

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (BWV 86)

Der fünfte Sonntag nach Ostern trägt den Titel „Rogate“, also „Bittet“ oder „Betet“; der in der Liturgie vorgesehene Eingangsvers ist aus Psalm 66,20: „Gelobt sei Gott, der mein Gebet nicht verwirft noch seine Güte von mir wendet“. Das Evangelium ist aus den Abschiedsreden Jesu (Johannes 16,23b-30). Die Kantate erklang in Bachs erstem Amtsjahr in Leipzig am 14. Mai 1724. „Der unbekannte Textdichter nimmt den Beginn der Evangelienlesung zum Anlass, um sich, wenngleich behutsam, mit der Frage auseinanderzusetzen, wie dieses Jesuswort mit unserer Lebenserfahrung vereinbar ist. Wenn mich auch jetzt ‚Dornen stechen‘, sagt der Dichter, so darf ich doch auf Gottes Zusage vertrauen; denn Gott hält sein Versprechen, auch wenn seine Hilfe aufgeschoben wird; er allein weiß um die rechte Zeit für seine Hilfe“ (DÜRR). – Der Rest der Perikope bleibt unbeachtet.

Das auf den ersten Blick „recht dankbare Libretto“ (SCHULZE) bereitet bei näherer theologischer Betrachtung erhebliche Probleme. Zunächst fällt auf, dass die gängigen Einführungen vergleichsweise knapp ausfallen. Auch schweigen etliche Bachbiographien über die Kantate. Manche Autoren behelfen sich mit kleineren Exkursen zu Informationen abseits des Librettos (Spekulationen über den anonymen Verfasser, Verluste durch musikalische Trennung des Nachlasses, Identität des Geigers, Nähe zu Orgelchoral). Und über den zweiten Satz herrscht eine gewisse Ratlosigkeit, da das Bild von den zu brechenden Rosen und den dabei stechenden Dornen sich zunächst dem Verständnis verweigert und zu teils abenteuerlichen Interpretationen führt. Dabei werden sich gerade diese Verse als Schlüssel zum Verständnis der ganzen Kantate erweisen.

Satz 1

„Der Eingangssatz, eines jener typischen ariosen Bass-Soli, in denen die ‚vox Christi‘ zu uns spricht, ist dennoch in seiner Faktur ungewöhnlich: Alle Stimmen, nicht nur der Bass, sondern auch der Streichersatz, sind ausgesprochen vokal konzipiert [...]. Die Instrumentaleinleitung exponiert die charakteristischen Motive, auf die der Text später vom Bass gesungen wird. Die [...] Motive werden von der Singstimme getreu übernommen [...]. Der Satz ist als freie Fuge angelegt; auf das Instrumentalvorspiel folgen drei gleichartige Gesangsabschnitte, in denen der Text jeweils vollständig vorgetragen wird“ (DÜRR); die dreifache Durchführung könnte als trinitarisches Bekenntnis zu Vater, Sohn und Heiligem Geist verstanden werden, die Strenge des Satzes als Bekräftigung der Heiligkeit des Christuswortes (HOFFMANN-AXTHELM). Die instrumentale Besetzung der Oberstimmen ist nicht gesichert, „weil Bachs autographe Partitur aus dem späteren Besitz seines Sohnes Carl Philipp Emanuel zwar erhalten blieb, aber für diesen Satz keine Besetzungsangaben liefert. Da jedoch für den dritten Satz der Kantate zwei Oboen d’amore vorgeschrieben sind, erscheint es naheliegend, diese neben den obligatorischen Streichern auch im Eingangssatz einzusetzen“ (DIES.).

Satz 2

„Ungewöhnlich ist auch die Alt-Arie, da ihre obligate Violin-Solopartie mit einem Minimum an Thematik und einem Maximum an virtuoser Figuration ausgestattet ist“ (DÜRR). Es liegt eine fröhliche Stimmung in der Beschreibung, wie der Alt, die Stimme des Glaubens, mittels dreier verschiedener musikalischer Phrasen Rosen brechen will, und das Stechen der Dornen wird durch eine kleine Koloratur beschrieben, die dem Schmerz die Heftigkeit zu nehmen scheint.

„Verzückte Freude liegt auch in der Begleitung der Arie“ (SCHWEITZER). Ihre Besonderheit „liegt ohne Zweifel in dem herausragend virtuos konzipierten Part der Solovioline, der sich mit der Singstimme verbindet. Denn verglichen damit steht die (zweifelloso ausdrucksvolle) Gesangslinie eher im Hintergrund des Satzes, der daher in seinen vokalen Teilen auch nicht breiter angelegt ist“ (KÜSTER). Der Part der Solovioline zielt „auf ständigen Wechsel zwischen glitzerndem Passagenwerk und virtuosem Arpeggiando [...]. Die jubelnden Passagen des Streichinstruments in der gleichsam ‚hochgestimmten‘ Tonart A-Dur lassen sich der Rose als Metapher für Freude und Schönheit ohne Schwierigkeit zuordnen. Die überreich vertretenen Akkordbrechungen jedoch mit dem Abbrechen der symbolisch gemeinten Blume in Verbindung zu bringen, liefe auf eine etwas platte Assoziation hinaus“ (SCHULZE).

Ob durch die Violine „möglicherweise der himmlische Glanz dargestellt werden soll, die Hoffnung dessen, der sich auf Gottes Zusage verlässt“ (DÜRR), oder „die Aura, die schöne Rosen trotz ihrer Dornen um sich herum verbreiten“ (PETZOLDT), sei dahingestellt.

Eine überraschende Auslegung des Bildes von der Rose und den Dornen bringt der zeitgenössische Theologe Johann Olearius. Er bezieht sich auf das Hohelied, jene Sammlung weltlicher Liebeslieder, die es in den biblischen Kanon geschafft hat. Im ersten Lied (2,2) heißt es dort: „Wie die Lilie unter den Disteln, so ist meine Freundin unter den Mädchen“. Luther übersetzt den Versanfang mit „Wie eine Rose unter den Dornen“, eine folgenschwere Sinnverschiebung, weil das Auftreten von Disteln neben Lilien zufällig ist, Rosen aber von Dornen nicht zu trennen sind. Ganz im allegorischen Verständnis seiner Zeit bezieht Olearius die Dornen auf die Dornenkrone Jesu und in der Folge für die Kirche darauf, dass diese hier unter den Dornen leben muss; die Rose steht dann als Symbol für die Gegenwart des Heils (PETZOLDT). Und wie es keine Rose ohne Dornen gibt, so gibt es auch keine christliche Existenz ohne Leiden. So entsteht aus einer abenteuerlichen Uminterpretation ein schlüssiges Bild, das allerdings im Blick auf das Johannesevangelium nicht zu Ende gedacht ist. Wir werden noch einmal darauf zurückkommen.

Satz 3

„Mit Satz 3, der 16. Strophe des Liedes ‚Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn‘ von Georg Grünwald (1530) folgt nun wieder ein strengstimmiger Satz: zwei Oboi d’amore bilden mit dem Continuo einen instrumentalen Triosatz mit imitierenden Oberstimmen, in den die Chormelodie, vom Sopran zeilenweise unverziert vorgetragen, eingefügt ist“ (DÜRR).

„Erstaunlicherweise lässt Bach den Choral nicht in typischer Sopranlage erklingen; die Melodie bewegt sich [...] in einer Lage, die ebenso gut auch von einer Altstimme gesungen werden könnte [...]; wollte sich Bach beim Kompositionsvorgang noch offenlassen, von welcher Stimme (oder: von welchem Sänger) er den Choral vortragen lassen wollte?“ (KÜSTER).

Satz 4

Es folgt ein kurzes Seccorezitativ für den Tenor von gerade einmal sechs Takten Länge. „Ob man sich an dieser Stelle einen Einschnitt zu denken hat, ob etwa die Predigt hier ihren Platz fand und die übrigen Sätze der Kantate erst danach musiziert worden sind, steht dahin. Auffällig ist immerhin, dass der nächstfolgende Rezitativtext etwas unvermittelt die ‚Welt‘ ins Spiel bringt, so als wäre deren Tun und Treiben schon des längeren kritisch betrachtet worden“ (SCHULZE).

„Gott gibt nicht so, ‚wie die Welt gibt‘, von der redensartlich gesagt wird, sie verspreche viel und halte wenig, was mit verminderten und übermäßigen Akkorden begleitet wird; man beachte die Auflösung des Dominantseptakkordes auf cis (T. 2), der anders als erwartbar (fis-Moll) auf cis-Moll endet (T. 3) [...]. Den zweiten Abschnitt vertont Bach anders als den ersten, hier herrschen völlig harmonische Verhältnisse vor, was das Sehen der Lust und Freude Gottes hörbar macht“ (PETZOLDT).

Satz 5

„Gott hilft gewiss“ ist das Motto der folgenden Tenorarie. „In ihrem vollstimmigen Streichersatz dominiert die Violine I; den ganzen Satz durchzieht das Eröffnungsmotiv, das im Vokalteil vom Tenor übernommen wird: ‚Gott hilft gewiss‘. So scheint der gesamte Satz dem Hörer dieses Wort vielfältig zuzurufen“ (DÜRR). Dieser „vielfältige Zuruf“ wirkt aber in seiner Häufigkeit und Intensität eher wie das Einprägen einer Parole, auch wenn „diese vertrauensvolle Zuversicht in helles E-Dur getaucht ist“ (HOFFMANN-AXTHELM). Die Bekräftigung der Zuverlässigkeit Gottes kommt über die magere Vertröstung, „dass ‚aufgeschoben‘ nicht auch ‚aufgehoben‘ heißen muss“ (SCHULZE), nicht hinaus. In diesen Worten die Eröffnung einer eschatologischen Tendenz zu sehen, die „nun hier intensiv das Gesamtbild, das im Blick auf Gottes Zusagen, Verheißungen und Versprechungen überhaupt gemacht wird“, bestimmt (PETZOLDT), scheint doch recht weit hergeholt. Doch ist mit dem Wort „Eschatologie“ (Lehre von den letzten Dingen) ein für das Verständnis dieser Kantate wesentlicher Begriff genannt, der uns noch beschäftigen wird.

Die Tenorarie „wird nicht nur in ihrem Gesangspart, sondern vor allem in ihrem Instrumentalsatz vorwiegend von der lapidaren Motivik des geradezu spielerisch behandelten ‚Gott hilft gewiss‘ bestimmt. Im Unterschied zu der bislang bevorzugten Strenge herrscht jetzt eine gewisse Lockerheit im musikalischen Ablauf, doch lässt die prägnante Kürze des allgegenwärtigen und auch ohne Beteiligung der Singstimme geradezu ‚sprechenden‘ Hauptmotivs ausgedehntere Entwicklungen nicht zu“ (SCHULZE).

Die Arie „bietet einen der besonders deutlichen Belege dafür, dass Bach nicht auch den Text verfasst hat; er lautet

Gott hilft gewiss;
Wird gleich die Hilfe aufgeschoben,
Wird sie doch drum nicht aufgehoben,
Denn Gottes Wort bezeuget dies:
Gott hilft gewiss.

Dem Dichter schwebte somit anstelle einer Da-capo-Form lediglich eine traditionelle Rahmenkonstruktion vor. Doch Bach hatte sich in seinen musikalischen Konzeptionen über diesen Stand weit hinausbewegt; er zieht die Verse 2 und 3 in den 1. Teil hinein, verbindet die Verse 4 und 5 miteinander und setzt sie davon ab. Damit schließt er ein Da capo aus, denn die Arie konnte so nicht mehr mit dem Text ‚Gott hilft gewiss‘ enden; die Arie ist lediglich zweiteilig angelegt“ (KÜSTER).

Thematisch engstens verwandt mit dem Arientext ist auch ein Zitat aus dem Psalter. So heißt es in Psalm 33,4: „Denn das Wort Jahwes ist wahrhaftig, /all sein Wirken ist Treue“. Diese Zuversicht durchzieht die gesamte Kantate (Libretto Zeilen 10f, 16, 22, 28, 32; das bedeutet in jedem Satz außer Satz 1!). Es ist offenbar das Äußerste, das zum Verständnis der eigenen Notlage und zum Trost darüber ausgedrückt werden kann.

Satz 6

Die 11. Strophe des Liedes ‚Es ist das Heil uns kommen her‘ von Paul Speratus (1523) beschließt das Werk in schlichtem Choralatz“ (DÜRR). Der Dichter heißt eigentlich Hoffer; den Moden der Zeit gemäß hat er seinen Namen zu „Speratus“ latinisiert, um sich selbst als Hoffenden zu bezeichnen (auch wenn er „der Erhoffte“ heißt). Jedenfalls passt sein Name gut zum Text seines Liedes: „Die Hoffnung wart‘ der rechten Zeit“. Und diese Zeit weiß nur Gott. („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106). „Des solln wir ihm vertrauen.“

Die Abschiedsreden Jesu

Der zweite Satz des Evangelientextes lautet: „Bis jetzt habt ihr um nichts in meinem Namen gebeten“. Wie ist das zu verstehen? Hat nicht Jesus selbst seinen Jüngern das Vaterunser beigebracht, also *das* Gebet schlechthin? Johannes (nennen wir ihn so, obwohl der Verfasser des Evangeliums anonym ist) erwähnt dieses Gebet mit keinem Wort. Wusste er nichts davon? Das ist so gut wie ausgeschlossen. Es ist zwar nicht sicher, ob er das Lukasevangelium kannte (das Matthäusevangelium sicher nicht); gleichwohl lagen ihm kirchliche Quellen vor. Und mehrfach setzt er einen bei den Synoptikern berichteten Sachverhalt als bekannt voraus, ohne ihn zu erzählen. Überdies diente das Vaterunser als Grundtext der Verkündigung und Katechese; nicht zuletzt auch seine Wiedergabe in der Didache, der frühchristlichen Apostellehre, zeugt von seiner Verbreitung. Warum ignorierte es Johannes?

Weil es nicht in seine Theologie passte. Das Vaterunser wird in der heutigen Bibelwissenschaft als durch und durch eschatologisch-apokalyptisch verstanden. (So schreibt etwa der protestantische Theologe Karl Barth in seinem Römerbriefkommentar: „Christentum, das nicht ganz und gar und restlos Eschatologie ist, hat mit Christus ganz und gar und restlos nichts zu tun.“) Es ist ein Gebet für die Endzeit unmittelbar vor dem gewaltsamen Anbruch des Reiches Gottes mit Weltende und Weltgericht, Himmel und Hölle. Johannes dagegen vertritt eine völlig andere Sicht- und Glaubensweise: Er wendet sich „direkt gegen jede apokalyptisch-nachweltliche Enderwartung [...]. Die ständige Gegenwart Jesu im Geist-Parakleten [das ist der von ihm versprochene Beistand] ersetzt [...] die traditionelle und apokalyptisch vorgestellte Wiederkunftserwartung“ (SCHULZ). Die Wiederkunft des scheidenden Gesandten kann nur als Vereinigung mit seiner Gemeinde auf Erden verstanden werden. Die Erkenntnis des Sohnes und das Bekenntnis zu ihm bedeuten den Empfang des ewigen Lebens. Die Jünger *sind* bereits erlöst. „Diese Erkenntnis des einzigen wahren Gottes und seines Gesandten *ist* ewiges Leben“ (DERS.). Das Johannesevangelium vertritt konsequent und radikal eine - überwiegend - präsentische Eschatologie. Überwiegend deshalb, weil es auch eine futurische Eschatologie kennt, „wenn auch in eigenartiger, das heißt gnostisierender Art [...]. Der Tod ist nicht das Ende des Glaubens, sondern der Glaube das Ende des Todes [...]. Was also hat der Gläubige von der Zukunft zu erwarten? Nichts anderes, als was er schon hat!“ (DERS.).

„Dass nicht *diese* Eschatologie für den beginnenden Frühkatholizismus und auch weithin für die protestantische Kirche bestimmend geworden ist, ist kein Wunder. Kirchliche Tradition und kirchliche Amtsnachfolge, verbunden mit einem realistischen Geschichtsbegriff, ließen die Wahl auf Lukas und seine teleologisch ausgelegte, d.h. auf das Ende von Welt- und Kirchengeschichte bezogene, Eschatologie fallen“ (DERS.). Das gilt auch für die vorliegende Kantate. Olearius etwa kommentiert: „So ihr den Vater etwas bitten werdet; das ‚etwas‘ ist determiniert in dem heiligen Vaterunser“; und schärfer „So bittet der auch nichts, der nicht

betet in der Ordnung des Vaterunsers“. Und Petzoldt erkennt in den Takten 31-34 des ersten Satzes „das Vaterunser-Thema, da es um die Bitte an den Vater im Himmel geht und Bach exakt sieben Töne in Folge abwärts musizieren lässt“ (das Gebet umfasst bei Matthäus sieben Bitten!).

Noch einmal zurück zur Botschaft des Johannes. In Vers 17,15 bittet Jesus selbst, dass Gott die Jünger vor dem Bösen bewahren möge. Wenn aber Jesus, der Gesandte, der Sohn Gottes, höchstpersönlich für die Gemeinde eintritt, kann man dann wirklich glauben, noch zusätzlich um das Heil bitten zu müssen, das obendrein ja ohnehin bereits eingetreten ist? Vertraut man der Wirkmacht Jesu nicht? Und wenn dieser sagt: „Wenn ihr in mir bleibt und meine Worte in euch bleiben, so bittet, was ihr wollt, und es wird euch zuteilwerden“ (15,7): Worum sollen sie dann noch bitten müssen? „Beten“ kann bei Johannes letztlich nicht mehr „bitten“ bedeuten, sondern nur noch „anbeten“ (siehe 4,23!).

Woher kommt der Hass der „Welt“ eigentlich? Die Antwort lautet: „Wenn ihr von der Welt wäret, würde die Welt das Ihre lieben. Weil ihr aber nicht von der Welt seid, sondern ich euch aus der Welt heraus erwählt habe, deshalb hasst euch die Welt [...]. Wenn sie mich verfolgt haben, werden sie auch euch verfolgen“ (Johannes 15,18–20). Damit wird in einer letzten radikalen Wendung das Leid nicht als Übel gesehen, sondern als Auszeichnung, als Beweis für die Zugehörigkeit zur Gemeinde Christi. Nicht zu leiden würde heißen, wieder an die Welt zurückgefallen zu sein und seine Seligkeit verloren zu haben. Ein Ende des Leids zu erbitten ist dann geradezu pervers, um Hilfe zu rufen heißt dann, den eigenen Gnadenstand zu ignorieren. Ganz abgesehen davon, dass die Schmerzen das Bewusstsein für Schönheit und Wert der Rose am Leben erhalten. Und es ist das kommende Neue, noch nicht Geschehene, der endzeitliche Aspekt der johanneischen Theologie: Auch diese Schmerzen werden einmal vergehen. Natürlich ist Leiden nicht angenehm, will aber als *conditio sine qua non* der Zugehörigkeit zum Reich Gottes gern akzeptiert werden („Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56), oder, in den Worten unserer Kantate ausgedrückt: „Ich will doch wohl Rosen brechen, wenn mich auch die Dornen stechen“.