

Alexander Deeg

Worte im Klangraum

Unterwegs zu einer dramaturgischen Kantatenpredigt¹

Worte im Klangraum einer Kantate zu finden – darum geht es, wenn Prediger das Wort in einem Kantatengottesdienst ergreifen. Es geht um gesprochene Worte, die sich einfügen in den Raum der Töne – harmonisch oder herausfordernd, öffnend oder pointierend.

Und es geht um Worte, die es nicht leicht haben. Der Schönheit Bach'scher Kantaten, ihrer musikalischen Brillanz, ihrer häufig raffinierten Dramaturgie werden Predigende mit ihren Worten kaum gerecht werden, auch wenn sie gleichsam mit Menschen- und Engelszungen redeten.

Aber was doch erreicht werden könnte, das wäre eine Predigt, die sich nicht von vornherein ins ästhetische Abseits begibt, sondern sich einfügt in die Verkündigungssprache der Kantate. Eine Predigt, die den Kantatengottesdienst nicht durch einen halbakademischen musico-theologischen Vortrag unterbricht, sondern sich als kleines Sprachkunstwerk im Kontext der Musik und Poesie des Kantatengottesdienstes versteht. Und d.h.: eine Predigt, die nicht an der Dramaturgie der Kantate vorbei redet, sondern im Kontext der Dramaturgie der Kantate eigene Worte findet.

Es ginge also um eine *dramaturgische Kantatenpredigt*, für die vor allem drei Aspekte entscheidend scheinen: (1) Ihren Ausgang nimmt sie bei der Dramaturgie der Kantate selbst. (2) Sie geht hervor aus Entdeckungen in der Welt der Texte und Töne der Kantate und der vielen durch diese Texte und Töne evozierten Kon-Texte. Dabei verortet sie sich (3) insgesamt in der Dramaturgie des Verkündigungsteiles des Gottesdienstes. Am Beispiel von BWV 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“², die im Rahmen eines Seminars zu „Dramaturgischer Kantatenpredigt und lebendigem Kantatengottesdienst“ im März 2006 in Hildesheim aufgeführt wurde, sollen diese drei Aspekte exemplarisch ausgeführt werden.

1. Vom Straßenrand zum Abendmahl: Die Dramaturgie der Kantate erkunden

Jede Kantate hat ihre eigene Dramaturgie, und es lohnt sich, die Abfolge der Kantatensätze mit einer gleichsam dramaturgisch geschliffenen Brille in den Blick zu nehmen. Folgende Fragestellungen legen sich dann u.a. nahe: Wo nimmt die Kantate ihren Ausgangspunkt? Welche Spannung wird mit dem ersten Kantatensatz eröffnet? Wie bewegt sich die Kantate fort? Kreisend oder linear? Gibt es einen oder mehrere Höhepunkte? Zu welchem Ende kommt sie? Was lässt sich entdecken, wenn Hörerinnen und Hörer der Bewegung der Kantate vom Anfang bis zum Ende folgen? Wie verändert sich die Wahrnehmung von Gott und Welt, von Glaube und Leben?

BWV 23 etwa beginnt – bildlich gesprochen – am Straßenrand. Dort sitzt der Blinde in dem Evangelientext, der der Kantate zugrunde liegt. Am Straßenrand in der Nähe von Jericho ruft er: „Jesus, du Sohn Davids, erbarm dich meiner!“ (Lk 18,38). Im Text der Bachkantate wird daraus die Anrede an den „wahren Gott und Davids Sohn“ und ein eindringliches Gebet in der Doppelarie (Sopran und Alt) des ersten Satzes, das der zweite Satz im Tenor-Rezitativ weiterführt: „Ach! gehe nicht vorüber [...]“. Im abschließenden Choral (Satz 4) stimmt die Kantate ein ins Agnus Dei (EG 190.2) – und führt so in einen völlig anderen, nämlich in den liturgischen Kontext des Abendmahls. In der Feier des Abendmahls geht Jesus nicht vorüber, sondern ist in Brot und Wein leibhaftig gegenwärtig.

Kurz: BWV 23 inszeniert den Weg vom Straßenrand zum Abendmahl. Unterwegs weitet sich die Perspektive: Das „Ich“, das den vorüber ziehenden Jesus anredet, wird transparent für die „Fünsternüsse“, in denen „aller Augen“ (Satz 3) gefangen sind. Unterwegs vom Straßenrand zum Abendmahl wird eine Identifikation gegenwärtiger Hörerinnen und Hörer mit dem Blinden aus der Evangelienlesung möglich, ohne dass das Kantatenlibretto das Geschehen der Blindenheilung in Jericho durch Formulierungen wie „auch wir sind gefangen in Blindheit“ oder „noch heute heilt Jesus die, die in Finsternis leben“, allzu platt applizieren würde.

Musikalisch aufregend ist es, dass Bach den Weg vom Straßenrand zum Abendmahl subtiler inszeniert, als es die bisherige Beschreibung vermuten lässt. Bereits im zweiten Satz lässt er mit Violine I und den beiden Oboen das „Christe, du Lamm Gottes“ anklingen. Alfred Dürr schreibt: „Wie hier durch die Worte ‚Ach! gehe nicht vorüber‘ das Bild des Blinden am Wege beschworen wird und wie sein Anruf an den nach Jerusalem ziehenden Jesus durch den [instrumental ausgeführten, AD] Choral zur Bitte der gesamten Christenheit um Erbarmen erhoben wird, darin erweist sich die einmalige, seinen Zeitgenossen weit überlegene Kunst Bachs.“³ Mitten im Gebet des blinden Ich leuchtet der Kontext des Abendmahls auf; schon die Anrede an Gott aus den „Fünsternüssen“ ist umfassen von der Gegenwart dessen, der nicht vorüberzieht, sondern in seinem Wort, in Brot und Wein gegenwärtig ist.

Die eben dargelegte Beschreibung der Dramaturgie der Kantate zwischen Straßenrand und Abendmahl stellt *eine* mögliche Charakterisierung dar, keineswegs aber die einzig denkbare. Bei der dramaturgischen Analyse eines Kunstwerks handelt es sich immer um einen Rezeptionsprozess: Je nachdem, was einzelne Rezipienten entdecken, wird auch die Beschreibung anders ausfallen. So wäre es – um nur eine weitere und sehr anders gelagerte Ebene der Beschreibung anzudeuten – auch möglich, die Grundspannung zwischen dem „allmächtigen Gott“ und dem leidenden „Lamm Gottes“ als dramaturgisch zentrale Spannung der Kantate zu verstehen.

Schon die Anrede ganz am Beginn der Kantate erscheint auffällig: Spricht der Blinde im Evangelientext Jesus als „Sohn Davids“ an, so ergänzt der Kantatentext „Du wahrer Gott und Davids Sohn“. Explizit wird der „allmächtige Gott“ im dritten Satz angerufen, gleichzeitig aber ist instrumental bereits im zweiten Satz das „Christe, du Lamm Gottes“ hörbar, das dann im Choral des vierten Satzes gestaltet wird. Der allmächtige Gott – das ist das sich erbarmende Lamm. Auch in der Evangelienlesung, die dem Sonntag Estomihi zu Bachs Zeiten zugrunde lag, findet sich eine theologisch aufregende Kombination: Nicht nur die Geschichte von der Heilung des Blinden (Lk 18,35–43) wurde gelesen, sondern auch die dritte Leidensankündigung (Lk 18,31–34): „Seht, wir gehen hinauf nach Jerusalem [...]. Und sie werden ihn [den Menschensohn] geißeln und töten [...]“ (Lk 18,31.33).

Die Kantate löst die dogmatische Spannung zwischen dem allmächtigen und dem leidenden Gott, dem Helfer und dem Geißelten keineswegs auf, sondern inszeniert sie in Worten und Tönen. Interessant ist, dass Bachs Kantate bereits in Köthen komponiert wurde und dort lediglich aus den drei ersten Sätzen bestand. Es fehlte der Schlusschoral, der dann allerdings bereits bei der ersten Leipziger Aufführung am 7. Februar 1723 – bei Bachs Bewerbung um das Thomaskantorat – hinzugefügt wurde. Er verwandelt das „erbarm dich mein“ des Blinden in das gemeinsame „erbarm dich unser“ und macht explizit hörbar, was im zweiten Satz musikalisch bereits anklingt.

Dass die hier nur in wenigen Andeutungen dargestellten dramaturgischen Erkundungen voller homiletischer Möglichkeiten stecken, erscheint evident. Unterwegs vom „Straßenrand zum Abendmahl“ und im Spannungsfeld zwischen dem Allmächtigen und dem Lamm gibt es auch für Predigerinnen und Prediger viel zu entdecken!

2. Zwischen Jabbok, Jericho und Leipzig: Intertextualitäten entdecken

Bachkantaten sind intertextuelle Kunstwerke.⁴ Bereits in Bachs Textvorlagen fällt auf, wie stark sie biblische Texte miteinander ins Spiel bringen.⁵ Bachs Musik fügt diesem reichen Text-Text-Wechselspiel weitere Kon-Texte hinzu – etwa in BWV 23, wo bereits im zweiten Satz musikalisch das Agnus Dei anklingt.

Für den Prediger lohnt es sich, solche Text-Text-Wechselspiele zu entdecken und für die Verkündigung im Klangraum der Kantate fruchtbar zu machen. Es lohnt sich, Hörerinnen und Hörer auf Texte hinzuweisen, die in der Kantate nur kurz anklingen und damit wohl auch schnell wieder verklungen. Es lohnt sich, kleinen Anspielungen Raum zu gewähren und zu entdecken, was geschieht, wenn sich zwei Texte nahe kommen, aneinander reiben und sich im Wechselspiel zwischen beiden neue Bedeutung ereignet.

Zahlreiche solcher Intertextualitäten ließen sich aus BWV 23 herausgreifen. Ich beschränke mich auf ein Beispiel: Am Ende des Tenor-Rezitativs (Satz 2) spielt das Libretto auf eine der großen und abgründigen Erzählungen des Ersten Testaments an: den Kampf Jakobs am Jabbok (Gen 32,23–32). Der Blinde, der zu Beginn des zweiten Satzes „Ach! gehe nicht vorüber“ ruft, sagt am Ende dieses Satzes: „Ich fasse mich / Und lasse dich / Nicht ohne deinen Segen.“ Ganz ähnlich rief Jakob, als er am Fluss Jabbok mit einem unbekanntem Angreifer rang: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ (Gen 32,27).

In der Kantate ist dies schnell gesungen und verklungen. Die Predigt hätte die Chance, dem Gotteskampf am Jabbok neben der Heilung des Blinden mehr Raum zu gewähren. Was geschieht, so könnte gefragt werden, wenn die Blindenheilung im Kontext des Gotteskampfes gesehen wird und wenn umgekehrt der Gotteskampf von der Blindenheilung her betrachtet wird? Der Blinde am Wegrand lässt sich dann als ein Gotteskämpfer wahrnehmen, der ringt und nicht aufgibt wie die hartnäckige bittende Witwe, von der Lukas nur wenige Verse vorher erzählt (Lk 18,1–8).

Im Unterschied zu Gen 32 fällt freilich auf: Der Blinde sucht den Gotteskampf. Er schreit nach Jesus und weiß, was dieser ihm tun soll: „Herr, dass ich sehen kann“ (Lk 18,41). Jakob hingegen wird überfallen. Sein Gegner bleibt unbekannt – und gibt der Deutung der Ausleger über die Jahrhunderte Rätsel auf. Jakob ringt um den Namen, der Blinde ruft zu „Jesus, dem Sohn Davids“.

In dieses Wechselspiel von Gen 32 und Lk 18 tritt die gegenwärtige Lebenswirklichkeit der Hörerinnen und Hörer als weiterer Kontext. Wo verorteten sich die Hörerinnen und Hörer der Kantate im Leipzig der Bach-Zeit, wo stehe ‚ich‘ heute? Mit Jakob auf der Seite derer, die, ohne es zu wollen, in einen Kampf mit dem unbekanntem Gott verwickelt werden, die zu verlieren drohen und sich doch den Segen erkämpfen? Oder mit dem Blinden auf der Seite derer, die vertrauen, sich etwas von Gott erwarten und wissen, woher Hilfe kommt? Oder bin ich müde geworden des Gotteskampfes, müde, wie Hans Magnus Enzensberger dies in einem Gedicht durchaus sarkastisch beschreibt:

„Die Visite

*Als ich auf sah von meinem leeren Blatt,
stand der Engel im Zimmer.*

*Ein ganz gemeiner Engel,
vermutlich unterste Charge.*

*Sie können sich gar nicht vorstellen,
sagte er, wie entbehrlich Sie sind.*

*Eine einzige unter fünfzehntausend Schattierungen
der Farbe Blau, sagte er,*

*fällt mehr ins Gewicht der Welt
als alles, was Sie tun oder lassen,*

*gar nicht zu reden vom Feldspat
und von der Großen Magellanschen Wolke.*

*Sogar der gemeine Froschlöffel, unscheinbar wie er ist,
hinterließe eine Lücke, Sie nicht.*

*Ich sah es an seinen hellen Augen, er hoffte
auf Widerspruch, auf ein langes Ringen.*

*Ich rührte mich nicht. Ich wartete,
bis er verschwunden war, schweigend.⁶*

In der Geschichte der Frömmigkeit hatte Gen 32 schon vor der Bach-Zeit eine breite Spur gezogen. Heinrich Schütz (1585–1672) etwa vertonte 1635/1636 eine Textvorlage von Heinrich II. Posthumus Reuß von Gera und schuf die „Musikalischen Exequien. Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa“ (SWV 279–281).

Graf Reuß hatte für die Ausstattung seines Sarges eine Folge von Bibelsprüchen und Kirchenliedern erstellt – in ihrer Tröstlichkeit vom Kopfende des Sarges bis zum Fußende ansteigend. Als erster Spruch ist Hiob 1,21 ausgewählt: „Nacket bin ich von Mutterleibe kommen, nacket werde ich wiederum dahinfahren. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, der Name des Herrn sei gelobet.“ Die Folge der Bibelsprüche gipfelt in Gen 32,27b: „Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“ Das Wort des Gotteskämpfers Jakob erscheint hier im Kontext individueller Eschatologie – und dürfte so in der Frömmigkeit des 17./18. Jahrhunderts vertraut gewesen sein.

Für Hörerinnen und Hörer der Kantate klingt mit der Anspielung auf Gen 32 daher auch das Thema des Todes an und die Hoffnung, dass der „wahre Gott und Davidssohn“ nicht nur von Blindheiten, sondern als gekreuzigtes und auferstandenes Lamm auch vom Tod befreit. In Schütz' „Musikalischen Exequien“ schließt sich an Gen 32,27b eine Choralstrophe aus „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ an (EG 341,7), in der es u.a. heißt: „Er sprach zu mir: Halt dich an mich, / es sollt dir itzt gelingen, / ich geb mich selber ganz für dich, / da will ich für dich ringen.“ Jesus selbst, so die Überzeugung, die aus der Komposition der „Exequien“ deutlich wird, tritt in den Kampf ein – auch in den letzten: den Kampf mit dem Tod – und siegt.

Eine Kantate zu predigen, kann nie heißen, sie möglichst vollständig zu erklären; aber es könnte bedeuten, die eine oder andere der in ihr angelegten Intertextualitäten aufzugreifen und homiletisch zu inszenieren.

3. Worte zwischen Tönen: Die Dramaturgie des Verkündigungsteils erarbeiten

Im Leipzig der Bach-Zeit hatten die Kantaten ihren Ort im Kontext des Verkündigungsteils des Gottesdienstes – üblicherweise im Anschluss an die Lesungen (Epistel und Evangelium) sowie die Credo-Intonation und vor dem Glaubenslied („Wir glauben all an einen Gott“). Daran schloss sich die Predigt als eigenständiges und sehr ausführlich ausgeführtes Stück im Gottesdienst an.

Inzwischen sind die Gottesdienste gegenüber Bachs Zeiten einerseits erheblich kürzer geworden, andererseits wurden neue Einsichten in die Gesamtdramaturgie des Gottesdienstes als „Inszenierung des Evangeliums“ gewonnen.⁷ Das Evangelische Gottesdienstbuch stellt erstmals eine Agende vor, die die gleichbleibende Grundstruktur des Gottesdienstes in den Mittelpunkt rückt und dazu anregt, die einzelnen liturgischen Elemente je nach den Schwerpunkten des Gottesdienstes neu zu gewichten. Für den Kantatengottesdienst bedeutet dies im Unterschied zur Bach-Zeit grundlegend: Die Kantate, die mindestens die Länge einer durchschnittlichen Predigt hat, prägt den Verkündigungsteil des Gottesdienstes wesentlich.

Wenn Predigerinnen und Prediger einsehen, dass Kantaten nicht nur kirchenmusikalisches Vorspiel zur ‚eigentlichen‘ Predigt sind, sondern selbst verkündigen, so heißt dies, dass die Frage nach der Dramaturgie des Verkündigungsteils aus Kantate und gesprochenen Predigtsequenzen genau reflektiert werden muss. Es gilt – in der Sprache der „Dramaturgischen Homiletik“ Martin Nicols – danach zu fragen, wie die einzelnen Moves (Sequenzen) des Verkündigungsteils (bestehend aus den Sätzen der Kantate und aus Predigtsequenzen) sich insgesamt zu einer Structure fügen.⁸

Soll die Predigt insgesamt vor der Kantate gehalten werden, gleichsam als Eröffnung und Einführung in die Klangwelt? Dies könnte vor allem deshalb reizvoll sein, da der Prediger so der Kantatenverkündigung das letzte Wort ließe. Oder soll sich die Predigt doch – wie es klassischer gehandhabt wird – insgesamt an die Kantate anschließen? Sicherlich bedeutet auch dies eine Chance, wenn – wie angedeutet – Fäden aus der Kantate aufgenommen und weitergesponnen werden. Die Gefahr liegt freilich darin, das Klangerlebnis und den musikalischen Eindruck durch allzu eindeutige Interpretationen zu zerreden. Eine dritte Möglichkeit bestünde darin, die Kantate zu fragmentieren und zwischen den einzelnen Sätzen der Kantate Predigtmoves folgen zu lassen. Freilich will auch dies gut überlegt sein: Kantaten sind Gesamtkunstwerke, die, wie eingangs gezeigt, eine eigene Dramaturgie aufweisen.

Im Kontext des Hildesheimer Seminars haben wir uns für die letztgenannte Möglichkeit entschieden und insgesamt einen Verkündigungsteil entstehen lassen, der als Collage aus „Bach & Predigt“ aufgebaut war. Eines unserer Ziele war es (entsprechend unserer Vorarbeiten), den Kon-Text Gen 32 hörbar zu machen. Daher unterbrachen wir die Kantate nach dem zweiten Satz und stellten die Aussage „Ich fasse mich und lasse dich nicht ohne deinen Segen“ behutsam in aktuelle und individuelle Kontexte. Danach wiederholten wir den zweiten Satz und ließen den dritten folgen. Auch an diesen schloss sich eine Predigtsequenz an, die die Heilung des Blinden als Bild der Hoffnung groß machte und so in den die Kantate abschließenden Agnus Dei-Choral mündete.

Insgesamt blieben die Predigtsequenzen kurz. Bachs Verkündigung dauerte ca. 20 Minuten, die Worte der Predigenden nahmen weit weniger Raum ein. Die Predigtworte fügten sich in die Dramaturgie der Kantate, akzentuierten und nuancierten sie. – Ein Versuch, Kantatenpredigt als Worte zwischen Tönen, als Worte *im* Klangraum zu gestalten.

Dr. Alexander Deeg

Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Praktische Theologie der Universität Erlangen

Bitte beachten Sie auch den ergänzenden Beitrag „Predigt-Moves“ auf der folgenden Seite!

¹ Der folgende Text rekapituliert die Annäherungen an die Kantatenpredigt, die ich zusammen mit Prof. Dr. Martin Nicol erarbeitet und in Hildesheim am 07.03.2006 mit den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars „Dramaturgische Kantatenpredigt“ durchgeführt habe. Grundlegende Überlegungen zur Kantatenpredigt finden sich bei: Martin Nicol, *Mit Musik predigen. Kantatenpredigt als Kunst unter Künsten*, in: Irene Mildenerberger/Wolfgang Ratzmann (Hg.), *Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur, Beiträge zu Liturgie und Spiritualität* 11, Leipzig 2004, 141–157.

² Vgl. dazu insgesamt Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, Kassel u.a. ⁸2000, 278–282; Ulrich Meyer, *Biblical Quotation and Allusion in the Cantata Libretti of Johann Sebastian Bach*, *Studies in liturgical musicology* 5, Lanham (MD) u.a. 1997, 39.

³ Dürr, *Die Kantaten* (oben Anm. 2), 281.

⁴ Vgl. zum literaturwissenschaftlichen Begriff der „Intertextualität“ nur Shamma Schahadat, *Intertextualität. Lektüre – Text – Intertext*, in: Milton Pechlivanos u.a. (Hg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1995, 366–377. Eine praktisch-theologische Rezeption findet sich z.B. in: Tanja Gojny/Alexander Deeg/Martin Nicol, *Vernetzte Texte. Bibel und moderne Lyrik im Wechselspiel*, in: *PrTh* 37 (2002), 298–311, bes. 303–306.

⁵ Vgl. nur das oben genannte Werk von Ulrich Meyer (vgl. Anm. 2) sowie Martin Petzoldt (Hg.), *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, Göttingen 1985, und ders., *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, 2 Bd., Kassel u.a. 2004/2006.

⁶ Hans-Magnus Enzensberger, *Kiosk. Neue Gedichte*, Frankfurt/M. 1995, 118 f.

⁷ Vgl. Michael Meyer-Blanck, *Inszenierung des Evangeliums. Ein kurzer Gang durch den Sonntagsgottesdienst nach der erneuerten Agende*, Göttingen 1997.

⁸ Vgl. Martin Nicol, *Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik*, Göttingen ²2005, bes. 108–110; ders./Alexander Deeg, *Im Wechselschritt zur Kanzel. Praxisbuch Dramaturgische Homiletik*, Göttingen 2005, bes. 16.73–107.