wenn man daher diesen Umstand bei der Interpretation nicht berücksichtigt, kann man insgesamt die Einordnung des Textes bestätigen, nämlich dass hier von großem Kummer die Rede ist. Dabei erscheint die gegenübergestellte hämische Freude dem leidenden Christen noch als leidenssteigernd. Bach unterstreicht die theologischen Grundsätze dieser Worte noch durch markante Bassfiguren. Während die weinenden Christen in der zweiten Permutationsfuge durch das Continuo mit Hinweisen auf die ewige Seligkeit getröstet werden,<sup>2</sup> greift er die frohlockenden Weltlichen harsch in Takt 13-16 in den Rückungen der Quintfallsequenz an und droht ihnen dreifach die Niederfahrt zur Hölle an.

Die zahlensymbolische Analyse gebiert keine zwingenden Ergebnisse. Die Taktzahl 155 vereint in sich die Zahl "Gott" und die das Leiden und den Kelch symbolisierende Zahl 55, so dass noch einmal hieran deutlich werden könnte, dass der Weg zu Gott (Gottes Wege) durch das Leiden führt, wie Jesus ihn vorgezeichnet hat. "BACH" als Zahlenwert 14 könnte in den 14 Themeneinsätzen des 1. Fugenthemas versteckt sein.

Die Kantate 146 benutzt auch in ihrem zweiten Satz, dem Eingangschor, als Grundlage das Cembalokonzert d-moll. In seinen 87 Takten wörtlich als Streichersatz übernommen dient wiederum die Orgel anstelle des Cembalos als Soloinstrument, das nach dem

---

<sup>1</sup> Aus selbigem Grunde kritisiert Schweizer, dass die Form der Da-capo-Arie Bach, der eben dadurch ganz Gefangener seiner Zeit sei, zwingt, nach dem Mittelteil, der den Text oft fortführt, wieder den ersten Teil zu bringen. (z.B. kritisiert Schweizer besonders breit den textlichen Widersinn, der durch das Dal-Segno des Eingangschores "[Es erhub sich ein Streit](#)" verursacht wird. S. 574 ff)

Aber Schweizer betont zugleich, dass Bach wie ein Maler einen bestimmten Zustand malt und dabei die Chronologie keine Rolle spielt, so wie in einem Gemälde oft nach einander erfolgte Dinge zusammen zu sehen sind.

<sup>2</sup> Zum "Seligkeitsrhythmus" s. Schweizer S. 489 und 457

12taktigen Vorspiel mit Sechzehntel- und 32tel-Noten in diesem Adagio einen Klagegesang anstimmt, der ganz dem der Oboe in der Einleitungssinfonia der Kantate 12 entspricht. So wie für die Kantate 12 oben aufgezeigt finden sich auch hier zahlreiche Figuren, die das Leiden ausdrücken, und die damit bestätigen, wie Bachs musikalische Sprache absolut dasteht und auch nach ca. 13 Jahren bei gleichem Thema wieder in gleicher Form auftaucht. Auch die seufzende Achtelbewegung der Streicher findet sich in jener Sinfonia wieder, so dass wir voll bestätigen können, dass die ausgewählte Komposition bestens zum Text "Wir müssen durch viel Trübsal..." passt. Bach will hier aber möglicherweise noch mehr aussagen: Der Weg durchs Leben, den wir gehen müssen, besteht aus einzelnen Etappen, in denen wir uns empor arbeiten, nur um daraufhin einen umso tieferen Fall<sup>1</sup> zu tun (Takt 1-2) oder um doch immer tiefer ins Elend oder Leid hinab zu geraten (Takt 3-9). Nach einigen letzten Versuchen, die aber die Tendenz keineswegs umkehren (Takt 9-12) landen wir am Ende ganz tief in der Trübsal (Takt 13), wo die Violinen ihren tiefsten Ton streichen). Daraufhin stimmt die Orgel ihren bereits oben beschriebenen Klagegesang an, wie ein Klageweib nach dem Eintreten von Tod (oder tiefem Unglück). Zusätzlich zu dem Tonmaterial des Konzertsatzes hat Bach den Chor eingebaut. Er setzt gleich im ersten Takt mit seiner Klage ein. Während der Bass den beschriebenen Gang der Unisono-Streicher mitvollzieht und dadurch in Takt 4-6 in immer tiefere Trübsal hineingerät, zeigt der Sopran die Länge der Trübsal durch eine 10schlägige gehaltene Note an. Dieses In-die-Länge-Ziehen einzelner ausdrucksvoller Worte durch lange Noten oder Melismen ist eines der charakteristischsten Merkmale der musikalischen Sprache Bachs und auch einiger anderer Zeitgenossen.

---

<sup>1</sup> Dieser Sprung ist nicht nur ein einfacher saltus duriusculus über eine große Septe abwärts, sondern da Es-Dur erreicht wird, können wir einen Sturz kopfüber vom Leitton D hinab zum tieferen Es anstelle des hohen Es feststellen. Abgesehen davon, dass diese bei Schmitz, S. 61 beschriebene falsche Auflösung als [Katachresis](#) (Griechisch: κατάχρησις = Gebrauch, Gebrauch über Gebühr, hier: Missbrauch) angesehen werden kann, ist der Sprung kopfüber eine [Hypotyposis](#) (Bildlichkeitsfigur, tonmalerische Figur, ὑποτυποσις = Entwurf, Vorbild), die am charakteristischsten in dem Orgelbüchlein bei "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" zu finden ist, wo Adams Sturz kopfüber aus dem himmlischen Paradies hinab ins irdische Jammertal gezeichnet ist.

Doch während andere irgendwelche schöne Worte durch [Melismen](#) verzier<sup>1</sup>, legt Bach mit seiner wortausdeutenden Kompositionsweise einen tieferen Sinn in solche Worte. Das wird sich auch innerhalb dieser Abhandlung noch wiederholt zeigen.

Alt und Tenor malen die Trübsal ebenfalls durch lange Noten und Melismen aus. Dabei geht der Alt auf dem Höhepunkt seiner Phrase auf schwerem Taktteil eine Parrhesia ein, die, obschon durch den Grundton gestützt, ihre Wirkung nicht verfehlt, während der Tenor mit seinem Sprung abwärts in Takt 5 damit eine Parrhesia im Sprung erreicht, die dadurch besonders hart wirkt. Hier fehlt auch der Grundton, und der Tenor gerät unter die Lage des Cellos, was analog dem oben beschriebenen tiefsten Ton des Basses im Rezitativ des Eingangschores zu Kantate 103 die Düsternis und Tiefe besonders unterstreicht. Es handelt sich mit diesem charakteristischen Sextsprung abwärts zudem um einen Übergriff in den Tonraum der darunterliegenden Chor-Bass-Stimme.<sup>2</sup>

Lediglich die Worte "Reich" und "Gottes" führen dazu, dass die Stimme kurz nach oben springt. Dieser Sprung ist aber matt und ohne alle Kraft und weitere Auswirkung.

Die von mir vorgenommenen Deutung des musikalischen Materials wird auch durch weitere Parallelen in Bachs Schaffen gestützt: Die angesprochene Mattigkeit, - man sieht fast die müden Pilger durchs Jammertal des Lebens ziehen - erkennt man wieder in der Achtelbewegung der [Kantate 156](#) ("Ich steh mit einem Fuß im Grabe"), die Schweizer (s. 482 f) als Musterbeispiel für Mattigkeit und müden, schleppenden Gang anführt.

Besonders stark ähnelt das Streicherthema aber dem der Sopranarie "[Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest](#)" aus der Kantate 57 "Selig ist der Mann". Diese in Musik gesetzte Todessehnsucht der Seele (Sopran) ist Schweizer ein

---

<sup>1</sup> Vergl. z.B. in Händels Messias Melismen auf läutern, original auf der Silbe von purify oder born, geboren. Würde man Bach'sche Maßstäbe anlegen, müsste man meinen, Händel wolle die Geburt als lang und schwer charakterisieren oder allgemein auf die schmerzvolle, lange Prozedur derselben hinweisen, was aber natürlich nicht zum fröhlichen Charakter passt. Lediglich bei dem Melisma auf Menge (Company) wird ein direkter Bezug deutlich, nämlich die große Menge der Noten ist analog der großen Menge der Gottesboten zu verstehen.

<sup>2</sup> [Heterolepsis](#): (griechisch: ετερολεψις, Das Nehmen eines Anderen), gemeint Eingriff einer Stimme in den Tonraum einer anderen, Übergriff.

Musterbeispiel für "überwältigenden Schmerz", und gerade diese Todessehnsucht ist uns ja auch beim Betrachten des Textes der Kantate 146 ins Auge gesprungen. Die Musik sagt also, indem sie schon etwas von dem zweiten Vers vorwegnimmt, mehr als der Text, sie geht noch tiefer. Mitnichten kann man also sagen, dass die Musik, da nicht original zum Text gehörend, nicht zu ihm passt. Vielmehr ist es, als ob Bach schon beim Komponieren des Violin-bzw. Cembalokonzertes diesen Text vor Augen gehabt hatte und vielleicht ähnlich wie beim Schreiben der weltlichen Kantaten in Hinblick auf das Weihnachtsoratorium von vornherein die Verwendung als Kantate vorgehabt hatte. Daher kann man - wenn man zwar dieses nicht einfach als Hypothese aufstellen mag - doch zumindest sagen, dass Bach hier nicht leichtfertig eine frühere Komposition für eine Kantate ausgeplündert hat, da er es eilig hatte o.ä., sondern eine sorgfältige und genaue Wahl getroffen hat, mit der er ein Ergebnis in der gleichen Qualität und Aussagekraft geschaffen hat, als sei es neu komponiert worden.

Einzigiger Lichtschein ist der Schlussston, der im Falle der Kantate durch die aufschimmernde Terz des Tenores in Dur erscheint und einen schwachen Hoffnungsschimmer auf den Trost des Reiches Gottes hinterlässt. Dabei soll zumindest erwähnt werden, dass dieser Satz mit dieser Tröstung in Takt 87 endet, denn der Zahlenwert von Trost ist 87.<sup>1</sup> Die Aposiopese<sup>2</sup> in Takt 72 wird von Susanne Schöneweiß sogar als Ende des Leidens und damit als Hinweis auf das ewige Leben gedeutet.

Ein weiterer und letzter Gedanke sei gestattet, um die Genauigkeit der Bach'schen Tonsprache zu beleuchten: Wenn wir aus dem Thema den seufzenden, schleppenden Gang herausnehmen und aus den Achtel-Paaren Viertel machen, außerdem auf den Sprung kopf- über verzichten, sondern erst zum oberen Es auflösen, um daraufhin erst vom Es den saltus duriusculus abwärts zu machen, haben wir eine viel allgemeinere Aussage über das Thema Leid. Sie findet sich als charakteristisches Fugenthema bei Bach wieder in der affektgeladenen Orgelfuge in f-moll. So können wir auch hier den Charakter des Themas bestätigen, wobei natürlich die beiden Phänomene "gehen" und "Sprung kopfüber" speziell für die Kantate bzw. das Cembalokonzert dazukommen.

---

<sup>1</sup> 87 Takte finden wir daher auch in den Kantatensätzen 125,1 „In Fried und Freud fahr ich dahin“ und 44, 6 "Es ist und bleibt der Christen Trost".

<sup>2</sup> [Aposiopese](#) , griechisch ἀποσιόπηση = Schweigen (nach dem plötzlichen Abbruch des musikalischen Geschehens (Vergl. Bartel, S. 106)

Für die Kantate 12 erwarten wir gemäß dem Text die leidvollste Version. Zumindest - wenn man bedenkt, dass die Kantate 146 durch die Übersteigerung des Textes bzw. die Miteinbeziehung der Todessehnsucht des zweiten Verses musikalisch ebenfalls in den Bereich äußersten Leides gehört, - eine ebenso leidvolle Schilderung in Tönen wie bei dieser. Wir werden auch nicht enttäuscht, wie sich zeigt. Bach greift dabei zu einfachen, doch plastischen Mitteln. Zunächst wählt Bach eine charakteristische, chromatische - und Chromatik bedeutet bei ihm immer Leiden - Tonfolge für den Bass, um eine Ciaccone anzulegen. Wie schon in der Sinfonia der Kantate schreibt der Meister auch zahlensymbolisch, indem der Bass 12mal das Thema bringt. Damit könnten symbolisch die 12 Jünger gemeint sein. 11 treue Jünger und ein untreuer, der durch die 12. Wiederholung, bei der der Chor fehlt, angedeutet ist. (Vergleiche auch die Darstellung der 11 Jünger in der [Kantate 22](#), Satz 1 "Jesus nahm zu sich die Zwölfe", wo das Instrumentalmotiv aus 11 Töne 11 mal wiederkehrt und auch das Bass-Arioso 11 Takte hat.) Mit dem Da-capo und den drei Abschnitten des Mittelteils erreichen wir dann wieder die Zahl 27 wie in der Sinfonia. Insgesamt sind es 141 Takte, was für Bach eine besondere Zahl war, mit der sich Beziehungen von seinem Selbst (J.S.Bach = 41; Bach = 14) und dem Leidensweg Jesus mit seiner Lieblingszahl 55 (Kelch; 14 + 41 ergeben 55) schaffen ließen. So haben wir in diesen theologisch-musikalischen Aussagen ein echtes Zeugnis vor uns. Die zweimal 12 Teile können die 12 Patriarchen und 12 Apostel bedeuten, die den Leidensweg vorangegangen sind und in deren Mitte als ihr Haupt der dreieinige Gott mit der Zahl 3 tritt. Die Patriarchen und Apostel tragen mit größtem Recht das Zeichen Gottes, sie sind die Heiligsten der Heiligen, weshalb sie jeweils 49 Takte (7 x 7) zubemessen bekommen haben.

Doch zurück. zu unserem Bass-Thema: Ähnlich wie das Thema im Chorsatz der Kantate 146 ist auch dieses ein charakteristisches, das in der damaligen Zeit bereits sogar allgemein aus dem 17. Jahrhundert als Lamento-Thema bekannt war. Vivaldi schreibt 1710 die weltliche Arie "[Piango, gemo, sospiro e peno](#)", und hier liegt die Vermutung nahe, dass Bachs Textdichter Franck dadurch zu seinen Worten angeregt wurde. So lag es nahe, dass auch Bach auf dieselbe Arie zurückgriff. Dieses Entleihen ist nicht irgendwie minderwertig zu sehen, sondern steht in der langen Tradition der [Kontrafaktur](#), die von den Anfängen der christlichen Religion über Luther bis in unsere

Tage versucht, die schönsten Schätze der Musik Gott dienlich zu machen und für die Mission einsetzen zu können. Außerdem bestand damals in einer Zeit ohne Tonträger und ohne großes bürgerliches Konzertleben die Möglichkeit zum Hören so eines schönen musikalischen Einfalls ohnehin nur in der Kirche.

Bach hat das Thema mit dem Quartfall nachweislich viermal verwendet. Bereits 1712 macht er für die Kantate 150 "Nach dir, Herr, mich verlanget" ein Fugenthema daraus und 1732 entsteht aus unserem Chorsatz nach Umarbeitung das Crucifixus, das den Mittelpunkt des Credos der berühmten H-moll-Messe<sup>1</sup> bildet. Aus der letzten Tatsache ersehen wir, wie hoch Bach das Thema geschätzt hat. Schließlich baut Bach noch 1740 die Passacaglia der Kantate 78 (Jesu, der du meine Seele) darauf auf. Darüber hinaus hat Bach aber auch schon 1704 den chromatisch absteigenden Tetrachord in dem vom Abschiedsschmerz gezeichneten "[Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo](#)" BWV 992, das ebenfalls als Lamento charakterisiert ist, verwandt. Insofern hätte Bach u.U. auch ohne Vivaldis Vorbild auf die Verwendung dieses Motives kommen können.<sup>2</sup>

Die Violen und Violinen beschreiben in diesem 3/2-Takt pausenlos bis auf winzige Ausnahmen Seufzer von dem Taktteil Drei auf Eins, wobei die Violinen und z.T. auch die 1. Bratsche dabei ständig *salti duriusculi* abwärts vollführen, vorzugsweise Tritoni. Das ganze Tongemälde wirkt damit schon trostlos traurig wie kaum etwas Anderes.

Die Chorstimmen setzen in beängstigender Knappheit in die Klage gleich auf die zweite Zählzeit des ersten Taktes ein. Dabei zitiert jede Stimme ein anderes Wort der ersten Verszeile. Diese Technik des Einsatzes mit verschiedenen Worten begegnet bei Bach nur selten, unter anderem unter ganz anderen Vorzeichen im Eingangschor zum 3. Teil des Weihnachtsoratoriums. Im Gegensatz dazu ist das musikalische Thema in unserer Kantate wie bei einer Fuge aber hier jedes Mal gleich, wobei der Text ja auch immerhin ähnlich von einer Stimme zur anderen ist. Das Thema besteht eingangs aus einer langgehaltenen Note, die in einen Seufzer auf der Eins des nächsten Taktes übergeht.

---

<sup>1</sup> über das Crucifixus s. u.a. bei Rilling, Helmut: J.S. Bachs H-Moll-Messe, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1979, S. 75 ff und Walter Blankenburg, Einführung in Bachs H-Moll-Messe, dtv, Bärenreiter, 3.Aufl. 1986, S.76 f.

<sup>2</sup> Vergl. Ambrose im Bach-Jb 1980, S.35 f

Durch die Vorhalte vermeidet Bach zugleich beim [Hexameter](#) von Theoretikern gefürchtetes Wortgeklingel.

Die dritte Variation bringt ein neues fugierendes Thema; im weiteren Verlauf treten freie Themen auf oder es werden vorherige kombiniert. Die 6. und 7. Variation zeigen ein Noema<sup>1</sup>, eine plötzlich eingeschobene homophone Partie, was allgemein zur Steigerung angewendet wurde. Damit verbunden ist ein neuer Textabschnitt beginnend mit "Angst und Not", welche drei Worte den Zahlenwert 149 haben. In den ersten 6 Chaconneteilchen, die bis dahin erklingen sind, hat der Chor ebenfalls 149 Töne gesungen.

Chromatik ist von Anfang an vertreten, und damit auch zahlreiche Parrhesias. Zum Teil liegt das aber bei dem Geschlecht Moll in der Natur der Sache. Erhebliche Steigerungen zum Dissonanten hin erleben wir dann vor allem in der 8. und 9. Version, ebenfalls häufen sich Seufzer.

Im Mittelteil wird im Melisma das Wort "tragen" ausgedeutet: Wer das "Zeichen Jesu" trägt, trägt lange daran und der Weg führt hinab ins Tal des Leidens.

Auch das Zeichen Jesu kann in den markanten Ganztonnoten Takt 85-88 als Chiasmus erkannt werden.<sup>2</sup> Schon der Text besteht im A-Teil laut Arthur Hirsch (Die Zahl im Kantatenwerk J.S. Bachs) im Zahlenwert 666, während der B-Teil genau 222 zählt. Die 6 weist auf das Irdische, während die 2 auf Jesus weist. Auch auf den 22. Psalm könnte die 222 hinweisen, den Psalm, der mit dem Zitat "Mein Gott, mein Gott..." wiederum auf das Kreuz weist. In ihrer Summe ergeben sich 888, eine Zahl, die nach dem jüdisch-apokalyptischen Zahlenalphabet dem griechischen Namen für Jesus (ΙΗΣΟΥΣ) entspricht.<sup>3</sup> Der Sopran im A-Teil enthält außerdem genau 111 Töne, was mit der 1 auf

---

<sup>1</sup> [Noema](#), griech. νόημα, *noêma* das Gedachte, Entschluss, Gesinnung, Erkenntnis- oder Denkinhalt; von νοῦς

<sup>2</sup> Man verbinde die erste Note mit der letzten und die zweite mit der dritten und erhält ein Kreuz. Wer Gebilde dieser Art kennt, bemerkt sie auch als Hörer. Bach schreibt übrigens das Wort Christen hier Xristen. Dieses erscheint genau 9 mal.

<sup>3</sup> Vergl. Harry Hahn; Symbol und Glaube im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers, S. 27 f. Hahn merkt an, dass 111 und 888 in besonders engem Verhältnis zueinander stehen.

Gott weisen könnte.<sup>1</sup> (Ich selber kann allerdings beim Nachprüfen nicht auf die Zahl 666 kommen, sondern habe 684 errechnet. Darauf komme ich noch im Schlussteil zu sprechen).<sup>2</sup>

Zusammenfassend kann man auf jeden Fall feststellen, dass die Musik voll die Erwartungshaltung, die wir aus unserer Textanalyse haben, erfüllt.

---

<sup>1</sup> Wollte man Erkenntnisse aus dem Buch von Harry Hahn mit in die Betrachtung einbeziehen, könnte man mit den Zahlen 111, 222 und 666 noch vielen Rätseln mit christlich-mystischen wie auch mit gnostischen Augen nachgehen. So betragen die Summen aus 222, 666 und 111 sogar die höchste Steigerung der Neun: 999, drei mal die Neun, dem  $3 \times 9 = 27$  entspricht, wie auch die Quersumme von 999 27 ergibt. Die Grundzahlen 1,2,6 ergeben als Summe 9, als Produkt hingegen 12, eine ebenfalls in diesem Satz bedeutsame Zahl.

<sup>2</sup> Arthur Hirsch schrieb 1995 in einem Brief an mich, dass er die Schreibweise Tränenbrod zugrunde gelegt hat. Ich hingegen habe dort in Bachs Handschrift kein d erkennen können. Dafür lege ich die Schreibweise Xristen und das als "u." abgekürzte "und" meinen Berechnungen zugrunde. Hirsch behauptete in selbigem Brief, die Schreibweise Xristen sei unüblich. Gerade das ist aber das Auffällige an der Handschrift Bachs.

Die Werte bei Hirsch sind:  $66-47-74-50-58-37-54--44-26-92-81+37 = 666$

## Die Schilderung des Leidens in den ersten Rezitativen und Arien

In der zuletzt besprochenen Kantate 12 folgt ein Arioso, das eigentlich im musikalischen Sinne ein Rezitativ ist, das nur wie z.B. die Christusworte der Matthäuspassion mit liegenden Streicherakkorden ausgearbeitet wurde. Wie bereits Dürr in den "Kantaten von J. S. Bach" S. 43, 44 schreibt, benutzt Bach im Frühjahr 1714 mehrfach in den uns erhaltenen Kantaten ein dergestaltiges Arioso. Anlass ist jeweils ein "Dictum", ein Bibelwort, das eben nicht wie später an erster Stelle der Kantate steht, sondern an zweiter Stelle und daher nicht vom Chor gesungen wird. Zu Palmarum hatte Bach in seiner Kantate 182 das Dictum als ein echtes Jesuswort gemäß alter, in den Passionen entwickelter Tradition, dem Bass gegeben; ebenso verfährt er Pfingsten 1714 mit "[Wer mich liebet, der wird mein Wort halten](#)" aus "Erschallet, ihr Lieder". Das Schlüsselwort aus der Apostelgeschichte, das in die Kantate 12 eingegangen ist, ist kein Jesuswort, sondern Wort eines seiner Nachfolger, es könnte ein jeder von uns sein, oder aber die Seele, die zu uns spricht. Bach übergibt es dem Alt.<sup>2</sup>

Aus der Textanalyse und unserer Grafik heraus erwarten wir, dass die Traurigkeit schlichter ausfallen müsste als im Eingangschor. Tonart wird c-moll, was gegenüber f-moll diese These stützt. Der Solist gestaltet die Trübsal unter Verwendung affekthaltiger Figuren wie Parrhesia und Katabasis. Dennoch schimmert deutlich das ferne Leuchten des indirekt in diesem Satz verheißenen Gottesreiches: Nach oben geführte Tonleitern zeigen diesen Weg Gottes: Einmal schwingt sich die Melodie von dem dritten und tiefsten Betrübnis, das musikalisch als verworrenes Schlamassel gezeichnet ist, plötzlich wunderbar als Tonleiter empor zum Reich Gottes. Dieses Emporheben aus dem tiefsten Elend ist natürlich besonders eindrucksvoll, wie wir es aus vielen Beispielen der Kunst angefangen von Märchen wie [Sternentaler](#), wo ein armes, nacktes und völlig mittelloses, aber gutes Mädchen beschenkt wird bis hin zum Musical "[Miss Saigon](#)", wo eine Prostituierte (ebenfalls sehr jung und gut !) ihrem Elend entflieht, (was allerdings am Ende dann tragisch misslingt,) kennen. Wo so etwas vorgegeben wird,

---

<sup>1</sup> Vergl. dazu u.a. Schweizer S. 75, Fußnote

Die Tatsache, dass das Jesus-Wort tiefer gesungen wird, finden wir bereits in den mittelalterlichen Lektionstönen.

<sup>2</sup> Eine noch viel weitergehende Identifikation des Leidenden mit dem gekreuzigten Jesus will Artur Hirsch in "Die Zahl im Kantatenwerk J.S. Bachs", S. 57 erkannt haben: Er meint, dass die in dem Arioso vorkommenden 39 verschiedenen Tonhöhen ein Symbol für die 39 Schläge sind, die Jesus im Laufe der Passion empfangen haben soll.

entzündet sich die Kunst daran,<sup>1</sup> (auch wenn das Thema oft schon banal ist und in Tausend Kitschromanen breitgetreten.) So wird auch das Emporheben in dieser großangelegten Tonleiter fast im Wagner'schen Sinne ausgestaltet. Angelangt bei unserem Vater im Himmel sind wir Christen in Takt 7, der mit seiner göttlichen Zahl "7" die Vollkommenheit bei Gott darstellt.

Dem Arioso folgt die Aria "Kreuz und Krone sind verbunden". Gemäß unserer Textanalyse erwarten wir kaum noch Darstellung von Traurigkeit, denn unter dem Hinweis, dass das Leiden (Kreuz) mit der Freude (Krone) verbunden ist, findet sich der Christ in allenfalls noch stillem Kummer ab. Bach bleibt in der Tonart c- moll, Affekte sind aber weniger zu finden. Die Corta<sup>2</sup> aus der das Thema gemacht ist, steht an anderen

---

<sup>1</sup> Man verfolge zum Beispiel die Flut von sich in immer neuen Einzelheiten überbietenden Schriften und Erzählungen in ganz Europa nach der Errettung der zukünftigen Kaiserin [Adelheid](#) aus den malarieverseuchten Sümpfen von Mincio durch Otto den Großen im Jahre 951.

<sup>2</sup> Vergl. Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz 1953

S. 30 schreibt er über die *Figurae simplices* nach Vogt: "Bei Vogt findet sich der Begriff der *Figurae simplices*. Gemeint sind die musikalischen Spielfiguren Corta, Groppo, [Tirata](#), Circulus (nicht dasselbe wie die musikalisch-Rhetorische Figur der *Circulatio*, aber offenbar mit ihr verwandt)...

...Es ist ersichtlich, dass die *Figurae simplices* von den Verzierungen ausgegangen sind. Wichtig ist nun die Beobachtung Ungers: "Sind aber bei den meisten Theoretikern in der Regel diese *Figurae simplices* von den eigentlichen musikalisch-rhetorischen Figuren streng getrennt, so finden wir bei Spieß eine eigenartige Vermengung aller Gattungen der Figuren". Spieß hat aber insofern nichts Absonderliches in die Figurenlehre hineingetragen, als auch die *Figurae simplices* Bedeutung für Affektausdruck und



Sinneutung gewinnen konnten."

Schmitz unterscheidet nämlich grundsätzlich: (S. 31) "Grammatische Figuren wie oben beschrieben, wortausdeutende wie Anabasis (*Ascensio*), Katabasis (*Descensus*), Kyklosis (*Circulatio*), Fuga (im Sinne von fugitiver Tonmalerei bei Worten wie fugere u.ä. mit schnellen, flüchtigen Noten) und die tonmalerischen Figuren unter dem Sammelbegriff *Hypotyposis* entsprechend der rhetorischen Onomatopöie ([Onomatopoesis](#)). "(z.B. das Krähen des Hahnes oder das Beben des Bodens in Bachs Matthäuspassion; Vergl. auch Schmitz, S. 36). Schließlich drittens die affekthaltigen Figuren.

Stellen ja bekanntlich sogar für freudige Themen, aber schon Schweizer schreibt, dass sie natürlich nicht immer Freude bedeutet.<sup>1</sup>

Allerdings könnte man hier deswegen von Freude sprechen, da dieses Thema die Krone darstellen könnte. Eindeutig ist dies zwar nicht zu konstatieren, am ehesten ist es beim Einsetzen des Altes zu erkennen, wie es im optischen Bild die drei Zacken die drei Zacken der Krone malt. (Vergl. dazu auch die drei hohen Noten und dazwischen zwei tiefere beim Wort "Krone" im Rezitativ "Ach Jesu" in der Kantate BWV 21 "Ich hatte viel Bekümmernis", Takt 13.) Wollte man dieses Bild der Krone auch im ersten Takt in der Oboe sehen, könnte man in dem Bassthema ein Kreuz mit der halben Note, die den Querbalken andeutet, sehen, womit Kreuz und Krone in einem Takt verbunden wären. Die Verbindung kann man allerdings auch so finden, dass man im Kronenmotiv des Altes die 6. bis 9. Note zu einem Chiasmus erklärt. KREUZ und KRONE haben den Buchstabenwert 76 und 59, was zusammen 135 ergibt.<sup>2</sup> Damit sind Kreuz und Krone auch im Vorspiel verbunden, denn Takt 1 bis 6 (ohne die letzte Note auf 7,1) enthalten genau 135 Noten. Alle diese Deutungen sind natürlich nicht unbedingt zwingend. Die

---

<sup>1</sup> Schweizer, S. 508

<sup>2</sup> Hirsch sieht die Kreuze im Chiasmus Takt 6 in der 5., 6., 7. und 9. Note oder in den Spizentönen Takt 1 und 2. Diese Deutung finde ich sehr weit hergeholt.

Tatsache, wie eines wunderbar zum Anderen passt, stimmt aber doch nachdenklich.<sup>1</sup> Bemerkenswert ist auch der Kampf zwischen zwei Noten auf das Wort "Kampf" in Takt 101f.

Gegenüber der alten und auch neuen Bachausgabe, die das abschließende "Kampf und Kleinod sind vereint" in waghalsiger Engführung mit der Oboe bringen, wobei die Oboe unvollendet bleibt, geht Eulenburg von einem Fehler aus und entzerzt das Ganze.

Im zweiten Teil der Arie wird zunächst das Wort Trost dadurch eingeleitet, dass das Thema in der Oboe in Takt 31 im Gegensatz zu den Takten 2, 10 und 19 hoch endet.<sup>2</sup> Später finden sich allerdings kleine Seufzer bei "Feind" und "Qual", wodurch die freundliche Grundstimmung etwas abgeschwächt wird. Insgesamt finden wir auch in dieser Arie bestätigt, was die Textanalyse uns erwarten ließ.

Kommen wir nun zur Kantate 103. Wir erwarten hier noch eine Fortsetzung des Leidens in dem folgenden Rezitativ und der ersten Arie. In dem Rezitativ in fis-moll/cis-moll ist das auch sofort eindeutig zu erkennen. Zunächst umsingt der Tenor verminderte Akkorde, die - schlicht rezitativisch - von gehaltenen Tönen im Continuo begleitet werden. Der erste Satz endet im Text mit einem Fragezeichen, welches die nach oben führende Wendung mit der Achtel Pause schon nahelegt, aber das so vehement nach oben weisende "entrissen" gibt uns auch die Richtung an, wohin der Liebste entschwunden ist. Besonders auffällig und ausdrucksvoll werden die Schmerzen in langen, abwärts führenden Melismen, die mit Seufzern enden, gestaltet. Damit bleibt dieses kurze Rezitativ, das im Zeichen der fatalistischen Feststellung, dass Gott nicht auf unsere Schmerzen achtet, steht, im Bereich der großen Trauer verhaftet.

Falls die Taktzahl 7 nicht zufällig getroffen ist, stellt sie letztlich aber auch die größten Schmerzen in den Rahmen göttlicher Ordnung. Die sieben erscheint in ihrer

---

<sup>1</sup> Laut Ambrose (Bach-Jb 1980, S. 37f hat Franck seinen Namen in Kreuz und Kronen, ...Kampf und Kleinod verewigt. Falls Ambrose recht hat, könnte man vermuten, dass Bach in Kenntnis dieser apokryphen Aussage im Text auch dadurch inspiriert wurde, in der Musik weitere verschlüsselte Aussagen zu machen.

<sup>2</sup> Da die Oboe im Kammerton steht und Original einen Ton höher notiert ist, wäre ein tiefes B durchaus möglich gewesen. Dürr findet die Tatsache, dass Bach nach oben ausweicht, in "Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs" gänzlich unerklärlich, er konnte anscheinend keine durch das Wort Trost ausgelöste Absicht darin erkennen.

Verdoppelung 14 noch einmal in der Anzahl der Töne des Melismas und damit mit den Schmerzen verbunden. Das könnte heißen, dass Gott gerade in unseren Schmerzen zu finden ist.

Die Arie "Kein Arzt ist außer dir zu finden" beginnt - obgleich immer noch in moll<sup>1</sup> bleibend mit sich hoffnungsvoll aufschwingenden Noten in der Flöte bzw. alternativen Solo-Violine. Diese leise knospende Hoffnung wird allerdings nicht fortgesetzt, sondern die Melodie sackt wieder ab. Ein Vergleich mit den viel zuversichtlicher wirkenden Themen der Flötensonate in h-moll läßt die Unterschiede hier klar werden, wie ungewöhnlich dieses Phänomen des Absackens des Melodiebogens gleich im ersten Takt ist. Die Melodie ist stark auf der Suche nach einem Ziel, und diese Suche wird im zweiten Takt regelrecht hektisch. Diese fruchtlose und erfolglose Suche wird hier vom Altisten ja auch besungen, wobei der Solist wie so häufig nicht wie in einer Triosonate einfach das Thema fortführt, sondern erheblich abgewandelt darbietet.

Die Suche kann auch als Unsicherheit gedeutet werden, als ein Wanken im Glauben. So lassen sich Ähnlichkeiten in der Kantate 109 "Ich glaube, lieber Herr" in der Tenorarie "[Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen, wie wanket mein geängstigt Herz](#)" und deren Solo-Violine besonders zu den Takten 3f und ähnlichen Stellen finden. Diese Arie wird sowohl von Schweizer (S. 484) als auch von Dürr (Die Kantaten von J.S.Bach, S. 493) als banges Schwanken charakterisiert. Die fehlenden Schwerpunkte in der Continuo-Stimme in den besagten Takten tragen das Ihrige zu diesem Empfinden des Haltlosen bei. Die Suche der kranken Seele nach ihrem Erlöser wirkt dadurch verzweifelt und wenig hoffnungsvoll.

Noch bitterer wird Bach, wenn vom Sterben müssen die Rede ist. Das "muss" erscheint als kleine None zum Bass, während die Solo-Violine dazu eine übermäßige Sekunde spielt, die sich nicht auflöst, sondern in eine übermäßige Prime übergeht. Das zweite "muss" bringt eine Parrhesia mit ihrem Tritonus, worauf sich ein langes Melisma anschließt, in dem Exclamatio, Parrhesia und andere Figuren regieren.<sup>2</sup> Nach diesem

---

<sup>1</sup> Mattheson beschreibt fis-moll: "Ob es gleich einer großen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch meist languissant und verliebt, als lethal... (Vergl. Kellertat] S. 112)

<sup>2</sup> Arthur Hirsch sieht in der Tatsache, dass das Melisma zusammen mit den Tönen der Violine 41 Töne hat einen Verweis auf Psalm 41, der von Krankheit spricht und vergleicht diese Stelle mit dem Melisma auf "Arzt" in [BWV 25,3](#).

Höhepunkt fleht der Solist auf langem Ton um Erbarmen, so wie ein Sünder lange vor seinem König liegend oder kniend verharrt.

Die Hoffnung wendet sich beim ersten Aussprechen des Wortes jäh nach oben (gen Himmel), was auch später noch der Fall ist, aber die Hoffnung wird schließlich zaudernd und in Takt 56 mit unsicherem Takt und Rhythmus beendet. Die Arie hat 69 Takte: Einer fehlt also zur erlösenden Zahl 70. Symbol für den fehlenden "Liebsten"?

Obwohl zunächst nicht die Trauer, sondern die Suche beschrieben wird, ist Bachs Ausdruck so stark, dass wir mindestens den Tatbestand "großer Kummer" als musikalisch gegeben feststellen dürfen.

Kommen wir nun zur Kantate 146, bei der wir zunächst mit der Alt-Arie "Ich will nach dem Himmel zu" im Bereich des großen Kummers bleiben sollten. Bach wählt jedoch als Tonart B-Dur und die Melodie der Solovioline schwingt sich in froher Weise auf, sogar Freudenrhythmen aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln werden aufgeföhren. Bach setzt also den Akzent auf die Tatsache, dass wir uns bereits von der Welt getrennt haben und freudig dem Himmel zugewandt sind.

Die Singstimme malt den Aufgang gen Himmel deutlich durch eine aufstrebende Tonskala, die allerdings nicht die deutlicher wirkende, fast fanfarenartige Tonleiter von Grundton bis Grundton ist, sondern aus der 5. Stufe kommend über einen Quartvorhalt in die weichere Terz eingeht.

Die später auftretenden negativen Worte werden deutlich musikalisch verarbeitet: "Schnöde" setzt auf einer Parrhesia<sup>1</sup> ein, dergleichenselben "Sodom", während "ich" durch eine Exclamatio herausgehoben ist und gegenüber dem tiefen "dir" stark distanziert ist. "Ich" und "dir" sind ferner durch eine Pause getrennt. "Geschieden" wird in Takt 18 dadurch versinnbildlicht, dass die Stimmen stark auseinander streben. Diese Symbole wiederholen sich mehrfach in ähnlicher Weise bis Takt 49, wo der erste Textteil endet. In Takt 56 beginnt der zweite Teil, der vom Text her den Unfrieden im Diesseits zum Anlass nimmt, nicht hier zu verweilen. Dieses wird kategorisch betont, indem

---

<sup>1</sup> Parrhesia insofern, als die Solistin mit der Terz des im Generalbass gespielten Akkordes einen Tritonus bildet.

der Anfang in energischer Tondeklamation erscheint und das Wort "nimmermehr" wiederholt wird, und zwar in gesteigerter Tonhöhe, so dass wir die musikalische Figur des Hyperbaton feststellen können.<sup>1</sup>

Bach sieht hier ebenfalls im positiven Sinne bereits den Himmel, für den sich die Seele entschieden hat. Die Violine malt in dahinfließenden Sechzehnteln die Akkorde, während der Bass mit zum Teil vier gleichen Achtel, zum Teil einen Dreiklang andeutenden Figuren Ruhe und tröstenden, himmlischen Frieden bringt.<sup>2</sup> Der Himmel ist "bei dir", daher die hohen Noten jeweils bei den Worten "Denn ich lebe doch bei dir", die in einer Beziehung zu den anderen höchsten Noten auf "Frieden" stehen, womit nochmals deutlich werden soll, dass der himmlische Frieden gemeint ist. Die Vision des Himmelsfriedens gibt diesem Abschnitt etwas Tröstendes, Glaubensgewisses und fast Seliges. So überrascht uns Bach hier mit einer Deutung, die wir nicht erwartet haben, die wir aber sofort nachvollziehen können und als gleichwertig ansehen können. Bemerkenswert ist, wie deutlich Bach seine Exegese des Textes ohne Worte, nur durch die Musik, herüberbringt.

Welch ein Gegensatz zum Folgenden: Die Streicher spielen einen liegenden verminderten Akkord, die Singstimme singt ihr "Ach" doppelt beschwert durch Parrhesia und Suspiratio, während die 2. Violine dazu einen Tritonus abwärts spielt. Drastischer könnte man wohl (mit den Mitteln der damaligen Zeit) nicht klar machen, dass nun wieder Leid, und zwar ein besonders großes angesagt ist. Der "Himmel" führt die Singstimme zwar nach oben, doch die "böse" (Vorhalt als Parrhesia und zusätzlich als kleine None zum Bass) "Welt" (c-moll) drängt die Stimme erneut brutal in die Tiefe, wobei auch beim Wort "Dränget" die Parrhesia nicht fehlt. "Weinen" wird entsprechend mit Exclamatio, Parrhesia und Suspiratio versehen, das "leg ich mich zu Bette" hingegen wortmalerisch durch abfallende Melodie, die in As-Dur zur Ruhe kommt. In den Folgenden Takten geht die unendliche Klage mit einem Reichtum aus Figuren der Schmerzen und des Leides in einer Dichte, wie wir sie bisher in unseren Betrachtungen noch nicht erlebt haben, weiter. Schließlich kommt Bach zu dem Wort "verlassen", wo

---

<sup>1</sup> ὑπερβατός, Partizip von ὑπερβαίνειν, griech., hinüberschreiten, übersteigen ([Hyperbaton](#) = Wiederholung eines Motives auf höherer Stufe)

<sup>2</sup> Vergl. zum Beispiel die Wirkung von vier gleichen Achteln im Accompagnato "[Tröstet \(Comfort ye\)](#)" im Messias von Händel.

er außer diesen Mitteln noch zu der nur dem Leser der Partitur sich erschließenden drastischen Maßnahme greift, dass er den Sänger einsam und verlassen ein As singen lässt, während die Streicher E-Dur spielen. Die Begriffe "Himmel" und "Freude" werden wieder in Beziehung zueinander gebracht, indem sie jeweils auf einem hohen G, dem höchsten Ton des Sopran-Rezitativs, erscheinen. Damit heben sich beide deutlich von dem Gegensatz "Welt" ab, die ganz tief notiert ist. Ein weiteres g", in Takt 7 weist ebenfalls auf Gott, der in dem Moment angesprochen ist.

Mit 19 Takten Länge weist der Satz, der das im Eingangssatz bereits instrumental geschilderte irdische Jammertal hier so vernichtend darstellt, eine Beziehung zu den 190 Takten des Eingangssatzes auf.

Hier bestätigt Bach die Textanalyse, die hier den leidvollsten Text gesehen hatte, indem er ebenfalls eine besonders schmerzvolle Musik dazu schreibt.

## Trost und Zuspruch durch Christus

In der Kantate 12 wird der Trost schon ganz klar in der Arie "Kreuz und Kronen sind verbunden" deutlich, die bereits oben behandelt wurde. Der Tiefpunkt ist damit überwunden und im folgenden Text wird eine positive Botschaft vermittelt. Dass diese Arie weder im positiven, noch im negativen Sinne besonders herausragt, drückt sich auch übrigens darin aus, dass sie relativ kurz abgehandelt werden konnte.

In der Kantate 103 hingegen bewegt sich der Textdichter erst im Verlauf des 4. Abschnittes, des Rezitativs "Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken" in Richtung "Freude". Dieses Wort wird in der letzten Zeile auch wörtlich ausgesprochen. Diese Entwicklung innerhalb dieses kleinen Rezitativs wird schon dadurch musikalisch unterstrichen, dass wir zwar noch in moll beginnen, aber in D-Dur enden. Während der Anfang um das Wort "Angst" durch einen verminderten Akkord, die Parrhesia auf "mich" und auch "Angst" und den auffälligen saltus duriusculus in Form eines Tritonus bestimmt ist, bricht am Ende die Freude in einem langen Melisma sich Bahn. Die unter dem Melisma liegenden regelmäßigen Achtel im Continuo markieren die wiedergewonne Sicherheit aufgrund des Sich-in-Gott-geborgen-Wissens.

In der Mitte des kurzen, aber so prägnanten Stückes heben sich die göttlichen Dinge wie seine Erquickung, Ankunft und Verheißung durch hohe Noten ab, während "meine Traurigkeit" durch tiefe Noten und eine Sekunde zur in einem Tritonus angesprungenen Bassstimme gekennzeichnet ist. Über eine letzte, kurze Parrhesia gelangen wir unvermittelt zur Freude.

Das Rezitativ hat ähnlich wie andere Stücke aus dieser Kantate mit 9 Takten eine Zahl, die durchaus absichtlich gewählt sein kann, da sie den Eindruck des in Gott Vollkommenen unterstreicht.

Die Ähnlichkeit zum ersten Rezitativ dieser Kantate ist deutlich. Beide Seccorezitative sind kurz und enden auf den charakteristischen Worten "Schmerz" bzw. "Freude". Diese Worte werden jeweils mit einem Melisma besonders hervorgehoben. Im Falle der Freude greift Bach auf eines seiner bewährten Mittel zurück, nämlich schnelle Läufe, was neben der Corta seine übliche Figur ist.<sup>1</sup>

Mit diesen einfachen, aber deutlichen Mitteln schlägt Bach den erwarteten Bogen vom (stillen) Kummer zur Freude.

---

<sup>1</sup> Vergl. Schweizer, u.a. S. 499

In der Kantate 146 soll der gleiche Bogen in einer Sopran-Arie vollzogen werden. Bach setzt auch hier beim stillen Kummer an, indem er in moll bleibt, aber auf allzu leidensträchtige Figuren verzichtet. Stattdessen malt er die bange Grundhaltung, indem er Synkopen und stark wechselnde Rhythmen schreibt, und beschreibt das Abschütteln und Aussäen der einzeln wegtropfenden Zähren bildlich. Das bange Herz ist Gott zugerichtet, denn es erscheint in Takt 19 und 20 mit dem hohen g", welches analog dem vorhergehenden Sopranrezitativ die Nähe zu Gott symbolisiert. Dieses spiegelt die Haltung des bang-devot erwartenden Gläubigen wieder. Im Bass hingegen hören wir das göttliche Trostwort immer wieder in Form des Seligkeitsrhythmus in die Musik hineingesprochen, welcher uns wieder und wieder die ewige Seligkeit, die auf den Christen wartet, verspricht und damit das Leid tragbar macht. D-moll ist zwar oft auch als dem Dorischen nahestehende kämpferische Tonart gebraucht worden, hier aber treten mehr Charakteristika wie gottergeben, devot oder auch angenehm, groß und zufrieden hervor.

Im zweiten Teil der Da-capo-Arie wird die Herrlichkeit am Tag der seligen Ernte mit einer Tonleiter nach oben als eine Herrlichkeit, die zum Herrn führt, beschrieben. Dabei kann man den Vergleich mit den Tonleitern im Rezitativ der Kantate BWV 12 eingehen.

Schon das die Wendung ankündigende "Jedoch" bringt die aufwärts führende Scala. Bach ist fortan mehr im tonartlichen Bereich der verwandten Dur-Tonarten zu finden, nur beim Wort "Herzeleid" schwappt es wieder nach moll zurück. Dieses Wort bleibt auch ansonsten Garant für ein gewisses Maß des Leidvollen in der Musik, indem Bach es mit absteigenden Seufzerketten o.a. versieht. In Takt 61 landen wir in Dur, und das Zwischenspiel mit seinen schönen Läufen beschwört kurze Zeit schon eine gewisse Freude. Mit dem nächsten Einsatz des Soprans kommt aber erneut Negatives auf, indem die Instrumente mit ähnlichen Wendungen wie im ersten Teil an die bang schwankende Stimmung und die Zähren erinnern. Unentschieden im Ausdruck auch die letzten beiden Melismen: "Gebären" ist weder aufwärts noch abwärts gerichtet, sondern ziemlich

unentschieden, wenn auch am Ende ein Versuch des deutlichen Aufwärts gemacht wird<sup>1</sup> und "selig" ist zusätzlich durch Unregelmäßigkeiten im Rhythmus, Chromatik und Dur-moll durchmischter Tonart schon längst keine rein freudige Angelegenheit mehr. Es endet mit einem tiefen Ton und in moll, bevor wir wieder ins Da-Capo einsteigen.

Bach bringt im Großen und Ganzen den vom Text vorgezeichneten Bogen, allerdings mit der Einschränkung, dass bereits am Ende des Mittelteils wieder die Stimmung ins Gedrücktere zurückfällt. Ob die Tatsache, dass die Wiederholung des ersten Teils erneut zur Anfangsstimmung zurückführt, gedeutet werden sollte, mag dahingestellt sein. Da Bach fast alle Arien seiner Zeit entsprechend mit Da-Capo versehen hat, ergibt sich diese Wiederholung der Anfangsstimmung automatisch und muss nicht zu interpretatorischen Rückschlüssen führen. Daher kritisiert Schweizer ja auch mehrfach, dass Bach überhaupt ständig Da-capo- Arien schreibt, ohne dass das anscheinend mit dem Verlauf des Geschehens im Einklang steht. Allerdings erfolgt hier auch kein volles Da-Capo, sondern nur das Orchestervorspiel wird wiederholt. Womöglich hat Bach den Widersinn eines üblichen Da-Capo bemerkt, konnte es aber nicht einfach ganz weglassen.

Die Taktzahl 99 ist schwer zu deuten. Einerseits symbolisiert sie wieder wie die zuvor schon begegnete Zahl 69 das Fehlen des "Einen" zur Vollkommenheit im Gesetz Gottes (10 x 10), andererseits hat sie mit den beiden 9 (= 3 x 3) durchaus göttliche Merkmale. Damit verbindet sie ähnlich wie die noch später auftauchende Zahl 66 das Menschlich-"Tierische" mit dem Göttlichen.

Auf diese Arie folgt erneut ein Rezitativ, diesmal für Tenor, der weniger den heldenhaften, als den geduldig abwartenden Christen verkörpert. Wir erwarten aufgrund des Textes ein Stück, das zwischen Trauer und Freude angesiedelt ist. Es finden sich

---

<sup>1</sup> Die Aussagekraft dieses Melismas erscheint mir fraglich. Bach will ja sicher nicht die Schwere und Länge oder andererseits die Schönheit des Gebärens ausmalen.

Der Physiker Karl Theodor Kühn beschreibt dieses Gebären allerdings als Ausdruck der Mutter und des Weiblichen, das sich durch Schmerzen hindurch ringt, aber als weibliches Element vom Vater (Gott) angezogen wird und nach oben wendet, während die Frucht dieser Geburt, die am Ende hervorgebracht wird, der Tiefe der Erde verhaftet bleibt. (Karl Theodor Kühn: Das Weibliche in der christlichen Mystik; Schülerdruckerei Manufaktur Otters- berg, 1985, S. 86 f.)

Susanne Schönweiß sieht in der Notenfülle des Melismas die Reichhaltigkeit der Belohnung im Jenseits für die Leiden im Diesseits symbolisiert.

zwar viele Ausdrücke des Leidens, und es wird auch deutlich gesagt, dass ich jetzt noch weine, aber der Trost wird gleich mitgeliefert und das Stück endet vorsichtig optimistisch. Das Secco-Rezitativ steht in a-moll und verarbeitet 14 Zeilen in 17 Takten. Es ist - wie schon in der Textanalyse dargestellt, das Spiegelbild zum ersten Rezitativ der gleichen Kantate, das mit 17 Zeilen, die allerdings etwas kürzer sind, und 19 Takten ungefähr gleichen Umfang hat.

Auch musikalisch ähneln sich beide Rezitative, ein vermutlich beabsichtigtes kompositorisches Mittel, das uns auch schon bei den beiden Rezitativen der Kantate 103 begegnet ist. In beiden Rezitativen verzichtet Bach auf Melismen. arbeitet aber mit deutlich zueinander in Beziehung stehenden Spitzentönen. Was in dem ersten Rezitativ in g-moll die höchsten Töne des Solisten, nämlich das g" darstellt, ist hier in gleicher musikalischer Stufe auf a-moll bezogen das a'. Beiden Fällen ist der Hinweis auf den Höchsten, unseren Herrn, gemeinsam. Da (wohl zufällig) die Stellen, an denen die Worte Gott oder Himmel auftreten, in beiden Fällen ziemlich gleich sind, ist die Ähnlichkeit der beiden Stücke besonders auffällig. Einmal erscheint der Spitzenton kurz nach dem Anfang des Rezitativs, zum anderen am Schluss.

Aufgrund der verschiedenen Schlüssel ist im Original sogar das optische Bild der vier Noten absolut gleich. Obwohl so eine Identität in der Barockzeit durchaus beabsichtigt sein kann, halte ich eine andere Überlegung aber für wichtiger: Bach schreibt für seine Solo-Soprane nur selten ein hohes a". Es ist ein hoher Ton, der für besondere Situationen aufgehoben wird. Dabei ging Bach sicherlich von der Überlegung aus, dass ein hohes a" für einen seiner Knaben ebenso exponiert lag wie für einen Tenor ein b', oder h', welches er ebenfalls nur in ganz außergewöhnlichen Fällen schreibt. Normalerweise ist also der höchste Ton im Solo-Sopran das g, im Tenor hingegen das a. Und so entsprechen sich die Spitzentöne auch aus diesem Blickwinkel heraus.

Dieses Augenmerk, das Bach auf seine Spitzentöne verwendet, bestätigt auch nochmals die zum ersten Rezitativ in meiner Abhandlung gezogenen Schlussfolgerungen für den dritten Spitzenton auf "Freude".

Den Gegensatz dazu bilden "ich" und die "Feinde". Während in der optimistisch-zuversichtlichen Altarie, dem 3. Satz der Kantate, "ich" und "Sodom" als voneinander geschieden auch musikalisch dargestellt wurden, vereinen sie sich hier im fis, dem tiefsten Ton. (Die Tatsache, dass als kurzer Auftakt in Takt 11 ein noch tieferer Ton auftritt, kann bei der Flüchtigkeit dieses für den übergeordneten Stufengang

unmaßgeblichen Tones nicht mitgewertet werden, ähnlich wie das für den kurzen tiefen Ton in Takt 15 und im Sopran-Rezitativ für den Auftakt in Takt 4 gilt.)

Auch ansonsten überträgt Bach einige Worte noch ins Musikalische: So erscheint das "Kreuz" im ersten Takt plötzlich als große Septime zum Bass, eine das Leid anzeigende Dissonanz, die dazu noch angesprungen wird, und auch die Note selbst trägt als einzige in den ersten Takten ein Kreuz als Vorzeichen. Zusätzlich bildet Bach aus den ersten Noten des folgenden Taktes einen Chiasmus, der das Kreuz symbolisiert. "Plagen" und "wein ich" sowie das "Weltgetümmel " erscheinen als Parrhesia. "Weint" erhält im Gegensatz zu "scheint" eine Suspiratio. Aber diese Affekte stehen einzeln da und sind ohne Folgen für den weiteren kompositorischen Verlauf nur Ausschmückungen des jeweiligen Wortes. Interessant ist noch die uneigentliche Parrhesia in Takt 6,1, die hier aus der Auflösung des B zum H hervorgeht und auf diese Art und Weise sanft eingeführt wird. So wirkt sie nicht wie die meist hart eingeführten Parrhesias, sondern das H hat etwas nach oben Strebendes, das die Haltung der "erwählten" Menschen beschreibt, die nach oben zu Gott gelangen wollen. Der Ruck, den man sich geben muss, um endlich zu sagen: "Ich bin bereit" wird durch eine typische Exclamatio (kleine Sexte in Takt 1) wiedergegeben, und in Takt 14, 15 wird die Krone im Notentext gemalt.

Hinsichtlich der Einordnung zwischen Trauer oder Freude müssen wir feststellen, dass weder das eine, noch das andere prägend ist, und wir ordnen das Stück in der Mitte ein. So entspricht es fast der Einordnung des Textes, die wir vorgenommen hatten. Das optimistische Ende deutet sich durch Passagen in Dur in Takt 13ff und den Melodieverlauf nach oben an, würde aber nur dann ganz deutlich, wenn der Organist am Ende einen Dur-Akkord anschlüge.

## Genugtuung und Freude in den letzten Sätzen der Kantaten

Wenn in der religiösen christlichen Dichtung von Freude die Rede ist, dann ist selten eine wirklich ausgelassene Freude gemeint, wie sie auf einer Geburtstagsparty o.a. anzutreffen ist. Vielmehr hat besonders die nordeuropäische christliche Lehre seit Anbeginn der Christianisierung die ausgelassene Freude als weltlich gebrandmarkt. Ausdrücke wie "heidnische Freude" u.a. sprechen deutlich davon. Erst in jüngster Zeit geht diese Tendenz zusammen mit dem allgemeinen Aufweichen christlicher Grundsätze verloren. Dennoch kann man bis heute feststellen, dass Bemühungen einzelner Theologen, anlässlich des Osterfestes o.a. spontane Freudenbekundungen der Gemeinde abzuverlangen, immer wieder an der zurückhaltenden nordeuropäischen Art scheitern. Derartige spontane und ausgelassene Freude, wie sie in südlichen Ländern nicht nur bei weltlichen, sondern auch zu geistlichen Anlässen zutage tritt, ist in Nordeuropa und den nordeuropäisch beeinflussten überseeischen Ländern wenn überhaupt, dann nur in außerkirchlichen Bereichen anzutreffen. Von daher ist es auch kein Wunder, dass die Freude in unseren Kantatentexten immer nur gedämpft durch den Verweis auf Leid, Tod und Trübsal auftritt. Daher bezeichnete ich diese Art der Freude, die aus dem Trost im Leid hervorgeht und nicht der ausgelassenen, durch keine Einschränkungen geschmälernten Freude entspricht, als Genugtuung. Sie hat etwas mit dem "Sich Abfinden" mit einer Situation zu tun. Aber auch aus dem Triumph über andere, denen es jetzt besser geht, über die ich mich aber später erheben werde, entsteht Genugtuung, obgleich es sich bei diesem Gedankengang um uneigentlich aus christlicher Liebe geborene Berechnungen handelt.

In der Kantate 12 bleibt Bach auch musikalisch so wie der Text in seiner Aussage gemäßigt. Die Freude bricht nicht unverhohlen hervor, sondern es bleibt die aus Berechnung resultierende Vernunft, Zuversicht und Gewissheit im Glauben.

Die Nachfolge im Glauben, sei es im Wohl, sei es im Ungemach und im Zeichen des Kreuzes, steht im Mittelpunkt der Bass-Arie. Hier steht der Bass nicht für Christus, sondern für den gläubigen Christen im allgemeinen, wie er ebenfalls in mehreren

Kantaten auftritt.<sup>1</sup> Aus seiner Glaubensgewissheit heraus bekennt er sich zu Christus. Er tritt damit quasi als Vierter zum dreieinigen Gott, der vorangeht, symbolisiert durch die drei kanonischen Stimmen des Orchesters. Die Festigkeit und edle Gewissheit wird nicht nur durch die Wahl eines Basses mit seiner tiefen und festen Stimme, sondern auch durch einen versteckten Hinweis gegeben: Bach formt den Themenkopf der drei kanonisch einsetzenden Orchesterstimmen und den des Solo-Basses aus dem Anfang des Chorals "Was Gott tut, das ist wohlgetan". Solche Choralzitate, die nur aus einigen Tönen bestehen und oft noch rhythmisch oder in einzelnen Tönen variiert sind, finden sich oft bei Bach, doch der Zufall kann bei einer derartigen Menge sowohl an Bach'schen Themen als auch an Choralmelodien nie ausgeschlossen werden.<sup>2</sup> In diesem Falle jedoch scheint die Bewusste Verwendung dieses Chorals allerdings auch noch aus einem anderen Grunde logisch: Der Choral taucht wieder als Schlusschoral auf. So wie Bach in anderen Fällen erst einen Choral in eine Arie hineinblasen lässt, um dann später daraus den Schlusschoral zu machen, kann auch hier eine bewusste Vorwegnahme des Schlusschorals vermutet werden. Damit unterstreicht Bach die Haltung des Christen, der aus der freudigen, edlen Gewissheit, dass es so für ihn das Beste ist, dem Herrn folgt.

Natürlich fällt auch die Verwandtschaft des Themenkopfes mit dem Thema der berühmten Sopranarie aus der Johannespassion "Ich folge dir gleichfalls" auf, deren ersten sechs Töne vom Rhythmus abgesehen mit unserer Arie wie auch dem Choral identisch sind. Doch während die Sopranistin durch den Charakter ihrer Stimme, durch die Koloraturen und auch die Tonart hellere Freude ausstrahlt, bleibt unsere Arie in der ruhigen Gewissheit der Tonart Es-Dur, jener Tonart, die mit dem Orgel-Präludium und der Tripelfuge Es-Dur die den christlichen Glauben wie in einem Glaubensbekenntnis

---

<sup>1</sup> In "Wachet auf, ruft uns die Stimme" im Zwiegespräch mit der Seele als fragender Christ, im Weihnachtsoratorium mit "Großer Herr und starker König" als anbetender. Besonders letztere Arie zeigt den gefestigten Gläubigen wie einen König oder edlen Ritter, der aus freier Gesinnung her in gewisser Größe zu seinem Herrn an die Seite tritt. Diesen Grundcharakter können wir bei einem Bass eher als bei einem Tenor wiederfinden, wenn wir Bachs Werk durchsehen.

<sup>2</sup> Ein Beispiel, an dem man die Schwierigkeit der sicheren Deutung ersieht, sei hier genannt: Der Choral "O Haupt voll Blut und Wunden", zitiert im Wohltemperierten Klavier Bd. 2, im ersten Präludium, Takt 23.

oder Katechismus besingende Große Orgelmesse umklammert und in majestätischer Größe, aber doch ruhiger Gelassenheit, preist.

Von Anfang an setzen die Stimmen immer dicht wie in einer Engführung ein. Damit ist die Nachfolge eine besonders enge wie bei einem quasi " in die Fußstapfen des Vorgängers Treten".<sup>1</sup>

Am Ende folgt ausnahmsweise kein Da-Capo, sondern nur eine auskomponierte Andeutung desselben, indem der Bass noch ein einziges Mal das Thema singt, das aber über die Quinte der Tonleiter folgend hinauf bis zur Oktave gezogen wird. Wieder steht die Oktave als Symbol für das Eingehen zu Gott in das Himmelreich. Die Mächtigkeit der Tonleiter wird schon dadurch deutlich, dass das Continuo plötzlich seine Eigenständigkeit aufgibt und mit dem Bass geht. Dass diese Vereinigung von Solist mit dem Continuo wiederum selbst ein Symbol darstellen soll, muss allerdings zumindest angezweifelt werden, zumal die anderen beiden Stimmen frei bleiben. Umgekehrt betrachtet kann jedoch auch festgestellt werden, dass der Solist seine Selbstständigkeit aufgibt und ein Teil von Gott wird.

Das Stück hat genau 40 Takte, was mit der 4 auf den Menschen, das "ich" verweist, das das erste Wort der Strophe ist. Damit kann im Nachhinein auch die Überlegung angestellt werden, ob die Quarte zu Beginn der Melodie ebenfalls als Symbol der 4 gemeint ist, wie Andreas Werckmeister die Zahlen deutet.<sup>2</sup> Die 40 ist aber auch die Zahl des Wartens, denn 40 Jahre hat Israel in der Wüste gewartet und 40 Tage warten wir auf Ostern. Sollte das ein Aufruf zur Geduld sein, die auch im nächsten Satz eine Rolle spielt?

Die nächste Arie fällt dann wieder in das Geschlecht moll zurück. Obwohl g-moll z.B. von Mattheson als sehr schön und erquickend beschrieben wird, finden wir diese Tonart außer bei der wuchtigen g-moll-Fantasie für Orgel auch bei sehr traurigen Stücken wie z.B. dem bereits beschriebenen Eingangschor zur Kantate 146. Die Tenorarie, in der sich der Solist mit Melismen auf den charakteristisch zueinander in Beziehung gesetzten Worten "treu" und "Pein" aufhält, ist spärlich nur mit Continuo instrumentiert, wozu allerdings die Trompete, das Instrumente der Könige, kommt und zeilenweise den

---

1 Vergl dazu auch Arnold Schering: Bach und das Symbol. Bach-Jahrbuch 1925, S. 45

2 Näheres in A. Werckmeister: Harmonogia Musica, Halberstadt 1702 und Musicalische Paradoxal-Discourse, Quedlinburg 1707

Choral "Jesu, meine Freude" vorträgt. Der Takt hat 3/4 und trägt zusammen mit den Seligkeitsrhythmen im Bass<sup>1</sup> zu einer selig-beschwingten Stimmung bei. Berücksichtigt man alle Faktoren, so ergibt sich ein insgesamt unentschiedenes Bild. Jedenfalls kann von richtiger Freude keine Rede sein. Der zweite Teil der Arie ist allerdings dann etwas beschwingter, was auch dem Text "nach dem Regen blüht der Segen, alles Wetter geht vorbei" entspricht. Es erfolgt kein Da-Capo, so dass diese etwas freudigere Stimmung die Arie beendet. (Das Da-Capo wäre auch kompositorisch schwierig geworden, da in die Arie hinein ja der Choral "Jesu, meine Freude" gewoben ist, der mit einer A-B-A-Form unvereinbar ist.)

Dieser Choral beweist, dass unsere Interpretation richtig liegt, denn er besagt ebenfalls, dass in allem Leide doch Freude ist. Dieses "dennoch", was vor der Freude steht, relativiert diese natürlich.<sup>2</sup>

Die Taktzahl 66 ist gleichfalls schwer zu deuten. Einerseits ist sie die Verdoppelung der 33, die mit dem dreieinigen Gott wie mit Christus und seinen Lebensjahren in Verbindung gebracht wird, andererseits wird sie aus der zwiespältigen Zahl 6 zusammengesetzt, die einerseits als vollkommen angesehen wird, andererseits enthält sie auch Kräfte der Zerstörung,<sup>3</sup> insbesondere in der Kombination 66, die auf die Zahl 666 aus Offenbarung 13,18 weist. Die 66 verbindet daher den Himmel mit der Erde<sup>4</sup>, welche Eigenschaft sehr gut zu dieser Arie passt. Dass 66 außerdem der Zahlenwert des ersten Wortes der Kantate "Weinen" ist, dürfte hier wohl keine Rolle gespielt haben.

---

<sup>1</sup> Vergl. Schweizer S. 489

<sup>2</sup> Susanne Schönweiß verbindet den Choral in ihrer Examensarbeit (Harnburg, 1986) mit dem letzten Vers "Weicht, ihr Trauergeister". Nach meiner Ansicht würden sowohl die erste als auch die letzte Strophe hervorragend zu diesem Satz passen, wie auch ganz allgemein der Grundgedanke aller Strophen.

<sup>3</sup> Hertha Kluge-Kahn: Johann Seb. Bach: Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk, Mösel Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1985, S. 158

<sup>4</sup> Ebenda S. 70

Kommen wir nun zur Kantate 103. Hier erwarten wir in der letzten Arie vor dem Schlusschoral aus der Textinterpretation heraus eine positive Stimmung, die sich von der bloßen Genugtuung zur echten Freude steigert. Genugtuung erfolgt aus der Erkenntnis, dass sich die Trauer nicht lohnt, da man sich nur selber weh tut. Diese Entscheidung birgt noch längst keine eitel Freude in sich, doch bedeutet sie die Verabschiedung von der Trauer.

Bach schreibt im Orchesterritornell allerdings sofort das Thema Freude. Die Freude erscheint in klarer und natürlicher Form mit fortwährenden, aus Cortas gebildeten typischen Freudenrhythmen<sup>1</sup>. Die Tonart D-Dur verbindet die Arie mit vielen anderen Stücken ähnlichen Charakters, die ebenso wie in unserem Fall oft durch Trompete ausgeschmückt sind, wie z.B. das Halleluja aus Händels Messias und zahlreiche Beispielen aus dem Weihnachtsoratorium von Bach. Schweizer empfindet besonders freudig, ja geradezu überschwänglich, die Figuren, die das Continuo im Ritornell beschreibt.<sup>2</sup>

Im zweiten Vers des Solisten mischen sich allerdings Töne ein, die die Freude dämpfen; bei der Textstelle "ihr thut euch selber allzu weh" wirkt der erste Seufzer des Solo-Tenors besonders deutlich durch die plötzlich eingeführte Note C. Die Freudenrhythmen verebben, nur das Continuo stemmt sich verzweifelt gegen an und wirkt wie hin-und hergerissen. Es folgen Parrhasias und ein deutlicher Tritonus als Saltus duriusculus in Takt 13 in der 1. Violine. Natürlich erscheint hier das Geschlecht moll. Doch die Freude kehrt zurück und später begegnen wir auf dem Wort "Freude" wieder schönen Melismen. Am eindrucksvollsten ist jenes mehrere Takte lange ab Takt 46 bis Takt 53, das an das lange Melisma auf Freude im Weihnachtsoratorium erinnert, das ebenfalls ein Tenor singt.<sup>3</sup>

Erneut taucht hier die Taktzahl 66 auf, die die Verbindung vom Menschen zu Gott herstellt.

Bei dieser Arie zeigt sich erneut eine gute Übereinstimmung von Text und Musik. Der Grundtenor der Musik ist Freude schlechthin. Einige Trübungen werden auf der anderen

---

<sup>1</sup> Vergl. auch Schweizer S. 498

<sup>2</sup> S. 501 f

<sup>3</sup> Arie "[Frohe Hirten, eilt](#)"

Seite durch Überschwängliches im Continuo ausgeglichen. So kann man die Musik insgesamt ganz klar im Bereich Freude ansiedeln; die positive Aussagekraft des Textes wird durch den Komponisten sogar eher noch überboten.

Kommen wir nun zur letzten Arie der Kantate 146. Bei ihr gab es zwei unterschiedliche Meinungen hinsichtlich der Einordnung des Textes, wie bereits am Ende der Textanalyse dargestellt. Bachs Entscheidung fällt ganz klar aus: Mit der Tonart F-Dur erreicht er von der Ausgangstonart g-moll gesehen die optimistischste aller im Zusammenhang mit g-moll denkbaren Tonarten. Die Melodie ist einfach und fanfarenartig, ebenso die Harmonik, von affektbeladenen Figuren findet sich keine Spur. In dieses Thema eingebaut ist die Corta als Freudenrhythmus deutlich vernehmbar. Noch deutlicher tritt sie ab Takt 9 hervor, wenn die Bruststimmen geschlossen mit einer Corta einsetzen, die den Auftakt zu einem aufwärtsstrebenden Motiv bildet.

Das gleiche Element, nämlich jene Corta, Bachs charakteristisches Freudelement, ist uns in dieser Betrachtung mehrfach begegnet, so im Eingangschor der Kantate 103. Doch jetzt bricht sich im Gegensatz zu jener, in der die Freudenrhythmen in moll erschienen, ohne Hintergedanken die reine Freude die Bahn und erstrahlt in ihrer wahren und aufrechten Natur. Ab Takt 16 ist die Corta mit einer Exclamatio verbunden, die wie ein plötzliches Aufjauchzen die Musik antreibt, die in einer rasanten Tonleiter aus 32-tel-Noten mündet, die eine starke, plötzliche und emotionsgeladene Hinwendung zu Gott assoziiert.

Wenn danach der Solist einsetzt, so bleibt die Corta im Vordergrund. Fünfmal wird sie als einzelnes Element von den Violinen in homophon geballter Kraft eingeworfen, während sich die Sänger in dem tänzerischen, durch die Corta mitbestimmten Element des Anfangsthemas in kanonischem Wechsel überbieten, um sich darauf mit den Instrumenten vereint emporzuschwingen. Bach empfindet die Freude real. Während ich den Text gar nicht als so überschwänglich fröhlich empfunden habe, weil sich die Freude nicht auf das jetzt bezieht, sondern der Seele nach dem Tode versprochen ist, läßt Bach nicht die Seele (üblicherweise Sopran), sondern zwei wirkliche Menschen (Tenor und Bass) frohlocken und jubeln. Die Qualen und Widersacher aber, von denen in dieser Kantate so lange die Rede war, fallen von ihnen sofort ab und fahren im Nu ab in die Hölle, (sind also abgetrennt,) während der Jubel der Christen davon unberührt weitergeht. Daher die rasanten Läufe abwärts im Continuo, die fast wie eine Rutsche wirken.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vergl. die Bass-Arie "[Stürze zu Boden, schwülstige Stolze](#)" aus Kantate 126 "Erhalt uns Herr bei deinem Wort", in der das Continuo ähnliche Figuren beschreibt. (s.auch Schweizer S. 474)

Der Mittelteil nimmt die geradezu weltlich wirkenden Jubelbekundungen zurück, indem die Instrumente bis auf das Continuo schweigen. So wirkt der Jubel himmlisch verklärt, der Erde abgewandt. Eben "ich" selbst glänze "wie Sterne und leuchte wie Sonne" und brauche nicht mehr den Glanz der Instrumente, so wie ein Engel nicht mehr den weltlichen, äußerlichen Glanz der Kleidung usw. braucht, und ich spüre die himmlische Wonne. Wenn "ich" betone, dass ich kein Trauern, kein Heulen, kein Geschrei höre, so nutzt Bach diese Worte zu ein wenig Chromatik, einer Parrhesia oder einigen Seufzerchen, die aber alle so leicht dahinkomponiert sind, dass sie die Freude kaum erschüttern können. Sie wirken wie eine flüchtige selig-verklärte Erinnerung an zurückliegende harte Zeiten. Mit dem Da-Capo kommt in diesem Falle völlig passend noch einmal der volle Jubel hervor, der die Kantate schließt und nur noch durch den traditionellen Schlusschoral gekrönt wird.

Die Taktzahl 246 kommt wohl eher zufällig zustande, zumal wir in dieser Kantate auch ansonsten keine Hinweise auf versteckte Zahlen mit Symbolkraft finden konnten. 246 ist die Verdoppelung der 123, die die drei ersten und grundlegenden Zahlen enthält und damit eine Vollkommenheit symbolisiert. Die Addition und auch die Multiplikation der drei Zahlen geben denselben Wert.

Bach stellt sich mit der Interpretation des Textes eindeutig auf die Seite derjenigen, die in ihm im Gegensatz zu mir große Freude festgestellt haben. Dabei spielt für Bach sicherlich die Überlegung eine Rolle, dass die frohe Botschaft für einen starken Gläubigen so überzeugend ist, dass er dem Jenseits so zugewandt ist, dass ihn das Leid der Welt nicht mehr anfiht. Der wahre Gläubige als Mitglied der Gemeinde der Heiligen<sup>1</sup> ist selbst in größter Not (z.B. als Märtyrer) noch voll des Lobes auf seinen Gott. Diese Haltung findet sich desto häufiger, je einfacher und gerader der Lebensstil der Menschen ist. In diesem vom theologisch-philosophischen Standpunkt aus negativen Sinne höher stehende Zivilisationen wie unsere heutige in den

---

<sup>1</sup> Vergl. z.B. Psalm 149.1, der Eingang gefunden hat in Bachs große Doppelmotette "Singet dem Herrn"

Wohlstandsländern oder das römische Reich etwa ab der Zeitenwende oder das byzantinische oder osmanische Reich zu Zeiten seines geschichtlichen Herbstes bringen immer häufiger Menschen hervor, die beim kleinsten Abweichen vom täglich Bequem-Gewohnten ins Lamentieren kommen und alsbald verbittern oder gar krank werden oder Selbstmord begehen, da sie unfähig sind, Belastungen zu ertragen. Die im Zusammenhang mit der Fußballweltmeisterschaft 1978 bekanntgewordene brasilianische Frauenrechtlerin und Fußballmoderatorin H. Matilda Meta de Wilka<sup>1</sup> führt darauf auch die Tatsache zurück, dass Menschen, die in wirklichem Elend leben, sich selten gegen die Obrigkeit oder andere Verursacher ihrer Armut und ihres Leides auflehnen, ganz im Gegensatz zu Menschen, denen es gut geht, und die sich scheinbar schon aus Prinzip über alles beklagen.<sup>2</sup>

Wolfgang Böhme verweist in seinem Aufsatz "J.S. Bach: Prediger in Tönen"<sup>3</sup> darauf, dass der Christ in seinem Leben immer sowohl im Leid wie auch in der Freude steht, da er zwar auf dem Weg der Seligkeit ist, aber noch dem Leid und den Schmerzen des irdischen Daseins verhaftet bleibt.

Außerdem scheint Bach aber gerade den Reiz des Gegensatzes zu lieben. Ist dieses zwar ein Gemeinplatz für alle Kunst, so kann man speziell bei Bach diese Regel deutlich erkennen. Im Orgelbüchlein sind zahlreiche frohe Weihnachtschoräle verarbeitet. Einer derjenigen, die am deutlichsten die Freude zum Ausdruck bringen, ist "In dulci júbilo". Weit in den Schatten gestellt wird dieser ruhig-seelige Freude und inneres Entzücken beschreibende Choral aber noch durch die ekstatische Bearbeitung zu "In dir ist Freude in allem Leide", die vom Text genau unser Thema ist.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Von ihr stammt der damals vielzitierte Satz: Jede Frau würde sich freiwillig zur Armee melden, wenn Sie gleich als Unteroffizier anfangen dürfte.

<sup>2</sup> Vergl. H. Matilda Meta de Wilka: "Azar, azedume e o sacudir desses", Curitiba, 1991

<sup>3</sup> In: Herrenalber Texte 64, Karlsruhe, 1985, S. 102f

<sup>4</sup> Ferner komponiert Bach "Wer nur den lieben Gott läßt walten" und auch "Jesu, meine Freude", die beide von Geduld und Gottvertrauen im Leiden sprechen, trotz des Geschlechtes moll recht fröhlich.

Die wahre Freude entspringt dem Leiden und wird im Kontrast zum Leiden sichtbar.<sup>1</sup> Dieses ist auch der Ursprung aller Osterfreude, wie sie z.B. in Bachs Orgelchoral "[Erschienen ist der herrlich Tag](#)" beschrieben wird. Daher können wir die folgenden Worte von Georges Beyron über diesen Osterhymnus voll auf diese Arie übertragen. Sie gelten für unser Beispiel, das in Dur steht, umso mehr und zeigen wieder einmal die Universalität der Tonsprache des Meisters. Er schreibt dazu in „La symbolique musicale de J.S. Bach, au miroir des choral's de l'Orgelbüchlein“ (Positiones lutheriennes, Jahrgang 33, 1985, S. 86): " Dans le choral 31 nous avons une tout autre atmosphere...cellules anapestiquesl signes de joie, qui marchant parallelement a la tierce ou a la sixtel e qui eclatent litteralement en um Alleluia triomphal les dernieres mesures. Cést une atmosphere de victoire. "

---

<sup>1</sup> Vergl. das Prinzip der Betonung der Tugend und des Guten durch Kontrastdarstellung. (wie z.B. in drastischem Maße schon in dem archaischen Roman „Sapientia“ von Roswitha von Gandersheim. Gandersheim um 940.)

## Die Schlusschoräle

Im Schlusschoral wird noch einmal der ganze Sinn der Kantate zusammengefasst. Er ist das Gegenstück zum Bibelwort am Anfang, mit dem er gemeinsam hat, dass er nicht vom Textdichter selbst gedichtet worden ist, sondern als fremdes Zitat beigelegt wurde. Choräle werden überhaupt in mancher Beziehung wie ein Bibelwort behandelt. So haben Choralkantaten weiter kein Bibelwort und es gibt sogar Predigten über Lieder, anstatt über einen Bibelabschnitt. Angesichts der in manchen Kirchen selbstverständlichen Praxis, neben die Worte des Paulus, Petrus usw. aus der Bibel auch Worte der späteren Heiligen, Kirchenväter, Kirchengründer und Theologen zu stellen<sup>1</sup>, ist dieses auch weiter nicht ungewöhnlich. Diese späteren Heiligen haben zwar (außer bei den Mormonen<sup>2</sup> und gewissen anderen Kirchen) nicht die gleiche Verbindlichkeit in ihren Schriften, doch sind sie entweder sanktioniert durch eine Heiligsprechung oder ihre Stellung (z.B. als Papst, der aufgrund seiner Unfehlbarkeit u.U. unumstößliche Gebote aussprechen darf), oder sie haben ein hohes Ansehen in gemeinsamer Tradition der Kirche wie Dietrich Bonhoeffer, so dass sie theologisch nicht umstritten sind. Dazu gehören auch die Lieder des Gesangbuches, obwohl man in Wirklichkeit natürlich durchaus nicht in jedem nur unanfechtbare Glaubensweisheiten findet.

Dennoch gibt es eine Schwierigkeit, die für das Bibelwort nicht besteht. Das Bibelwort wird sicherlich zunächst ausgewählt, und dann werden die freien Texte darauf zugeschnitten oder entwickeln sich von dort ausgehend. Die Choralstrophe aber muss gewählt werden, um die Kantate abzuschließen, es steht also in der Regel der Text bereits fest. So besteht die Schwierigkeit, etwas Passendes zu finden. Es kann sich dabei u.U. nur um eine gewisse Näherung handeln, oder es wird nur ein Teilaspekt im Choral wiedergegeben.

In der Kantate 12 ist der Choral natürlich sehr passend und setzt genau den Inhalt der beiden vorausgehenden Sätze fort. Der optimistische Charakter dieser Glaubensgewissheit ausdrückenden Melodie aus dem späten 17. Jahrhundert bleibt auch im Satz sehr homophon und fest. Nur bei dem Wort "väterlich" wird der Tenor mit abwärts geführten Achtel etwas anschmiegsam.

---

<sup>1</sup> So ist es zum Beispiel durchaus möglich, dass in der katholischen Kirche ein Trauspruch von Ernesto Cardenal o.a. gewählt wird.

<sup>2</sup> Hier gilt das Prinzip, dass es nach wie vor Propheten gibt die den alten in nichts nachstehen und somit den absoluten Willen Gottes verkünden. Der Gründer der mormonischen Glaubensrichtung veröffentlichte z.B. das [Buch Mormon](#), das den Mormonen als heilig wie die Bibel gilt.

Der positive, schöne Geist des Textes wird auch durch die dazugefügte Oberstimme, die auch von der Trompete gespielt werden kann, unterstrichen. Da Bach in dieser Kantate mit Zahlen spielen will, was die vorhergehenden Sätze mehr oder weniger deutlich, aber in ihrer Häufigkeit als Gesamtheit wohl den Zufall ausschließend, zeigen, bereitet ihm der Choral Schwierigkeiten, da die Taktzahl vorgegeben und höchstens durch grobe Eingriffe wie Änderung in einen 2/4 Takt o.a. in engen vorgegebenen Bahnen abzuändern ist.

Es bleibt als nächstes Mittel die Anzahl der Töne, wobei die des Soprans ebenfalls in etwa festliegt. (Sie kann nur durch Durchgänge und auskomponierte Verzierungen erhöht werden.) Die Gesamtzahl der Töne der vier Chorstimmen plus der freien Oberstimme ergibt jedoch genug Variationsmöglichkeiten, zumal schon die Wahl einer (oder mehrerer) Oberstimmen die ungefähre Größenordnung bestimmt. So kommt Bach auf 224 Töne insgesamt, der Verdoppelung von 112, der Zahl für CHRISTUS (3 + 8 + 17 + 9 + 18 + 19 + 20 + 18).<sup>1</sup> Damit sind wir mit dem Schlusschoral bei Christus angekommen, wir sind Christus gefolgt (Bassarie), haben den festen Vorsatz gefasst, ihm treu zu sein (Tenorarie) und sind jetzt in seinen Armen angekommen, wobei Gott hier für Christus steht.<sup>2</sup>

Die 12 ist unter anderem auch eine Zahl der Kirche, da sie für die 12 Jünger oder die zwölf Apostel steht. Als solche ist sie im Eingangschor begegnet, wo diese geheiligten Christen das Kreuz ("das Zeichen Jesu") tragen. Schon dort erscheinen sie stellvertretend für alle wahren Christen, die ja alle das Zeichen Jesu tragen. Diese wahren Christen sind nun mit Gott verbunden, indem die 1 (= Gott) mit der 12 zur 112 verbunden wird. Eine wahrhaft starke Symbolik, die besonders auffällt, da ansonsten die Zahlensymbolik erst in Bachs Spätwerk ausgeprägt scheint. Mit ihr schließt diese beeindruckende Kantate.

---

<sup>1</sup> Für diejenigen, die in der Materie neu sind, sei der Hinweis erlaubt, dass man I und J = 9 rechnet, K erhält 10 usw.

<sup>2</sup> Falls Bach bzw. Franck lieber statt "Gott" "Jesus" gehabt hätte, hätte er eben aus dem Grunde, dass er den Text nicht frei dichtet, sondern aus einer Choralsammlung auswählt, eben diesen Kompromiß eingehen müssen. Andererseits beweist die Tatsache, dass umgekehrt trotz des Bibelwortes mit "Gott" stets von Jesus Christus die Rede ist, dass Franck beide Begriffe synonym verwendet, wie es ja auch katholischem und evangelisch-lutherischem Dogma entspricht.

Der Schlusschoral der Kantate 103 kann hingegen mit 247 Noten keine Symbolik aufweisen, und die Taktzahl 12, die wunderbar mit dem vorherigen Choral in BWV 12 korrespondiert, ist natürlich kein Bachsches Kompositum.

Die Melodie entstammt dem Lied "Was mein Gott will, das g'scheh allzeit", das von Albrecht, dem Älteren, dem letzten Hochmeister des Deutsch-Ritterordens und Reformator des Ordenslandes<sup>1</sup> zu Anfang des 16. Jahrhunderts gedichtet worden ist. Es gehört zu den Liedern, die Gottvertrauen mit Kreuz und Trost in Einklang bringen und steht damit in unmittelbarer Nähe zu dem Schlusschoral der BWV 12. Da die Melodie wunderbar zu dem Text passt, indem sie Charakterstärke und Zuversicht zeigt, wurde dieselbe weitere Male mit sehr ähnlichen Texten vertont und in die Gesangbücher aufgenommen.<sup>2</sup> Daher sagt die Melodie dem Hörer damals wie heute schon sehr viel.

Bach verwendet den Choral "Was mein Gott will" in der Matthäuspassion nach den berühmten Jesusworten: "Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille".

Ein Vergleich beider Fassungen macht deutlich, dass Bach auch im Choralsatz Ausdrucksmöglichkeiten findet: In Takt 3 und 4 ist "verlassen" auffallend dissonant im Gegensatz zu der weichen Bewegung an derselben Stelle in der Matthäuspassion. Weich hingegen wirkt Takt 3,1, wo in der Passion ein fester Akkord Gottes Willen beschreibt. Die Züchtigung aus der Passion bei "züchtiget mit Maßen", die Tenor und z.T. der Alt deutlich beschreiben, fehlt hier ganz, wofür der Bass eine schöne Figur beschreibt, die evtl. das "Aufsetzen" andeuten soll. Eine auffällige Corta im Sopran Takt 5 und eine weitere im Alt des vorletzten Taktes unterstreichen im Gegensatz zum Passionschoral den freudigen Charakter. Während die letztere in sehr einfacher Symbolik mit dem Worte "Wohl" verbunden ist, ist der Verursacher der Emotion "Freude" der Gedanke an Gott bzw. Jesus bei dem Aussprechen des Wortes "dir".<sup>3</sup> Zur Freude hin, die ja mit Gott

---

<sup>1</sup> In Polen bekannt als Albrecht Hohenzollern, ansonsten auch als Albrecht von Hohenzollern oder Albrecht, Herzog von Preußen.

<sup>2</sup> Im Evangelischen Kirchengesangbuch der letzten drei Jahrzehnte finden sich "Wer Gott vertraut hat wohl gebaut" und "Wie's Gott gefällt, so gefällt's auch mir", beide aus dem 16. Jh.

<sup>3</sup> Die Richtigkeit unserer Deutung kann wieder durch Vergleich mit vielen anderen Stellen untermauert werden. Cortas finden sich bei Personalpronomen ebenso wie auch bei Possesivpronomen, die sich auf Gott bzw. Jesus beziehen. ( z.B. Matth. Passion: "[Ich will bei meinem Jesus wachen](#)", Kantate 21 "Ich hatte viel Bekümmernis" im Rezitativ "[Ach Jesu, meine Ruh](#)" und "[Komm, mein Jesus, und erquicke](#)" und daselbst Takt 8 bei "meinem", Takt 18, 24 u.a. bei "du", in Kantate 68, Recitativ "Ich bin mit Petro" Takt 4 bei "Jesus" nebst vielen anderen Stellen.)

verbunden ist, strebt der Bass bei dem Worte "Freudenkron" aufwärts, wie wir das an anderen Stellen mit ähnlichem Text noch deutlicher aus den Arien und Rezitativen kennengelernt haben. Die Figur im Alt im viertletzten Takt könnte man ebenso deuten.

1724 hatte die Leipziger Gemeinde bereits zu Epiphaniass, also ein Viertel Jahr vor Aufführung unserer Kantate in der Kantate "[Sie werden aus Saba kommen](#)" einen Schlusschoral auf dieselbe Melodie gehört, allerdings in diesem Falle übrigens mit einem Melisma auf der viertletzten Silbe vor der Wiederholung (, wohingegen die heutige Gesangbuchfassung ja ein Melisma auf der vorletzten Silbe vor der Wiederholung hat). Der Vergleich dieser Sätze streicht nochmals die Bedeutung des Fis-Dur-Akkordes Takt 3,1 heraus. Obwohl der Choral in dieser Fassung durch seine vielen weichen Melismen etwas von dem heroischen Glaubensbekenntnis und ursprünglichen Kraft verliert, gehört doch auch sein Text noch im weiteren Sinne zu dem typischerweise mit dieser Melodie verbundenen Themenbereich "Gottvertrauen, auch in Kreuz und Not".

Zusammenfassend kann man deutlich sehen, dass auch hier die Freude als Grundcharakter fest verankert wurde, soweit das in einem Choral nur möglich ist.

Der Choral der Kantate 146 ist ohne Text überliefert, was natürlich zu mancherlei Spekulationen Anlass geben mag.

Die Melodie gehört zum Lied "Werde munter, mein Gemüte"<sup>1</sup> die allerdings an vielen Stellen etwas verändert gegenüber der heutigen Fassung des Liedes erscheint. In der Bach zugeschriebenen Lukas-Passion findet sich der Choral unter "Stille, Stille heißt die Losung der Gottlosen in der Welt". Hier fehlen gegenüber der Kantate nur die beiden Cortas und der typisch barocke Quintsprung abwärts im vorletzten Takt. Der Einbau der beiden Cortas spricht deutlich für die zuversichtliche oder gar freudige Grundstimmung des Chorals. Dem müsste auch der Text entsprechen.

Einige Vorschläge für Texte sind bereits im Kapitel über die Kantatentexte vorgestellt worden. Der Text von Neumann "Ach, ich habe schon erblicket" geht insbesondere im drittletzten Takt nicht auf, da eine Note übrig bleibt. Davon abgesehen spiegeln sich die charakteristischen Worte "steh da vor Gottes Thron" und später "Freude" nicht in der Musik wieder. Dass diese Melodie damals überhaupt zu dem Text gesungen wurde, behauptet Neumann, aber Bach bringt im Orgelbüchlein zu dem Liedtext mit der ersten Strophe "Alle Menschen müssen sterben" allerdings eine andere Melodie. Außerdem findet sich der gleiche Schlusschoraltext bereits in der Kantate 162. Dort erscheint er mit anderer Melodie und einer Corta auf "erblicket", was einer Vorwegnahme der freudigen Empfindung im Choral der Kantate 103 (Takt 5) entspricht. Auch hinsichtlich der Achtelbewegungen ist der Text nicht gerade so komponiert, wie es unserem Choral entspricht. Noch schlimmer ist es um den Text bei Peters bestellt. "Barmherzigkeit" stelle ich mir nicht mit einer Corta versehen vor, sondern mit weichen, kurvenden Achteln oder einfach in Vierteln in einer schönen Kadenz, sei es mit Subdominante oder Doppeldominante. Die Corta in Takt 8 träfe auf die "Sünde"! Da würde schon besser die 8. Strophe "O du großer Gott, erhöre " passen. Der Bass in den letzten beiden Takten würde dort zu dem bekräftigenden Amen erklingen.

Noch besser passen würde allerdings im chromatischen 5. Takt mit "Trübsal" und besonders im 8. Takt mit "Freud" die erste Strophe von "Freu dich sehr, o meine Seele und vergiß all Not und Qual" (EKG Nr. 319).<sup>1</sup> Auch das dortige "Fahren" in Takt 7 könnte zum Bass passen, wobei ich allerdings in Takt 8,1 auch noch zwei Achtel erwartet hätte. Dass Bach aber in Takt 4 von Qual mit einer Corta spricht, muss jedoch befremden, denn Bach vertont die Worte sonst auch dann, wenn sie in Negationen vorkommen, im ursprünglichen Sinn. Möglich wäre auch die letzte Strophe, wo die Engel in den wallenden Achteln des Taktes 9 angedeutet sein könnten.<sup>2</sup> ["Freu dich sehr, o meine Seele"](#) war zumal in der Bachzeit ein bekannter Choral. Er nimmt das Grundthema der Kantate mit den Stichworten "aus Trübsal und großem Leid" auf und steht damit in engster Beziehung auch zum Evangelium des Sonntags.

---

<sup>1</sup> Freu' dich sehr, o meine Seele!/  
Und vergiß all' Noth und Qual,/  
Weil dich nun Christus, dein Herre,/  
Ruft aus diesem Jammerthal:/  
Aus Trübsal und großem Leid /Sollt du  
fahren in die Freud',/  
Die kein Ohr jemals gehöret/  
Und in Ewigkeit auch währet.

<sup>2</sup> Früher lautete das Ende des Verses übrigens leicht abgewandelt: "...mit den heiligen Engeln droben ewig Gottes Gnade loben."

Natürlich müsste für dieses Version die letzte Note in zwei Viertel aufgelöst werden. Diese Auflösung muss aber auch für andere Versionen erfolgen, um im Reimschema dem drittletzten Takt zu entsprechen, es sei denn, dass umgekehrt dieser an den letzten angepasst wird, wie zum Textvorschlag auf Seite 15 geschehen muss.<sup>1</sup> Dieses gilt ebenfalls für Wustmanns Vorschlag, der da lautet:

Denn wer selig dahin fährt,  
Da kein Tod mehr klopfet an:  
Dem ist alles wohl gewähret,  
was er ihm nur wünschen kann.  
Er ist in der festen Stadt,  
da Gott seine Wohnung hat,  
er ist in da Schloss geführt,  
das kein Unglück nie berührt.

Für diesen Vorschlag vermisse ich in der Musik die Widerspiegelung von so einem Wort wie „Tod“. Auch die Achtel in den letzten vier Takten erscheinen mir nicht sehr wohl begründet. Außerdem hätte Bach sehr leicht das Wort „fähret“ noch weiter unterstreichen können, indem er dem Bass in Takt 2 auf der Zählzeit drei und vier weitere Achtel ((C-D-E-C) gewährte. Der Text erscheint mir auch nicht unbedingt als Schluss dieser Kantate passend.

Die Musik des Chorals spiegelt auf jeden Fall eindeutig einen frohen und erlösten Zustand wider.

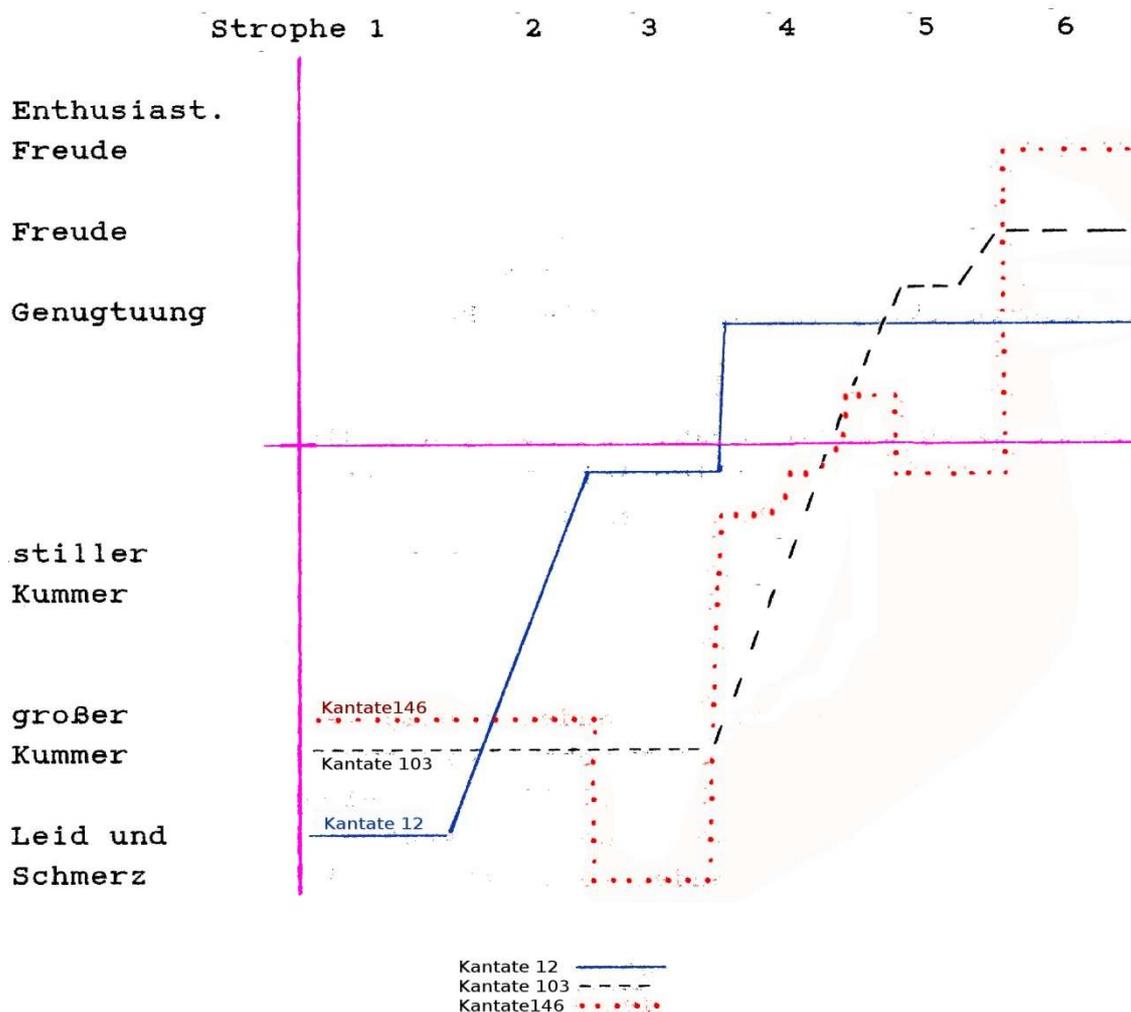
---

<sup>1</sup> Siehe auch im Kritischen Bericht zur NBA (Kantaten zum Sonntag Jubilate) S. 86

## Resümee und Schlusswort

Durch den Vergleich der drei Werke, die drei unterschiedliche, aber doch unter einem gemeinsamen Dach stehende Aussagen zum Thema des Sonntages Jubilate machen, treten typische Züge in einer Plastizität hervor, wie wir sie beim Betrachten eines einzelnen Werkes allein kaum erkennen können. Insbesondere folgende Aussagen können zusammenfassend herausgestellt werden:

1.) Die drei Kantaten weisen große Ähnlichkeiten auf. Diese beziehen sich nicht so sehr auf das Äußere wie Aufbau, Instrumentation und Länge, als vielmehr auf das gemeinsam zugrunde liegende verwendete Material und den Handlungsablauf. Der Handlungsablauf wurde schon in der Textanalyse miteinander verglichen. Da die Musik sich meistens – wie wir gesehen haben - am Text orientiert, gilt für sie das entsprechende. Wollte man für die Musik eine Grafik wie für den Text erstellen, so würde sich ebenfalls derselbe Anstieg vom Negativen zum Positiven in allen Kantaten zeigen: (Grafik ohne Sinfonias und Schlusschoral zu BWV 146)



Abweichungen gegenüber der reinen Textversion (S. 17) gibt es in der Kantate 146 in Strophe 2 und 4. Dadurch wird der Anstieg in der Grafik für BWV 146 noch unkontinuierlicher, als es ohnehin schon in der Textfassung der Fall war. In der Kantate 103 ist der erste Satz vereinfachend zusammengefasst dargestellt. Wollte man der Tatsache Rechnung tragen, dass in dem ersten Orchesterritornell von Freude die Rede ist, wohingegen im Rezitativ des Basses inmitten des ersten Satzes das Leid überhand nimmt, wäre die Darstellung natürlich sehr kompliziert. In der Kantate 103 ist nur der 5. Satz in der Musik etwas positiver angesetzt als im Text, ansonsten haben wir eine gute Übereinstimmung. In BWV 12 sind überhaupt keine Unterschiede in der Grafik gegenüber der Textfassung.

Zahllose Parallelen in der musikalischen Sprache zeigen die Ähnlichkeiten der Aussagen, die zwischen einzelnen Teilen der Kantaten bestehen. Die ganze vergleichende Betrachtung deckt die Gemeinsamkeiten auf und zeigt damit den theologischen Kern, der allen drei Kantaten zugrunde liegt. Bachs zeitlose, im Wesentlichen schon in seinen jungen Jahren ausgeprägte Formulierungsweise erleichtert den Vergleich natürlich ungemein.

2.) Die Homiletik in der musikalischen Substanz des Meisters ist klar zu erkennen. Die Musik zeigt sich als Zwillingschwester der Predigt, die die Texte auslegt, wie in den Grundgedanken zur Komposition eingangs dargestellt und gefordert wurde.

Bach legt dabei sachlich den Text aus, wodurch wir dann auch entweder eine totale Übereinstimmung von Musik und Text haben, oder die Musik interpretiert den Text in eine bestimmte, aber nachvollziehbare Richtung, so dass der Text durch die neue Interpretation in anderem Lichte erscheint. In beiden Fällen zeigt sich die Musik als eindeutig. Sie ist damit nicht nur weit ab von vielem seicht-musikalischen Machwerk, wie unsere Zeit es auch viel kennt, nämlich Musiken, die man ebenso zu traurigen wie zu fröhlichen Gelegenheiten unterhaltsam, aber ohne inneren Verstand darbieten kann, sondern unterscheidet sich dadurch selbst von vielen Werken ernsthafter Komponisten bis hin zu Haydn und Mozart. Was Schubert über die Liedkomponisten seiner Zeit erhebt, das erhebt Bach über seine Zeit. Er vertont die Texte nicht irgendwie in netter Weise, sondern interpretiert sie. Dadurch wird die Musik nicht nur dem Text

gleichberechtigt, was zwar einstens Goethe anscheinend bei Schubert gerade nicht schätzte, wir aber heute idealisieren, sondern darüber hinaus erhebt sich die Musik über den Text und macht ihn erst unsterblich, was sowohl bei Schubert als auch bei Bach klar anhand von Beispielen mit mäßigen oder gar schlechten Texten festgestellt werden kann.

3.) Wir erkennen in allen Kantaten den klaren architektonischen Bauplan. Dieser folgt dem Verlauf des Textes. Dabei gibt es Bezüge von einem Satz zum anderen, die die Einheit der Kantate unterstreichen.

Zusätzlichen Mörtel verwendete Bach dabei, indem er den Bauplan bestimmten Zahlen folgen lässt. Ich habe die Deutungen der Zahlen bewusst zurückhaltend vorgenommen, da Fehleinschätzungen natürlich nie ausgeschlossen werden können, zumal sich sehr viele Zahlen herauslesen lassen, von denen einige immer durch Zufall symbolträchtig sind. Insbesondere habe ich daher z.B. darauf verzichtet, auch noch aus den Quersummen dieser Zahlen Schlüsse zu ziehen usw.

Nur die starke Häufung von Zahlen kann dem Analytiker größtmögliche Gewissheit verschaffen.

Diese Häufung erkennen wir in der Kantate BWV 12, und damit ausgerechnet in der frühesten, während die Forschung sich bisher bei Zahlensymbolik fast nur mit dem Spätwerk Bachs beschäftigte.

Begründet man die 16 Takte der Sinfonia in der schönen, periodischen Geradtaktigkeit, und deutet die anderen Taktzahlen der einzelnen Sätze zahlensymbolisch, läßt lediglich die 62-taktige Arie "Kreuz und Kronen sind verbunden" keine plausible Deutung ihrer Taktzahl zu. Zwar ist es natürlich nicht zwingend, dass alle Sätze in dieser Kantate nach diesem Prinzip konstruiert worden sind, aber gerade auch in dieser Arie haben wir anhand mehrerer Zahlen Anhaltspunkte dafür gefunden, dass Bach uns etwas mitteilen will.

Bach ist ja durch viele Bücher, die er studiert hat, stark mit der im ganze Mittelalter gepflegten alten Kunst der Zahlensymbolik konfrontiert, und nach allem, was wir über ihn wissen, ist er auch hier konservativer Vertreter des zu Ende gehenden abendländisch-christlichen Jahrtausends, in dem die Antike mitsamt ihren babylonischen und ägyptischen Wurzeln im katholisch-kaiserlichen Europa weiterlebt.

So ist er sicherlich mit [Leibniz](#) konform, der den berühmten Satz "Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" formuliert hat.<sup>1</sup> Die Musik vergleicht sich damit mit der ersten Kunst unter dem Quadrivium der sieben freien Künste. Durch dieses unbewusste Zählen als einer Übung auch im religiösen Sinn schlägt sie die Brücke zu Gott.<sup>2</sup>

Daher habe ich weitere Überlegungen gewagt: Wenn die Gesamtzahl der Takte aller Sätze ( $16+141+7+62+40+66+10 = 342$ ) ebenfalls eine Bedeutung haben sollte, wäre die Tatsache, dass die Taktzahl eines bestimmten Satzes nicht deutbar ist, ein Indiz dafür, denn wenn die Gesamtzahl vorgegeben ist, kann man nicht erwarten, dass auch noch alle Sätze die Taktzahlen haben können, die man gerne hätte. Mindestens ein Satz muss normalerweise willkürlich mit einer Taktzahl versehen werden, die nur in Hinblick auf das Endergebnis gewählt wurde. 342 aber unterstreicht noch einmal den Ausgangspunkt und die Überschrift der Kantate "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst u. Noth sind der Xristen Tränenbrot", so dass dieses Wort - nunmehr erhellt durch den Trost der Worte und der Musik in den letzten Kantatensätzen - auch abschließend noch einmal zitiert wird, wie ein Pastor dieses am Ende einer wohl gelungenen Predigt machen kann. Denn der Buchstabenwert dieser Worte ist in der angegebenen Originalschreibweise 684, worin 342 genau 2 mal enthalten ist.<sup>3</sup>

Mit dieser faszinierenden Entdeckung kann man diese unter zahlensymbolischen Gesichtspunkten wirklich außergewöhnliche Kantate beschließen. (Dennoch möchte ich auch an dieser Stelle noch einmal davor warnen, den Zufall bei der Deutung von Zahlen zu unterschätzen. Ich selber habe das bei meiner Arbeit zu spüren bekommen und möchte mir erlauben, dieses kleine Beispiel mit anzuführen: Bach zitiert in dieser Kantate zwei Choräle: "Was Gott tut, das ist wohlgetan" und "Jesu, meine Freude". Bei beiden Chorälen habe ich den Zahlenwert ermittelt, wobei ich auch alternativ beim ersten Choral den Anfang "Was Gott tut" für sich ausgerechnet habe. So ergaben sich die Werte 167 und 153, zwei Zahlen, die mich auf's höchste überraschten: Am Vortage hatte ich mir nämlich genau diese Zahlen eingeprägt, denn es sind die beiden Zahlenschlösser an meinem neuen Fahrrad. Da dieses sogar ein Geschenk des

---

<sup>1</sup> Zitiert bei Gurlitt, W. : J.S. Bach, der Meister und sein Werk, München und Kassel, 19801 , S. 49

<sup>2</sup> Vergl. auch Joachim Widmann: "Das unbewusste Zählen der Seele" in Musik und Kirche, 52. Jg, Kassel und Basel 1982, 8.287

<sup>3</sup> Zum Widerspruch zur Zählung 666 bei Hirsch s.S. 41, Anm. 2

Hamburger Bachvereins ist, könnte man übrigens als begeister Analytiker daraus sicherlich genügend Material für eine weitere Abhandlung gewinnen !)

4.) Das bedeutendste und schönste Ergebnis meiner vergleichenden Arbeit ist für mich aber, dass man in klarer Weise die Besonderheiten und Schönheiten der Kompositionen des großen Meisters erkennen kann. Vieles, was wir als Gemeinsamkeiten für diese drei Kantaten erkennen durften, können wir abstrahieren und bei Bach immer wieder finden. Der Meister spricht in einer direkten Weise zu uns als Hörer oder Leser seiner Werke. Dabei bedient er sich einer klaren und unmissverständlichen Sprache, die sich zwar zumindest dem heutigen Hörer, der die Romantik und die Moderne einschließlich der Populärmusik mit ihren unterschiedlichen Effekten und Sprachen kennengelernt hat, nicht sofort erschließt, die aber dann ganz deutlich zu uns redet, wenn wir uns mit ihr eingehend befassen und vor allem verschiedene Bach-Werke miteinander vergleichen. Daher kann man aus dieser Schrift so viel über die Sprache des Meisters erfahren.

Bach hält sich nicht bei jedem einzelnen Wort auf, sondern schildert den Zustand, den einige bestimmte Worte assoziieren oder malt den Grundcharakter des Stückes. Dabei kommt aber das Wesentliche in einer Weise heraus, die ausreicht, um den Text gut zu interpretieren und darzustellen. Indes wollen wir an dieser Stelle nicht in den alten Streit über die Frage der Tonmalerei bei Bach und die Definition und das Verständnis der Figuren, Affekte usw. eingreifen. Ich lege lediglich Wert auf die praktische Erkenntnis, dass Bach eine musikalische Sprache schreibt, die geeignet ist, selbst kompliziertere Zusammenhänge musikalisch auszudrücken, sofern natürlich Gefühle und Stimmungen im Spiele sind, die sich musikalisch ausdrücken lassen, oder Worte, die Gefühle in uns erregen, die wiederum musikalisch beschrieben werden können.<sup>1</sup> Dabei benutzt Bach nicht in der Ausschließlichkeit wie die Romantiker oder Beethoven Stimmungen, die die Gefühle einfangen, sondern hat eine sehr vielseitige Tonsprache. Sie kombiniert in Töne gefasste Stimmungen mit in oftmals feststehenden Figuren ausgedrückten

---

<sup>1</sup> Gemeint sind Schmerz, Heiliger Geist, Freude und auch bildlich dargestellte Dinge wie Krone oder Schlange im Gegensatz zu Worten wie Physik, Parteitag, Emanzipation, Gewerkschaft oder Verbundmaterialien. Die Musikstücke, die sich trotzdem wie etwa Zimmermanns Vertonung einer Parteitagsrede Gorbatschows mit derartigen Begriffen und Inhalten abgeben, sind deswegen auch künstlerisch gescheitert.

Aussagen, beschreibt aber auch Dinge wie Zahlen oder bildliche Begriffe, wobei der Meister auch über die reinen Möglichkeiten der gehörten Musik hinausgreift, indem er z. B. das Schriftbild mit einbezieht oder gar zahlensymbolisch arbeitet. In der Wissenschaft spricht man dann eben von Figuren, Affekten, affekthaltigen Figuren, Symbolen oder Tonmalerei, und streitet heftig um die Terminierung. (Um mich aus diesem Streit fern zu halten, drücke ich dieses so allgemein wie möglich aus, so wie ich es auch in der ganzen Abhandlung getan habe. Wir wissen, was die jeweiligen Interpreten mit ihren Aussagen meinen, und was immer wieder als gemeinsame Grundlage deutlich wird.)

Diese Figuren haben ihren Ursprung und ihre Parallelen in der Rhetorik, worin Bach als Schüler der Michaelisschule Lüneburg unterwiesen worden war. Zahlreiche Theoretiker hatten sich zu Bachs Zeiten bereits mit den rhetorischen und musikalischen Figuren befasst.<sup>1</sup>

Bach schreibt hochvergeistigte Musik, die seine Philosophie oder eben genauer seine Theologie deutliche hervortreten lässt. Dabei wirkt die Musik dennoch vollendet. Wer die Musik Bachs nicht kennt und diese Abhandlung oder andere Interpretationen liest, müsste eine vertrocknete und konstruierte Komposition erwarten. Stattdessen tritt uns die Musik in einer meisterhaften Aufmachung entgegen, wie wir sie bei allen großen Meistern kennen. Mehr noch, diese Einheit von Musik und Wort finden wir gerade auch bei manchen großen Meistern nicht so wieder, nämlich dass der Text zusammen mit der Musik ein Einheit wie die sich liebenden Mann und Frau bildet, die sich gegenseitig stützen, die mal dem Verlangen des Einen, mal des Anderen nachgeben, aber fest im Glauben vereint ihren Weg des Lebens zu gemeinsamer Größe und Vollendung voranschreiten.

Im Gegensatz zu den anderen großen Meistern erscheint uns Bach wie ein Architekt, der den Baustoff formt und in edelste Formen fügt wie etwa eine gotische Kathedrale. Die anderen Meister erscheinen uns viel stärker als Umsetzer von Ideen, von denen sie quasi ergriffen werden und zu deren Umsetzung sie eine Art Medium darstellen. Wenn Beethovens Werke Überlänge haben, liegt es daran, dass die Kraft der musikalischen Idee diese erzwungen hat. Bei dem Leipziger Meister hingegen entpuppen sich Überlängen als geplante architektonische Leistungen, die mathematischen oder anderen Überlegungen entspringen sind.

---

<sup>1</sup> Vergl. Martin Voigt: Bach als Ausleger der Hl. Schrift, S. 15

Die Muse küsst ihre Meister und führt sie mit sich auf Reisen in fantastische Länder, von denen sie uns dann in ihren Werken erzählen. Bach hingegen führt seinerseits die Muse, hebt sie hinein in das höhere Reich der geistigen Vollkommenheit.

Gerade weil wir die Romantik, Wagner und die Moderne erlebt haben, können wir Bach in seiner wahren Größe erkennen. Wir haben erfahren, dass das rein Gefühlsmäßige nicht alle Bedürfnisse befriedigen kann.

"Darum überkommt uns ein Sehnen nach der Musik der edlen und vollendeten Form. Wir sind für ein Tongewebe aus obligaten Stimmen empfänglich, wie vielleicht kein Geschlecht vor uns es war. Wir durchwanderten das zerrissene und zerklüftete Land der modernen Kunst und haben Hunger und Durst nach erhabener Gesetzmäßigkeit. ...Wer die Werke des Meisters mit Aufmerksamkeit durchgeht, ist von der Vehemenz der Tendenz zur Tonmalerei überrascht. Der Thomaskantor erfasst jede Gelegenheit der Schilderung, die in einem zu vertonenden Text gegeben ist. ...Aber in allem weiß er Maß zu halten. Seine Tonmalerei ist sinnig, aber nicht sinnlich. Er deutet der Phantasie des Hörers ihren Weg. So ist er durch und durch modern. Aber seine Wirkungen bleiben immer musikalisch und werden nie aufdringlich."<sup>1</sup>

Dabei arbeitet Bach aus einem inneren Frieden heraus wie ein Mystiker, dessen Seele in dem unendlichen Ozean, den wir Gottes Geist nennen, aufgegangen ist. Seine Gefühlsschilderungen, seien sie noch so extrem, sind durch das Licht des großen Meisters und gläubigen Christen geläutert, der durch die Leidenschaften nicht umhergeworfen wird, sondern diese schon überwunden hat.

Paul Hindemith sagte in seiner Festrede auf der Bachfeier 1950 in Hamburg deshalb abschließend: „Ist es einer Musik gelungen, uns in unserem Wesen nach dem Edlen auszurichten, so hat sie das Beste getan. Hat ein Komponist seine Musik so weit bezwungen, dass sie dieses Beste tun konnte, so hat er das Höchste erreicht. BACH HAT DIESES HÖCHSTE ERREICHT.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Schweizer, Vorwort zu Bach: "Auswahl der besten Klavierwerke" Universal Ed., Wien 1929.

<sup>2</sup> Paul Hindemith: Ein verpflichtendes Erbe, Festrede auf der Bachfeier der Hansestadt Harnburg am 12. Sept. 1950

Bachs Musik ist ohne die geistliche Grundlage nicht zu verstehen und auch nicht denkbar. In der Zeit vor der Aufklärung stand der Mensch viel mehr mit seinem ganzen Leben im Glauben, ja die Religion war unmittelbare Äußerung des Lebens. Bach ist dabei ganz konservativer Vertreter dieser dahinschwindenden Epochen, in denen nicht nur ein Musiker, sondern auch der einfache Handwerker seinen täglichen Beruf als Gottesdienst verstand. Den Werken des Meisters geht in einer Deutlichkeit, wie wir sie bei sonst keinem Musiker finden, das Iesu Iuva voraus, und er schließt sie in dem Bewusstsein: Soli Deo Gloria. Bei Bach steht die Musik ganz im Dienste des Höchsten, dessen Heiliges Wort sie verkündet und auslegt, den sie preist und anbetet.

Und das alles in einer Zeit, in der das Interesse am Gottesdienst rapide abnimmt und in der sich andere Musiker daher der Oper und dem bürgerlichen und höfischen Musikschaffen zuwenden! Und das alles zudem in einer Zeit, in der es um die Predigt mit den Mitteln der Rhetorik, wie die Pastoren sie pflegen, böse bestellt war.

So steht Bach wie ein Prophet einsam, aber der Nachwelt in reinem Lichte erscheinend, wie eine feste Säule des Glaubens und berichtet uns in seiner Musik von der Größe und Liebe Gottes und den Erfahrungen der Menschen mit ihm. Vieles ahnt der Hörer, aber noch mehr Gewissheit darum bringt eine Analyse ans Licht; und in diesem Vergleich dreier Kantaten zu demselben Thema treten die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten der Bach'schen Musik besonders deutlich vor die Augen.

Selbst Nietzsche zollte der geistlichen Größe des Meisters Respekt und schrieb: "Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium."<sup>1</sup>

Bach steht damit in einer Linie mit Luther, indem er an der These festhält, dass die Kirchenmusik Auslegerin der Heiligen Schrift ist. Musik, die nicht diesem Ideal folgte, sondern sich selbst genügen wollte, war für ihn "Geplärr".

Im Dezember 1932 erschien von der Zeitschrift *Revue Musicale* die Spezialausgabe Bach, in der sich Seite 25f das denkwürdige Zitat findet, unter dessen Motto ich diese Schrift beenden möchte:

„Ainsi, dans les poèmes de Bach, la force expressive est due à connaissance des livres consacrés. Il est impossible de ranimer une de ses oeuvres, si l'on pretend ignorer que cet organiste s' etait fait une Bible de son orgue.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> zit. nach Martin Voigt: J.S.Bach als Ausleger der Schrift, Hannover 1986

<sup>2</sup> So wurzelt die Ausdruckskraft in Bachs Schöpfungen in der Kenntnis der Heiligen Schrift. Es ist unmöglich eines seiner Werke zu beleben, solange man die Tatsache außer acht lässt, dass dieser Organist aus seiner Orgel eine Bibel gemacht hat.

weinen, klagen, sorgen, zagen *OP. 82*  
(Dominica Jubilate)

Nº 1. Sinfonia

Johann Sebastian Bach  
1685 - 1750

Adagio assai

Oboe

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Continuo e Fagotto

Nº 3. Recitativo

Violino I II

Viola

Alto

Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb-sal, durch viel Trüb-sal, wir müssen durch viel

Trüb-sal, durch viel Trüb - sal in das Reich Got - tes ein-ge - hen.

Lento

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Wei - nen, Kla - gen, Sor - gen, Za - gen.

gen, Wei-nen, Kla - gen, Sor - gen, Za - gen, Wei-nen, Kla - gen, Sor - gen, Wei-nen, Kla - gen, Sor - gen, Wei-nen, Kla - gen.

Nº 4. Aria

Oboe

Alto

Continuo

Kreuz und Kro - ne sind ver - bun - den, Kampf und Klein - od - sind

eint, Kreuz und Kro - ne sind ver - bun -



24

Ihr werdet wei - ßen und heu -

1

Ihr werdet wei - ßen und heu -  
 len, wei - ßen und heu - len,  
 a - ber die Welt wird sich freu -

39

len, wei - ßen und heu - len, a - ber die Welt wird sich freu -  
 len, wei - ßen und heu - len,  
 a - ber die Welt wird sich freu -

145

en, a - ber,  
 a - ber, a - her, a - ber die Welt wird sich freu -  
 en, a - ber,  
 a - ber, a - ber, a - ber die Welt wird sich freu -

Adagio, 101

ca.  
 ca.  
 freuen. Ihr a - ber werdet tran - rig sein, ihr werdet tran - rig sein, ihr a - ber werdet tran - rig

101

ca.  
 ca.  
 Doch es - ru Tran - rig. Keit soll in Freu -

105

sein, ihr werdet tran - rig sein, ihr a - ber werdet tran - rig sein.

105

Doch es - ru Tran - rig. Keit soll in Freu -

Links zu den kompletten Partituren: [BWV 12](#), [BWV 103](#) und [BWV 146](#)

2. RECITATIV.

Tenore. Wer soll, le nicht la Klagen an-ter-gahn, wann uns der Lieh-ote wird ent-ri-oen? Der

Continuo. Arst-ist-ou-er dir zu fin-den.

See-le Heil, die Zuflucht kranker Herzen sch't nicht auf uns-er Schmer-ern.

3. ARIE.

Violino concertante o Flauto traverso.

Alto.

Continuo. *staccato e piano*

10

Klein

59

62

66

69

4. RECITATIV.

Alto. De wirst mich nach der Angot auch wie der am er-qui-chen; so will ich mich zu

Continuo. dei-ner An-kauf schi-chen, ich treu-e dem Ver-hei-erungs-wort, dass mei-ne Trau-fig-keit in

Freu-do soll ver-lich-ter ver-den.

13

16

19

22

25

heil Arst-ist-ou-er dir zu fin-den, ich su-che

durch ganz Gi-le-ath, ich su-che durch ganz

Gi-le-ath; wer heilt die Wun-den mei-ner Sin-den, weil man hier

hei-ern Hal-am hat, wer heilt die Wun-den mei-ner Sin-den,

5. ARIE.

Tromba. *(Obbo d'amore I. II. col Violino I.)*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

*pianissimo*

*pianissimo*

*pianissimo*

Er ho-let euch, er ho-let euch, ho-

*pianissimo*

trüb-le Stimmen, ihr that euch sel-ber all-er-ue-vek, ihr that euch sel-ber all-er-ue-vek, ihr

„Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.“

Soprano.  
Tromba, Flauto traverso,  
Oboe d'amore I. II.,  
Violino I. col Soprano.

Musical score for Soprano, Tromba, Flauto traverso, Oboe d'amore I. II., Violino I. col Soprano, Alto, Violino II. col Alto, Tenore, Viola col Tenore, Basso, and Continuo. Includes German lyrics: Ich hab' dich ei-nen Au-gen-blick, o lie-be-s Kind, ver-las-sen; a-ber, sich' mit gross'em Glück und Trost ohn'al-le Man-schen:

Musical score for Oboe I., Oboe II., Taille, Violino I., Violino II., Viola, Continuo, and Organo. Includes the instruction (Tutti).

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. Includes German lyrics: will ich dir schon die Freu-den-Kron' auf-se-tzen und ver-eh-ren. Dein

Musical score for Violino I., Violino II., Viola, Continuo, and Organo. Includes the instruction (Solo).

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. Includes German lyrics: kur-zer Leid soll sich in Freud' und e-wig Wohl ver-keh-ren.

Musical score for Violino I., Violino II., Viola, Continuo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo. Section 2, Adagio. Includes German lyrics: Wir müs-sen durch viel Trüb-sal in das Reich Got-tes ein-ge-hen, in das Reich Got-tes ein-ge-hen, wir

Musical score for Violino I., Alto, Continuo, and Organo. Includes German lyrics: nach dem Him-mel zu, nach dem Him-mel will ich zu-

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. Includes German lyrics: in das Reich Got-tes ein-ge-hen, in das Reich Got-tes ein-ge-hen, wir

4. RECITATIV.

Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano  
Continuo

Ah! wer doch schon im Him-mel wär! wie dränget mich nicht die bö-se

Welt! Mit Wei-nen steh ich auf, mit Wei-nen leg' ich mich zu Bet-te, wie trüg-lich wird mir nach-ge-

stellt! Herr! merke, schau drauf. Sie hassen mich, und oh-ne Schuld, als wenn die Welt die Macht mich

Ich äh-e mei-ne Zäh-ren mit

5. ARIE.

Flauto traverso.  
Oboe d'amore I.  
Oboe d'amore II.  
Soprano.  
Continuo.

6. RECITATIV.

Tenore.  
Continuo.

Ich bin be-reit mein Kreuz ge-dul-dig zu er-tra-gen, ich

weiss, dass al-le mei-ne Pla-gen nicht werth der Herr-lich-keit, die Gott an den er-wähl-ten

Schaa-ren und auch an mir wird of-feu-ba-ren. Jetzt wein ich, da des Welt-ge-

Himmel bei meinem Jammer fröh-lich scheint: bald kommt die Zeit, da sich mein Herz er-freut, und da die

Welt einst oh-ne Trö-ster weint. Wer mit dem Fein-de ringt und schlägt, dem wird die

Kro-ne bei-ge-legt, denn Gott trägt hei-ßen nicht mit Hän-den in den Him-mel.

Links zu kompletten Partituren: [BWV 12](#), [BWV 103](#) und [BWV 146](#)

7. DUETT.

Oboe I.  
Oboe II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Tenore.  
Basso.  
Contino.

8. CHORAL.

Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.

## Literaturverzeichnis

- Albrecht, Christoph: Musik und Kirche, 52. Jahrgang, Kassel und Basel 1982
- Ambrose, Z.Ph.: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und die antike Redekunst,  
in Bach-Jb 1980, 35-46
- Aurifaber, Johannes: Tischreden D. Martin Luthers, Eisleben 1566
- Axmacher, E.: Bachs Kantatentexte in auslegungsgeschichtlicher Hinsicht,  
in: Petzoldt, M. (Hrsg.): Bach als Ausleger der Bibel; theologische und  
musikwissenschaftliche Studien zum Werk J.S. Bachs, Göttingen 1985
- Axmacher, E.: Erdmann Neumeister - ein Kantatendichter J.S. Bachs, in: M+K 1990
- Bach-Jahrbücher, ab 1904, Leipzig, später Berlin
- Bartel, D.: Hdb. der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
- Beyron, Georges: La symbolique musicale de J.S. Bach, au miroir des chorals de  
l'Orgelbüchlein. In: Positions luthérienne Jg. 33, 1985, S. 86 ff
- Blume, F.: Kurzanalyse zur Kantate 103 von J.S. Bach, in: 14. Deutsche Bachfestschrift
- Boyd, Malcolm: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk – Deutsche Übersetzung:  
Konrad Küster, Stuttgart 1984
- Dahlhaus, C.: Zur Geschichte der Permutationsfuge, in: Bach-Jb 1956
- Daw, Stephen: Bach, the Choral Work, London 1986
- Dehnhard, W.: Kritik der zahlensymbolischen Deutung im Werk J.S. Bachs, in:  
Alte Musik als ästhetische Gegenwart I (hrsg. v. Berke, D. und Hanemann, D.  
Kassel 1987, 450-452
- Dürr, Alfred: Die Kantaten von J.S. Bach, Kassel 1971
- Duparcq, Jean-Jacques: De quelques aspects de la symbolique de nombres chez J.S.  
Bach, in: Positions luthérienne Jg. 33, 1985, S. 69 ff
- Feldmann, Fritz: Numerorum mysteria, in Sonderdruck aus: Hohnerstiftung  
Trossingen, Archiv für Musikwissenschaft, Herausgegeben von Willibald  
Gurlitt in Verbindung mit Heinrich Bessler, Walter Gerstenberg, Arnold  
Schmitz, Trossingen 14. Jg. 1957
- Fröde, Christine: Texte zu den Kantaten Motetten, Messen, Passionen und Oratorien  
Von Johann Sebastian Bach, Leipzig 1986
- Gojowy, D.: Wort und Bild in Bachs Kantatentexten, in: Mf 15/1, 1972, 27-39

- Gurlitt, W.: J.S. Bach, der Meister und sein Werk, München und Kassel 1980
- Hahn, Harry: Symbol und Glaube im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers  
Von J.S. Bach, Beitrag zu einer Bedeutungskunde, Wiesbaden, 1973
- Herrenalber Texte 64, Karlsruhe 1985  
(Darin: Wolfgang Böhme: J.S. Bach: Prediger in Tönen)
- Hirsch, Arthur: Die Zahl im Kantatenwerk J.S. Bachs, Neuhausen-Stuttgart 1986
- Hindemith, Paul: Ein verpflichtendes Erbe, Festrede auf der Bachfeier der Hansestadt  
Hamburg am 12. September 1950
- Hochreither, Karl: Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann  
Sebastian Bachs, Merseburg 1983
- Hoffmann, Erbrecht, M.: Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck, in:  
J.S. Bach in Thüringen, Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950
- Kelletat, Herbert: Zur musikalischen Temperatur, Bd.1 u.2,Merseburger Verlag 1981/82
- Kluge-Kahn, Hertha: J.S. Bach Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem  
Spätwerk, Wolfenbüttel und Zürich 1985
- Köberle, Wolfgang: J.S. Bach als Ausleger der Hl. Schrift, in: Quatember, Jg. 49,  
1985, S. 2 ff
- Kühn, Karl Theodor: Das weibliche in der christlichen Mystik, Ottersberg 1985
- Leiturgia, Handbuch des evang. Gottesdienstes, Bd. 1-5, Hrsg: Karl Ferdinand Müller  
und Walter Blankenburg, Kassel 1955
- Lutherische Liturgische Konferenz: Die Kantate J.S. Bachs im Gottesdienst, Hänssler  
1985
- Maurer, Bernhard: J.S. Bach als Klangsymbol des Glaubens, in: Pastoraltheologie,  
Bd. 73, 1984, S. 66 ff
- Missale Romanum, Editio Vaticanum
- Musik und Kirche, 52. Jg., Kassel und Basel 1982 (Darin: Joachim Widmann: das  
unbewusste Zählen der Seele)
- Neumann, W.: J.S. Bachs Chorfuge, Leipzig 1938
- Ochlewski, Tadeusz: Lustrum Liczb, Warszawa 1968
- Petzold, Martin: Bach als Ausleger der Bibel, Göttingen 1985 (Darin u.a.: Walter  
Blankenburg: Aufklärungsauslegung der Bibel in Leipzig zur Zeit Bachs.)

- Petzold, Martin: Schlusschoräle ohne Textmarken in der Überlieferung von Kantaten J.S. Bachs (in Musik und Kirche, 59. Jahrgang 1989)
- Rilling, H.: J.S. Bachs H-moll-Messe, Neuhausen-Stuttgart 1979 (Siehe darin Vergleich des Crucifixus mit BWV 12)
- Schering, A.: Bach und das Symbol, in Bach-Jb 1923, 1928 und 1937
- Schering, A.: Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941
- Schering, Arnold: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik – Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis. Leipzig 1936
- Schmitz, A.: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs, Mainz 1949
- Schöneweiß, Susanne: Examensarbeit: Die Kantaten J.S. Bachs zum Sonntag Jubilate, Hamburg 1986
- Schreier, M.: Schallplattenkommentar zu Bach: Kantaten Nr. 12 und 146 (Aufn. Rilling), Stuttgart 1981 (Hänsler)
- Schweitzer, A.: J.S. Bach, Leipzig 1908 (Wiesbaden 1957 ist ca. 29 Seiten zurück)
- Schweitzer, A.: Vorwort zur „Auswahl der besten Klavierwerke“ (Hrsg. H. Neumayr) Wien 1929
- Schwendowius, B. und Dömling, W. (Hrsg.): J.S. Bach. Zeit, Leben, Wirken. Kassel 1976 (Polydor intern.)
- Smend, Friedrich: Bach-Studien, Kassel 1969
- Smend, Friedrich: J.S. Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Noteninschrift und ihre Deutung. Kassel und Basel 1950
- Smend, Friedrich: J.S. Bach Kirchenkantaten, Berlin 1950
- Spindler, W: Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Kantaten J.S. Bachs. Die musikalische Umsetzung der Rezitativtexte, Diss. Erlangen 1973
- Spitta, Ph.: J.S. Bach, Wiesbaden 1979 (8. Auflage)
- Spitta, Ph.: Mariane von Ziegler und J.S. Bach, in: Zur Musik, 16 Aufsätze, Berlin 1892, S. 93 ff
- Stiller, Günther: Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Evangelische Verlagsanstalt Berlin 1970
- Thieme, U.: Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock, in: Tibia 1983/2

- Unger, H.H.: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jh.,  
Diss.-phil., Berlin 1941
- Voigt, Martin: J.S. Bach als Ausleger der Hl. Schrift, Hannover 1986
- Werckmeister, A.: Harmonogia Musica, Halberstadt 1702
- Werckmeister, A.: Musikalische Paradoxal-Discourse, Quedlinburg 1707
- Widmann, Joachim: Das unbewusste Zählen der Seele. In: Musik und Kirche,  
52. Jg., Kassel 1982
- De Wilka, H. Mathilda Meta: Azar, azedume e o sacudir desse. Curitiba 1991
- Wustmann, R.: J.S. Bachs geistliche und weltliche Kantatentexte, Wiesbaden 1967

Anm.: Außer den angegebenen Büchern und Zeitschriften wurden keine weiteren schriftlichen Quellen für die Erstellung dieser Arbeit verwendet.