

Mein Herze schwimmt im Blut (BWV 199)

Die erste Bach-Gesamtausgabe war 1900 beendet. Mit dieser musikwissenschaftlichen Großtat, für die es bis heute keine Parallele geben dürfte, war der Musikwelt erstmals das gesamte damals auffindbare Schaffen des Thomaskantors zugänglich gemacht. Erstmals lag auch ein genauer, umfassender Quellenbericht vor. Seitdem sind nur noch wenige Manuskripte wiederentdeckt worden. Den damals 198 bekannten Kirchenkantaten¹ schließlich konnte bisher nur ein einziger Fund hinzugefügt werden: die 1913 zum ersten Mal im Druck veröffentlichte Sopransolo-Kantate BWV 199, *Mein Herze schwimmt im Blut*. C. A. Martienssen hatte die Originalpartitur in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen gefunden; kurz darauf identifizierte man die dazugehörigen, aus Carl Philipp Emmanuel Bachs Nachlass stammenden Stimmen in der Staatsbibliothek zu Berlin. Sie waren, da nicht textiert, bis dahin unbeachtet geblieben.

Auf dem Umschlag des Werkes fehlt die Bezeichnung des zugehörigen Sonntags. Seinem Inhalt nach ist eine Zuordnung zum 11. Sonntag nach Trinitatis möglich. Das Evangelium dieses Tages (Luk 18, 9–14) erzählt die Geschichte vom Pharisäer und vom Zöllner, und der Ausruf des Zöllners „Gott sei mir Sünder gnädig“ erscheint in der Kantate sogar wörtlich am Schluss des zweiten Rezitativs. Der Textdichter Georg Christian Lehms bedient sich allerdings nicht der vom Bibelwort hergegebenen wirkungsvollen Dualität – selbstsicherer Frömmler hier, demütiger Sünder dort –, sondern begnügt sich mit einer mehr allgemeinen Betrachtung der Schmerz- und Reuegefühle einer „tief gebückten“ Seele. Diese selbstanklagende, schmerzliche Büßer-Stimmung nimmt den größten Raum der Kantate ein und bestimmt zunächst ihren Charakter. Deswegen mag auch die heutige Aufführung berechtigt sein, zumal wir ja nur zwei echte Passionskantaten besitzen.²

Zwei Rezitative und zwei lange Arien gehören zum ersten, dunklen Teil der Kantate. Die Rezitative sind meisterhaft deklamiert und voll von affektgeladenen Harmoniewendungen. Trotz des aufgrund der Sopranstimme beinahe lyrischen Grundtons entbehren sie nicht einer gewissen Dramatik. Die erste Arie entfaltet ein schier unendliches Wechselspiel zwischen

¹ Es sind weniger als 198: Einige Werke gehören nicht dem Typ der Kantate an (z. B. BWV 118, 191), sind nur fragmentarisch erhalten (z. B. BWV 50, 54, 190) oder inzwischen als Werke anderer Komponisten erkannt worden (z. B. BWV 160, 189). – Reihenfolge und Nummerierung der Kantaten wurden übrigens von der alten Bach-Gesellschaft völlig willkürlich gewählt.

² *Alles, was von Gott geboren* (BWV 80 a) und *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182) sind Frühwerke (um 1715). In Leipzig hatte bekanntlich zur Fastenzeit jegliche Figuralmusik zu schweigen.

klagender Oboe und Sopran. Die schmerzliche Kantilene der Solo-Oboe dürfte zu den Paradenstücken eines jeden Oboisten gehören. Vor dem Da capo schaltet Bach ein kurzes Seccorezitativ ein, das den Hörer den klagenden Zwiegesang umso eindringlicher wiedererleben lässt. Die zweite, vom ganzen Streichorchester begleitete Arie hat Züge Händelscher Gesanglichkeit, ist aber trotz vieler Schönheiten ein wenig langatmig.

Die Wende in diesem Werk bringt ein kleines, unscheinbares Rezitativ: „Auf diese Schmerzensreu fällt mir alsdann dies Trostwort bei“. Nun folgt der zweite, hellere Teil der Kantate. Die beiden von einem zuversichtlichen Rezitativ unterbrochenen Arien sind im Vergleich zum ersten Teil etwas kurz geraten, aber nicht minder wirkungsvoll. Das erste Stück ist eine Choralbearbeitung für Solo-Bratsche, Continuo und Sopran, der den Cantus firmus (3. Strophe des Liedes *Wo soll ich fliehen hin* von Johann Heermann) in ruhigen Werten singt. Die Bratsche zitiert in ihrem figurenreichen Spiel siebenmal die erste Choralzeile in verkleinerten Werten. Die letzte, vom Tutti begleitete Arie im beschwingten Zwölfachteltakt bringt das Werk zu einem knappen, fröhlichen Abschluss.

Die Entstehungszeit dieser wirkungsvollen Solokantate ist nicht sicher zu bestimmen. Man hat sie wegen textlicher Ähnlichkeit mit Erdmann Neumeister in die Weimarer Zeit (um 1715) eingeordnet; das Fehlen eines Chores scheint dies zu bestätigen. Die äußerst gewandte Art der Rezitative, vielleicht auch der bedeutenden ersten Arie „Stumme Seufzer“ lassen möglicherweise auf eine späte Leipziger Überarbeitung schließen.

Winfried Radeke (1967)