

„Die betrübte und wieder getröstete Seele“:
Zum Dialog-Charakter
der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

Hinter der vertrauten Gestalt von Johann Sebastian Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ verbirgt sich eine recht komplizierte und weitgehend unbekannte Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes, wie die Forschung seit langem erkannt hat.¹ Die Lösung der anstehenden Probleme wird jedoch vor allem dadurch erschwert, daß es an Hinweisen auf einen Entstehungsanlaß mangelt, der Autor des Kantatenlibrettos unbekannt ist und Bachs Kompositions-partitur sich nicht erhalten hat. Die älteste erhaltene Schicht der musikalischen Quellen des Werkes, eine Untergruppe der originalen Aufführungsstimmen² *St 354*, gehört in Bachs Weimarer Zeit und ein Vermerk am unteren Rand des zugehörigen Titelumschlags („den 3ten post Trinit: 1714 musiciret worden“) liefert dazu noch die konkrete Spur eines liturgischen und kalendarischen Aufführungsdatums. Der eigentliche Titel der Kantate auf demselben Umschlag bietet allerdings keinen Hinweis auf eine Bestimmung für den 3. Sonntag nach Trinitatis, sondern lautet „Per ogni Tempo. | Concerto. | a 13. [...]“. Somit neutralisiert der Haupttitel mit der Angabe „per ogni tempo“ (für jede Zeit) die liturgische Bestimmung für den 3. Sonntag nach Trinitatis und legt zugleich die Vermutung nahe, daß es sich bei der für den 17. Juni 1714 dokumentierten Aufführung um eine Wiederaufführung der Kantate handelte.

Auch der im Weimarer Orgelpart der Stimmen *St 354* als autographischer Zusatz auftretende Vermerk „Nach der Predigt“ deutet auf eine nachträglich vorgenommene Anpassung³ des umfangreichen Werkes an die gottesdienstlichen Bedingungen einer De-tempore-Musik zum 3. Sonntag nach Trinitatis, die dann über 1714 hinaus auch für die Leipziger Zeit gültig blieb. Eine Darbietung des gesamten Werkes als Musik vor der Predigt hätte denn auch die gottesdienstlichen Zeitproportionen gesprengt, die Bach selbst bei großangelegten Festmusiken für hohe Feiertage streng zu wahren wußte. Die Zweiteiligkeit der Kantate BWV 21 entpuppt sich darum als pragmatische Einrichtung eines ursprünglich ungeteilten Werkes ohne kirchenjahreszeitliche Bindung aus der Zeit vor Bachs amtlicher Zuständigkeit für die Komposition von De-tempore- beziehungsweise Jahrgangskantaten, die mit der Konzertmeister-Bestellung vom März 1714 einsetzt. Bis dahin mußte sich Bach im geistlichen Vokalbereich auf das Komponieren von Gelegenheitswerken zu Trauerfeiern, Trauungen und sonstigen besonderen Anlässen

¹ Zusammenfassend hierzu NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 99–138, neuerdings auch K. Hofmann (vgl. Fußnote 9).

² Siehe BC A 99 für eine knappe Darstellung der Quellenlage; die werkgeschichtliche Diskussion (ebda., S. 405) wird durch die nachfolgenden Überlegungen teilweise erheblich modifiziert.

³ Weimarer oder Leipziger Eintragung; der Vermerk „Nach der Predigt“ sonst nur in den Leipziger Stimmen Trombone 2–4 sowie Basso continuo (transponierte Stimme in b-Moll).

beschränken, also auf Stücke, die gemeinhin zur Kategorie „Organisten-Musik“ zählten und sich damit prinzipiell von einer an das Kirchenjahr gebundenen „Kantoren-Musik“ unterschieden.⁴

Die folgenden Bemerkungen wollen die These vorstellen und begründen, daß es sich bei der Kantate BWV 21 um das Beispiel einer Organisten-Musik „per ogni tempo“ handelt, deren Text ein theologisch allgemeines, jedoch liturgisch neutrales Thema⁵ zugrunde liegt, das sich für verschiedenartige gottesdienstliche Anlässe eignete, aber auch außerhalb des Gottesdienstes verwendbar war – etwa bei einer Abendmusik, in der der Komponist ein Beispiel seiner Kunst darbieten konnte.⁶ Im einzelnen geht es darum zu zeigen, daß die Kantate in ihrem Kernbestand (Satz 1–10)⁷ eine Dialogkantate für Sopran, Baß, Chor und Instrumentalensemble (Oboe, Streicher, Continuo) darstellt.

Für die quellenmäßige Untermauerung dieser These wie insgesamt für die Erhellung der Entstehungs-, Umarbeitungs- und Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 21 stehen lediglich die Originalstimmen des Werkes zur Verfügung. Diese bieten jedoch eine Vielzahl von Hinweisen, die denn auch von der Forschung in mehrere Richtungen verfolgt worden sind.⁸ Ohne an dieser Stelle den gesamten Fragenkreis der komplizierten Werkgeschichte aufrollen zu wollen, behandeln die nachfolgenden Erörterungen im wesentlichen einen einzigen Aspekt nicht nur des Quellenbefundes, sondern der Werkkonzeption überhaupt: die Vokalbesetzung der Solosätze sowie deren Bedeutung für den Charakter des Werkes.

In der bekannten Gestalt der Kantate, wie sie durch die Erstausgabe in BG 5 (1855) eingeführt wurde und sich auch in der Aufführungstradition fest eingebürgert hat, teilen sich Sopran, Tenor und Baß in die Solopartien. Die entsprechende Stimmenverteilung (Sopran: Satz 3; Tenor: Satz 4, 5; Sopran/Baß: Satz 7, 8) wurde auch von NBA I/16 (1981) übernommen, obgleich sie in dieser Form nur für die Leipziger Fassung des Werkes ab 1723 gilt.⁹ Die folgende Übersicht

⁴ Vgl. C. Wolff, *Die vor-Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von C. Wolff, Bd. I, Stuttgart 1995, S. 21 f.

⁵ Martin Petzoldt („*Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last*“: *Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21*, BJ 1993, S. 31–46) betont das auffallende Fehlen eines Textbezugs zum 3. Sonntag nach Trinitatis, zieht daraus jedoch wesentlich andere Konsequenzen. Petzoldt löst die zentralen Sätze 7–8 aus den von ihm postulierten Frühfassungen der Kantate heraus – eine Hypothese, die der poetischen Struktur des Kantatentextes (wie zu zeigen sein wird) kaum gerecht wird.

⁶ Ein prominenter Anlaß für eine „konzertmäßige“ Darbietung der Kantate hätte sich ohne Zweifel bei Bachs Hallenser Organistenprobe vom Dezember 1713 geboten. Seit Friedrich Chrysanders Händel-Biographie von 1858 ist BWV 21 immer wieder mit diesem Ereignis in Zusammenhang gebracht worden (vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 135), auch wenn sich keinerlei konkrete Belege dafür erbringen lassen und die Argumente, die gegen eine solche Annahme sprechen, vielleicht doch eher überwiegen (vgl. P. Wollny in BJ 1994, S. 35 f., und A. Dürr in BJ 1995, S. 183 f.). Auf der anderen Seite wäre zu berücksichtigen, daß Bach bei seiner Hamburger Organistenprobe im November 1720 BWV 21 aller Wahrscheinlichkeit nach aufführte (NBA I/16 Krit. Bericht, S. 137).

⁷ Zur Frage der Zugehörigkeit von Satz 11 zu BWV 21 vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 118 und 130.

⁸ Vgl. Fußnote 1.

⁹ Die Besetzungsvarianten werden in NBA I/16 Krit. Bericht (S. 106 f.) abgehandelt, im Vor-

zeigt, welche Varianten in der Besetzung der Solosätze sich aus dem Befund der Originalstimmen ergeben:

Tabelle 1: Singstimmen der Solosätze von BWV 21

Besetzungsvarianten	I (vor 1714)	II 1714	III 1720	IV 1723–
1. Sinfonia	–	–	–	–
2. Chorus: „Ich hatte viel Bekümmernis“	–	–	–	–
3. Aria: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“	S	T	S	S
4. Recit.: „Wie hast du dich, mein Gott“	S	T	S	S
5. Aria: „Bäche von gesalznen Zähren“	S	T	S	T
6. Chorus: „Was betrübst du dich“	–	–	–	–
7. Recit.: „Ach Jesu, meine Ruh“	S/B	T/B	S/B	S/B
8. Aria Duetto: „Komm, mein Jesu“	S/B	T/B	S/B	S/B
9. Chorus: „Sei nun wieder zufrieden“	–	–	–	–
10. Aria: „Erfreue dich, Seele“	S[T]	T	S	T
11. Chorus: „Das Lamm, das erwürget ist“	–	–	–	–

Betrachten wir die vier deutlich unterscheidbaren Varianten in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge, so betrifft Variante IV – also die allgemein eingeführte Fassung des Werkes – mit der Solobesetzung Sopran, Tenor, Baß die Aufführung in Bachs erstem Leipziger Amtsjahr zum 3. Sonntag nach Trinitatis (13. Juni 1723). Bei späteren Aufführungen in Leipzig, die nicht im einzelnen nachweisbar sind, hat Bach offenbar keine weiteren Besetzungsänderungen vorgenommen; jedenfalls weisen die Quellen keine einschlägigen Spuren auf. Gegenüber Variante IV zeichnen sich die Varianten III und II dadurch aus, daß sie jeweils nur zwei Solostimmen verlangen: Sopran und Baß beziehungsweise Tenor und Baß. Variante III gehört in die Köthener Zeit Bachs und kann mit guten Gründen mit Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi zu Hamburg vom November 1720 in Verbindung gebracht werden.¹⁰ Variante II spiegelt die Besetzungsverhältnisse der Weimarer Aufführung von 1714 wider; Variante I ist nicht datierbar, geht jedoch mit Bestimmtheit dieser Aufführung voraus.

Im Vergleich zur Leipziger Variante IV erscheint die Köthener beziehungsweise Hamburger Variante III als besonders aufschlußreich und bedeutsam, da sich das Werk in dieser Form nicht nur als echte Dialogkantate zu erkennen gibt, sondern

wort des Notenbandes nur angedeutet. – Eine Neuausgabe von BWV 21 im Rahmen der Stuttgarter Bach-Ausgaben hat Klaus Hofmann 1995 vorgelegt und dabei die Leipziger (S, T, B), Köthener (S, B) und Weimarer (T, B) Solobesetzungen als Alternativen ausgewiesen. Hofmanns ausführliches Vorwort referiert die Forschungsbeiträge aus den vergangenen zehn Jahren, ohne jedoch zu weiterführenden Ergebnissen hinsichtlich der Werkkonzeption von BWV 21 zu gelangen.

¹⁰ Siehe Fußnote 6.

darüber hinaus auch die der Werkkonzeption entsprechende Besetzung verlangt.¹¹ Der Dialog wird geführt von der traditionell vom Sopran vertretenen Stimme der Gläubigen Seele („vox animae“) und der üblicherweise vom Baß übernommenen Stimme Jesu („vox Christi“).¹² In diesem Sinne bieten der Text von BWV 21 und die Art seiner musikalischen Umsetzung ein typisches Beispiel für die vom Pietismus beeinflusste Jesus-Mystik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.¹³ Das allegorische Zwiegespräch zwischen Seele und Jesus in den Duetsätzen 7 und 8 wird zwar auch in Variante IV bewahrt, doch zeigt erst Variante III, welch ausgedehnte Rolle die Gläubige Seele in der inhaltlichen Struktur des Werkes einnimmt. Denn die zentralen Duetsätze 7–8 werden von Prolog und Epilog eingerahmt, in denen die „Gläubige Seele“ – das Ich des gläubigen Christen vertretend und darum allenthalben mit deutlichem Bezug auf die 1. Person¹⁴ – ihre Stimme erhebt. Im Prolog (Satz 3–5) redet zunächst die „betrübte Seele“, die dann über Satz 7–8 durch das leidenschaftliche Zwiegespräch mit Jesus (Sopran: „Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht, wo bleibest du?“/Baß: „O Seele, sieh, ich bin bei dir“) im Epilog (Satz 10) zur „getrösteten Seele“ sich wandelt. Diese Art der Personifizierung spiritueller-affektiver Seelenzustände findet sich in zahlreichen geistlichen Dichtungen jener Zeit. Ein besonders prominentes Beispiel für entsprechend eingerichtete Kantatenlibretti bieten die „Sonn- und Fest-Andachten über die ordentlichen Evangelia“ (Meiningen 1704), in denen die Seele in einer Vielzahl von Spielarten (beispielsweise „die Christo einverlebte Seele“, „die erlöste Seele“, „die geängstigte Seele“, „die seufzende Seele“) zu Worte kommt.

Die dreiteilige Gliederung und die inhaltliche Funktion der frei gedichteten Solosätze wird durch eine geschickte Auswahl der dem Chor zugewiesenen Psalmverse unmittelbar unterstützt, so daß sich zwanglos das Gesamtbild eines Dialoges zwischen der Gläubigen Seele und Jesus ergibt. Die Seele, zuerst als betrübtes, geängstigtes und furchtsames Wesen erscheinend, erweist sich nach der mystischen Begegnung mit Jesus als getröstet und erquickt:¹⁵

¹¹ Aufführung in dieser Besetzung unter Leitung von Ton Koopman in: *Bach, Complete Cantatas*, Vol. 1 (Erato Disques).

¹² Die bereits im 17. Jahrhundert üblichen Stimmzuweisungen (vox animae = Sopran, vox Christi = Baß) finden sich bei Bach konsequent angewandt, beispielsweise in den Kantaten „Selig ist der Mann“ (*Concerto in Dialogo*) BWV 57, „Liebster Jesu, mein Verlangen“ (*Concerto in Dialogo*) BWV 32 und „Ich geh und suche mit Verlangen“ (*Dialogus*) BWV 49. Die Textvorlagen für BWV 57 und 32 finden sich bei Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711), diejenige zu BWV 49 stammt von einem unbekanntem Verfasser.

¹³ Vgl. neuerdings M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (Kirchenmusikalische Studien, hrsg. von F. W. Riedel. 2.).

¹⁴ Dazu folgende Textbelege: Satz 3 Z. 4 („ich empfinde ...“), Satz 4 Z. 2 („in meiner Not ...“), Satz 5 Z. 7 („hier versink ich ...“), Satz 7 Z. 1 („... meine Ruh“), Satz 8 Z. 8 („Ich muß stets in Kummer schweben“), Satz 10 Z. 7 („weil Jesus mich tröstet ...“).

¹⁵ Die auf den Dialog-Charakter von BWV 21 gemünzte Formulierung im Titel des vorliegenden Beitrages („Die betrübte und wieder getröstete Seele“) bezieht sich auf ein historisches Modell, wie es beispielsweise auch im Libretto einer wohl von Johann Georg Röllig

Tabelle 2: Textliche Anlage der Dialogkantate

Gliederung		Inhaltliche Stichworte
I. Prolog der betäubten Seele	Satz 2	Ps. 94, 19: Ich hatte viel Bekümmernis...; ...deine Tröstungen erquicken meine Seele.
	Satz 3	S: Seufzer, Tränen, Kummer, Not ... nagen mein beklemmtes Herz
	Satz 4	S: Wie hast du dich, mein Gott, ... denn ganz von mir gewandt ...? Ich suche dich an allen Orten, ich ruf und schrei dir nach ...
	Satz 5	S: Bäche von gesalzenen Zähren ...; dies trübsalsvolle Meer will mir Geist und Leben schwächen ...
	Satz 6	Ps. 42, 12: Was betrübst du dich, meine Seele ...
II. Dialog Seele–Jesus	Satz 7	S: Ach Jesu ... wo bleibst du? J: O Seele...ich bin bei dir.
	Satz 8	S: Komm, mein Jesu, und erquicke und erfreu mit deinem Blicke ... Ach Jesu, durchsüße mir Seele und Herze. J: Ja, ich komme und erquicke dich mit meinem Gnadenblicke ...
		Entweicht, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze
III. Epilog der getrösteten Seele	Satz 9	Ps. 116,7: Sei nun wieder zufrieden, meine Seele ... Choral: Was helfen uns die schweren Sorgen ...
	Satz 10	S: Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze ... weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

Die vorstehende Übersicht läßt Satz 11, den Finalsatz der Kantate in ihrer ab 1714 überlieferten Gestalt, unberücksichtigt. Im Anschluß an Satz 2–10 der Dialogkantate erscheint dieser Satz mit seinem Text aus Offb. 5,12–13 („Das Lamm, das erwürgt ist.., Amen. Alleluja“) als Fremdkörper und bestätigt die in anderem

komponierten Passion vorliegt: vgl. R. Steiger, *Das Textbuch der C. Ph. E. Bach zugeschriebenen Markus-Passion*, MuK 58, 1988, S. 72–76, sowie H.-J. Schulze, *Markus-Passion und kein Ende: Zur angeblichen „Passions-Cantate von Ph: E: Bach“*, in: Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993), Halle/S. 1995 (Schriften des Händel-Hauses in Halle. 11.), S. 455–464.

Zusammenhang aus textlichen und musikalischen Gründen geäußerte Vermutung, daß dieser Satz aus einem verschollenen älteren Vokalwerk übernommen wurde.¹⁶ Bach dürfte allerdings gute Gründe gehabt haben, den Chor „Das Lamm, das erwürgt ist“ an den Schluß von BWV 21 zu setzen. Vielleicht wollte er diesen prächtigen Satz aus einem anderweitig nicht mehr verwendbaren Werk auf diese Weise „retten“ – die Doxologie-Funktion des Textes mit dem Alleluja-Amen-Finale kam einer allgemeineren Verwendung ohnehin entgegen – oder aber er war mit dem ursprünglichen Schlußsatz der Dialogkantate für deren Verwendung zum 3. Sonntag nach Trinitatis 1714 in textlicher oder musikalischer Hinsicht nicht zufrieden. Da die Dialogkantate kaum mit der Continuo-begleiteten Arie Nr. 10 ihren Abschluß gefunden haben wird, dürfte ein anderer Schlußsatz existiert haben. Ob dieser lediglich aus einem schlichten vierstimmigen Choral oder aber einem ausgedehnteren Gebilde (Besetzung wie Satz 2, also ohne Trompeten und Pauken) bestand, bleibt offen.

Offenbleiben muß überdies eine Reihe weiterer Fragen. Ob beispielsweise Salomon Franck der Dichter der freien Stücke¹⁷ und damit zugleich der Kompilator der Psalmtexte war, ist ungewiß; Franck hat nachweislich auch Dialogtexte geschaffen.¹⁸ Unklar bleibt vor allem aber die Begründung für die Weimarer Besetzungsvariante II von 1714, in der die Sopranpartie vollständig dem Tenor zugewiesen wird. Diese Variante entsprach zwar der Dialog-Konzeption des Werkes im prinzipiellen Sinne, widersprach jedoch deutlich der herkömmlichen und symbolkräftigen Besetzung mit Sopran als „vox animae“.

Höchstwahrscheinlich waren deshalb für die Tenorbesetzung von 1714 pragmatische Gründe ausschlaggebend (etwa Nicht-Verfügbarkeit eines geeigneten Sopranisten). Daß aber die Sopranbesetzung der Variante III nicht nur die bevorzugte, sondern auch die ursprüngliche war, belegt eindeutig die Weimarer Baßstimme (St 354: A 4).¹⁹ Sie verdient Berücksichtigung als maßgebliche Quelle für die Besetzungsvariante I. Offenbar auf eine ältere Vorlage (die Partitur?) zurückgehend, findet sich in dieser Stimme bei den Tacet-Vermerken zu Satz 3–5 der ausdrückliche Hinweis „Soprano Solo | con oboe | tacet“ (Satz 3), „Recit: tacet“ (Satz 4) und „Aria Soprano | tacet“ (Satz 5). Damit erscheint die Sopranbesetzung der Prologsätze 3–5 für die ursprüngliche Fassung des Werkes als eindeutig nachgewiesen.²⁰ Satz 10 hingegen ist in der Baßstimme A 4 unmißverständlich als „Tenor Solo“ bezeichnet. Als Erklärung bietet sich hier an, der Kopist der Baßstimme habe beim Abschreiben von Satz 10 in seiner Vorlage eine der Umarbei-

¹⁶ Fußnote 7.

¹⁷ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 129–134.

¹⁸ Beispielsweise Satz 6 der Kantate BWV 152 als Dialog Seele/Jesus. Über das Duett Satz 6 hinausgehend besetzt Bach das gesamte Werk mit Sopran (vox animae) und Baß (vox Christi) und behandelt es damit analog zu BWV 21 als Dialogkantate.

¹⁹ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 103 und 107. – Nicht erwogen wird ebenda die Möglichkeit, es handle sich bei dieser Stimme um den Rest des ältesten Stimmensatzes.

²⁰ K. Hofmann (a. a. O., vgl. Fußnote 9, S. 2) übernimmt Brainards Feststellung, daß die Tacet-Vermerke „irrtümlich dem Sopran statt dem Tenor zugewiesen sind und sich in diesem Versehen die abweichende Besetzungsangabe der Kopiervorlage“ spiegele, ohne jedoch die entsprechenden Konsequenzen für die Einheitlichkeit des Satzkomplexes 3–5 und 7–8 in der älteren Fassung der Kantate zu ziehen.

tung entsprechende Vorschrift vorgefunden und darum im Tacet-Vermerk diesen Satz nicht dem Sopran zugewiesen. Vielleicht deutet die Diskrepanz zwischen den Tacet-Angaben zu Satz 3–5 und derjenigen zu Satz 10 gar auf eine sehr kurzfristig vorgenommene Besetzungsänderung.

Nicht völlig ausschließen läßt sich freilich die Möglichkeit, daß Bach von vornherein für den Epilog (Satz 10) die Tenorbesetzung vorsah. Dies könnte dann bedeuten, daß er den Wandel von der betrübten zur getrösteten Seele zugleich durch einen Stimmwechsel Sopran – Tenor unterstreichen wollte – eine angesichts der konsequenten Dialogstruktur Sopran/Baß beziehungsweise Tenor/Baß der Varianten III und II (Tabelle 1) eher unwahrscheinliche, textlich wenig logische und musikalisch kaum befriedigende Entscheidung. Als wesentlich konsequentere Lösung erscheint demgegenüber die deutliche Abschwächung des Dialogcharakters von BWV 21 in der Leipziger Fassung mit drei verschiedenen Vokalsolisten. Die Frage, ob für die Zuweisung von Satz 5 und 10 an den Tenor aufführungspraktische Erfordernisse (etwa Entlastung des Sopranisten) den Ausschlag gaben, ist dann weniger wichtig als das musikalisch wie theologisch durchaus vertretbare Ergebnis der Leipziger Umdisposition: Nicht die vereinzelt Gläubige Seele ist in Trübsal verfangen und der Tröstung bedürftig.

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Beispiel 1a)



Beispiel 1.b)

In diesem kleinen Beitrag möchte ich jedoch vornehmlich auf ein weiteres Vorkommen des Fantoremotivs hinweisen, und zwar bei einem Kampfstück, der Bach näher als alle bislang genannten steht, und damit vielleicht etwas Licht auf die Zusammenhänge werfen, in denen es in den von Hofmann beschriebenen