

Michael Wersin

Wissenschaftliche Beiträge  
Musikwissenschaft | 17

**Die Chormelodie *Herzlich tut  
mich verlangen* im geistlichen  
Werk Johann Sebastian Bachs  
Eine musikalisch-theologische Studie**

Wissenschaftliche Beiträge  
aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft



Wissenschaftliche Beiträge  
aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft  
Band 17

Michael Wersin

**Die Chormelodie *Herzlich tut mich  
verlangen* im geistlichen Werk  
Johann Sebastian Bachs**

Eine musikalisch-theologische Studie

Tectum Verlag



**Nomos**

Michael Wersin

Die Chormelodie *Herzlich tut mich verlangen* im geistlichen Werk Johann Sebastian Bachs

Eine musikalisch-theologische Studie

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag,

Reihe: Musikwissenschaft; Bd. 17

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2022

ePDF: 978-3-8288-7827-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4729-3 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1861-7549

Zugl.: Diss. an der Philosophisch-Sozialwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Augsburg, 2018

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung dieser Abbildung:

Bach, Johann Sebastian: Passio secundum Matthaeum; V (8), Coro (2), orch (2); BWV 244; BC D

3b: Matthäus-Passion, 1740 (ca.). Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin,  
Preußischer Kulturbesitz

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1	Eine Liedmelodie und ihr Auftreten in Bachs geistlichen Werken	1
1.2	Techniken und Zielsetzung des Kirchenlied-Einsatzes innerhalb von Kantaten	3
1.3	Persönliche Frömmigkeit als spiritueller Hintergrund von Bachs Musikschaffen?	7
1.4	Bachs geistlicher und geistiger Horizont	9
1.5	Geschichte und Gegenwart der musikalisch-theologischen Bachforschung	12
1.6	Zur Methodik dieser Studie	19
<b>2</b>	<b><i>Mein gmüth ist mir verwirret</i> – Haßlers Cantus wird zur Chormelodie</b>	<b>21</b>
2.1	Die weltliche Ursprungskomposition von Hans Leo Haßler	21
2.2	Die erste Kontrafaktur	25
2.3	Die Satz-Tradition der kontrafazierten Melodie vor Bach	28
<b>3</b>	<b><i>Herzlich tut mich verlangen</i> – Christian Knolls Lieddichtung und die <i>Ars moriendi</i></b>	<b>31</b>
3.1	Die verschollene erste Quelle des Liedes und seine Rezeption in Johann Heermanns „Sterbekunst“	31
3.2	Knolls Lieddichtung vor dem Horizont der „Ars moriendi“	34

<b>4</b>	<b><i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit</i> BWV 106 – Das Melodie-Incipient im dichten Netzwerk spätbarocker Motivik</b>	<b>41</b>
4.1	Quellenlage und frühe Rezeption	41
4.2	Das seelsorgliche Konzept von BWV 106 im Überblick	42
4.3	Das Incipient der Haßler-Melodie im Zentrum von BWV 106	45
4.4	Die Evidenz des Melodie-Zitats	48
4.5	Das Melodie-Incipient im Zusammenspiel mit dem instrumentalen Choralzitat „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“	50
4.6	Das Thema der „Gesetzesfuge“ und seine allmähliche Verwandlung	56
4.7	Weitere motivische Querbezüge innerhalb von Satz 2d und darüber hinaus	60
<b>5</b>	<b><i>Ich bin nun achtzig Jahr</i> – Kreativer Choraleinsatz in der Mühlhausener Kantate BWV 71</b>	<b>69</b>
5.1	Choraleinbau in Bachs vokalem Frühwerk am Beispiel einer Arie	69
5.2	Die Schwierigkeit des zusammenfassenden Benennens von Bachs Choraleinbau-Techniken	74
<b>6</b>	<b><i>Komm, du süße Todesstunde</i> BWV 161 – Die Liedmelodie als substantielle Grundlage einer Weimarer Eingangsarie</b>	<b>77</b>
6.1	Arien mit Choraleinbau im Weimarer Kantatenrepertoire	77
6.2	Liturgische und exegetische Verortung der Kantate BWV 161	78
6.3	Die Verknüpfung von Arien- und Choralebene in der Eingangsarie	83
6.4	Spuren der Chormelodie in weiteren Sätzen der Kantate	88
6.5	Diskussion des Choraleinbaus in der Fachliteratur zu BWV 161	93
6.6	Intention und seelsorgliche Wirkung des Choraleinbaus	97
<b>7</b>	<b><i>Herzlich tut mich verlangen</i> BWV 727 – Eine Choralbearbeitung im Umfeld des Orgelbüchleins</b>	<b>101</b>
7.1	Bachs „Orgelbüchlein“ als Dokument seiner frühen Beschäftigung mit Chorälen an der Orgel	101
7.2	Verortung von BWV 727 im Umfeld des „Orgelbüchleins“	103
7.3	BWV 727 im Vergleich mit der Harmonik von Bachs Choralsätzen über dieselbe Melodie	104

---

7.4	Die Ausgestaltung des Cantus firmus in BWV 727	111
7.5	Die Ausgestaltung der begleitenden Stimmen	112
<b>8</b>	<b><i>Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe</i> BWV 25 – Die Liedmelodie als substantielle Grundlage eines Eingangschores</b>	<b>117</b>
8.1	Die Weite des Spektrums an Affekten, welche die Haßler-Melodie je nach Umfeld aufzurufen vermag	117
8.2	Der „Sündenaussatz“ als Schlüsselbegriff der Sinnbildhaftigkeit des Eingangschores	118
8.3	Die seelsorglich-exegetische Veranlassung des Choralsatz-Einbaus in den Eingangschor	122
8.4	Die substantielle Einheitlichkeit des musikalischen Materials und die Korrespondenz von Musik und Text	124
8.5	Zusammenfassung und Deutung der Analyseergebnisse	132
8.6	Die außergewöhnliche kompositorische Leistung und ihr ästhetischer bzw. spiritueller Hintergrund	135
<b>9</b>	<b><i>Schau, lieber Gott, wie meine Feind</i> BWV 153 – Die Liedmelodie in extremer Harmonisierung</b>	<b>141</b>
9.1	Strophen aus drei Kirchenliedern im Libretto von BWV 153	141
9.2	Der Skopus der Kantate vor dem Hintergrund der Perikope des Sonntags nach Neujahr	144
9.3	Der Choralsatz „Und ob gleich alle Teufel“	146
9.4	Die anschließende Tenorarie „Stürmt, ihr Trübsalwetter“	151
<b>10</b>	<b><i>Ach Herr, mich armen Sünder</i> BWV 135 – Die Liedmelodie als Bassstimme eines Eingangschores</b>	<b>157</b>
10.1	Der Choralkantaten-Jahrgang 1724/25 und die besondere Position von BWV 135	157
10.2	Die Kirchenlied-Grundlage des Textes von BWV 135	160
10.3	Die Umgestaltung von „Ach Herr, mich armen Sünder“ zum Kantatenlibretto	163
10.4	Luthers Auslegung von Psalm 6	165
10.5	Die satztechnischen Besonderheiten im Eingangschor von BWV 135 und ihre theologische Konnotation	169

10.6	Musikalische Analyse der Satzstruktur des Eingangschores	174
10.7	Die Sinnbildhaftigkeit der Satzstruktur für die theologische Aussage	182
10.8	Die Präsenz der Choralmelodie in den übrigen Sätzen von BWV 135	184
<b>11</b>	<b><i>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott</i> BWV 127 – Das Melodie-Incipient in sinnstiftender Vernetzung mit zwei weiteren Chorälen</b>	<b>193</b>
11.1	Das der Kantate zugrundeliegende Lied und sein Bezug zur Theologie des Sonntags Estomihi	193
11.2	Drei Kirchenlieder prägen strukturell und inhaltlich den Eingangschor von BWV 127	199
11.3	Der theologische Topos von der Doppelnatur Christi als Schlüssel zum Verständnis des Satzes	202
11.4	Das Incipient der Haßler-Melodie eröffnet einen Bedeutungshorizont	207
<b>12</b>	<b>J. S. Bachs Paul-Gerhardt-Rezeption – Ein Blick auf die Gesamtlage und auf die Schnittmenge zwischen Gerhardt-Texten und Haßler-Melodie</b>	<b>211</b>
12.1	Die Präsenz von Liedtexten Paul Gerhardts in Bachs geistlichem Werk	211
12.2	Der Gaudlitz-Streit und die Frage nach dem offiziellen Leipziger Gesangbuch vor 1725	216
12.3	Die Präsenz von Gerhardt-Liedern in den Leipziger Gesangbüchern vor 1725	218
12.4	Die Frage nach Bachs persönlichem Verhältnis zu Paul Gerhardts Dichtungen	220
12.5	Paul-Gerhardt-Lieder mit Verweis auf die Haßler-Melodie in den Leipziger Gesangbüchern	224
<b>13</b>	<b><i>Matthäus-Passion</i> BWV 244 – Die Liedmelodie in verschiedenen Sätzen über Paul-Gerhardt-Strophen</b>	<b>235</b>
13.1	Die prominente Bedeutung der Haßler-Melodie innerhalb der Choralsätze der „Matthäus-Passion“	235
13.2	Die verschiedenen Tonlagen der Haßler-Melodie in der „Matthäus-Passion“	236
13.3	Der Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ und sein musikalisch-rhetorischer Gehalt	241

---

13.4	Der Choralatz „O Haupt voll Blut und Wunden“im Vergleich mit dem Satz „Wenn ich einmal soll scheiden“	242
13.5	Die außergewöhnlichen Gestaltungsmittel im Choralatz „Wenn ich einmal soll scheiden“	245
13.6	Die Choralätze Nr. 54. und Nr. 62 als miteinander verwandtes Gegensatzpaar	247
13.7	Das Satz-Zwillingspaar „Erkenne mich, meine Hüter“ und „Ich will hier bei dir stehen“	250
13.8	Der Choralatz „Befehl du deine Wege“ als tertium comparationis	254
13.9	Die Choralätze Nr. 15, 17 und 44 in ihrem jeweiligen textlich-musikalischen Umfeld	255
13.10	Das weite Spektrum der Bachschen Choralstrophen-Vertonungskunst am Beispiel der besprochenen Sätze	258
<b>14</b>	<b>Weitere Funde des Melodie-Incips in der „Matthäus-Passion“ und einigen Kantaten? – Orientierungsversuche im Grenzbereich des Wahrscheinlichen</b>	<b>263</b>
14.1	Das Incipit der Haßler-Melodie als Arienbass in der „Matthäus-Passion“?	263
14.2	Das Incipit der Haßler-Melodie im Bass einer Arie aus der Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ (BWV 154)	267
14.3	Das Incipit der Haßler-Melodie im Eingangssatz einer weiteren Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphania?	271
14.4	Im Graubereich der Plausibilität und außerhalb derselben: Zwei letzte Funde	276
<b>15</b>	<b><i>Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem</i> BWV 159 – Liedstrophe und arioser Gesang im Dialog</b>	<b>283</b>
15.1	Die Kantate BWV 159 als Bestandteil des mutmaßlichen Picander-Jahrgangs	283
15.2	Die inhaltliche Verortung der Kantate im Beziehungsnetz zwischen der Estomihi-Perikope und der Passion	284
15.3	Die Dialogstruktur der ersten beiden Sätze von BWV 159 und ihre Beziehung zur „Matthäus-Passion“	288

15.4	Musikalisch-theologische Analyse des Duettts	293
15.5	Die Abwesenheit der Chormelodie in den anderen Sätzen von BWV 159	306
<b>16</b>	<b><i>Weihnachts-Oratorium</i> BWV 248 – Die Liedmelodie am Beginn und am Ende einer zusammenhängenden Kantatenfolge</b>	<b>309</b>
16.1	Die unterschiedlichen Melodie-Zuweisungen für „Wie soll ich dich empfangen“ und „Ihr Christen auserkoren“	309
16.2	Die Fokussierung auf „O Haupt voll Blut und Wunden“ als theologischer Grund der Kombination von „Wie soll ich dich empfangen“ mit der Haßler-Melodie im 19. Jahrhundert	316
16.3	Die Exegese der Perikope Matth 21,1–9 in barocken Erbauungsbüchern	323
16.4	Textlich-musikalische Untersuchung des Choralatzes „Wie soll ich dich empfangen“	326
16.5	„Herzlich tut mich verlangen“ als wahrscheinlicher Bezugspunkt für „Wie soll ich dich empfangen“	329
16.6	Eine Fernbeziehung zwischen „Wie soll ich dich empfangen“ und „Nun seid ihr wohl gerochen“?	333
<b>17</b>	<b><i>Ach Herr, mich armen Sünder</i> BWV 742 – Die Liedmelodie in einem Choralvorspiel von zweifelhafter Provenienz</b>	<b>339</b>
17.1	Die Quellenlage zum Choralvorspiel „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742	339
17.2	Substantielle Begutachtung des Choralvorspiels „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742	345
<b>18</b>	<b>Schlussbemerkung</b>	<b>351</b>
<b>19</b>	<b>Verzeichnis der Abbildungen</b>	<b>355</b>
<b>20</b>	<b>Modernere Literatur</b>	<b>365</b>
<b>21</b>	<b>Zitierte Werke von Martin Luther</b>	<b>383</b>
<b>22</b>	<b>Historische Literatur</b>	<b>385</b>

# 1 Einleitung

## 1.1 Eine Liedmelodie und ihr Auftreten in Bachs geistlichen Werken

Die Annäherung an die geistliche Musik Johann Sebastian Bachs aus der Perspektive einer einzelnen darin häufig verarbeiteten Liedmelodie ist eine ungewöhnliche, lenkt sie doch den Blick auf eine Reihe von Werken, die in dieser Auswahl und Anordnung sonst nicht gemeinsam zum Gegenstand einer Untersuchung geworden wären.

Dass in dieser Untersuchung Arien, Choräle, konzertante Choralbearbeitungen und Chorsätze aus verschiedenen Kantaten, aber auch aus der *Matthäus-Passion* und aus dem *Weihnachts-Oratorium*, außerdem Choralvorspiele für Orgel unter dem ihnen allen gemeinsamen Gesichtspunkt des Bezugs zu ein und derselben Kirchenliedweise besprochen werden können, liegt daran, dass Johann Sebastian Bach die ins Zentrum der Untersuchung gestellte Liedweise besonders vielfältig zum Einsatz gebracht hat. Es handelt sich dabei um diejenige Melodie, die einstmals, rund 85 Jahre vor Bachs Geburt, Hans Leo Haßler als *Cantus I*-Stimme eines weltlichen Liedes mit dem Text *Mein gmüth ist mir verwirret* komponiert und 1601 im Rahmen seiner Sammlung *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Balletti, Galliarden und Intradan / mit 4.5.6. und 8. Stimmen*<sup>1</sup> in Druck gegeben hatte. Schon wenige Jahre danach wurde sie erstmals mit einem geistlichen Text versehen und erlebte dann eine lange, weitverzweigte Karriere als Gesangbuch-Melodie, während derer sie mit mehreren Dutzend verschiedenen Kirchenliedtexten verbunden wurde<sup>2</sup>.

Heutzutage bringt man sie vor allem mit dem Paul-Gerhardt-Text *O Haupt voll Blut und Wunden* in Verbindung. Diese Zuordnungs-Konvention hat prinzipiell mit Bachs prominentem, besonders aussagekräftigen Einsatz einiger Strophen dieses Liedes an zentralen Stellen in seiner *Matthäus-Passion* zu tun, zusätzlich aber auch mit einer entsprechend herausgehobenen, emphatischen Rezeption ebendieser Bach-

---

1 Haßler 1601.

2 Eine diesbezügliche Zählung im „Dreßdnischen“ Gesangbuch (Ausgabe von 1727) ergab, dass der Melodie in diesem Buch mehr als 30 verschiedene Lieddichtungen zugewiesen sind.

schen Choralsätze (vor allem Nr. 54 *O Haupt voll Blut und Wunden/Du edles Angesichte* und Nr. 62 *Wenn ich einmal soll scheiden*) bei der Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* im 19. Jahrhundert<sup>3</sup>.

Bach selbst hat diese Melodie mit Strophen aus (bzw. unter Bezugnahme auf) insgesamt sechs verschiedenen Lieddichtungen verarbeitet, wie im Folgenden detailliert dargestellt werden wird. Paul Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden* steht hierbei chronologisch gesehen erst an vierter Stelle, gefolgt noch von Paul Gerhardts *Wie soll ich dich empfangen*, dessen erste Strophe in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* als Choralatz erklingt, und Georg Werners *Ihr Christen auserkoren*, dessen vierte Strophe *Nun seid ihr wohl gerochen* (dichterisch frei für *gerächt*, Anm. MW) Bach als Schluss der sechsten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* in eine konzertante Choralbearbeitung fasste.

Eine wichtige Rolle innerhalb von Bachs unterschiedlichen Adaptionen der Melodie spielen außerdem die beiden Lieddichtungen, die seit dem 17. Jahrhundert bis zu Bachs Lebzeiten am stärksten mit der Haßlerschen Liedweise assoziiert wurden – sie sind auch die beiden ersten Kontrafakturen: *Herzlich tut mich verlangen*, ein Sterbelied von Christoph Knoll, und *Ach Herr, mich armen Sünder*, eine Paraphrase des sechsten Psalms von Cyriakus Schneegaß. *Herzlich tut mich verlangen* erschien schon 1613, zwölf Jahre nach der Veröffentlichung des *Lustgartens*, mit Haßlers Melodie in den Görlitzer *Harmoniae Sacrae*. *Ach Herr, mich armen Sünder* ist erstmals in der 1625er-Ausgabe des *Dresdnischen Gesangsbuches*<sup>4</sup> nachweisbar.

Mit *Herzlich tut mich verlangen* betitelte Bach sein Choralvorspiel BWV 727, aller Wahrscheinlichkeit entstanden in seiner Weimarer Zeit. In ebendieser Schaffensperiode komponierte er auch die Kantate *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), deren Schlusschoral *Der Leib zwar in der Erden* der vierten Strophe von Knolls Lieddichtung *Herzlich tut mich verlangen* entspricht und deren Eingangsarie die Liedmelodie als instrumental eingespielten Cantus firmus in sich trägt. Vor dem Hintergrund des Aussagezusammenhangs der Kantate lässt sich erschließen, dass dieser instrumentale Cantus firmus dasselbe Lied bzw. besonders dessen erste Strophe repräsentiert<sup>5</sup>.

Cyriakus Schneegaß' Psalm paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* ist gemäß der entsprechenden Betitelung schon Gegenstand der Choralbearbeitung BWV 742, für welche die Urheberschaft Bachs allerdings mit guten Gründen in Frage gestellt werden kann<sup>6</sup>. Dasselbe Psalmlied wurde später als Ganzes zur Grundlage für die gleichnamige Kantate BWV 135, komponiert für den 25. Juni 1724 (3. Sonntag nach

---

3 Vgl. hierzu Klek 2010.

4 Vgl. Zahn<sup>3</sup>, 1890, S. 400 (Nr. 5385a).

5 Vgl. Osthoff/Hallmark 1984, S. 32.

6 Das Stück wird darum erst ganz am Ende dieser Arbeit untersucht.

Trinitatis) in Leipzig im Rahmen des sog. Choralkantaten-Jahrgangs. Rund zehn Monate zuvor hatte Bach die Liedmelodie, gefasst in einen vierstimmigen Bläusersatz, schon in die Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (BWV 25, aufgeführt am 29. August 1723 in Leipzig) eingebaut. Im Blick auf den Aussagehorizont, den diese Kantate eröffnet, spricht vieles dafür, dass auch hier Schneegaß' Paraphrase des sechsten Psalms der textliche Bezugspunkt für dieses untextierte Choralzitat ist, wie zu zeigen sein wird.

Zwischen BWV 25 und BWV 135 entstand die Kantate *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* (BWV 153), erstmals aufgeführt am Sonntag nach Neujahr (2. Januar) 1724 in Leipzig. Sie enthält als fünften Satz die Choralstrophe *Und ob gleich alle Teufel*, die dem Paul-Gerhardt-Lied *Befehl du deine Wege* entstammt, welches in Leipzig ebenfalls auf die Haßlersche Melodie gesungen wurde. Eine weitere Strophe desselben Liedes setzte Bach wenige Jahre später auch für die *Matthäus-Passion*.

Ebenfalls im Rahmen der *Matthäus-Passion* taucht mutmaßlich im Jahre 1727, wie oben bereits erwähnt, Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden* in Bachs Schaffen auf. Die sechste Strophe desselben Liedes, *Ich will hier bei dir stehen*, verarbeitete Bach nicht nur als Choralatz in der *Matthäus-Passion*, sondern zwei Jahre später auch innerhalb eines Duettts für die Kantate *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem* (BWV 159), wo sie zeilenweise als Cantus firmus in den ariosen Gesang der Altstimme eingeflochten ist. Zu guter Letzt sind noch die beiden einzeln überlieferten Choralätze BWV 270 und 271 zu nennen.

Mit dieser beschreibenden Auflistung sind indes nur die ganz offensichtlichen Fundstellen für die Melodie in den überlieferten Werken Johann Sebastian Bachs benannt. Darüber hinaus gibt es noch eine Reihe von einerseits vokalen, aber anders als mit einem der zugehörigen Liedtexte unterlegten sowie andererseits rein instrumentale Zitate des Incipits (erste Melodiezeile) der Liedweise, die sich mit unterschiedlicher Evidenz als von Bach bewusst gesetzt vermuten lassen. Sie finden sich in den Kantaten *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) und *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127) sowie – mit teilweise geringerer Beweisbarkeit der absichtlichen Setzung durch Bach – in einigen weiteren Kantaten.

## 1.2 Techniken und Zielsetzung des Kirchenlied-Einsatzes innerhalb von Kantaten

Als Choralatz oder Choralbearbeitung vertonte Einzelstrophe, generell mit einem Liedtext-Incipient überbetiteltes Choralvorspiel, textiertes (vokales) oder untextiertes (instrumentales) Einflechten der gesamten Liedmelodie in unterschiedliche Satzzusammenhänge, Zitat bloß des Melodiebeginns – das Spektrum der Verwendungsmög-

lichkeiten, die Bach für diese Melodie gefunden hat, ist sehr weit. Damit ergibt sich auch die Frage nach der Bedeutungsintention solchen Lied- bzw. Liedzitat-Einbaus in größere geistlich-musikalische Zusammenhänge. Für die entsprechenden Choral-sätze der *Matthäus-Passion* fällt die Antwort auf diese Frage nicht besonders schwer: Dort wird durch den Einsatz gezielt ausgewählter Liedstrophen aus dem der Gemein-de vertrauten Gesangbuch-Repertoire eine starke innere Beteiligung der Hörer am Passionsgeschehen evoziert – das Passionsgeschehen wird in diesen Momenten für die hörenden Gemeindeglieder aktualisiert, indem es auf ihre jeweils eigene Frö-migkeit bezogen wird. Die Bachforscherin Renate Steiger spricht in diesem Zusam-menhang von einem „Identifikationsangebot“<sup>7</sup> für die Gemeinde

„mit Parallelen zur Predigtpraxis. Auch die Prediger der Bachzeit streuen in ihre Predigten Liedstrophen ein, oft in gliedernder Funktion, als Ruhepunkte im Ablauf: mit geprägter Formulierung wird ein Gedanke noch einmal wiederholt und zusammengefasst“<sup>8</sup>.

Gerade in der *Matthäus-Passion* lässt sich am Einsatz der Liedstrophen stärker als anderswo eine diesbezügliche persönliche Intention Bachs ablesen, denn die For-schung geht davon aus, dass er selbst diese in Picanders Libretto nicht enthaltenen Liedstrophen ausgewählt hat<sup>9</sup>.

Komplexer schon ist der Rezeptionsvorgang, der den Hörern zugemutet bzw. zugetraut wird, im Falle des rein instrumentalen Komplett-Zitats der Melodie, das für den Hörer, der die Melodie als häufig verwendetes Kirchenlied kennt, zwar musi-kalisch leicht erkennbar sein kann, aber keinen Text mit sich führt: Soll ein solches Melodie-Zitat eine seelsorglich Wirkung entfalten, müssen die Hörer in der Lage sein, selbsttätig einen Text mit dieser Melodie in Verbindung zu bringen, und sie müssen diesen Text, den sie gewissermaßen im Geiste aufzurufen haben, auch inhaltlich mit dem semantischen Umfeld, in dem das Melodiezitat erklingt, verknüpfen können.

Wie intensiv und detailliert ein solcher Verknüpfungsvorgang beim Hören einer Gottesdienstmusik gelingen kann und welche pastorale Wirkung er zu entfalten vermag, hängt freilich vom einzelnen Hörer, genauer gesagt einerseits von dessen Aufmerksamkeit, andererseits aber auch von dessen Vorbildung ab. Man darf aber davon ausgehen, dass die Gottesdienstbesucher der Bachzeit viel vertrauter mit den Inhalten der christlichen bzw. im Besondern der lutherischen Glaubenslehre waren als heutige Kirchgänger: Sonntag für Sonntag, Feiertag für Feiertag nahmen sie teil an den großen exegetischen „Gesamtkunswerken“, die die Gottesdienste seinerzeit

---

7 R. Steiger 2002a, S. 140.

8 Ebd.

9 Ebd.

waren. Die Predigten, die Kirchenliedtexte und auch die Kantatenlibretti waren eng am omnipräsenten Bibelwort der Luther-Übersetzung orientiert oder bestanden passagenweise sogar allein aus aneinandergereihten Bibelzitat. Über viele Jahre und Jahrzehnte hinweg bewirkte diese Omnipräsens des Bibelworts und seiner auf Luthers Prämisse beruhenden Exegese, die Bibel lege sich durch sich selbst aus, sie sei also „sui ipsius interpretes“<sup>10</sup>, eine nachhaltige Vertiefung jener Glaubensinhalte, welche schon früh im Rahmen der Schulausbildung von jedem Einzelnen ausführlich zur Kenntnis genommen worden waren<sup>11</sup>. Ein seinerzeit so verbreitetes Sterbelied wie Christoph Knolls *Herzlich tut mich verlangen*, in dem zentrale Aspekte der barocken *Ars moriendi*, jener schon in der Frühneuzeit verbreiteten und von Luther für die protestantische Frömmigkeitspraxis aufgegriffenen „Kunst“ der christlichen Sterbebereitung<sup>12</sup>, entfaltet sind, wurde mit Sicherheit von vielen Menschen auswendig beherrscht<sup>13</sup>; Todesfälle und die damit verbundenen speziellen Kasualien nahmen ja einen viel breiteren Raum im Alltag der Menschen ein als heute.

Es ist also davon auszugehen, dass zumindest der seelsorgliche Bedeutungshorizont einer solchen Lieddichtung vom zeitgenössischen Hörer imaginiert werden konnte, wenn er die dazugehörige Melodie etwa innerhalb einer Arie wie *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161/1) hörte, erkannte und dabei das zum 16. Sonntag nach Trinitatis gehörige, unmittelbar zuvor zur Kenntnis genommene Evangelium vom *Jüngling zu Nain* (Lk 7,11–17)<sup>14</sup> im Ohr hatte.

Im selben Gottesdienst wird der Pfarrer die Totenerweckung, die im Zentrum dieses Evangeliums steht, in lutherischer Tradition als Sinnbild für Christi uneingeschränkte Macht über den Tod ausgelegt haben, und der Gottesdienstbesucher, der im Rahmen der Feier auch noch das eine oder andere zur Thematik passende Lied selbst gesungen haben wird, dürfte die Kernbotschaft, dass er angesichts von Christi Sieg über den Tod seinen eigenen Tod nicht zu fürchten habe, am Ende umfassend und aspektreich rezipiert haben<sup>15</sup>. Innerhalb dieses Rezeptionsvorgangs regte das Hören der vertrauten Melodie eines Sterbeliedes in entsprechendem text-

---

10 Martin Luther, *Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X. novissimam damnatorum*, WA 7, 154–191 (hier: S. 97).

11 Vgl. hierzu Petzoldt 1985 und Petzoldt 1997.

12 Vgl. hierzu Piper 1975.

13 Der bekannte Theologe und Lieddichter Johann Heermann (1585–1647) etwa veröffentlichte unter dem Titel *Güldene Sterbekunst* eine Sammlung von Predigten aus der eigenen pastoralen Praxis, die allesamt Auslegungen einzelner Strophen des Knollschen Liedes sind.

14 Oder bei Leipziger mutmaßlichen Wiederaufführungen der Kantate am Fest *Mariae Reinigung* auch das Evangelium von Jesu Darstellung im Tempel (die Erzählung vom greisen Simeon, Lk 2,22–32), das ein seliges Sterben in Christo zum Thema hat.

15 Zur Einbettung der Gottesdienstmusik in die Liturgie vgl. für den Leipziger Gottesdienst zur Bachzeit Stiller 1970, S. 63–83 und Petzoldt 1999a.

lich-musikalischen Umfeld als „Identifikationsangebot“<sup>16</sup> ohne Zweifel konkrete Assoziationen und Konnotationen an.

Ein noch komplexerer Rezeptionsvorgang ist zu vollziehen für die sinnstiftende Wahrnehmung des bloßen Melodie-Incips, wie es u. a. mutmaßlich im Mittelsatz der Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) von der Sopranstimme verwendet, aber mit einem zu keiner Lieddichtung gehörigen Text verbunden wird. Hier ist es allein der prägnante Melodiebeginn (auftaktiger Quartsprung nach oben, dann stufenmelodisch absteigende Fünfton-Reihe), der die Liedmelodie als solche assoziieren lässt; wohl anlässlich eines Begräbnisses aufgeführt, bringt die Kantate im fraglichen Mittelsatz den Besuchern der Trauerfeier den Prozess des individuellen Sterbens nahe. So dürfte denjenigen Hörern, die das Melodie-Incipient als solches zu erkennen in der Lage waren, als erstes das Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen* in den Sinn gekommen sein. Wie zu zeigen sein wird, ist das Mit-Denken der *Ars moriendi*-bezogenen Aussagen dieses Liedtextes unmittelbar sinnstiftend für diejenigen Hörer, die Bachs komplexer, mehrschichtiger Aussage-Absicht an dieser Stelle zu folgen vermögen.

Freilich: Wie viele der zufälligen Teilnehmer einer solchen Trauerfeier zur Zeit Bachs in der Lage waren, einen mehrstufigen Rezeptionsvorgang dieser Art beim Hören einer Gottesdienstmusik zu vollziehen, kann niemals mehr mit annähernder Gewissheit ermittelt werden. Dass es jedoch auf jeden Fall mehr waren als in einer vergleichbaren Situation heutzutage, dürfte unmittelbar einleuchtend sein: Der „Traditionsknick“, wie Hans Heinrich Eggebrecht prägnant jenen Graben bezeichnet, „der das heutige Hören von Musik, das ästhetisch orientierte, von dem Musikverstehen der Bachzeit trennt“<sup>17</sup>, ist ohne Zweifel ein entscheidender.

Bachs vielfältiger Rückgriff auf die im Fokus dieser Untersuchung stehende Melodie ermöglicht jedoch noch tiefere Einblicke in seine kompositorische Werkstatt: Dasselbe Melodie-Incipient wie in BWV 106 erscheint – zumindest sind sich zahlreiche, darunter auch nicht explizit theologisch argumentierende Autoren darüber einig<sup>18</sup> – mutmaßlich als instrumentale Bassfigur im Eingangschor der Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), komponiert für den 11. Februar 1725 (Sonntag Estomihi). Hier scheint die Grenze zwischen präkadenzialer Standard-Bassfigur und wirklich „gemeintem“ Liedzitat zu verschwimmen; aber das Zusammentreffen des mutmaßlichen Zitats mit zwei weiteren im selben Eingangschor eingesetzten bzw. zu Strukturelementen des musikalischen Satzes erhobenen

---

16 R. Steiger 2002a, S. 140.

17 Eggebrecht 1988, S. 176.

18 Vgl. u. a. Smend 1966 VI, S. 42; Rienäcker 1983, S. 7; Krummacher 1995, S. 127–145, Küster 1999, S. 290.

Kirchenliedmelodien stützt wiederum die Annahme, das Motiv in der Bassstimme könnte hier ebenfalls bewusst gesetzt sein.

Selbstverständlich fordert ein so relativ verborgen gesetztes Zitat von den Hörern ein noch größeres Abstraktionsvermögen, und es ist nicht anzunehmen, dass der überwiegende Teil der Leipziger Gottesdienstbesucher damals auch *dieses* Zitat wahrgenommen hat. Hier wird also ein Grenzbereich des seelsorglich intentionsgesteuerten Komponierens erkennbar: Wollte Bach auch mit einem Zitat wie diesem noch seinen Hörern eine tatsächlich verwertbare Aussage vermitteln, oder genügt er auf dieser Höhe der Kunstfertigkeit nur noch seinem eigenen, persönlichen Bedürfnis nach Erprobung und Anwendung exzeptioneller tonsetzerischer Raffinesse? Denkbar wäre zudem noch eine spirituelle bzw. religiöse Variante der letzteren Vermutung: Vielleicht betrachtete Bach sinntragende, aber im Tonsatz verborgen eingesetzte kompositorische Maßnahmen wie die exemplarisch genannte auch als innere Angelegenheit zwischen sich selbst und seinem Schöpfer.

### 1.3 Persönliche Frömmigkeit als spiritueller Hintergrund von Bachs Musikschaffen?

Mit Fragestellungen wie dieser wird eine Sphäre berührt, die für die Nachwelt (und vielleicht auch für Bachs zeitgenössisches Umfeld) weitgehend im Dunkel liegt. Bach selbst hat sich zu seinen privaten Belangen – und speziell zu seiner persönlichen Frömmigkeit – wohl nur spärlich in schriftlichen Dokumenten geäußert, soweit dies anhand der überlieferten Schriftstücke beurteilt werden kann<sup>19</sup>. Immerhin lassen zwei dieser Dokumente die Vermutung zu, Bach habe Talente, die einen Menschen zu besonderen Leistungen befähigen, ganz selbstverständlich als Gabe Gottes betrachtet: In einem Fall bezieht er eine entsprechende Äußerung nicht auf sich, sondern innerhalb eines Orgelgutachtens auf die Arbeit eines Orgelbauers<sup>20</sup>; ein anderes Mal (in der Widmung der *Brandenburgischen Konzerte*) spricht er in Bezug auf sich selbst von „petits talents que le Ciel m’a donnés pour la Musique“<sup>21</sup>.

Wertet man solche Äußerungen nicht bloß als Floskeln, die in Schriftstücken dieser Art seinerzeit standardmäßig aufzutauchen hatten, ohne etwas über die wahre innere Haltung des Verfassers auszusagen, sondern stuft sie als Ausdruck eines tatsächlichen Bekenntnisses zu einem hinsichtlich Talentvergabe umsichtigen Schöpfer-

---

19 Ulrich Meyer hat 1977 den Versuch unternommen, die erhaltenen Quellen systematisch aufzuzureihen und hinsichtlich ihrer Aussagekraft zu untersuchen (vgl. Meyer 1977). Ergänzend hierzu vgl. auch Kim 2016.

20 Bach-Dokumente I, S. 162.

21 Ebd., S. 216.

gott ein, dann mag man sie zusammenlesen mit Bachs häufigen Bekundungen, seine kompositorische Arbeit „zur Ehre Gottes“ geleistet zu haben: Sie finden sich als *Soli Deo Gloria*-Vermerk auf zahlreichen Partituren, aber auch in Äußerungen wie der im Mühlhausener Entlassungsgesuch getroffenen, Bach fasse „eine *regulirte kirchen music* zu Gottes Ehren“ als „Endzweck“<sup>22</sup> seines Tuns ins Auge.

Mit Zeugnissen wie diesen ist zunächst eine Beziehung des Komponisten zu einem Schöpfer angesprochen, welcher ein Talent schenkt, das der Empfänger dann wiederum „zur Ehre des Gebers“<sup>23</sup> einzusetzen hat. Andere originale Zeugnisse wiederum erweitern den Horizont einer bloßen Zweierbeziehung zwischen göttlichem Geber und menschlichem Empfänger, der dem Schöpfer durch wohlgefällige Nutzung für die Gabe dankt. Wenn Bach etwa auf der Titelseite seines *Orgelbüchleins* vermerkt: „Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, / Dem Nechsten, draus sich zu belehren“<sup>24</sup>, dann wird deutlich, dass nicht nur Gott, sondern auch die Mitmenschen von den „Zinsen“ profitieren sollen, die ein geschenktes Talent abwirft. Und im oben zitierten Mühlhausener Entlassungsgesuch merkt Bach noch an, es scheine ihm nicht so, als würden sich die Arbeitsbedingungen in Mühlhausen „zu dieser kirchen selbst eigenen Seelen vergnügen künfftig fügen“<sup>25</sup>, womit er wohl andeutet, dass er mit der von ihm projektierten, aber umständehalber nicht mehr verwirklichten „regulirte[n] kirchen music zu Gottes Ehren“ auch das „Seelenheil“ der „ortsansässigen Gläubigen“<sup>26</sup> im Blick gehabt hätte.

Vermutlich in seinem letzten Lebensjahrzehnt versah Bach sein Exemplar der sog. „Calov-Bibel“, eine durch den Theologen Abraham Calov besorgte Ausgabe der Lutherschen Bibelübersetzung samt Kommentaren aus den Schriften Luthers, mit Unterstreichungen und Randbemerkungen<sup>27</sup>. Er tat dies zu einer Zeit, als er den weitaus größten Teil seiner Gottesdienstmusiken bereits komponiert hatte und über sein diesbezügliches Tun nicht mehr nach außen hin, sondern allenfalls sich selbst gegenüber Rechenschaft abzulegen gedachte. Dennoch – oder gerade deshalb? – war es ihm wichtig, neben einer Passage in 2Chr 5, in welcher der Gottesdienst bei der Einweihung des Tempels in Jerusalem ausführlich beschrieben wird, die berühmte Bemerkung anzubringen „NB. Bey einer andächtigen Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart“<sup>28</sup>.

---

22 Ebd., S. 19.

23 Meyer 1977, S. 114.

24 Bach-Dokumente I, S. 214.

25 Ebd., S. 19.

26 So übersetzt Küster diesen Passus (vgl. Küster 1996, S. 161).

27 Vgl. u. a. Meyer 1977, S. 115–118.

28 Ebd., S. 116.

Über diese Marginalie aus Bachs Hand ist schon viel geschrieben worden<sup>29</sup>. An dieser Stelle ist nicht der Ort, tiefer in die Diskussion über die Tragweite dieser privaten Studierstuben-Handlung Bachs einzusteigen. Festzuhalten ist allerdings, dass mit dieser Aussage nun nicht mehr nur der Komponist in Beziehung zu seinem Schöpfer und Talentgeber repräsentiert ist, der sein Talent fruchtbringend auch zur „Belehrung“ seines Nächsten einsetzt. Vielmehr rückt jetzt darüber hinaus auch eine künstlerische Haltung ins Blickfeld, die Bach den Gottesdienst, innerhalb dessen er eine „andächtige Musiq“ zur Aufführung bringt, als Ort der Gegenwart Gottes ansehen lässt.

Nimmt man Bach mit all diesen Äußerungen beim Wort, kann man schließen, dass er sich beim Anwenden und Entfalten seines musikalischen Könnens einerseits direkt seinem Schöpfer, andererseits auch seinem Umfeld gegenüber verpflichtet fühlte. Für die oben gestellt Frage, ob Bach, wenn er – seinem Auftrag als Kantor gemäß – mit musikalisch-rhetorischen Mitteln zum Bibelwort und zur im Gottesdienst (durch Auslegung des Bibelworts) entfalteteten Theologie Stellung nimmt, den Erkenntnisgewinn der zuhörenden Gemeinde oder aber vor allem die kreative Umsetzung seines eigenen kompositorischen Könnens im Blick hat, bietet sich mit Blick auf die oben angeführten Zitate die Antwort an, Bach habe wohl beide Aspekte zusammen gesehen: Indem er seinem Talent gemäß „andächtige musique“ verfasste und aufführte, nutzte und mehrte er dieses Talent und diente gleichzeitig seinem Nächsten – im Fall des Gottesdienstes als Aufführungsort also der anwesenden Gemeinde. Und wenn er, wie er in seiner Calov-Bibel vermerkt hat, tatsächlich der Meinung war, eine „andächtige musique“ befördere die „Gnadengegenwart“, also evtl. die reale Anwesenheit Gottes im Sinne einer *praesentia gratiae* inmitten der feiernden Gemeinde, dann kommt einem solchen verantwortungsvollen musikalischen Wirken doch erhebliche Bedeutung zu.

## 1.4 Bachs geistlicher und geistiger Horizont

In einer Untersuchung wie der vorliegenden ist im Zuge der Diskussion mutmaßlicher musikalisch-theologischer Aussagen, die Bach in seinen Gottesdienstmusiken gemacht haben kann, Rechenschaft abzulegen über in den Analysen zur Anwendung gebrachte Interpretationsansätze, die Bach neben bloß kompositorischer Kunstfertigkeit zusätzlich auch theologisches Wissen und dessen Umsetzung im Kompositionsvorgang „unterstellen“. Wesentlich ist hierbei nicht einmal die Fragestellung,

<sup>29</sup> Vgl. zum möglichen theologischen Deutungshorizont u. a. R. Steiger 2002a, S. 243–246 (mit vielen weiterführenden Literaturhinweisen), Wersin 2010, S. 74–87, oder zuletzt A. Hoyer 2018, S. 69–106.

ob Bach das, was er an theologischen Aspekten musikalisch versinnbildlicht haben könnte, auch ganz privat tatsächlich geglaubt hat<sup>30</sup>; immerhin wurde weiter oben versucht zu zeigen, dass eine persönliche christliche Frömmigkeitshaltung Bachs keineswegs unwahrscheinlich ist. Aber freilich könnte Bach unbeschadet persönlicher Gleichgültigkeit gegenüber den von ihm vertonten Texten auch einfach auf Basis einer professionellen Arbeitsauffassung das geliefert haben, was seine geistlichen Vorgesetzten von ihm verlangten.

Aber auch dabei hätte er in puncto musikalisch vermittelter theologischer Sinnbildlichkeit sich im Rahmen dessen bewegen müssen, was er überhaupt an Hintergrundwissen hätte haben *können*. Und hierzu existieren seit langem doch recht klare Anhaltspunkte. Ulrich Meyer, der für das in seinen Werkporträts insgesamt in musikalisch-theologischer Hinsicht nicht besonders ergiebig aufgestellte Bach-Handbuch<sup>31</sup> einen Artikel über Bachs *Geistliche Welt*<sup>32</sup> verfasst hat, umreißt ebendort gewissermaßen einen Mindeststandard dessen, was man über Bachs Geisteshaltung heute wissen bzw. als gegeben betrachten kann. Er beschreibt als *Geistlich-Geistigen Hintergrund* der Bachschen Welt eindeutig das Luthertum und benennt neben der lutherischen Orthodoxie gleichwohl auch den Pietismus und die Aufklärung als Strömungen, deren Einfluss Bach ausgesetzt gewesen sei<sup>33</sup>. Er beleuchtet Bachs *Geistliche Welt* auf Basis des Buchbestandes, den dieser nachgewiesenermaßen in seiner privaten Bibliothek aufbewahrte<sup>34</sup>. Bachs Eintragungen in die erwähnte Calov-Bibel (bisher der einzige Titel dieser Bibliothek, von dem tatsächlich Bachs eigenes Exemplar gefunden wurde) belegen, dass er mit diesen Büchern auch gearbeitet hat. Für Bachs Bibliothek hatte schon 1986 der einer mystisch verklärenden Bach-Sicht gänzlich unverdächtige Theologe Johannes Wallmann konstatiert, er kenne „keinen anderen Fall eines so geschlossenen konfessionell lutherischen Buchbestandes“<sup>35</sup>, und „nach den Büchern seiner geistlichen Bibliothek“<sup>36</sup> stehe Bach „weder der Frühaufklärung noch dem Pietismus nahe“, sondern er gehöre „ganz dem Raum der lutherischen Spätorthodoxie zu, wie sie im frühen 18. Jahrhundert an den Stätten seines Wirkens in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und zuletzt in Leipzig herrschte.“<sup>37</sup>

---

30 Eine zu treffende Distinktion, auf die u. a. Eggebrecht nachdrücklich verweist; vgl. Eggebrecht 1989, S. 183.

31 Emans 2007–2015.

32 Meyer 2015, S. 500–524.

33 Ebd., S. 500–513.

34 Ebd., S. 513–516.

35 Wallmann 1986, S. 138.

36 Ebd., S. 140.

37 Ebd.

Damit ist also nicht nur Bachs theologisches Interesse, sondern auch seine Ausrichtung innerhalb des religiös-weltanschaulichen Angebots seiner Zeit und seines Umfeldes schlüssig beschrieben. Freilich wäre auch an dieser Stelle wieder der Einwand möglich, Bachs Interesse für geistliche Literatur könne ausschließlich berufsbedingt gewesen sein und spiegele womöglich nicht seine private Geisteshaltung wider. Dies würde aber nichts daran ändern, dass es durchaus legitim ist, in seinen geistlichen Werken nach den Spuren seines dann eben rein professionell erworbenen und gepflegten theologischen Wissens zu suchen.

Ulrich Meyer geht in seinem Artikel über Bachs *Geistliche Welt* auch noch auf Bachs Lebensgeschichte ein<sup>38</sup>, um dort u. a. Martin Luthers *Kleinen Katechismus*<sup>39</sup> und Leonhard Hutters *Compendium locum theologicorum*<sup>40</sup> als grundlegende Inhalte von Bachs Schulbildung zu benennen, und widmet sich schließlich exemplarisch den „Frömmigkeitsäußerungen“ Bachs<sup>41</sup>, auf die weiter oben in dieser Einführung in Auswahl schon eingegangen wurde. Schließlich benennt er, wiederum wohl im Sinne eines Mindeststandards, einige „Symbolarten“, Techniken der kompositorischen Versinnbildlichung theologischer Inhalte also, die seines Erachtens mit Sicherheit in Bachs Werken zu finden sind<sup>42</sup>.

Schon in seiner Promotionsschrift von 1979<sup>43</sup> legte Meyer außerdem differenziert dar, dass Bachs Musikbegriff aller Wahrscheinlichkeit nach ausgesprochen breit angelegt war; die anschließende knappe Zusammenfassung folgt Meyers Darstellung: Bachs entfernter Verwandter Johann Gottfried Walther, mit dem er gemeinsam von 1708 bis 1717 in Weimar tätig war, legte 1708 mit seinen *Praecepta der Musicalischen Composition*<sup>44</sup> ein musiktheoretisches Lehrwerk vor, in dem der mittelalterliche quadriviale und der lutherisch-protestantisch geprägte triviale Musikbegriff gemeinsam betrachtet werden.

Dabei definiert der quadriviale, wissenschaftliche Musikbegriff die prominente Stellung der Musik in einem harmonikalen, von Zahlenverhältnissen geprägten Weltbild, das in der antiken Philosophie wurzelt; dieser Musikbegriff sieht die Musik als Spiegelbild kosmischer Ordnung. Er wurde besonders eindrucksvoll von Andreas Werckmeister für die Barockzeit aktualisiert<sup>45</sup>, mit dem Walther in Kontakt gestanden hat<sup>46</sup>.

38 Meyer 2015, S. 517–520.

39 WA 30, 239–345.

40 Hutter 1610.

41 Meyer 2015, S. 520–522.

42 Ebd., S. 522–524.

43 Meyer 1979.

44 Walther Praecepta.

45 Vgl. Werckmeister 1707.

46 Mattheson 1740, S. 388.

Der triviale, praktische Musikbegriff dagegen repräsentiert die musikalische Praxis und wurde von den komponierenden protestantischen Kantoren, inspiriert u. a. durch Luthers sprachlich ungemein kraftvolle Bibelübersetzung, hinsichtlich der rhetorischen Aussagefähigkeit der Musik ausgebaut und weiterentwickelt, woraus die Lehre von der *Musica poetica* erwuchs.

Bach und Walther standen während der Weimarer Jahre persönlich und beruflich in engem Kontakt zueinander, von einem regen fachlichen Austausch auch über musiktheoretische Fragestellungen ist auszugehen<sup>47</sup>. Walther gilt als

„Repräsentant der Spätzeit der protestantischen, besonders der mitteldeutschen Tradition der Musiklehre und -praxis.“<sup>48</sup>

U. a. durch fachliche Diskurse mit Walther dürfte Bach also mit der Musiklehre seiner Zeit bzw. mit deren theoretischer Rückbindung an die antike Philosophie einerseits und mit ihrer im Protestantismus als *Musica poetica* zur Blüte gelangten praktischen Seite umfassend vertraut gewesen sein. Meyer zeigt in seiner Arbeit anhand von Beispielen, wie differenziert Bach in seinem Schaffen einerseits mit „Figuren und Symbole(n)“<sup>49</sup>, andererseits mit „Formen und Ordnungsprinzipien“<sup>50</sup> operiert und sich damit auf der Höhe seines Könnens dem quadrivial-wissenschaftlichen wie auch dem trivial-wortausdeutenden Traditionsstrom der europäischen Musikgeschichte gleichermaßen verpflichtet zeigt. Mit diesen beiden Seiten seiner Kunst setzt er die Musik letztendlich in Beziehung zur Sphäre des Göttlichen: Als Spiegel eines geordneten Universums repräsentiert sie die göttliche Schöpfungsordnung, als der Sprache verwandte *Musica poetica* vermittelt sie dem Hörer das Wort Gottes.

## 1.5 Geschichte und Gegenwart der musikalisch-theologischen Bachforschung

Der schon erwähnte „Traditionsknick (...), der das heutige Hören von Musik (...) von dem Musikverstehen der Bachzeit trennt“<sup>51</sup>, ist nicht nur für die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Wort-Ton-Verhältnis bei Bach relevant, sondern prägte die Rezeption der deutschsprachigen geistlichen Musik Bachs bereits zur Zeit ihrer Wiederentdeckung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unter den frühen Zeugnissen

---

47 Vgl. Geck 2000, S. 105.

48 Vgl. Werner Breig, Artikel „Walther, Johann Gottfried“, in: MGG<sup>neu</sup>, Personenteil, Bd. 17, Sp. 453.

49 Meyer 1979, S. 48–79.

50 Ebd., S. 80–103.

51 Eggebrecht 1988, S. 176.

der Bach-Renaissance haben Carl Friedrich Zelters briefliche Äußerungen gegenüber Johann Wolfgang Goethe besondere Berühmtheit erlangt. Zelter schrieb am 5. April 1827:

„Denn was aus diesem Quell in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da es ganz unvergleichlich ist mit dem was ist. Manchmal ist mir's dabey als wenn ich das Universum im Durchschnitte, und an der einen Hälfte den Zusammenhang mit der andern gewahrte, und ist alles nichts anderes als Musik.“<sup>52</sup>

Wenige Zeilen später formuliert er dann:

„Das größte Hinderniß in unserer Zeit liegt freylich in den ganz verruchten Deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernst der Reformation unterliegen (...). Daß ein Genie dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehn lassen [konnte, Ergänzung MW] der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nun das Außerordentliche an ihm.“<sup>53</sup>

Zelter erlebte die Musik Bachs *als solche* in ihrer universellen, zeitübergreifenden Größe. Die mit ihr verbundenen deutschsprachigen Texte hingegen betrachtete er nicht nur als inhaltlich ganz und gar an die Theologie ihrer Entstehungszeit gebunden, sondern darüber hinaus als qualitativ so minderwertig, dass er sie sich als Inspirationsquelle für die großartige Musik Bachs kaum vorstellen konnte.

Eine Beurteilung wie diese repräsentiert ein in jener Zeit der Bach-Wiederentdeckung wurzelndes Stereotyp, das bis in unsere Tage die Auseinandersetzung mit Bach beeinflusst: Die Musik der geistlichen Werke Bachs wird losgelöst von ihrer Textgrundlage bewertet. Den Pionieren der Bach-Renaissance kann man dafür freilich keinen Vorwurf machen. Theologie und Frömmigkeit hatten sich im Zuge von Aufklärung und Säkularisierung tiefgreifend verändert, und eine historisch-kritische Würdigung der sprachlichen Ausdrucksformen in Texten lutherisch-orthodoxer Prägung lag damals noch nicht im Interesse der Zeit. Hinzu kamen auch ganz grundsätzliche Probleme mit der Struktur barocker Textbücher: Schwierigkeiten bereitete den Rezipienten des frühen 19. Jahrhunderts etwa der abwechselnde Einsatz unterschiedlicher Textgattungen wie Bibelwort, Choraltext und freie Poesie innerhalb eines Librettos oder die simultane Verknüpfung von Choral- und Arientexten<sup>54</sup>.

---

52 Zitiert nach Riemer 1834, S. 293.

53 Ebd., S. 294.

54 Vgl. hierzu etwa Friedrich August Gottholds 1832 in den *Ostsee-Blättern* erschienene Rezension zweier Aufführungen der *Matthäus-Passion* in Königsberg (zitiert nach Geck 1967, S. 153–166).

Noch im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch wandelte sich allmählich die Wahrnehmung der Beziehung von Wort und Ton bei Bach. Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer Wiedergewinnung des tatsächlichen, tief in der Substanz der Werke verankerten Zusammenhangs zwischen Text und Musik waren einige Jahrzehnte nach Zelters Äußerungen Albert Schweitzers Beschreibung von „Tonmalereien“<sup>55</sup>, also textversinnbildlichenden musikalischen Figuren in Bachschen Choralvorspielen für Orgel, zu denen er durch die diesbezüglichen Fragen seines des Deutschen nicht mächtigen und daher mit den Choraltexten nicht vertrauten Pariser Orgellehrers Charles-Marie Widor angeregt worden war. Schweitzers Beobachtungen fanden später Eingang in seine 1908 in deutscher Sprache erschienene Bach-Monographie<sup>56</sup>.

Im selben Jahr trat Arnold Schering mit der Entdeckung einer in barocken Quellen nachweisbaren musikalischen Figurenlehre an die Öffentlichkeit<sup>57</sup> und begründete damit die in den 1950er Jahren schließlich zu einem Höhepunkt gelangte Tradition der systematischen musikalisch-rhetorischen Analyse des Verhältnisses von Sprache und Musik u. a. in den Kompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Standardwerk aus dieser Perspektive ist Arnold Schmitz' Studie „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“<sup>58</sup>. Zwar wurde die Bedeutung von kataloghaften Figurenlehren für die unmittelbare kompositorische Praxis barocker Komponisten mittlerweile relativiert<sup>59</sup>, aber die Erforschung des differenzierten, engen Ineinanders von Sprache und Musik im barocken Repertoire vor dem Hintergrund des auf die barocke Rezeption der *Septem Artes liberales* Bezug nehmenden trivialen Musikbegriffs war dennoch ein epochaler Meilenstein. Die so gewonnenen Erkenntnisse sind grundlegend gerade auch für eine Analyse der geistlichen Musik Bachs aus theologischer Sicht. Sie wurden in diesem Sinne fruchtbar gemacht u. a. von Andreas Marti in seiner dezidiert musikalisch-rhetorisch und theologisch ausgerichteten Untersuchung der Bachschen Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis<sup>60</sup> und jüngst auch durch den Schweizer Theologen Arend Hoyer, der aus theologischer Sicht Bachs Kantaten zum 14. Sonntag nach Trinitatis vor dem Hintergrund der klassischen Rede-Lehre in ihrer Wirkung auf den lutherischen Gottesdienst untersucht<sup>61</sup>.

Die Erkundung des Ineinanders von Musik und Theologie in Bachs geistlichen Werken wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts u. a. befruchtet durch die Publi-

---

55 So nennt Schweitzer selbst in seiner Bach-Monographie die von ihm beschriebenen musikalischen Figuren, vgl. Schweitzer 1908, u. a. S. 376.

56 Schweitzer 1908.

57 Schering 1908.

58 Schmitz 1950.

59 Vgl. z. B. Klassen 2001.

60 Marti 1981.

61 A. Hoyer 2018.

kationen des evangelischen Pfarrers und Musikwissenschaftlers Walter Blankenburg, dessen populäre Kommentare zur *H-Moll-Messe*<sup>62</sup> und zum *Weihnachts-Oratorium*<sup>63</sup> ein breites Publikum erreichten. Auch der Bach-Forscher Alfred Dürr nahm in sein 1971 erstmals erschienenenes Kantaten-Handbuch<sup>64</sup> zahlreiche Hinweise zu theologisch-musikalischen Beziehungen auf und benannte in den einzelnen Kantaten-Kommentaren mit den Episteln und Perikopen der Sonn- und Feiertage die biblischen Bezugstexte der Werke; in späteren Auflagen des weit verbreiteten Handbuchs werden zudem die vollständigen Texte sämtlicher besprochener Kantaten mitgeliefert.

Die von Dürr<sup>65</sup> und seinem Kollegen Georg von Dadelsen<sup>66</sup> in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre vorgenommene Neudatierung vieler Kantaten Bachs auf Basis von Handschriftvergleichen und Ergebnissen der Papierforschungen förderte allerdings gleichzeitig im Lager derjenigen Musikologen, die der Annahme einer wie auch immer gearteten theologisch motivierten künstlerischen Haltung Bachs skeptisch gegenüberstanden, die Sichtweise, das Bild von Bach als „schöpferische[r] Diener am Wort“, als „eherne[r] Bekenner des Luthertums“, sei „eine Legende“<sup>67</sup>: So formulierte es Friedrich Blume in seiner „Mainzer Rede“ beim 7. *Internationalen Bachfest* im Juli 1962; diesem „Mainzer Erdbeben“ widmete sogar das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* einen Artikel<sup>68</sup>. Grundlage für diese Einschätzung war die nunmehr unwiderlegbare Erkenntnis, dass Bach den allergrößten Teil seiner Gottesdienstmusiken schon in den ersten Leipziger Jahren geschaffen hatte und seine diesbezügliche Kompositionstätigkeit schon in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre stark reduzierte, um sie wenig später vermutlich fast ganz aufzugeben.

Nicht zuletzt Blumes Verdikt gab dann im Jahre 1976 Anlass zur Gründung der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*. Neben den Initiatoren Renate Steiger und Walter Blankenburg gehörten Steigers Ehemann, der Heidelberger Theologe Lothar Steiger, sowie später der Leipziger Theologe Martin Petzoldt zu den prominenten Mitgliedern dieses Arbeitskreises. Namentlich die Theologin und Musikwissenschaftlerin Renate Steiger forschte gemäß den Zielsetzungen der Gruppe umfassend in Bach-relevanten historischen Quellen, in Erbauungs- und Gebetbüchern sowie Predigtsammlungen der Bachzeit, um sich der Beantwortung der Frage zu widmen, was Bach an Theologie gekannt, was er auf diesem Gebiet

---

62 Blankenburg 1950.

63 Blankenburg 1982.

64 Dürr 1971.

65 Vgl. Dürr 1976.

66 Dadelsen 1958.

67 Friedrich Blume, *Umriss eines neuen Bach-Bildes*, Kassel 1962. Zitiert nach Geck 1970, S. 9.

68 Erdbeben in Mainz, in: *Der Spiegel* 28 (1962), S. 57–60, Digitalisat: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45140799.html>, abgerufen am 24.7.2018.

gewusst und folglich für sein Komponieren genutzt haben *konnte*<sup>69</sup>. Genau dies war im Übrigen auch eines der Desiderate, die Johannes Wallmann noch 1986 in seinem Aufsatz über Bachs Bibliothek benannte: „Die in Bachs geistlichen Büchern enthaltenen theologischen Anschauungen“ seien

„gründlicher zu studieren und mit den Texten der Bachschen Kirchenmusik (aber auch mit dem textlich bezogenen Orgelwerk) in Beziehung zu setzen“<sup>70</sup>.

Die Fülle des bis jetzt schon gefundenen, untersuchten und in Publikationen ausgewerteten Quellenmaterials zu Bachs theologischem Umfeld ermöglicht es heute jedem dafür aufgeschlossenen Bachfreund oder -forscher, sich davon zu überzeugen, dass man ganz ohne historisches theologisches Wissen wichtige Phänomene der geistlichen Musik Bachs im Schnittpunkt von aufeinander bezogener Ton- und Wortebene nicht verstehen kann. Der auf diesem Wege in den vergangenen Jahrzehnten erzielte Erkenntnisgewinn ist zweifellos bahnbrechend.

Dennoch wird den Forschungsergebnissen der wissenschaftlich fundierten theologischen Bachforschung auch in jüngerer Zeit immer wieder grundsätzliche, teils auch weltanschaulich motivierte Kritik entgegengebracht.

Manches, was in diesem Zusammenhang vorgetragen wird, erinnert hinsichtlich der Argumentationsstruktur deutlich an Sichtweisen aus der frühen Zeit der Bach-Renaissance, die Ausgangspunkt dieser Darstellung war. So scheint etwa Wolfgang Hildesheimers 1985 beim *Internationalen Musikfest* in Stuttgart getätigte Äußerung,

„nichts hätte Bach ferner gelegen, als die grobe Bildhaftigkeit der Worte als Herausforderung an seine kompositorische Vielseitigkeit oder Integrität zu betrachten. (...) Wir bewundern das Ingenium der Überwindung minderen Materials durch sublimen Größe“<sup>71</sup>

direkt an Zelters Kritik aus dem Jahre 1827 anzuknüpfen. Und Michael Hoyers 1991 publizierte These, Bach biete in der Eingangsarie von BWV 161, wo die Liedmelodie *Herzlich tut mich verlangen* mit dem ariosen Gesang der Altstimme kombiniert ist, „die ganze Artistik der Satztechnik“ auf, um letztlich „die Unvereinbarkeit des Vereinten zu demonstrieren“<sup>72</sup>, erinnert stark an das ähnlich gelagerte Unbehagen gegen-

---

69 Quasi die Summa der Bach-bezogenen Forschungen Renate Steigers findet sich vereint in R. Steiger 2002a.

70 Wallmann 1986, S. 142.

71 Hildesheimer 1985, S. 27 u. 28.

72 M. Hoyer 1991, S. 320.

über der Kombination unterschiedlicher Textgattungen, das der Autor der bereits erwähnten Rezension aus den *Ostsee-Blättern* im Jahre 1832 zum Ausdruck brachte.

Der seltene Fall einer verunglückten theologisch-musikalischen Deutung samt nachfolgender Korrektur aus kompetenter Perspektive begegnet in Gestalt eines Vortrags von Ulrich Konrad aus dem Jahre 1997 über *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen* BWV 87 (veröffentlicht im Jahre 2000<sup>73</sup>) und Renate Steigers Replik.<sup>74</sup> Steigers Kritik setzt an bei der von ihr minutiös diagnostizierten mangelnden Sorgsamkeit Konrads im Umgang mit dem von Christiana Mariana von Ziegler gedichteten Text der Kantate, welcher laut Steiger zwar vordergründig „einige poetische Schwächen“<sup>75</sup> aufweise, von Konrad ihres Erachtens aber zu wenig fachkundig in den Zusammenhang der zeitgenössischen Erbauungs- und Predigtliteratur gestellt werde, weshalb Konrad den theologischen Skopus nicht präzise erfasse und letztendlich auch zu einer Unterbewertung des engen Zusammenhangs von Zieglers Text und Bachs Musik gelange. Steiger schickt ihren detaillierten Ausführungen die grundsätzliche Bemerkung voraus,

„fächerübergreifendes Arbeiten ist in der Bachforschung angemessen und ergiebig. (...) Aber die Hürden sind hoch und die gegenseitige Fremdheit oft unüberwindlich, wo der Sachverstand für die jeweils andere Disziplin nicht entwickelt ist.“<sup>76</sup>

Gelegentlich findet solch grundsätzliches Misstrauen gegenüber einem konsequent interdisziplinär angelegten theologisch-musikalischem Deutungsansatz auch explizit als Methoden-Kritik Eingang in die Fachliteratur. Ein Beispiel hierfür ist Hans Heinrich Eggebrechts schon erwähnter Vortrag beim Symposium der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung* im Jahre 1987, in welchem er einerseits zwar berechtigterweise vor zweifelhaften Deutungsansätzen warnt, die die Sphäre des „unserer unmittelbaren, ästhetischen Erfahrung Verborgene[n]

zu einer kryptographischen Verborgenheit erweitert und vertieft, die von Zahlen- und anderen Symbolismen aller Art bis hin zu Vignettenschnörkeln und Tintenklecksen in Bachs Handschriften reicht“<sup>77</sup>.

Andererseits jedoch bezieht er seinen siebenfach formulierten Aufruf zur „Vorsicht“ im selben Vortrag auch auf alle anderen Bereiche (Musik als Abbild der Schöp-

---

73 Konrad 2000.

74 Steiger 2002a, S. 318–341.

75 Ebd., S. 341.

76 Ebd., S. 318.

77 Eggebrecht 1989, S. 179.

fungsordnung<sup>78</sup>, Bach musikalisch-pastorale Absichten<sup>79</sup>, Bachs Umgang mit den deutschen Textvorlagen<sup>80</sup>, musikalische Rhetorik<sup>81</sup>, etc.), die von der theologischen Bachforschung mit guten Gründen als durchaus relevant für Bachs Komponieren geistlicher Musik betrachtet werden<sup>82</sup>.

In einem Referat beim Eutiner Symposium *Kirchenmusik und Verkündigung – Verkündigung als Kirchenmusik* (2001) laviert Birger Petersen-Mikkelsen unter Nennung zahlreicher Autoren und Veröffentlichungen aus dem Bereich der theologischen Bachforschung zwischen einer prinzipiellen Zustimmung zum Einfluss eines religiösen Weltbildes auf Bachs Schaffen und einer teils am Beispiel dargelegten Ablehnung allzu expliziter Deutungen. Wo genau für ihn die Trennlinie verläuft, ist dabei nicht ganz klar auszumachen<sup>83</sup>. Und mit Maarten t’Harts persönlich-bekennnishafter Schrift „Bach und ich“<sup>84</sup> hat die dezidierte Kritik an der theologischen Bachforschung sogar Eingang in die Belletristik gefunden; im Anschluss seiner pointierten Ausführungen räumt der erklärte Agnostiker t’Hart allerdings ein, dass Bach sehr wahrscheinlich „tief gläubig“ war.<sup>85</sup>

Die in skeptischen Äußerungen dieser Art auszumachenden Zweifel spiegeln oft Berührungängste und Unverständnis wider, deren Ursachen in der Schwierigkeit des interdisziplinären Interpretationsansatzes zu suchen sind: Wer wie Wolfgang Hildeheimer die Bachkantaten und ihre Texte weder musikalisch noch theologisch, sondern aus germanistischer Sicht bewertet, kann nicht zu einem substantiell aussagekräftigen Ergebnis kommen. Wer sich als Musikwissenschaftler nicht auf die theologische Ebene einlassen möchte, um zumindest den frömmigkeitsrelevanten Wissensstand zu erreichen, den ein gebildeter Mensch der Bach-Zeit allein aufgrund seiner Schulbildung gehabt haben muss, der wird aus Sicht seines eigenen Fachs dazu neigen, das Faszinosum der Bachschen geistlichen Musik allein an der musikalischen Gestalt und Ausarbeitung der Werke festzumachen, obwohl beim Entstehungsprozess derselben – dies legt ja schon allein die Bestimmung der Stücke für den Gottesdienst nahe – die theologische Dimension zweifellos eine wichtige Rolle gespielt hat.

Außer in solch expliziten Beispielen schlägt sich die Zurückhaltung gegenüber Deutungsansätzen aus theologischer Sicht jedoch meistens schlichtweg in einem weitreichenden Schweigen über diese Dimension der Werke nieder. Zu beobachten ist dies etwa in modernen Bach-Handbüchern mit Werkanalysen, unter denen Dürrs

---

78 Ebd., S. 179.

79 Ebd., S. 180.

80 Ebd., S. 180–81.

81 Ebd., S. 181–82.

82 Vgl. Eggebrecht 1989.

83 Petersen-Mikkelsen 2003.

84 t’Haart 2002.

85 Ebd., S. 94.

Kantaten-Handbuch<sup>86</sup> eine rühmliche Ausnahme bildet. Zumeist nämlich fehlen in den Werkbesprechungen solcher Handbücher<sup>87</sup> Hinweise auf theologische Motivationen für kompositorische Maßnahmen weitestgehend – und dies, obwohl eine Beschreibung des weltanschaulichen Horizonts von Bach keineswegs komplett unterschlagen wird: Er ist allerdings ausgelagert in geschlossene Essays<sup>88</sup>, deren grundlegende Erkenntnisse für die Darstellung der Werke dann am konkreten Einzelbeispiel kaum nutzbar gemacht werden.

Im Gegensatz dazu sieht sich die vorliegende Studie auch im Detail der seriösen, fachlich fundierten theologischen Bachforschung verpflichtet, wie sie von Renate und Lothar Steiger, Martin Petzoldt und einigen weiteren Autoren wie z. B. Elke Axmacher oder Meinrad Walter entwickelt und in zahlreichen Veröffentlichungen an konkreten Beispielen vorgeführt wurde. Die Überbrückung dessen, was Eggebrecht als „Traditionsknick“<sup>89</sup> bezeichnet, bleibt die einzige Chance, sich in den geistlichen Erlebnishorizont Bachs und seiner Zeitgenossen einzuarbeiten und aus dieser Sicht der geistlichen Musik Bachs noch weitaus näher zu kommen, als dies im Hören und durch eine vorwiegend musikalische Analyse möglich ist.

Diesbezüglich zum Erkenntnisgewinn der interessierten Leserschaft beizutragen ist die Absicht dieser Studie über Bachs vielgestaltige Adaption einer bekannten Liedmelodie und die mit dieser Adaption verbundenen Aussageabsichten.

## 1.6 Zur Methodik dieser Studie

Johann Sebastian Bach hat die Liedmelodie *Herzlich tut mich verlangen* situativ und bedarfsgerecht in verschiedenen Tonarten, ganz oder teilweise, dabei verschieden textiert oder auch untextiert, in unterschiedlichen Werken, die auch zu verschiedenen Gattungen gehören, bisweilen satzintern und manchmal auch satzübergreifend, zum Einsatz gebracht. Sein Umgang mit dieser Melodie gibt für die Untersuchung somit keinerlei aus dem Gegenstand selbst ableitbare Systematik vor, die zwingend in einer diesbezüglich motivierten Anordnung der besprochenen Musik erforderlich machen würde. Ich habe mich daher für einen weitestgehend chronologischen Durchgang durch die betroffenen Werke entschieden.

Das bringt den Vorteil mit sich, dass die Leser die Rahmenbedingungen und Begleitumstände des Auftretens der Melodie im Werk von Bach gleichfalls in chrono-

86 Dürr 2000.

87 Vgl. Küster 1999, Emans 2007–15 und neuerdings auch Krummacher 2018.

88 Für das Bach-Handbuch des Bärenreiter-/Metzler-Verlages (Küster 1999) besorgte dies Martin Petzoldt, für dasjenige des Laaber-Verlages (Emans 2007–15) Ulrich Meyer (Meyer 2015).

89 Eggebrecht 1988, S. 176.