

Liederkunde
zum
Evangelischen
Gesangbuch

Heft 20

Vandenhoeck
& Ruprecht



Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch

Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland

gemeinschaftlich mit
Ansgar Franz, Gerhard Hahn, Barbara Lange,
Helmut Lauterwasser, Bernhard Leube und Bernhard Schmidt

herausgegeben von

Martin Evang und Ilsabe Seibt

Ausgabe in Einzelheften

Heft 20

Vandenhoeck & Ruprecht
in Göttingen

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

Fillmann, Dr. Elisabeth, Literaturwissenschaftlerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Projekt Gesangbuchbibliographie im Gesangbucharchiv der Universität Mainz: EG 531 * *Hahn, Dr. Gerhard* (s. Heft 1): EG 231 T * *Herbst, Dr. Wolfgang* (s. Heft 15): EG 238, 376 * *Lange, Barbara* (s. Heft 19): EG 502 T * *Lauterwasser, Dr. Helmut* (s. Heft 17): EG 158 M, 159 M, 502 M * *Leube, Bernhard* (s. Heft 17): EG 413 * *Marti, Andreas* (s. Heft 7/8): EG 155, 290 M, 421 * *Martini, Dr. Britta*, Kirchenmusikerin und Literaturwissenschaftlerin, Studienleiterin für kirchenmusikalische Aus- und Fortbildung in der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz, Berlin: EG 302 * *Meier, Dr. Siegfried*, Pfarrer, Wetzlar: EG 285 * *Monninger, Dorothea* (s. Heft 2): Redaktion * *Schäfer, Dr. Christiane* (s. Heft 14): Hymnologische Nachweise * *Schmidt, Dr. Bernhard* (s. Heft 8): EG 348 * *Seibt, Dr. Ilisabe* (s. Heft 14): EG 158 T, 159 T * *Smets, Dr. des. Anne*, Vikarin der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, Hamburg: EG 492 * *Stalman, Dr. Joachim* (s. Heft 1): EG 378 * *Stefan, Hans-Jürg* (s. Heft 4): EG 290 T, 301 * *Wissemann-Garbe, Dr. Daniela* (s. Heft 15): Hymnologische Nachweise

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

ISBN 978-3-525-50343-0

© 2015, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen/
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U.S.A.
www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages. Printed in Germany.

Satz: Satzspiegel, Nörten-Hardenberg
Druck und Bindung: © Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

155 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

EG 155ö GL2 147ö RG 156ö+ KG 199ö+ CG 344ö+ EM 437ö

Text

Verfasser unbekannt, seit dem späten 17. Jh. wird Wilhelm II., Herzog zu Sachsen-Weimar, genannt **Entstehung** vor 1643, vgl. Kommentar **Quellen** (a) *Lutherisch Hand-Büchlein* [...] *Formiret und geordnet* (Johann Niedling), Altenburg 1651 (Die in FT II,73 verwendete Ausgabe von 1648 ist heute nicht mehr nachweisbar.) * (b) *CANTONALE SACRUM, Das ist/ Geistliche Lieder!* [...] Gotha 1651 (DKL 1651¹⁸) **Überschrift** (a) *Frommer Christen Hertzens=Seufftzer-*

lein umb Gnade und Beystand des Heiligen Geistes/ bey dem Gottesdienst vor den Predigten. * (b) *Vor der Predigt zu singen.* **Ausgabe** FT II,73 **Strophenbau** A8/4a A8/4a A8/4b A8/4b vgl. Frank 4.58 ‚ambrosianische Hymnenstrophe‘ **Abweichungen** (a) 1,3 Mit *Lieb* und; 3,3 *Im ewign Heil und selign Licht*; ohne Strophe 4 * (b) 1,3 *HER* uns regier * GL2: 1,3 mit *Lieb* und * RG: 2,4 *wohl bekannt* **Verbindung** TM in (a) ohne M * (b) wie EG

Melodie

Incipit 1_3_53_2 34#5_ **Entstehung** Die Angabe, wonach in einem handschriftlichen Gochsheimer Gesangbuch (Redwitz 1643) als Quelle *Cantionale Germanicum* 1628 genannt sein soll (hierauf beruhen die Herkunftsangaben für diese Melodie in EKG wie EG), lässt sich nicht nachprüfen (HEKG III/1, 454f; Jenny 1980, 59, Anm. 22) **Quellen** (a) *Pensum sacrum, Metro-Rhythmicum, CCLXVII Odis* [...] (Tobias Hauschkonius), Görlitz 1648 (nicht im DKL) * (b) s. o. Text/Quelle (b) **Ausgaben** Z I,624; B IV,343 **Ambitus** G: 9; Z: 5945b **Abweichungen** Q: (a) Taktvorzeichnung alla breve; einen Ton höher; Z.1 Beginn Halbepause; Z.2-4 Beginn Viertelpause, erster Ton Viertel; Z.4 letzter Ton *longa* * (b) vierst. Satz; einen Ton höher; Taktvor-

zeichnung alla breve; vor jeder Melodiezeile Halbepause; Z.4 letzter Ton doppelte *longa*; Z.4 Alt: fünfter Ton *c'* [Druckfehler?] * GL2 nur Melodie * RG: Taktvorzeichnung 3/2, durchgezogene Taktstriche, Z.2, 5. Ton: im Alt *d'*; im Tenor: *a*, im Bass *d*, Z.3 Schluss im Alt: *g'fd'e'*, im Tenor: *c'agg*, im Bass: *efgc* * KG: Taktvorzeichnung 3/2, nur Melodie * EM: Taktvorzeichnung 3/2 **Verbindung** MT in den Q: (a) ohne Text (b) wie EG * *O Gott, du höchster Gnadenhort* (EG 194/ EKG 143) * *Herr, öffne mir die Herzenstür* (EG 197/ EKG 144/ EM 416) * *Nun geh uns auf, du Morgenstern* (EKG 422) * *Der du die Wahrheit selber bist* (RG 211) * *Für alle Menschen beten wir* (RG 293) * *Du, des sich alle Himmel freun* (B IV,343)

Literatur

HEKG (Nr.126) I/2, 224f; III/1, 454-456; Sb, 203f; HEG II, 350 ** WGL1 V, 85f; IX, 99f; RGL1, 706; ÖLK, Lfg. 2; ThustB 169; ThustL I, 278f ** KLL (1878ff) I, 270; EEKM (1888) I, 575f; Koch (¹1866-77) VIII, 149-151; Julian

(²1907) 1281; Nelle (³1924) Nr. 25; Schlunk (1951) 152f; Bruppacher (1953) 218 ** PAULSEN, Ingwer: Welche Lieder lernen wir zu den hohen Festen?, *Der evangelische Erzieher* 5 (1953) 34f * MASSA, Willi: Herr Jesus Christ, dich zu uns wend, in: *Predig-*

ten zum Gotteslob, hg. v. Paul Nordhues und Alois Wagner, Bd. 3 Gesänge zur Eucharistie und Christuslieder, Graz/Wien/Köln 1977, 106–109 * JENNY, Markus: Die Herkunftsangaben im Kirchengesangbuch, J LH 24 (1980) 59, Anm. 22 * SCHNEIDER/VICKTOR 1993, 100f

Weder Text- noch Melodieautor dieses Liedes sind namentlich bekannt, und auch in der Entstehungsgeschichte bleibt vieles unklar. Text und Melodie sind unabhängig voneinander je in einer Quelle aus dem Jahre 1648 zum ersten Mal greifbar. Eine nicht weiter überprüfbare Nachricht¹ will wissen, dass der Text sich in einem handschriftlichen Gochsheimer Gesangbuch aus Redwitz von 1643 finde und dort die Herkunftsbezeichnung „Cantionale germanicum 1628“ trage. Weder dieses Gesangbuch noch ein „Cantionale germanicum“ sind erhalten; eine Kircheninschrift im bayerischen Redwitz könnte den dortigen Kantor Georg Schmidt (1621–1672) als Melodieautor vermuten lassen. Die Nennung von Herzog Wilhelm II. von Sachsen-Weimar (1598–1662) als Textautor begegnet erst Ende des 17. Jh.; das macht sie eher unwahrscheinlich, hätte man doch wohl eine solch prominente Autorschaft in einem zeitgenössischen Gesangbuch kaum verschwiegen. Als wahrscheinlich kann gelten, dass die Doxologiestrophe für das Gothaer „Cantionale Sacrum“ von 1651 verfasst wurde.

Die Überschriften in den ältesten Quellen machen die liturgische Funktion dieses Liedes deutlich: Zu Beginn des Gottesdienstes oder auch innerhalb des Gottesdienstes vor der Predigt bittet die Gemeinde Christus, bei ihr zu sein. Die Verheißung *wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen* (Mt 18,20) verwirklicht sich in der Gemeinde, die um diese Gegenwart betet. Biblische Begriffe und Zitate durchziehen dieses Gebet – es nimmt Gott bei seinem Wort. Das Psalmwort *Wende dich zu mir* (Ps 25,16) klingt im Eingang an, ebenso der Aaronitische Segen: *Er hebe sein Angesicht über dich* (4. Mose 6,26). Vor allem aber sind es die Verheißungen des johanneischen Christus, welche uns zu dieser Bitte berechtigen: *Wenn ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden* (Joh 16,7) und *Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, wird er euch in alle Wahrheit leiten* (Joh 16,13).

Die Theologie tut sich manchmal etwas schwer, wenn sie über den Heiligen Geist sprechen soll. Gerade dieses Lied zeigt aber, dass es im Grunde ganz einfach sein könnte. Setzen wir für „Heiliger Geist“ die „Gegenwart Christi“, wird deutlich, dass es bei der Rede vom Heiligen Geist um die Erfahrung und um die Hoffnung geht, dass Christus, dass Gott selber bei uns ist und in uns und unter uns wirkt. Damit schließt sich der Kreis zu dem zuvor zitierten Jesuswort aus dem Matthäusevangelium.

Aus Johannes 16,3 ist das Stichwort *Wahrheit* (1,4) übernommen. Es bekommt im Kontext der altprotestantischen Orthodoxie, der Theologie der nachreformatorischen Generationen, einen eigenen Klang. Bezeichnet *Wahrheit* in der johanneischen Theologie eine Qualifikation der menschlichen Existenz in

¹ Ernst Schmidt, Führer durch das neue Gesangbuch der Evang.-Luth. Kirche in Bayern rechts des Rheins, Erlangen 1936, 264, vgl. HEKG III/1, 454.

der Gemeinschaft mit Gott, hört die Orthodoxie hier mehr das richtige Erkennen und Bekennen, das Formulieren des Glaubens – auch in der Abgrenzung vom Irrglauben. Das hindert natürlich nicht, dass wir heute den Begriff auch wieder anders füllen, nämlich prozesshaft-dynamisch statt feststellend-statisch und damit wohl näher am johanneischen Verständnis.

In Zeile 3 der ersten Strophe bieten die Quellen unterschiedliche Textfassungen: Altenburg 1648 hat *mit Lieb und Gnad er uns regier*, Gotha 1651 stattdessen *mit Hülf und Gnad*. Für die ökumenische Fassung ist *mit Hilf und Gnad* gewählt worden. Groß ist der Unterschied zur Altenburger Fassung nicht; vielleicht ist *Hilf* aber ein etwas dynamischerer Begriff, zielt direkter darauf, dass der Geist bei uns etwas bewirkt.

Die Strophen 2 und 3 benennen nach der auf den ganzen Gottesdienst bezogenen Bitte der ersten Strophe nun die einzelnen gottesdienstlichen Stationen: das Lob gleich zu Beginn der zweiten Strophe, die Predigt im *Verstand*, d. h. im Verstehen des Glaubens (2,3), und das Abendmahl, auf das *Heilig, heilig*, das Sanctus, in Str. 3 anspielt. Der Anfang von Str. 2 zitiert Psalm 51,17: *Herr, tu meine Lippen auf, dass mein Mund deinen Ruhm verkündige*. Dieser Vers wird schon in der „Regula Magistri“ (ca. 500–525) und in der Regel des Benedikt (ca. 530–560) als Eröffnungsruf im Stundengebet verwendet (vgl. Morgengebet, EG Stammausgabe 783.1). Einerseits ist er direkt auf die Situation des Morgenlobs bezogen: Das erste, was nach dem nächtlichen Schweigen aus dem Mund kommt, ist das Lob Gottes. Andererseits ist der Satz auch geistlich zu verstehen. Das Lob ist nicht unsere eigene Leistung, sondern wir verdanken es Gott, dass wir dazu überhaupt fähig sind.² Damit entzieht sich das Lied von Anfang an einer falschen Auffassung des bekannten „Wort-Antwort-Schemas“, wie es klassisch von Martin Luther formuliert worden ist: „das unser lieber Herr selbs mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir widerumb mit jm reden durch Gebet und Lobgesang“³. Es wäre eine kurzschlüssige Interpretation dieses Prinzips, wenn man Wort und Antwort einfach auf die Predigt einerseits, das Lob andererseits verteilen wollte. Beide Dimensionen sind in allen Elementen des Gottesdienstes enthalten. So steht denn auch in unserem Lied das Lob zuerst: Schon in ihm erfahren wir Gottes Anrede an uns.

Wie das Lob ist auch der *Glaube* ein Geschenk (2,3). Er kommt *aus dem Hören* (Röm 10,17), aus der aufmerksamen Konzentration des ganzen Menschen auf Gott – das nämlich ist gemeint in 2,2: *Andacht* heißt „an etwas denken“, die Gedanken auf etwas richten, und dies nicht nur intellektuell, sondern ganz, mit dem Herzen. *Das Herz* steht für das Zentrum der Person, wo Verstand, Wille und Gefühl in eins kommen. Man täte der altprotestantischen Orthodoxie nämlich Unrecht, wollte man ihr einseitigen Intellektualismus vorwerfen. Sie hat sich ausführlich und sorgfältig Gedanken gemacht über das Zusammenspiel der menschlichen Seelenkräfte. Dabei spielt das Herz als Brücke

² Heinrich Rennings, Zum Invitatorium der täglichen Stundenliturgie und seinem Psalm 95 (94), in: Martin Klöckener/ Heinrich Rennings, *Lebendiges Stundengebet*, Freiburg i. Br. 1989, 243.

³ WA 49, 588.

zwischen den „oberen“ Kräften (Verstand und Wille) und den „unteren“ (Gefühl, Lebenskraft, Empfindung, Bewegung) eine entscheidende Rolle.⁴ Und so ist der *Verstand*, die Ordnung der Gedanken im Nachgang zur Erkenntnis Gottes im Glauben, durchaus mit dem zu vergleichen, was der mittelalterliche Theologe Anselm von Canterbury als „fides quaerens intellectum“ bezeichnet hat, als den „Glauben, der das Verstehen sucht“.

Im Sanctus, im *Heilig, heilig* (3,2) der Abendmahlsliturgie, vereinigt die Gemeinde ihren Gesang mit dem ewigen Lobgesang des Kosmos. Sie tut dies im Vorgriff auf die Vollendung, auf den „himmlischen Gottesdienst“, bei dem wir *singen mit Gottes Heer*. An dieser Stelle bricht die Liturgie den Rahmen von Zeit und Raum zeichenhaft auf: Str.3 überschreitet mit der Aufnahme des Sanctus die erfahrbare Wirklichkeit und verweist den irdischen auf den himmlischen Gottesdienst, dorthin, wo das Glauben zum *Schauen* wird (3,3; vgl. 2. Kor 5,7).

Am Schluss der dritten Strophe zeigen die Quellen eine kleine Fassungsdivergenz. Altenburg hat in 3,4 *im ewigen Heil und seligen Liecht*, Gotha dagegen *in ewiger Freud und selgem Licht*. Dem objektiveren und bedeutungsmäßig wohl umfassenderen *Heil* steht das emotionalere und sprachlich vertrautere *Freud* gegenüber, das vielleicht aus diesem Grund und wohl in Fortführung der EKG-Fassung für die ökumenische Version gewählt wurde.

Das Gothaer Cationale fügt den drei in sich abgerundeten Strophen eine abschließende trinitarische Doxologie hinzu, analog zum Lob des dreieinigen Gottes, das in der katholischen und lutherischen Liturgie das Psalmgebet (z. B. den Introitus zu Beginn der Messliturgie) und auch das „Invitorium“ (Eröffnungsformel) des Stundengebetes abschließt. In diesem Sinne bildet die Strophe auch in unserem Lied einerseits einen liturgisch vertrauten Abschluss, andererseits kann sie aber auch gehört werden als der vorausgenommene Vollzug des endzeitlichen Lobes von Str. 3.

Der innere Zusammenhang des Liedtextes ist zunächst durch seinen offensichtlichen und durchgehenden Bezug auf den Gottesdienst gegeben. Es kommt ein innertextliches verbindendes Element hinzu, wenn wir uns die Häufigkeit der einzelnen Wörter ansehen. Lassen wir den bestimmten Artikel und das verbindende *und* einmal außer Acht, ist das häufigste Wort das Pronomen *uns* oder *wir* mit sechs Vorkommen (1,1; 1,2; 1,3; 1,4; 2,4; 3,1). Es folgen mit je fünf Stellen *heilig* (1,2; 3,2 doppelt; 4,2; 4,3, d. h. zweimal in der Doxologie) und die Präposition *zu* bzw. *zum* oder *zur* (1,1; 1,2; 1,4; 2,1; 2,2). Dieses kleine Wörtlein schafft auf unauffällige Weise Kohärenz im ersten Teil des Textes und prägt dadurch den Charakter des ganzen Liedes. Es zeigt eine Bewegungsrichtung an, und wir können es unter diesem Gesichtspunkt noch mit den Verben *regieren* (= die Richtung angeben) und *führen* zu einem Wortfeld zusammenschließen. Zu dem in Str.1 örtlich verwendeten *zu* kommt in Str.3 das zeitliche *bis* als Entsprechung, und in der Formulierung *von Angesicht* (3,3)

⁴ Rhenatus Hupfeld, *Die Anthropologie in der Ethik Johann Gerhards*, Berlin 1906, 9–26.

schwingt unausgesprochen die Ergänzung „zu Angesicht“. Damit umfasst das Kohäsionselement *zu* unterschwellig auch die dritte Strophe, so dass der ganze Haupttext (ohne die Doxologie) gekennzeichnet ist durch Richtungsbegriffe. Das Lied postuliert und beschreibt Bewegung auf etwas oder jemanden hin: Es soll sich etwas ereignen, etwas bewegen, etwas verändern. Quelle dieser Bewegung ist der Heilige Geist, die Gegenwart Christi in der Gemeinde – darauf weist das sechsmalige *uns/wir*. Die Ziele der Bewegung sind *Wahrheit* (1,4), *Lob* (2,1), *Andacht* (2,2), *Glaube* (2,3), *Verstand* (2,3) und schließlich – diese unmittelbaren Ziele überschreitend – das Einstimmen ins ewige Lob Gottes (3,1.2).

Ein besonders charakteristisches Merkmal der Melodie ist ihr Rhythmus. Im EG ist als Grundsatz die Halbe angegeben, in den neueren Gesangbüchern der deutschsprachigen Schweiz sowohl die Halbe als auch die punktierte Halbe. Letzteres setzt einen Metrumwechsel voraus, der jeweils taktweise vorzunehmen ist und zu einem Abwechseln von 3/2- und 6/4-Takt, dem langsamen und dem schnellen Dreiertakt, führt. Walter Blankenburg⁵ interpretiert allerdings das Metrum als durchgehenden 3/2-Takt mit einer Schwerpunktverschiebung jeweils auf dem 3. und 4. Ton der Zeile – so auch im EG –, was eine Art Schweberhythmus erzeugt, vergleichbar mit den Schwerpunktverlagerungen in den Melodien des Genfer Psalters. Gegen diese musikalisch durchaus mögliche Interpretation spricht die Regelmäßigkeit des Wechsels, wie sie auch in anderen Melodien des 16. und frühen 17. Jh. begegnet – am deutlichsten bei *Nun lasst uns Gott, dem Herren* (EG 320). Dies lässt auf einen eigenen Melodietypus schließen, der auf zeitgenössische Tanzformen Bezug nimmt. Zu denken ist hier vor allem an die Galliarde, einen schnellen Tanz im Dreiertakt, der oft mit wechselnden oder verschränkten Rhythmen auftritt. Einen völlig regelmäßigen Wechsel zwischen schnellem und langsamem Dreiertakt zeigt z. B. ein „Galliarde“ von Peter Philips im „Fitzwilliam Virginal Book“ aus dem Anfang des 17. Jh. (Nr. LXXXVII).

Die Überlagerung von schnellem und langsamem Dreiertakt wirkt bis in die Klaviersuiten des 18. Jh. nach; beispielsweise ist die Courante von Bachs Partita D-Dur (BWV 828) mit 3/2 bezeichnet, beginnt aber offensichtlich mit 6/4-Takt und mündet erst später in den bezeichneten 3/2-Takt ein.

In der Originalfassung unserer Liedmelodie war nur der Auftakt zur ersten Zeile lang, d. h. eine Halbe; bei den Zeilenübergängen stand auf der dritten Taktzeit eine Viertelpause, die neue Zeile begann mit einer Viertelnote als Auftakt. Das ändert nichts an der beschriebenen rhythmischen Grundordnung, lässt aber den 6/4-Takt mit seinem Wechsel von kurzen und langen Noten in den 3/2-Takt zurückwirken.

Ebenso zeitgenössisch – im Sinne des frühen 17. Jh. – wie in der rhythmischen Struktur ist die Melodie in ihrer Tonordnung. Neuzeitliches Tonalitätsempfinden prägt sie durchgehend. Die Dreiklangsmelodie des Beginns könnte zunächst

⁵ HEKG II/2, 91.

wie ein Rückgriff auf den mittelalterlichen Cantio-Typus aussehen. Anders als bei diesem herrscht nun aber eine starke Tonika-Dominant-Polarität, in welcher sich das funktionale Denken der (im engeren Sinne) tonalen Musik manifestiert. Diese Polarität lässt jede Zeile in einer Art Pendelbewegung von der Tonika zur Dominante oder umgekehrt schwingen, wobei der Leitton zur Dominante in den Zeilen 1 und 3 die harmonische Zielrichtung eindeutig macht. Die Melodieführung am Ende der Zeilen 2, 3 und 4 (Grundton – Grundton – Leitton – Grundton) erzwingt jedes Mal eine vollständige Kadenz und verursacht auf diese Weise die tonale Stabilität.

Zum harmonischen Pendeln kommen starke Motivbeziehungen hinzu, welche den Melodieverlauf als zwingend und auch entsprechend eingängig erscheinen lassen. Außer der Übereinstimmung an den Zeilenenden (immer mit der steigenden kleinen Sekunde, dreimal mit der beschriebenen Kadenzformel) entsprechen sich auch die jeweils ersten Zeilenhälften, und zwar paarweise: Zeile 2 beantwortet den Dreiklangsaufstieg von Zeile 1 mit einem Abstieg durch eben diesen Dreiklangsumraum, wobei der diesen Dreiklang übersteigende Spitzton der gesamten Melodie als Verbindungsglied der beiden Zeilen fungiert: Der in der ersten Zeile doppelt angesetzte Schwung vom Grundton zum Quintton wird in der zweiten bis zur sechsten Melodiestufe fortgesetzt. Noch enger aufeinander bezogen sind die Zeilen 3 und 4 in ihrer ersten Hälfte: Nur die Versetzung der ersten beiden Töne um einen Ton nach oben unterscheidet sie.

Der vierstimmige Satz im Gothaer Cantionale von 1651 harmonisiert jeden der drei melodisch identischen Zeilenschlüsse etwas anders. In Zeile 3 wird der melodische Vorhaltston (der drittletzte der Zeile) auch harmonisch als Vorhalt realisiert, nämlich als Quartvorhalt im Akkord der V. Stufe. In den beiden anderen Fällen steht er mit der Subdominante, doch unterscheiden sich diese Zeilen beim viertletzten Ton, der einmal mit der Tonika (in der ersten Umkehrung) und einmal mit einer Nebenstufe (der VI.) harmonisiert ist. Der Satz korrigiert auf diese Weise eine gewisse Monotonie, welche durch die Identität der Zeilenschlüsse erzeugt wird. Er wurde von Richard Gözl in sein Chorgesangbuch⁶ aufgenommen und gehört nun als eine vielen Chören vertraute und leicht zugängliche musikalische Gestaltung zum Repertoire der vierstimmigen Sätze des EG.

ANDREAS MARTI

⁶ Richard Gözl, Chorgesangbuch, Kassel 1934; Neuauflage Kassel 1968, 23.

158 O Christe, Morgensterne

Text

Vorlage *Er ist der Morgensterne* (Zwickauer Bergreihen, 1531) **Quelle** *Zwey Schöne neue Lieder*, Leipzig 1579 (W I, S. 798f) **Ausgabe** W V, 12 **Strophenbau** A7/3x₁-A6/3x₂ A7/3x₃ A6/3a A6/3a **Abweichungen** nach 2: 3. *Ich kan und mag nicht schaf-*

fen; 4. *O Jhesu, lieber HERre*; 3,2 *Dein Rosenfarbes Blut*; nach 3: 6. *Ist dir verwund so sehre*; 7. *Leg du dein Sünde abe*; 8. *Ich will dich selber speisen*; 4,4 *ich mög* nach; 4,5 *eingehen*; nach 4: 10. *Der uns dieses Liedlein sang* **Verbindung** TM in der Q ohne M

Melodie

Incipit 1 1_11_-6 -5__2_ **Vorlagen** (a) die Melodie des weltlichen Liedes ist nicht sicher rekonstruierbar, s. DKL III/3, Textbd., 171f; (b) *Tut nicht ihr Christen zagen/ Nolite Christiani* in: *Cithara Christiana* (Johann Lauterbach), Leipzig 1585 **Quellen** (a) *Gesangbuch* [...], Dresden 1593 (DKL 1593²⁻³) * (b) *Das ander Theil/ des andern neuen Operis, Geistlicher Deutscher Lieder* (Bartholomäus Gesius), Frankfurt/Oder 1605 (DKL 1605⁰⁵) **Ausgaben** Z I, 1661a (Vorlage b) und 1661b (Quelle b); DKL III/3-4 A777A (Quelle a) und A777D (Quelle b); HDEKM II/2, 302 (Quelle b

mit 4st. Satz) **Ambitus** G: 8; Z: 543b44 **Abweichungen** (a) zahlreiche Abweichungen in mensural ungeschlossener Melodie (s. Ausgabe); (b) Taktvorzeichnung: 3; vor N 1: 2 Viertelpausen; statt N 6: Halbenote *c* und Viertelnote *g* zur Silbe *ster-*; Schlusston Z. 2, 3 und 4: Halbenote (in Z. 2 und 4 angebunden an die vorhergehende punktierte Halbe) ohne nachfolgende Pause; Schluss-ton Z. 6: punktierte Ganze **Verbindung** MT *In dieser Abendstunde* (nach Z I, 1661b) * *Gott zLob und auch zu Ehren und Im Namen des Herren Jesu Christ* (in DKL 1602⁰³; s. JLH 7, 1962, 147f)

Literatur

HEKG (Nr. 340) I/2, 497; II/2, 91f; III/2, 412-414; Sb, 271.526; HEG II, 113-115 ** ThustB, 171; ThustL I, 282f ** Böhme (1877) 109; KLL (1878ff) II, 135; B (1886ff) IV, 463; EEKM (1888) II, 456-459; Erk-Böhme (1893f) I, 108f; DKL (1993-2010) III/3, Textbd., 171f ** UH-

LAND, Ludwig: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, Bd. I, Stuttgart/Tübingen 1844, Nachdruck Hildesheim 1968, 76 * NITSCHKE, Herbert: „O Christe, Morgensterne“, *WüBl* 24 (1957) 83f

Im EKG war das Lied unter den Morgenliedern eingereiht (EKG 340), im EG findet es sich unter den Liedern zum Gottesdienst – Eingang und Ausgang. Tatsächlich ist die Anrede *O Christe, Morgensterne* noch kein hinreichender Grund, die vier Strophen als Morgenlied anzusehen. Das Lied hat als geistliche Parodie seinen weltlichen Ursprung im Tagelied *Er ist der Morgensterne*.¹ Im geistlichen Lied deuten das Stichwort *dein reines Wort* (Str. 1,5), das Zutrauen

¹ Vgl. auch Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation*, Halle 1909, Nachdruck Hildesheim 1977, 131f.

in Jesu Erbarmen (Str. 2) und die Abendmahlsstrophe 3 auf die gottesdienstliche Situation hin.

Die in EKG und EG beinahe übereinstimmend begegnende Fassung des Liedes ist jedoch nur eine Strophenauswahl aus einem Lied mit ursprünglich zehn Strophen, in dessen Zentrum das Abendmahl steht. Das verkürzte Lied nimmt die Originalstrophen 1, 2, 5 und 9 auf.

Das Originallied hat einen klaren Aufbau – in die beiden Rahmenstrophen 1 und 10 fügt sich ein Gespräch zwischen einem Einzelnen und Christus ein. Zuerst wird Christus angedredet (Str. 2–5), dann antwortet er (Str. 6–8). In Str. 9 dankt der Beter. In den Rahmenstrophen singt das Wir der Gemeinde.

Die 1. Strophe nimmt 2. Petrus 1,19 auf: *Um so fester haben wir das prophetische Wort, und ihr tut gut daran, dass ihr darauf achtet als auf ein Licht, das da scheint an einem dunklen Ort, bis der Tag anbreche und der Morgenstern aufgehe in euren Herzen.* In Offenbarung 22,16 spricht der auferstandene Jesus (*vons Himmels Throne*) von sich selbst als dem *hellen Morgenstern*. Die 1. Strophe ist eine Verbindung beider Schriftworte.

Voller Vertrauen in das Erbarmen Jesu wendet sich in Str. 2 eine einzelne Stimme an Jesus, den *Trost der Armen*. In *mein Herz heb ich zu dir* klingt das „sursum corda“ (Erhebet eure Herzen) der Abendmahlsliturgie nach. Die Situation, aus der heraus die Wendung des Herzens zu Jesus geschieht, zeigt die ursprüngliche 3. Strophe: *Ich kann und mag nicht schaffen, / ich kann nicht fröhlich sein, / mir ist verwundet mein Seele / und fürcht der Höllen Pein, / o Christ, erbarm dich mein.* Abgesehen von der Höllenfurcht, die als Furcht vor jenseitiger Pein heute schwer nachzuvollziehen ist, findet diese Strophe eine schlichte und eindringliche Sprache, die auch heutige Lebens- und Sinnkrisen präzise beschreibt. An die Schilderung der Not schließt sich eine weitere, der 2. Strophe ähnliche Bittstrophe an: *O Jesu, lieber Herre, / du einger Gottessohn, / von Herzen ich begehre, / du wollst mir Hilfe tun. / Du bist der Gnadenthron* (orig. Str. 4). Unterschieden sind die beiden Strophen darin, dass hier die Göttlichkeit Jesu hervorgehoben ist. Immer eindringlicher wird das Gebet, die Bitte um Hilfe. Mit der folgenden Strophe (EG Str. 3 / orig. Str. 5) erinnert der Beter an das Sterben Jesu *für mich*. Das EG hat in dieser Strophe den Text gegenüber dem Original (= EKG) verändert: Aus *Du hast für mich vergossen / dein rosenfarbnes Blut* wurde nun *Du hast für mich vergossen / am Kreuz dein teures Blut* (vgl. Kol 1,20; 1. Petr 1,19). Damit geht der Strophe Bildlichkeit verloren, das für heutige Ohren jedoch eigentlich Anstößige der Strophe ist geblieben: *Das lass mich, Herr, genießen.* Mit dem *Kreuz* wird sowohl auf der Vorstellungs- als auch auf der Verständnisebene eine andere Dimension aufgerufen, die eher verdunkelt als erhellt, dass hier ursprünglich der Vollzug des Abendmahls im Blick ist.

Die folgenden drei Strophen sind die Antwort des so angerufenen Jesus:

6. Ist dir verwundet so sehre / die arme Seele dein / tu du dich zu mir kehren / ich will dein Helfer sein / vergelten Schuld und Pein.

7. Leg du dein Sünde abe / und sei ein frommer Christ / ich will dich selber lieben / und schenken meinen Geist / der dich zum Himmel weist.