

Du wahrer Gott und Davids Sohn (BWV 23)

[Hörtipp: aus dem Orgelbüchlein: BWV 619]

Die Kantate diente – zusammen mit Kantate 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ – der Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig. Sie hatte ursprünglich nur drei Sätze und trägt der Tatsache Rechnung, dass Bach die Leistungsfähigkeit der Leipziger Musiker und Sänger noch nicht einschätzen konnte. Das galt vor allem für den Sopran. Bach mochte ihm, „solange er die in Frage kommenden Sänger nicht besser kannte, nur dann eine größere Aufgabe übertragen, wenn sie sich mit einer anderen Singstimme verband; die Wahl fiel auf die Nachbarstimme Alt, sodass Tenor und Bass für die Rezitative ‚übrigblieben‘. Ähnlich lässt sich der Umgang mit den Instrumentalisten beurteilen: Bach beschränkte sich darauf, [...] mit zwei obligaten Oboi d'amore zu arbeiten; andere herausgehobene Instrumentalfunktionen gibt es nicht. Dementsprechend hielt Bach auch die interpretatorischen Anforderungen auf einem vergleichsweise niedrigen, eher allgemein erreichbaren Niveau, das nicht nach spezialisierten Virtuosen verlangte. [...] Er konzentrierte sich darauf, ein Standard-Niveau [...] mit einer auf höchster Stufe stehenden inneren Gestaltung der Sätze zu verbinden; die Musik zielt nicht darauf ab, musikalische Stärken einzelner Ensemblemitglieder herauszustellen, sondern darauf, Bachs künstlerisches Profil erfassbar zu machen – im engsten Sinne so, wie es die Situation der Kantoratsprobe von ihm verlangte“ (KÜSTER). „Seine Probekantaten strahlen [...] von innen heraus“ (MAUL).

Der solistische Zuschnitt der Kantate „folgt deutlich dem Modell der Köthener Glückwunschkantaten“ (WOLFF), spiegelt aber bereits „wie kaum ein zweites Werk die Übergangssituation zwischen dem Köthener Hofkapellmeister und dem Leipziger Thomaskantor. Speziell der kammermusikalisch angelegte Eingangssatz mit dem Filigran von fünf obligaten Stimmen – zwei Oboen, zwei Singstimmen und Basso continuo – gehört mit seiner schwebenden Rhythmik und dem dichten Imitationsgeflecht zu den erlesensten und anspruchsvollsten Kompositionen des gesamten Bachschen Kantatenwerkes“ (SCHULZE). Seine Kantaten haben durchwegs ein hohes Niveau, aber diese sticht auch daraus noch hervor; sie „zeigt den Meister auf einer Höhe, an die er mit keinem seiner früheren Werke heranreicht“ (SPITTA).

Ein Blick auf das Evangelium des Sonntags Estomihi (der Fastnachtssonntag, benannt nach dem zum Einzug zitierten Psalm 31,3 (LXX: 30,3): Sei mir ein schützender Fels, eine feste Burg, die mich rettet), dem die Kantate zugehört (Lukas 18,31-43), zeigt, dass diese sich nur mit dem zweiten Teil, nämlich der Heilung des Blinden, beschäftigt, und die Leidensankündigung Jesu ignoriert. Die wurde ja in Kantate 22, der ersten der beiden Probekantaten, thematisiert. Die Komposition ist „von großer Eindringlichkeit“ (DÜRR), und „diese Art des Zitierens und gleichzeitigen Auslegens und Applizierens ist charakteristisch für einen großen Teil der Kantatendichtungen der Zeit, begegnet im vorliegenden Text [des unbekannten Verfassers] aber in ungewöhnlich konzentrierter Form“ (SCHULZE).

Satz 1

Die Kantate beginnt mit einem Duett von Sopran und Alt:

Du wahrer Gott und Davids Sohn,
Der du vor Ewigkeit in der Entfernung schon
Mein Herzeleid und meine Leibespeinen

Umständlich angesehen, erbarm dich mein!

Schon in der zweiten Zeile wird der Bibeltext verlassen und gedeutet auf den hilflosen, weil blinden Gläubigen, dessen Leid Gott aber seit Ewigkeit bekannt ist, und der es äußerst gründlich, in der Sprache der Zeit „umständlich“, angesehen hat. Gott kennt die Not der Menschen schon immer und ganz genau. Die Worte Jesu an den Blinden: „Dein Glaube hat dir geholfen“ sind offensichtlich so zu verstehen, „dass der Ruf des Blinden ‚Du Sohn Davids‘ ein Christusbekenntnis enthält“ (DÜRR). Der musikalische Ausdruck ist „sehr intim und eindringlich“ und gründet in der Überzeugung, „dass es sich hier um ein glaubendes Sehen und Verstehen handelt“ (PETZOLDT).

Satz 2

Der zweite Satz ist „ein ausinstrumentiertes Rezitativ, dessen instrumentale Oberstimme, gebildet aus den beiden Oboen und Violine 1, in lang gehaltenen Noten die 1. Strophe des Chorals ‚Christe, du Lamm Gottes‘ vorträgt. Wie hier durch die Worte ‚Ach! gehe nicht vorüber‘ das Bild des Blinden am Wege beschworen wird und wie sein Anruf an den nach Jerusalem ziehenden Jesus durch den Choral zur Bitte der gesamten Christenheit um Erbarmen erhoben wird, darin erweist sich die einmalige, seinen Zeitgenossen weit überlegene Kunst Bachs“ (DÜRR). Spitta bemerkt dazu: „Diese kühne Combination von Choral und Rezitativ ist auch in Bachs Werken eine ganz neue Erscheinung [...]. Die Wirkung ist eine ergreifende: die volle traurig-trostreiche Passionsstimmung fluthet über den Hörer dahin.“

„Harmonisch gestaltet Bach den Begleitsatz so, dass die Bitte um das Nicht-Vorübergehen sich auf einem Orgelpunkt im Continuo aufbaut, der seinerseits Ortsfestigkeit und Bleiben assoziieren lässt: Während die Melodie dieser ersten Zeile sich in langen Notenwerten nur begrenzt und wie in einer Prozession dahinschreitend – Jesu Gang nach Jerusalem – nach oben bewegt, setzt die Tenorstimme sehr weit oben an und bewegt sich in raschen Achtel-Linien und Stufen nach unten: Der aus seinem Leid rufende Mensch äußert sich aus Angst in erhobener Stimmlage, der Heiland könnte doch vorübergehen, und erinnert ihn, das Heil aller Menschen – während die Anrufung des Lammes Gottes im Lied erklingt – an seine eigene Zusage (Markus 2,17 [Nicht die Gesunden brauchen den Arzt, sondern die Kranken. Ich bin nicht gekommen, Gerechte zu berufen, sondern Sünder])“ (PETZOLDT).

Satz 3

„Der Beginn des folgenden Chors sagt mit einem Hinweis auf Psalm 145,15, dass nicht nur die Augen des Blinden, sondern die Augen aller – und darum auch die meinen – auf den Herrn warten“ (Dürr). „Gib denselben Kraft und Licht“, heißt es hier. Es geht nicht mehr um Heilung von körperlicher Blindheit, sondern um eine „das Herz dem Glauben erschließende Öffnung der Augen“ (SCHWEIZER), ganz so, wie es die Jünger in Emmaus erfahren haben: Jesus brach das Brot, „und da wurden ihnen die Augen aufgetan, und sie erkannten ihn“ (Lukas 24,31). Es dürfte kein Zufall sein, dass zu Beginn des Continuo und dann des Basses im Gesangsteil wiederum der Choral „Christe, du Lamm Gottes“ anklingt. Während Dürr die Nähe eines gemessenen Tanzsatzes feststellt, ist es für Albert Schweitzer, „als ob Menschenmassen sich in eiligem, unrhythmischen Schritt vorüberwälzten.“

Satz 4

„Die Kantate 23 hatte zunächst nur diese dreisätzige Gestalt; nach dem Chorsatz steht ‚Fine‘ in der Partitur [...]. Da die Probemusik-Texte den Bewerbern kirchenmusikalischer Stellen üblicherweise vorgeschrieben wurden, müssen genau diese drei Sätze für die Aufführung vorgesehen gewesen sein. Doch dann kam alles anders: Die Kantate wurde aus ihrer Ausgangstonart c-Moll komplett nach h-Moll transponiert, und an den letzten Satz wurde der groß angelegte Choralchoralsatz ‚Christe, du Lamm Gottes‘ angefügt, der die dreifache Anrufung des deutschen Agnus Dei auf höchst kunstvolle Weise dreimal unterschiedlich darbietet. Offenkundig hängt die Transposition damit zusammen, dass die Singstimmen in diesem Choralchoralsatz von einem Ensemble aus Zink und drei Posaunen verstärkt werden sollten und diese ihrem Leipziger Gebrauch zufolge für eine c-Moll-Komposition kaum verwendbar waren. Also musste der Gesamtsatz (und damit die Kantate) abwärts transponiert werden“ (KÜSTER). Wozu das Ganze? Drei Wochen vor der Probeaufführung hatte Christoph Graupner, Bachs Mitbewerber um die Stelle, „in seinen Probekantaten die Singstimmen von einem Posaunen-Ensemble begleiten lassen [...]. Wenn Bach sich daraufhin entschloss, die Kantate um das deutsche Agnus Dei zu erweitern und dort (aus welchen Gründen auch immer) das gleiche Klangprinzip selbst zu verwirklichen, hatte er keine andere Wahl als die Transposition der vorausgegangenen drei Sätze; nur so ließen sich dieser Choral, diese Besetzung und diese Kantate miteinander verbinden [...]. Dass er später einsah, auf die Bläserverstärkung verzichten zu können und daher die Kantate wieder zurücktransponierte (nun einschließlich des Choralchoralsatzes), belegt nur die gewandelte Erfahrung im Umgang mit den Thomanern. Der Satz als solcher bezieht sich demnach wohl auf Graupners Vorbild; die Erweiterung des Werkes um diesen Satz muss Bach hingegen mit den örtlichen Verantwortlichen abgesprochen haben“ (DERS.).

Dieser Schlusschor bietet nun wirklich eine „einzigartige Bearbeitung des ‚Christe, du Lamm Gottes‘“ (PETZOLDT). Auch Dürr überschlägt sich: die Komposition der Kantate insgesamt ist von „großer Eindringlichkeit“, ihr vierter Satz von geradezu „erhabener Eindringlichkeit“: er verbindet „durch die zweimal enthaltene Textzeile ‚Erbarm dich unser‘ in geradezu idealer Weise den Anruf des Blinden an Jesus mit der Leidensverkündigung, die den Eingang des Evangeliums bildet; der Choral ist also mit viel Bedacht ausgewählt.“ Zudem gelingt es Bach – wieder einmal – mühelos, die Begrenztheit des Librettos zugunsten der Aussage des Evangeliums zu übersteigen. Der 4. Satz greift „die Leidensankündigung auf und schlägt so die Brücke zum Karfreitag“ (DÜRR). Durch Zitate des Chorals im 2. und 3. Satz der Kantate hat man ohnehin den Eindruck, als würde er von Anfang an dazugehören oder zumindest intendiert gewesen sein.

Der Chor ist durchkomponiert, was zu den verschiedensten Spekulationen geführt hat. Für Petzoldt „muss die dreimalige Anbetung – textgleich und doch musikalisch unterschieden – in diesem Satz ausdrücklich mit dem trinitarischen Gottesbekenntnis in Verbindung gesehen werden“. Nüchterner urteilt Spitta: „Dass alle drei Strophen durchgearbeitet wurden, geschah wohl wegen der Kürze der Melodie.“ Am wahrscheinlichsten ist wohl in Erinnerung an die Entstehung, nämlich als Probestück für Leipzig, dass Bach noch einmal alle Register gezogen hat, um zu zeigen, was man mit oder aus einem Choral alles machen kann. Er führte „nahezu das gesamte Spektrum von Chorsätzen vor, indem er drei verschiedene Texttypen in unterschiedlichen musikalischen Stilen komponierte“ (MELAMED). „Zunächst wird die Chormelodie in einer mehr oder weniger akkordischen Bearbeitung von den Gesangs-

stimmen vorgetragen, dann in einem dreistimmigen Kanon von Sopran, Oboen und erster Violine und schließlich im Unisono von Sopran und erster Violine.“ (HOFFMANN-AXTHELM). „Die Empfindung erhebt sich aus Betrübniß zu intensivem Schmerz und klärt sich endlich zur frommen, versöhnungshoffenden Bitte“ (SPITTA).

Erbarm dich mein!

Wer singt im Eingangssatz eigentlich? Die Geschichte handelt von einer Einzelperson, sowohl Bettler als auch Glaubender. Der Satz ist aber als Duett angelegt. Hier eröffnet sich uns unverhofft ein tiefer Blick auf die Theologie der Zeit. Üblich war noch im 17. Jahrhundert ein harmonistisches, konkordantes Bibelverständnis. Das heißt, Ungereimtheiten oder gar Widersprüche wurden nicht als solche thematisiert, sondern so gut wie möglich ignoriert, und es galt als Zeichen der Bibelgelehrtheit, möglichst viele andere biblischen Parallelen zum jeweiligen Text zu kennen und auch zu zitieren. Die Geschichte vom blinden Bettler hat nun eine Parallele im Matthäus-Evangelium (20, 29-34); nur ist dort von zwei Bettlern die Rede. Das könnte „die Zweistimmigkeit des Satzes veranlasst haben“ (PETZOLDT). Als Beleg dafür dient der Kommentar des maßgeblichen Theologen des 17. Jahrhunderts, Johannes Olearius, dessen Werk Bach kannte. Dieser schreibt zu unserer Stelle: „Blinder... deren zwey gewesen / davon Matthäus 20/30. hier aber wird nur deß einen gedacht / welcher am hefftigsten geschryen hat. Andere haltens für unterschiedliche Historien.“ Hier sind vier Aspekte interessant:

1. Bei divergierenden Angaben wird zunächst nach einer „plausiblen“ Erklärung gesucht.
2. Es kann aber auch argumentiert werden, dass beide Berichte korrekt sind, dass es sich aber um verschiedene Begebenheiten handelt. Also ist Jesus einfach zweimal diese Geschichte widerfahren, einmal mit einem Bettler, das andere Mal mit zweien. (Dieses Vorgehen findet sich schon im Neuen Testament, etwa bei der Geschichte der wunderbaren Brotvermehrung. Hier gab es offenbar zwei Traditionsstränge mit differierenden Mengenangaben: einmal waren es 5000 Männer (Matthäus 14,21), einmal 4000 (15,38). Die Lösung des Problems lautet: es waren zwei Wunder.)
3. Selbst die eigene Darstellung ist aber nicht immer konsistent. So schreibt Olearius an einer Stelle bezüglich der Beharrlichkeit des schreienden Bettlers: „Er schrie aber noch viel mehr; diese unverschämte Bettlerkunst müssen wir auch lernen“, dann wieder: „GOTT erhöret auch die Stillschweigenden.“
4. Alle vier Evangelien berichten von einer Blindenheilung. Davon ist in dreien nur von einem Blinden die Rede (Markus nennt sogar dessen Namen Bartimäus), nur Matthäus spricht von zweien. Aber schon von Alters her hatte das Matthäus-Evangelium eine besondere Autorität: Es galt als zuverlässigster Bericht des Lebens und Wirkens Jesu, und Matthäus hatte wie kein anderer das Verständnis der Historizität seiner Schilderungen. Nicht umsonst steht sein Evangelium an erster Stelle des Neuen Testaments und galt im Zweifelsfall als die authentischere Quelle.

In der Folgezeit wird sich die Theologie radikal verändern, und zwar in zweihundert Jahren mehr als in den 1500 Jahren davor. Das 18. Jahrhundert steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Aufklärung, in Bachs Kantatenwerk wunderbar nachvollziehbar anhand des schillernden Gebrauchs des Wortes „Vernunft“, der zwischen „Christus ist das Licht der Vernunft“ (BWV 76) und „Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!“ (BWV 178) hin und her

schwankt. Und durch das Aufkommen der Leben-Jesu-Forschung im 19. Jahrhundert bleibt kein Stein mehr auf dem anderen.