

MATTHEW UND OLIVER O'DONOVAN · LONDON UND OXFORD

JOHANN SEBASTIAN BACHS MUSIKALISCHE DARSTELLUNG DER TAUFE JESU

Von den drei erhaltenen Kantaten Bachs für das Fest Johannes des Täufers am 24. Juni nehmen die erste (BWV 167, aus dem Jahr 1723) und die dritte (BWV 30, aus dem Jahr 1738, mit einem Parodie-Text von Picander) Lukas' Erzählung von der Geburt Johannes des Täufers in den Blick und reflektieren das Thema der erfüllten Prophezeiung. Im Jahr 1724 wählen Bach oder sein Librettist aber im Rahmen seines Zyklus von 40 Choralkantaten (komponiert vom Juni 1724 bis zum März 1725) aus den Hymnen für diesen Tag Martin Luthers Taufhymne *Christ unser Herr zum Jordan kam* aus, die normalerweise zu einer modalen Choral-Melodie von Johann Walter gesungen wird.¹ Wie gewöhnlich bei Choralkantaten, stellen der erste und der letzte Satz Vertonungen von Strophen der Hymne dar, während die zentralen Sätze zeitgenössische, Prosa und Dichtung miteinander abwechselnde Paraphrasen von anderen Strophen sind. Obwohl man keinen Librettisten für diese Kantaten nennen kann, wird man vernünftigerweise davon ausgehen, dass ein einziger Autor für alle verantwortlich war. Man hat beobachtet, dass die plötzliche Unterbrechung des Zyklus nach dem 25. März 1725 auf den Tod Andreas Stübels, eines früheren Konrektors der Thomasschule, im Januar desselben Jahres folgte.² Es mag kein Zufall sein, dass die Texte der Choralkantaten im Herbst und Winter 1724 und 1725 um die Erwartung des Todes kreisten. In diesen Texten finden wir zahlreiche Zeugnisse für Schweitzers Spekulationen zu Bachs angeblich so «wunderbarem, heiteren Todessehnen»³. Im Juni 1724 hatte der Tod aber noch keinen vorrangigen Platz in den Gebeten des Librettisten gefunden. Der Text von BWV 7 nimmt sehr genau das Ereignis der Taufe Christi in den Blick. Abgesehen von den zwei Orgelchoral-Kompositionen in der *Deutschen Orgelmesse*⁴

OLIVER O'DONOVAN FBA, geb. 1945, ist Regius Professor für Moral- und Pastoraltheologie an der Universität Oxford und Canon von Christ Church Cathedral, Oxford. – MATTHEW O'DONOVAN, Musiker und Publizist, Studium am Merton College Oxford und am King's College London, lebt in London. Seine Forschungen betreffen vor allem das Verhältnis von Theologie und Musik und die Frage der Aufführungspraxis. – Aus dem Englischen übertragen von Holger Zaborowski.

handelt es sich, soweit wir wissen, um den einzigen Fall, dass sich Bach mit diesem Ereignis oder dieser Hymne beschäftigt hätte. Diese Beschäftigung führte aber zu einer erstaunlichen Kombination von musikalischen Formen und theologischer Reflektion, die nur in seinen eigenen Meisterwerken ihresgleichen findet.

Die sieben Sätze sind, wie üblich in Choralkantaten, von einem komplexen choralen Satz, der auf dem ersten Vers der Hymne (1) basiert, und einer einfachen choralen Vertonung (7) eines späteren Verses eingerahmt. Die Komposition hat eine perfekte symmetrische Struktur und ist gleichmäßig um die zwei Verse der Hymne angeordnet, von denen der erste die Gründe für Jesu Kommen nennt und der zweite von der Notwendigkeit unseres Glaubens an ihn spricht. Die Bass-Arie, die auf den Eröffnungsschor folgt, ist ein Appell in der Person Johannes des Täufers, der uns in einer typisch Lutherischen Interpretation von Mt 3,11 dazu aufruft, zu verstehen, dass die Taufe nicht nur eine Angelegenheit von Wasser, sondern des Wortes Gottes und des Geistes sei. Bei der Alt-Arie, die dem Abschlusschoral (6) vorangeht, handelt es sich um einen klanglich ausgewogenen Aufruf zum Glauben wie aus der Perspektive eines christlichen Missionars, bei den zwei Rezitativen des dritten und fünften Satzes um interpretierte Erzählungen – zum einen von der Taufe Jesu (im Anschluss an Mt 3,17), zum anderen von seinem Abschiedsauftrag an die Jünger, alle Völker zu taufen (hier werden Mt 28,19 und Mk 16,16 miteinander kombiniert). Dies macht den vierten Satz zum Dreh- und Angelpunkt – eine brillante Tenor-Arie über die Offenbarung der Trinität in der Taufe Jesu, die mit der Aussage schließt, dass die Taufe die Gabe der heiligen Dreifaltigkeit an uns sei. Hier finden wir den Schwerpunkt der Komposition, die Brücke, über die der Gedanke der Kantate von dem kerygmatischen Anliegen der ersten Sätze zu den missionarischen Anliegen der letzten drei Sätze übergeht.

Im folgenden werden wir uns hauptsächlich auf den ersten und vierten Satz beschränken, um zu zeigen, wie Bach sein musikalisches Repertoire nutzt, nicht nur um die Ereignisse zu illustrieren, sondern auch um sie zu kommentieren und ihren theologischen Gehalt zu verdeutlichen.

Das Ritornell des großen Eröffnungschors ist auf zwei gegensätzlichen Ideen aufgebaut. Die erste (a) ist ein majestätisch punktierter Rhythmus, der weite melodische Sprünge mit einem aus vier Noten bestehenden aufsteigenden Schema (Motiv x) verbindet. Die zweite (b) ist eine aus Achtelnoten bestehende Melodie, die sich in den zwei *Oboi d'amore* hochwindet und von einer geschliffenen, aus Sechzehntelnoten bestehenden Ausschmückung seitens der Streicher begleitet wird (Beispiel 1). Die unmittelbare Bedeutung dieses Gegensatzes ist im ersten Vers der Hymne ausgedrückt: *Christ unser Herr zum Jordan kam*: Wir hören die herrliche Ankunft Christi und den fließenden Fluss, zu dem er kam.

1. *a* *b*

Oboe d'amore I
Oboe d'amore II
Violino concertato I, II
Violino I
Violino II
Viola
Continuo

Beispiel 1 etc.

Wir können einen interessanten Vergleich mit der längeren der zwei Orgelchoral-Kompositionen derselben Hymne (BWV 684) ziehen, in der Bach ähnlich graphisch vorgeht:

Christ, unser Herr, zum Jordan kam

Beispiel 2

BWV 684

Christ
(cross motif)

Organ

River

4

6

...and emerges again.

Christ descends 'under' the water...

(4)

etc.

Jesus wird durch eine Achtelnoten-Figur, die auf großen Sprüngen und dem berühmten «Kreuzesmotiv» basiert, dargestellt, während das Wasser in sanften, schrittweise sich bewegendem Sechzehntelnoten im Untergrund fließt. Von dem Moment an, ab dem in dem Choral das Pedal genutzt wird (Takt 6), bewegt sich das Motiv Christi sofort «unter» das Wasser, das nun nach oben steigt (Beispiel 2).⁵ Aber in keinem Fall ist die bildliche Darstellung der Zweck der Bachschen Komposition: Die entgegengesetzten Motive versinnbildlichen unmittelbar das im Luthertum ausgeprägte dogmatische Verständnis des Sakraments als zusammengesetzt aus einer göttlichen «Einsetzung» und einem geschaffenen «Element» – genau das Dogma, das Johannes der Täufer uns in (2) erklären wird: *Es muß zwar hier Wasser sein, doch schlecht Wasser nicht allein. Gottes Wort und Gottes Geist tauft und reiniget die Sünder.*

Nun hören wir die Chormelodie selbst (Beispiel 3), die in dorischer Tonart gehalten ist und weitestgehend auf tonleiterartigen Läufen aufbaut. Die erste Zeile etwa besteht aus einem aus fünf Noten bestehenden aufsteigenden Lauf von $\hat{1}$ bis $\hat{5}$, auf die kurz darauf ein aus drei Noten bestehender absteigender Lauf von $\hat{7}$ bis $\hat{5}$ folgt. Die letzte (neunte) Zeile schließt mit einem aus fünf Noten bestehenden absteigenden Lauf. Solche schrittweisen Motive sind ein wesentliches Baumerkmal für die Musik der gesamten Komposition. Für Bach, so scheint es, haben sie zwei Bedeutungen: Da ist zum einen das klassische Dogma von den zwei Naturen in der Person Christi – der göttlichen und der menschlichen Natur –, ein Dogma, das Bach mehrfach in seinen Kompositionen darzustellen versuchte.⁶

Beispiel 3



Christ un - ser Herr zum Jor - dan kam nach sei - nes Va - ters Wil - len da
von - Sankt Jo - hanns die Tau - fe nahm, sein Werk und Amt zu er - fül - len;"



wollt er stif - ten uns ein Bad, zu wa - schen uns von Sün - den, er - säu - fen auch den



bit - tern Tod durch sein selbst Blut und Wun - den, es galt ein neu - es Le - ben."

In Jesus ist die menschliche Natur *erhoben*, und die göttliche Natur *steigt* in der gnadenvollen Gabe des göttlichen Lebens *hernieder*. *Es galt ein neues Leben* sind die Worte der absteigenden neunten Zeile des ersten Verses. Im zweiten Satz wird dieser absteigende, aus fünf Noten bestehende Tonlauf im *basso continuo* beschleunigt. Er ist ein auffallendes Merkmal des Ritornell und symbolisiert das Rasen der göttlichen Gnade nach unten. Die nach oben und nach unten gerichteten schrittweisen Motive zeigen sich auch in der ersten Zeile des Chorals, in *Christ unser Herr* und *Jordan kam*, so dass die komplementären Muster auch von dem Aufeinandertreffen von göttlicher Einsetzung und materialem Element im Sakrament sprechen.

Obwohl in der Choralmelodie die ersten Noten die aufsteigenden Tonläufe sind, setzt Bach sie (in der Tenorstimme) gegen den Kontrapunkt des absteigenden Sopran-Motivs. Aber er hat tatsächlich schon etwas ähnliches in den Eröffnungstakten des Ritornell unternommen (a), in dem das dramatische, aus vier Noten bestehende aufwärts gerichtete Motiv (x) in eine absteigende Sequenz eingebaut ist.

Die Tonlauf-Strukturen konstituieren zusammen mit dem plätschernden Motiv des Flusses und einigen weiteren Intervallen des herrlichen Motivs das thematische Hauptmaterial des Eröffnungschores. Gebrochene Akkorde und triadische Motive sind in dekorativer Absicht genutzt, um diese melodischen Elemente zu unterstützen. Wir finden allerdings kein prominentes melodisches Element, das auf Arpeggios oder Triaden basierte. Das gilt auch von der Bass-Arie (2). Aber die Eröffnungsnoten des Rezitativs (3) führen eine neue melodische Atmosphäre ein. Bach vertont den Satz *Das hat Gott klar ...* mit einem aufwärts gerichteten Arpeggio einer dominanten Septime. Dann brechen im vierten Satz arpeggierte Triaden auf jeder Seite aus (Beispiel 4). Die Offenbarung am Jordan war die Offenbarung der göttlichen Trinität, genau die Struktur, die allem Seienden zugrunde liegt, so wie auch die Triade die Struktur ist, die aller Harmonie zugrunde liegt.

4. Aria Beispiel 4

Violino concertato I

Violino concertato II

Continuo

6 # 6 etc.

Die Arie schildert die Offenbarung der Trinität, des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, bei der Taufe Jesu. Ihre Struktur soll sowohl die Gegenwart des dreieinigen Gottes als auch die menschliche Teilhabe am göttlichen Leben durch Wasser und Geist symbolisieren. Akkustisch wirkt sie leicht und brilliant, wie es der Situation der göttlichen Selbst-Offenbarung entspricht. Die Form der Arie ist ein reduziertes *da capo*: Die Wiederholung ist auf das Ritornell alleine beschränkt, so dass ein Kompromiss mit der trinitarischen Struktur des Libretto vermieden ist. Dieses folgt der theologischen Reihenfolge, in der die drei Personen der Trinität bei der Taufe liturgisch genannt werden:

Des Vaters Stimme ließ sich hören,
 Der Sohn, der uns mit Blut erkaufte,
 Ward als ein wahrer Mensch getauft,
 Der Geist erschien im Bild der Tauben,
 Damit wir ohne Zweifel glauben,
 Es habe die Dreifaltigkeit
 Uns selbst die Taufe zubereit'.

Wenn wir diesen Text, der auf der vierten Strophe von Luthers Hymne basiert, mit dem Original vergleichen, so ist deutlich, dass der Librettist absichtlich die trinitarische Struktur betont hat. Während Luthers Strophe mit dem Sohn beginnt, so ist hier der Bezug auf die Stimme des Vater in der vorhergehenden Strophe in Erinnerung gerufen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Librettist an eine Predigt Luthers zum Dreikönigstag, in der der trinitarischen Dimension der Taufe Jesu ein schärferes Profil gegeben ist, gedacht hat: «Der Vater lässt sich in der Stimme hören, der Sohn heiligt die Taufe mit seinem Leibe, der Heilige Geist fährt in der Gestalt der Taube hernieder. Ist das nun nicht eine große Offenbarung und ein sicheres großes Zeichen, dass Gott die Taufe lieb habe und nicht davon bleiben könne?»⁷ Ob Bach an dieser Entscheidung beteiligt war, können wir nicht wissen. Aber sie scheint seinen eigenen Intentionen entgegen gekommen zu sein.

Bei der Instrumentalisierung handelt es sich um ein typisches Trio: der *Continuo*, der den Vater repräsentiert, und ein Paar von *concertati* Violinen für den Sohn und den Heiligen Geist. Diese beiden folgen eng aufeinander in einem Kanon. Die erste Violine, die den Sohn darstellt, führt die zweite in dem gesamten Teil über den Vater und den Sohn. So bewegt sich etwa im ersten Takt die erste Violine in einem wogenden aufwärts gerichteten Arpeggio vom tonischen A, was gleichzeitig im *Continuo* zum Ausdruck kommt, wodurch die ewige Zeugung des Sohnes dargestellt wird. Hierauf folgt in den zweiten und dritten Schlägen des ersten Taktes und im ersten Schlag des zweiten Taktes eine aus drei Noten bestehende aufwärts ge-

richtete Bewegung (A – B – C), die an den Aufstieg der Menschheit in den Eröffnungsnoten des Choralthemas erinnert. Im zweiten Takt wird dieses von der zweiten Violine kopiert, was – in einer bildlichen Darstellung des im westlichen Christentum entwickelten Dogmas von dem zweifachen Hervorgang des Geistes aus dem Vater und dem Sohn – den Geist symbolisiert.⁸ Wenn wir die Zeile *war als ein wahrer Mensch getauft* (Takt 40) erreichen, verstummt die zweite Violine. Allein die erste Violine spielt weiter und illustriert die einsame Bewegung des Sohnes von der Herrlichkeit der Trinität in die Inkarnation.

Der zentrale Abschnitt handelt vom Heiligen Geist (*Der Geist erschien ...*). Wenn wir zu diesem Abschnitt kommen, führt die zweite, den Heiligen Geist symbolisierende Violine den Kanon (wie eine Taube absteigend, wenn sie in Takt 64 wieder einsetzt) und zeigt so den Dienst des Geistes als desjenigen, der vom Sohn der Menschheit gegenüber Zeugnis ablegt (Joh 15,26), so dass wir *ohne Zweifel glauben* können. Die zweite Violine hat auch eine Zeile, die sie alleine begleitet, nämlich *Damit wir ohne Zweifel glauben* (Takt 79). Dies illustriert vielleicht die Lehre Jesu, die wir im Johannes-Evangelium finden (16,7), dass er weggehen müsse, damit der Geist zur Kirche kommen könne.

Das Metrum ist ein Dreiertakt, von dem eine jede Zählleinheit entweder in drei oder in zwei Teile aufgeteilt ist – eine ungewöhnliche Form eines *giga*. Der Grundtakt symbolisiert die Dreieinigkeit, den drei-einen Gott. Die rhythmische Spannung zwischen der Aufteilung in (a) zwei und (b) drei Teile symbolisiert (a) den offenbarenden Eingriff selbst und (b) die Anpassung unseres menschlichen Lebens an die drei-eine Struktur des göttlichen Lebens selbst. So sind zum Beispiel bei ihrem zweiten und dritten Auftauchen die Worte *Vaters Stimme ließe sich hören* aufgeteilt in / 2 – 2 – 2 / 3 – 1 (Beispiel 5). Dieses rhythmische Symbol wird durch die melodische Gestalt bekräftigt. Der auffallende Duolen-Rhythmus von *Vaters Stimme* enthält eine absteigende arpeggierte Triade, während die Triole von *hören* am Beginn des folgenden Taktes eine aufsteigende Triade enthält. Diese rhythmischen und melodischen Symbole werden auch in der vierten und fünften Zeile verwendet, in denen Bach dasselbe melodische Material nutzt, um die Nachfolge des Menschen zu illustrieren: durch die Kraft des Heiligen Geistes (*Der Geist ...*, Takte 68-72) und durch Glauben (*damit wir ohne Zweifel glauben*, Takte 109-113) steigt die Gnade zu uns hernieder, und wir steigen auf, um am Leben der Dreifaltigkeit teil zu haben.

Beispiel 5

30

des Va-ters Stim-me ließ sich hö - ren, des Va-ters Stim-me ließ sich hö - ren,

Es ist vielleicht kein Zufall, dass Bach die Zeilen des Textes so aufteilt, dass die zweite und fünfte Zeile dieselbe Melodie teilen (Takte 34 bis 39 und 72 bis 77). Dies führt nicht nur zu passenden chromatischen Harmonien, um den Kreuzesbezug herzustellen und die Mühen der Nachfolge zu illustrieren, sondern stellt auch eine Beziehung zwischen ihnen her. Der Taufeid verpflichtet den Gläubigen dazu, gegen die Welt, das Fleisch und das Böse zu kämpfen. Die Gnade, durch die sich der Christ in den Kämpfen engagiert, ist durch das Blut Christi «gekauft», und der Gläubige, der im Glauben kämpft, leidet, wie der Heilige Paulus es ausdrückt, mit ihm (Röm 8,17).

Die Szene von Jesu Taufe kann so, obwohl sie sowohl in der Musik als auch in der Kunst vergleichsweise vernachlässigt wurde, große Künstler zu einer kraftvoll-dynamischen Darstellung der göttlichen Einflussnahme auf die menschliche Existenz in der Person Christi bewegen. Allein schon aufgrund ihrer schieren Energie kann der vierte Satz von BWV 7 neben El Grecos im Prado befindliches und 1600 entstandenes Ölgemälde gestellt werden, in dem die verlängerten Figuren und die zentrale Lichtwelle eine turbulente Abwärtsbewegung des Geistes auf den Sohn zeigen. Bach geht allerdings noch weiter: Mit seiner sehr hoch entwickelten theologischen Sensibilität und der außerordentlichen Meisterschaft in seiner Kunst konnte er völlig normale Kompositionstechniken mit einer solch scharfen Aufmerksamkeit auf seinen Text nutzen, um einen Kommentar zur Bedeutung des Ereignisses in musikalischer Sprache zu schreiben. Die Offenbarung in der Begegnung des Göttlichen mit dem Menschlichen ist unter zwei einander ergänzenden Aspekten gesehen: als Erhebung und als Abstieg, als ein Modell für alle Gläubige und als eine entscheidende göttliche Leistung.

ANMERKUNGEN

¹ WA 35, 468.

² Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach. The Learned Musician, Oxford 2000, 278.

³ Albert Schweitzer, J.S. Bach, Wiesbaden 1952, 147.

⁴ BWV 684 und 685. Diese beiden Choralkompositionen sind Teil von Bachs musikalischer Darstellung des Lutherischen Katechismus in der zweiten Hälfte der *Deutschen Orgelmesse*.

⁵ David Humphrey, The Esoteric Structure of Bach's Clavierübung III, Cardiff 1983, 57.

⁶ Dies geschieht oft durch ein Duett für Alt und Sopran. Vgl. etwa den Eröffnungssatz von BWV 23 (*Du wahrer Gott und Menschen Sohn*), den fünften Satz von BWV 91 (*Die Armut, so Gott auf sich nimmt*) oder das *Christe eleison* der B-Moll-Messe.

⁷ Martin Luther, Die Predigten, in: Luther Deutsch, Band 8, hrsg. von Kurt Aland, Stuttgart und Göttingen 1965, 72.

⁸ Bachs trinitarischer Symbolismus im e-moll-Präludium (BWV 552a) zeigt deutlich, dass Bach sich mit diesem Dogma intensiv beschäftigt hat.