

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (BWV 33)

Die Kantate ist in Bachs zweitem Leipziger Amtsjahr entstanden, gehört also in den Choral-kantaten-Jahrgang. Die erste Aufführung datiert vom 3. September 1724. Der Textverfasser ist unbekannt. Seine Grundlage ist ein Lied von Konrad Hubert (1540); dessen erste und vierte Strophe wurden wörtlich übernommen, während die beiden Mittelstrophen je zu einem Satzpaar Rezitativ – Arie umgedichtet wurden.

Liturgischer Ort ist der 13. Sonntag nach Trinitatis, das Evangelium ist aus dem 10. Kapitel aus Lukas (VV. 23-37). Es enthält nicht nur das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, sondern davor einen Lobpreis Jesu für seine Jünger: „Selig die Augen, die sehen, was ihr seht! Denn ich sage euch: Viele Propheten und Könige sehnten sich zu sehen, was ihr seht, und haben es nicht gesehen, und zu hören, was ihr hört, und haben es nicht gehört.“ Dieser Aspekt wird von der zeitgenössischen Theologie auch in den Vordergrund gerückt. So stellt etwas Johann Olearius das 10. Kapitel unter den Titel *Electio* (Erwählung). „Damit bezieht er sich auf die Erwählung der 70 Jünger, die Jesus seligpreist, vor ihnen die Gottes- und Nächstenliebe billigt und ihnen die Beschaffenheit durch ein Gleichnis erklärt“ (PETZOLDT). Aber auch sonst muss der Bericht des Neuen Testaments eine Reihe von Umdeutungen über sich ergehen lassen, die aus heutiger Sicht bis zur Perversion der Botschaft Jesu führen; darüber wird noch zu reden sein.

Spannend ist aber auch die musikalische Entwicklung Bachs, die in der Kantate deutlich wird. „Ende August [1724] gab Bach erprobte Formen seiner Choralkantaten anscheinend schlagartig auf. Zum Teil ergab sich dies aus der Arbeit des Textdichters, der die Techniken des Choralzitats plötzlich wechselte; es gibt keine rezitativischen Choraltropierungen mehr, und ebenso verschwinden die kompletten Choralstrophen fast völlig aus dem Binnen-bereichen der Texte [...]. Doch Bach ging noch weiter und stellte auch musikalische Formen in Frage, die in der Zeit zuvor als Rückgrat der Choralkantatenpraxis erscheinen können. Am klarsten ist dieser Wechsel bei den Arienformen festzustellen: Die konzerthafte Anlage mit drei oder mehr Vokalperioden, die zuvor im Mittelpunkt der Arienteknik stand, tritt in den Hintergrund; zwar finden sich in den Kantaten BWV 33 und 99 auch wieder Da-capo-Arien [in BWV 33 Nr. 3], doch es sind eher schlichtere, lediglich zweizügige Formen, die diese September-Kantaten charakterisieren. Letztlich dienen sie Bach als formaler Rahmen zur Fortentwicklung des virtuosen Triosatzes – unter Beteiligung der Querflöte“ (KÜSTER). Dieser Formenwechsel vollzieht sich, wenn auch weniger deutlich, in den Choralsätzen. Das Kantionalsatzprinzip, das nach einem Ausgleich der vier Gesangsstimmen zwischen homophon-vertikaler Übereinstimmung und polyphon-horizontaler Selbstständigkeit strebt, rückt in den Vordergrund (beispielhaft im Eingangschor Takte 37-43 gegen 98-102).

Die Kantate wurde später mehrfach wiederaufgeführt. Diese Wiederaufführungen auch noch nach dem Tode Johann Sebastian Bachs zeigen ihre besondere Wertschätzung. Ob man der „relativ ungleichwertigen Textvorlage“ (SCHULZE) auch „bleibende Aktualität“ attestieren kann (so KIRNBAUER), erscheint dagegen mehr als fragwürdig.

Satz 1

„Der Eingangschor entspricht dem meistverwendeten Typus der Bachschen Eröffnungs-Choralsätze: Die Liedweise ist dem Sopran anvertraut, gestützt durch die übrigen Singstimmen, die bald in schlichtem, akkordlichem, bald in imitatorischem Satz begleiten,

auch gelegentlich rhythmische Akzente setzen. Eingebettet ist der Liedsatz zeilenweise in einen thematisch selbstständigen konzertanten Orchestersatz“ (DÜRR).

Bach ließ sich von der Choralvorlage anregen, „indem er das Ritornellthema im Eingangschor aus der Chormelodie ableitete, die nach einem furiosen konzertierenden Instrumentalbeginn im Sopran vorgetragen wird [...]. Durch den deutlichen Kontrast zwischen lebhaft agierendem Orchestersatz und vergleichsweise anspruchslosem und in ruhigen Notenwerten vorgetragenem Choral (‘Allein zu dir, Herr Jesu Christ’) wird der Charakter des Kirchenlieds deutlich hörbar.“ (KIRNBAUER). Die Melodie wurde von Bach in den -Takt versetzt; dadurch entsteht ein „syllabischer Vortrag mit ausgedehnten Melismen an den Zeilenenden“ (KÜSTER). Damit erreicht er „einen eher leichten [...] Charakter, der dem der Ursprungsmelodie und ihrem Text eigentlich völlig fremd ist [...]. Alles deutet darauf hin, dass der Text in diesem musikalischen Kontext [...] nach seinen christologischen Vertrauensaussagen gedeutet wird: Hoffnung allein zu Jesus Christus, er ist der Tröster, er gibt Vertrauen“ (PETZOLDT).

In diesem Chorsatz „kommt – durch das Freudenmotiv in ununterbrochenen Sechzehnteln – eine sonnige Zuversicht zum Ausdruck. Einige kraftvolle Schrittmotive, die in der Begleitung auftreten, sollen wohl die Glaubensfestigkeit versinnbildlichen. Vielleicht sind sie durch den Satz ‚Allein zu dir, Herr Jesu Christ, mein‘ Hoffnung steht auf Erden‘ in besonderer Weise bedingt“ (SCHWEITZER).

„Dem relativ anspruchslosen Vokalpart steht eine merkliche Dominanz der lebhaft konzertierenden Instrumente gegenüber. Deren weitgehende Unabhängigkeit von der Choralsubstanz wird teilweise kompensiert durch beständig hervortretende, die Gewissheit der Textaussage gleichsam insistierend unterstreichende Tonrepetitionen“ (SCHULZE).

Satz 2

Das anschließende Bassrezitativ, nur vom Continuo begleitet, „greift die Frage aus der sonntäglichen Lesung des Evangeliums auf, die dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter vorangeht. Das im Rezitativtext angesprochene „Vergebungswort“, das Gott allein kann sprechen, löst einen ariosen Abschnitt aus, der die erwartungsvolle Freude illustriert“ (KIRNBAUER); sein Text „mich wiederum erfreuen“ hebt sich „durch eine lebhaft Koloratur wirkungsvoll von dem vorhergehenden schlicht deklamierten Textvortrag ab“ (DÜRR).

Das Libretto unterstellt einen gegenüber dem Evangelium völlig anderen Kontext: „Nicht der Schriftgelehrte fragt Jesus nach dem größten Gebot, sondern Jesus als ‚Gott und Richter‘ fragt den glaubenden aus dem Gesetz nach seinen Übertretungen [...]. Das entspricht dem Bekenntnis eigenen wesentlichen Unvermögens vor Gott in Sachen Gottes- und Nächstenliebe“ (PETZOLDT).

Satz 3

Es folgt eine Alt-Arie „von hohem malerischen Reiz“ (SMEND). Ihre „dürre und karge Begleitung“ (KIRNBAUER) besteht neben einer staccato spielenden Orgel in einem Streichersatz, „in dem die Violine I, mit Dämpfer versehen, melodieführend hervortritt, während Violine II, Viola und Continuo pizzicato [„im Marschrhythmus“ – SCHWEITZER] begleiten. Unverkennbar bildet die Violinstimme mit ihrer auf- und abschwankenden Melodik, ihrer querständigen Chromatik und ihrer synkopischen Rhythmik das furchtsame Wanken der Schritte ab, von dem im Text die Rede ist“ (DÜRR) – eine „heikle Wanderschaft“ (SCHULZE),

bildkräftig nachgezeichnet durch Chromatik, Synkopen, verminderte Intervalle und weite Melodiesprünge. „Lediglich bei der Erwähnung von ‚Jesu Trostwort‘ erhellt sich das bedrückende Szenarium für einige Augenblicke, und der unheimliche Schatten des klanglich verfremdeten Oblatinstrumentes verschwindet“ (DERS.).

Diese Arie ist Bachs „erste Da-capo-Arie Bachs seit 9 Wochen, die durchgängig von einem synkopischen Motiv beherrscht wird – klar auf den Text der ersten Verszeile bezogen, aus dem Orchestervorspiel heraus entwickelt und im gesamten Arienverlauf immer wieder zwischen Singstimme und den gedämpften Streichern hin und her wandernd“ (KÜSTER). Albert Schweitzer gibt dazu den aufführungstechnischen Rat: „Natürlich sind in diesem Thema die synkopierten Achtel und nicht die starken Takteile zu betonen, da sonst der malerische Sinn der Bewegung ganz verwischt wird“.

Satz 4

Das zweite Rezitativ ist schlicht gestaltet, „mit einer einzigen textbedingten Dehnung auf ‚halten‘; nicht einmal der fast wörtlich übernommene Beginn der 3. Liedstrophe [...] ist in der Komposition hervorgehoben oder gar mit seiner Chormelodie übernommen, wie das sonst häufig geschieht“ (DÜRR); Bach konzentriert sich vielmehr „auf den rezitativischen Textvortrag (etwa mit Betonung des anfänglichen Anrufs Gottes, einem musikalischen Halteton zum ‚Halten‘ des Textes, Dissonanzen für den Gewissensstreit usw.). Der im Choraltext genannte ‚wahre Christenglauben‘ aber gibt [...] das Stichwort für den Charakter des folgenden Duetts von Tenor und Bass, ‚Gott, der du die Liebe heißt‘“ (KIRNBAUER).

Satz 5

Das Schlussduett mit seinen „etwas zu glatten Formulierungen“ (SCHULZE) ist nach Meinung von Albert Schweitzer „in mehrfacher Besetzung der Singstimmen wiederzugeben“. Man möchte fast meinen, „Bach habe sich durch die Sopran-Arie der Kantate des Vorjahres (BWV 77, Satz 3) anregen lassen. Wiederum ist von der Liebe zu Gott die Rede, wiederum wird das Oblat-Instrumentarium durch zwei Oboen gebildet, und wiederum ist die Thematik – zumindest der Themenkopf – durch Sexten- und Terzenparallelführung gekennzeichnet, die diesmal auch von den Singstimmen übernommen wird. Obwohl die Themenfortspinnung diesmal stärker der Polyphonie verhaftet ist, bleibt doch hier wie dort der Eindruck zarter Innigkeit bestehen, wie wir überhaupt Grund zu der Annahme haben, dass der Hörer der Bachzeit mit den Oboenton mehr die Vorstellung beseelten Gesanges verband als wir, die wir diesem Instrument gern einen koketten, schnippischen Charakter zusprechen. Bezeichnend ist auch, dass die Melodik der Oboen derjenigen der Singstimmen so stark angenähert ist, dass sich dieses Duett ohne große Schwierigkeit zum Gesangsquartett für Sopran, Alt (= Oboe I bzw. II), Tenor und Bass umschreiben ließe“ (DÜRR).

Aufgrund des durch die Oboen erzeugten arkadischen Klangbildes, „das sich mit dem ähnlich geführten Stimmenpaar zu einem wohlklingenden Satz im ruhigen Dreiertakt verbindet, ist die göttliche Liebe evoziert. Eine ‚Störung‘ ergibt sich nur durch die den ruhigen Fluss irritierenden Synkopen zur Textzeile ‚stören Feinde meine Ruh‘. Bereits zu ‚Ruh‘ beruhigt sich das Geschehen wieder, und die nachfolgend im Text angesprochene Hilfe Jesu führt zum beruhigenden Fluss zurück“ (KIRNBAUER). „Die Sextenparallelen der Instrumente und der Sänger lassen trotz dem auch hier noch herben Gesamtcharakter die Süßigkeit der

Gottesliebe empfinden“ (SMEND). Und auch die Nächstenliebe findet, wenngleich abgesetzt, ihren Platz.

Satz 6

Im Schlusschor „kehrt das Libretto mit der trinitarischen Schlussstrophe zur kräftigen Sprache des Choraldichters zurück“ (SCHULZE). Obgleich in schlichtem Chorsatz gesetzt, gehört er doch „zu den Meisterwerken der vierstimmigen Choralstücke“ (SMEND). Die Stimmführung ist allerdings ungewohnt beweglich (SCHULZE); er wird, „obgleich in der Normalgestalt des 4/4-Taktes notiert, ebenso wie der Eingangsschor von den melismatischen Abschnitten der Melodie geprägt; dass Bach in den Unterstimmen einen bewegten Satz entwickelt, erscheint als direkte Konsequenz daraus“ (KÜSTER). Vielleicht offenbaren sich hier letzte Ausläufer der in Satz 5 erwähnten „Störungen“ (KIRNBAUER). Dass sie nicht gänzlich überwunden sind, deutet auch die Verszeile „der uns allzeit behüte“ an: sie steht im Optativ, ist also Hoffnung und (frommer?) Wunsch.

Gehe hin und tu desgleichen – wenn du kannst!

Das Evangelium für den 13. Sonntag nach Trinitaris gliedert sich in drei Abschnitte. Die Jerusalemer Bibel überschreibt sie mit „Der Vorrang der Jünger“, „Das große Gebot“ und „Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter“. Zunächst werden die Jünger seliggepriesen (s. oben Einleitung), dann folgt die Anfrage eines „Gesetzeslehrers“ über das richtige Tun, um das ewige Leben zu erhalten, und Jesus illustriert seine Antwort im dritten Abschnitt mittels eines Gleichnisses.

Der Schwerpunkt der biblischen Erzählung liegt im letzten Teil, einem „Extrembeispiel“ (SCHWEIZER). Der Nächste, nach dessen Identität der Gesetzeslehrer fragt, ist buchstäblich der „Nächstbeste“, der, der gerade Hilfe braucht, ohne Ansehen der Person. Die Nächstenliebe kann sich ihren Nächsten nicht aussuchen. „Wer der Nächste ist, kann und muss nicht definiert werden; sonst würde er ja zum ‚Objekt‘ der Fürsorge, und Tür und Tor wären offen für eine demütigende ‚christliche Liebe‘, die ein hilfebedürftiges Objekt für eine gute Tat sucht“ (DERS.). Aber einen Hinweis gibt es trotzdem: Folgt man der Vision vom Jüngsten Gericht bei Matthäus, so werden es gerade die Verachteten sein, die Hungrigen, Durstigen, Fremden, Nackten, Kranken und Gefangenen, an denen sich die Nächstenliebe bewähren muss.

Hier ist bereits eine erste Spannung zu beobachten: Das Gleichnis wird im Kantatentext nicht mit einer Silbe erwähnt, das ganze Thema Nächstenliebe gerade einmal in zwei Versen der zweiten Arie gestreift: „Gib, dass ich aus reinem Triebe/ Als mich selbst den Nächsten liebe.“ Der ganze Rest des Librettos dreht sich um mich, um mich, um mich.

Der zweite Abschnitt schildert den Disput zwischen Jesus und einem Gesetzeslehrer, also einer theologischen Autorität, die ihn, so Lukas, „auf die Probe stellen“ will. Und wieder fällt die Darstellung extrem aus: „Im Gegensatz zu Markus und Matthäus fasst Lukas Gottes- und Nächstenliebe zu einem einzigen Gebot zusammen“ (SCHWEIZER). Gottes- und Nächstenliebe werden in einem Atemzug genannt, sie sind identisch. Gott kann nur durch den Menschen geliebt und erkannt werden. Jesu radikale Antwort folgt ein Versuch der Selbstrechtfertigung des Fragers: Ihm liegt „an der Grenze der geforderten Liebe. Er will stehen bleiben, wo er schon ist. Er diskutiert viel, um wenig zu tun“ (DERS.) – ein Charakterzug, der nicht nur auf Jesu Zeitgenossen zutrifft.

Schließlich kommt es zu einer radikalen Umdeutung der Botschaft, nämlich zur „christologischen(n) Auslegung des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter“ (PETZOLDT), für die moderne Bibelwissenschaft eine „Überinterpretation“ (SCHWEIZER). Danach wäre Jesus der barmherzige Samariter, der allein die in Not geratenen Gläubigen zu retten imstande wäre. Die Gemeinde verändert den radikalen Handlungsauf Ruf an sich selbst durch Selbstidentifizierung mit dem Opfer. Und als solche können sie gar nichts tun, außer auf ihr eigenes Elend zu verweisen, welches sie handlungsunfähig macht, und laut um Hilfe zu schreien.

Und zuletzt wird der Lobpreis der Jünger gedeutet als *Electio*, als Gnadenwahl. „Bevor der Mensch zu seiner Seligkeit etwas tun kann, hat Gott in seiner Gnade schon an ihm gehandelt. Deswegen: ‚Allein zu dir, Herr Jesu Christ, mein‘ Hoffnung steht auf Erden.‘ Ihn müssen wir anrufen um die Gabe des wahren Christenglaubens und der echten Liebe zu Gott, aus denen allein ‚die guten Früchte‘ wachsen, die in der Nächstenliebe sichtbar werden. Löst man diese Grundgedanken des Werkes von den Schriftabschnitten des Sonntags, so bleibt es unverständlich“ (SMEND). Ohne schon von vornherein von Gott erwählt zu sein, ohne dessen Gnadenerweis hat der Mensch nicht einmal die Möglichkeit zu helfen. „Gehe hin und tu desgleichen“, so endet die Perikope. Doch die Theologie zur Zeit Bachs fügt hinzu: „wenn du es vermagst; es ist aber unmöglich“ (OLEARIUS). Damit setzt sie sich in offenen Widerspruch zur Botschaft Jesu: Dieser fordert Unmögliches, schlimmer noch: Seine ganze Verkündigung, die Botschaft vom Anbruch des Reiches Gottes und der Notwendigkeit und Möglichkeit der Buße, also eines radikalen Neuanfangs, wird obsolet. „Sola gratia – allein durch Gnade“: diese Parole lässt sich nur um den Preis einer völligen Abkehr von Predigt und Handlungsmaximen Jesu aufrechterhalten. Es sind die Frommen und Gottesfürchtigen, die an den Opfern vorbeigehen, auf der vergeblichen Jagd nach ihrem individuellen Heil.