

Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs

Von Elisabeth Noack (Darmstadt)

Bei Abfassung des Taschentextes zu einer Schallplatte¹ mit Christoph Graupners Kantate „Mein Herz schwimmt in Blut“ konnte ein kürzlich erst in der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt aufgefundener Kantatenjahrgang des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms von 1711 herangezogen werden. Friedrich Noack hatte bereits 1916 bei der Prüfung der Graupnerschen Kantaten vermutet, daß nach dem stilistisch einheitlichen Gepräge der Texte von 1711 und der folgenden Jahre ein solcher Lehmscher Jahrgang vorhanden gewesen sein mußte.² Die Durchsicht des neuentdeckten Bändchens brachte nun die Bestätigung, daß Lehms, wie Noack angenommen hatte, der Autor des auch von Bach vertonten Textes „Mein Herz schwimmt im Blut“ ist.

Bei weiterer Prüfung ergab sich dann, daß nicht nur die Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner und Gottfried Grünewald von Pfingsten 1711 bis zum Ende des Kirchenjahres 1712 diese Sammlung weitgehend benutzt hatten,^{2a} sondern daß auch J. S. Bach Gefallen daran fand und noch weitere neun seiner bekanntesten Kantaten auf Lehms'sche Texte schrieb.

Der Titel der im Oktavformat sorgfältig gedruckten Sammlung lautet: *Gottgefälliges Kirchen-Opffer | In einem gantzen Jahr-Gange Andächtiger Betrachtungen | über die gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Texte | GOTT zu Ehren | und der Darmstädtischen Schloß-Capelle | zu seiner Früh- und Mittags-Erbaung angezündet Von M. Georg Christian Lehms | Hochfürstl. Hessen-Darmstädtischen Bibliothecario. Darmstadt | Druckts Johann Levin Bachmann | Hochfürstl. Hoff-Buchdrucker 1711.*

Die Widmung an Landgraf Ernst Ludwig ist erst am 23. November 1711 unterzeichnet, während die Texte augenscheinlich vorher dem Manuskript entnommen worden waren. In der Vorrede nennt Lehms die Musik „die alleredelste unter den Künsten“, denn sie stärke die „Regungen zur Buße... durch einen beweglichen und affectueusen Kirchen-Text | den die Music recht lebendig vorstellt.“ Und so gibt er den Jahrgang in Druck, „damit ein jedes den Text | welcher musiciret wird | vor Augen habe | und sich denselben recht in seine Seele fassen könne; da sonst allein die Harmonie der Instrumenten geböret | das Hertz aber nicht durch die Krafft der gesungenen Worte erquicket wird | oder sich solche zu seinem Nutzen anwenden kan.“

¹ *Geistliches Konzert Darmstädter Meister des 17.-20. Jahrhunderts.* Pelca Schallplatte PSR 40517.

² F. Noack, *Christoph Graupners Kirchenmusiken*, Leipzig 1916, S. 14.

^{2a} Graupner komponierte 47 der Lehms'schen Texte von 1711, 16 im selben Jahr, 31 im folgenden Jahr. Während die Kantaten Grünewalds nicht erhalten sind, konnten die Kantaten Graupners über den Krieg hinweg gerettet werden. Ein genaues chronologisches sowie ein alphabetisches Verzeichnis der Kantaten Graupners finden sich in: Noack, *Christoph Graupner als Kirchenkomponist*, Leipzig 1926, 2. Aufl. Wiesbaden 1960.

Es handelt sich um einen doppelten Jahrgang für die Vor- und Nachmittagsgottesdienste, stilistisch verschieden angelegt, so daß die Vormittagskantaten nur Bibelwort und madrigalische Arien, ab und zu Choräle, die nachmittäglichen aber außerdem gereimte Rezitative enthalten, gelegentlich auf Schriftworte verzichten und zum größten Teil für solistische Besetzung gedacht sind. Lehms setzt stets die Bezeichnung der Schriftstellen über den Text, läßt Bibelwort und Rezitative klein drucken, die Arien aber fett. Es gibt genaue Vorschriften für *Dacapo*, für rezitativische Einschübe in den Arien, für ariose Ausführung, für Verteilung der Stimmen in den Dialogen u.a.m. und bezeichnet mit *Chor.* auch die von ihm gewünschte Besetzung der Choralstrophen.

In der Vorrede des folgenden Jahrganges (1712), der *Das singende Lob Gottes* betitelt ist, gibt Lehms einen für damalige Zeiten kenntnisreichen Überblick zur Geschichte der Figuralmusik. Sodann versichert er, daß die „*Herrn Capellmeisters* (Graupner und Grünewald) *durch ihre beliebige Composition... in den Nachmittags-Andachten jedesmahl ein Stück aus dem letzteren Jahrgang*“ aufgeführt haben. Auch J. S. Bach wählte sich vorwiegend Texte aus den Nachmittagskantaten, während die Darmstädter Komponisten dann 1712 die übrigen Texte heranzogen. Weiter gibt Lehms im nächsten Jahrgang an: „*Und weil es so wohl von hohem Orte gnädig approbiret | als auch von anderen Christlichen Seelen vor sehr genehm gehalten worden | daß wir hin und wieder einen Versicul aus dem bekannten und alten andächtigen Kirch-Gesängen mit beygefüget | ist es auch diesesmahl nicht negligiret worden*“. Bach, dessen Vorliebe für Choräle bekannt ist, hatte schon korrigierend eingegriffen.

Die Lehms'schen Textbücher von 1715, *Davids Heiligtum in Zion*, und 1716, *Ein neues Lied*, beschließen die Reihe der bis heute bekannten Jahrgänge des Dichters. In der Vorrede zum „*Neuen Lied*“ heißt es, daß die Kantatentexte so wohl „*In dem Hoch-Fürstl.-Hess.Darmbstädtischen Zion als auch bey Ausländern einen gnädigen und geneigten Beyfall gefunden...*“. Zu diesen „*Ausländern*“ gehörte aber nun auch J. S. Bach in seiner Weimarer und Leipziger Zeit.

Georg Christian Lehms³ war damals bereits trotz seiner Jugend ein bekannter und gesuchter Gelegenheitsdichter, Verfasser beliebter Romane und galanter Poesien, die unter dem Namen „*Palidor*“ erschienen. Er war 1684 in Liegnitz geboren, hatte das Gymnasium zu Görlitz besucht und studierte seit dem Sommersemester 1706 an der Universität Leipzig, so daß er damals gerade noch Christoph Graupner kennen lernen konnte, ehe dieser sich nach Hamburg begab. Mit Graupner wie mit Reinhard Keiser, der nachweisbar im Briefwechsel mit ihm stand, blieb die Verbindung lebhaft. Im

³ Hier folgt d. Verf. den Arbeiten von W. v. Borell: — a) *Darmstädter Bibliothekare des 18. Jahrhunderts*, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt 1962. — b) *Georg Christian Lehms, Ein vergessener Barockdichter und Vorkämpfer des Frauenstudiums*, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, 1964, Bd. IX, Würzburg 1964.

Vorwort seines *Absalon* von 1710 gab Lehms an, es habe bereits 1707 sein Roman *Die unglückselige Princessin Michal und der verfolgte David* Kantaten enthalten, die „*der berühmte Hessen-Darmstädtische Capellmeister Monsieur Graupner seiner galanten Composition gewürdiget.*“ Diese weltlichen Kantaten Graupners haben sich nicht erhalten. Sie werden in seiner Hamburger Zeit entstanden sein.

Daß Lehms musikalisch lebhaft interessiert war, geht aus seinem Plan hervor, eine – leider unterbliebene – Untersuchung über die berühmtesten Komponisten Deutschlands zu schreiben. Auch war er in Leipzig sicher gut bekannt mit dem Bassisten und Opernkomponisten Gottfried Grünewald und dem gesamten Kreis der dortigen Sänger und Instrumentalisten. Er beteiligte sich am Theaterleben und verfaßte damals wie später etliche Opernlibretti. Gut befreundet war er mit Melchior Hoffmann; er spricht in der Vorrede zum *Absalon* davon, daß den darin enthaltenen Kantaten „*ein längst bekannter Virtuose in Leipzig Namens M. H. so meine schlechte Poesie bereits in vielen Begebenheiten mit seinen Musicalischen Gedancken beehret, und dessen florissantes Collegium Musicum sich die größte Hochachtung allhier zugezogen, erst die rechte Seele geben wird.*“

Am 10. Dezember 1707 wurde Lehms Baccalarius Artium, am 9. Februar 1708 Magister Philosophiae mit großem Gepränge. Als erstes geistliches Werk verfaßte er noch in Leipzig *Die fruchtbringende Gesellschaft der Todten*. Die Widmung hierzu unterschrieb er im September 1710 bei einem kurzen Aufenthalt in Weißenfels. Daß Lehms damals mit Joh. Phil. Krieger und wieder mit Grünewald zusammentraf, kann als selbstverständlich angesehen werden. Noch Ende 1710 trat er dann die Stelle als Hofpoet mit 200 fl und als Hofbibliothekar mit weiteren 100 fl Jahresgehalt in Darmstadt an. Noch vor 1713 wurde er zum Fürstlichen Rat ernannt. Im damals „*Telemannschen*“ Frankfurt heiratete er am 18. Oktober 1713 die begabte, auch in Poesie und Musik bewanderte Dorothea Elisabetha Gödtke von Adlersberg, mit der er eine „*gar vergnügte*“, doch kinderlose Ehe führte. Seine Berufung und Förderung verdankte Lehms vermutlich Graupner und ebenso Grünewald, der seit dem Januar 1711 in Darmstadt fest angestellt war. Zudem fand er einige der ehemaligen Leipziger Musiker in Darmstadt wieder, wo ihm nun durch die stehende Oper und die Kirchenmusik neue Aufgaben zufielen. Seine Operntexte sind fast ausnahmslos verloren. Ein zeitgenössischer Leipziger Rezensent der Romane des Dichters erwähnt, „*daß hier seine Opern, die er in Darmstadt aufgeführt, ... sehr gerühmet worden*“. Hermann Kaiser⁴ läßt offen, ob das noch vorliegende Libretto zu Graupners „*Telemach*“, mit dem das umgebaute Opernhaus am 17. Februar 1711 eröffnet wurde, von Lehms herrührt. Nur der Text zu Graupners *Divertimento*, einer Ballettoper, die zwischen dem 28. April und 7. Mai 1717 aufgeführt wurde, stammt sicher von Lehms. Der Dichter, der an Lungentuberkulose

⁴ H. Kaiser, *Barocktheater in Darmstadt*, Darmstadt 1951, S. 165, Anm. 89.

litt, hat die Vorstellung wohl nicht mehr besuchen können. Er starb am 15. Mai 1717 und wurde am 17. unter Fackelschein begraben.

Die Darmstädter Sängerinnen jener Jahre,⁵ die große Johanna Elisabeth Döbricht, die Frankfurterin Anna Maria Schober und Margarethe Susanna Keyser geb. Vogel aus Hamburg, erwähnt Lehms in der Vorrede zu seinem 1715 erschienenen Hauptwerk, dem Lexikon *Teutschlands galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anbang... und einer Vorrede, Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren | als das Männliche | ...Frankfurt am Mayn | zu finden bey Samuel Tobias Hocker. Gedruckt bey Anton Hinscheidt.*⁶ Bei der Beurteilung der Dichterinnen finden sich zahlreiche Hinweise auf den sprachlichen und poetischen Ausdruck, mithin auf die Regeln, die Lehms selbst beobachtet. Es scheint, daß ihm Erdmann Neumeisters Lehren in der Überlieferung durch Hunold-Menantes geläufig waren. Beide Dichter erwähnt er gelegentlich.

In seiner Jugend streitbarer Lutheraner und Weltkind zugleich, blieb Lehms doch auch pietistischen Kreisen nicht fern, ohne selbst Pietist zu sein. Der Prüfung seiner eigenen Werke kommt eine klare kritische Einstellung zugute. Über Betrachtungen des „Jammerlebens“ siegen bei ihm Glaube, Lob und Dank, und voller Hoffnung singt er:

Die Sonne wird noch helle scheinen,
Die dir jetzt Kummerwolken weist,

und:

Ja seine Wunder-volle Hand
wird mir nur Segenskränze winden.

Von übertrieben barocker Ausdrucksweise hält sich Lehms meist fern, auch lehnt er Geschwätzigkeit ab und urteilt darüber: „...*man siehet... klärllich | wie viel den Reimen oft zu Liebe geschehen | und wie viel Weitläufigkeit zu finden | die mit wenigen Worten hätte exprimiret werden können.*“⁷ Friedrich Noack⁸ schreibt: „Lehms scheint sich in seinen Poesien besonders an Hamburger Vorbilder anzulehnen – manche Wendungen sind der Brockesschen ‚Passion‘ geradezu entlehnt –, ohne jedoch ganz den Schwulst und die Übertreibungen sowie die Sucht nach oft recht geschmacklosen Bildern mitzumachen.“

Schon im ersten Teil der Andachten von 1711 fällt die sorgfältig durchdachte Verbindung der Schriftworte mit den Betrachtungen, Antworten, Auslegungen durch die Arien auf, die sich dann im zweiten Teil noch vertieft in den bald kontemplativen, bald kämpferischen gereimten Rezitativen. Den reinen madrigalischen Typ im Wechsel von Arien und Rezitativen hat

⁵ E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 153f., 174, 179f., 183.

⁶ Faksimile-Ausgabe, Darmstadt 1966, mit dem Kupferstich-Portrait und einem Nachwort von W. v. Borell.

⁷ *Teutschlands galante Poetinnen*, S. 161.

⁸ *Christoph Graupners Kirchenmusiken*, Leipzig 1916, S. 14.

Lehms wohl von Neumeister übernommen, allerdings einigemal auch in anderswo unbekannte Kurzformen gegossen. Die neuere „gemischte“ Art mit gelegentlich eingeflochtenen Bibelstellen und Choralstrophen scheint Lehms gleichzeitig mit Neumeister entwickelt⁹ und in mannigfachen Varianten durchgeführt zu haben. Es gibt ja stets solche Lösungen von Problemen, die über den einzelnen hinweg dem „Zeitgeist“ gehorchen. Auch Salomon Franck hat in jenen Jahren mit den verschiedensten Typen experimentiert.¹⁰ Ein Vergleich mit den Texten des etwas später auftretenden Henrici¹¹ läßt so viele Ähnlichkeiten mit den Lehms'schen Dichtungsarten erkennen, daß die unmittelbare Beeinflussung Henrici-Picanders durch Lehms viel Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Den Aufbau der Arien, meist in der Dacapoform, weiß Lehms mit Sechs- oder Siebenzeilern so zu gliedern, daß er Kreuzreime mit schlichten wechseln läßt. Als gewandter Dichter zeigt sich Lehms hier durch stets neue Kombinationen. Häufig biegt er die Schlußzeile oder eine der Mitte zum Anfang zurück, so daß der Komponist die Wahl hat zwischen zwei- oder dreiteiligen Formen. Auch läßt der Dichter einigemal die Arien durch ein Rezitativ unterbrechen oder gibt als reimlose „Waise“ ein Bibelwort hinzu.

Er bevorzugt im ganzen trochäische und jambische Verse – diese seltener als Alexandriner – und bringt daktylische wie üblich an den Schlüssen als Ausdruck der Freude. Mit ganz geringen Ausnahmen beim Umschlag der Stimmung wechselt er die Metren nicht innerhalb einer Arie oder eines Rezitativs, wie das später Henrici so häufig tat, sondern begründet hier eine Darmstädter Tradition, die Konrad Lichtenberg aufnahm, der nachdrücklich in der Vorrede zu seinem Jahrgang 1726 (*Poetischer Versuch*)¹² angibt: „Dann, daß ich alle Reim-Arten (*Carminum genera*) in einer Arie durcheinander werffen und anbringen solte, hat mir niemahlen gefallen...“.

Die Reime sind bei Lehms ausnahmslos konsonantisch rein, da er ausdrücklich tadelt:¹³ „Nur eines wird mein Vaterland, das geliebte Schlesien, nicht approbiren, nemlich daß die beyden Wörter Erweichen und Beugen miteinander verbunden seyn; welches aber die Sächsische Aussprache vor untadelhaft erkennet...“, und er ärgert sich, daß die Poeten „reden und schreiben, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist“.

Vokalisch rein sind allerdings auch seine Reime nicht, so daß sich etwa „Sünden“ mit „finden“ und „siehet“ mit „bemühet“ gut vertragen soll. Selten apokopiert Lehms, wie bei „beschütz“ und „Kirch“.

Im Wechsel männlicher und weiblicher Reime bevorzugt Lehms drei- und

⁹ MGG, Artikel *Erdmann Neumeister* (L. F. Tagliavini).

¹⁰ A. Dürr, *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks*, in: Die Musikforschung, Jg. 3, 1950, und MGG, Artikel *Salomon Franck* (A. Dürr).

¹¹ MGG, Artikel *Christian Friedrich Henrici* (L. F. Tagliavini) und: F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs, Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, in: BJ 1968.

¹² Zitiert nach F. Noack, *Christoph Graupner als Kirchenkomponist*, Leipzig 1926, 2. Aufl. Wiesbaden 1960, S. 11. Original verbrannt.

¹³ *Deutschlands galante Poetinnen*, S. 150.

vierhebige Verse in den Arien, während in den äußerst beweglichen Rezitativen häufig Zwei-, Fünf- und Sechsheber hinzukommen, seltener Ein- und Achtheber, einigemale die bei anderen Dichtern ungebräuchlichen Siebenheber.

Für Lehms charakteristisch ist ein ausgeprägtes Gefühl für Klangmalerei: „...ein Wurm, den du verfluchest“, „Geist und Seele wird verwirret“, „mein heißer Geist“, mir ekelt mehr zu leben“, und emphatische Ausrufe: „so tausend, tausend Wunden“, „du, du allein“, „Racha, Racha!“, „Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen“, auch verwendet er dementsprechend häufig Ausdruckszeichen. An gleichen Anfangsworten (Anaphern) sind seine Dichtungen reich, so: „Seine Liebe, seine Treu“, „Meine Seufzer, meine Tränen“, „man hört, man drückt, man schläget sie, man will sie gar...“, „Nun verschwinden alle Plan, nun verschwindet Ach und Schmerz“. Gelegentlich weiß er verwandte Wörter virtuos zu verknüpfen: „trifft ein Fluch, der tödlich trifft“; und „ich wundre mich“, „Verwundrung“, „Wunderwerk“, „wunderreich“, „Wunderding“ erscheinen in demselben Rezi-tativ.

Wie Franck liebt Lehms Komposita in reichem Maße, so z.B. „Gnaden-Finger, Kummer-Wolcken, Segens-Kränzche, Andachts-Gluth, Freuden-Wein, höchst-vergnügt“. Im allgemeinen verwendet Lehms nicht mehr die „altfränkische“ Schreibweise. Mit wenigen Ausnahmen benutzt er die Adverbformen „jetzt“ und „anjetzt“, allerdings schreibt er öfters statt der Präposition „für“ das alte „vor“, und statt des Relativpronomens „welcher“ noch „so“. Das auffallend bevorzugte Wort „Herz“ wird seltener in „Herze“ umgewandelt.

Ferdinand Zander ist es in seiner bereits erwähnten Arbeit über die Bachschen Kantatendichter zu einem guten Grade durch gründliche Sprach- und Formuntersuchungen gelungen, einen Teil jener Texte, deren Verfasser bisher unbekannt blieben, ihren Dichtern oder doch einem näheren Umkreis der damaligen Poeten zuzuordnen. Es gelang ihm auch, gestützt auf die Vorarbeiten von Brausch, Tagliavini, Neumann, Dürr, v. Dadelsen u. a. die Bachschen Kantaten BWV 110, 151, 16, 32, 13 „in Anlehnung an Picanders Stil“, BWV 54, 199, 170 als „vermutlich von Lehms“, die Dialoge BWV 32 und 57 allerdings als Parodien „offensichtlich von Henrici“ überarbeitet, BWV 35 als „vielleicht von Bach“ einzukreisen. Nachdem die Originaltexte von Lehms vorliegen, wird man Henrici-Picanders Stil eher umgekehrt als Anlehnung an Lehms betrachten können und die angeblichen Parodien als Originalkantaten bezeichnen dürfen, Bachs Eingriff in BWV 35 zwar als form-, doch nicht textändernd erkennen.

Dank der durch Werner Neumann, Alfred Dürr und Georg von Dadelsen¹⁴

¹⁴ Zu nennen sind:

W. Neumann, *Job. Seb. Bach. Sämtliche Kantatentexte*, Leipzig 1956. — A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951. — A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: BJ 1957. — G. v. Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*, TBSt 4/5, Trossingen 1958.

vorgelegten Arbeiten sowie der Kritischen Berichte der Neuen Bach-Ausgabe ist es nunmehr leicht möglich, die Kantaten auf Lehms'sche Texte einzureihen. Demnach ergibt sich:

			Weimar 1714	
			BWV	NBA
4.3.	Oculi	Widerstehe doch der Sünde	54	I/18
12.8.	11. p. Trin.	Mein Herze schwimmt im Blut	199	—
Leipzig 1725/26 (III. Jahrgang)				
1725				
25.12.	1. Weihn.	Unser Mund sei voll Lachens	110	I/2
26.12.	2. Weihn.	Selig ist der Mann	57	—
27.12.	3. Weihn.	Süßer Trost, mein Jesus kömmt	151	—
1726				
1.1.	Neujahr	Herr Gott, dich loben wir	16	I/4
13.1.	1. p. Ep.	Liebster Jesu, mein Verlangen	32	—
20.1.	2. p. Ep.	Meine Seufzer, meine Tränen	13	—
28.7.	6. p. Trin.	Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust	170	—
8.9.	11. p. Trin.	Geist und Seele wird verwirret	35	—

Bach könnte in jenem Jahr 1726 noch weitere Texte von Lehms benutzt haben, doch müßten wir mit dem Verlust dieser Kantaten rechnen. Es liegt nahe, zunächst an einen der beiden Texte für Epiphania zu denken: „Ich freue mich im Herren“ oder: „Hier ist mein Herz, geliebter Jesu“, wobei die zweite Kantate wieder solistisch hätte behandelt werden können.

Zu den einzelnen Werken:

Die Weimarer Solokantaten

Widerstehe doch der Sünde. BWV 54

Der kritische Bericht von Alfred Dürr¹⁵ zur neuen Bach-Ausgabe I/18 faßt die Ergebnisse der heutigen Forschung zusammen. Einige neue Gesichtspunkte ergeben sich aus dem Lehms'schen Text. Demnach wäre zu fragen, ob diese Alt-Solokantate nicht entsprechend der Angabe bei Lehms erstmals zu Oculi 1714 aufgeführt wurde.

Der Text ist so eindeutig auf die Epistel des Sonntags, Eph. 5,1–9, und das Evangelium, Luk. 11,14–28 (Teufelaustreibung), gerichtet, daß die Zuteilung auf den 7. p. Trin. (Dürr) nicht zwingend erscheint. Die beiden späteren Aufführungen in Leisnig, 1. p. Trin. 1739 und 20. p. Trin. 1748 lassen sich erst recht nur lose auf die Episteln und Evangelien dieser Sonntage beziehen, wie der Kritische Bericht bereits angibt. Aus der Textverglei- chung geht hervor, daß in Leisnig wohl die J. G. Walthersche Abschrift als

¹⁵ Kassel und Leipzig 1967.

Quelle vorlag, deren Fehler im Textdruck 1748 teilweise übernommen werden. Die Kurzform Arie-Rezitativ-Arie hat Lehms in den Nachmittagsandachten von 1711 siebenmal angewendet, offensichtlich als Muster für solistische Behandlung. Graupner vertonte drei solcher Texte, zwei für Solosopran, einen für Baßsolo, „Jesu führe meine Seele“, neu herausgegeben von Friedrich Noack¹⁶. Die restlichen Kurzkantaten hat vermutlich Grünewald in Musik gesetzt. Es erübrigt sich demnach, an eine ungenügende Überlieferung der Bachschen Komposition zu denken. Auch die Parodiebeziehungen zur Markuspassion von 1731 sind, wie ebenfalls schon der Kritische Bericht angibt, eindeutig von der Arie „Widerstehe doch der Sünde“ zu „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“ hin zu verstehen. Selbst der Beleg, daß der unreine Reim „Gift“ zu „ist“ auf die umgekehrte Parodierung schließen ließe (Smend), fällt mit der Kenntnis des Lehmschen Textes hin, da dieser besagt: „trifft ein Fluch, der tödlich trifft“. Bach störte anscheinend die emphatische Wiederholung, so daß er „ist“ einsetzte. Daß bei Lehms „Die Art verrückter Sünden“ steht, mag ein Druckfehler sein, Bach schreibt wohl richtig „verrückter“. „Scheint zwar von außen wunderschön“ ändert Bach in „ist zwar“ um, faßt demnach den Gedanken schärfer.

Mein Herze schwimmt im Blut. BWV 199

Im Bach-Jahrbuch 1911 hat Werner Wolffheim über die damals neu aufgefundene Kantate berichtet. Friedrich Noack hat dann die Kompositionen desselben Textes durch Bach und Graupner miteinander verglichen¹⁷ und dabei auch Bachs Stellung zum Text näher beleuchtet. Graupner schrieb die Kantate zum 11. p. Trin. 1712, Bach zum gleichen Sonntag 1714. Schon die Anfangszeile zeigt Bachs Eigenwilligkeit: Das nachdrücklich von Lehms gesetzte „Mein Herz“ ändert er ausgleichend den Jamben unter und schreibt: „Mein Herze“. Dem Dichter folgt er dann aber genau mit der Unterbrechung der Arie „Stumme Seufzer“ durch ein Rezitativ und der Wiederaufnahme der drei ersten Arienzeilen, einem Ausdrucksmittel, dessen sich die Hamburger gerne bedienten. Auch das im nächsten Rezitativ als „Waise“ eingeschobene Bibelwort „Gott sei mir Sünder gnädig“ des Sonntagevangeliums vom Pharisäer und Zöllner greift Bach im Sinne von Lehms besonders nachdrücklich auf. Während der Dichter den Vers „Ich dein betrübtes Kind“ mit der Bezeichnung *Chor.* versieht, haben Graupner und Bach dem Charakter der Sopran-Solokantaten entsprechend den Choral solistisch besetzt. Bach aber benutzt nicht wie Graupner die übliche Melodie „Auf meinen lieben Gott“, sondern eine sonst ungebrauchliche, die offenbar zu jener Zeit in Thüringen einige Verbreitung gefunden hatte.¹⁸

¹⁶ Berlin-Darmstadt 1955.

¹⁷ *Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt im Blut*, in: AfMw II, 1919/20, S. 85 ff.

¹⁸ Spitta I, 121 f., vermutet Johann Pachelbel als ihren Urheber, Zahn 2177 dagegen Karl (recte: Caspar) Stieler (Anm. der Schriftleitung).

Die Leipziger Kantaten

Unser Mund sei voll Lachens. BWV 110

Nur diese eine Kantate hat Bach den Vormittagsandachten entnommen, die, wie oben gesagt, allein aus biblischen Sprüchen und Arien bestehen. In der Taschenpartitur¹⁹ gibt Dürr den 1. Weihnachtstag 1725 als Datum der Erstaufführung an. Da der Text 1711 im Druck erschienen ist, wird auch in diesem Fall Arnold Scherings Annahme²⁰ ad absurdum geführt, die Kantate sei mehr aus politischen Gründen als um des Weihnachtsfestes willen entstanden. Bach scheidet in der Arie „Ihr Gedanken und ihr Sinnen/Schwinget euch anjetzt von hinnen“ (– er ändert in „anitzt“ –) die ersten Zeilen und die gegensätzlichen zwei des Schlusses sinngemäß klar voneinander, und ebenso zweigliedrig behandelt er den Sechszweiler der Arie „Ach! Herr, was ist ein Menschenkind“, dem er aber durch die Ritornellwiederholung eine Art Dacapoform verleiht. Der dritten sechszeiligen Arie „Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder“ gibt Bach ein frei durchgeführtes Dacapo. Das weihnachtliche „Ehre sei Gott in der Höhe“ wird ohne eine Vorschrift des Dichters zum Duett erhoben. Die Auswahl des Schlußchorals stammt von Lehms selbst.

Herr Gott, dich loben wir. BWV 16

Zu Neujahr 1726 schrieb Bach dies besonders festliche Werk. Hat Lehms das Tedeum selbstverständlich für Chor bestimmt, so fehlt augenscheinlich bei ihm ein abrundender Schlußchoral, den nun Bach ausgesucht und beigefügt hat. Er wählte die letzte Strophe von „Helft mir Gotts Güte preisen“, die sich einheitlich dem guten Lehmschen Text anpaßt. Ein paar Worte ändert Bach wieder, macht „anjetzt“ zu „anitzt“ und schwankt zwischen Ein- und Mehrzahl, wo Lehms deutlich in der Arie „Geliebter Jesu, du allein sollst unsrer Seelen Ruhstatt sein“ wie im ersten Rezitativ „und unsre Seele wallt“ bei der Mehrzahl bleibt. Der ersten Arie fügt Lehms ein D. C.-Zeichen hinzu, bei der zweiten läßt er die Wiederholung ausdrucken.

Die Dialoge

Selig ist der Mann. BWV 57*Liebster Jesu, mein Verlangen.* BWV 32

Lehms nennt seine Dialoge stets schlicht „Jesus-Seele“ und bezeichnet oft Zeile für Zeile genau die Verteilung der Stimmen. Von den fünf Dialogen samt einem Duett der Nachmittagsandachten von 1711 sind zwei von Bach, zwei und das Duett von Graupner, der fünfte wahrscheinlich von Grüne-

¹⁹ Kassel 1959.²⁰ G. v. Dadelsen, a. a. O., S. 27.

wald komponiert worden. Zander²¹ weist auf die Ähnlichkeit des Aufbaus beider Bachscher Zwiegespräche hin, glaubt aber mit Smend, in BWV 32 eine Parodie, vielleicht auch mit Verkürzungen, zu sehen. Es handelt sich aber in beiden Fällen, wie man nun sieht, um die Originaltexte, die zudem äußerst sorgfältig aufgebaut sind.

In beiden Dialogen wird je eine Arie Jesus zugeordnet.

Selig ist der Mann, auf den 2. Weihnachtstag 1725, den Tag des Märtyrers Stephanus komponiert, wird von Bach mit *Concerto in Dialogo* bezeichnet. Das Bibelwort zu Anfang vertont er als Arie. Den Schlußchoral des Textbuches „Chor. Kurz ist dein irdisch Leben“ ersetzt Bach durch die Strophe „Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen“, die mit den Worten „Der dich ergötzt und in den Himmel versetzt aus dem gemarterten Leibe“ nun tatsächlich der Epistel des Stephanstages besser entspricht. Ein paar Abweichungen im Text der BG gegenüber Lehms erweisen sich bei näherer Überprüfung als Lesefehler. So ist im Sopran-Rezitativ, Satz 2, zu lesen „Ach! dieser süße Trost erquickt auch nur mein Herz“, nicht „mir“, ferner „sein ewig Leiden“, nicht „ewigs“²², und „Trauren“, nicht „Trauer“, wie schon Wustmann richtig bemerkt. In Satz 6 schreibt Lehms merkwürdigerweise „In meiner Schoß“, während er anderwärts die männliche Form nimmt. Bach folgt hier dem Dichter, – vielleicht nach damaligem Allgemeingebrauch. Zweimal ersetzt Bach „jetzt“ durch „itz“, das ihm geläufiger war, wie Zander nachweist,²³ nämlich in den Sätzen 5 und 7 (Lehms: „die dir jetzt Kummerwolken weist“ bzw. „verlang ich jetzt eben“). Satz 3 beginnt bei Lehms: „Ich wünschte mir den Tod / den Tod“, was in Bachs Komposition wegen der zahlreichen Wortwiederholungen nicht deutlich wird.

Liebster Jesu, mein Verlangen, von Bach zum 1. Sonntag nach Epiphania 1726 komponiert, schließt Lehms mit dem Gesang *à 2* ab. Bach fügt den Schlußchoral „Mein Gott, öffne mir die Pforten“ in feinsinniger Anpassung hinzu. Daß für diese Kantate kein Köthener Urbild vorliegt, sie also keineswegs Parodie ist, scheint nunmehr gesichert. Zwei kleine Druckfehler bei Lehms, „Hert“ für „Hort“ und „weistu du“ für „weist du“ hat Bach korrigiert. Im Rezitativ „Ach! heiliger und großer Gott“ sagt Lehms: „Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nun ewiglich“, nicht „nur“ wie bei Bach. Diesmal steht schon bei Lehms das veraltete „itzo“.

Süßer Trost, mein Jesus kömmt. BWV 151

Bach hat die Kantate zum 3. Weihnachtsfeiertag 1725 geschrieben. Der Textanfang hat Zander mit Recht bewogen, die Kantate mit „Selig ist der

²¹ A. a. O., S. 39.

²² Im Partiturotograph (BB Mus. ms. Bach P 144) ist Bachs Schreibung nicht ganz deutlich, doch scheint auch hier *ewig* und nicht *ewigs* gemeint zu sein (Anm. der Schriftleitung).

²³ A. a. O., S. 53 ff.

Mann“ zusammen demselben Verfasser zuzuschreiben, da es dort ähnlich heißt: „Achl dieser süße Trost“. Auch wurden diese zwei Kantaten hintereinander am 2. und 3. Weihnachtstag aufgeführt. Beiden Arien schreibt der Dichter die *Dacapo*-Form vor, und auch der weihnachtliche Schlußchoral ist bereits im Text enthalten. Die Abweichungen im Wortlaut beginnen schon mit der ersten Zeile, wo Lehms die Verbform „kommt“ ohne Umlaut benutzt, und in der nächsten Zeile heißt es: „Jesus wird anjetzt geboren“, was Bach wieder in „anitz“ ändert, wie weiter unten „jetzo“ in „itzo“. Entsprechend den Worten des ersten Rezitativs „O wunder-volle Tat“ sagt Lehms in der zweiten Arie: „Ja, seine wunder-volle Hand“, während Bach mit „wundenvolle²⁴ Hand“ ein von Lehms nicht beabsichtigtes Bild hinzufügt. Im letzten Rezitativ heißt es bei Lehms wie bei Bach: „...Das Licht der Seligkeit zuwegebracht“, augenscheinlich, um das stotternde zuwegebracht zu vermeiden. Das alte alleinstehende „bracht“ wendet Lehms nicht mehr an.

Meine Seufzer, meine Tränen. BWV 13

In beiden Arien bestreitet Bach mit den zwei Anfangszeilen den Teil A, mit den vier weiteren die Mitte. Lehms hat das *Dacapo* vorgeschrieben. Der Choral als drittes Stück ist vom Dichter eingesetzt, dagegen hat Bach durch einen hinzugefügten Schlußvers „So sei nun, Seele, deine“ den Gedanken eines vertrauensvollen Ausgangs verstärkt. In der ersten Arie gibt der Originaltext an: „...und der Jammer nicht verschwindet“, während Bach wohl irrtümlich daneben auch „und der Schmerz noch nicht verschwindet“ schreibt.

Die Leipziger Solokantaten

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. BWV 170

Geist und Seele wird verwirret. BWV 35

Beide Kantaten sind für Altsolo geschrieben. Graupner hatte bereits zum 6. p. Trin. 1711 die erstgenannte für Solosopran gesetzt.²⁵ Der Text beginnt mit einer siebenzeiligen Arie, deren erste Zeile als fünfte wiederholt wird. Bach hält sich an diese Einteilung, läßt Teil A fünf Zeilen umfassen, gibt dem Mittelteil B die letzten zwei, benutzt dann aber die zwei ersten als Teil C zu einem rein textlichen *Dacapo*. Im ersten Rezitativ steht befremdlich: „Ihr Mund ist voller Ottergift, der oft die Unschuld tödlich trifft und

²⁴ Sofern nicht auch hier ein Lesefehler der BG vorliegt.

²⁵ Ein Hinweis auf die Doppelvertonung dieser zwei Kantatentexte durch Graupner und Bach war schon in dem 1914 von Friedrich Noack fertiggestellten und 1944 in der Landesbibliothek Darmstadt verbrannten thematischen Katalog enthalten. Vgl. hierzu auch H. J. Schulze, *Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1959, S. 168 ff.

will allein von Racha! Racha! sagen“. Hier soll sich zweifellos der männliche Artikel auf den giftigen Mund, keinesfalls auf das Wort Gift beziehen, das Lehms sonst stets sächlich gebraucht. In diesem Sinne hat Bach die Stelle auch wörtlich übernommen. Noch genauer, als Zander wissen konnte, wiederholt sich der Gedanke in der Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ bei: „sonst ergreifet dich ihr Gift“ und: „trifft ein Fluch, der tödlich trifft“. Der Schluß des Rezitativs lautet: „Ach! diese Schuld ist nimmer zu verbeten“; Bach aber mildert den Sinn und schreibt: „schwerlich zu verbeten“. Die Arie: „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen“, bei Lehms *Arios.* überschrieben und in neun Zeilen mit je fünf Hebungen abgefaßt, wobei die neunte Zeile die erste wiederholt, hat Bach nun so gestaltet, daß Teil A vier, Teil B drei Zeilen, Teil C zwei Zeilen mit Anklängen an A erhält. Hierauf wiederholt er das Ganze bis auf die Schlußkadenz. Auch Graupner hat den Text nicht als *Arioso*, sondern als eine Art *Dacapoarie* gestaltet. Wieder wird der Text von Bach gemildert: Bei Lehms lautet die fünfte Zeile: „Gerechter Gott, was mußt du doch gedenken“, Bach ändert in: „Was magst du doch gedenken“. Im zweiten (und letzten) Rezitativ steht in der zwölften Zeile: „Ach! Eintrachts-voller Geist“. Hier nimmt Bach die bessere Form: „eintrachtvoller“. Für die Schlußarie schreibt der Dichter selbst *D. C.* vor.

Geist und Seele wird verwirret. BWV 35

Aus dieser bei Lehms in fünf Nummern durchlaufenden Kantate hat Bach durch die eingebauten Konzertsätze, der solistischen Besetzung des Gesangspartes ungeachtet, ein großes zweiteiliges Werk geschaffen. Im ersten Teil befindet sich das seltsame Rezitativ: „Ich wundre mich“ (siehe oben) mit seiner Verwandlungskunst. Die Arie: „Gott hat alles wohlgemacht“, welche die erste Hälfte der Kantate beschließt, umfaßt sieben Zeilen, deren letzte der ersten gleich ist. Bach schuf hieraus eine freie *Dacapoform*. Zwei kleine Textänderungen im zweiten Teil wären noch zu erwähnen: die richtige Reihenfolge im Rezitativ „Ach! starker Gott“ heißt entgegen Bachs Partitur, aber mit der Originalstimme: „Und mich als Erb und Kind erweise“. Die darauffolgende Arie beginnt im Urtext: „Ich wünsche nur bei Gott zu leben“, bei Bach bleibt ungewiß, ob nur oder mir gemeint ist. Eine Durchsicht der Lehmschen Jahrgänge 1712, 1715 und 1716 ergab keine Übereinstimmung mit Texten Bachscher Komposition.