

Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr. Merseburger Berlin, Kassel 1985, S. 9–16/F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel u. a. 1965<sup>2</sup>/O. Brodde, Heinrich Schütz, Werk und Weg. Kassel u. a. 1972/H. H. Eggebrecht, Heinrich Schütz. Musicus poeticus. (Göttingen 1959) Wilhelmshaven 1984<sup>2</sup>/M. Gregor-Dellin, Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. München, Zürich 1984/H. J. Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Kassel (1936) 1954<sup>2</sup>/K. H. Wörner, Geschichte der Musik. Göttingen (1954) 1980<sup>7</sup>.

Oberkirchenrat Prof. Dr. Karl Dienst, Pfüngstädter Str. 78, 6100 Darmstadt

## LUTHERS MUSIKBEGRIFF UND DIE KIRCHENMUSIK BACHS \*

Von Friedhelm Krummacher

Verbindet man die Namen Bach und Luther, so mag das zunächst als unvermeidlicher Tribut an Gedenkjahre erscheinen. Gewiß: Bach wirkte als Thomaskantor in einer lutherisch geprägten Umwelt. Und unleugbar basiert sein Werk – zumal die Vokalmusik – auf dem Wortlaut der Lutherbibel und dem lutherischen Liedgut. Doch gelten solche Voraussetzungen nicht nur für Bach selbst, sondern ebenso für seine Zeitgenossen im protestantischen Deutschland. Weniger selbstverständlich wird aber die Verbindung mit Luther, wenn man nach Bachs eigenen Konsequenzen aus der lutherischen Tradition fragt. Schwierig wird ein solcher Versuch zumal, weil von Bach kaum persönliche Zeugnisse über seine eigene Frömmigkeit im Verhältnis zu seinem kompositorischen Werk vorliegen. Will man ermes- sen, was der Glaube der Kirche für Bach bedeutete, so muß man sich vorab also an seine Musik halten. Zu fragen wäre zunächst aber, was die Musik- auffassung Luthers besagte und wie weit sie eine spezifisch lutherische Musik prägte. Erst dann kann einsichtig werden, welche Geltung die lutherische Tradition einerseits für die amtliche Tätigkeit und andererseits für die kompositorische Leistung Bachs hatte.

\* Erweiterte Fassung eines Vortrags in der Reihe »Johann Sebastian Bach – Ergebnisse der Forschung« der Funkuniversität von RIAS Berlin (5. 12. 1984).

»In der Musik des Barocks hat das Luthertum seine personellste, bekenntnisthafteste. . . Ausprägung gefunden, und die Musik des Barock gipfelt nach Formen und Sprache, nach Stil und Geist eindeutig in Bach«. So resümierte 1965 Friedrich Blume, der bedeutende Kenner der evangelischen Kirchenmusik, in einer zusammenfassenden Darstellung<sup>1</sup>. Und er fügte schärfer noch hinzu: »In Bachs Werk ist ein letztes Mal in der Geschichte das Luthertum ganz und gar Musik geworden«. Dagegen stellte Blume früher schon fest: »Es war das Schicksal der evangelischen Kirchenmusik nach Seb. Bach, daß Aktualität, Volksverbundenheit und liturgische Verpflichtung nicht mehr zusammenfielen.« Und so besäßen die »zahllosen Motetten und Kantaten« aus späterer Zeit »nichts mehr von innerer Beziehung auf die lutherische Lehre«<sup>2</sup>. Der Sachverhalt scheint klar zu sein: einer Phase des Verfalls, der zugleich die Ferne von Luther entspräche, stünde eine Blütezeit gegenüber, in der das Luthertum in Bachs Musik kulminierte. Was aber wäre jener lutherische Geist, der so eindeutig im Werk Bachs hervorträte?

Als Kriterium einer genuin lutherischen Musikauffassung gilt weithin die Einsicht, Musik habe die Aufgabe, Gottes Wort zu verkündigen. In seiner Übersicht über »Theologische Grundlagen der Kirchenmusik« konnte Oskar Söhngen formulieren, Musik finde »ihre eigentliche Sinnerfüllung doch erst dort, wo sie in den Dienst des Evangeliums tritt«<sup>3</sup>. Zwar ist sie für Luther als Teil der Schöpfung bereits Lobpreis des Schöpfers, doch steht sie zugleich »im Dienst der Exegese und der Verlebendigung des Wortes«. Ähnlich meinte Walter Blankenburg, Luthers Gedanken »über die Bedeutung der Musik für die gottesdienstliche Verkündigung« seien »für die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik richtungweisend geworden«. Und er faßte neuerdings zusammen: »Von der Schöpfung her erscheint die Musik prädestiniert als Mittel der Verkündigung«<sup>4</sup>. Gern berief man sich dabei auf Luthers Ausspruch, daß erst »die Noten den Text lebendig machen«. Und ergänzend ließ sich darauf verweisen, daß nach Luther

<sup>1</sup> Fr. Blume (Hrsg.): Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S. 212. Vgl. ferner G. Stiller: J. S. Bach in Verbindung zu Luther und seinem Werk, in: Bachwoche Ansbach 1983, Eröffnungspredigten und Vorträge, Ansbach 1983, S. 9-31.

<sup>2</sup> Fr. Blume: Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 156 und 160.

<sup>3</sup> O. Söhngen in: Leiturgia IV Kassel 1961, S. 74 und 79

<sup>4</sup> W. Blankenburg in: Leiturgia IV, S. 670f; ders.: Art. Luther, in: Das große Lexikon der Musik, Bd. V, Freiburg u. a. 1981, S. 172.

Gott dem Menschen »die Stimme mit der Rede« verlieh, um »Gott mit Gesängen und Worten zugleich zu loben, nemblich mit dem hellen, klingenden Predigen«<sup>5</sup>. Der Satz aus Luthers Tischreden, auf den man sich immer wieder bezog, lautet jedoch: »Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam«, was heißt: »So hat Gott das Evangelium auch durch die Musik verkündet«<sup>6</sup>. Luther fügte indes hinzu: »ut videtur in Josquin« – »wie man es bei Josquin Desprez sieht«.

Niemand wird leugnen, daß die Paarung von Musik und Sprache eine zentrale Erfahrung Luthers war. Sie machte es ihm möglich, mit seinen Liedern die Muster des Kirchenliedes zu entwerfen. Und ebenso dürfte feststehen, daß mit dieser Einsicht nicht nur eine Duldung, sondern auch die reiche Entfaltung der Kunstmusik im Luthertum verknüpft war. Dennoch fragt es sich, ob allein in der verkündigenden Funktion die einzig legitime Begründung lutherischer Musik angelegt ist. Daß die Noten einen Text verdeutlichen können, besagt wohl kaum, daß darin allein die Aufgabe der Musik liege. Und offen ist auch, ob das Wort vom »klingenden Predigen« eine verkündigende Musik meint. Denn der Kontext erinnert daran, daß Gott mit Gesang und Wort zugleich gelobt werde. Daß aber Gott sein Evangelium auch durch Musik verkündigt, bedeutet keine Fixierung der Kirchenmusik auf eine Funktion. Vielmehr verweist der Satz auf die Chance, daß Musik generell Zeugnis Gottes sein könne. Er bezieht sich aber kaum nur auf gottesdienstliche Musik oder gar auf textbezogene Vokalmusik. Und nennt Luther als Beispiel Josquin, so verweist er auf Musik, die zwar auch Worte auszulegen vermag, sich vor allem aber durch höchste Kunstfertigkeit auszeichnet. Übergeordnet war für Luther der Gedanke, Musik schlechthin sei dem Lobe Gottes verpflichtet. Denn sie ist »Dei non hominis donum« – göttliche, nicht menschliche Gabe. Daher ist ständig zu lernen, in der Musik als Schöpfung den Schöpfer zu erkennen und zu loben (»Deinde assuescas in hac creatura Creatorem agnoscere et laudare«). Und so verbindet sich mit der Musik als Herrin der Leidenschaften (»domina et gubernatrix affectuum«) ihr Verständnis als der höchsten Kunst (»optima ars«)<sup>7</sup>. Gerade darum wird es notwendig, die Kunstmusik zu studieren, da sie die natürliche Anlage korrigiert, schult und klärt (»quae naturalem corrigit, excolat et explicat«). Gewiß bezeugt Musik auch die Botschaft, doch bewirkt sie das kaum nur im Gottesdienst, und sie läßt sich nicht darauf einschränken, als textbezogene Vokalmusik der Verkündigung des Wortes zu dienen.

<sup>5</sup> Weimarer Ausgabe, Tischreden I 816, 968, S. 396 und 490.

<sup>6</sup> Weimarer Ausgabe, Tischreden II 1258, S. 11 f.

<sup>7</sup> Weimarer Ausgabe 50, 368–374; Weimarer Ausgabe 30 II, S. 695 f.

Zwar kann man mit Walter Blankenburg die Geschichte als Beleg dafür auffassen, wie weit die Kirchenmusik bis zu Bach dem Auftrag zur Verkündigung gefolgt sei. Eine solche Darstellung müßte aber nicht nur all jene Musik vernachlässigen, die nicht einem Ideal funktionaler Kirchenmusik entsprach. Vielmehr setzt dieses Geschichtsbild voraus, daß als Kriterium die Funktion der Verkündigung festgelegt wird, um eine selektive Darstellung zu ermöglichen. Es war aber kaum nur die Aufgabe der Verkündigung, die seit Luther im protestantischen Bereich die Institution der Kantorei entstehen ließ. Maßgeblich dafür waren ebenso pädagogische Erwägungen, für die gewiß auch die Sorge um die rechte Ausführung des liturgischen Gesangs einen Anstoß gab. Doch bestand nicht schon unmittelbar seit der Reformation ein Repertoire von Musik, die sich der Verkündigung widmen mochte. Die genuine Gattung der lutherischen Kirche wurde seit dem Werk von Luthers Freund und Mitarbeiter Johann Walter die Choralbearbeitung in all ihren Varianten. Später erst traten dazu neben Psalmvertonungen auch Epistel- und Evangelienmusiken, die im engeren Sinn eine verkündigende Funktion übernahmen. Und diese Gattungen prägen vorab eine geschichtliche Phase, in der bereits die Impulse der lutherischen Mystik und des frühen Pietismus wirksam wurden. Maßgeblich wurde gleichwohl schon vor 1600 die Verknüpfung von Schule und Kirche, repräsentiert durch die Kantorei als vokalinstrumentales Ensemble, das die figurale Kirchenmusik übernahm. Sie stand unter der Leitung des Kantors, der als Lehrer in der Schule nicht nur für den Musikunterricht zuständig war. Die Aufgabe lag nicht zuletzt in der Vermittlung des neuen Liedgutes, das die Gemeinde nach Luthers Absicht am Gottesdienst teilhaben ließ. Und das Lied in der Landessprache gewann an Gewicht zumal, wo es die lateinischen Gesänge der Liturgie zu vertreten hatte.

Sachkundig wußte Luther das Bild der kunstvollen Choralbearbeitung zu umschreiben, in der die Gegenstimmen die Weise »zieren und schmücken« oder »lieblich umfängen«. Nirgendwo ist aber festgelegt, an welchem Ort solche Kunstmusik einzutreten habe. Und erst recht ist nicht fixiert, welche Formen und Mittel einer lutherischen Musik angemessen seien. Um so wichtiger ist es aber, daß Luther 1526 die »Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdiensts« mit einer Mahnung einleitete: »daß sie ja kein notwendig Gesetz daraus machen, . . . sondern sie, der christlichen Freiheit entsprechend, nach ihrem Gefallen gebrauchen, wie, wo, wann und wie lange es die Sache mit sich bringt und fordert«<sup>8</sup>. Heißt es derart in der Schrift, die immerhin den liturgischen Rahmen absteckt, so verrät sich daran mehr als pragmatisches Kalkül. Denn solche Freiheit, die schon für das Formular der

<sup>8</sup> Weimarer Ausgabe 19, 72.

Messe gilt, betrifft erst recht den Anteil der Musik. Wenn aber die Ordnung zu brauchen ist, »wann und wie lange« es nötig sei, dann wird auch mit historischen Wandlungen gerechnet, die ein verändertes Verhalten fordern. Offenbar entzieht sich die Ordnung einer Fixierung gegenüber den Änderungen der Geschichte. Und für dies in die Zukunft gerichtete Potential bietet die Geschichte der lutherischen Musik die Beispiele (sofern man sich von einseitigen Festlegungen löst). Ihre Fähigkeit zu steter Regenerierung blieb lange ungebrochen – nicht nur weil befähigte Musiker zur Stelle waren, sondern weil in der Kirche ein hinreichender Freiraum blieb.

Weder vom Textvorrat noch von den Gattungen aus läßt sich eine spezifisch lutherische Musik definieren. Gewiß rechnete zu ihrer Tradition bis zur Aufklärung auch die Kontinuität der sie tragenden Institutionen: des Kantorats, der Kantorei und der Verbindung von Kirche und Schule (was für die Städte ebenso galt wie mit manchen Varianten für fürstliche Kapellen). Nach der Choralbearbeitung jedoch entstanden erst recht spät die scheinbar genuin lutherischen Formen: Motette und Concerto zu deutschem Bibeltext wie das gemischte geistliche Konzert in seinen Spielarten, mündend in Oratorium und Kantate der Bachzeit. Dazu aber bot die lutherische Kirche auch instrumentaler Musik einen Raum, und neben dem Orgelchoral konnte eine so eigenwillige Gattung wie die freie Orgeltoccata stehen, die in Bachs Präludien und Fugen aufging. So vollzog sich gerade im lutherischen Bereich die Verselbständigung der Kirchenmusik zu konzertanter Darbietung, etwa im Collegium musicum der Hamburger Schützschüler oder in den Lübecker Abendmusiken von Tunder und Buxtehude. All das wäre undenkbar, bestimmte man lutherische Musik am Maß ihrer verkündigenden Funktion. Prägend wurde vielmehr Luthers Überzeugung, daß Musik als höchste Kunst den Schöpfer lobe. Und wirksam wurde zugleich die Vorstellung, das aktuelle Lob Gottes sei von der Vergangenheit in die Zukunft hinein weiter zu reichen. Der historischen Kette des Lobgesangs widerstrebt eine Normierung im voraus, sofern Gott als Herr der Geschichte angenommen wird. Die Kriterien der Qualität und der Aktualität eröffneten aber erst jenen Freiraum, der in lutherischer Tradition die Rezeption neuester Impulse erlaubte, auch wenn sie aus der Oper, der Sonata oder dem Concerto kamen. Andererseits war auch der vorgebliche Verfall der Kirchenmusik nach Bach mit der Auflösung der tragenden Institutionen nicht nur ein musik- oder sozialgeschichtlicher Vorgang, der als Resultat der Aufklärung zu beklagen wäre. Vielmehr spiegelte der Niedergang der Kirchenmusik getreu die Krise einer Kirche, die nicht mehr mit ebenso aktueller wie qualitätvoller Musik rechnen durfte. Der Verfall der Kirchenmusik war also ein Indiz für den Zustand der Kirche.

## II.

Bis zur Generation Bachs indes hielt jene Tradition vor, die sich weniger nach der dienenden Funktion der Kirchenmusik als nach ihrer Verpflichtung auf Qualität und Aktualität bestimmen läßt. Ihrem Rang als *optima ars* wird Musik nur durch Qualität gerecht, und erst als aktuelle Kunst vermag sie Menschen zu erreichen. Beides aber galt gleichermaßen für Bach selbst.

Das ganze Leben Bachs begrenzte sich auf einen Umkreis, den man als Kerngebiet des Luthertums zu bezeichnen pflegt: vom Geburtsort Eisenach unter der Wartburg bis hin nach Leipzig als größter Stadt Kursachsens. Noch die Schulzeit in Lüneburg wie die Lehrzeit bei Buxtehude in Lübeck erweiterten zwar den Radius nordwärts, ohne aber aus dem lutherischen Bereich herauszuführen. Lutherisch geprägt waren ebenso die Ämter, die Bach inne hatte. Das Organistenamt, wie es Bach in Arnstadt, Mühlhausen und dann am Weimarer Hof bekleidete, unterschied sich freilich vom Kantorat. Denn der Organist, der nicht gleichermaßen fest an die Schule gebunden war, hatte meist einen weiteren Spielraum für seine Tätigkeit. Dennoch trat für Bach schon in Mühlhausen die Verpflichtung hinzu, mit eigenen Kantaten zur Aufführung figuraler Musik beizutragen. Und darauf bezog sich – nüchtern gelesen – Bachs Wort vom Endzweck einer regulierten Kirchenmusik (1708)<sup>9</sup>. Begann er in Weimar als Hoforganist, so übernahm er dort mit dem Aufstieg zum Konzertmeister die Aufgabe, seit 1714 alle vier Wochen eine eigene Kantate im Gottesdienst aufzuführen. Einzige Ausnahme scheinen die Jahre 1717–1723 zu sein, in denen Bach als Hofkapellmeister in Köthen amtierte. Denn am reformierten Hof des Fürsten Leopold bestand kein Bedarf für solche Kirchenmusik, die in calvinistischer Tradition unzulässig war. Nicht selten fielen freilich konfessionelle Kontroversen zwischen Lutheranern und Reformierten heftiger aus als gegenüber Katholiken. Derartige Konflikte betrafen aber kaum Bach, dessen Fürst einige Toleranz bewies. Der zeitweise Verzicht auf die Pflege der Kirchenmusik bedeutete für Bach aber nicht nur eine Einbuße. Denn die Aufgaben in der höfischen Kammermusik erlaubten Erfahrungen, die dann in die Leipziger Kantaten eingingen. In Köthen indes hielt sich Bach zur lutherischen St. Agnes-Gemeinde, und nach dem Tod seiner ersten Frau nahm er öfter als sonst das Abendmahl. Der berühmte Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann bekundet aber noch 1730 im Rückblick, wie sehr Bach an der Ausbildung seiner Söhne gelegen war. Den Ausschlag für Leipzig gaben nicht zuletzt also die dortigen Bil-

<sup>9</sup> Vgl. zum Folgenden Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I Schriftstücke von der Hand J. S. Bachs, Kassel und Leipzig 1963, besonders S. 19f, 60ff und 67f.

dungsstätten, die zugleich aber auch durch die lutherische Tradition geprägt waren. Auch wo Bach weitere Bewerbungen erwog, richteten sie sich auf lutherische Städte wie Halle, Danzig und Hamburg.

So war der Weg in das Thomaskantorat keine zufällige Lösung, die durch die Heirat des Köthener Fürsten mit einer von Bach als »amusa« bezeichneten Prinzessin erzwungen war. Ebenso wenig bedeutete der Schritt eine soziale Degradierung, selbst wenn Bach bekannte, es sei ihm schwer geworden, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden. Denn das Amt in Leipzig war nicht nur für die Struktur des lutherischen Kantorats repräsentativ, sondern es genoß seit der Reformationszeit besonderes Ansehen. Nahezu alle Vorgänger Bachs seit Seth Calvisius und Johann Hermann Schein zählten zu den führenden Komponisten ihrer Generation. Zur Tätigkeit in Schule und Kirche, also im Unterricht und in der Kirchenmusik, kamen in Leipzig weitere Aufgaben hinzu. Herkömmlich hatte der Kantor Gelegenheit, die Musik zu akademischen Akten der Universität zu leiten. Und in der Stadt besorgte er die Musik zu Festlichkeiten des Rates wie aus Anlaß der Geburtstage oder Besuche des Dresdner Kurfürsten als Landesherrn. Damit bemühte sich Bach um Anerkennung als städtischer Musikdirektor, und zudem leitete er in den 1730er Jahren sein Collegium musicum, das mit Studenten und Liebhabern konzertartige Aufführungen ermöglichte. Zentral waren gleichwohl die ständigen Aufgaben der regelmäßigen Kirchenmusik in turnusmäßigem Wechsel zwischen den Leipziger Stadtkirchen. Und ihr Mittelpunkt waren die Kantaten, die sonntäglich aufzuführen waren. Für sie war Bach auf die kleine Schar der Thomaner angewiesen, die zugleich auf mehrere Kirchen aufzuteilen war. Daneben standen die Stadtpfeifer zu Verfügung, doch waren die Mittel so begrenzt, daß Konflikte unausweichlich wurden. Sie waren schon durch die Wahl zum Thomaskantor vorgezeichnet, sofern eine Partei im Rat primär einen Schulmann, die andere vorab einen kompetenten Musiker suchte. Entsprach Bach dem einen Wunsch, so löste er den anderen um so weniger ein. Und suchte er sich dem Schuldienst zu entziehen, so war der Konflikt gegeben, der schon um 1729–30 seinen Höhepunkt fand. Immerhin befand sich Bach dabei nie im Streit mit der Kirche und ihren Vertretern. Sieht man von Differenzen mit der Universität ab, so galten die Auseinandersetzungen stets der Schule und dem Rat. Anlaß war Bachs Ziel, den Unterricht an Vertreter zu delegieren, um ganz Director musices zu sein. Grund aber war die mangelhafte Unterstützung seiner Bemühungen, hinreichende Mittel für die Musik zu erreichen. Denn Bachs Ideal war eine Institution wie die Dresdner Hofkapelle, die einen Stamm spezialisierter Virtuosen vereinte. Waren die Konflikte nicht im Raum der Kirche angelegt, so rührten sie doch an die Grenzen des lutherischen Kantorats. Je weiter die künstlerischen Ansprüche der Musik

reichten, um so weniger genügte ihnen noch die traditionelle Verbindung von Schule und Kirchenmusik. Die Tradition, aus der Bach kam, erreichte mit seinen Ansprüchen ihre Grenze.

Anfangs muß Bach in Leipzig vom Willen erfüllt gewesen sein, sich einen Vorrat eigener Kantaten zu schaffen. Die neue Chronologie der Kantaten, die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen belegt wurde, hat erwiesen, daß die fünf Kantatenjahrgänge, die der Nekrolog nach Bachs Tod nannte, im wesentlichen den ersten Leipziger Jahren entstammen<sup>10</sup>. Nach dieser unvorstellbaren Leistung schuf Bach seit etwa 1729 kaum noch neue Jahrgänge, sondern er ergänzte und revidierte die vorliegenden. Gleichzeitig widmete er sich den Vorhaben im Collegium musicum, publizierte Drucke mit Klavier- und Orgelmusik und konzentrierte sich darauf, sein Lebenswerk zu ordnen und zu sammeln, gipfelnd im kontrapunktischen Spätwerk der letzten Jahre. Voreilig wäre es dennoch, darin eine wachsende Distanz zum Amt oder zur lutherischen Tradition zu sehen. Mochte Bach nach den Konflikten resignieren, so nahm er seine Aufgaben offenbar doch weiterhin ernst. Das beweist die stete Revision der Kantaten bei späteren Wiederaufführungen. Freilich nannte Bach die Passionsmusik 1739 einmal ein »onus« – eine Last also. Größer könnte der Abstand zum gängigen Bild vom frommen Kantor nicht sein. Doch sollte man ein unmutiges Wort nicht überschätzen. Denn es galt vorab der Mühe der Aufführung und nicht der Aufgabe selbst. Bachs Verhalten bekundet also nicht bloßes Desinteresse. Überarbeitete er seine Kantaten immer wieder, so erweist sich daran sein Zutrauen in ihren Bestand. Die Qualität der Werke also begründete ihre wiederholte Aufführung. Dies Verständnis von Musik als Kunst und nicht nur als Funktion war lutherisch<sup>11</sup>. Und das gilt noch, wo Bach sich anderer Musik zuwandte.

Daß er sich nach 1740 auf die Vollendung der h-moll-Messe konzentrierte, scheint zunächst wieder auf Distanz zu lutherischem Usus zu deuten. Denn in Leipzig bestand wohl zu besonderen Gelegenheiten Bedarf für Kyrie und Gloria auf Latein, und zu Weihnachten ließen sich das Magnificat und das Sanctus verwenden. Im Gottesdienst war aber nicht Raum für eine lateinische Vollmesse. Viele Fragen verbinden sich mit dem Werk, dessen Kyrie und Gloria schon 1733 entstanden und gerade dem katholischen Hof

<sup>10</sup> G. v. Dadelsen: Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises, Trossingen 1958; A. Dürr: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, in: Bach-Jahrbuch 1957, S. 5–162, Zweite Auflage Kassel 1976.

<sup>11</sup> Dazu vgl. vom Verf.: Bach in Leipzig, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. V Laaber 1985, S. 122 ff; ders.: Bach als Zeitgenosse, in: Berliner Bachtage, Almanach 1984, S. 113–123.

in Dresden zgedacht waren (wo eine komplette Messe aufzuführen war). Bedenkenswert bleibt dennoch Bachs Konzentration auf ein solches Werk. Unlutherisch wäre es, verstünde man lutherische Musik nach praktischem Bedarf. Bestimmt sie sich aber als *optima ars*, so fällt aus ihr auch dies Ausnahmewerk nicht heraus. Denn der liturgische Sinn der Texte war ebenso im protestantischen Gottesdienst aufgehoben, auch wo er nicht den lateinischen Wortlaut bot. In dem Maß, in dem das Werk die lutherische Liturgie überschritt, war es doch »der christlichen Freiheit« Luthers gemäß.

Zwar fügt sich Bachs Leben und Wirken offenbar den lutherischen Traditionen ein. Ihnen widerstrebt zugleich aber das Ausmaß ständiger Konflikte im Kantorenamt. Die Differenzen waren indes im Verhältnis des Amtes zum historischen Wandel angelegt. Allerdings betrafen die Traditionen wie die Konflikte prinzipiell auch die Zeitgenossen Bachs in vergleichbaren Ämtern. Und die Schwierigkeiten wuchsen zumal in einer Zeit, in der die Kirchenmusik vom Verfall bedroht war, mit dem sich die Säkularisierung ankündigte. War Bachs Verhalten also ein Indiz dieses Wandels? Oder was bedeutete das Luthertum für ihn selbst?

### III.

Je heikler es wird, geistesgeschichtliche Beziehungen nachzuzeichnen, um so mehr zögert ein Historiker vor rascher Generalisierung. Nur schwer läßt sich also vom inneren Verhältnis Bachs zu Luther sprechen. Zwar sind wir über Bachs jährliche Abendmahlsgänge informiert, wir kennen das kirchliche Leben Leipzigs zu Bachs Zeit, und wir wissen, daß Bach mehrere Lutherausgaben besaß. Darüber hinaus enthielt seine Bibliothek rund 50 Schriften der lutherischen Orthodoxie und des frühen Pietismus. Gewiß kann niemand Bachs persönliche Frömmigkeit bezweifeln, die sich in den Entscheidungen seines Lebens und Wirkens bekundet. Zu fragen wäre aber nicht nur, was ihm seine theologischen Bücher bedeuteten. Offen ist auch, was ihn darin vom Brauch seiner Zeit unterschied. Denn auch die Zeitgenossen waren nicht ungebildet, und ihre Belesenheit wie ihre Kirchlichkeit wäre vergleichend zu prüfen, ehe sich ein besonderes Verhalten Bachs abheben ließe. Nicht die Ämter also, die Bach übernahm, oder die Bücher, die er besaß, erlauben umstandslos Rückschlüsse auf sein Verhältnis zum Luthertum. Besagen aber solche Belege wenig genug, so muß man sich um so mehr an Bachs Werk halten. Doch auch die Gattungen der Kirchenmusik, die er pflegte, waren nicht ihm allein vorbehalten. Passionen, Kantaten oder Motetten schrieben die Zeitgenossen ebenso wie freie und choralgebundene Orgelwerke. Generelle Kriterien taugen kaum als Zeugnisse für Bachs eige-

ne Beziehung zu Luther. Aufschlußreich sind weniger allgemeine Momente, die er mit anderen teilte, als vielmehr die Differenzen, die ihn vom Usus der Zeit trennten. Was Luther für Bach bedeutete, wäre detailliert am Werk zu zeigen. Ein paar Hinweise müssen genügen.

Einen ersten Zugang weist das besondere Verhältnis Bachs zu traditionellen und zu zeitgemäßen Gattungen. Es mag auffallen, daß er mit der Aufnahme des modernen Kantatentyps eher zögerte. Selbst ältere Musiker wie sein Vorgänger Johann Kuhnau oder Händels Lehrer Friedrich-Wilhelm Zachow scheinen früher die Kantate zu madrigalischer Dichtung, mit Rezitativen und Da-capo-Arien übernommen zu haben. Bachs Frühwerke halten am älteren Typ der Kantate fest, in dem Bibel- und Choraltexte wechselnd und frei zusammengestellt wurden. An der eigenen Wahl und Redaktion der Texte hielt Bach aber auch später fest, während die Zeitgenossen meist geschlossene Textjahrgänge ihrer Poeten vertonten. Neuere Funde zeigten, daß Bach eher Vorlagen verschiedener Autoren wählte und nicht selten wohl selbst veränderte. Die neue Chronologie hat ferner ergeben, daß Bach den zweiten Leipziger Jahrgang auf Choraltexte schrieb, die teilweise dafür umgedichtet wurden<sup>12</sup>. Damit stand er – soweit zu sehen – allein in der Zeit. Die Wahl der Vorlagen war aber keine nur textliche Entscheidung, sondern forderte auch eigene kompositorische Lösungen. Damit folgte Bach kaum nur dem Gebot der Verkündigung. Denn für diese Funktion hätten sich andere Vorlagen ebenso oder besser geeignet, die der Gemeinde vertrauter waren. Was Bach verfolgte, war einerseits die Aneignung der Tradition des Liedguts, andererseits ein Höchstmaß kompositorischer Subtilität. Und solche Züge deuten auf Luthers Auffassung hin.

Auf anderer Ebene gilt das für Bachs Instrumentalwerk. Orgelmusik mit und ohne Choralweisen schrieben auch andere Musiker der Zeit, sofern sie Organisten waren. Bach aber arbeitete an seiner Orgelmusik noch in Leipzig, obwohl das Kantorat derlei nicht von ihm forderte. Auch war es keine Konvention, die ihn nötigte, seine freien Orgelwerke derart weiträumig auszuformen oder seine Choralvorlagen so subtil zu bearbeiten. Die Kapellmeister und Kantoren seiner Generation – Telemann, Graupner oder Stölzel – überließen Orgelmusik den Organisten. Bach aber konzentrierte sein Vermögen auf Orgelmusik ohne amtlichen Anlaß. Unabhängig von ihrer Funktion ging es ihm um ein Maximum künstlerischer Verdichtung.

Extrem scheint der instrumentale Anspruch auch in Bachs Vokalmusik zu sein. So hat denn die Forschung vielfach gezeigt, daß selbst in Chorsätzen und Arien – entgegen dem ersten Anschein – der Konzeption des Instrumen-

<sup>12</sup> Vgl. dazu A. Dürr: Die Kantaten von J. S. Bach, Bd. I–II, Kassel und München 1971, <sup>2</sup>1975.

talparts ein Vorrang zukommt. Es ist das instrumentale Ritornell, das ein thematisches Reservoir für den Satzverlauf bereit hält. Und in den Instrumentalsatz sind die Singstimmen weithin erst in einer weiteren Arbeitsphase eingepaßt worden. Darin erweist sich der Zusammenhang des Oeuvres unabhängig von Gattungen und Besetzungen. Und es zeigt sich, daß die Aufnahme der modernen Instrumentalmusik Italiens bei Bach auch der Kirchenmusik zugute kam. Der Abstand zwischen vokaler Kirchen- und instrumentaler Kammermusik war also nicht unüberbrückbar. So sehr die Vokalstimmen für den Hörer hervortreten, so wenig sind sie ohne die Beziehung zum instrumentalen Gerüst begreiflich.

Nichts freilich scheint in Bachs Kirchenmusik so klar auf protestantische Traditionen zu verweisen wie die eindringliche Auslegung der Texte. Und gewiß ist es der innige Ausdruck der Musik, der den Hörer heute so anrührt. Was dabei als subjektive Betroffenheit empfunden wird, erweist sich in historischer Sicht als unvergleichlich genaue Ausdeutung der Sprache. Geht man von der Vorstellung aus, lutherische Musik sei durch die Funktion der Verkündigung bestimmt, so scheint Bachs Vokalwerk durch die Wortauslegung spezifisch lutherisch zu sein. Und es fehlt denn auch nicht an Versuchen, dies Verhältnis begrifflich genauer zu fassen. Zum einen verwies man auf das Modell der antiken Rhetorik, die seit dem späten 16. Jahrhundert in Deutschland auf die Musik übertragen wurde, um Freiheiten der Satztechnik zu benennen. Diese Lizenzen konnten als Figuren auch zur Hervorhebung bedeutsamer Worte verwendet werden. Die musikalische Figurenlehre als Teil der barocken Musiktheorie wurde auf Bach bezogen, um Besonderheiten seiner Textausdeutung zu erfassen<sup>13</sup>. Sodann wurde auf die Zahlensymbolik verwiesen, die in Bachs Musik begegnet. Werden den Buchstaben in alphabetischer Folge Zahlen zugeordnet, so lassen sich solche Zahlen auf Textworte oder theologische Begriffe beziehen<sup>14</sup>. Und derartige Entsprechungen suchte man vielfach in Bachs Musik nachzuweisen. Schließlich fand man in den Kantatentexten Bachs Analogien zur Tradition barocker Predigten, in denen emblematische Zeichen im Sinn bildhafter Andeutungen eine eigene Funktion hatten<sup>15</sup>. Und fraglos finden sich solche Bezüge, die Bach nicht entgehen konnten, in seinen Textvorlagen. Über die Triftigkeit der Ansätze, die von der Rhetorik, der Zahlensymbolik oder der Emble-

<sup>13</sup> So besonders seit dem Buch von A. Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950.

<sup>14</sup> Beispiele dafür bei Fr. Smend: *Bach-Studien, Gesammelte Reden und Aufsätze*, hrsg. von Chr. Wolf, Kassel 1969.

<sup>15</sup> D. Gojowy: *Wort und Bild in Bachs Kantatentexten*, in: *Die Musikforschung* 25, 1872, S. 27–39.

matik ausgehen, ist hier nicht zu diskutieren. Zu erörtern ist auch nicht, was davon Bach geläufig war. Fraglich ist aber nicht nur, wieweit damit lutherische Tradition oder eher humanistische Gelehrsamkeit gemeint wäre. Es mag offen bleiben, ob die mitunter übereifrigen Deutungen der Nachprüfung standhalten. Zweifelhaft ist aber, wieweit damit der besonderen Leistung Bachs Genüge getan wird. Denn solche Ansätze können nur überzeugen, wenn sie sich auf eine verlässliche Tradition stützen könnten. Je mehr aber diese Verfahren der Konvention gehorchten, um so weniger besagen sie für die spezifische Qualität der Musik Bachs.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß Bachs Vokalwerk in jene Tradition evangelischer Predigtmusik gehört, die sich seit der Generation von Schütz immer schärfer profiliert hatte. Der Funktion nach waren die Kantaten Predigtmusiken, in denen der Kantor – wie ein Theoretiker formulierte – so wie der Pfarrer Gott gegenüber stand. Und auch gattungsgeschichtlich knüpft die Kantate an eine Tradition an, die von der Evangelienmotette des 16. Jahrhunderts über das geistliche Konzept im 17. Jahrhundert zu gemischten Texten führte. Diese Aufgabe aber erfüllten die Werke der Zeitgenossen ebenso wie die von Bach selbst. Und Bach zögerte nicht, statt eigener Kantaten auch die anderer Musiker aufzuführen. In der Funktion als Predigtmusik waren seine Kantaten in Leipzig und erst recht andernorts austauschbar. Diese Funktion nahmen andere Werke der Zeit wohl auch besser wahr als die Bachs. Denn sie setzten dem Verständnis weniger Schwierigkeiten entgegen, und so waren Telemanns Kantaten überall geläufig, während die Theoretiker Bachs Werke als überladen kritisierten. Ginge es um die Verkündigung, so dienten Bachs Werke weniger der Gemeinde. Dem Bedarf widerstrebte eher ihre innere Kunstfertigkeit. Auch die Auszeichnung der Worte teilte Bach mit anderen. Begriffe wie »Schlange« oder »Sonne« lösten bei jedem Musiker der Zeit gewundene oder steigende Figuren aus, und daß »Schmerz« oder »Sünde« chromatische Wendungen forderten, verstand sich von selbst. Nicht die Verwendung von Figuren und Symbolen zeichnete Bach aus, und ihr Nachweis belegt noch keine lutherische Tradition.

Was Bach von seiner Zeit trennte, war die subtile Ausformung solcher Momente. Durch die strukturelle Verdichtung hebt sich sein Werk weit mehr hervor als nur durch Wortausdeutung. Diese musikalische Struktur erlaubte es ihm, einen Satz als thematische Einheit zu entwerfen, um dann in zweiter Schicht flexibel dem Text nachzugehen.

Ein Beispiel mag das kurz andeuten<sup>16</sup>. Dem Kopfsatz der Kantate 77 (1723) liegt – wie so oft – ein Spruch als Dictum zu Grunde: »Du sollt Gott, deinen

<sup>16</sup> Vgl. A. Dürr: Die Kantaten von J. S. Bach. II, S. 422 ff; Schallplatten-Aufnahmen

Bsp ① Kanon

Tromba  
Basso continuo

Schluss

Tromba  
Basso continuo

Bsp ② Choralmetrik

Du sollst Gott, den Her-ren, lieben von gan-zen Her-zen

Choral, Zeile I

Dies sind die heiligen zehn Ge-bot

Bsp ③

Kanon-Gerüst (I=Zeile, d=Tonart)

1. I d I g  
2. I c I g  
3. II d II g  
4. I g I g  
5. III d III g  
6. I c II g

Tromba  
B. c.

7. IV d IV g  
8. I g I g  
9. IV/2 d IV/2 g  
10. I II III IV d  
Orgelpunkt G

Bsp ④ Choral, Zeile IV 1-2

Tromba  
B. c.

[hoch auf dem Berg Si-na-i, Ky-ri-e - leis]

Bsp ⑤ Schluss, Takte 73-74

Tromba  
Sopran  
Alt  
Tenor  
Bass  
B. c.

Herren, lieben« (Luk. 10:27). Der Satz beginnt im Orchester, gefolgt vom Chor, beidmal werden die Stimmen imitativ gestaffelt. Nach dem ersten Choreinsatz aber spielt das Orchester nur einmal noch einige Takte allein, dann werden beide Ebenen ständig gepaart. Die Instrumente haben also kein eigenes Material, sondern werden weithin mit dem Chor zusammen geführt. Andererseits bildet der Chorsatz keine Fuge mit strenger Einsatzfolge, sondern erscheint als frei motettischer Ablauf.

Dazu tritt indes zunächst die Trompete mit Luthers Lied »Dies sind die heiligen zehn Gebot«. Und dieses Lied erscheint sodann verdoppelt im Generalbaß, also im Kanon und zudem in Vergrößerung der Notenwerte. Lutherisch wirkt die Konzeption nicht nur im Rückgriff auf dies Lutherlied, dessen sich Bach wohl im Vergleich mit parallelen Bibelstellen erinnerte, in denen das Liebesgebot als Kern der zehn Gebote bezeichnet wird. (Mt. 22:37-40, Mk. 12:28-31). Auch das instrumentale Choralzitat wie die Kanonanlage verweisen auf Traditionen lutherischer Musik des 17. Jahrhunderts, besonders bei Bachs Leipziger Amtsvorgängern Knüpfer, Schelle und Kuhnau. Bei näherem Zusehen erweist sich überdies, daß die ganze Motivik des Vokalsatzes zum Bibeltext aus der ersten Choralzeile abgeleitet ist. Sie läßt sich als Krebsumkehrung der Zeilen oder als Kontraktion der wichtigsten Gerüsttöne auffassen. Und noch etwas kommt hinzu: zwischen die kanonischen Zeilen treten in der Trompete weitere Zitate der ersten Choralzeilen. So ergeben sich in der Trompete zehn durch Pausen abgehobene Einsätze. Und da die vierte und letzte Choralzeile aufgeteilt wird, gewinnt Bach fünf Zeilen, die in der kanonischen Verdoppelung abermals auf die Zehnzahl hinweisen. Die Ebenen ergänzen sich im steten Verweis auf die zehn Gebote (Bsp. 1-3).

Mit dieser Skizze könnte die geläufige Analyse ihr Ziel erreicht haben, um zugleich den theologischen Gehalt der Struktur zu bezeichnen. So tiefsinnig aber der Bibeltext im Choralkanon ausgelegt wird, so wenig erschöpft sich doch darin die Kunst Bachs. Offen bliebe sonst, wie sich darüber hinaus ein musikalischer Verlauf ergeben könnte. Denn der Satz besteht nicht aus bloßer Addition seiner Elemente. Vielmehr umfaßt er eine kompositorische Entwicklung. Sie begegnet dem Hörer als steter Prozeß, auch wenn er sich dessen kaum bewußt wird. Dafür müssen ein paar Hinweise genügen.

Heikel wäre zunächst eine einseitige Zahlensymbolik. Die Zehnzahl im Kanongerüst ergibt sich gewiß aus der Verdoppelung der Zeilen, zugleich aber erst durch die Aufteilung der Schlußzeile. Sie stellt sich aber in der

der Kantate BWV 77 liegen vor unter der Leitung von Helmuth Rilling (Hänssler-Verlag 98 662) und Gustav Leonhardt (Teldec 6.35 362 EX). Weiter vgl. auch die im Anhang mitgeteilte Satzübersicht mitsamt den Notenbeispielen.

Trompete nur ein, wenn man die zwei Zeilen zwischen den Kanonpaaren III und IV/1 zusammenfaßt, das Zitat aller Zeilen am Ende jedoch ausläßt. Deutlich wird dagegen der weite Radius des Satzes, wenn man seinen Beginn mit seinem Ende vergleicht. Dem kargen Anfang in geringstimmigem Satz steht die Ballung zum Tutti am Schluß gegenüber. Beginnt der Satz imitativ, so mündet er in Akkordsäulen über Orgelpunkt. Gegenüber dem Kanongerüst kontrastiert der Schluß mit Ablauf aller Zeilen in der Trompete zum Orgelpunkt. Daß all dies aber in einem Satz möglich ist, verweist bereits auf seine interne Entwicklung.

Gewiß wird der Satz durch das Kanongerüst und nicht wie sonst durch Zwischenspiele gliedert. Vom syllabischen Sprechen seiner Motivik heben sich aber in der Fortspinnung Dehnungen und Melismen ab. Sie entfalten auf die Worte »von ganzem Herzen«, »Seele«, »Kräften«, »Gemüte«. In mehreren Stufen erfolgt immer neu die Imitation – ohne scharfe Abgrenzung, aber in wellenförmiger Verdichtung. Verfolgen läßt sich das einerseits an der schrittweisen Verdichtung der Stimmeinsätze, andererseits an der rhythmischen Steigerung in zunehmender Sechzehntelbewegung. Die Differenzierung von Vokal- und Instrumentalpart nimmt zu, wenn vokal gedehnt die Worte ertönen »und von ganzem Gemüte«, wozu nur die Instrumente am rhythmischen Grundmuster festhalten. Indes ist auch die kontrapunktische Kunst kein Selbstzweck. Genau besehen ist sie sogar eher kunstlos. Denn die Kanonstimmen werden meist so weit getrennt, daß sie sich nur wenig überlappen. Wichtiger aber ist ihr Intervallverhältnis im Quintabstand. Die mixolydische Choralweise (ohne Kreuz) changiert nämlich tonal in einem für Bachs Zeit ungewohnten Maß. Steht der Satz – modern gesprochen – in G-Dur, so paßt sich dem die Quinttransposition der Weise in der Trompete eher an. Dagegen führt die originäre Version im Generalbaß in Zeile III zum gedehnten Baßton F (nicht also Fis). Fremd ist zumal in Zeile IV/2 der Baßton B als Mollterz in G-Dur. Tendiert also Bachs Satz sonst nach G-Dur, so lenkt der Schluß zum Gegenpol g-moll. Bach pointiert das, indem er die Schlußzeile so aufteilt, daß IV/2 mit dem fremden Ton B beginnt. Das verschärft die tonale Spannung des Satzes. Und sie kulminiert am Ende in den dissonanten Tönen der Trompetenweise zum Orgelpunkt. Dazu erklingen erstmals die bisher ausgesparten Worte »und deinen Nächsten als dich selbst« – nunmehr in steten Achteln voll herber Dissonanzen. Ziel des Prozesses ist also die Umkehrung der ursprünglichen Disposition. Gerade der Satzplan im Quintkanon bedingt die tonale Spannung, die sich am Ende entlädt (Bsp. 4–5).

Lutherisch daran ist weder nur die Textauslegung noch allein der Kanon über Luthers Lied. All das lag in der Tradition und war auch anderen Musikern bekannt. Kaum begreifbar würde damit der besondere Kunstrang

der Musik. Denn ihr Verlauf geht nicht in der Symbolik ihrer Struktur auf. Eher läßt sich ihr ästhetischer Reichtum als Reaktion auf Luthers Musikbegriff auffassen. Selbst wenn die Verkündigung ein lutherisches Kriterium wäre, wäre Bachs Werk nicht allein durch Textausdeutung lutherisch. Die Eigenart seiner Musik war ein Maß an Qualität, das von der Funktion weder abhängig noch gefordert war. Gerade darum auch fand Bachs Vokalwerk in seiner Zeit nur begrenzte Resonanz, um erst im 19. Jahrhundert als Kunst entdeckt zu werden. Ist es aber die Summe der Qualitäten, durch die Bachs Werk lebendig blieb, so entspricht das dem Wort Luthers, der Musik gehöre nach der Theologie der erste Rang – und zwar als *optima ars*.



Luther und Bach: lange genug wurde die Paarung dieser Namen benutzt, um nationale Ideologie mit protestantischer Tradition zu verquicken. Löst man sich vom einseitigen Gedanken, Luther habe die Musik auf den Weg der Verkündigung gewiesen, dann tritt verschärft sein Begriff der christlichen Freiheit hervor, die der Musik ihren Kunstrang erlaubte. Das heißt gewiß nicht, alle Kunstmusik sei gleich lutherisch. Maßgeblich sind die liturgischen Vorgaben, in die Bach sich fügte. Lutherisch aber ist, daß er die Funktion der Musik durch ihre Qualität transzendierte. Und so gilt für Bach der schöne Satz Luthers über Josquin: »Er ist der Noten Meister, die haben es machen müssen, wie er wollte, die anderen Sangmeister müssen es machen, wie die Noten haben wollen«.

Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, Olshausenstr. 40–60, 2300 Kiel 1