

# Ästhetik eines „Fragments“ – Anmerkungen zur Tradition des Schlußsatzes der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61

Von Markus Rathey (Leipzig)

## I.

Bei keiner anderen Kantate Johann Sebastian Bachs tut sich in der wissenschaftlichen Beurteilung zwischen Eingangs- und Schlußsatz eine solch auffällige Diskrepanz auf wie bei der Weimarer Adventskantate „Nun komm der Heiden Heiland“ (BWV 61) von 1714. Der erste Satz, mit seiner kunstvollen Amalgamierung von Choralbearbeitung und Französischer Ouvertüre, ist in der Literatur zu Bachs Kantatenschaffen häufig aufgrund seiner artifiziellen Textur wie auch seiner semantischen Bedeutung hervorgehoben worden.<sup>1</sup> Die Begeisterung vieler Interpreten weicht jedoch zumeist bei der Betrachtung des Schlußsatzes, der nur auf dem Abgesang der Liedstrophe „Wie bin ich doch so herzlich froh“ basiert: „Amen, Amen, komm, du schöne Freuden-Krone, bleib nicht lange. Deiner wart ich mit Verlangen“. So stellte etwa Alfred Dürr fest:

„Daß sich Neumeister hier mit dem Teil einer Liedstrophe begnügte, ist sicherlich ein Zeichen beginnender Gleichgültigkeit gegenüber dem Kirchenlied; wir möchten annehmen, daß Bach in späteren Jahren seine Textvorlage nicht so unkritisch übernommen und eine solche Verstümmelung zu vermeiden gesucht hätte.“<sup>2</sup>

Während es hier vor allem die Textvorlage ist, die Dürr kritisiert, charakterisiert er den Schlußsatz der Kantate in seinen *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs* als „Amputation“.<sup>3</sup> Dieser Eindruck ist auf den ersten Blick sicher berechtigt, wenn man die Leipziger Kantatenschlüsse mit ihren zumeist vier- oder mehrstimmigen Choralstrophen im Kantionalsatzstil als Vergleichsmatrix wählt. – Und jener Typus hat zweifellos unser Verständnis und unsere Hörgewohnheiten Bachscher Kantaten entscheidend geprägt. Vor diesem Hintergrund muß das Strophenfragment tatsächlich „amputiert“ erscheinen. Daß Bach selbst die 1714 gewählte Form des Schlußsatzes auch nur einmal verwendet hat, mag denn zu dem Schluß Anlaß geben, daß er „in

<sup>1</sup> Vgl. u.a. F. Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten: Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 81.), S. 43f., und Dürr K, S. 103.

<sup>2</sup> Dürr K, S. 104.

<sup>3</sup> Dürr St 2, S. 116, Fußnote 52.

späteren Jahren seine Textvorlage nicht so unkritisch übernommen“ hätte.<sup>4</sup> Allerdings besteht bei dieser Argumentation die Gefahr, ein modernes Kunst- und Werkverständnis – nämlich das der Choralstrophe als künstlerischer Einheit – an eine Komposition heranzutragen, die diesem weder entsprechen kann noch entsprechen will. Auch wenn Bach später keine „amputierten“ Choralstrophen mehr verarbeitet, so liegt dies wohl weniger in seiner Entscheidung begründet als darin, daß ihm – zumindest in den nachweislich von ihm vertonten Texten – keine derart fragmentarische Choralstrophe mehr vorlag. Und daß Bach seine Weimarer Kantate am 1. Advent 1723 unverändert in Leipzig wiederaufgeführt hat,<sup>5</sup> wo doch die Substitution des Schlußsatzes durch einen vierstimmigen Choralatz ein leichtes gewesen wäre und Bachs Überarbeitungspraxis älterer Werke durchaus entsprochen hätte, macht augenfällig, daß wohl Bach ebensowenig in dem Strophenfragment ein Problem sah, wie auch Georg Philipp Telemann,<sup>6</sup> der diesen Text Neumeisters mehrfach vertont hat.<sup>7</sup> Dennoch: Hier nur eine historische Kluft der ästhetischen Beurteilung zu konstatieren, reicht nicht aus. Neumeisters und Bachs Vorgehen bedürfen einer Erklärung.

## II.

Als letztlich zu spekulativ dürfte Sarah Merediths Lösung ausscheiden, die versucht hat, den Fragmentcharakter des letzten Satzes semantisch zu deuten, und in dem nur torsohaft dargebotenen Choral einen Spiegel des menschlichen

<sup>4</sup> Dürr K, S. 104.

<sup>5</sup> Vgl. zur Wiederaufführung Dürr Chr 2, S. 63; außerdem zuletzt: F. Krummacher, *Weimar versus Leipzig – Zu Weimarer Kantaten Bachs im ersten Leipziger Jahrgang*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum* [Fs. H.-J. Schulze], Leipzig 1999, S. 173–185.

<sup>6</sup> S. TVWV 1:1175 und 1178. Vgl. auch die Überblicksstudien von H. E. Rudy, *A Study of the Chorale Tune „Nun komm der Heiden Heiland“ and its Treatment by Selected Composers of the Baroque Period*, Tallahassee: Florida State University 1973, sowie R. von Ellefson, *A stylistic comparison of two cantata settings based on the chorale „Nun komm, der Heiden Heiland“ by G. P. Telemann and J. S. Bach*, Dissertation, Arizona State University 1987. Zu Telemanns Kompositionen s. auch U. Poetzsch, *Notizen zu „Nun komm der Heiden Heiland“ von Georg Philipp Telemann und TEL*, in: *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln 1571–1996*, hrsg. von M. Heinemann und P. Wollny, Oschersleben 1996 (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. II/2.), S. 125–130.

<sup>7</sup> Nur in der Leipziger Hs. der Telemann-Kantate TVWV 1:1175 (Leipzig MB, Sammlung Becker III.2.178/1) ist der Choral durch einen neuen Schlußchor ersetzt worden.

Lebens zu sehen.<sup>8</sup> Diese Interpretation hat weder im Text noch in der Gattungsgeschichte einen Anhaltspunkt. Einen auf den ersten Blick überzeugenderen Lösungsansatz des von Dürr aufgezeigten ästhetischen Problems hat Renate Steiger vorgeschlagen.<sup>9</sup> Im Gegensatz zu Dürr sieht sie keine „Verstümmelung“ der Choralstrophe:

„Es ist vielmehr gerade umgekehrt: Neumeisters Kantatenschluß deutet auf einen lebendigen und unmittelbaren Umgang mit dem Liedgut der Kirche; es schlägt sich in ihm eine seit Generationen geübte Praxis der Prediger nieder.“<sup>10</sup>

Steiger verweist darauf, daß es in Predigten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts üblich gewesen sei, dem Kontext entsprechend auch Ausschnitte aus Choralstrophen zu integrieren, wie dies in ähnlicher Weise auch mit einzelnen, aus dem Zusammenhang herausgelösten Bibelversen geschehen sei. Sie stellt abschließend fest:

„Grundsätzlich ist festzuhalten, daß alle kompositorischen Formen von Choralzitate und Choralstrophen in den Kantaten als (in den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten gesteigerte) Entsprechungen zu den Liedverszitate in der zeitgenössischen Predigt zu sehen sind.“<sup>11</sup>

Nach dieser historisch-textgenetischen Erklärung bemüht sich Steiger um eine theologische Apologie des Neumeisterschen Kantatentextes, indem sie die Sätze zwei bis sechs als Auslegung der initialen Liedstrophe interpretiert:

<sup>8</sup> Der nur fragmentarisch zitierte Choral, so Meredith, „creates a sense of incompleteness mirroring the textual expression of the Christian who longs for a completion in Christ only possible through His return or through death.“, S. Meredith, *Wie schön leuchtet der Morgenstern in the Chorale Cantatas of J. S. Bach*, in: *The choral Journal* 38/6, 1997, S. 11.

<sup>9</sup> R. Steiger, „Amen, amen! Komm, du schöne Freudenkrone“ – Zum Schlußsatz von BWV 61, in: *Musik und Kirche* 59, 1989, S. 246–251. Der Beitrag erschien jüngst auch in dem Sammelband: R. Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 (Doctrina et Pietas. Zwischen Reformation und Aufklärung. Texte und Untersuchungen, Abt. II: Varia, Bd. 2), S. 84–90; im folgenden wird nach *Musik und Kirche* 1989 zitiert.

<sup>10</sup> Steiger, S. 246. Auf Steiger berief sich jüngst auch K. Küster, der ebenfalls Dürrs ästhetische Kritik zurückgewiesen hat: K. Küster, *Nebenaufgaben des Organisten. Aktionsfeld des Director musicus: Die Vokalmusik*, in: ders. (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Laaber 1999, hier S. 161f.

<sup>11</sup> Steiger, S. 248.

„Neumeister legt das ‚Komm‘ der Liedstrophe gleichsam nach dem vierfachen Schriftsinn aus: auf den historischen oder Litteralsinn (Satz 2) folgt der allegorische (*quid credas*), der das Wort auf die Kirche bezieht (Satz 3). Der tropologische Sinn bezieht es auf den Glauben, der die Tür auf tut (Satz 4) und Jesus ins Herz einziehen läßt (Satz 5). Am Ende steht gemäß dem anagogischen Sinn (*quid speres*) der Ausblick auf die Ewigkeit, auf das nicht endende Beieinandersein beim himmlischen Hochzeitsmahl, auf das Geschenk der ‚Freudenkrone‘ (Satz 6), die Krone des Lebens nach Offb. 2,10.“<sup>12</sup>

Mit diesem Nachweis der theologischen Stringenz des Kantatentextes verläßt die Autorin die direkte Auseinandersetzung mit Dürr, denn auch dieser hatte konzediert, daß der Text auf inhaltlicher Ebene durchaus konsistent ist und Neumeister einen vom ersten Satz initiierten „predigtartigen Gedankengang“ entwickelt, der letztlich in das „Komm“ des letzten Satzes mündet.<sup>13</sup> Das von Dürr thematisierte Problem ist jedoch nicht theologischer als vielmehr rein musikalisch-ästhetischer Qualität und kann kaum in einem theologischen Diskurs gelöst werden.<sup>14</sup>

Zudem vermag auch Steigers Hinweis auf die Predigtpraxis der Zeit nicht zu überzeugen, handelt es sich doch um ein gänzlich anderes Genre, dem genuine Mechanismen der Textkonstitution und -genese eigen sind. Dennoch ist

<sup>12</sup> Steiger, S. 247.

<sup>13</sup> S. Dürr K, S. 102.

<sup>14</sup> Unbefriedigend ist auch Steigers Hinweis, daß Neumeister das Lied Nicolais in seiner Predigtsammlung „Tisch des Herrn“ als Abendmahlslied ausgelegt hat und somit ein enger Konnex zum vierten Satz der Kantate zu beobachten sei (Steiger, S. 247). Gerade diese Predigtsammlung Neumeisters zeichnet sich dadurch aus, daß hier auch Lieder, die zu jener Zeit nicht im engeren Zusammenhang mit dem Abendmahl standen, wie etwa das *Te Deum*, eucharistisch gedeutet werden, so daß damit keineswegs belegt wäre, daß „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (oder eine der Strophen) allgemein als Abendmahlslied verstanden wurde; vgl. zu Neumeisters Predigtsammlung und vor allem zu seiner Auslegung des *Te Deum*: M. Rathey, „Sinet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 190). *Johann Sebastian Bachs Auseinandersetzung mit dem Te Deum laudamus*; in: Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang. Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2002, S. 287–301. Gerade die im 17. und frühen 18. Jahrhunderts verbreitete (und z.T. heftig kritisierte) Verwendung des Nicolai-Liedes bei Hochzeiten macht es wahrscheinlich, daß beim Singen oder Erklingen ganz andere Assoziationen bei den Zuhörern geweckt wurden, die sich heutigen Hörern nicht ohne weiteres erschließen; vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Choral: H. Kurzke, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, in: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von H. Becker u. a., München 2001, S. 146–153.

Steigers Verweis auf die Tradition berechtigt. Nur ist die tatsächlich wirksame Traditionslinie nicht in der Predigtliteratur zu suchen, sondern in den Geistlichen Konzerten und Kantaten mitteldeutscher Provenienz in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: jener Tradition, in der Johann Sebastian Bach, wie vor allem Friedhelm Krummacher deutlich gemacht hat,<sup>15</sup> stand, und die auch sein ästhetisches Empfinden geprägt hat. Diese Einflußsphäre ist um so wichtiger, als auch der Librettist Neumeister in Thüringen geboren ist und nach seinem Studium in Leipzig seine ersten Pfarrstellen im mitteldeutschen Raum innehatte – mithin jener Region, die auch den Kulturraum des jungen Bach bildete.<sup>16</sup> Ich werde mich im folgenden auf zwei Komponisten dieses Raums, Andreas Hammerschmidt und Wolfgang Carl Briegel, beschränken, die jedoch zu den am weitesten verbreiteten – wohl auch am meisten musizierten – Komponisten der Zeit rechnen können,<sup>17</sup> so daß auch die Gewähr gegeben ist, nicht nur auf zufällige Übereinstimmungen zu stoßen.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Vgl. F. Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: M. Geck (Hrsg.), *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 29–56; sowie ders., *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, Mf 44, 1991, S. 9–32.

<sup>16</sup> Zu Neumeister vgl. E. Axmacher, *Erdmann Neumeister – ein Kantatendichter J. S. Bachs*; in: *Musik und Kirche* 60, 1990, S. 294–302, sowie den Sammelband *Erdmann Neumeister (1671–1756): Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, hrsg. von H. Rucker, Rudolstadt 2000 (Weißenfelscher Kulturtraditionen. 2.).

<sup>17</sup> Zu den Dialogkompositionen Briegels und Hammerschmidts s. D. Rothaug, *Die Dialogkompositionen Andreas Hammerschmidts und Wolfgang Carl Briegels als Spiegel der Frömmigkeit und Theologie im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Münster (in Vorbereitung). Zu Hammerschmidt s. auch: D. Rothaug, „*Unser aller Bild und Spiegel*“. *Andreas Hammerschmidts* Musikalische Gespräche über die Evangelia und die Schriftauslegung seiner Zeit, in: *Jahrbuch MBM* 1999, S. 21–38. Auf Bachs Stellung in der mitteldeutschen Tradition und vor allem auch auf die Traditionslinien, die über Briegel und Hammerschmidt vermittelt wurden, ging Rothaug jüngst in ihrem Beitrag ein: „*Mit Freuden zum Himmlischen Schaffstall*“. *Hirtenmetaphorik in der lutherischen Orthodoxie und in Bachs Kantaten 85 und 104*, in: *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*, hrsg. von M. Fischer und D. Rothaug, Tübingen und Basel 2002 (Mainzer Hymnologische Studien. 5.), S. 144–179.

<sup>18</sup> Als dritter populärer Komponist aus dieser Region ist Johann Rudolph Ahle zu nennen. Seine Bearbeitung der Strophe „Wie bin ich doch so herzlich froh“ (Lustgarten III/6 von 1665) kann hier unberücksichtigt bleiben. Die Melodie erfährt kaum eine Veränderung und das Stück ist trotz konzertanter Besetzung noch am Vorbild der Choralmotette orientiert. Eine Kombination mit anderen Texten (wie etwa bei Briegel) findet nicht statt; vgl. M. Rathey, *Johann Rudolph Ahle (1625–1673). Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 367f.

## III.

Andreas Hammerschmidt (1611–1675) hat die Strophe „Wie bin ich doch so herzlich froh“, der Neumeister den Abgesang entnommen hat, dreimal vertont. Die *Musicalischen Andachten* II (1642) enthalten ein kleines geistliches Konzert für Cantus/Tenor, 2 Violinen und Basso continuo. In den *Musicalischen Andachten* IV (1646) druckt Hammerschmidt eine doppelchörige Motette zu acht Stimmen ab. In beiden Fällen handelt es sich um recht schlichte Choralbearbeitungen, die den Cantus firmus in Hammerschmidtscher Manier vorzugsweise sequenzierend in syllabischer Deklamation verarbeiten.<sup>19</sup>

Deutlich umfangreicher ist die Gestaltung des Konzerts à 7 im II. Teil der *Musikalischen Gespräche* von 1656 mit dem Titel „Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde“. Hammerschmidt verarbeitet hier einen Text aus Matthäus 25,13 im Dialog mit der genannten Choralstrophe, welche schließlich als Schlußutti nochmals vollständig wiederholt wird. Der solistisch vom Bassus vorgetragene Bibeltext alterniert jeweils mit blockhaft im Kantionalsatz gesungenen Liedzeilen. Erst im Abgesang lockert Hammerschmidt kurzzeitig das Satzgefüge, um jedoch sofort wieder in homorhythmische Deklamation überzugehen:

## Beispiel 1

VI. I  
II

C. I  
II

A.  
T.

B.

B.c.

81

A - - men,  
A-men, A-men, A - men,  
A - - men,  
wa - chet, wa-chet, wa - chet, da-rum wa-chet, wa-chet,

6 #

<sup>19</sup> Vgl. F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.), S. 63.

84

A - - - men,

A-men, A-men, A - men, komm, du schö-ne Freu-den-kro-ne, bleib nicht lan-ge,

A - - - men,

wa - chet. Ihr wis-set

6

Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Gespräche* II (1656): „Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde“, T. 81–87

Der Abgesang ist so durch die abweichende Setzweise zwar hervorgehoben, jedoch erscheint er im Kontext der gesamten Choralstrophe; sie wird also nicht fragmentiert.

Erklang die Choralstrophe bei Hammerschmidt in Kombination mit einem anderen Text, so erscheint sie bei Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) im Kontext einer umfangreichen Text-Collage.<sup>20</sup> In unserem Zusammenhang sind vor allem die *Evangelischen Gespräche* (1660–1681) von Interesse.<sup>21</sup> Wenngleich Briegels Kompositionen, wie Krummacher feststellte,<sup>22</sup> nicht im engeren Sinne als Kantaten zu bezeichnen sind, „sondern konzert- bis kantatenhafte Kompositionen in vielfältigen Textarten“<sup>23</sup>, so gehören sie doch durch die Mischung von Bibeltext, Choral und Aria (allerdings noch unter Aussparung madrigalischer Texte) zu einer der Traditionslinien, aus

<sup>20</sup> Zu Briegel vgl. im Überblick: Krummacher, Choralbearbeitung, S. 89–114.

<sup>21</sup> Zu den „Evangelischen Gesprächen“ Briegels s. M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (Kirchenmusikalische Studien. 2.), S. 62–75. Leider verbleibt Märker nur bei sehr allgemeinen Urteilen, so daß die individuellen kompositorischen Lösungen Briegels recht unkonturiert bleiben.

<sup>22</sup> Krummacher, Choralbearbeitung, S. 96.

<sup>23</sup> Ebenda.

denen sich auch noch die Kantate des frühen 18. Jahrhunderts speist. Bedeutsam für diese Entwicklung sind seine Werke jedoch vor allem auf textlicher Ebene. Eine differenzierte musikalische Satzeinteilung pflegt Briegel noch nicht.

Die den *Gesprächen* zugrundeliegenden Texte „gehen von ausgewählten Versen der sonntäglichen Evangelien aus, deren dialogischer Charakter aber durch Zusatz anderer Bibelsprüche, Choral- und später auch Ariastrophen aufgehoben und allegorisch stilisiert wird.“<sup>24</sup> Nach diesem Muster ist auch der Text des Gesprächs für den ersten Adventssonntag gestaltet (*Evangelische Gespräche* I [1660], Nr. 1). Nach einer Einleitung, der das Kollektengebet zum ersten Advent zugrunde liegt („Lieber HERre Gott, wecke uns auff“), bilden Textpassagen aus der Offenbarung des Johannes und dem Hohen Lied Salomos den Kern des Librettos, der durch Liedstrophen und ein abschließendes „Hosianna“ ergänzt wird.<sup>25</sup> Letzteres macht die in den liturgischen Texten des Tages spürbare Nähe zum Palmsonntag deutlich, auf den schon Martin Petzoldt im Zusammenhang mit BWV 62 hingewiesen hat:

„Im Rahmen des Kirchenjahres nimmt der 1. Advent in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein: einmal eröffnet er die Reihe der vier Vorbereitungssonntage auf Weihnachten, zum anderen galt er – auf jeden Fall zur Zeit Bachs – als festlicher Eröffnungstermin des neuen Kirchenjahres. Hinsichtlich der Lektionen bietet er eine Besonderheit, weil seine Evangelienlesung mit der des Sonntags Palmarum, also des Beginns der Karwoche, identisch ist, dem Bericht von Jesu Einzug in Jerusalem, Mt 21,1–9.“<sup>26</sup>

Der Text von Briegels Konzert ist im folgenden vollständig, einschließlich der Besetzungsangaben zu den einzelnen Abschnitten der Komposition, wiedergegeben. Zum Vergleich wurde der Text der Bach-Kantate daneben abgedruckt. Übereinstimmungen sind durch Kursive gekennzeichnet:

<sup>24</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>25</sup> Zumindest in der Kadenzbildung weist der Hosianna-Abschluß gewisse Ähnlichkeiten mit jenem anonymen Hosianna auf, auf dessen Bedeutung als kompositorische Vorlage jüngst Andreas Waczkat („*Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik*“, *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel 2000, S. 169) hingewiesen hat. Inwieweit sich Briegel tatsächlich von diesem Vorbild oder von einem seiner Derivate anregen ließ, wäre noch genauer zu untersuchen.

<sup>26</sup> M. Petzoldt, *Zur Frage der Textvorlagen von BWV 62 „Num komm der Heiden Heiland“*, in: *Musik und Kirche* 60, 1990, hier S. 302.



## Briegel

## C. I und II

Lieber HERR Gott/ wecke uns auff/ daß wir bereit seyn/ wenn dein Sohn kömmt/ ihn mit Freuden zu empfangen.

## B.

Ich komme/ und mein Lohn mit mir/ ich komme/ ja ich komme bald/ *Siehe ich stehe vor der Thür und klopfte an/ So jemand meine Stimme hören wird/ und die Thür aufthun, zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten/ und Er mit mir.*

## C. I

Ist das nicht die Stimme meines Freundes/ der anklopffet/ der mich ruffet, der mich wecket?

## C. II

Ja/ Er ist's/ Siehe/ Er steht hinter unser Wand/ und gucket durchs Gitter.

## B.

Thu mir auff/ liebe Freundin/ meine Schwester/ meine Taube/ meine Fromme/ denn mein Haupt ist voll Thaus/ und meine Locken voll Nachts Tropfen.

## C. I und II

Komm herein/ du gesegneter des HERRN/ was stehst du draussen? Ich habe das Hauß geräumt/ *Komm du schöne Freuden-Krone/ bleib nicht lange/ deiner wart ich mit Verlangen.*

Neumeister/Bach<sup>27</sup>

## S., A., T., B.

NUn komm der Heyden Heyland, der Jungfrauen Kind erkannt, deß sich wundert alle Welt. GOTT solch Gebuhr ihm bestellt.

## T.

Der Heyland ist gekommen, hat unser armes Fleisch und Blut an sich genommen. Und nimmt uns selbst<sup>28</sup> zu Bluts-Verwandten an. O allerhöchstes Guth! Was hast du nicht an uns gethan? Was thust du nicht noch täglich an den Deinen? Du kömmt, und läßt dein Licht mit vollem Seegen scheinen.

## T.

Komm, JESu, komm zu deiner Kirche, und gib ein selig neues Jahr. Befördre deines Nahmens Ehre, erhalte die gesunde Lehre, und segne Cantzel und Altar. Komm, JESu, komm zu deiner Kirche, und gib ein selig neues Jahr.

## B.

*Siehe, ich stehe vor der Thür, und klopfte an. So iemand meine Stimme hören wird, und die Thür aufthun, zu dem werde ich eingehen, und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir.*

## S.

Oeffne dich mein gantzes Hertze, JESus kommt, und ziehet ein. Bin ich gleich nur Asch und Erde,<sup>29</sup> will Er mich doch nicht verschmähen, seine Lust an mir zu sehn, daß ich seine Wohnung werde. O wie

<sup>27</sup> Textwiedergabe nach der Fassung bei Neumeister, zitiert nach NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr und W. Neumann, 1955), S. 12.

<sup>28</sup> Bach ändert an dieser Stelle zu „und nimmet uns“.

<sup>29</sup> Bach: „Staub und Erde“.

**C. I und II**

Geh ein/ du heller Gnadenschein/ mein  
ganztes Hertz und Seel ist dein/ Ich wil  
mich dir zu eigen geben/ verleih mir  
HErr ein Christlich Leben.

**B.**

Du lieblichste Freundin/ ich komme zu  
dir/ ich wil dich beziern mit Himmlis-  
cher Zier/ ich wil dich erfüllen mit Gött-  
lichem Segen/ ich wil dich beschütten  
mit gnädigem Regen.

**Tutti**

Hosianna dem Sohne David/ gelobet sey  
der da kömmt im Namen des HERren/  
Hosianna in der Höhe.

selig werde ich seyn! Oeffne dich mein  
ganztes Hertze, JESus kommt, und ziehet  
ein.

**S., A., T., B.**

Amen, Amen! *Komm, du schöne Freu-  
den-Crone, bleib nicht lange. Deiner  
wart ich mit Verlangen.*

Den Kern des von Briegel vertonten Textes bildet ein von zeitüblicher Jesus-Minne geprägtes Gespräch zwischen dem Liebhaber (= Jesus) und der Geliebten (= Kirche); letztere ist hier nochmals in zwei Personen aufgespalten, welche wiederum miteinander dialogisieren. Der Dialog der drei Personen speist sich vor allem aus Passagen des Hohenliedes, in die auch der Text aus Offenbarung Johannis 3,20 („Siehe, ich stehe vor der Tür ...“) integriert ist. Die allegorischen Figuren werden von Briegel durch eine – auch die instrumentale Begleitung einschließende – Besetzung und das Alternieren von Frauenstimmen und Männerstimme hervorgehoben.

Die meisten wörtlichen oder impliziten Anklänge an den von Bach vertonten Text Neumeisters sind dem Faktum geschuldet, daß sie sich auf die vorgegebenen Texte des Detempore stützen; einer jedoch nicht: Im sechsten Abschnitt der Komposition vertont Briegel zunächst einen Abschnitt aus Genesis 24,31 („Komm herein, du Gesegneter des HERren“), um dann den Abgesang von „Wie bin ich doch so herzlich froh“ anzuschließen. Einziger Unterschied zu Bach/Neumeister ist, daß der Textkompilator (möglicherweise Briegel selbst) auf das initiale „Amen“ verzichtet, das hier den Ablauf der dialogischen Handlung unterbrochen hätte, während Neumeister es am Beginn eines eigenständigen Satzes problemlos verwenden konnte.

Wenn Neumeister den Abgesang des Liedes also separiert und ihn in den Kontext von Schriftworten stellt, die zum Detempore des ersten Advents-sonntags gehören, so ist dies keineswegs ein Novum, sondern hat sein Vorbild bereits im 17. Jahrhundert. Neumeister greift also nicht nur – wie Steiger vermutete – eine Praxis der Predigtgestaltung der Zeit auf, sondern er parti-

zipiert an einer Praxis, die im 17. Jahrhundert bei der Librettokonstitution von Vokalkompositionen üblich war. Predigt wie auch Vokalkonzert war ein ähnlicher Umgang mit choralischen Vorlagen gemeinsam, der es gestattete, auch einzelne Zeilen aus dem Kontext herauszulösen und – in einer Art Collagetechnik, die zumindest auf musikalischer Ebene dem Sukzessivquodlibet eines Melchior Franck nicht unähnlich ist – neu zu kontexturieren.<sup>30</sup>

Der Umgang mit dem Choral im Schlußsatz von BWV 61 ist also nicht – wie Dürr meinte – „ein Zeichen beginnender Gleichgültigkeit gegenüber dem Kirchenlied“<sup>31</sup>, sondern eine zu Zeiten der Komposition von BWV 61 mehr als 50 Jahre zurückreichende Tradition, die insbesondere auch für den speziellen Fall dieser Kantate ein Vorbild bietet. Wenn etwa Elke Axmacher die Traditionsverbundenheit der Dichtungen Neumeisters hervorhebt,<sup>32</sup> so ist neben der Dichtungs- und Predigttradition des 17. Jahrhunderts zweifellos auch die Musik, und vor allem die mitteldeutsche Vokalmusik jener Zeit als eine Einflußsphäre zu benennen.

#### IV.

In musikalischer Hinsicht bildet Briegels Komposition jedoch sicherlich kein Vorbild für Bachs Kantatensatz. Vielmehr sind bei Briegel einfachste (und eingängige) Melodik sowie syllabische Deklamation bestimmend. Und auch ein kleiner Kanon während des Choralzitats mündet bald darauf wieder in eine Kadenz:

<sup>30</sup> Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die semantischen und semiotischen Implikationen des Zitats (und des Zitierens) in den Kantatentexten Bachs eingehender zu verfolgen. Zu den semiotischen Perspektiven des Zitats sei verwiesen auf S. Morawski, *The Basic Functions of Quotations*, in: Algirdas J. Greimas u. a. (Hrsgg.), *Sign, Language. Culture, Studia Memoriae N. van Wijk Dedicata, Janua Linguarum* 1, 1970, S. 690–705. Vgl. auch aus theologischer Perspektive: J. Ebach, *Das Zitat als Kommunikationsform. Beobachtungen, Anmerkungen und Fragestellungen am Beispiel biblischen und rabbinischen Zitierens*, in: ders., *Gott im Wort. Drei Studien zur biblischen Exegese und Hermeneutik*, Neukirchen-Vluyn 1997, S. 27–84.

<sup>31</sup> Dürr K, S. 104.

<sup>32</sup> Axmacher, Neumeister, S. 294–302.

## Beispiel 2

117

Vox I  
Ich ha - be das Hauß/ das Hauß ge - räu -

Vox II  
Ich ha - be das Hauß/ das Hauß ge - räu -

B.c.  
6 4 3

120

met/ Komm du schö - ne Freu - den - Kro - ne/ bleib nicht lan -

met/ Komm du schö - ne Freu - den - Kro - ne/ bleib nicht lan -

6 6 4 3

125

ge/ dei - ner wart ich/ wart ich mit Ver - lan - gen.

ge/ dei - ner wart ich mit Ver - lan - gen.

4 3

Wolfgang Carl Briegel, *Evangelische Gespräche* I (1660): „Lieber Herre Gott, wecke uns auf“, T. 117–129

Janz anders dagegen die Komposition Bachs. Genausowenig, wie das fragmentarische Zitieren des Chorals keineswegs ein Zeichen für Gleichgültigkeit gegenüber der Vorlage ist, ist der Schlußsatz von BWV 61 eine „Amputation“.<sup>33</sup> Er wäre wohl als solche zu bezeichnen, wenn man hier eine jener vollständigen Choralstrophen erwarten könnte, die ab etwa 1714 bei Bach – auch im Zuge des Übergangs zur „gemischten Kantatentextform“ – üblich werden, und wenn Bach dementsprechend den Choral-Abgesang als schlichten Choral-

<sup>33</sup> Dürr St 2, S. 116, Fußnote 52.

satz vertont hätte. Dies ist jedoch nicht der Fall und entspricht auch nicht der Entwicklung der persönlichen Gattungskonzeption bei Bach. Vielmehr bemüht er sich in den vor 1714 entstandenen Kantaten um jeweils individuelle Lösungen des Schlußproblems, wobei er, wie zuletzt Peter Wollny nochmals deutlich gemacht hat, in der Tradition des „älteren Typus der deutschen Kirchenkantate“<sup>34</sup> steht. Und die durch den zugrundeliegenden Text vorgegebene melodische Vorlage implizierte ein ganz spezielles Problem. Die unvollständige Choralzeile mußte in einen geschlossenen Satz übergeführt werden. Für Briegel hatte sich dieses Problem nicht gestellt, da er ohnehin auf eine Satzdifférenzierung verzichtet und das Choralzitat eher unauffällig in den Satzverlauf integriert hatte. Anders Bach: Durch die Vorschaltung einer kleinen Imitation über das Zeileninzipit zwischen Baß und Sopran und die Längung des Schlußtons erweitert er die elftaktige Melodie auf 14 Takte, die wiederum in zweimal 7 Takte (mit dem Zeilenwechsel nach T. 7) unterteilt werden können, wodurch sich eine ausgewogene Proportionierung ergibt. Als vereinheitlichendes Moment wirkt die Sechzehntelmotivik, die – von Choralzeile zu Choralzeile leicht modifiziert – den ganzen Satz in Unterstimmen und Violinen durchzieht. Bachs Schlußsatz ist also keineswegs ein Torso, sondern gerade unter den musikalisch problematischen Bedingungen der Vorlage beweist Bach ein ausgesprochenes Formgefühl, indem er aus dem Melodiefragment einen in seinen Proportionen wie in seiner Motivik konsistenten Satz gestaltet.

Für Bach war der Schlußsatz kein ästhetisches Problem. Die Gestalt des Textes war durch die ihm wie auch Neumeister geläufige Tradition legitimiert. Die ästhetische Legitimation des Melodiefragments lieferte er selbst, indem er es formal schlüssig vertonte und ihm so seinen Fragmentcharakter nahm.

---

<sup>34</sup> Vorwort zu: *Johann Sebastian Bach, „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61. Faksimile der Originalpartitur*, mit einem Vorwort hrsg. von P. Wollny, Laaber 2000, S. V.