



Rudolf Bohren

Lauter Zucker

Kirchenlied und Bibelverse in der Bachmottete «Jesu, meine Freude»

Das Kirchenlied als Eckstein der geistlichen Kompositionen

Im kirchenmusikalischen Schaffen Johann Sebastian Bachs nimmt das Kirchenlied eine zentrale Stellung ein. Dies gilt in erster Linie für das Kantatenwerk und die Passionen. In mehreren Choralkantaten ist der Text eines Liedes integral, also mit allen Strophen enthalten. In anderen ist der Eingangschor gross angelegt, während der Schlusschor im schlichten vierstimmigen Choralatz gehalten ist. Kantaten folgen einer rhetorischen Form, in welcher zuerst Sünde, Leid und Not, dann die Glaubensgewissheit und der tröstende Zuspruch ausgedrückt wird. Schlusschoräle einer Kantate kann man als Antwort der gläubigen Gemeinde auf das im Werk zur Sprache Gebrachte verstehen. So antwortet der Chor in der Weihnachtskantate BWV 64 auf die Altarie: «Von der Welt verlang ich nichts, wenn ich nur den Himmel erbe, alles, alles geb ich hin, weil ich genug versichert bin, dass ich ewig nicht verderbe» mit der fünften Strophe des Liedes «Jesu, meine Freude», die weiter unten zitiert ist.

Auch in den Motetten von Johann Sebastian Bach kommen Kirchenlieder vor. So folgt in der Motette «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» (BWV 226) dem Eingangs-

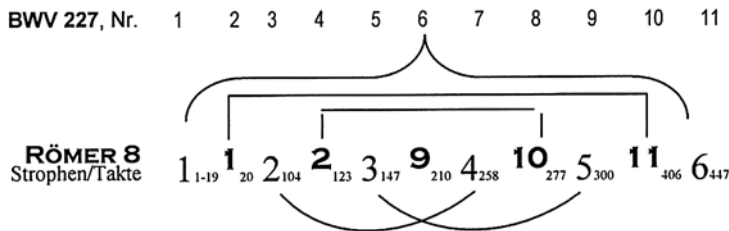
Zentrale Stellung
in Bachs Schaffen.

Kombination von
Bibel und Lied.

stück über zwei Verse aus dem Römerbrief (Röm 8,26 f.) Strophe 3 des Pfingstliedes «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» von Martin Luther (RG 501). In der Motette «Fürchte dich nicht» (BWV 228) über zwei Verse aus Jes 41 und 43 ist der zweite Vers choralbegleitet oder, umgekehrt gesagt, ertönen die letzten beiden Strophen des Paul-Gerhardt-Liedes «Warum sollt ich mich denn grämen» (RG 678) in Kombination mit einem Bibelwort, was laut Alfred Dürr alter Motettentradition¹ entspricht.

Symmetrischer Aufbau

In der Motette «Jesu, meine Freude» ist der ganze Liedtext vertont, aber zusätzlich sind zwischen den sechs Strophen insgesamt fünf Verse aus Kapitel 8 des Römerbriefs (Röm 8) eingeschoben.²



Symmetrie innerhalb der Motette «Jesu, meine Freude»: Die 465 Takte sind in elf Nummern unterteilt. Röm 8,9 steht als Nr. 6 in der Mitte des Werks. In den Strophen 2 und 4 erhält der Choralatz eine fünfte Stimme, Strophen 3 und 5 sind Choral-Variationen. Die Strophen 1 und 6 sind praktisch identisch.

Statt eines mächtigen Eingangschors mit Cantus firmus prägt der symmetrische Aufbau die Motette. Eine Parallele dazu liegt in demjenigen Teil der Johannespassion vor, der der Verurteilung Jesu unmittelbar vorausgeht (Joh 19,3b–15). In der Mitte dieser Sequenz (Nr. 35–45 der Johannespassion) steht der Choral Nr. 40, die ungeraden Nummern sind dem Evangelisten vorbehalten, die geraden dem Chor, wobei in Nr. 42 die Nr. 38 sowie in Nr. 44 die Nr. 36 mit einigen Abweichungen wiederholt werden. Bei diesen Nummern handelt es sich um sogenannte Turba-Chöre, welche die erregte Volksmenge zum Ausdruck bringen. Die erstgenannten beiden Nummern haben ein Fugenthema, das demjenigen der Nr. 6 von BWV 227 erstaunlich ähnlich ist: «Wir haben ein Gesetz ...» und «Lässest du diesen los ...» (vgl. Notenbeispiel 3). Die Motette BWV 227 zählt ebenfalls elf Nummern, doch steht in der Mitte (Nr. 6) kein Choral, sondern ein Vers aus dem Römerbrief. Der Abgesang des Chorals Nr. 40 der Johannespassion lautet: «Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein, müsst' unsere Knechtschaft ewig sein», was wiederum zu Vers 15 aus Röm 8 passt: «Ihr habt nicht den Geist der Knechtschaft empfangen ...»

**Formale Parallele
in der Johannes-
passion.**

¹ Vgl. Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Kassel 1995, S. 462.

² Ausführlich mit dem Aufbau der Motette befasst sich Eckart David Schmidt in seinem Aufsatz «Jesu, meine Freude». Zu einer theologischen und pragmatischen Hermeneutik von Text und Musik in J. S. Bachs Motette BWV 227 in: International Journal of practical Theology 15, Berlin 2011, S. 193–225.

Die Symmetrie
betrifft auch
das Lied.

Um den Mittelsatz Nr. 6 der Motette BWV 227 gruppieren sich zweimal zwei Nummern mit Versen aus Röm 8, nämlich die beiden dreistimmigen Nrn. 4 und 8, sowie die Nrn. 2 und 10. Der erste Teil von Nr. 2 wird in der nur halb so langen Nr. 10 wieder aufgegriffen. Die Nrn. 4 und 8 sind in 9 + 15 beziehungsweise 9 + 14 Takte zweigeteilt, wobei das Anfangsmotiv aus Nr. 4 (Takt 123) in Nr. 8 (Takt 277) mit verändertem Rhythmus und in C-Dur statt in e-Moll wiederkehrt (vgl. Notenbeispiel 4 a+b).

Die Symmetrie innerhalb der Motette betrifft auch das Lied; denn die erste und die letzte Strophe (Nr. 1 und Nr. 11) sind nahezu identisch. Zusätzlich sind die erste und die allerletzte Textzeile gleichlautend: «Jesu, meine Freude.» Selbst die Choralmelodie hat Symmetrieelemente, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Charakterisierung der Melodie

Geschaffen wurde die Melodie 1653 von Johann Crüger. Bach hat sie mit einigen Varianten übernommen. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, dass sie – abgesehen von den Zeilenübergängen – praktisch nur aus Ganz- und Halbtonschritten besteht. Innerhalb einer Zeile gibt es bei Crüger einen einzigen Terzsprung, nämlich e–g in Takt 5/11, den Bach mit einer Achtelbewegung aufhebt. Hingegen fügt er an den Taktgrenzen 3/4, 9/10 in den Stollen und 15/16 im Abgesang einen Quartsprung ein.

Notenbeispiel 1: Die Melodie von «Jesu, meine Freude» am Anfang der Motette BWV 227. Die Originalfassung ist jeweils im Hilffssystem wiedergegeben. Falls der Rhythmus bei Bach geändert ist, wird dies durch Stichnoten angezeigt.

Melodievarianten
bei Bach.

Die beiden Stollen der Melodie enthalten in zwölf Takten je drei Liedzeilen. Der Beginn des Abgesangs (nach dem Doppelstrich) ist bei Bach und bei Crüger gleich. Der dritte Takt des Stollens plus Folgenote sowie dieselbe Sequenz im Abgesang (Takt 15) sind bei Bach identisch, bei Crüger hat dieser Takt jedoch D statt Dis in der Parallelstelle der Stollen (Takt 3/9) und ist um zwei Viertel erweitert, während bei Bach der 4/4-Takt beibehalten wird. Somit verschieben sich die Taktgrenzen, sodass das Wort «mir» bei Bach durch den Quartsprung zur ersten Zählzeit von Takt 16 doppelt akzentuiert wird. Diese «Ich-Bezogenheit» ist textimmanent: «ich» und «mein» kommen im Liedtext 19 Mal vor, in den Römerbrief-Zitaten nur ein einziges Mal. Takt 17/18 sind bei Crüger die eine Terz tiefer liegende Mollvariante der Takte

13/14, während bei Bach (mit Verdoppelung des letzten Tones und einer Achtelverzierung) in den letzten 2½ Takten die erste Zeile des Chorals wiederholt wird. Die Ähnlichkeit von Stollen und Abgesang in beiden Melodievarianten ist auffällig. Das zeigt sich auch darin, dass der Abgesang nur um einen halben beziehungsweise ganzen Takt länger ist als ein Stollen.

Symmetrie innerhalb der Melodie

Crüger

Stollen I	A	B	C
Stollen II	A	B	C
Abgesang	D ———	B' ———	D/A

Bach

Stollen I	A	B	C
	↘		
Stollen II	A	B	C
Abgesang	D	B'	A

In obiger Darstellung steht ein Buchstabe für eine Choralzeile mit zwei Takten. In beiden Melodievarianten sind die mittleren Zeilen der Stollen und des Abgesangs ähnlich. Sie bilden gewissermassen eine Symmetrieachse, an welcher sich bei Crüger die erste und die letzte Zeile des Abgesangs, bei Bach die erste und die letzte Zeile der ganzen Strophe spiegeln. Das Symmetrieprinzip verleiht der Melodie von «Jesu, meine Freude» Geschlossenheit, was gut zum Inhalt des Chorals passt. Alle Choralstrophen ausser der fünften beschreiben den Seelenzustand des lyrischen Ichs. Es ist bedrängt von der Welt und in der Welt, aber Jesus bietet ihm Schutz. In der Anfangs- und Schlussstrophe des Chorals ist etwas von Hoffnung und Trost für den Sänger (das lyrische Ich) zu spüren, aber nicht so, wie dies viele andere Liederdichter tun, wenn sie ihren Choral mit dem Vertrauen auf ein seliges Ende schliessen. «Er wird uns bringen zu den Scharen der Erwählten und Getreuen, die hier mit Frieden heimgefahren ...» heisst es zum Beispiel in Paul Gerhards Lied «Gib dich zufrieden und sei stille» (RG 683), das in der Melodie Ähnlichkeiten mit «Jesu, meine Freude» aufweist. Dass die Vertröstung auf ein besseres Leben im Jenseits fehlt, mutet modern an und mag zusammen mit der Verhaltenheit der Melodie zur grossen Popularität des Liedes «Jesu, meine Freude» beigetragen haben.³

Das Symmetrieprinzip verleiht Geschlossenheit.

³ Theophil Bruppacher weist darauf hin, dass «Peter der Grosse, der es in Deutschland schätzen gelernt hatte», dieses Lied 1724 ins Russische übertragen liess. «In den gleichen Jahren wird es in Schaffhausen und Basel gedruckt und gesungen. Heute klingt es auch französisch, ungarisch, schwedisch. Im aufgeklärten Basel schloss man um 1800 die erste Strophe: «Ohne dich kann ich auf Erden nie recht glücklich werden.»» — Theophil Bruppacher: Gelobet sei der Herr, Erläuterungen zum Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz 1953. Basel 1953, S. 306.

Zielgerichtete
Aussage im
Römerbrief-Text.

Selbst in der weltlichen Vorlage, einem an eine «Flora» gerichteten Liebesgedicht von Christoph Kaldenbach (1641), lautet die letzte Strophe: «Nun, du wirst es zeugen, / ich bin schon dein eigen, / du hast mich gestillt; / du solt mich erhalten / bis ich werd' erkalten, / Himmel-werthes Bild; / du bist mir schon für und für, / ob ich noch so heftig leide, / Flora, meine Freude.»⁴ In «Jesu, meine Freude» ist der eigene Tod ausgeklammert und es gibt keine Perspektive auf ein seliges Ende, lediglich Lasterleben, Stolz und Pracht und Sünden sollen absterben.

Vom Nichts zum Etwas

Im Unterschied zum Lied gibt es in den zitierten Versen aus Röm 8 eine zielgerichtete Aussage: Durch den Wandel nach dem Geist statt nach dem Fleisch gehört man Christus an und hat Anteil an der Auferstehung. Dies kommt im Vergleich von Nr. 2 und Nr. 10 der Motette zum Ausdruck. Die ersten acht Takte der beiden Nummern verwenden dasselbe Notenmaterial. In Nr. 2 werden diese acht Takte wiederholt, in Nr. 10 wird diese Wiederholung durch neun neue Takte ersetzt: «So wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen.» Nr. 10 hat fast doppelt so viel Text wie Nr. 2, zählt aber nur halb so viele Takte. Der markanteste Unterschied zwischen beiden Nummern findet sich in der Mitte der ersten acht Takte und ist textbedingt:

260
du bist mein Er - göt - zen, Je - su

20/406
Es ist nun der nichts, nichts, der nichts Ver -

24/410
damm - li - ches an - de - nen, die in Chris - - to Je - su sind
To - ten auf - er - we - cket hat in euch woh - net

Notenbeispiel 2: Das Anfangsmotiv von Nr. 2 und Nr. 10 stammt aus der zweiten/fünften Zeile des Chorals, hier am Beispiel von Strophe 4 dargestellt. Die textbedingten rhythmischen Abweichungen in Nr. 10 sind mit Stichnoten dargestellt.

Anstelle des Leerschlags auf der ersten Halben von Takt 23 erscheint in der Parallelstelle Takt 409 im Sopran I eine halbe Note, gefolgt von vier Viertelnoten, alle auf demselben Ton C: «**der** Je-sum von den To-ten ...» In den ersten vier Takten von Nr. 2 wird das Wort «nichts» dreimal wiederholt: Das erste Mal erscheint es an betonter Stelle; denn der ganze Takt 20 ist als Auftakt zu Takt 21 zu verstehen.

4 H. Oesterley (Hg.): Simon Dach, seine Freunde und Johann Rölting. Berlin o. J., S. 219f.

Takt 22 ist im vierstimmigen Satz das harmonisch abgewandelte Echo des vorausgehenden Taktes, während im Folgetakt auf der eigentlich betonten Zählzeit 1 gar nichts mehr kommt, nicht einmal das Wort «nichts». Diese Darstellung des «nichts» durch die Pause auf Schlag 1 wird dreimal wiederholt, nämlich in den Takten 31, 59 und 67.

Wozu so viel Aufhebens um ein einziges Wort? Karl Barth schreibt in seiner Auslegung des Römerbriefs⁵: «*Wir reden vom Geist*. Aber kann man denn das? Nein, das kann man nicht; denn wir haben wohl viele Worte für die vielen Möglichkeiten, aber kein einziges Wort für diese, für die unmögliche Möglichkeit unsres Lebens.» Dasselbe drückt Johann Sebastian Bach in seiner Motette «Jesu, meine Freude» in Takt 23 aus. Karl Barth fährt fort⁶: «Das ist ja das Paradoxon des Geistes, dass er, der nur in Negationen zu Beschreibende, *ist*, und dem muss offenbar unsrerseits das Paradoxon entsprechen, dass wir uns unterwinden, mit ihm zu rechnen, als wäre er Etwas neben Anderem, als wäre er Ursache, dass wir also auf ihn warten, um ihn bitten, eigenes, eigenartig bestimmtes Tun ihm zutrauen, seinem Walten stille halten, Sorge tragen, ihn nicht zu betrüben, ihn anbeten als dritte Person der Gottheit.» Zu Barths Aussage, dass der Geist nur ein in Negationen zu Beschreibender ist, passt die Beobachtung, dass das Wort «nicht» oder «nichts» in Choral und Römerbrief-Versen der Motette je viermal vorkommt und in der Vielstimmigkeit auffallend oft wiederholt wird, in Nr. 2 zum Beispiel über 40-mal, in Nr. 7 elfmal, davon in Takt 274 im Bass, in Korrespondenz mit dem «weg, weg, weg, weg» zu Beginn der Strophe, gleich viermal hintereinander (s. Notenbeispiel 6).

Das Wort «nichts» in Nr. 2 wird auch dadurch hervorgehoben, dass der Bibeltext für die Motette abgeändert wurde; denn Röm 8 beginnt mit den Worten: «So ist nun nichts Verdammliches ...» In der Motette ist dieses «So», das übrigens auch am Anfang von Vers 11 steht, durch «Es» ersetzt. Der Satz: «Es ist nun nichts Verdammliches» hat wiederum eine Symmetrie, indem das «s» von nichts genau in der Mitte zwischen dem ersten Wort «es» und der letzten Silbe «-es» steht, wenn man die Buchstaben zählt.

Verknüpfung von Liedtext und Römerbrief-Versen

Die zentrale Nummer 6 der Motette wird musikalisch dadurch noch hervorgehoben, dass sie als einzige eine Fuge mit abschliessendem homophonem Satz aufweist. Das Fugenthema ist von der zweiten Choralzeile abgeleitet.⁷ Dieses Motiv mit seiner charakteristischen Aufwärtsbewegung taucht auch an anderen Stellen der Motette auf, wie die folgende Abbildung aufzeigt:

Der Geist ist nur
in Negationen zu
beschreiben.

Eine kleine
Änderung am
Bibeltext.

⁵ Karl Barth: Der Römerbrief. München ²1922, S. 258.

⁶ Ebd. S. 259.

⁷ Vgl. Martin Petzoldt: J. S. Bachs Bearbeitungen des Liedes «Jesu, meine Freude» von Johann Franck». In: Musik und Kirche 55. Jg. 1985, S. 213–225, hier S. 225.

318 Alt

38 Alt / 433 Bass (1 kl. Sext tiefer)

154 unisono 5stimmig

210 Tenor

Nr. 38 Bass (1 Ton tiefer)

Nr. 42 Bass (1 kl. Terz tiefer)

Notenbeispiel 3: Die zweite Choralzeile in der Fassung der fünften Strophe (Takt 318) liefert das Notenmaterial zum Fugathema der Nrn. 2 und 10 (Takt 38 bzw. 433). Die Notenbeispiele aus Takt 318 und Takt 38 sind um eine Terz nach oben transponiert, dasjenige aus Takt 154 (Nr. 5, Strophe 3) um eine Terz nach unten. Mit Takt 210 beginnt die Nr. 6. (Vgl. dazu die Fugenköpfe von Nr. 38 und 42 in Bachs Johannespassion.)

Der Gegensatz
wird in linearer
Entwicklung
überwunden.

Nr. 6 kulminiert in einem akkordisch gesetzten zweimal wiederholten «Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein [Röm 8, 9c], der ist nicht sein». Die Bassstimme, die wie das Pedal einer Orgel geführt ist, bringt den Text dieses zwölf Takte langen Adagio-Schlusses noch einmal auf den Punkt: «Wer [aber] Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.» Dieser Satz ist laut Ernst Käsemann «eine der wichtigsten Aussagen paulinischer Theologie und die Grundlage ihrer Paränese»⁸ [Mahnrede]. Ging es dem Komponisten wirklich darum, dem Lied «Jesu, meine Freude» paulinische Mahnrede entgegenzuhalten, um «apostolische Glaubenseifrigkeit», wie Philipp Spitta⁹ es nennt? Wohl kaum. Vielmehr sind die Verse aus Röm 8 so ausgewählt, dass in ihnen zwar ein Gegensatz zwischen fleischlich und geistlich dargestellt wird, dieser Gegensatz aber in einer linearen Entwicklung überwunden wird. In Vers 2 (Nr. 4) schreibt der Apostel: «Das Gesetz des Geistes ... hat mich frei gemacht», in Vers 11 (Nr. 10) «der Geist ... wird eure sterblichen Leiber lebendig machen». Aus dem statischen «Es ist nun nichts, [nichts, nichts]...» von Vers 1 (Nr. 2) wird in Nummer 10 ein dynamisches «So nun der Geist [des, der]». Wie auch in anderen

8 Ernst Käsemann: An die Römer. Handbuch zum NT Bd. 8a. Tübingen 1973, S. 213.
9 Philipp Spitta: Joh. Seb. Bach, Bd. 2. Leipzig 1916, S. 432.

Werken Bachs entsteht durch das Zusammenwirken von Wort und Musik eine neue Dimension. Die Worte «wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein» sind in den Takten 246–254 als Hymnus komponiert, der in der Wiederholung noch eine Steigerung erfährt, bis in den letzten drei Takten musikalische Komponierfreude zu spüren ist. Solche Musik ist nicht Mahnrede, sondern frohe Botschaft, welche in den für «Jesu, meine Freude» ausgewählten Römerbrief-Versen im Hintergrund bleibt.

Motive aus dem Choral für die Römerbrief-Verse

Zur Vertonung der Römerbrief-Verse verwendet der Komponist aus dem Choral ableitbare Motive. So kann das Anfangsmotiv der beiden dreistimmigen Nummern 4 und 8 als Krebsgang der siebten Choralzeile verstanden werden. Dasselbe Motiv finden wir in Nr. 6, Takt 247, wo die Worte «der ist nicht sein» das erste Mal vorgetragen werden. Zu Beginn der Nr. 8 (Takt 277) singt der Tenor als Mittelstimme dieses Motiv mit den gleichen Tönen wie der Alt den Beginn des Abgesangs der fünften Choralstrophe (Takt 374–377).

116 Sopran
Ob es itzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd

123 Sopran/Alt
Denn das Ge - setz

247 Sopran
der ist nicht sein

Notenbeispiel 4 a+b: Das Anfangsmotiv der dreistimmigen Nummern (ab Takt 123 bzw. 277) kann als Krebsgang des Mittelteils der siebten Zeile des Chorals (oben am Beispiel der zweiten, unten am Beispiel der fünften Strophe) gedeutet werden.

A+T 277
So a - ber Chris - tus

A 374
gu - te Nacht, du Stolz und Pracht

Von besonderem Reiz in Nr. 4 ist die Textstelle «hat mich frei gemacht». In Takt 132 ist die zweite beziehungsweise dritte Zählzeit des Dreivierteltaktes betont und durch einen *Quartsprung* noch einmal akzentuiert. Der Akzent gilt dem Wort «frei». Die Befreiung wird musikalisch auch dadurch hervorgehoben, dass die jeweils vier Schläge umfassende Phrase «hat mich frei gemacht» in der Wiederholung eine Terz höher erklingt, wobei es zu einer Stimmkreuzung zwischen erstem und zweitem Sopran kommt. Wie gross der Akt der Befreiung ist, wird dadurch angedeutet, dass

Befreiung
musikalisch
hervorgehoben.

die begleitende Altstimme nicht eine Terz, sondern eine Dezime unter den Sopranstimmen liegt. Das Motiv «hat mich frei gemacht» ist zudem ein sogenanntes Kreuzmotiv, wie es durch die Grafik bei Takt 132 angedeutet ist.

132 S I

S II hat mich frei ge - macht, hat mich frei ge-macht

A hat mich frei ge-macht, hat mich frei ge-macht

hat mich frei ge - macht, hat mich frei ge-macht

Notenbeispiel 5: Nr. 4 der Motette BWV 227. In Takt 132–134 singt jede der drei Frauenstimmen zweimal den Text «hat mich frei gemacht», der mit einem Kreuzmotiv vertont ist, zusätzlich kommt es zu einer Stimmkreuzung von Sopran I und Sopran II.

Durchs Kreuz
erhöht.

In der Schlusszeile von Nr. 4 (Takt 141–143) singen die drei Frauenstimmen den Text «von dem Gesetz der Sün[de]» in einer eine Quint umfassenden aufsteigenden Tonleiter. Die Einsätze sind fugiert und in der Grundtonart h-Moll so gesetzt, dass nach dem dritten Einsatz die fünf Kreuzzeichen Cis, Dis, Fis, Gis, Ais verwendet worden sind. So wird das Gesetz durch das Kreuz im wahrsten Sinne des Wortes erhöht.

Liedtext und Römerbrief

Lied und Bibelvers werden in BWV 227 gleichwertig behandelt, ein für Bach ungewöhnliches Vorgehen. Ebenso erstaunlich sind die für die Vertonung ausgewählten Bibelverse. Solche Worte werden wohl kaum als Konfirmationssprüche ausgewählt wie etwa «Fürchte dich nicht» oder «ich habe dich bei deinem Namen gerufen ...» aus der Motette BWV 228. Choral und Bibelverse sind in der Motette BWV 227 musikalisch, aber auch vom Text her aufeinander bezogen. Dem Gegensatz fleischlich-geistlich entspricht im Choral «Lasterleben» versus «Jesu, meine Lust». Das «nicht von Jesu scheiden» der letzten Zeile von Strophe 4 ist eine Anspielung auf Röm 8,35–39. («Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes? ... weder Hohes noch Tiefes noch keine andere Kreatur mag uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserm Herrn.»)

Dennoch gibt es bedeutende Unterschiede zwischen den beiden Textgruppen. In Röm 8,1.2 und 9–11 kommt das Wort «Geist» achtmal vor, im Lied erscheint es nur in der Verbindung «Trauergeister», womit eher der Teufel, aber sicher nicht der Geist Gottes gemeint ist. Paulus verwendet lediglich einmal in Vers 2 die Ich-Form, während sich der ganze Liedtext um die Befindlichkeit des Sängers (das «Lyrische Ich») dreht. Das Wort «ich» erscheint hier elfmal. Das «Du» als Mitmensch scheint völlig zu fehlen. Die vielen Imperative richten sich nicht an ein Gegenüber, sondern

Lied und Bibelvers
sind gleichwertig.

Das «Ich» im
Zentrum des
Liedtextes.

gegen die Welt, zu welcher der Liederdichter auf Distanz geht. Erst in der sechsten Strophe finden wir eine Aussage, die sich auf eine Gruppe von Menschen bezieht: «Denen, die Gott lieben ...» – ein direktes Zitat aus Röm 8,28. Im Lied geht der Satz aber anders weiter als im Römerbrief; mehr dazu weiter unten.

Jesu, meine Lust

War bisher vom Verhältnis von Römerbrief und Liedtext die Rede, soll im Folgenden dargelegt werden, wie die einzelnen Strophen des Liedes in BWV 227 ausgeführt sind. Die Strophen 1, 2 und 6 sind in einer Weise vertont, die Alfred Dürr in seinem Standardwerk¹⁰ jeweils als schlichten Choralsatz bezeichnet. Strophe 2 und Strophe 4 sind bemerkenswerterweise für fünf Stimmen gesetzt, während Strophe 5 durch ihre Länge aus dem Rahmen fällt. Sie enthält 106 Takte im $\frac{2}{4}$ -Takt, was auf vier Viertel umgerechnet immer noch 53 Takte, also fast den dreifachen Umfang des Chorals (19 Takte) ergibt. Der Alt trägt den Choral zeilenweise vor. In den übrigen Abschnitten und auch dann, wenn der Cantus firmus erklingt, singen zwei Sopranstimmen im Duett Variationen zum Choral, während die Tenorstimme Generalbassfunktion übernimmt. Die eigentliche Bass-Stimme fehlt, wie auch diese Strophe die einzige des Chorals ist, die nicht auf Gott oder Jesus Christus Bezug nimmt. Dafür wird die Wendung «Gute Nacht» (mit punktiertem erstem Wort wie am Strophenanfang der Crüger'schen Originalmelodie) in den Begleitstimmen über 50 Mal wiederholt. In RG 659 ist diese Strophe 5 weggelassen, sodass sie der Vollständigkeit halber hier zitiert sei: «Gute Nacht, o Wesen, / das die Welt erlesen, / mir gefälltst du nicht! / Gute Nacht, ihr Sünden, / bleibet weit dahinten, / kommt nicht mehr ans Licht! / Gute Nacht, du Stolz und Pracht! / Dir sei ganz, du Lasterleben, / gute Nacht gegeben.»

Die dritte Strophe (Nr. 5, Takt 147) beginnt dissonant mit einem Quintsextakkord, die Unisonostelle von Takt 150 wird in dieser Strophe dreimal wiederholt, das erste Mal in Takt 154 (vgl. Notenbeispiel 3). Dabei erklingen die ersten beiden Textzeilen der Stollen sowohl vierstimmig als auch unisono. Auch im Abgesang werden einzelne Zeilen zum Teil mehrfach variiert und wiederholt, sodass Strophe 3 schliesslich 63 und nicht 19 Takte zählt. Die vierte Choralzeile (Takt 162 f.) beginnt mit einer Bass-Koloratur auf das Wort «Tobe», was dem Choralsatz eine Dramatik verleiht, wie wir sie auch aus den Turba-Chören der Passionen kennen. Dazu kontrastiert die sechste, mehrmals wiederholte Choralzeile «in gar sicherer Ruh» (Takt 171–174), deren fünf Silben vom Sopran auf zwölf Zählzeiten ausgedehnt werden, wozu die vier Unterstimmen die «sichere Ruh» durch abwärts gerichtete und fugiert einsetzende Tonleitern symbolisieren. Über insgesamt zwölf Takte breitet sich Ruhe aus, wonach die beiden Soprane von Takt 183 bis 189 auf die Worte «Gottes Macht hält mich in acht» in einen Dialog mit den Männerstimmen treten. So tritt in der Komposition ein Element hinzu, das dem Liedtext für sich allein genommen fehlt; denn einen Dialog kann es nicht geben, wenn das «Du» fehlt.

Die Besonderheit von Strophe 5.

Dramatik und Kontrast im Choralsatz.

¹⁰ Alfred Dürr, op. cit.

Geschlossenheit
der Melodie
dargestellt.

In den der vierten Strophe (BWV 227, Nr. 7) stellt Bach die Geschlossenheit der Melodie dar, indem er Begleitstimmen der dritten/sechsten Choralzeile in der zwölften Zeile trotz anderer Melodieführung wörtlich wiederholt. Die Altstimme des Stollens (Takt 262/263) wird im Abgesang vom Tenor aufgenommen (Takt 275/276), während der Alt die Tenorstimme in leicht abgeänderter Weise übernimmt. Die Basslinie ist in beiden Fällen identisch.

262 S/A
Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust.
Je - su, mei - ne Lust.
T/B
Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust.
Je - su, mei - ne Lust.

274b S/T
nicht von Je - su schei - den.
nicht von Je - su schei - den, von Je - su schei - den.
A/B
nicht, nicht, nicht nicht von Je - su scheid - - den.

Notenbeispiel 6: dritte/sechste Zeile von Strophe 4 mit der Verminderung des Dis zu D im Tenor (Takt 262/263). Der Schluss der Stollen wird im Abgesang in den Begleitstimmen mit vertauschten Mittelstimmen wiederholt (Takt 274–276).

Kein
Enthusiasmus.

Im ersten Stollen geht die Tenorstimme in besonderer Weise auf den Text ein, indem sie sich genau dort nach Moll eintrübt, wo sie auf die Silben «mei-ne [Lust]» im Vergleich mit den anderen drei Stimmen einen Viertelschlag später einsetzt. Musikalisch ist hier kein auf Jesus Christus bezogener Enthusiasmus zu spüren. Der begleitende Alt wiederholt die Worte «meine Lust» in abwärts gebrochenen Dreiklängen. Bei den Worten «Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod» dieser Strophe begleiten die unteren Stimmen den Cantus firmus des Soprans mit Seufzermotiven, die Fortsetzung ist rhythmisch bewegt, die Silbe «nicht» der letzten Zeile folgt in den Unterstimmen ab Takt 273 achtmal hintereinander, sodass der Choralatz gegen Ende immer dramatischer wird.

Vielleicht versucht der Liederdichter sich dadurch von der weltlichen Vorlage, einem Liebesgedicht, zu lösen. Ein Liebesgedicht besingt in der Regel eine Liebe, die im realen Leben nie gelebt wird. Das soll bei der Hinwendung zu Jesus, wie sie unser Kirchenlied meint, ja nicht der Fall sein. Das kann der Grund dafür sein, weswegen das «nicht» [von Jesu scheiden] dermassen betont ist.

Süsser Zucker statt bittere Zuckerrübe

In Strophe 6 wird ein Nebensatz aus Röm 8,28 wörtlich zitiert: «Wir wissen aber, dass *denen, die Gott lieben*, alle Dinge zum Besten dienen.» Der Liederdichter macht daraus: «Denen, die Gott lieben, muss auch ihr Betrüben lauter Zucker sein.» Ein vergleichbares «muss» findet sich zu Beginn des oben erwähnten Chorals Nr. 40 der Johannespassion: «Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, **muss** uns die Freiheit kommen.»

Zucker ist keine Geistesgabe, sondern ein Produkt menschlichen Strebens, welches das Betrüben vielleicht kurzfristig, aber nicht nachhaltig aufhellt. Als das Lied «Jesu, meine Freude» entstand, war die Gewinnung von Zucker aus Zuckerrüben noch unbekannt. Zucker wurde aus Zuckerrohr gewonnen und war eine Kostbarkeit. Ein ähnlich süßes Bild finden wir im Schlusschoral der Kantate BWV 87, der ebenfalls auf die Melodie «Jesu, meine Freude» gesungen wird: «Muss ich sein betrübet? / So mich Jesus liebet, / ist mir aller Schmerz / *über Honig süsse, / tausend Zuckerküsse, drückt er ans Herz.* / Wenn die Pein sich stellet ein, / seine Liebe macht zu Freuden / auch das bittre Leiden.»

Der Barockdichter Heinrich Müller bezieht sich hier auf Hohelied 4,11a: «Deine Lippen, meine Braut, sind wie triefender Honigseim, Honig und Milch ist unter deiner Zunge.» In barockem Überschwang wird hier Liebeslyrik aus dem Alten Testament auf das Verhältnis der Seele zu Jesus bezogen. In «Jesu, meine Freude» ist an dieser Stelle nicht der Dialog zwischen Jesus und der Seele, den wir aus vielen Bachkantaten kennen, sondern ein psychologischer Mechanismus angesprochen. Die Wahrnehmung des Betrübens als «Zucker» ist bei Johann Franck nicht Ausdruck eines Seelenzustandes, sondern Folge der Liebe der Menschen zu Gott. Dabei beschwört das Wort «muss» im Grunde genommen die Trauergeister, die der Liederdichter eigentlich loswerden wollte; denn erzwingen lassen sich das Glück oder andere erfreuliche Dinge bekanntlich nicht.

Ansonsten passt in der sechsten Strophe die Verhaltenheit der Melodie gut zum Text: Bei «Weicht, ihr Trauergeister» ist die Melodie abwärts gerichtet, bei «denn mein Freudenmeister» aufwärts, bei der Silbe «[Je-Jesus] ist die höchste Note der Melodie erreicht, die sich zu den Worten «tritt herein» bereits wieder nach unten richtet. Die Formulierung lässt an ein stilles Kämmerlein denken, in welchem sich der betende Liederdichter Jesus zuwendet. Nur das Wort «Zucker» lässt an das Hohelied (5, 16a nach der Zürcher Bibel 1959) denken: «Sein [des Bräutigams] Gaumen ist *lauter Süsse*, und alles an ihm ist Wonne.» Ein Bibelkommentator aus der Barockzeit schlägt als Textvariante für den leicht abweichenden Wortlaut der Lutherbibel¹¹ «lauter Süßigkeit»¹² vor. Verschiedene Gesangbucheditionen haben das Wort «Zucker» durch «Freude», «Wonne», «Sonne» oder «Segen» ersetzt. Das Gegenteil des Süßens, das Bittere, war in Strophe 2 im ursprünglichen Wortlaut bereits angesprochen: «Lass den Satan wittern, lass den Feind erbittern.» Daraus wurde

Süsse Textbilder.

Liebeslyrik
aus dem Alten
Testament.

Der Beter
im stillen
Kämmerlein.

11 «Seine Kehle ist süß und ganz lieblich.»

12 Die ganzte heilige Schrift, Basel: in Verlegung Caspar Mangoldts, 1665, Bd. I [1b], S. 175.

Ein Meisterstück
theologischer
Reflexion.

später «lass von Ungewittern rings die Welt erzittern».¹³ Der Text wirkt dadurch weniger altertümlich, aber eine feine Anspielung, wie sie für die Barockzeit und auch für den Umgang des Komponisten Johann Sebastian Bach mit Texten typisch ist, geht so – ähnlich wie beim «Zucker» – verloren.

Orthodoxie und Pietismus

Philipp Spitta schreibt in seiner Bach-Biografie über die Motette BWV 227: «Die Lehre Luthers in ihrer ganzen Strenge und Reinheit bringt Bach mit der Macht innerster Überzeugung zum Ausdruck. Aber er verbindet mit der dogmatischen Bestimmtheit und Schärfe die innigste persönliche Hingabe an Christus. Wie sich in ihm die kirchlichen Parteien seiner Zeit, Orthodoxie und Pietismus, aufheben, tritt aus keinem anderen seiner Werke prägnanter hervor. Selbst wenn wir nichts weiter über Bachs Stellung zu den kirchlichen Streitigkeiten wüssten, so müsste die aufmerksame Betrachtung dieser Motette hinreichen, um das Richtige zu erfassen.»¹⁴ Die Bibelverse aus Röm 8 stehen im Sinne Spittas für die Lutherische Orthodoxie, der Choral von Johann Franck für den Pietismus. Beide Richtungen sind durch eine Musik verbunden, die die Diskrepanz zwischen Liedtext und Römerbrief-Versen, aber auch den Gegensatz zwischen «geistlich» und «fleischlich» aufhebt. So erweist sich die Motette BWV 227 als ein Meisterstück theologischer Reflexion.

Rudolf Bohren, geb. 1951, Slawist und Historiker, Fachjournalist, Übersetzer slawischer Lyrik, Protokollführer der Synode der Reformierten Kirchen Bern-Jura-Solothurn, Stadtführer bei Bern Tourismus, aktiver Chorsänger seit 1975 in verschiedenen Chören.

13 Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz 1953 sowie 1998, Nr. 280 bzw. 659.

14 Philipp Spitta, op. cit. S. 432.