

# Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs

Von Helmut K. Krausse (Kingston, Ontario)

Über die Rolle Erdmann Neumeisters als Begründer der madrigalischen Kantatenform ist schon viel geschrieben worden,<sup>1</sup> und die Tatsache, daß nur fünf der mehr als 500 Neumeisterschen Texte von Bach vertont wurden, gibt immer noch einige Rätsel auf. Die Wurzeln von Neumeisters Kantatenschaffen, das sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt, können in seiner Rolle als Gelehrter, als Hofmann und als Prediger gesehen werden: Als junger Magister in Leipzig war er der führende Sprecher der galanten Schule in der Poesie; durch seine Beziehungen zum Weißenfelsischen Hof, seine Bekanntschaft mit dem Kapellmeister Johann Philipp Krieger<sup>2</sup> und mit Telemann hatte er Einblick in die neuesten Strömungen in der weltlichen und kirchlichen Musikpflege; als schriftkundiger und wortgewandter Prediger strebte er in seinen Kantatentexten nach einer Vertiefung und Pointierung der kirchlichen Verkündigung.<sup>3</sup>

Neumeisters Kantatenschaffen ist hauptsächlich durch seine frühen Jahrgänge bekannt, die zuerst einzeln und dann 1717 als *Fünffache Kirchenandachten* im Druck erschienen. Die von Bach vertonten Texte sind dem III. (zuerst 1711 erschienenen) und dem IV. (zuerst 1714 veröffentlichten) Jahrgang dieser Sammlung entnommen. Während spätere Textsammlungen, darunter die *Fortgesetzten Fünffachen Kirchenandachten*,<sup>4</sup> sowie die zahlreichen Lieddichtungen

<sup>1</sup> Hier sei nur auf die grundlegende Studie von P. Brausch verwiesen: *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. I. Geschichte der Kantate bis Gottsched*, Dissertation (masch.-schr.), Heidelberg 1921, sowie auf die Arbeiten von A. Dürr, besonders Dürr K.

<sup>2</sup> „Neumeisters erster, der ganzen Folgezeit Richtungweisender Versuch, der protestantischen Kirchenmusik poetisches Neuland zu erschließen, entsprang Anregungen . . . die ihm Kriegers Musiken und ein reger Gedankenaustausch mit dem Komponisten gegeben hatten“ (DDT 53/54, *Johann Philipp Krieger (1649–1725)*. 21 *Ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von M. Seiffert, neu hrsg. von H. J. Moser, Wiesbaden und Graz 1958, S. LXXXIV).

<sup>3</sup> „Wenn die ordentliche Amts-Arbeit des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privat-Andacht in eine gebundene Rede zu setzen. Woraus . . . auch gegenwärtige Cantaten gerathen sind.“ Zitiert nach A. Dürr, *Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. v. W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung, Band 170.), S. 296. Vgl. dazu auch G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin, Kassel 1970, S. 200.

<sup>4</sup> (Hamburg, 1726.) Der Band enthält drei Jahrgänge, von denen der erste, der 1718 erschienen und von Krieger vertont worden war, Kantaten des modernen Typus bietet, während die Texte des zweiten Jahrgangs bereits vor 1700 entstanden und ebenfalls von Krieger komponiert worden waren. Die Texte des dritten Jahrgangs sind einfache Strophenlieder. Ein *Dritter Teil der Fünffachen Kirchenandachten*, den Neumeister im hohen Alter 1752 erscheinen ließ, weist eine für diesen Dichter ungewöhnliche Gleichförmigkeit auf,

und -paraphrasen Neumeisters keinen Eingang in Bachs Schaffen fanden, haben die früheren, für die Entwicklung der Kantate richtungweisenden Jahrgänge sowohl im Formalen als auch im Inhaltlichen zahlreiche Spuren im Bachschen Kantatenwerk hinterlassen. Die frühen Texte Neumeisters sind gleich nach ihrem Erscheinen jahrgangsweise komponiert und aufgeführt worden, und die große Popularität dieser Dichtungen wird von namhaften Zeitgenossen ausdrücklich bezeugt.<sup>5</sup> Die Zahl der nach dem Vorbild Neumeisters gedichteten Kantatentexte mag wohl in die Tausende gehen, wenn auch das Bachsche Kantatenwerk nur ein bescheidenes Zeugnis für eine solche Nachwirkung liefert.

Als Bach 1714 in Weimar beauftragt wurde, regelmäßig Kantaten zu komponieren, entschied er sich für den neueren Kantatentyp des III. und IV. Neumeisterschen Jahrgangs, bei dem zu den aus der Oper entlehnten Elementen von Rezitativ und Da-capo-Arie nun auch wieder Bibelwort und Kirchenlied getreten waren. Von den Neumeisterschen Texten vertont Bach jedoch in Weimar nur zwei; die Mehrzahl der hier entstandenen Kantaten basiert auf Texten von Salomo Franck (1659–1725), die dieser im Auftrag des Herzogs dichtete und unter dem Titel *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715) herausgab. Ob Bach einen Einfluß darauf hatte, daß die Texte dieser Sammlung – von denen Bach im Jahre 1715 acht vertonte – sich dem Neumeisterschen Modell anpassen, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Allerdings hatte Franck schon 1694, also vor Neumeister, Kantatentexte veröffentlicht, und die ihm eigene Form scheint die durch Bibelvers und Schlußchoral umrahmte Reihe unterschiedlicher Arien zu sein, wie sie sich in den *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (Jena 1717) findet. Dieser Typus erscheint im Bachschen Werk nicht mehr in unveränderter Form, weil alle die ursprünglich so entstandenen Kantaten später durch Einfügung von Rezitativen erweitert wurden. Zwei der in Weimar vertonten Texte stammen aus der Feder des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), dessen erster Kantatenjahrgang 1711 unter dem Titel *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* in Darmstadt er-

---

die Brausch dem Einfluß Telemanns zuschreibt, der diesen ebenso wie den zweiten Jahrgang der Sammlung, betitelt „*Lieder-Andachten*“, komponiert hat. Näheres über Neumeisters Kantatentexte bei Brausch, a. a. O., S. 66–79.

<sup>5</sup> G. P. Telemann schreibt in einem Brief vom 27. Dez. 1714 an den Hof zu Eisenach: „... wolte aber auch wünschen, daß der *Recompens* an Herrn Neumeister etwas *considerabler* gefallen . . . bitte, *Serenissimus* [Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach] vorzutragen, daß die Poesie mit großer Mühe von dem berühmtesten, und einzigen guten Poeten in geistlichen Sachen, geschrieben ist, und daß ich zu besorgen habe, von gedachtem Herrn Neumeister niemahls etwas wieder zu bekommen.“ *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 175 et passim. Gottfried Tilgner schreibt in der „Vorrede“ zu den *Fünffachen Kirchen-Andachten*: „Daher es auch um so viel weniger zu verwundern, wenn seine Arbeit nicht nur von unzähligen Privat-Personen sondern selbst von verschiedenen Hohen Häuptern mit besonderen Gnaden ausdrücklich verlangt und aufgenommen, und von den berühmtesten Virtuosen Hn. Kriegern, Herrn Telemann, Herrn Erlebach und Anderen, gleichsam um den Vorzug ist gestritten worden, welcher unter Ihnen Ruhm-gedachte Cantaten mit der besten und würdigsten Composition ausziehen könnte.“

schienen war. Dieser Band enthält genaugenommen zwei Jahrgänge, und es ist im zweiten Teil, in den „Nachmittags-Andachten“, wo zur selben Zeit wie in Neumeisters drittem Jahrgang, und damit vier Jahre vor Francks *Evangelischem Andachts-Opffer*, die neue und von Bach bevorzugte Kantatenform in Erscheinung tritt. Daß Lehms seine formell wie auch inhaltlich interessanteren Texte in die „Nachmittags-Andachten“ relegierte, mag seinen Grund darin haben, daß er nicht ganz sicher war, wie sein frommer Landesherr die moderne, sich an die Oper anlehrende Form akzeptieren würde.<sup>6</sup>

Die hier vorgelegten Ausführungen über die Einwirkung der Neumeisterschen Texte auf die Kantatendichtungen der Bach-Zeit beschränken sich auf inhaltliche Kriterien, wie ungewöhnliche Interpretationen der Perikopentexte, die Verwendung bestimmter poetischer Bilder und Motive oder das Auftreten frappierender sprachlicher Wendungen. Daß auf Fragen der Struktur und der Verksunst nicht eingegangen wird, hat seinen Grund einmal darin, daß diese Aspekte zum Teil schon eingehend behandelt wurden,<sup>7</sup> zum anderen aber auch in der Tatsache, daß bei solchen nicht wortgebundenen Kriterien zwar allgemeine Tendenzen aufgezeigt werden können, eine direkte Beeinflussung sich aber nur schwer nachweisen läßt. Auch geht es hier nicht eigentlich um Fragen der poetischen Originalität oder des geistigen Eigentums, Fragen, die im frühen 18. Jahrhundert ohnehin keine große Rolle spielten, und es muß noch einmal daran erinnert werden, daß es sich um Dichtungen handelt, zu denen Bibeltext und Liedstrophe meist als feste Bestandteile gehören, und die vielfach nicht mehr als poetische Nachdichtung und Paraphrase solcher liturgischer Texte sein wollen. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß sich für die aufgezeigten Übereinstimmungen zwischen Neumeister und den späteren Textdichtern im einzelnen auch andere Erklärungen finden ließen, doch wird damit die grundlegende und richtungweisende Rolle des Neumeisterschen Werkes durchaus nicht in Frage gestellt.

Um die Beziehungen der Texte untereinander zu illustrieren, sollen als erstes die Kantaten zum 2. Epiphaniassonntag betrachtet werden. Bach hat für diesen Sonntag außer einer Choralkantate, „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ BWV 3 (Leipzig 1725), auch die beiden Kantaten „Mein Gott, wie lang, ach lange?“ BWV 155 (Weimar 1716) und „Meine Seufzer, meine Tränen“ BWV 13 (Leipzig 1726) komponiert, deren Texte überraschende Ähnlichkeiten aufweisen. Daß in den Dichtungen, denen der Evangelienbericht von der Hochzeit zu Kana zugrunde liegt, so viel von Jammer und Tränen die Rede ist, findet sich in der christlichen Perikopendichtung allerdings schon bei Andreas Gryphius, wo im zwölften der *Sonn- und Feiertags-Sonnette* der Nachdruck auf dem Jesuswort „Meine Stunde ist noch nicht gekommen“ liegt.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> In der „Vorrede“ zum *Gottgefälligen Kirchen-Opffer* polemisiert er gegen die Musik-Feinde und setzt sich für eine „bewegliche und affectueuse Kirchenmusik“ ein (S.)(5, v + r.).

<sup>7</sup> Siehe besonders die Studie von H. Streck, *Die Verksunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, Hamburg 1971 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 5.); aufschlußreich ist auch die Arbeit von K. Gudewill, *Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 1963, S. 162ff.

<sup>8</sup> Das Sonett beginnt mit den Worten: „Ists so mein Seelen trost, das die gewundschte

Doch sind die vielfachen Übereinstimmungen in den beiden von Bach vertonten Texten damit noch nicht zu erklären, und bis vor zwanzig Jahren hätte man vermuten können, daß BWV 13 von der zehn Jahre zuvor in Weimar aufgeführten Kantate BWV 155 beeinflusst wurde. Seit der Entdeckung des Dichters Georg Christian Lehms durch Elisabeth Noack wissen wir,<sup>9</sup> daß der Text zu BWV 13 einige Jahre vor Salomo Francks Text zu BWV 155 entstanden war und diesem durchaus bekannt gewesen sein konnte. Es ist aber wohl naheliegender, den Schlüssel zu den Gemeinsamkeiten der beiden Werke in den Kantatentexten Erdmann Neumeisters zu suchen, dessen erste Jahrgänge damals schon an den benachbarten thüringischen Höfen zur Aufführung gekommen und auch bereits im Druck erschienen waren.

In Neumeisters Texten zum 2. Epiphaniassonntag setzt das Rezitativ von I mit den Worten ein „Ach! lieber Gott, wie lange?“ (N: 65),<sup>10</sup> und die Frage findet sich nochmals in III: „Ach Herr! Ach! wie so lange“ (N: 69). Das Rezitativ von I setzt das Thema der Klage mit der Wendung „Die Thränen sind mein Brodt und Tranck“ fort und mündet in die Frage:

Wenn machst du Freuden-Wein

Aus dem betrübten Weinen? (N: 66)

Dieses Motiv erscheint wieder in II: „Mein Thränen-Wasser wird zuletzt ein Freuden-Wein“ (N: 68), und in N III:

Er kan aus Wasser Wein

Und aus dem Weinen Lachen,

Zu unserm Trost und Reichthum, machen (N: 70).

Sowohl Lehms als auch Franck sind offensichtlich von Neumeister beeinflusst, doch verzichten beide auf das Wortspiel Wein-Weinen. Der Lehmsche Text (BWV 13) spricht gleich eingangs von Seufzern und Tränen und rückt dann mit der Klage

Mein Jammerkrug ist ganz

Mit Tränen angefüllet

und der Verheißung

Gott kann den Wermutsaft

Gar leicht in Freudenwein verkehren (S. 54)<sup>11</sup>

näher an die biblische Vorlage. In der Eingangszeile zu Francks Text (BWV 155)

Stunde der hulffe noch nicht dar?“, und auch das in den Kantatentexten der nächsten hundert Jahre immer wiederkehrende Wortspiel von Weinen und Wein ist schon angedeutet, wenn Gryphius vom „Creutzkelch voll Thränen“ und vom „Wollust-Wein“ spricht. Andreas Gryphius, *Sonette*, hrsg. von M. Szyrocki, Tübingen 1963 (Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. I.), S. 193.

<sup>9</sup> Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs, BJ 1970, S. 7–18.

<sup>10</sup> Alle Texte Neumeisters werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: *Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres*. Herausgegeben von G.[ottfried] T.[ilgner] Leipzig 1717. Die römischen Zahlen verweisen auf die Jahrgänge; Seitenzahlen werden nach dem jeweiligen Textzitat mit der Sigle N: vermerkt.

<sup>11</sup> Die von Bach komponierten Kantatentexte werden immer nach BT zitiert und die Seitenzahlen am Ende des Zitats vermerkt.

Mein Gott, wie lang, ach lange? (S. 52)  
 ist das Echo Neumeisters unüberhörbar.<sup>12</sup> Auch hier findet sich die Klage  
 Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt (S. 52)  
 und die Verheißung  
 Es wird ein Kleines sein,  
 Da er für bittere Zähren  
 Den Trost- und Freudenwein  
 Und Honigseim für Wermut will gewähren! (S. 53)  
 weist deutlich auf Neumeister und Lehms zurück.

Die Kantatentexte zum 2. Epiphaniassonntag erlauben einige Einblicke in die unterschiedliche Stilhaltung der drei Dichter, wenn auch die auszugsweise Behandlung der Texte hier nur verallgemeinernde Folgerungen zuläßt. Neumeister, der in Anlehnung an Christian Weise die Prosanähe der Dichtung fordert und bewußt auf die Stilmittel der Schlesier verzichtet, rückt seine Bilder und Vergleiche an den Bereich des Alltags. Wie leicht dies dann in die Nähe des Banalen und Allzu-Alltäglichen gerät, zeigt das folgende Zitat aus IV:

Ich bin mit harter Noth gedrückt;  
 Ich gehe krumm und sehr gebückt;  
 Den gantzen Tag währt meine Traurigkeit;  
 Wenn andern noch die Ruh  
 Bey stiller Nacht gedeyt,  
 So muß ich da in Thränen liegen,  
 Und decke mich mit Seuffzen zu (N: 71).

Bei Lehms erscheint der gleiche Gedanke folgendermaßen ausgedrückt:

Der Sorgen Kummernacht  
 Drückt mein beklemmtes Herz darnieder,  
 Drum sing ich lauter Jammerlieder (S. 54),

und es zeigt sich hier etwas von der Unbekümmertheit, mit der er pathetische Stilmittel gebraucht, zu denen auch die zahlreichen Komposita in seinen Texten zu rechnen sind. Diese Vorliebe für Komposita teilt er mit Franck, dem ältesten der drei Dichter. Die fast immer aus der Bibel gespeisten Bilder und Vergleiche bei Franck grenzen zuweilen ans Preziöse und Sentimentale, doch vermeidet er grelle Effekte und hat ein Gespür für die lyrische, musikalische Qualität der Verse. Die „Kummernacht“ der Sorge wird in seinem Eingangszitat so ausgedrückt:

Dein süßer Gnadenblick  
 Hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,  
 Die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück!  
 Um Trost ist mir sehr bange! (S. 52).

Der Schlußchoral von BWV 155 ist derselbe wie bei Neumeister III, obgleich es sich dabei nicht um das Hauptlied für diesen Sonntag handelt. Es ist die zwölfte Strophe von Paul Speratus' Lied „Es ist das Heil uns kommen her“:

<sup>12</sup> Die Anlehnung an die Vorlage erstreckt sich hier, wie so oft, auch auf Versrhythmus und Reimwort:

Neumeister I	Franck / BWV 155
Und ihm ist angst und bange (N: 65).	Um Trost ist mir sehr bange (S. 52).

Ob sich's anließ, als wollt er nicht,  
 Laß dich es nicht erschrecken,  
 Denn wo er ist am besten mit,  
 Da will er's nicht entdecken.  
 Sein Wort laß dir gewisser sein  
 Und ob dein Herz spräch lauter Nein,  
 So laß doch dir nicht grauen (S. 53).

Diese etwas spröde Strophe vom verborgenen Heilswirken Gottes findet sich noch zweimal in Bachs Kantatentexten, darunter in einer anderen Kantate von Franck, „Ärgre dich, o Seele, nicht“ BWV 186, wo sie Teil einer späteren Erweiterung des Franckschen Textes ist. Dies läßt die Vermutung zu, daß Bach selbst für die Wahl dieser ursprünglich von Neumeister angeregten Choralstrophe verantwortlich ist.

Nicht immer lassen sich, wie im Falle von BWV 155 und BWV 13, Beispiele finden, bei denen sowohl der Francksche als auch der Lehmsche Text den Einfluß von Neumeister erkennen lassen, und man kann überhaupt nur sehr selten von einer systematischen und nachhaltigen Beeinflussung sprechen. Gewöhnlich ist es eine auffallende sprachliche Wendung bei Neumeister oder ein eindrucksvolles poetisches Bild, was dann in späteren Kantatentexten, meist, aber nicht immer zum gleichen Sonntag, wieder erscheint. Ein interessantes Beispiel hierfür liefert die Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis, „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199. Daß die frappierende Eingangszeile dieser 1714 in Weimar komponierten Kantate auf einen Anstoß von Neumeister zurückgeht, darauf wurde in der Forschung immer schon hingewiesen. Seit den Veröffentlichungen von Elisabeth Noack wissen wir, daß der Text für BWV 199 aus dem Lehmschen Textband von 1711 stammt und 1712 von Graupner komponiert wurde. Es kann wohl kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Lehms die Wendung vom blutenden Herzen aus Neumeisters Text zum 11. Trinitatissonntag übernommen hat, der mit den Worten beginnt:

Ach mein Hertze schwimmt im Blute!  
 Centner-Lasten pressen mich.  
 Mein Gewissen ängstet sich  
 Bey zerschlagnem Geist und Muthe.  
 Ach mein Hertze schwimmt im Blute! (III; N: 410).

Neumeister will die Haltung des im Bewußtsein seiner Sünde vor Gott stehenden, bußfertigen Menschen schildern, und er hat dafür ein ausdrucksstarkes Bild gewählt.<sup>13</sup> Während es bei Neumeister in der Eingangsarie in trochäischem Versmaß erscheint, beginnt Lehms seine Kantate mit einem Rezitativ in Jamben, und zwar so, daß auf die drei wichtigsten Worte des Eingangsverses je eine schwere Betonung fällt:

Mein Herze schwimmt im Blut.

<sup>13</sup> Es ist möglich, daß Neumeister die Anregungen dafür aus der christlichen Kunst, besonders der Emblematik, empfangen hat, doch war die Herzmethapher auch bei den Dichtern der galanten Schule beliebt. Die stärkste Nachwirkung dieses Bildes vom gequälten und verwundeten Herzen ist ohne Zweifel in Picanders Text zur Matthäus-Passion zu finden.

Zugleich verzichtet Lehms darauf, dieses poetisch nun viel wirksamere Bild durch eine rationale Erklärung („Centner-Lasten pressen mich“) zu zerreden; er leitet vielmehr mit der ihm eigenen Unbekümmertheit in das affektgeladene Sündenbekenntnis über, dessen spätere Wendung, „mein ausgedorrtes Herz“, dem Eingangsvers geradewegs zu widersprechen scheint. Ohne Zweifel ist dieses Eingangsrezitativ mit seinen grellen, krassen Bildern (Sünden-Brut, Ungeheuer, Höllen-Henker, Lasternacht) ein Paradebeispiel für den affektbetonten Stil des jungen Lehms, doch erklingen daneben, besonders in den Arien, auch echte und schlichte Töne:

Stumme Seufzer, stille Klagen,  
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,  
Weil der Mund geschlossen ist.  
Und ihr nassen Tränenquellen  
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,  
Wie mein sündlich Herz gebüßt (S. 120).

Der Text von BWV 199 hat eine innere Dynamik, von der Zerknirschung und Reue des Eingangs- bis zur Glaubensgewißheit des Schlußsatzes. Zudem ist diese Kantate, die zu den längsten Textdichtungen von Lehms zählt, von erstaunlicher Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Alle Sätze, einschließlich des Chorals, erscheinen in der Ichform; die Rezitative und Arien sind jeweils inhaltlich und formell eng miteinander verknüpft, ja zwei der Arien sowie der Choral werden durch das vorhergehende Rezitativ direkt eingeführt, zum Beispiel:

Ach ja! sein Herze bricht,  
Und meine Seele spricht:

Arie S.

Tief gebückt und voller Reue  
Lieg ich, liebster Gott, vor dir (S. 120f.).

Außer der Eingangszeile aus der Kantate zum III. Jahrgang hat Lehms hier wohl kaum weitere Anregungen von Neumeister empfangen, doch gibt die Tatsache, daß beide Sammlungen im selben Jahr im Druck erschienen, noch einige Rätsel auf. Möglich ist natürlich, daß der Neumeistersche Band schon vorlag, als Lehms am 28. November 1711 (Datum des Vorworts) das *Gottgefällige Kirchen-Opffer* abschloß. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß Lehms, der schon in Leipzig rege Beziehungen zu Musikern und Literaten unterhielt und der im Spätsommer 1710 den Weißenfelsischen Hof besuchte, Neumeisters Kantatentext dort – vielleicht bei einer Aufführung – kennenlernte.<sup>14</sup>

Von Interesse sind nun noch die Beziehungen zwischen Lehms' Text und der Kantate zum gleichen Sonntag aus Neumeisters viertem Jahrgang:

Lehms / BWV 199  
Und du, du böser Adamssamen,  
Raubst meiner Seele alle Ruh

Neumeister IV  
Ach! wie beißt mich mein Gewissen,  
Und läßt dem Hertzen keine Ruh!

<sup>14</sup> E. Noack berichtet, daß Lehms sich im September 1710 in Weißenfels aufhielt. A. a. O., S. 9.

Und schließest ihr den Himmel zu!	Sie [die Sünden] schließen mir den Himmel zu...
Weil ich . . .	Ich will an meine Brust
Mein Herz in Reu und Leid zer- schlage	Mit Reu und Schmetzen schlagen,
Und voller Wehmut sage:	Und dann im Glauben sagen:
Gott sei mir Sünder gnädig! (S. 120).	Erbarme dich, erbarme dich!

(N: 412-13).

Die Übereinstimmung in der Aussage sowie in der Wahl der Reimwörter läßt kaum eine andere Deutung zu als die, daß Neumeister, der zu dieser Zeit im schlesischen Sorau saß und mit dem Weißenfelsischen Hof enge Beziehungen unterhielt, den Lehmschen Textband zu Gesicht bekommen hat und nun wiederum – bewußt oder unbewußt – von diesem Kantatentext, dessen Eingangszeile ihm ja sofort ins Auge fallen mußte, beeinflußt wurde.

Bach hat in Weimar außer je zwei Texten von Lehms (BWV 54 und 199) und Neumeister (BWV 18 und 61) nur solche von Salomo Franck komponiert. In den früheren von diesen Kantaten, bei denen die Verfasserschaft Francks zwar nicht belegt ist, aber doch als sicher gelten kann, ist von einem Einfluß Neumeisters nichts zu spüren.<sup>15</sup> Dieser tritt also erst in den Texten des *Evangelischen Andachts-Opfers* (1715) in Erscheinung, der Sammlung also, die sich bewußt an den Neumeisterschen Typus anlehnt. Allerdings hält Franck, im Gegensatz zu Neumeister, der sich besonders in seinem III. und IV. Jahrgang sehr experimentierfreudig zeigt, darin an einem einfachen Schema fest, das mit einer Arie einsetzt und mit einem Choral abschließt. Dem Choral, der meist nur mit ein bis zwei Zeilen angedeutet wird, kommt dabei nicht die gleiche Bedeutung zu wie schon bei Neumeister und später in zunehmendem Maße in Bachs Kantatenschaffen. In welchem Maße Franck mit den Neumeisterschen Texten vertraut war, soll hier an einigen Beispielen deutlich gemacht werden.

## 4. n. Epiph.

Neumeister IV	Franck
Unverzagt in Sturm und Regen!	Unverzagt bey Wind und Regen!
Gott ist da.	Gott ist hier.
Unverzagt bey Donnerschlägen!	Unverzagt in Donnerschlägen!
Gott ist da (N: 89).	Ist mein Heyland doch bey mir (E. A. S. 42). <sup>16</sup>

## 5. n. Epiph.

Neumeister I	Franck
Sicherheit	Wachsamkeit!
Bringt uns um die Seeligkeit.	Ist mein Schild der Sicherheit!

<sup>15</sup> Es handelt sich dabei um BWV 12, 172 und 182, „drei Francksche Kantaten des Übergangstypus“ (Dürr K, S. 27), sowie BWV 21.

<sup>16</sup> Die nicht von Bach vertonten Texte Salomo Francks werden nach der Sammlung: *Evangelisches Andachts-Opfer . . . in geistlichen Cantaten welche auf die ordentliche Sonn- und Fest-Tage in der F.S. ges. Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 1715. zu musiciren* (Weimar 1715) zitiert, und die Seitenzahlen werden jeweils nach dem Text vermerkt.

Gott heißt wachen, Gott heißt bethen. Wachtet / betet / Christi Glieder /  
 Wenn man so das Seine thut, Schlaffet nicht in Sünden ein /  
 So will er des Satans Wuth Satan geht noch hin und wieder  
 Unter unsre Füße treten (N: 93). Wildes Unkraut auszustreu'n  
 (E. A. S. 43).

## Reminiscere

Neumeister III  
 Ach! Jesu, ach!  
 Ich bin von Seuffzen müde,  
 Von Ruffen matt  
 Und schwach.

Franck  
 Ach! ich bin von Seuffzen müde!  
 Ach! ich bin von Ruffen matt!

...  
 Legt man den Jammer, den ich trage,  
 Auf eine Wage,

So überwiegt er an der Schwere  
 Den Sand am offenbahren Meere

(N: 156).

Meines Leydens Last und Schwere  
 Über wiegt den Sand am Meere

(E. A. S. 57).

## i. Pfingsttag

Neumeister I  
 Mein Hertz, eröffne dich!

Du sollt vor Gott auf Erden

Ein Gnaden-Himmel werden  
 (N: 271).

Ach Herr, was ist der Mensch, daß  
 du so sein gedenckst?

Und solche Lieb und Gnade,  
 Ja, ihm dich selber schenckst?  
 Ach Herr!

Der Mensch der Wurm? das  
 Menschen-Kind die Made?

Ich bin nicht werth, daß du mein  
 Dach betrittst (N: 272).

Franck  
 Mein Hertzens-Hauß bereite  
 dich / ...  
 Bist du gleich niedrig / arm /  
 und klein;  
 Sollst du doch Gottes Himmel seyn  
 (E. A. S. 103).  
 Ist dann nicht allzu schlecht  
 O Menschen-Kind! des armen  
 Hertzens-Hütte,

Daß sie die höchsten Gäste bitte?  
 Was ist der Mensch! ein Sünden-  
 Knecht,

Nur Staub und Koth, ein Wurm  
 und eine Made;

Doch thut der große Gott an ihm  
 so große Gnade! (E. A. S. 104).

Bei der Kantate auf den 9. Sonntag nach Trinitatis, „Tue Rechnung! Donnerwort“ BWV 168, wird gelegentlich im Zusammenhang mit der Arie „Kapital und Interessen“ darauf verwiesen, daß der Textdichter, Franck, eine Vorliebe für Bilder und Metaphern aus dem Bereich des Geld- und Kaufmannswesens zeige.<sup>17</sup> Zwar mag dieser Hinweis im Blick auf Francks Position als Oberkonsistorial-Sekretär und Kurator der Münzsammlung Herzog Wilhelm Ernsts naheliegen, doch ist wohl auch hier wieder der Anstoß bei einem Text Neumeisters auf den gleichen Sonntag zu suchen:

<sup>17</sup> So bei J. Day, *The Literary Background to Bach's Cantatas*, New York 1967, S. 38.

## Neumeister IV

Denn Gott bezahlt mit vielem Segen,  
 Und wills in seine Hände legen,  
 Als ein gelehntes *Capital*;  
 Und soll also die milde Hand,  
 Die ihm dasselbe zugewandt,  
 Von reichem *Interesse* leben (N: 391).

Daß Franck den Neumeisterschen Text kannte, erhellt sich aus weiteren Parallelen in den zwei Texten.

## Neumeister I

Franck / BWV 168

Jedoch wer so damit nach Christi  
 Worten, thut,

...  
 Und theilt davon den Armen aus;  
 Der machet sich ein sanftes  
 Sterbe-Bette

Hände, streuet Gutes aus!  
 Machet sanft mein Sterbebette,

Und bauet sich ein Haus  
 Das in dem Himmel ewig stehet;  
 Wenn Geld und Muth mit Welt  
 und Guth vergehet (N: 383).

Bauet mir ein festes Haus,  
 Das im Himmel ewig bleibet,  
 Wenn der Erde Gut zerstäubet

(S. 117).

Auch James Days Bemerkung, die Eingangsarie „is clearly modelled on the first verse of Johann Rist's chorale „O Ewigkeit, du Donnerwort“,<sup>18</sup> mag der Korrektur bedürfen, denn als Anregung für die Arie kommt doch wohl eher ein Text auf denselben Sonntag aus Johann Olearius' *Geistlicher Singekunst* (Leipzig 1671) in Frage:

Thu Rechnung! Gott will ernstlich Rechnung von dir haben  
 Thu Rechnung, spricht der Herr, von allen deinen Gaben  
 Thu Rechnung, fürchte Gott, du mußt sonst plötzlich fort.  
 Thu Rechnung: denke stets an diese Donner-Wort.<sup>19</sup>

Noch drei weitere Beispiele sollen hier die Abhängigkeit der Texte Francks von dem Neumeisterschen Vorbild illustrieren:

## 10. n. Trin.

## Neumeister II

## Franck

Ach Jesus weint von unsert wegen!  
 Kan denn ein solcher Thränen-  
 Regen

Ach! kan dann Jesu Thränen-Regen  
 Euch zu den Thränen nicht be-  
 wegen?

Die Hertzen nicht von Sünden  
 fegen? (N: 395).

Ach! Jesus weinet!  
 Sein Hertz und Auge bricht  
 (N: 396).

Ach Herzen brecht ihr nicht,  
 Da Jesus Hertze bricht?

(E. A. S. 145)

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Zitiert nach: A. Fischer und W. Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Gütersloh 1908 (Nachdruck Hildesheim 1964), Bd. IV, S. 337.

## 23. n. Trin.

## Neumeister I

## Franck / BWV 163

Nimm mich mir, und gib mich dir!  
 Führe mich zu deiner Freude  
 In den Himmel selig ein.  
 Ach da sind wir alle beyde  
 Ich gantz dein, und du gantz mein!  
 Darum seufftzet die Begier:  
 Nimm mich mir, und gib mich dir!  
 (N: 539).

Nimm mich mir und gib mich dir  
 Nimm mich mir und meinem Willen,  
 Deinen Willen zu erfüllen;  
 Gib dich mir mit deiner Güte  
 Daß mein Hertz und mein Gemüte  
 In dir bleibet für und für,  
 Nimm mich mir und gib mich dir  
 (S. 149).

## Neumeister III

Ich wollte dir,

Gern, ach gern will ich mich geben  
 Dir, O Gott! du höchstes Guth.  
 Doch, du kennst mein Fleisch  
 und Blut:

O Gott, das Herze gerne geben;  
 Der Will ist zwar bei mir,  
 Doch Fleisch und Blut will immer  
 widerstreben (S. 149).

Das will immer widerstreben (N: 543).

Nicht immer finden sich so enge, wörtliche Übereinstimmungen wie in den oben angeführten Texten, von denen ja auch nicht alle in Bachs Kantatenwerk Eingang fanden. Bei einigen weiteren in Weimar komponierten Texten Francks mag der Einfluß Neumeisters wohl nur ein Anstoß gewesen sein, der verwandte Motive in der poetischen Bearbeitung des biblischen Textes auslöste, wie in der Kantate für den vierten Advent, „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ BWV 132. Vorgebildet bei Neumeister sind die Themen: Gotteskindschaft (I), der Hinweis auf das Geist- und Wasserbad – bei Neumeister „Wort- und Wasserbad“ – (I), die Reue über den übertretenen Taufbund (III), die Gewißheit von Gottes Gnadenbund (I) sowie der Verweis auf die Kleider des Heils und der Gerechtigkeit (III).

Vom Thema her verwandt ist dem Evangelium vom 4. Advent (Johannes der Täufer) das des Trinitatisfestes (Jesu Gespräch mit Nikodemus), darum finden sich auch in den Texten zu diesem Sonntag wieder viele derselben Motive, sowohl bei Neumeister als auch in Francks Text für „O heilges Geist- und Wasserbad“ BWV 165.

## Neumeister II

## Franck / BWV 165

Gott zeichnet uns ins Buch  
 Der Gnaden und des Lebens ein.  
 . . .

O heilges Geist- und Wasserbad,  
 Das Gottes Reich uns einverleibet  
 Und uns ins Buch des Lebens  
 schreibt!

Der Heil'ge Geist bringt dir das  
 weisse Kleid  
 Des Heyls und der Gerechtigkeit  
 . . . .

Wie selig ist ein Christ!  
 Er wird im Geist- und Wasserbade  
 Ein Kind der Seligkeit und Gnade.  
 Er ziehet Christum an

Gott Vater nimmet dich zum Kinde  
 Und seinem Erben an. (N: 284, 286)

Und seiner Unschuld weiße Seide  
 (S. 93).

Lehms, der in seiner Trinitatiskantate eigene Wege geht, lehnt sich jedoch in seinen Adventstexten eng an Neumeister an, wie die folgenden Beispiele zeigen: „So wird er uns ins Buch des Lebens schreiben“ (3. Advent, Ls.



Rhythmus zu finden sowie in gelungeneren poetischen Wendungen, wie etwa in den Versen:

Der blasse Tod ist meine Morgenröte,  
Mit solcher geht mir auf die Sonne  
Der Herrlichkeit und Himmelswonne (S. 132).

Zudem erhält diese Dichtung durch Variation und Wiederholung der Motive eine erstaunliche Einheitlichkeit und Geschlossenheit, die dann in der Bachschen Komposition noch verstärkt wird.

Zwischen den Weimarer Kantaten und den ersten Schöpfungen in Leipzig liegt eine Zeitspanne von acht Jahren. Bach findet sich hier in einer Position mit wesentlich veränderten Arbeitsbedingungen: Einerseits bietet die große Stadt mit ihrem reichen gottesdienstlichen Leben einen geschulten Chor und eine größere Zahl von Instrumentalisten, andererseits aber bringt das Kantorat neben dem Schuldienst die Verpflichtung zu regelmäßigen musikalischen Aufführungen an den beiden Hauptkirchen mit sich und bedingt Bachs Ein- und Unterordnung in eine hierarchische Struktur städtischer und kirchlicher Instanzen, die ihm noch manche Schwierigkeiten bereiten sollte.

Wenn bei den in Leipzig vertonten Texten von einem Einfluß Neumeisters nur noch wenig zu verspüren ist, so ist dafür neben den veränderten Arbeitsbedingungen wohl auch die Wende im geistigen Klima verantwortlich, die sich im Erstarken sowohl des Pietismus als auch der Aufklärung (Gottsched kam ein Jahr später als Bach nach Leipzig) manifestiert.<sup>22</sup> Zudem waren Sammlungen von Kantatentexten nun in großer Anzahl vorhanden, so daß der Einfluß der ursprünglichen Leitbilder mehr und mehr verblaßte.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Zwang, regelmäßig eigene Kantaten aufzuführen, Bach nie dazu verleitet hat, jahrgangsweise aus den weitverbreiteten Textsammlungen zu komponieren, vielmehr scheint auch hier die Wahl des Textes eine von Bach durchaus ernstgenommene, persönliche Entscheidung gewesen zu sein. Wie zuvor, wählt er aus den ihm zur Verfügung stehenden und teilweise auch in seinem Besitz befindlichen Textbänden sehr sparsam und vorsichtig aus. Aus den schon in Weimar benutzten Sammlungen vertont Bach in Leipzig drei weitere Texte Neumeisters und sieben von Lehms. Nach Franckschen Texten werden keine neuen Werke geschaffen, doch werden einige der schon in Weimar entstandenen Kantaten in erweiterter und dem jeweilig benutzten Schema angepaßter Form in Leipzig zur Aufführung gebracht.

Der größeren Freiheit der Leipziger Kantaten von den vorhandenen literarischen Vorbildern entspricht auch ein größerer Reichtum in der formellen Gestaltung. Dies zeigt sich in den Doppelkantaten am Anfang der Leipziger Schaffensperiode sowie auch in der wichtigeren Rolle, die in zunehmendem Maße dem Choral in den Kantaten zukommt. Für die Form der zweiteiligen Kantaten liefert Neumeister, dessen längere Texte gewöhnlich auf übermäßig lange Rezitative zurückzuführen sind, keine Vorbilder. Allerdings finden sich

<sup>22</sup> Siehe dazu auch den Beitrag von H.-J. Schulze, *Bemerkungen zur Leipziger Literaturszene. Bach und seine Stellung zur schönen Literatur*, in: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, Leipzig 1982 (Bach-Studien, 7.), S. 156-169.

solche Doppelkantaten in einer stark von Neumeister beeinflussten Textsammlung mit dem Titel: *Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinschen Zions*, die Johann Oswald Knauer 1720 für den Gothaer Hof verfaßte.<sup>23</sup> Alle 72 Texte dieses Bandes sind zweigliedrig, wobei jeder dieser Teile mit einem Bibelvers beginnt und mit einem Choral endet. Während der Textdichter dabei wohl zwei die Predigt umrahmende Teile im Auge hatte – wie wir das auch für die langen Kantaten von Bachs erstem Leipziger Amtsjahr vermuten –, erscheinen sie im Werkverzeichnis des Hofkomponisten Gottfried Heinrich Stölzel als getrennte Kompositionen,<sup>24</sup> und es ist denkbar, daß der zweite Teil jeweils im Nachmittagsgottesdienst aufgeführt wurde.

Die Texte Knauers lehnen sich besonders am Anfang der Sammlung eng an Neumeister an, wofür hier nur ein Beispiel aus den Texten für den 2. Weihnachtstag angeführt werden soll:

Neumeister	Knauer / BWV 64
Welt, von dir begehrt ich nichts	Von der Welt verlang ich nichts
(N: 624).	(S. 34).

Bach hat in seinem ersten Leipziger Jahrgang drei Texte Knauers vertont (BWV 64, 69a und 77), wobei allerdings von den ursprünglichen zehn Sätzen jeweils nie mehr als sechs übernommen und diese meist verstellt und fast immer verändert wurden. Man könnte daraus schließen, daß Bach um diese Zeit schon nicht mehr an den langen, zweiteiligen Kantatenkompositionen interessiert war, doch ist nicht sicher, ob er die Knauerschen Texte in der ursprünglichen Form oder in einer schon gekürzten Fassung zu Gesicht bekam.

Die nach Texten Knauers komponierten Kantaten auf den 12. und 13. Trinitatissonntag ordnen sich dem Schema der sogenannten Bibelwortkantaten unter, das vom 8. n. Trin. an mit einigen Abweichungen für den Rest des 1. Leipziger Jahrgangs bestimmend ist. Einige dieser Texte atmen den Geist Neumeisters, und wir vernehmen darin die Stimme des eifernden Predigers, der die Lauen und die Heuchler verurteilt, die Schrecken eines jähen Endes und den Zorn des eifernden Richters vor Augen stellt und dabei auch vor theologischen Spitzfindigkeiten nicht haltmacht, wie etwa in BWV 67:

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift

Und eine Pestilenz der Hölle (S. 75)

und BWV 136:

Die Himmel selber sind nicht rein (S. 113).

So mag die schon von Wustmann geäußerte und auch von Dürr wiederholte Vermutung, daß es sich bei dem Verfasser dieser Texte um einen Leipziger Prediger handeln könnte, ihre Berechtigung haben.<sup>25</sup> Zu den Motiven, die in den Texten dieser Zeit verhältnismäßig häufig erscheinen, wäre der Vergleich

<sup>23</sup> Siehe dazu H. K. Krausse, *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1981, S. 7–22.

<sup>24</sup> Siehe F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur Musikwissenschaftlichen Forschung in der Deutschen Demokratischen Republik. 8.), S. 36ff.

<sup>25</sup> Dürr K, S. 42–43.

von Sünde und Krankheit zu rechnen, wofür allerdings der Perikopentext für den 14. n. Trin. (Heilung der zehn Aussätzigen) den Anstoß geliefert haben mag. Das auch von Neumeister schon gebrauchte Bild vom Sündenaussatz (N: 445) wird übernommen (BWV 78, S. 128); die Welt wird ein „Hospital“ (BWV 25, S. 127) oder „Siech- und Sterbehaus“ (BWV 48, S. 139) genannt, und an anderer Stelle wird die Sünde als „ein Eiter in Gebeinen“ (BWV 179, S. 121) bezeichnet. Auffallend ist ebenfalls der wiederholte Hinweis auf Sodom, der sich zwischen dem 11. und 23. Trinitatissonntag des Jahres 1723 viermal findet, davon zweimal mit dem Bild der „Sodomsäpfel“ (BWV 179, S. 121, und BWV 95, S. 133). Bei der Unterschiedlichkeit dieser Texte des ersten Leipziger Jahrgangs ist aber wohl auch nicht auszuschließen, daß Bach für diese Kantatentexte mehr als einen Mitarbeiter hatte, und einige der Texte gehen in ihrer Bildhaftigkeit und poetischen Ausdruckskraft über Neumeister hinaus und erinnern eher an Franck oder Lehms. Eine Vertrautheit mit den Dichtungen Francks verrät jedenfalls eine dieser Bibelwortkantaten, die am Ende des 1. Leipziger Jahrgangs steht, nämlich die Kantate auf den Sonntag Exaudi „Sie werden euch in den Bann tun“ BWV 44.

Franck

Christen müssen auf der Erden  
Christo gleich und ähnlich werden.

(E. A. S. 101)

Seht / in welchem Jammer-Stande  
Christi wahre Jünger seyn?  
Creutztes-Fessel / Trübsals-Bande  
Marter / Bann / und schwehre Pein /  
Warten auff sie alle Stunden /  
Biß sie seelig überwunden

(E. A. S. 100-101).

BWV 44

Christen müssen auf der Erden

Christi wahre Jünger sein.

Auf sie warten alle Stunden,  
Bis sie selig überwunden,  
Marter, Bann und schwere Pein

(S. 86).

Eine Beeinflussung des Franckschen Textes durch Neumeister läßt sich hier nicht nachweisen, doch mag von Interesse sein, daß der letzten der Bibelwortkantaten dieses 1. Leipziger Jahrgangs, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I“ BWV 59, ein Text Neumeisters zugrunde liegt.<sup>26</sup>

Bachs besondere Liebe für den Choral tritt lange vor dem Choralkantatenjahrgang von 1724/25 in Erscheinung, und schon in den frühen Weimarer Kantaten wird oft ein zweiter Choral als instrumentales Zitat eingeführt. Bei den ersten Leipziger Kantaten bedingt die Zweiteiligkeit der Komposition (und Aufführung) von selbst einen zweiten Liedvers, und vom 15. Trinitatissonntag an nimmt der Choral einen noch prominenteren Platz ein, wobei Kantaten mit zwei oder mehr Choralsätzen für den Rest des ersten Jahrgangs die Regel bilden. Scheide beantwortet die Frage „Wie ist diese vermehrte Verwendung von Chorälen zu erklären?“ folgendermaßen: „Vermutlich,

<sup>26</sup> Die Entstehungszeit dieser Kantate, in der nur vier Sätze des Neumeisterschen Textes vertont sind, ist allerdings noch nicht ganz geklärt; sie ist wohl schon 1723 entstanden, paßte aber dann eher in das im Frühjahr 1724 vorherrschende Schema der Bibelwortkantaten.

weil Bach mit der Komposition von Choral-Chören schneller vorankam, als wenn er jede Woche einen großen, freien Chorsatz zu komponieren hatte. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß diese Veränderung in der Form der Texte auf Bachs Initiative hin erfolgte.<sup>27</sup> Dagegen ist jedoch einzuwenden, daß diese Choräle meist als zusätzliche Sätze in das vom 8. Trinitatissonntag an im ersten Jahrgang vorherrschende Schema eingebaut wurden. Die Choräle dienen somit der liturgischen Verankerung der Kantatenschöpfung; zugleich kommt ihnen, da ja die Zuhörer mit Text und Melodie vertraut sind, oft auch eine seelsorgerliche Funktion zu wie in „Christus, der ist mein Leben“ BWV 95. In dieser Kantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis sind Verse aus vier verschiedenen Sterbe- und Trostliedern, die teilweise durch direkte Einführung eng in den Text integriert sind, verwendet.

Es war wohl dieser kirchliche und seelsorgerliche Aspekt gewesen, der schon Neumeister veranlaßt hatte, seinen Kantaten des III. und IV. Jahrganges wieder Choralverse einzugliedern. Mit Ausnahme der von Bach geprägten Form der Choralkantate im engeren Sinne sind bei Neumeister schon alle Spielarten der Einarbeitung von Chorälen zu finden, darunter auch neben der Verwendung mehrerer Strophen desselben Liedes die Verwendung verschiedener Choralstrophen (je sechs in den Texten für Palmarum und Jubilate) sowie die tropierende Verquickung eines Choralverses mit Rezitativ oder Arie. Fast immer sind die Liedtexte inhaltlich eng mit dem Grundthema des Kantatentextes verknüpft; so ist auch Neumeisters Text zum 16. n. Trin. durch vier Liedstrophen bereichert, von denen zwei sich ebenfalls in BWV 95 finden.

Die wenigen Beispiele für ein Nachwirken des Neumeisterschen Werkes in den Leipziger Kantatentexten sind größtenteils schon bekannt, und es ist bemerkenswert, daß es sich bei den Verfassern dieser Texte um Dichter von überdurchschnittlicher Begabung handelt. Das läßt sich etwa an „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56 illustrieren. Der Anstoß und zugleich das zentrale Thema dieser Dichtung ist die Eingangsarie aus Neumeisters Text für den 21. Sonntag nach Trin.:

Neumeister I

Ich will den Creutz-Weg gerne  
gehen:

Ich weiß, da führt mich Gottes Hand  
(N: 514).

BWV 56

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

Er kömmt von Gottes lieber Hand

(S. 140).

Bei Neumeister wird das Kreuz zur Himmelsleiter, auf der der Gläubige „zu Gott hinauf“ steigt, doch „anders nicht, als durch den Glauben“ (N: 515), wie sich der dogmentreue Lutheraner hinzuzufügen beeilt. Die Änderung, die der Textdichter von BWV 56 hier vorgenommen hat, ist aber nicht nur sprachlich befriedigender, sondern auch poetisch bereichernd, denn mit dem „Kreuzstab“ wird ja das Motiv der Pilgerschaft akzentuiert. Allerdings hat unser Dichter mehr als nur die Eingangszeile von Neumeister übernommen: „Es kömmt von lieber Hand . . .“ heißt es vom Kreuz schon in N III (N: 520). Der „Kreuzstab“ wie die „Himmelsleiter“ führen den Christen „zu Gott“,

<sup>27</sup> Referiert von W. Blankenburg in dem von ihm herausgegebenen Band *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970 (vgl. Fußnote 3), S. 423.

und auch die fromme Ungeduld, an dieses Ziel zu gelangen, wie sie aus der Arie „Endlich, endlich wird mein Joch“ (S. 140) spricht, ist schon in der Neumeisterschen Vorlage vorgebildet:

Ach! mein Heyland, würd' ich doch  
Morgen oder heute noch

In den Himmel auffgenommen! (N: 516).

Der Dichter von BWV 56 hat aber nun das Bild von der Pilgerreise noch ergänzt durch das Motiv vom Leben als einer Schifffahrt, das zwar mit dem Perikopentext für den 19. Trinitatissonntag wenig zu tun hat, aber wohl durch den Vers „Da trat er in das Schiff“ (Mt 9,1) ausgelöst wurde.<sup>28</sup> So entsteht eine Dichtung von erstaunlicher Schönheit und Geschlossenheit, der sich auch der Schlußchoral „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder . . . Löse meines Schiffleins Ruder, bringe mich an sichern Port!“ (S. 141) harmonisch eingliedert. Die Kantate BWV 56 liefert schließlich an prominenter Stelle, nämlich in der Eingangsarie und als abschließendes Arioso vor dem Schlußchoral, ein Beispiel für den daktylischen Strophenschluß, der bei Bach erstmals in den im Jahre 1724 komponierten Texten auftritt:

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,

Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab (S. 140f.).

Harald Streck erwähnt die Operndichtung als mögliches Vorbild für diese Neuerung im Strophenbau, verweist aber auch auf Neumeister und führt dabei den Text aus dessen Kantate für den 1. Sonntag nach Trinitatis an<sup>29</sup>:

Neumeister I

Willkommen! will ich sagen,

So bald der Tod ans Bette tritt.

Er bringt den Himmels-Wagen

Zu meiner frohen Abfahrt mit.

Da werd ich der sterblichen Eitelkeit loß,

Und lege mich nieder in Abrahams Schooß (N: 294).

Die Anfangszeilen dieser Arie liefern ein weiteres Beispiel für den Nachklang Neumeisters in den Leipziger Texten. Sie finden sich wieder, in leicht abgewandelter Form, in einer Kantate, die drei Wochen vor BWV 56 in Leipzig zur Aufführung gekommen war: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27. Es können wohl kaum Zweifel daran bestehen, daß der Textdichter von BWV 27 mit dem Werk Neumeisters vertraut war, und auch diesem Text sind poetische Qualitäten nicht abzuspüren. Sein Reiz liegt in einer kindlichen Gläubigkeit und in der Schlichtheit der Aussage, die jedoch keineswegs

<sup>28</sup> Das Rezitativ: „Mein Wandel auf der Welt / ist einer Schifffahrt gleich“ (S. 140) enthält zahlreiche Bilder und Motive aus der damals beliebten Seefahrts-Allegorie, die sich in den Kantatendichtungen sonst vornehmlich in den Texten auf den 4. Epiphaniassonntag (Jesus stillt den Sturm) finden, beispielsweise in N I:

Muß auch mein Lebens-Schiff auf trüben Creutzes-Seen

Durch Klippen, Sturm und . . . Wellen gehn

Doch endlich kömmt der Tod

Der endet allen Sturm der Not

Und bringet mich zum Port . . . (N: 83).

<sup>29</sup> Streck (vgl. Fußnote 7), S. 196f.

ins Banale abgeleitet. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Wahl des Schlußchorals:

Welt, ade! ich bin dein müde,  
Ich will nach dem Himmel zu (S. 135).

Schließlich sei noch auf ein weiteres Werk verwiesen, das zeitlich in unmittelbarer Nähe zu den eben besprochenen Kantaten steht. Es handelt sich um die Michaeliskantate „Es erhob sich ein Streit“ BWV 19. Die Kantate behandelt, wie fast alle Texte auf diesen Festtag, den Sieg Michaels über den Drachen (Offenbarung des Johannes 12,7-9) und stützt sich zugleich auf verschiedene andere Texte aus dem Alten Testament, in denen die Rolle der Engel als Hüter und Wächter behandelt wird. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß als Vorlage für BWV 19 eine strophische Dichtung Picanders aus den Jahren 1724/25 anzusehen ist, wobei aber bisher übersehen wurde, daß dieser Text wiederum auf Neumeisters Michaeliskantaten zurückgeht. Die ungewöhnliche, von Picander übernommene Wendung „Gott schickt uns Mahanaim zu“ (S. 166) geht ohne Zweifel auf Neumeister I zurück:

Gott ordnet mir die Mahanaim zu,  
Die lagern sich mit Feuer-Ross- und Wagen  
Um mich und um das Meine her,  
Und schaffen mir vor allen Feinden Ruh (N: 774).

Neumeister nimmt hier auf eine Stelle aus Gen 32 (Jakobs Kampf mit dem Engel) Bezug, wo Mahanaim soviel wie „Heerlager“ oder auch „zwei Heere“ bedeutet, was die Wendung in Neumeister III erklären dürfte:

So laß auf beyden<sup>30</sup> Seiten  
Die Mahanaim mich begleiten.  
Wird mir von Feinden nachgestellt;  
So laß die Feuer-Roß' und Wagen  
Ihr Lager um mich schlagen (N: 781).

Von Neumeister stammt neben dem Bild von der Wagenburg aber auch die Frage, die Picander an den Anfang seiner Dichtung stellt und die dann leicht verändert in BWV 19 so erscheint:

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?  
Ein Wurm, ein armer Sünder (S. 166).

Bei Neumeister heißt es in I:

Was ist der Mensch? der Staub, der Wurm, der Sünder?  
Daß ihm die Gottes-Kinder  
Zur Leib-Wacht müssen dienstbar seyn? (N: 775).

Daß Picander die Neumeisterschen Texte kannte, steht außer Zweifel,<sup>31</sup> sie

<sup>30</sup> Sperrung von mir.

<sup>31</sup> Picander war aber nicht der einzige, der diese „ungewöhnliche Formulierung“ (Dürr K, S. 571) von Neumeister übernommen hatte, sie findet sich ebenfalls bei Lehms und Knauer (jedoch nicht bei Franck, wie ich irrtümlicherweise in meinem Aufsatz *Eine neue Quelle* . . ., BJ 1981, S. 10, erwähnt hatte). Daß Picander auch bei anderen Textdichtern Anleihen gemacht hat, dafür liefern wohl seine Entlehnungen aus Francks Dichtungen für das Libretto der Matthäus-Passion das beste Beispiel. Vgl. dazu die Ausführungen von H. Werthemann in ihrer Arbeit *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian*

haben übrigens Spuren in seiner schönen Michaeliskantate aus dem Jahre 1728/29 „Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten“ BWV 149 hinterlassen. Immerhin spricht einiges dafür, daß auch der Dichter von BWV 19 die Neumeisterschen Texte kannte, denn für die Wendung „Führet mich auf beiden Seiten“ (S. 166) in der zweiten Arie findet sich bei Picander keine Vorlage, ebensowenig wie für den Hinweis auf den Himmelswagen im letzten Rezitativ, dem sich dann der Choral „Laß dein Engel mit mir fahren / Auf Elias Wagen rot“ (S. 166) anschließt, der möglicherweise durch die Verse aus Neumeister III: „Im Tode führet mich ihr Wagen / Hinauf in Gottes Freuden-Reich“ (N: 782) angeregt wurde.

Da alle drei der hier besprochenen Kantaten innerhalb eines Monats – zwischen dem 29. September und dem 27. Oktober 1726 – zur Aufführung gelangten, ist es denkbar, daß die Texte aus der Feder eines Dichters stammen.<sup>32</sup> Gemeinsam ist ihnen eine innere Geschlossenheit durch enge Bezugnahme auf das Thema des jeweiligen Sonn- oder Festtages, wozu auch die Wahl des Choralverses zu rechnen ist. Der Ton ist schlicht, vermeidet das Gesuchte, wird aber auch nicht predigerhaft und pedantisch. Gemeinsam ist den Texten schließlich noch, daß sie alle drei – wenn auch bescheidene – Anleihen bei Neumeister machen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß textliche und motivische Anklänge an Neumeister in den Leipziger Kantaten verhältnismäßig selten sind. Da, wo Übereinstimmungen im Gebrauch von ungewöhnlichen poetischen Bildern und Vergleichen sowie von auffallenden sprachlichen Wendungen in Texten auf denselben Sonn- oder Feiertag auftreten, darf man wohl mit einiger Sicherheit auf eine Beeinflussung durch den Neumeisterschen Text schließen, doch einige von diesen mögen sehr wohl auch aus der geistlichen Lieddichtung sowie aus der Erbauungs- und Predigtliteratur übernommen worden sein.<sup>33</sup> Das gilt sicher für den Ausruf „Flügel her!“ als Ausdruck der Himmelssehnsucht in BWV 27 (S. 135), wie die folgenden zwei Beispiele deutlich machen. In einem Sterbelied der Ämilia Juliane, Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt, heißt es

Flügel her! nur Flügel her!  
Jesu! ich will gerne scheiden.

*Bachs Kantaten*, Tübingen 1960 (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik. 3.), S. 36f.

<sup>32</sup> Die zeitliche Nachbarschaft von BWV 56 und BWV 27 hatte schon Dürr vermuten lassen: „Vielleicht ist der Librettist [von BWV 56] derselbe, der bereits 3 Wochen zuvor in BWV 27 Neumeistersche Verse desselben Jahrgangs nachgedichtet hatte“ (Dürr K, S. 477f.).

<sup>33</sup> „Der Grund für die weitgehende inhaltliche Übereinstimmung der Kantatentexte zu Bachs Zeit liegt zu einem Gutteil in der Übereinstimmung der biblischen Erklärungsbücher untereinander und deren weiter Verbreitung – von Luthers Hauspostille bis zu den neuesten – auch unter den gebildeten Nichttheologen der Zeit. Wir müssen annehmen, daß ein solider Fundus an theologischer Literatur zum Rüstzeug eines jeden Kantatendichters gehörte, und es wird oftmals schwer zu ermitteln sein, ob gleiches Gedankengut in verschiedenen Texten auf denselben Dichter oder nur auf die Benutzung desselben Bibelkommentars schließen läßt.“ A. Dürr, *Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung*, in: *Bach-Studien* 5., hrsg. von R. Eller und H.-J. Schulze, Leipzig 1975, S. 53.

Ach! wer doch schon bey dir wär . . .<sup>34</sup>  
 und in einem Text Salomo Francks „Auf das Fest der Reinigung Mariä“:  
 Flügel her! Daß ich mich schwinde  
 Zu der höchsten Herlichkeit . . .<sup>35</sup>

Ein ähnlicher Ausruf, nämlich die Wendung „Ach! wer doch schon im Himmel wär!“ (BWV 27, S. 135, und BWV 146, S. 80), kommt wiederholt bei Neumeister vor, darunter gleich siebenmal in einer Kantate auf den 6. Sonntag nach Epiphantias, einen Sonntag, für den keine von Bach komponierten Werke bezeugt sind.

Wie schon erwähnt wurde, haben einige der Dichter der Leipziger Kantatentexte hauptsächlich den Eifer um den rechten Glauben gemein, wobei dann vielfach der Hang zur Polemik und Lehre die poetische Inspiration ersetzen mußte, wie in „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ BWV 179:

Die meisten Christen in der Welt  
 sind laulichte Laodicäer  
 Und aufgeblasne Pharisäer (S. 121).

Die abschätzigste Verwendung des Wortes „Pietisten“, wie sie sich bei Neumeister mehrfach findet, ist allerdings in den von Bach vertonten Texten vermieden, und es ist interessant, wie Lehms den Begriff positiv umdeutet. Wenn Neumeister in den Kantatentexten zum 8. n. Trin. vor falschen Lehrern warnt:

So laßt uns . . . / Im Glauben heilig leben  
 Als rechte fromme Christen,  
 Und nicht als Pietisten (IV; N: 379)

. . . . .

Sie schwatzen viel von Pietät;  
 Und sind doch Pietisten,  
 Wo Schein und Seyn nicht beyeinander steht (II; N: 373),

so macht Lehms in seinem Text auf den gleichen Sonntag daraus:

Nur diese Christen  
 Sind rechte Pietisten  
 Das ist des Höchsten liebe Kinder  
 Die ganz allein in ihre Kammer gehn  
 . . . (Ls. S. 60).

Der Hinweis auf „Joabs Kuß“ als Warnung vor falschen Freunden – „Joabs Kuß ist die alttestamentliche Parallele zum Judaskuß“ –<sup>36</sup> findet sich in Neumeisters Text zum 23. Trinitatissonntag (II; N: 540) sowie in „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ BWV 52, einer Kantate zum gleichen Sonntag aus dem Jahr 1726:

Wenn Joab küßt,  
 So muß ein frommer Abner sterben (S. 150).

Für die auf Jeremia (8,22 und 46,11) zurückgehende Wendung von der Salbe

<sup>34</sup> Fischer-Tümpel (vgl. Fußnote 19), V, S. 569.

<sup>35</sup> *Geist- und Weltliche Poesien* (Jena 1711), S. 121. Vgl. dazu auch Werthemann, S. 160.

<sup>36</sup> Werthemann, S. 60.

aus Gilead, zum Beispiel in „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ BWV 25:

Ach, wo hol ich Armer Rat?  
Meinen Aussatz, meine Beulen  
Kann kein Kraut noch Pflaster heilen  
Als die Salb aus Gilead (S. 127)

könnte einer der folgenden Texte Neumeisters der Anstoß gewesen sein:

3. n. Trin. (Dialog)

J. Ich bin dein Artzt, der alle Schmetzen stillt.

S. Ich bin voll Sünden-Wunden,

Und hab in Gilead

Und Basan nichts gefunden

Das mir ein Pflaster könnte sein (I; N: 316).

11. n. Trin.

Verzweifelt ist mein Schade:

Doch heilsam deine Gnade,

Die mir ein Balsam ist,

Der noch unendlich besser,

Als der, den Gilead

Vor krancke Glieder hat (II; N: 409).

Auch Franck hat für dieses Thema bei Neumeister Anleihen gemacht:

19. n. Trin.

Neumeister

Ein Artzt ist uns gegeben,

Der selber ist das Leben

.....

Kein Kraut und Pflaster heilet nicht,

Wo er nicht das Gedeyen

Mit seinem Worte drüber spricht

(II; N: 495).

Franck

Der Artzt, der selbst das Leben

.....

Wenn weder Kraut noch Pflaster

heilen

Kann Christi Wort doch Hilf

erteilen (E. A. S. 171).

Mariane von Ziegler hat in ihrer ersten von Bach vertonten Kantate, BWV 103 „Ihr werdet weinen und heulen“, das Bild vom Arzt ähnlich gebraucht:

Kein Artzt ist außer dir zu finden,

Ich suche durch ganz Gilead;

Wer heilt die Wunden meiner Sünden,

Weil man hier keinen Balsam hat? (S. 79).

Schließlich sei hier noch darauf hingewiesen, daß das Motiv der Genügsamkeit und Zufriedenheit, wie es in dem auf Henrici zurückgehenden Text zu „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ BWV 84 oder in Hunolds weltlicher Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 auftritt, nicht nur charakteristisch für die „galante“ Lebensauffassung des jungen Neumeister ist, sondern auch in den *Fünffachen Kirchenandachten* wiederholt erscheint, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen:

1. n. Trin.

Ich bin vergnügt im Unvergnügen (I; N: 292)

## Jacobi

Ich bin vergnügt mit meinem Stande,  
 In welchen mich mein Gott gesetzt (III; N: 762)  
 Simon und Juda

Ich bin vergnügt in allem Leiden (I; N: 786).

Für mehr als zwei Drittel der Leipziger Texte fehlt immer noch eine sichere Information über ihre Herkunft. Es ist anzunehmen, daß viele der Texte niemals als Teil einer größeren Sammlung im Druck erschienen waren, sondern direkt für die Komposition und Aufführung an einem bestimmten Sonn- oder Festtag geschrieben wurden. Das trifft sicher für die zahlreichen Parodien der Leipziger Produktion zu, mag aber vielfach auch da der Fall gewesen sein, wo Bach neue und eigene Wege beschritt und daher möglicherweise Format, Umfang und Charakter dieser Texte selbst bestimmte, also bei den Doppelkantaten der ersten Leipziger Schaffenswochen, den Choralkantaten und vielleicht auch bei den Kantaten, die er im Jahre 1726 nach dem Vorbild der von seinem Vetter Johann Ludwig Bach in Meiningen aufgeführten Werke komponierte. Bei solchen nach einem bestimmten Modell geformten Einzeltexten verliert, ebenso wie bei den Parodien, die Frage nach dem Textautor etwas an Bedeutung, und durch unfundierte Zuweisungen ist in diesen Fällen nicht viel gewonnen. Die richtungweisende und editorisch eingreifende Mitbeteiligung Bachs an der Gestaltung der Texte spricht aber andererseits noch keineswegs dafür, daß Bach selbst Texte verfaßt hätte.

Hatte sich Bach schon bei der verhältnismäßig bescheidenen Produktion der Weimarer Zeit eine gewisse Freiheit in der Auswahl der zu komponierenden Texte bewahrt, so trifft dies in verstärktem Maße für die Leipziger Jahre zu, wo ihm zweifellos Textsammlungen in großer Auswahl zur Verfügung standen. Dabei war die Suche nach geeigneten Texten nun durch die Verpflichtung, wöchentlich eine neue Kantate aufzuführen, sicher ein viel akuterer Problem, und erst von Ende 1726 an entzieht sich Bach dieser Verpflichtung in zunehmendem Maße.<sup>37</sup> Wenn Bach immer wieder auch über einen gewissen Zeitraum hinweg mit Textdichtern zusammenarbeitet, so behält er doch gerade darin seine Freiheit.

Von Interesse ist das Zusammenwirken mit Christiane Mariane von Ziegler, wobei jedoch unklar ist, ob Bach den Choralkantatenjahrgang einfach abbrach, weil er von der Möglichkeit der Zusammenarbeit mit dieser vielseitig begabten Frau fasziniert war, oder ob er darin eine willkommene Lösung sah, die sich zu einem Zeitpunkt anbot, als er aus was immer für Gründen nicht mehr an jener Kantatenform interessiert war. Wir dürfen wohl vermuten, daß Frau von Ziegler erst durch das Wirken Bachs in Leipzig zu der Dichtung geistlicher Kantaten angeregt wurde, und von einem Einfluß Neumeisters ist bei ihr nichts mehr zu spüren. Sie steht dem Denken der Aufklärung und den Dichtungen eines Gottsched oder Gellert näher als dem Geist der orthodoxen Lutherischen Theologie. Ihren geistlichen Kantatentexten, die Dürr als

<sup>37</sup> „Frühestens Ende 1726, spätestens 1728/29 stellt Bach das regelmäßige Kantatenschaffen ein.“ R. Eller, *Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre*, in: *Bach-Studien* 5., S. 7.

„gewandt und lebendig“<sup>38</sup> bezeichnet, ist eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit eigen, und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, daß sie einer echten religiösen Empfindung entsprang. Es ist dabei sicher von Bedeutung, daß diese 1725 entstandenen geistlichen Texte merklich über dem Niveau ihrer weltlichen Kantaten und Gelegenheitsdichtungen stehen,<sup>39</sup> die im gleichen Band wie die geistlichen Texte, also im ersten Teil des *Versuchs in Gebundener Schreib-Art*, 1728 in Leipzig veröffentlicht wurden. Doch war die zweimal verwitwete junge Frau von Ziegler wohl eher ein Weltkind, und sie verwahrt sich gegen den erwarteten Vorwurf der Scheinheiligkeit, „welche mich“, wie sie schreibt, „bey meinem aufgeweckten Temperament und muntheren Gemüthsbeschaffenheit gar lächerlich kleiden dürfte“<sup>40</sup>.

Die enge Zusammenarbeit mit Frau von Ziegler liefert das einzige Beispiel in Bachs Schaffen, wo er nachweisbar über einen Zeitraum von etwa fünf Wochen Texte desselben Autors komponierte. Der Verzicht auf die gewohnte Freiheit in der Textauswahl mag ein Grund dafür sein, daß ausgerechnet hier so viele Änderungen vorgenommen wurden, wobei diese durchaus nicht immer Verbesserungen bedeuten. Zwar wäre es für Bachs Schaffensweise ungewöhnlich gewesen, wenn er sich auf längere Zeit an eine einzige Textquelle gebunden hätte, dennoch spricht das abrupte Abbrechen dieser Zusammenarbeit wohl für eine Trübung des Verhältnisses, was dann auch erklärt, warum Bach von weiteren Texten der Dichterin, die angeblich „auf Anraten eines Staats-Ministers“ geschrieben wurden, der „nichts mehr, bey Durchlesung der Musicalischen Kirchentexte gewünscht hätte, als daß die übrigen, so daran noch fehlten, mit der Zeit möchten nachgehohlet werden“,<sup>41</sup> keinen einzigen verwendet hat, und umgekehrt, warum Mariane von Ziegler bei der Veröffentlichung ihrer Texte in keiner Weise darauf hinweist, daß einige derselben bereits komponiert und aufgeführt wurden.

Die Tatsache, daß Bach sich nur ungern über längere Zeit an einen Dichter binden wollte, mag auch die schon erwähnte Uneinheitlichkeit in den Bibelwortkantaten des ersten und dritten Leipziger Jahrgangs erklären und zeigt sich wieder in der Zusammenarbeit mit dem vielseitigen, nicht unproblematischen, aber auch nicht unbegabten Henrici. Daß ausgerechnet hier Bach seine Arbeitsweise geändert haben sollte und jahrgangswise Picander-Texte komponiert hätte, ist höchst unwahrscheinlich,<sup>42</sup> zumal Bach um diese Zeit

<sup>38</sup> Dürr K, S. 49.

<sup>39</sup> Philipp Spitta kommentiert dazu: „In der Literatur des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts macht man oft die Beobachtung, wie gering begabten Poeten plötzlich die Flügel wachsen, wenn sie sich geistlichen Dingen zuwenden“ (*Mariane von Ziegler und Job. Sebastian Bach*, in: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892, S. 106).

<sup>40</sup> Christiane Mariane von Ziegler, *In Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil*, Leipzig 1729, S. )( 4r.

<sup>41</sup> M. von Ziegler, *Versuche II*, S. )( 3r.

<sup>42</sup> W. Blankenburg referiert in seinem Beitrag *Die Bachforschung seit etwa 1965* über die Diskussion um den „Picander-Jahrgang“ und kommt zu dem Schluß: „Eines jedoch ist völlig unwahrscheinlich, nämlich daß von Bach der ganze Jahrgang vertont wurde . . . Neben allen äußeren Gründen spricht noch ein entscheidender innerer Grund dagegen: In zunehmendem Maße stellt sich uns Bach als ein Komponist dar, der nicht allzu lange

ohnehin nicht mehr der Forderung nach regelmäßiger, also wöchentlicher Kantatenproduktion (und -aufführung) nachkam. Was Bach an den Texten Picanders angezogen hat, mag wohl die Schlichtheit der Aussage gewesen sein, verbunden mit geschliffener und prägnanter Formulierung, also gerade das, was man bei Neumeister gewöhnlich vermißt. Daß sich zwischen den gedruckten Texten Picanders und den Kantatenfassungen keine Diskrepanzen finden, wie das bei den Texten der Frau von Ziegler der Fall war, heißt sicher nicht, daß Bach hier auf editorische Eingriffe verzichtete, sondern wohl eher, daß Picander, der „Parodie-Dichter par excellence“,<sup>43</sup> der sich ohne Zweifel durch die Zusammenarbeit mit dem „unvergleichlichen Herrn Capell-Meister Bach“<sup>44</sup> geehrt fühlte, auf dessen Wünsche und Vorschläge einging. Die Texte Picanders folgen dem Typus von Neumeisters drittem und viertem Jahrgang, indem sie regelmäßig Bibeltexte und Choralverse enthalten. Sie sind diesen Texten auch insofern ähnlich, als der jüngere Dichter, mehr noch als Neumeister, weithin auf poetischen Bildschmuck, auf die umschreibende, uneigentliche Rede verzichtet. Wie bei Neumeister nähert sich die Aussage somit dem Alltäglichen, doch während dieser seine Dichtungen gewöhnlich durch übermäßige Ausdeutung, Belehrung und Polemik befrachtet, liegt der Reiz der Picanderschen Texte oft gerade in ihrer Knappheit, in der sparsamen Verwendung der Aussage- und Stilmittel. Als Beispiel dafür mag die Arie aus „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“ BWV 159 dienen:

Es ist vollbracht,  
 Das Leid ist alle,  
 Wir sind von unserm Sündenfalle  
 In Gott gerecht gemacht.  
 Nun will ich eilen  
 Und meinem Jesu Dank erteilen,  
 Welt, gute Nacht!  
 Es ist vollbracht! (S. 66)

sowie die Arie aus „Man singet mit Freuden vom Sieg“ BWV 149:

Gottes Engel weichen nie,  
 Sie sind bei mir allerenden.  
 Wenn ich schlafe, wachen sie,  
 Wenn ich gehe,  
 Wenn ich stehe,  
 Tragen sie mich auf den Händen (S. 167).

Doch wird man vielleicht nicht fehlgehen, wenn man selbst hier ein Echo Neumeisters zu vernehmen glaubt; in dessen Kantate auf Mariä Reinigung heißt es:

---

bei einer gleichen musikalischen Aufgabe verweilte, sondern sich immer neuen stellte. Sollte er sich um 1728/29 für ein volles Jahr auf einen Kantatentypus, der womöglich seinen Vorstellungen gar nicht besonders entsprochen hat, festgelegt haben, was er vorher und nachher nie getan hat? Das erscheint ausgeschlossen“ (*Acta Musicologica* 50, 1978, S. 109).

<sup>43</sup> Dürr K, S. 57.

<sup>44</sup> Zitiert nach Dürr K, S. 57.

Es ist vollbracht!  
 Was mich hier matt und müde,  
 Von Seuffzen hat gemacht,  
 Ist alles aus (IV; N: 659)  
 und in der Michaeliskantate:  
 Wo ich gehe,  
 Wo ich stehe,  
 Gehn und stehen sie auch hier (I; N: 774).

Es ließen sich wohl weitere Beispiele anführen, doch dies würde nichts Wesentliches zu den hier gewonnenen Einsichten hinzufügen, daß die Nachwirkung Neumeisters, die in Bachs Weimarer Schaffensperiode am stärksten in Erscheinung tritt, zwar in den Texten des ersten Leipziger Jahrgangs, besonders in den sogenannten Bibelwortkantaten noch deutlich zu erkennen ist, in den späteren Werken aber nur noch sporadisch zutage tritt. Dabei lassen die Texte Picanders eine gewisse Nähe zu Neumeister erkennen, die denen der Frau von Ziegler gänzlich abgeht. Daß Bach selber so selten zu den Texten Neumeisters gegriffen hat, mag letztlich befremdlich bleiben, obwohl man vermuten darf, daß ihn deren Länge und der Kanzelton abgeschreckt haben, und es ist sicher kein Zufall, daß die fünf von Bach komponierten Texte zu den kürzesten aus Neumeisters Sammlung gehören.

Damit ist der verhältnismäßig eng gefaßte Raum unserer Untersuchung abgeschritten. Die hier vorgetragenen Überlegungen stützen sich zwar auf ein gründliches Lesen der Texte, doch können sie keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben, weshalb hier auch auf eine systematische Aufschlüsselung und Auswertung der aufgezeigten Übereinstimmungen verzichtet wurde. Das Dunkel um die Verfasserschaft der Leipziger Kantatentexte konnte mit diesen Ausführungen zwar nicht erhellt werden, doch ist zu hoffen, daß der hier eingeschlagene Weg diesem Ziel näher führen könnte. Dazu wäre allerdings eine systematische Untersuchung der in den Texten auftretenden sprachlichen Bilder und Wendungen vonnöten, die ohne Zweifel leichter auszuführen wäre, wenn die von Bach vertonten Texte in einer Konkordanz erschlossen wären. Die Herstellung eines solchen für die Textforschung unerläßlichen Hilfsmittels sollte in unserem datenverarbeitenden und -speichernden Zeitalter kein unüberwindbares Hindernis darstellen und ist wohl als eines der vordringlichsten Desiderata für die Erforschung der Bachschen Kantatentexte anzusehen.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Ein entsprechender Versuch liegt bereits vor: Die an der University of Princeton/NJ unter der Leitung von Arthur Mendel (1905–1979) erarbeitete *Princeton Bach Concordance* (Ms.).