

Einführung

BACHS BUßKANTATE FÜR SOLOSTIMME BWV 199

Über den Begriff der Buße

Die Buße ist aus der Wirklichkeit unserer modernen Gesellschaften seit langem fast völlig verschwunden, und dies nicht allein als geübte Praxis, sondern ebensowohl als Modell geistigen Sichverhaltens. Sich begangener Fehler bewußt zu werden, hat heute in aller Regel die Form kritischer Selbstreflexion, welche, je nach Antrieb, mehr den entstandenen Schaden, das auslösende Moment seiner Verursachung oder die Möglichkeiten seiner Behebung begutachtet, in jedem Falle aber die Ebene des rein Intellektuellen nicht überschreitet. Demgegenüber ist Buße die schmerzhafteste Betrachtung der Differenz zwischen ethischem Wollen und persönlichem Vollbringen, welche von dem je besonderen Grund der Verfehlung sowie von Art und Schwere ihrer Folgen absieht und daher dem Geist die Ausflucht ins Erklären und Erwägen verwehrt. Die Buße zwingt zur Konzentration auf das Phänomen der eigenen Fehlbarkeit selbst und führt gerade durch diese Beschränkung den Übergang von der Erkenntnis der eigenen Unvollkommenheit zum Leiden daran herbei.

Dieses Leiden hat seinen Grund in der Untilgbarkeit der Differenz zwischen Sollen und Sein oder Anspruch und Wirklichkeit; denn während die Verfehlung im Zusammenhang ihrer Ursachen und Folgen als je einzelnes und bedingtes, folglich zugleich auch überwindliches oder vermeidliches Ereignis erscheint, enthüllt sie, dessen entkleidet, ihre Wesenhaftigkeit und kehrt auf diese Weise die dem Recht durch das Handeln des Einzelnen zugefügte Verletzung in eine Verletzung des Einzelnen selbst um. Wer sich, etwa in der Ausübung eines öffentlichen Amtes, im Beruf oder im persönlichen Umgang, ein Fehlverhalten vorwerfen muß, darf den Vorsatz fassen, in der Zukunft durch strengeren Bedacht und eifrigere Disziplin eine Wiederholung dieses Malheurs zu verhindern, und hat sogar begründete Aussicht darauf, daß ihm dies gelingt, da im zeitlichen Zusammenhang, wo alles, was geschieht, seine Bedingung im Voraus

gegangenen findet, die Bedingungen notwendig veränderlich sind. Wird aber die Verfehlung aus diesem Zusammenhang herausgelöst, so gibt sie sich als das zu erkennen, was sie eigentlich ist, nämlich ein Scheitern der gelebten Wirklichkeit an dem ihr gegenüber errichteten Anspruch, und dieses Scheitern fragt nicht nach dem Wie oft und Wieviel. Dem Gesetz gerecht ist einzig, wer ihm nicht oftmals oder meistens, sondern jederzeit Genüge tut; und handelt es sich bei dem Gesetz um das Gesetz Gottes, d. h. den Inbegriff alles Guten, so bestimmt sich Gerechtigkeit ihm gegenüber als die schlechthin uneingeschränkte Erfüllung seines absoluten Anspruchs. Wahre Buße verwirklicht sich daher nicht in der Reue über den einzelnen Fehltritt, sondern nimmt diesen nur zum Anlaß, sich der irreduziblen Differenz zu erinnern, um die jedes gelebte Leben von dem gebotenen absteht. Büßen heißt, des eigenen, unheilbaren moralischen Gebrechens eingedenk zu werden. Buße ist daher das Inachtnehmen der eigenen Existenz als einer beschädigten, und aus ihr geht nicht Besserung, sondern Demut hervor.

Daß die Buße den Defekt, auf den sie sich ausrichtet, nicht überwindet, sondern lediglich anerkennt, ist für eine christliche Ethik fundamental, denn allein auf diese Weise wird begreiflich, daß die Befreiung von dem Schmerz, den die Buße mit sich bringt, nicht vom Menschen, sondern einzig von Gott ausgehen kann. Handelte es sich bei ihr um ein Verfahren zur moralischen Besserung, so schüttelte der Mensch, wenngleich nur im jeweiligen Einzelfall, die Last, die er durch seine Schuld auf sich geladen hat, auch selber wieder ab. Die Entlastung hingegen, welche von Gott ausgeht, läßt die Schuld nicht hinter sich, sondern hebt sie auf. Daher ist der Büßende dem Schmerz zugleich hingegeben und von ihm befreit; jenes, indem er seines Gebrechens inne ist, dieses aber, indem er sich vor Augen führt, daß Gott die für den Menschen unüberwindliche Entfernung zwischen ihm und sich durch seine Gnade überwindet.



BWV 199: „Mein Herze schwimmt im Blut“

Die Entstehung von Bachs Kantate 199 fällt in die Zeit seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister in Weimar. Das dortige Fürstenhaus, trotz seines frömmlichen Eifers der Musik überaus zugetan, unterhielt eine kleine Truppe von offenbar recht befähigten Instrumentalisten und Kapellsängern, von deren Leiter die Anfertigung von Kompositionen für die Hofmusik und von monatlich einer Kantate für den Gottesdienst in der Hofkapelle erwartet wurde. Anders als Leipzig, wo das von Paulus über die Frau verhängte Schweigegebot wörtlich verstanden wurde, duldete Weimar den Einsatz von Frauen für die Sopran- und Altpartien, und auch auf die poetische Inspiration der Librettisten bzw. auf den Zugang zu literarischen Texten überhaupt scheint sich die geistigere Atmosphäre der Herzogsstadt günstig ausgewirkt zu haben.

Dem an sprachliche Verknappung und die Annäherung des literarischen Stils an den Umgangston gewöhnten heutigen Leser muß jeder barocke Text geschwollen und mit Bildern überladen erscheinen; gleichwohl lohnt es sich, jenseits der allgemeinen typologischen Merkmale des Zeitstils Kategorien wie die des Textaufbaues, der Aussagekraft der Bilder und ihres Einfallsreichtums oder der gedanklichen Durchdringung des Stoffes aufzusuchen, da anhand derselben durchaus eine differenzierte Würdigung barocker Literatur unternommen werden kann.

Die Kantatendichtung

Autor des Textes von BWV 199 ist der Darmstädter Hofpoet Georg Christian Lehms, auf dessen schon damals in einer mehrbändigen Ausgabe erschienene Kantatenlibretti Bach wiederholt zurückgegriffen hat. Lehms befließt sich in der Regel eines stark subjektiv eingefärbten Schreibstils, der sein Augenmerk weniger der Betrachtung der in der Lektion geschilderten Begebenheit und stattdessen den aus ihrer Aussage erwachsenden Problemen individuellen Glaubenslebens zuwendet. Die BWV 199 zugrundeliegende Dichtung thematisiert aus dem Gleichnis vom Pharisäer und dem Zöllner, auf das sie sich bezieht, streng genommen nur das Dictum des Zöllners „Gott sei mir Sünder gnädig“, aus

welchem sie den Impuls für eine exemplarische Auseinandersetzung über das Wesen der Buße aufnimmt. Um dieses anschaulich zu machen, stellt sie eine Person vor Augen, die, gleichsam des Zöllners Haltung sich zu eigen machend, den Prozeß der Buße als eine Abfolge mehrerer voneinander unterschiedener Schritte zu durchlaufen scheint. Gegeneinander abgehoben werden hier die Erkenntnis der eigenen Schuldhaftigkeit und der Schmerz über das eigene moralische Versagen (Satz 1 und 2); die Selbsterniedrigung vor dem göttlichen Gesetzgeber, die in Wirklichkeit nur die Anerkennung einer immer schon bestehenden, im Menschsein begründeten Niedrigkeit ist (Satz 3 und 4); die Erinnerung an den durch den Kreuzestod Christi erfolgte Befreiung des Menschen aus der göttlichen Schuldverfallenheit (Sätze 5 und 6) und schließlich die beseligte Versöhnung des Subjekts mit sich selbst, die aus dieser Gottesversöhntheit erwächst (Satz 7 und 8). Allerdings vermeidet Lehms sorgsam jeden Hinweis, der die dargestellten Zustände als Stationen eines realen Läuterungsvorganges aufzufassen nötigte. Vielmehr legen einige Wendungen des Textes, darunter der geradezu *raisonnierende* Charakter des zweiten Rezitativs (Nr. 3) es nahe, den von der Dichtung beschrifteten Weg als einen Bewußtseinsvorgang zu interpretieren, der die von der Buße umfaßten Teilmomente zwar in zeitlicher Abfolge aufsucht, ohne aber ihre simultane Zusammengehörigkeit als Bestimmungsmomente einunddesselben Begriffs in Zweifel zu ziehen. Der Empfänger der vergebenden Gnade Gottes hört nicht auf, ein Sünder zu sein, der „Adamsamen“ ist im Menschen über den Akt der Buße hinaus weiter wirksam, und Erniedrigung ist mit Erhebung zu einer einzigen unauflöselichen Bewegung verklammert. Die Kantatendichtung von Lehms geht nicht so weit, diesen Gedanken auszusprechen, unternimmt aber auch nichts, um ihn zu unterbinden.

Sätze Nr. 1 und 2

Bachs Komposition schließt sich der dichterischen Anlage weitgehend an. Dies ist umso bemerkenswerter, als Bach anderwärts eher dazu neigt, durch seine Musik eine Reflexionsebene zu etablieren, an welcher sich die Aussage des Textes bricht, um auf diese Weise eine vertiefte Durchdringung der jeweiligen gedanklichen Thematik zu erzielen. Im Falle der

Kantate BWV 199 scheint er hingegen mit der von seiner Textvorlage gelieferten Ausarbeitung soweit einverstanden gewesen zu sein, daß er sich darauf beschränkte, die vier von ihr auseinandergesetzten Momente der Buße durch eine ihrem jeweiligen Bewußtseinszustand entsprechende musikalische Darstellung nachzuzeichnen. Der Kopfsatz, ein Rezitativ, das den Hörer gleichsam unvermittelt an dem bereits im Gang befindlichen Reflexionsprozeß der Büsserin teilhaben läßt, bildet eine Folge weit ausgespannter Sept- und Vorhaltsakkorde, deren Auflösung fast stets mit dem Eintritt einer neuerlichen Dissonanz zusammenfällt. Aus dem Spannungsverhältnis des seinem Wesen nach Ungerechten gegen den Aufrichter des Rechts gibt es kein Entkommen, auch wenn die Diskrepanz zwischen Sollen bzw. Wollen und Vollbringen längst als schmerzhaft erfahren wird – daß der Mensch an seiner Unzulänglichkeit leidet, führt ihn keinen einzigen Schritt aus dieser heraus. Enthält das Rezitativ noch ein Moment des Aufbegehrens und des Selbsthasses, das sich in heftigen Ausrufen manifestiert, spiegelt die nachfolgende Arie, ein Triosatz von Oboe, Gesangsstimme und Instrumentalbaß, bereits einen Zustand resignativer Ergebung, in welchem der Schmerz sublimiert und in ein stilles Leiden am Unabänderlichen transformiert erscheint. Hier schaffen die Intimität der Besetzung, die enge Korrespondenz von Oboen- und Gesangsstimme sowie das ruhige Maß der Akkordfortschreitung eine Atmosphäre einwilligender Hingabe an die Trauer, die in ihrer hoffnungslosen Genügsamkeit bereits ein Moment der Beruhigung atmet. Wer seine Schuld auf sich nimmt und sich zu ihr bekennt, ist zwar noch nicht von ihr entbürdet, aber immerhin nicht mehr mit sich selbst entzweit.

Sätze Nr. 3 und 4

Bezeichnenderweise hebt das Stadium der tiefsten Humiliation bei Lehms und Bach mit einer Selbsteinrede an: „Doch Gott muß mir genädig sein“. Der Selbstentwertung, die aus Verzweiflung entspringt, stellt sich hier ein Bewußtsein gegenüber, das Kraft seines Realitätsgehaltes bereits den Anfang einer Selbstversöhnung beinhaltet und mit der vorausseilenden Gewißheit einer zu erwartenden Gnadenzusage durchaus vereinbar ist. Wenn unter Bachs immer hell-sichtigen kompositorischen

Händen das Lied des dem Staub sich Vereinigenden mit Wohllaut sich sättigt, so ereignet sich darin, eingedenk des vorausgehenden Rezitativs, eben nicht die musikalische Verfehlung seiner dichterischen Aussage, sondern eine Andeutung des Sachverhalts, daß der Mensch, der seiner Gottesferne inne ist, den entscheidenden Schritt zu einem stimmigen Selbst- und Gottesverhältnis schon unternommen hat. „Tief gebückt und voller Reue“ vor Gott zu liegen, scheint nach Auskunft jener Musik, die Bach für die zweite Arie der Kantate erfunden hat, gegen alle Erwartung kein Akt der Peinigung zu sein, in dem die Gewissensqual des am Gesetz Gottes Gescheiterten ihrem Höhepunkt zustrebt, vielmehr erscheint dieser Vereinigung des Menschen mit dem Staub, aus dem er gemacht ist, gerade weil er durch sie in das ihm angemessene Gottesverhältnis zurückfindet, eine ungeahnte Labsal zu entströmen. Der freie Atem der in weiten, weichen Schwüngen sich ergehenden Melodik der Gesangsstimme und der üppige Wohlklang des sie einbettenden Streichersatzes gemahnen unüberhörbar schon an Bachs große Versöhnungsarien, wie sie etwa durch „Mache dich, mein Herze, rein“ aus der Matthäuspassion oder „Schlafe, mein Liebster“ aus dem Weihnachtssoratorium repräsentiert werden; und jedes auch nur halbwegs empfängliche Gemüt, welches miterlebt, wie dieselbe Person, die kurz zuvor noch mit bitterem Selbsthaß sich als Ungeheuer verklagte, ganz am Ende der Arie, sich durch eine unvermutete harmonische Wendung, gerade in dem Augenblick, da ihr Mund den innigen Ton der flehenden Bitte wiedererlernt, in einen Menschen zurückverwandelt, muß unweigerlich von Rührung ergriffen werden. Wer sich in seine Geschöpflichkeit und deren Unvollkommenheit fügt, so gibt die Komposition zu verstehen, hat angefangen zu begreifen, daß ihm das Heil nicht aus seiner autochthonen Gerechtigkeit vor dem Gesetz, sondern allein von der Liebe Gottes herkommen kann; Erhebung erfährt er daher gerade in der tiefsten Erniedrigung. Daß Bach imstande war, seine kompositorischen Entscheidungen an Gedanken von solcher theologischer Tiefgründigkeit auszurichten, müßte allein für sich schon ausreichen, um erahnen zu lassen, wie weit er als Musiker über den Gesichtskreis seines Zeitalters hinausblickte.

Sätze 6 bis 8

Offenbart sich der Büsserin in der zweiten Arie der Kantate die Erkenntnis, daß des Menschen Versöhnung mit Gott nur durch dessen liebende Herablassung zu dem Erdgeschaffenen geschehen könne, so ergänzt die nachfolgende Choralstrophe diese Bewegung durch die gewißheitspendende Erinnerung, daß eine solche von Gott ausgehende Versöhnungstat durch die im Tod am Kreuz sich vollendende Menschwerdung des Gottessohnes ja wirklich stattgefunden hat. Bach umspinnt die überaus einfältige Choralweise, um den Satz dem kompositorischen und wohl auch geistigen Anspruch der Kantate kompatibel zu machen, mit einem kunstvollen instrumentalen Rankenwerk und verleiht den (auffälligerweise in der ersten Person Singular gehaltenen, also der Büsserin zugeordneten) Worten damit den Status eines Sinn- oder Leitspruchs, den eine fürsorgliche Hand über dem Bett eines ihr anvertrauten Menschen anbringt. Für den Solopart hat Bach hier ungewöhnlicherweise auf die Bratsche zurückgegriffen und so dem seinerzeit noch geringgeschätzten Instrument einen überraschend glanzvollen Auftritt verschafft.

Der siebte Satz der Kantate konfrontiert den Hörer mit der Zumutung, die Wunden Christi als Gruft des irdischen, also schuldverfallenen Menschen und den Glauben an Gottes Heilstat als Auferstehung daraus zu denken. Den subjektiven Gang des Gedankens zeichnet Bachs Komposition einfühlsam nach, läßt den Gesang im „rechten Felsenstein“ der Wunden durch Verbreiterung der Bewegung, fallende Melodik und das Einmünden in eine F-Dur-Kadenz Ruhe finden und ihn kurz darauf, als sei in der Tat sein eigenes materielles Gewicht von ihm abgefallen, zu einem großartigen melismatischen Jubilus sich aufschwingen. Derselbe Ton erleichterten Aufatmens ist es auch, der die abschließende Arie beherrscht. Bach hat ihr auffällig knappe Dimensionen verliehen, als treibe ihn die Sorge, der Zuhörer könne irrtümlich das subjektive Gefühl seelischer Entlastung für das zentrale Ereignis des Bußaktes halten und sich auf diese Weise von der Versenkung in das eigentliche, viel schwerer anzueignende Wesen der Buße, das er im vierten Satz ausbreitete, ablenken lassen. Erneut bestätigt sich der Eindruck, daß Bach die Kantate, zu der er in der wohlkonzipierten Dichtung von Christian Lehms eine her

vorragende Vorlage antraf, als theologisches Lehrstück angelegt hat, deren musikalische Einkleidung den Geist keineswegs nur entzücken und vergnügen, sondern durchaus auch beschäftigen und bereichern sollte.

Michael Hoyer

Weitere Ausführungen Michael Hoyers zum Werk Johann Sebastian Bachs finden sich in den Publikationen
Elke Axmacher und Michael Hoyer
Lebenswege – Fluchtwege
Kantaten- und Liedpredigten an der Universität Bielefeld 1995-2006
Verlag Frank & Timme
ISBN 978-3-86596-165-5

Michael Hoyer
Unbefangene Beobachtungen an Bachs Weihnachtsoratorium
Verlag Frank & Timme
ISBN 978-3-86596-390-1

