

Selig ist der Mann (BWV 57)

Der zweite Weihnachtsfeiertag lässt zwei verschiedene liturgische Schwerpunkte zu und bietet entsprechende Bibellesungen an. Liegt das Augenmerk auf der Weihnachtsgeschichte, so wird die Perikope von den Hirten an der Krippe (Lukas 2,15-20) verwendet. Da der Tag aber auch als Gedenktag des Märtyrers Stephanus begangen wird, können die Schilderung von dessen Tod (Apostelgeschichte 6,8-7,2;7,51-60) und als Evangelium Jesu Weissagung über Jerusalem (Matthäus 23,34-39) zum Vortrag kommen. Unter den drei erhaltenen Kantaten Bachs zu diesem Tag ist BWV 57 die eigentliche ‚Stephanus-Kantate‘, „weil sie auf das Fest der Geburt Christi überhaupt keinen Bezug nimmt und gleich mit einem Preis des Martyriums einsetzt. Zugleich ist dies aber auch die persönlichste Kantate des Tages; denn ihr Gegenstand ist – das erweist sich sofort an Satz 2 – nicht die Anfechtung von außen, die Verfolgung, sondern die Bedrängnis durch die Anfechtung der Sünde, als deren Besieger Christus gefeiert wird. Dem individuellen Thema entspricht die Besetzung: Bach selber hat die beiden Personen dieser Dialogkantate als ‚Jesus‘ und ‚Anima‘ (Seele) bezeichnet, und der Dialogcharakter setzt sich bis in den vierstimmigen Schlusschoral hinein fort [...]. Es entspricht dem Dialogcharakter des Werkes, dass die dramatische Komponente deutlicher spürbar wird als in anderen Kirchenkantaten. Das gilt auch für Bachs Vertonung. Die Rezitative stehen ihrer ursprünglichen Aufgabe in der Oper, die Handlung voranzutreiben, näher; sie sind schlichte Seccorezitative, Überleitung zu einem neuen, in den Arien breit auskomponierten ‚Affekt‘. Die Besetzung des Werkes beschränkt sich fast ausschließlich auf zwei Solosänger – Sopran und Bass – sowie Streicher und Continuo. Nur im Schlusschoral wird ein vierstimmiger Chor verlangt, und in den beiden Rahmensätzen 1 und 8 treten Oboe I, II und Taille (Tenoroboe) verstärkend, nicht selbstständig, zum Streichorchester hinzu“ (DÜRR).

Satz 1

„Der Textdichter Georg Christian Lehms knüpft mit seinen Gedanken sowohl an die Epistel als auch an die Evangelienlesung an und bereichert beide mit weiteren biblischen Anspielungen. Den Eingangssatz bildet ein Zitat aus dem Jakobusbrief (1,12)“ (DÜRR): „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfangen.“ Das entbehrt nicht einer gewissen ironischen Pointe (oder diskreten Polemik?) gegen Martin Luther, der den Jakobusbrief bekanntlich als „eine recht stroherne Epistel“ bezeichnete. Aber der Stichwortanschluss war zu verlockend: „Krone“ heißt auf griechisch „stephanos“, und so lautet auch der Name des ersten christlichen Märtyrers. Darüber hinaus erweist sich diese Bibelstelle geradezu als Motto und Inhalt der ganzen Kantate. „In Vers 12 wird denen, die die Anfechtung durchstehen, das Heil als Verheißung zugesprochen. Die Stilform der Seligpreisung (Makarismus) hat die Urchristenheit aus dem Judentum übernommen. Ihr eigentlicher Ort ist die alttestamentlich-jüdische Weisheit und Apokalyptik; im Unterschied zur Weisheit bezieht und gründet sich das Seligsein in der Apokalyptik aber nicht auf das äußere Wohlergehen oder innere Glück des Menschen, sondern paradoxerweise werden gerade die seliggepriesenen, denen irdische Lebenserfüllung versagt bleibt und Gott die einzige Hoffnung ist. Aus diesem Milieu sind die Makarismen offenbar in die eschatologisch orientierte Prophetie des Urchristentums übernommen worden“ (SCHRADER).

„Die Kantate beginnt mit einem Orgelpunkt im Basso continuo, der sich beharrlich gegen dissonante Störungen durch die Oberstimmen (Violinen, Oboen) wehrt und erst nach vier Takten in Bewegung kommt. Damit zwingt der Bass seinerseits die Oberstimmen zu Dissonanzen und deren Auflösung. Diese Struktur mit wechselweise bewegten Motiven und liegenden Tönen wird fortgesetzt und in eine chromatisch absteigende Linie geführt. Bach macht den aufmerksamen Hörer damit bereits vor dem Einsatz des Sängers deutlich, dass es sich hier um ein dramatisches Geschehen handelt, um einen Kampf, in dem es um Anfechtung und Bewährung geht. Dabei repräsentieren die Liegetöne die Standhaftigkeit, die Dissonanzen die Anfechtungen und die bewegten Achtel den Prozess der Bewährung“ (BÖTTICHER). „Die Klangfülle, die Bach in den Kantaten der Pfingstzeit mit der Koppelung aus Streichern und drei Oboeninstrumenten erreicht, prägt den Anfangssatz; weitgespannte Bass-Melodielinien treten in das dichte Stimmengeflecht ein, das Bach im Ritornell angelegt hat“ KÜSTER). „Den beherrschenden Eindruck innerhalb dieses Satzes vermittelt [...] die ausdrucksvolle Gesangspartie mit ihrer weit ausschwingenden Melodielinie und ihren langen Haltetönen, deren absteigende oder aufsteigende Folge Ruhe („Selig“, „Krone“) oder Steigerung („bewähret“) bewirkt“ (DÜRR).

Satz 2

„Um das folgende Rezitativ zu verstehen, müssen wir wissen, dass Abel, auf den im Evangelium hingewiesen worden war (Matthäus 23,35), von der christlichen Lehrtradition zu Stephanus in Beziehung gesetzt wird; jener ist der erste Märtyrer des alten, dieser des neuen Bundes“ (DÜRR). „In drei Abschnitten dargeboten, bezieht sich der erste auf die Beschreibung der eigenen Situation [...]. Der zweite Abschnitt identifiziert die eigene Existenz mit biblischen Vorbildern, die durch leichte Variation untereinander bereits das Stephanus-Schicksal kommentieren [...]. Im dritten Abschnitt nimmt Lehms mit dem Festtagevangelium Bezug auf den ersten Märtyrer der Glaubensgeschichte, Abel“ (PETZOLDT).

Satz 3

Die Sopranarie „Ich wünschte mir den Tod“ zeichnet durch Tonart (c-Moll), Taktart (langsamer 2/4-Takt), Seufzer und abstürzende Motive ein düsteres Bild des Lebens ohne Jesu Liebe (BÖTTICHER). Schon die Anfangstakte der ersten Violine geben einen Begriff „von dem überwältigenden Schmerz, der in der Begleitung zum Ausdruck kommt. [...] Das Motiv des edlen Schmerzes unterscheidet sich von dem andern hauptsächlich dadurch, dass es sich mehr in nahe beieinanderliegenden und weichen Intervallen bewegt. So bekommt der Schmerz durch die Harmonie etwas Verklärtes. [...] Sehr interessant ist hier die periodische Unterbrechung der natürlichen Bewegung durch auffällige Intervalle. Eine ganze Reihe der Schmerzthemen Bachs zeigt diese Eigentümlichkeit. Am ausgeprägtesten findet sie sich in der Begleitung (Anm. Violine I) der Worte ‚Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest‘“ (SCHWEITZER). Die Arie „erreicht mit ihrer Satzdichte, der Überfülle an Seufzermotiven sowie der harmonischen und melodischen Schärfe die Diktion von Bachs Passionsmusiken“ (SCHULZE).

Satz 4

„Mit Satz 4 geschieht dann der bereits vorbereitete Durchbruch in die Welt des neuen Bundes: Jesus reicht der Seele die Hand“ (DÜRR) ‚und auch damit das Herze‘. „Durch die

Dialogform wird die historische Dimension der Stephanuslegende auf die persönliche Ebene und das innerliche Gespräch geführt und somit in die Tradition der christlichen Brautmystik eingereiht (Satz 4: ‚Ich reiche dir die Hand – Ach! süßes Liebespfand‘)“ (BÖTTICHER).

Satz 5

„Die hoffnungslose Trauerstimmung wendet sich in ein heiter-mildes B-Dur, und Jesus bestätigt seine Macht in einer kämpferischen Arie im *stilo concitato* („Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen“). Wie im 5. Brandenburgischen Konzert oder in manchen Konzerten Vivaldis wird dieser Effekt einer *Battaglia* erzielt durch die Verwendung von ostinaten rhythmischen Figuren in den Unterstimmen und durchgehenden wiederholten Sechzehntel-Noten in der ersten Geige, in die auf das Wort ‚schlagen‘ das ganze Orchester einstimmt und auf diese Weise einen nicht zu überbietenden Text-Musik-Effekt erreicht“ (BÖTTICHER). „Die Arie [...] für Bass, Streicher und Continuo erweist sich als ein lustvoll musikantisches Stück, breit angelegt und virtuos, das zu den bisherigen Sätzen in deutlichem Kontrast steht“ (PETZOLDT). „Repetierende Sechzehntel, strahlendes B-Dur, auf- und absteigende Dreiklangsbrechungen wirken zusammen, um Christus als Sieger über seine Feinde zu preisen; und nur auf das Wort ‚verklagen‘ sowie im Mittelteil der Arie erinnern Molltrübungen an die inhaltliche Ausgangssituation der Kantate. (DÜRR)“

Satz 6

„Die Seele, nunmehr getröstet, spricht in einem ausdrucksstarken Rezitativ ihre Sehnsucht nach dem Himmel aus“, und das mit Worten einer „für uns kaum mehr nachvollziehbare(n) Jenseitsliebe („Wohl denen, die im Sarge liegen“)“ (DÜRR). Wohl gibt es Versuche, solche Passagen zu „entschärfen“: Danach gehe es „nie einseitig um Todessehnsucht oder Weltflucht [...]. Vielmehr basieren solche Aussagen immer auf der bereits von Luther auf der Basis paulinischer Äußerungen, insbesondere Philipperbrief 1,23, entwickelten Sicht der Identität von Tod und Himmel für glaubende Menschen“ (PETZOLDT). Die Berufung auf diese Stelle ist allerdings theologisch problematisch, denn die Worte „mit Christus zu sein“ setzen voraus, „dass der verstorbene Christ gleich nach seinem Tode zu Christus gelangt, ohne dass er auf das Jüngste Gericht warten muss“ (ARENHOEVEL) und führt direkt zu einer der schärfsten theologischen Kontroversen. Und es ist daran zu erinnern, dass wir nach Paulus (Römerbrief 8,24f) wohl selig sind, doch, in den Worten Luthers, „in der hoffnung. Die hoffnung aber, die man sihet, ist nicht hoffnung. Denn wie kann man des hoffen, das man sihet? So wir aber des hoffen, das wir nicht sehen, so warten wir sein durch gedult.“ Und diese wird durch Himmelsstürmerei zumindest konterkariert, wenn nicht gänzlich verfehlt.

Satz 7

Die Heilsgewissheit, die die Seele erfahren hat, führt von der Verzweiflung über Trost zu ausgelassener Freude, ja, sie flippt förmlich aus: In ihrer zweiten Arie „Ich ende behende mein irdisches Leben“ lassen sich Singstimme und Solovioline von Schlüsselwörtern wie „behende“ oder „mit Freuden“ förmlich fortreißen (SCHULZE), „man gewinnt den Eindruck, als befände sich die Seele schon in einer Art Delirium, da sie ihre Phrasen kaum bzw. ohne richtige Kadenzen zu Ende singt“ (BÖTTICHER), und in einem bewegten Dreiviertel-taktrhythmus jubelt die Seele, „als enteile sie hüpfend und tanzend dieser Welt, ihrem Heiland entgegen“ (SCHWEITZER). Es ist „eine Musik von schmerzlich-leidenschaftlicher Seligkeit... Die ersten Takte der Solovioline verbildlichen dieses ‚Ende‘ als ein stürmisches

Sichfallenlassen in die Arme Jesu..., (und) in der Vertonung der Worte ‚Mein Heiland, ich sterbe‘ des zweiten Arienteils hat die mystische Jesus- und Todesliebe eine Vollkommenheit der künstlerischen Gestaltung gefunden, wie sie nur selten gelingt. Folgerichtig fehlt der Arie das Da-capo. Sie endet auf der Durparallele B mit der Frage ‚was schenkest du mir?“ (DÜRR). Bach stellt einer synkopenreichen Soloviolinstimme einen raschen Vokalpart gegenüber, „der – obgleich vorwiegend syllabisch gehalten – einen gewandten Interpreten erfordert. In der Anlage scheint Bach auf eine ähnlich breit angelegte Da-capo-Form abzu zielen wie in der Bassarie zuvor; doch das, was als Mittelteil erscheinen könnte, endet abrupt“ (Küster). „Es ist dies eine der seltenen Arien Bachs, die nicht nur in einer anderen Tonart enden, als sie begonnen haben, sondern auch mit einer offenen Frage“ (BÖTTICHER).

Satz 8

„Hatte Lehms als Abschluss eine Choralstrophe betrachtenden Inhalts – ‚Kurz ist dein irdisch Leben‘ aus dem Liede ‚Gott Lob, die Stund ist kommen‘ von Johann Heermann (1632) – vorgesehen, so setzt Bach den Dialog bis in den Schlusschoral hinein fort. Auf die Frage der Seele ‚was schenkest du mir?“ des Satzes 7 verspricht ihr Jesus das Himmelreich mit den Worten der 6. Strophe des als ‚Seelengespräch mit Christo‘ bezeichneten Liedes ‚Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen‘ von Ahasverus Fritsch (1668)“ (DÜRR). „Und mit diesem Austausch wird die Frage der ohne Ritornell endenden Arie nicht mit einer Gegengabe beantwortet, sondern mit dem ‚Hinweis auf die Errettung aus dem Tode allein durch den Glauben‘ (WERTHEMANN). Die Wahl des Textes, der Tonart – Anschluss an die Tonart der Arie – und der Melodie gehen auf Bach zurück; sie zeigen sein Gespür nicht nur für einen theologisch korrekten, sondern auch für einen ausgesprochen adäquaten Abschluss: die Herkunft der Strophe aus einem Dialoglied garantiert eine Antwort Jesu, die zugleich sachliches Gegenüber zu Satz 1 und letztes Glied in der Kette von Sätzen einer Dialogkantate sein kann, jenem Satz, der als *vox Christi* denjenigen seligpries, der nach Bewährung in der Anfechtung die Krone des Lebens erhält“ (PETZOLDT).

Ich wünschte mir den Tod

Dass im Barock in Augenblicken höchster Freude der Tod herbeigesehnt wird, kennen wir aus zahlreichen Beispielen auch bei Bach; dafür genügt ein Blick in die Kantaten etwa für Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten usw. Was in Kantate 57 auffällt, ist aber der Wunsch, auch im gegenteiligen Fall das Leben möglichst schnell zu beenden. Spitz gesagt: Die gläubige Seele will immer sterben, egal ob sie nun die erlösende Liebe Jesu erfährt oder nicht. Und dieser Widerspruch kann sogar in ein und dieselbe Kantate verpackt werden. Aus dieser Ungereimtheit hilft auch der beschwichtigende Erklärungsversuch, die erste Arie sei „völlig im Konjunktivis irrealis“ gehalten (BÖTTICHER) und nur ein Bild der in diesem Fall herrschenden Verzweiflung, nicht wirklich heraus. Es bleibt der schale Geschmack eines leichtfertigen Umgangs mit der Sterbethematik. Das Todespathos entpuppt sich als leere Phrase, für jeden Fall geeignet, um existenziellen Ernst und Betroffenheit vorzugeben. Unterhalb dieser Floskel geht das normale Leben seinen Gang weiter, und ganz im Vertrauen: Das Leben ist doch schön...

Und noch etwas stößt dem heutigen Hörer auf: „hier hast du die Seele, was schenkest du mir? was? was?“ heißt es mehrfach ohne irgendeine Pause zwischen Geschenk und erwarteter Gegengabe. Das ist, schroff gesagt, keine Liebe, sondern ein Tauschhandel („Tatsächlich mag das Verlangen der Seele nach dem Tode, wie es die letzten beiden Zeilen

formulieren, „an den ›Do ut des‹-Handel alter Religionen erinnern“ (WERTHEMANN, zit. bei PETZOLDT) und hat mit Mystik rein gar nichts zu tun, jenem das eigene Ich zerschmelzende Aufgehen in das Göttliche. Durch Werke kann die Seligkeit nicht erreicht werden, predigt Luther immer wieder. Durch diese Art kalkulierender „Liebe“ aber auch nicht. Immerhin geht Bach über den Handel souverän hinweg; ob das den Gläubigen auch gelingt, sei dahingestellt.

Zu Bachs Zeit haben Kantaten einen tiefgreifenden Wandel erfahren. Mit Rezitativ und Arie sind Elemente der Oper in den Gottesdienst eingezogen und haben die Texte des Evangeliums und die geistlichen Lieder an den Rand gedrängt. Gerade Dialogszenen sind oft wahre Liebesduette, voller Leidenschaft und Hingabe, wie sie jedem „weltlichen“ Libretto und dessen Vertonung zur Ehre gereichen würden. Unsere Kantate ist ein beredter, oder besser: klingender Beweis dafür. Die Musik emanzipiert sich vom Text und fasziniert und rührt die Zuhörer durch ihre genuinen Mittel. Damit gleicht sie vielen Opern: eine ergreifend schöne Musik hilft über Schwächen von Handlung und Text hinweg. Vielleicht liegt darin einer der Gründe, warum die Faszination an Bachschen Kantaten bis heute ungebrochen ist.