

445
(ö)(+)

1. O Haupt voll Blut und Wunden,
o Haupt, zum Spott gebunden

Andreas Marti

O Haupt voll Blut und Wunden

Ein Lied der Kernliederliste¹ und das Problem der Passionslieder

Kontrafaktur
und Affektent-
sprechung.

Nicht wenige bekannte Lieder haben ihre Melodie von einem weltlichen Lied erhalten. In der Reformationszeit war man da noch zurückhaltend: Martin Luther hat nur ein einziges Mal eine weltliche Melodie verwendet, nämlich für *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, und sie dann kurz danach durch eine eigene ersetzt. Die folgenden Generationen waren mit solchen Übernahmen grosszügiger, vor allem im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert. Man nennt dieses Verfahren «Kontrafaktur», wörtlich etwa «Herstellung eines Gegenstücks», Dabei werden manchmal Teile des Originaltextes übernommen und durch veränderte Schlüsselwörter der neuen Bedeutung zugeführt, so bei *Innsbruck, ich muss dich lassen*, das zu *O Welt, ich muss dich lassen* (RG 772) geworden ist, manchmal geht es um eine Entsprechung des Affekts, der Gefühlslage des alten und des neuen Textes, die sich in der Melodie ausdrückt.²

Liebeslied –
Passionslied.

Dies trifft in unserem Fall zu. Die Melodie stand ursprünglich bei einem weltlichen Lied, einem Liebeslied mit dem Text *Mein Gmüt' ist mir verwirret*. Der Verliebte ist «verwirrt» durch das Ineinander von Zuneigung und Distanz, von Liebe und Trauer, und dieses Ineinander lässt sich leicht auf das Passionslied übertragen, auf den Beobachter unter dem Kreuz, dessen Liebe zu Jesus mit der Trauer über sein Leiden

¹ www.kernlieder.ch

² Werner Braun: Die evangelische Kontrafaktur. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 11. Bd. 1966, S. 89–113.

zusammenfließt. Eine ähnliche Überlagerung zweier unterschiedlicher Gefühlslagen zeigt auch schon der erste geistliche Text, für den die Melodie verwendet worden ist, das Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End* von Christoph Knoll, Görlitz 1613.

Melodie und Satz

Die Melodie erreicht eine grosse Ausdruckskraft mit einfachen, elementaren Mitteln. Wichtig ist dabei die musikalische Umsetzung des Verhältnisses zwischen betonten und unbetonten Silben. Dazu verwendet sie häufig die absteigende Sekunde, die für sich auch als «Seufzerfigur» bekannt ist (b), und zwar in der ersten bzw. dritten Zeile vom zweiten zum dritten und vom vierten zum fünften Ton – dieselbe Bewegung übrigens wie in dem viel geschmähten *So nimm denn meine Hände* (RG 695) – und je einmal in den Zeilen 6, 7 und 8. Gesteigert erscheint diese Figur als Terz abwärts in den Zeilen 5 und 6 (b'). Eine andere Entlastungsfigur ist das Nachklingen der unbetonten Silbe auf demselben Ton (c), nämlich nun in der zweiten bzw. vierten Zeile vom zweiten zum dritten und vom vierten zum fünften Ton und wieder am Ende der Zeilen 5 und 8. Der Auftakt wird in Zeile 1 bzw. 3 durch die typische Auftaktquarte (a) realisiert, in Zeile 2 bzw. 4 und in Zeile 8 durch einen Halbtonschritt (a'), der in den Zeilen 5 und 7 gespiegelt (a's) erscheint und dadurch direkte symmetrische Beziehungen schafft, im Falle der Zeilen 4 und 5 an der wichtigen Stelle in der Strophenmitte. Eine weitere Spiegelung findet sich in den Zeilen 5 und 7 vom zweiten bis zum fünften Ton; auf diese Weise kommt der einzige Terzsprung aufwärts (b's) zustande, und zwar jetzt von der betonten auf die unbetonte Silbe.

In der ursprünglichen Fassung (hier im Notenbeispiel wiedergegeben) wurde die metrische Struktur des Textes noch durch den differenzierten Rhythmus unterstützt, indem ausser in den Zeilen 5 und 6 jeweils die zweite und vierte Note, also die erste und die zweite Akzentsilbe, gelängt waren, wie dies bei der dritten Akzentsilbe jeweils am Zeilenende der Fall ist (d). Auch die Auftaktnote war in diesen Zeilen gelängt, was der ersten Akzentsilbe (der zweiten Silbe der Zeile) zusätzliches Gewicht verleiht: Der lange Auftakt wirkt wie ein Ausholen auf den ersten Akzent hin. Dass die Zeilen 5 und 6 ohne diese Längungen bleiben, entspricht dem Befund, dass in

Umsetzung des
Textmetrums.

Differenzierter
Original-
Rhythmus.

Harmonik in der Schwebe.

Zeile 5 ein Silbenpaar – in Spiegelung des häufigen Abwärtsschrittes von der unbetonten zur betonten Silbe – aufsteigt (b's), was mehr dem Melodiefluss als der Textdeklamation entgegenkommt. Leider ist es nicht gelungen, diese rhythmische Form, die in anderen Melodien durchaus vorhanden ist und problemlos gesungen wird, ins Gesangbuch zu bringen.

Zwar sind im mehrstimmigen Satz verschiedene Harmonisierungen möglich; dennoch implizieren vor allem die Zeilenschlüsse häufig eine bestimmte harmonische Führung. Vier der acht Zeilen enden auf dem Quintton der durch den Auftakt zu Beginn angezeigten Grundtonart. Da dies auch auf den Schluss zutrifft, erwartet man dort eigentlich eine phrygische Kadenz, harmonisch gesprochen einen Halbschluss auf der Dominante der Molltonart, der die Melodie am Ende in der Schwebe lässt. Im RG liess sich diese Harmonisierung nicht verwirklichen, weil sonst der Bass in deutlich zu tiefe Lagen geraten wäre. So endet der Satz auf der Terzlage der Dur-Paralleltonart, eine Lösung, die auch schon Johann Hermann Schein 1627 gewählt hatte und die auf die unzweifelhafte Dur-Kadenz der ersten Abgesangszeile zurückverweist. Damit ist der zweite Teil mehrheitlich zur Durtonart hingeneigt, da auch Zeile 7 je nach Harmonisierung (wie im RG) in dieser Richtung kadenzieren kann. Sie zielt nämlich auf die Dominante der Durtonart, während der erste Melodieteil zwischen Dominante und Tonika der Molltonart pendeln könnte – allerdings verwendet der Satz im RG auch hier bereits die Terzlage der Durparallele. Vielleicht ist es gerade dieses Schillern zwischen Dur und Moll, das der erwähnten Überlagerung der Gefühle besonders gut entspricht.

Text

Der Text geht auf ein mittelalterliches Traditionsstück zurück, die Meditation vor dem Gekreuzigten. Der Blick richtet sich zuerst auf die durchbohrten Füße Jesu und hebt sich dann Schritt für Schritt bis zu seinem Gesicht empor. Die insgesamt sieben Meditationen – an die Füße, die Knie, die Hände, die Seite, die Brust, das Herz, das Angesicht – sind in lateinische Gedichte gefasst, welche in der Tradition Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurden, jedoch von Arnulf von Löwen (1200–1250) stammen. Diesen lateinischen Text hat Dietrich Buxtehude in seinem Passionszyklus «Membra Jesu nostri» vertont. Paul Gerhardt hat alle sieben Gedichte in deutscher Sprache nachgedichtet, bekannt geworden ist aber nur das letzte, «An das leydende Angesicht Jesu Christ».

Er hat das Lied in zehn Strophen gefasst, die allerdings nicht alle in den heutigen Gesangbüchern zu finden sind. Im Reformierten und im Christkatholischen Gesangbuch sind die originale dritte und siebte Strophe ausgelassen, während das Römisch-katholische Gesangbuch lediglich eine Auswahl von vier Strophen bietet, nämlich die originale erste, vierte, achte und neunte, welche im RG der ersten, dritten, sechsten und siebten entsprechen. Die beiden bei uns fehlenden Strophen lauten:³

³ Zitiert nach: GWH, S. 275 f.

Ein mittelalterliches
Traditionsstück.

Strophenauswahl.

3. Die Farbe deiner Wangen, Der roten Lippen Pracht
Ist hin und ganz vergangen: Des blassen Todes Macht
Hat alles hingenommen, Hat alles hingerafft,
Und daher bist du kommen Von deines Leibes Kraft.
7. Es dient zu meinen Freuden, Und tut mir herzlich wohl,
Wenn ich in deinem Leiden, Mein Heil, mich finden soll.
Ach möchte ich, o mein Leben, An deinem Kreuze hier
Mein Leben von mir geben! Wie wohl geschähe mir.

Für eine ausführliche Interpretation des Textes verweisen wir auf die Analyse von Elke Axmacher im Ökumenischen Liederkommentar und greifen hier nur wenige Punkte heraus. Da wäre einmal die im Original schwer verständliche und im RG veränderte Stelle in der zweiten Strophe: ... *davor sonst schrickt und scheut das grosse Weltgewichte*. Oft ist gerätselt worden, was Gerhardt mit dem «Weltgewichte» gemeint hat, einem Wort, das er offensichtlich neu gebildet hat. Vermutlich soll es heissen: «das, was Gewicht hat in der Welt»,⁴ – eine grösstmögliche Antithese zum Angesicht des Erniedrigten und Gequälten, der in der Welt nun keine Macht und kein «Gewicht» mehr hat. Die Alliteration, die beiden «w» der Wortbestandteile, gehören ebenso zu einer Art poetischer Sprachmusik wie etwa der Wechsel von dunklen Vokalen in der ersten Hälfte der ersten Strophe zu den hellen in der zweiten Hälfte der ersten und der zweiten Strophe.

Über das ganze Lied hin spannt sich ein Netz von aufeinander bezogenen Begriffen. An erster Stelle stehen diejenigen, die mit dem *Angesicht* zusammenhängen. Dieses wird in der Überschrift genannte, entsprechend der lateinischen Vorlage, erscheint im Text aber erst in der zweiten Strophe. In derselben Strophe gehört dazu das *Augenlicht*, es geht weiter mit dem *Anblick* in der originalen vierten, unserer dritten Strophe und konzentriert sich in der letzten Strophe mit *sehen*, *Bilde* und *blicken*. Aus dem Hinsehen auf den Gekreuzigten wird der Blick auf den Retter im eigenen Sterben, das dadurch zum guten Sterben wird.

Passionslieder

Die Deutung des Kreuzestodes Jesu war seit den Anfängen der christlichen Kirche eine schwierige Frage, auf die es keine eindeutige Antwort gibt – ausser der Feststellung, dass das alles «für uns» geschehen sei. Dies konkret zu erklären, gab und gibt es unterschiedliche Denkansätze. Im Mittelalter setzte sich die sogenannte «Satisfaktionslehre» weitgehend durch, die Vorstellung, dass Christus als der Unschuldige stellvertretend für die Menschheit leidet und mit seinem Blut für ihre Sünden bezahlt. So tut er dem gerechten göttlichen Zorn «Genüge», leistet «Satisfaktion». Diese Interpretationslinie beherrschte auch fast uneingeschränkt die Reformation und die folgenden Generationen, sodass die meisten klassischen Passionslieder auf einem solchen theologischen Hintergrund zu sehen sind.

Die protestantische Theologie differenzierte die Passionsinterpretation nach drei Argumentationsrichtungen:

4 GWH S. 283.

Das «Weltgewichte».

Der veränderte Blick.

Die «Satisfaktionslehre» dominiert.

Kausal – final –
konsekutiv.

- Aus welchem Grund hat Christus leiden müssen? – Weil wir Strafe verdient haben (kausale Deutung).
- Welches Ziel hatte sein Leiden? – Damit wir von der Strafe befreit würden (finale Deutung).
- Welche Folge sollen wir daraus ziehen? – Dass wir ihm danken, mit ihm leiden und in seiner Nachfolge leben (konsekutive Deutung).⁵

Trauern über
Christus oder über
sich selber?

Im Spätmittelalter spielte dazu der «Compassio»-Gedanke eine bedeutende Rolle, das Mitleiden mit dem leidenden Jesus, dokumentiert in den teils überrealistischen Bildern auf gotischen Altären. Martin Luther lehnte ihn ab, weil der Mensch angesichts des Kreuzes Christi über sich selber und seine Sünde trauern soll.⁶ Die barocke Emotionalisierung holte ihn wieder hervor und integrierte ihn in den Deutungs- und Rezeptionskomplex. In Paul Gerhards Lied bestimmt er die Strophe 5 (RG-Zählung): *Ich will hier bei dir stehen*. Dann geht Gerhard zu der aus der mystischen Tradition vertrauten Gegenseitigkeit: *Wenn ich einmal soll scheiden, so scheid nicht von mir* (Strophe 7 im RG). Dabei wird auch die Zeitdifferenz in der Vergegenwärtigung der Passion aufgehoben. Gottes Erlösungstat mag in der Geschichte liegen, für uns aber ist sie Gegenwart als Grundlage unseres Heils.

Das Ärgernis des
Kreuzes – kaum
zu formulieren.

Mit dem dreifachen Schlüssel, ergänzt um die «Compassio», lassen sich die Texte der klassischen Passionslieder gut verstehen. Es bleibt aber die Schwierigkeit, dass sich das Passionsverständnis insgesamt verändert hat und recht eigentlich zum Problem geworden ist. Das «Ärgernis des Kreuzes» sperrt sich offensichtlich und aus innerer Notwendigkeit gegen eine logisch befriedigende Deutung, und es erscheint fast unmöglich, in der geschlossenen wohldefinierten Form eines Strophenliedes der unabschliessbaren Botschaft vom Kreuz Gestalt zu geben. Was kaum zu formulieren ist, dann auch noch in Reime und Strophen zu giessen, ist im Grunde eine unlösbare Aufgabe, und das Passionskapitel des Reformierten Gesangbuchs ist, man wird es so sagen müssen, an dieser Aufgabe gescheitert. Im neueren Liedrepertoire fand sich kaum etwas, das den Anforderungen einer zeitgemässen Passionsformulierung gerecht geworden wäre.

Barocke Emotio-
nalisierung.

Das ältere Repertoire zeigt fast durchgehend die Verbindung der genannten Argumentationsebenen: menschliche Sünde, Christi Erlösungstat, unsere Dankbarkeit und Nachfolge. In den Liedern der Reformationszeit und der ersten Generationen fehlt die «Compassio», wie in *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* (RG 439); der Anfang von *O Mensch, beweine' dein Sünde gross* (RG 438) ist sogar explizit gegen sie formuliert: Nicht über Jesus sollen wir weinen, sondern über uns selbst. Auch *Du schöner Lebensbaum des Paradieses* kommt ohne die «Compassio» aus, während sonst im 17. Jahrhundert die Texte emotionaler werden. Sie führen die klassische Argumentation fort, doch die Betenden in diesen Strophen suchen die Nähe zum leidenden Christus und erhoffen umgekehrt auch dessen Nähe im eigenen Leiden und Tod. Ausser unserem Lied gehören zu dieser Gruppe *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*

⁵ Vgl. Elke Axmacher, GAGF 32, S. 64 f.

⁶ Vgl. Kurt von Fischer: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche. Kassel 1997, S. 56, und Elke Axmacher, GAGF 32, S. 60.

(RG 440), *O Welt, sieh hier dein Leben* (RG 441), *Jesu, meines Lebens Leben* (RG 444), *Du grosser Schmerzensmann* (RG 446) und *Jesu, deine Passion* (RG 447).

In den Liedern seit dem 18. Jahrhundert tritt der Gedanke an das stellvertretende Sühneleiden etwas zurück, ohne allerdings ganz zu verschwinden. Wichtiger wird jetzt der «konsekutive» Aspekt der Dankbarkeit und der Nachfolge, manchmal im Sinne einer ausgesprochenen «Vorbild-Christologie», wie in *Liebe, du ans Kreuz für uns erhöhte* (RG 450) oder erst recht in den neueren Liedern *Was ihr dem geringsten Menschen tut* (RG 457) oder *Seht hin, er ist allein im Garten* (RG 452). Im letztgenannten Lied kommt als weiteres Element die Erzählung von Szenen aus der Passionsgeschichte hinzu, wie sie in den barocken Liedern allenfalls angedeutet werden. Die ausführlichen vielstrophigen Historienlieder des 16. Jahrhunderts dagegen sind verschwunden; von ihnen ist mit *O hilf, Christe, Gottes Sohn* (436) nur gerade eine Schlusstrophe übrig geblieben. Am meisten in die Richtung der Erzähllieder gehen *Seht hin, er ist allein im Garten* (RG 452) und *Hört das Lied der finstern Nacht* (RG 455), das erste im konsekutiver, das zweite mit finaler Deutung.

Für den heutigen Umgang mit der biblischen Überlieferung ist wohl die Konzentration aufs Erzählen die angemessene Form. Gerade weil es keine abschliessende Deutung geben kann, ist schon viel gewonnen, wenn die Szenen im Erzählen gegenwärtig werden und in der Konfrontation mit der Lebenswirklichkeit heutigen – in den individuell ganz unterschiedlichen Lebensszenen zu sprechen beginnen. Das gelingt besser, wenn sie nicht schon selber auf eine Interpretation festgelegt sind.

Im Falle von *O Haupt voll Blut und Wunden* liegt hier wohl ein Problem. Allerdings sind die Bilder und die poetische Gestaltung so stark, dass daraus selber wieder «Szenen» entstehen können, die für das individuelle Erleben und Verständnis offener sein mögen, als es die direkte Bedeutung des Textes vielleicht erwarten lässt.

Christus als Vorbild.

Mit Erzählen ist schon viel gewonnen.

Hymnologischer Steckbrief

Text

Autor: Paul Gerhardt – Vorlage: «Salve caput cruentatum» von Arnulf von Löwen, 13. Jahrhundert – Quellen: Praxis Pietatis Melica, Frankfurt a. M. 1656 / Joh. Georg Ebeling: Pauli Gerhards Geistliche Andachten, Berlin 1667. – Ausgabe: Albert Fischer, Wilhelm Tümpel: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, Bd. 3, Gütersloh 1906, Nr. 467.

Melodie

Autor: Hans Leo Hassler (?) – Quelle: Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Nürnberg 1601 – Ausgabe: Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 3, Gütersloh 1890, Nr. 5385a.

Verknüpfung Text/Melodie

Erster Text: «Mein Gmüth ist mir verwirret», Nürnberg 1601 – Erster geistlicher Text: «Herzlich tut mich verlangen» von Christoph Knoll, Görlitz 1613. – Andere Texte zur Melodie: «Befieh du deine Wege» (RG 680), «Ich bin ein Gast auf Erden» (RG 753), «Wie soll ich dich empfangen» (RG 367), alle von Paul Gerhardt. – Heutige Zuweisung: Praxis Pietatis 1656.

Satz

Autor: nach Johann Hermann Schein – Quelle: Cantional, Leipzig 1627.

Literatur

Elke Axmacher: Der Mensch vor dem Gekreuzigten nach Passionsliedern des 17. Jahrhunderts. In: Gemeinsame Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen (GAGF), H. 32, Hannover 1998, S. 58–82. – Hansjakob Becker u. a. (Hg.): Geistliches Wunderhorn. Grosse deutsche Kirchenlieder. München 2001 (GWH), S. 275–290. – Elke Axmacher/Peter Ernst Bernoulli/Andreas Marti, in: Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz, Lieferung 3, Zürich/Basel/Freiburg 2004. Dort weitere Literatur.