

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden (BWV 47)

Die Kantate – „von Anfang bis Ende der Ausdruck gesammelter Gestaltungskraft“ Bachs (SPITTA) – wurde für den 17. Sonntag nach Trinitatis 1726 geschrieben. Das Evangelium ist aus Lukas (14,1-11) und eigentlich zweiteilig: Der Heilung eines Wassersüchtigen am Sabbat folgt ein Gleichnis über die Wahl der Plätze. Das Libretto, das nur den zweiten Teil zum Thema hat, stammt von Johann Friedrich Helbig, „Fürstlich Sächsischer Regierungs-Secretarius“. Helbig selbst schreibt zu seinem Textjahrgang 1720, ihm gehe es „insbesondere darum, allzu hochgespannte Erwartungen bei seinen Lesern zu dämpfen. Seinen Verzicht auf sogenannte ‚poetische Zierlichkeiten‘ motiviert er in diesem Sinne mit der Gefahr einer Beeinträchtigung der ihm als ‚schönster Schmuck‘ derartiger Texte wichtigen ‚Christlichen Einfalt‘. [...] Ungeachtet solcher selbstauferlegter Beschränkungen scheinen Helbigs Dichtungen sich einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben“ (SCHULZE), allerdings nicht bei Johann Sebastian Bach. Er hat nur einmal einen Text dieses Librettisten verwendet. „Möglicherweise hat ihm die allzu dürftige Poesie die Lust zu weiteren Vertonungen genommen“ (DÜRR), denn „die Dichtung ist sowohl poetisch als auch theologisch mit manchen Mängeln behaftet – theologisch insgesamt eher ungeschickt als unkorrekt –, wohl Grund genug für Bach, sich den Texten Helbigs nicht erneut zuzuwenden“ (PETZOLDT). Der Warnung Jesu vor Hochmut, deren Schluss der Eingangssatz zitiert, folgt eine recht drastische, moralisierende Predigt, „die dann in der zweiten Arie und im Schlusschoral in ein Gebet um Demut und um ewige Seligkeit mündet“ (DÜRR).

Satz 1

Der Eingang „gehört zu den großangelegten Bibelwortchören des Bachschen Leipziger Kantatenwerkes“ (PETZOLDT), „ein Tonstück, das aus der unbeschränktesten Herrschaft über alle großen und kleinen Formen hervorging und zugleich das Problem der gleichmäßigen Verschmelzung von Instrumental- und Vokalmusik in denkbarster Vollendung löste“ (SPITTA).

Den Schwerpunkt der Bachschen Komposition bildet der gewaltige, 228 Takte lange Eingangsschor. Nach einer Instrumentalsinfonie setzt der Chor erst nach 44 Takten ein. Dass Bach „ein so kurzes und letztlich bildarmes Dictum“ (HARTINGER) in einen derart langen Satz einbettet und schon „in seinem ersten Vokalblock den gesamten Text ‚verbraucht‘, [ist] ein kompositorischer Affront, der sich nur aus seiner ungewöhnlich integrativen und synchronen Lesart des Dictums erklären lässt. Beide Teilaspekte – Erhöhung und Erniedrigung, Demut und Hoffart – sind für Bach offenbar keine äußerlichen Gegensätze, sie gehören für ihn vielmehr zusammen. Handelt es sich doch nicht um willkürliche Einstufungen, die von fremder oder höherer Warte aus zugewiesen werden, sondern um vom Menschen selbst, aus eigenem Entscheid also einzunehmende Haltungen, die sich bei realistischer Betrachtung überdies stets überlagern und somit einander komplementär verbunden sind. Bei einer solch tiefgründigen Lesart kann es dann auch kein strikt kausales Nacheinander von Überhebung und Strafe sowie Selbstdemütigung und Lohn geben, sondern im Akt der demütigen Zurücknahme liegt die Erhöhung unmittelbar beschlossen, wie andererseits die nur auf eigenes Verdienst gegründete Selbstsicherheit von vornherein eine gotteslästerliche Übertretung darstellt. Dass Bach über weite Teile des Satzes hinweg jeweils mehrere Textglieder simultan abhandelt und immer wieder zwischen den Stimmen vertauscht, hat also einen sowohl theologischen als auch menschenkennerischen Sinn“ (DERS.).

„Während Bach die erste Hälfte des Dictums als Fuge beginnen lässt, entscheidet er sich beim Beginn der zweiten Hälfte für den homophonen Beginn. Schon mit diesem einfachen Mittel charakterisiert er die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Aussage. Das Fugenthema unterscheidet die beiden Verben ‚erhöhen‘ ebenso wie die Verben ‚erniedrigen‘ in der Art der Musikalisierung: Während das Sich-Selbst-Erhöhen durch ein dreitaktiges Melisma auffällt, das sich mühsam innerhalb einer Oktave nach oben schraubt und nur durch einen erzwungen wirkenden Tritonus mit folgendem synkopisch festgehaltenen Halbton das Ziel erreicht, zeigt das Erhöht-Werden eine unmittelbar nach oben strebende Tonleiter über anderthalb Oktaven mit einmaliger stagnierender Geste, entspannt in einer Kadenz endend. Ähnliches ist auch von der Vertonung des Erniedrigt-Werdens zu sagen“ (PETZOLDT). „Die beiden Themen, durch die Bach den Spruch vom Sich-Erhöhen und Erniedrigt-werden und Sich-Erniedrigen und Erhöhet-werden abbildet, sind von jeher als Schulbeispiele für seine musikalische Darstellungskunst angeführt worden“ (SCHWEITZER).

Satz 2

Satz 2 ist eine Sopranarie, „deren moralisierender Text poetisch unzugänglich war“ (SPITTA), die aber „durch ihre technische Vollendung hervorragt“ (PIRRO). Sie hat „der Forschung hinsichtlich der Besetzung ihrer recht virtuosen instrumentalen Obligatpartie manches Rätsel aufgegeben. Heute kann mit großer Wahrscheinlichkeit gesagt werden, dass die ursprüngliche Fassung von 1726 obligate Orgel verlangte [...]. Erst zu einer Wiederaufführung, wohl frühestens 1734, hat Bach die Partie neu gefasst und offenbar für obligate Violine bestimmt. Musikalisch spiegelt der Satz den im Text vorgezeichneten Gegensatz Demut – Hoffart wider: Der Hauptteil („Demut“) ist durch eine fließende und zumal im Instrumentalpart kunstvoll-figurative Melodik gekennzeichnet, der Mittelteil („Hoffart“) dagegen durch eine widerborstige Rhythmik der Singstimme zu gleichfalls rhythmusbetonten Doppelgriffen in der Obligatstimme, während der Continuo die Thematik des Hauptteils aufgreift und damit die formale Einheit des Satzes gewährleistet“ (DÜRR).

Das Merkwürdige ist, dass die Orgel-Solostimme „als reine Melodiestimme, nur für die rechte Hand [komponiert ist]. Zudem ist der Part von vornherein wie ein anspruchsvoller Violinpart angelegt; sowohl seine Figuration im Rahmenteil als auch seine Doppelgriffe im Mittelteil lassen sich, so schwer sie sind, auch auf einer barocken Violine spielen – und es handelt sich eben um Doppelgriffe, nicht um ein eher der Orgel angepasstes Akkordspiel. Für eine spätere Aufführung wurde der Satz tatsächlich einer Solovioline zugeordnet und einige der größten Schwierigkeiten geringfügig umgestaltet“ (KÜSTER). „Der Eindruck, dass Bach im B-Teil der Arie die demonstrativ virtuose Spielart unablässiger Doppelgriffe zur Illustration der ‚Hoffart‘ nutzt – er also den uralten Topos des leeren, ja ‚teuflischen‘ Gaukelspiels hier nochmals aufgreift –, ist nicht von der Hand zu weisen, da die Obligatstimme im von Demut redenden A-Teil noch mit einstimmigen Figurationen auskam und auch der Continuo im Mittelteil plötzlich mit sportlichen Akkordbrechungen auftrumpft“ (HARTINGER).

„Im Hauptteil des Satzes dominiert tänzerischer Charakter im Wechselspiel von gesanglicher Melodik und virtuosem Figurenwerk. Dagegen werden im Mittelteil, in dem von Hoffart, Hass und Stolz die Rede ist, die Verhältnisse buchstäblich auf den Kopf gestellt: Das freundliche Thema des Anfangs ist nun in die Bassregion verbannt und wird mit herrischen, herausfordernden, rhythmisch obstinaten Klängen der Obligatstimme kontrapunktiert“ (SCHULZE).

Satz 3

Es folgt „ein mit Streichern ausinstrumentiertes, aber schlicht-syllabisch deklamiertes Rezitativ“ (DÜRR) „in selbst für die barocke Sprachwelt ungewöhnlicher Drastik („Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Erde“)“ (HARTINGER), eine Strafpredigt, „deren Vokabular Bach nachträglich etwas abgemildert hat“ (SCHULZE) – was umso erstaunlicher ist, als er gewöhnlich ein relativ geringes Interesse für die literarischen und poetischen Qualitäten seiner Textvorlagen zeigt und sich nur nahezu pedantisch für deren korrekte lutherischen theologischen Aussagen stark macht. Die deutlich moralisierende Manier begegnet „- zum Glück – nur selten in den von Bach vertonten Texten“ (PETZOLDT).

Satz 4

Satz 4 ist eine Bassarie mit obligater Oboe und Violine, die, „vom edelsten poetischen Gefühle durchwärmt“ (SPITTA), „uns durch ihre Gefühlstiefe gefangen nimmt“ (PIRRO). „Der relativ lange (8-zeilige) Text hat Bach bewogen, die Arie dreiteilig und ohne vokales Dacapo zu formen, dabei wird im B-Teil nochmals der textliche Gegensatz Demut – Hochmut mit ähnlichen Mitteln wie in der ersten Arie (fließende Rhythmik, Stufenmelodik – ‚sprechende‘ Pausen, große Intervalle) sinnfällig interpretiert“ (DÜRR). „Wie die vorhergehende Arie und der Eingangschor weist auch dieser fein ausgearbeitete Satz eine erhebliche Länge auf, die erneut die mühselige Einübung in Buße und Einkehr klingend vorzuführen scheint“ (HARTINGER).

„Die Wendung ‚dass ich nicht mein Heil verscherze wie der erste Höllenbrand‘ zielt auf die im christlichen Volksglauben verbreitete Legende von Luzifer, der, ursprünglich Engel, seines Hochmuts wegen in die Hölle gestürzt wurde (in Anlehnung an Lukas 10,18)“ (DÜRR).

Satz 5

„Der mit einem instabilen Sextakkord beginnende Schlusschoral – die 11. Strophe („Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehrn“) des Liedes ‚Warum betrübst du dich mein Herz‘ führt nach dem Es-Dur der Bassarie zurück in das ernste g-Moll des Kantatenbeginns“ (HARTINGER). Trotz der chromatischen Anreicherung der letzten beiden Zeilen überwiegt der Eindruck eines auffällig schlichten Choralsatzes, „dessen unprätentiöse Innerlichkeit die Spannweite des Eingangssatzes der Kantate umso nachhaltiger ins Gedächtnis zurückruft“ (SCHULZE). Wollte Bach hier einen Kontrast zum Eingangschoral schaffen und gleichzeitig sich selbst als demütigen Komponisten zeichnen?

Jedenfalls gehört die Kantate BWV 47 „zweifellos zu den Höhepunkten der farbenreichen und strukturell besonders vielgestaltigen, durch die häufige Abwechslung eigener Neukompositionen mit Werken des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach jedoch zugleich ökonomisch angelegten Jahresproduktion von 1726“ (HARTINGER).

Dialektik der Demut

In seinem Gleichnis über die Wahl der Plätze bedient sich Jesus eines Beispiels aus dem täglichen Leben. „Die Tischordnung war schon damals ein heikles Problem, und man ging später vom Kriterium des Ansehens oder Vermögens zu dem des Alters über, um niemanden zu beleidigen. So erscheinen die Verse 8-10 als kluger Ratschlag für den, der auf besondere Ehrung erpicht ist: ‚Halte dich fern von deinem Platz zwei oder drei Sitze (man soll die Bescheidenheit auch nicht übertreiben!) und warte, bis man dir sagt: Komm herauf‘

(Billerbeck: Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch). Aber Vers 11 und das auffällige ‚heil‘ in Vers 14 zeigen, dass Jesus damit in eine ganz andere Tiefe hineinleuchten will“ (SCHWEIZER).

„Gehorchen lerne, du Staub! Lerne, dich demüthigen du Erde und Lehm, und dich beugen unter Aller Füße: Lerne, deinen Willen brechen und zu jeder Unterwürfigkeit dich hingeben! Eifere gegen dich selbst, und laß keinen Hochmuth in dir aufleben; zeige dich vielmehr so unterwürfig und klein, daß Alle über dich hingehen und dich wie Koth in den Gassen zertreten können“, predigt Thomas von Kempen im 15. Jahrhundert in seinen heute noch virulenten Vier Büchern von der Nachfolge Christi. Damit aber sind Jesu Worte „völlig missverstanden als Aufforderung zu einer christlichen ‚Demut‘, die mit ihrem ‚Ich bin nichts‘ immer noch nur um sich selbst kreist. Sie würde ja nicht frei für den andern, sondern erwartete heimlich nur den Widerspruch und umso größere Ehrung. Ohne Selbsteinschätzung gibt es keine wahre Schätzung des andern“ (SCHWEIZER). Das größte Gebot heißt: „Liebe deinen Nächsten wie *dich selbst*“ und setzt Selbstliebe voraus (die nicht mit Eigenliebe, mit Egoismus verwechselt werden darf!). Sich selbst zu bejahen ist die Voraussetzung dafür, mit Anderen wertschätzend umgehen zu können. „Bedingungslos großzügig sein zu dürfen, das wäre in der Tat Befreiung zu wahren Menschsein. Da ließe sich wirklich mit andern feiern und in der Freude einer neuen Zeit leben; da könnte man sich einordnen, ohne dass es so wichtig wäre, ob man auf dem zweiten oder zehnten Platz sitzt [...]. Aber erst die Schlusssätze lassen diese Mahnungen transparent werden. Sie besagen, dass es einzig Gott ist, der uns Identität, Ehre und Platz schenkt“ (DERS.). Und im Eingangsschor hat Bach „den unauflösbaren Zusammenhang von krönender Erhöhung und demütiger Erniedrigung [...] in einem meisterlichen Schlussdurchlauf unmissverständlich zum Ausdruck gebracht“ (HARTINGER).