

„Mein Herze schwimmt im Blut“

Die Solokantate BW 199 von J.S. Bach als individuelles Klagelied in der Tradition der alttestamentlichen Klagepsalmen

Theodor Lescow

In seiner Anthropologie der Psalmen arbeitet B. Janowski an Hand von Ps 13 den *Prozesscharakter* des die drei Stationen Klage – Bitte – Vertrauensbekenntnis durchlaufenden alttestamentlichen Klageliedes heraus¹, angesichts dessen er die viel diskutierte Zäsur zwischen Klage/Bitte und Lobpreis als diesem Prozess inhärent – einer aufsteigenden Linie gleich – nachweist.²

Die Struktur des bereits von H. Gunkel als das „Muster eines Klageliedes des Einzelnen“ bezeichneten Ps 13³ ist nach dem Stufenschema wie unten präsentiert darzustellen. Bei der von mir als „Stufenschema“ (StS) bezeichneten Texttheorie zur Struktur dreiphasig aufgebauter Texte und Kompositionen geht es insbesondere um die *Kohärenz*⁴ der einzelnen Komponenten, aus der sich die Struktur ergibt. Ich habe sie vielfach beschrieben.⁵ Kurz zusammengefasst besagt die Theorie: Die Texte und Kompositionen sind zunächst *linear* zu lesen: $A > B > C$. Bei *konzentrischer* Lesung nach $A > B < C$ bilden A und C als eigenständiger Aussagezusammenhang einen Rahmen um den Kerntext B, der ebenfalls ein eigenständiges Profil aufweist. Bei *linearer* Lesung kann häufig binnendifferenziert werden: Entweder wird der Inhalt von B aus A entwickelt und mit dem davon abzusetzenden Schluss fixiert: $A > B + C$. Das ist in den Psalmen die Grundstruktur des Reinigungseids, verallgemeinert die *Gebetsstruktur*. Oder B geht unmittelbar über in C, während A als zusammenfassende Einleitung davon abzusetzen ist: $A + B > C$. Das ist das

¹ Vgl. Janowski, *Konfliktgespräche* 56-58.82-84; vgl. auch 42-43.

² Die noch von H.-J. Kraus in seinem Psalmenkommentar vertretene – auf J. Begrich zurückgehende – These, dass die Zäsur als von einem „priesterlichen Heilsorakel“ ausgefüllt zu denken ist, wird heute durchweg abgelehnt.

³ Vgl. Janowski, *Konfliktgespräche* 57.

⁴ Zu „Kohärenz“ vgl. Bußmann, *Lexikon*.

⁵ Vgl. Lescow, *vorexilische Amosbuch*; Lescow, *nachexilische Amosbuch*; Lescow, *Komposition*; Lescow, *Struktur*; vgl. ferner meine Kommentare zu *Maleachi* und *Micha*.

Grundmodell der Torapsalmen, verallgemeinert die *Verkündigungsstruktur*. Daraus ergibt sich für Ps 13:

A	a	Bis wann, JHWH, vergisst du mich dauernd? Bis wann versteckst du dein Angesicht vor mir?	Klage	2
	b	Bis wann muss ich Sorge tragen in meiner Seele, Kummer in meinem Herzen Tag für Tag?		3
	c	Bis wann erhebt sich mein Feind über mich?		
B	a	Schau doch her, antworte mir, JHWH, mein Gott!	Bitte	4
	b	Erleuchte meine Augen, damit ich nicht entschlafe zum Tode,		
	c	damit nicht spreche mein Feind: "Ich habe ihn übermocht", meine Bedränger jubeln, dass ich wanke!		5
C	a	Ich aber: auf deine Güte habe ich vertraut,	Vertrauens-	6
	b	es juble mein Herz über deine Hilfe!	bekennnis	
	c	Lobsingen will ich JHWH, denn er hat gehandelt an mir!		

Die Gesamtstruktur des Psalms

In *linearer* Lesung nach $A > B > C$ führt der dreiteilige Gebetsprozess von der Klage A mit ihrer vierfachen Frage „bis wann...?“ über die Bitte B zu Vertrauensbekenntnis und Lobgelübde C. Die Zäsur zwischen B und C ist präzise ausformuliert: endete die Bitte mit der Sorge, die Bedränger könnten *jubeln* über den Beter, bricht dieser in C selbst in *Jubel* aus. Der Psalm ist damit deutlich nach $A > B + C$ als *Gebet* strukturiert. Zu beachten ist auch das Gefälle: A fünf Zeilen > B vier Zeilen > C drei Zeilen.

Die Binnenstrukturierung

Die Klage A durchläuft in *linearer* Lesung drei Stufen: die Gottesklage a über die Ich-Klage b zur Feindklage c. Sie sind nach $a + b > c$ binnenzudifferenzieren: Dem starken Einsatz der Gottesklage a mit ihrem doppelten „bis wann ...?“ folgen die einfacheren Fortsetzungen in b und c : a ist die einleitende Zusammenfassung der Klage A, der damit die *Verkündigungsstruktur* zugrunde liegt. In *konzentrischer* Lesung ist die im Parallelismus membrorum formulierte Ich-Klage b der Kerntext, gerahmt von Gottesklage a und Feindklage c. Die Klage A ist primär *konzentrisch* zu lesen.

Das Gefälle der Bitte B durchläuft wie die Klage A drei Stationen: Gott > Ich > Feind und hat in *linearer* Lesung seinen Schwerpunkt im Parallelismus membrorum c. Die Bitte B ist wie die Klage A nach $a + b > c$ als *Verkündigung* zu lesen, die mit dem Aufruf a einsetzt und in $b > c$ entfaltet wird. Die Bitte B ist primär *linear* zu lesen. In *konzentrischer* Lesung ist die in b artikulierte Todesangst eine *Konkretion* der Klage Ab.

Das Vertrauensbekenntnis C durchläuft in *linearer* Lesung die drei Phasen a Vergangenheit > b Gegenwart > c Zukunft. Sie ist nach $a > b + c$ binnenzudifferenzieren: in C c kommt das Klagelied insgesamt zu seinem Ziel. Das Vertrauensbekenntnis C folgt in seiner Binnenstruktur der Gesamtstruktur des Psalms als *Gebet*. In *konzentrischer* Lesung ist b der Kern-text, der in der Abfolge $A b > B b > C b$ einen eigenen Höhepunkt setzt, wobei das Stichwort „Herz“ aus A b in C b wieder aufgenommen wird: es ist ein Weg von der ringenden Frage A b „bis wann...?“ durch die Tiefe der Todesangst B b zur strahlenden Höhe des Rettungsjubels C b. In der Abfolge der Primärlesungen geht der Weg von der konzentrischen Lesung in A über die verkündigende Linearlesung in B zur Linearlesung als Gebet in C.

Die Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ gehört zum Frühwerk J.S. Bachs.⁶ Sie wurde in Weimar 1713 oder 1714 komponiert und in seinem ersten Leipziger Jahr am 8. August 1723 erstmals dort musiziert. Musikwissenschaftler sehen Bach in diesem außergewöhnlichen Werk stilistisch Neuland beschreiten. Auch Bach selbst hielt die Kantate offenbar für besonders gelungen. Er hat sie sehr geschätzt und oft aufgeführt. Ihr liegt eine Dichtung des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehmann zugrunde.⁷ In Dichtung und Komposition wird das Evangelium des 11. Sonntags nach Trinitatis, die Geschichte vom Pharisäer und Zöllner Luk 18,9-14 mit dem Bekenntnis des Zöllners „Gott, sei mir Sünder gnädig“, künstlerisch umgesetzt.

Bach bedient sich in dieser Kantate dreimal des von ihm auch sonst häufig verwendeten Modells der „da capo-Arie“: Der erste Teil wird als Schluss wiederholt, wodurch eine Rahmung des übrigen Corpus entsteht. Der da capo-Teil ist meistens „reine“ Wiederholung, seltener eigens komponiert. Auf den ersten Blick besteht die Kantate aus der vierfachen Abfolge von Rezitativ > Arie bzw. Choral, wobei außerdem der Mitteltext der ersten Arie als Rezitativ gestaltet ist. Aber diese Betrachtung wird der

⁶ Vgl. die CD-Einspielungen mit Emma Kirkby und dem Freiburger Barockorchester. Leitung G. v.d. Goltz 1999 sowie mit Magdalena Kozena und den English Baroque Soloists, Leitung J.E. Gardiner 2000.

⁷ Die Dichtung stammt aus dem Jahre 1711. Bereits 1712 wurde sie von Christoph Graupner erstmals vertont.

- B* Bitte
- a *Arie:* Tief gebückt und voller Reue
lieg ich, liebster Gott, vor dir.
- b Ich bekenne meine Schuld,
aber habe doch Geduld mit mir!
- c *Da capo a*

Kurzrezitativ: Auf diese Schmerzensreu
fällt mir alsdann dies Trostwort bei:

- C* Vertrauens-
bekenntnis
- A *Choral:* Ich, dein betrübtes Kind,
werf alle meine Sünd,
soviel ihr´ in mir stecken
und mich so heftig schrecken,
in deine tiefen Wunden,
da ich stets Heil gefunden.
- B *Rezitativ:* Ich lege mich in diese Wunden
als in den rechten Felsenstein;
die sollen meine Ruhstatt sein.
In diese will ich mich im Glauben schwingen
und drauf vergnügt und fröhlich singen:
- C a *Arie:* Wie freudig ist mein Herz,
da Gott versöhnet ist
- b und mir auf Reu und Leid
nicht mehr die Seligkeit
noch auch sein Herz verschließt.
- c *Da capo a*

Im Unterschied zum alttestamentlichen Klagepsalm, der ein *Dialog* des Beters mit Gott ist, bewegt sich der Beter der Kantate in den Hauptteilen *A* und *C* im Bereich der *monologischen Selbstreflexion* und tritt nur im Hauptteil *B* in Form des Schuldbekenntnisses in den Dialog mit Gott. Dieser Dialog bedeutet freilich die *Wende* im Gebetsprozess von der Klage zum Vertrauensbekenntnis/Lobpreis. Insofern ist die *Arie* des Hauptteils *B* das Kernstück der Kantate, das von Bach dadurch hervorgehoben wird, dass sie – obwohl textlich nur durch *c = da capo a* ein zum Sechseiler erweiterter Vierzeiler – zum deutlich längsten Teilstück auskomponiert wurde⁸.

⁸ Einspielung v.d.Goltz: 9:12 gegenüber der zweitlängsten *Arie* „Stumme Seufzer, stille Klagen“ 7:41; Einspielung Gardiner: 9:04 gegenüber „Stille Seufzer ...“ 7:58.

Hauptteil A Klage:

Einerseits ist die Arie B „Stumme Seufzer, stille Klagen“ als zweitlängstes Teilstück der Kantate⁹ das eine *konzentrische* Lesung nach $A > B < C$ verlangende Kernstück des Hauptteils A – darin in Korrespondenz tretend zu dem Hauptteil B. Andererseits zeigt die Rahmung des Hauptteils A durch die Rezitative A und C und die Gestaltung des Mittelteils der Arie als eingeschobenes Rezitativ eine deutliche Hervorhebung des rezitativen Elements. Im Unterschied zur Arie, die eher dem *Gebet* zuzuordnen ist, ist das Rezitativ eher der *Verkündigung* zuzuordnen. Im Rahmen einer *linearen* Lesung des Hauptteils A erweist sich die Arie B als retardierende Komponente mit konkretisierender Reflexion, nach der Teil C sich bereits einleitend dem Hauptteil B zuwendet. Die lineare Lesung muss deshalb als *Gebet* nach $A > B + C$ erfolgen: eine interessante Opposition zu dem durch Überwiegen des rezitativen Elements betonten *Verkündigungscharakter*. Im Übrigen ist das Rezitativ C nicht völlig losgelöst vom vorhergehenden Zusammenhang: Betont die Arie B, dass der Mund *geschlossen* ist, entschließt sich der Beter, seine stummen Seufzer und stillen Klagen vor Gott in C zur *Sprache* zu bringen: „Gott sei mir Sünder gnädig“.

Besondere Aufmerksamkeit ist den *Übergängen* zu widmen: Einen textlichen Übergang zum Hauptteil B stellt, wie eben dargelegt, das Rezitativ AC her. Ein weiterer textlicher Übergang zum Rezitativ ABb wird durch die Strophe

ABa2 geschaffen, ein dritter durch den Schluss des Rezitativs AC. Zusätzliche musikalische Übergänge schafft Bach durch *Ritardandi* am Ende von ABa2 und am Ende von Bb, hier zum meditativen Verstummen vor dem Da capo c = a1 ausgebaut: „Habe doch Geduld mit mir“. Zu den Übergängen im Hauptteil C siehe dort.

Hauptteil B Bitte:

Der Hauptteil B ist, wie bereits betont, das Kernstück der Kantate. Deshalb bietet sich als primäre Gesamtlesung der Kantate die *konzentrische* Lesung nach $A > B < C$ an, ebenso die Lesung der Binnenstruktur der Arie, für deren *lineare* Lesung Bach eine Zäsur durch das breit ausgeführte Ritardando am Ende von Bb vor dem folgenden Da capo festlegt. Diese verlangt eine *lineare* Lesung nach $a > b + c$, als Gebet.

Das Kurzrezitativ:

Die Zäsur zwischen den Hauptteilen B und C, in den Klagepsalmen „stumm“, wird hier *verbalisiert*¹⁰. Eine *lineare* Gesamtlesung der Kantate nach $A > B + C$, d. h. als Gebet, ist damit gesichert. Als Einleitung zum

⁹ S. Anm. 8.

¹⁰ V.d. Goltz: 0:14; Gardiner: 0:12.

Hauptteil *C* qualifiziert das Kurzrezitativ darüber hinaus den Hauptteil *B* als *erhörtes Gebet*.

Hauptteil C Vertrauensbekenntnis:

Kontrapunktisch zum Hauptteil *A* ist im Hauptteil *C* das Rezitativ *B* der Kerntext, der von Choral und Arie gerahmt wird. Ebenfalls kontrapunktisch zum Hauptteil *A* ist der Hauptteil *C linear* nach $A + B > C$, d. h. als *Verkündigung* zu lesen: Choral *A*¹¹ ist als zusammenfassende Einleitung noch in der Ich-Gott-Relation formuliert, Rezitativ *B* aber ist meditativer Übergang zur Schlussarie *C*, mit der der Beter seinen Jubel „hinausposaunt“. Hier wird noch einmal der wesentliche Unterschied zwischen alttestamentlichem Klagepsalm und Kantate deutlich: der Psalm ist Zweisprache mit Gott, die Kantate ist Selbstreflexion des Beters.

Im Unterschied zum alttestamentlichen Klagepsalm, dessen Vertrauensbekenntnis *C* sich aus dem Prozesscharakter des Gebets ergibt, ohne dass erkennbar wird, wer oder was den Umschwung ausgelöst hat – daher eher *Hoffnung* als Erfahrung artikuliert –, ist das Vertrauensbekenntnis der Kantate ein christologisches Bekenntnis, das Glaubens-*Erfahrung* signalisiert. Und deutlicher als in den alttestamentlichen Klagepsalmen wird in der Kantate sichtbar, dass der *Gebetsprozess* mit seinen drei Stufen *zielgerichtet* ist.

Dass trotz des geschichtlichen Abstandes von 2000 Jahren und völlig unterschiedlicher Gebetssituation sowohl der alttestamentliche Klagepsalm als auch die Kantate die drei Stufen *Klage > Bitte > Vertrauensbekenntnis* durchlaufen – in linearer Lesung die dynamische Reihung $A > B + C$, in konzentrischer Lesung die statische Kombination $A > B < C$ mit *B* als Kerntext der *Klage* –, macht deutlich, dass es sich bei diesem Gebetsmodell um eine *elementare Gebetsstruktur* handelt, die der Tradition zugrunde liegt und nicht aus ihr ableitbar ist. Damit wird zugleich von der Kantate her rückwirkend bestätigt, dass die von Janowski vertretene These richtig ist, nach der die viel diskutierte Zäsur zwischen *Klage/Bitte* und *Vertrauensbekenntnis* dem *Gebetsprozess inhärent* ist und nicht auf ein „priesterliches Heilsorakel“ oder Ähnliches zurückgeführt werden kann.

Summary

The psalms of complaint in the Hebrew Bible generally fall into three phases: complaint – request for help – affirmation of trust. Between the request and affirmation there is a break, which has been thought to point toward a priestly oracle of salvation (Heilsorakel). Today, this assumption is

¹¹ Der Text der Choralstrophe stammt aus Johann Heermanns Choral „Wo soll ich fliehen hin“.

increasingly doubted. Despite the 2000 year interval and the completely different context of the prayer, cantata BW 199 is structured according to the same principle. This goes to prove that we are dealing here with a self-contained, elementary prayer structure on which the process of prayer is based.

Bibliographie

- Bußmann, H., Kohärenz, in: Bußmann, H. (Hg.), Lexikon der Sprachwissenschaft (Kröners Taschenausgabe 452), Stuttgart 2002, 351f.
- Janowski, B., Konfliktgespräche mit Gott – Eine Anthropologie der Psalmen, Neukirchen 2003.
- Kraus, H.-J., Psalmen 1-59; Psalmen 60-150 (BK AT 15.1, 15.2), Neukirchen-Vluyn 1978.
- Lescow, Th., Das vorexilische Amosbuch: Erwägungen zu seiner Kompositionsgeschichte: BN 93 (1998) 23-55.
- Lescow, Th., Das nachexilische Amosbuch: Erwägungen zu seiner Kompositionsgeschichte: BN 99 (1999) 69-101.
- Lescow, Th., Die Komposition der Psalmen 6 und 55: BN 107/108 (2001) 32-40.
- Lescow, Th., Die Literarische Struktur des Psalms 100: BN 110 (2001) 38-41.
- Lescow, Th., Das Buch Maleachi: Texttheorie – Auslegung – Kanontheorie: mit einem Exkurs über Jeremia 8,8-9 (AzTh 75), Stuttgart 1993.
- Lescow, Th., Worte und Wirkungen des Propheten Micha: ein kompositionsgeschichtlicher Kommentar (AzTh 84), Stuttgart 1997.

Theodor Lescow
 Pastor i.R.
 Auf dem Kamp 37
 D 23714 Malente