

Ich geh und suche mit Verlangen (BWV 49)

Die Orgel diente in den Kirchenkantaten Bachs meist nur als Continuo-Instrument. Obligate Orgelpartien finden sich jedoch in einigen Kantaten, die alle in den Jahren 1730/31 entstanden:

- BWV 27 *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?*
- BWV 29 *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*
- BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret*
- BWV 49 *Ich geh und suche mit Verlangen*
- BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal*
- BWV 170 *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*
- BWV 172 *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!*
- BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht*

Es ist an dieser Stelle schon öfter und ausführlich darüber geschrieben worden, dass Bach diesen Orgelpartien ältere Instrumentalkonzerte zugrundelegte. Oft besitzen wir außer den Bearbeitungen für Orgel noch zeitlich spätere Drittfassungen für Cembalo, in der das (oft verlorene) Urbild meist am stärksten bearbeitet ist. So existiert das verlorene, hypothetische Violinkonzert in e-Moll in allen Sätzen in Bearbeitungen für Orgel in der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal*. Hier ist der Violinpart in der Fassung für das Tasteninstrument noch sehr klar zu erkennen. Die dritte Fassung, als Cembalokonzert in d-Moll, ist die am meisten bearbeitete – und für unsere heutigen Hörer vermutlich auch die bekannteste.

Für die Kantate BWV 49 wurde ebenfalls ein verlorengegangenes Instrumentalkonzert bearbeitet, ein Konzert für Oboe (in F-Dur?), diesmal nur in zwei Sätzen. Die dritte Fassung für Cembalo ist wiederum wohl die bekannteste: das Cembalokonzert in E-Dur. Der 3. Satz jenes Konzerts findet sich bei der Kantate in der einleitenden Sinfonia für Orgel und Orchester (Oboe d'amore, Streicher, Continuo) wieder.

Neben dieser glanzvollen und umfangreichen Partie in der Sinfonia erhält die Orgel auch die Möglichkeit, mit stilleren Registern virtuose Soloaufgaben zu erfüllen. Gleich die erste Arie verbindet den Instrumentalsolisten der Sinfonia mit dem Bass-Solisten, so als wollte der Komponist den scheinbar unerklärlichen Zusammenhang eines so breit angelegten Instrumentalsatzes mit dem eigentlichen Geschehen der Kantate herstellen. Diese Arie schildert das Suchen Jesu nach einer gläubigen Seele. Uns mag der etwas sentimentale Vergleich des Herrn mit einem festlich geputzten Bräutigam, dem es nur an der Braut – der menschlichen Seele – gelegen ist, etwas befremden. Diese vom Pietismus beeinflusste Deutung war jedoch zu Bachs Zeiten in der Theologie verbreitet und bezog sich auf die Auslegung des Hoheliedes Salomos (5,2; 6,9). Das Bild mag damals so dominierend gewesen sein, dass der unbekannte Textdichter unserer Kantate vom Sonntagsevangelium, dem Gleichnis vom großen Hochzeitsmahl (Matth 22), zu dem ja alle, „Böse und Gute“ schließlich geladen wurden, ein derart einseitig süßliches Bild übrig ließ. Bach nannte diese Kantate ausdrücklich Dialogus. Ähnliche, zu seiner Zeit äußerst beliebte Dialoge zwischen Jesus und der Seele finden sich auch in den Kantaten 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*) und 140 (*Wachet auf, ruft uns die Stimme*). Wäre nicht die Musik, die sich so sehr über den zeitlich gebundenen Geschmack jener Dichtungen erhebt, um zum Innersten der Sache vorzudringen, man müsste jene Werke als veraltet in den Archiven ruhen lassen.

Die erste Arie steht in cis-Moll, einer seltenen, stillen und nachdenklichen Tonart. Das sehnsuchtsvoll aufsteigende Motiv bei den Worten „Ich geh und suche“ erscheint reich koloriert bereits in den ersten Takten der Orgel:

Bass
 Ich geh' - und su - che - mit - Ver - lan - gen

Orgel
 x x x x x x x x x x x x x x x

Im folgenden, von Streichern begleiteten Rezitativ, in dem nochmals kurz das suchende Thema der ersten Arie (nun in E-Dur) anklingt, vereinen sich Braut und Bräutigam zu einem sanften Liebesduett im wiegenden Dreiertakt. Bei solch schwingenden Terz- und Sextführungen der Singstimmen verrät sich deutlich die von Bach sonst so sorgsam gemiedene Nähe zur galanten Musik, der eigentlich modernen Musik seiner Zeit.

Voller Anmut ist die Sopranarie „Ich bin herrlich“. Das eigentliche Hochzeitskleid – „seines Heils Gerechtigkeit“ – als Schmuck der bis dahin so weltlich besungenen Braut kommt dann freilich ein wenig plötzlich. Interessant an jener Arie ist die Instrumentalbesetzung: Oboe d’amore und Viola pomposa (sie füllt die Lücke zwischen Bratsche und Violoncello) decken die Vokalstimme nie zu und dürfen deshalb neben ihr ein umso selbständigeres Eigenleben führen.

Das folgende Rezitativ bringt eine für uns schon angemessenere Deutung des Sonntagevangeliums. Hier ist vom „gefallenen Geschlechte“, das zum Erlösungsmahl gehen darf, die Rede. Auf biblischem Hintergrund stehen die zahlreichen Bilder vom fetten Mahl (Jesaja 25,6) oder vom Bund des Herrn mit seinem Volk (Hosea 2,21). An der Deklamation des Zitates aus der Offenbarung des Johannes („Sei bis zum Tod getreu“, Offb 2,10) ist viel herumgerätselt worden.

sei bis zum Tod- ge- treu, so leg- ich- dir- die- Le-bens-krone- bei

Der zunächst etwas maniert wirkende Sprung vom hohen Leitton in den Grundton soll nicht, wie oft behauptet, das Beilegen der Krone plastisch darstellen, sondern ist nichts anderes als eine Sichtbarmachung des Reimes „getreu“ – „bei“, jeweils durch die Note „e“. Wenn man die ganze Linie der Melodie betrachtet, ist noch mehr herauszulesen. Die Treue bis zum (durch tiefe Töne deklamierten) Tod manifestiert sich eben in jenem Grundton e, dem Grundton auch der ganzen Kantate. Nach der abfallenden Todeslinie und der darauffolgenden, über zwei verminderte Dreiklänge gleitenden Auferstehungsmelodie erscheint der höchste Zielton dis. Das Ziel jenes Leittons ist aber wiederum der Grundton e – wie auch die eigentliche Erfüllung unserer Himmelfahrt, der Grund des Glaubens, unsere Treue zu Gott. Dieses scheinbar so simple musikalische Symbol war Bach in seiner eindrucksvollen Konsequenz wichtiger als die sich daraus ergebende Betonung der Schlussilbe und der abrupt klingende Abschluss der Gesangslinie.

Im Schlussduett vereinen sich die Solisten und alle Instrumente. Das eigentlich Wichtige an diesem Duett ist das zunächst am wenigsten Auffallende: Der Solo-Sopran singt in ruhigen Notenwerten die siebte Strophe des Liedes *Wie schön leuchtet der Morgenstern* von Philipp Nicolai. In einer unendlich freudigen Arie besingt dazu der Solo-Bass die grenzenlose Liebe Jesu zu den Menschen. Die Deklamation der ersten Worte, zugleich Hauptthema der Instrumente, befand Albert Schweitzer als „geschmacklos“ und nur durch irgendein

Parodieverfahren erklärbar. In Wahrheit verbirgt sich in dieser überschäumenden Melodie die Dreiklangthematik des Nicolai-Chorals:



So steht in dem Schlusstück unserer Kantate, die nicht, wie meistens sonst, mit einem vierstimmigen Choralsatz endet, kunstvoll hineingewoben dennoch ein Gemeindechoral, vertrauter geistiger Besitz der zuhörenden Gemeinde von damals wie heute.

Winfried Radeke (1972)