

- ²¹ In: Die Unordnung der Welt . . . , a.a.O. 117.
- ²² Vgl. dazu die Dokumentation: Peace and Disarmament. Documents of the WCC and the Roman Catholic Church, Geneva 1982.
- ²³ In: Bericht aus Vancouver 1983, a.a.O. 167.
- ²⁴ Vgl. The Church and War, in: The Churches survey their task. The Report of the Conference at Oxford, July 1937, in: Church, Community and State, ed. by J.H. Oldham, London 1937, 178 ff.
- ²⁵ Vgl. Die Unordnung der Welt . . . , a.a.O. 119.
- ²⁶ Immerhin haben diesog. Puidoux-Konferenzen 1955—1962 einen Anfang gemacht, der heute dringend der Weiterführung bedarf. Sie sind dokumentiert in dem äußerst wichtigen Sammelband: D.F. Durnbaugh (ed.), On Earth Peace. Discussions on War/Peace Issues between Friends, Mennonites, Brethren and European Churches, 1935—1975, Elgin, I11./USA 1978, 122 ff.
- ²⁷ G.S. I, 219.

Glaube und Frömmigkeit des Luthertums im Leben und Werk Johann Sebastian Bachs

VON GÜNTHER STILLER

In dem stolzen Bewußtsein, daß die Zeit zum „Wandel des Bachbildes“ gekommen sei und man mit dem Ende der „bürgerlichen Bachforschung“ „vor der Notwendigkeit“ stehe, „ein neues Bachbild zu erarbeiten“, hatte auf dem Höhepunkt des vorletzten Bach-Jubiläums mit seiner „Deutschen Bachfeier in Leipzig 1950“ die diesem Fest vorausgehende *Wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung* begonnen und hier allenthalben die „Diskussion über ein neues Bachbild“ das Verlangen nach einem „echten und unverfälschten Bachbild“ im Mittelpunkt gestanden, ja geradezu ungeduldig diese Forderung nach dem „wahren und echten Bach“ und wirklich „universalen Bachbild“ bestimmt: „Es ist höchste Zeit, daß die Bachgeschichtsschreibung die Legende endgültig hinter sich läßt.“¹

Der langjährige Präsident jener Gesellschaft trug auf dem Bachfest der Internationalen Bach-Gesellschaft in Mainz 1962 die „Umriss eines neuen Bach-Bildes“ vor und betonte dabei: Bach habe im Grunde weder zur Orgel noch zu seinem Leipziger gottesdienstlichen Amt eine „Herzensbeziehung“

gehabt, es seien auch „zahlreiche Werke, Oratorien, Messen und Kantaten. . . nicht aus dem Willen zu christlicher Verkündigung noch weniger aus Herzensbedürfnis geschrieben“ und es haben „erst Bitter und dann, viel nachdrücklicher, Spitta . . . Bach zu dem lutherischen Erzkantor, dem retrospektiven Verfechter der Überlieferung, dem orthodoxen Verkünder von Bibelwort und Choral gestempelt, als der er noch heute in der Popularvorstellung lebt“, ja „erst durch sie und ihre Epigonen ist Bach in die Rolle des Kirchenmusikers par excellence geschoben worden, erst seit ihren Arbeiten begann der Musiker Bach hinter dem Mann der Kirche zurückzutreten“². Damit schien tatsächlich das seit Philipp Spitta fast unangefochtene, mit den Namen Albert Schweitzer, Philipp Wolfrum, Charles Sanford Terry, Rudolf Steglich, Wilibald Gurlitt und ihren Forschungen „zum festen Bestand der bürgerlichen Bachforschung“³ gehörende Bachbild als Illusion entlarvt und damit auch die „Deutung und Wirklichkeit“ von „Johann Sebastian Bach — Frömmigkeit und Glaube“, eine die theologische Bachforschung im 20. Jahrhundert entscheidend mitbegründende Arbeit⁴, durch das in der Presse mit Recht so bezeichnete „Mainzer Erdbeben“ zum Einsturz gebracht.

Am Ende des Bach-Jubiläums 1985 müssen wir freilich nüchtern feststellen: Soviel es am traditionellen Bachbild zu korrigieren galt und so immens das inzwischen ins Uferlose gleitende und kaum noch überschaubare Bachschrifttum angeschwollen ist, ein neues, allgemein anerkanntes, gar universales oder auch nur halbwegs geltendes Bachbild gibt es nicht!⁵

Zu den auffallenden Fakten des Jubiläumsjahres 1985 gehört, daß seine literarische Ausbeute relativ bescheiden blieb; weder ist ein ausgesprochener Bestseller noch eine die Forschung nennenswert bereichernde Monographie erschienen, und keine der renommierten Bach-Kapazitäten ist mit einer größeren Publikation hervorgetreten. Symptomatisch für diese Zurückhaltung ist der Anfang einer zum Auftakt des Bachjahres im Dezember 1984 erschienenen Arbeit über „Bachs Kunst der Fuge — Erscheinung und Deutung“ (München-Zürich), die der immerhin schon 1950 in Leipzig engagiert aufgetretene Hans Heinrich Eggebrecht so beginnt: „Dieses Buch wollte ich schon lange schreiben. Aber ich habe mich nicht getraut.“ Müssen wir im Hinblick auf Johann Sebastian Bachs *Glaube und Frömmigkeit* eine gleiche oder ähnliche Zurückhaltung walten lassen?

I

Die Fragestellung gehört zweifellos zu den diffizilen der Bachforschung, berühren Glaube und Frömmigkeit doch jenen Intimbereich, über den ein

Mensch unberufenermaßen selbst am wenigsten große Worte zu verlieren pflegt und, wenn es solche bewußt deklarierten Bekenntnisse im Leben des Thomaskantors gäbe, sie von vornherein verdächtig wären. Nun können wir aber über dieses Problem der Persönlichkeit Bachs jetzt sehr viel genauer Auskunft geben als je zuvor, denn zu den sensationellsten Funden der jüngsten Vergangenheit gehören die drei in Amerika wieder aufgefundenen Folio-bände der sogenannten *Calov-Bibel*, die einst in seiner Bibliothek gestanden haben, die er studiert und mit zahlreichen Notizen und Anstreichungen sowie Korrekturen in schwarzer und roter Tinte versehen hat. Sie sind insofern besonders aufschlußreich, als sie offenbar für niemanden weiter als für den Autor selbst bestimmt, beim Bibelstudium eben Ausdruck einer spontanen Entdeckung gewesen sind und vier dieser Notizen recht grundsätzliche, theologisch bedeutsame Aussagen markieren.

„Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller gottgefälliger Kirchen-Music“, schreibt Bach über das Kapitel 1 Chronik 25, das heutzutage kaum jemals vom Bibelleser beachtet wird und im weitaus größten Teil nur Namen und Zahlen enthält, in einem großen, vom Bau des Tempels und seinen mannigfachen kultischen Einrichtungen berichtenden Zusammenhang aber immerhin ein Kapitel lang „von den Sängern und Instrumentisten“ und deren geordneter Bestellung kündet. Was mag Bach empfunden haben, der in seinem „Kurtzen, iedoch höchstnõthigen Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 die Mindestzahl „zu iedweden musicalischen Chor“ mit „wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Baßisten“ angibt (BD I, 60), wenn im Alten Testament an dieser Stelle von 24 Sänger-Familien zu je 12, insgesamt also von 288 Sängern die Rede und diese Zahl offensichtlich auch als Mindestzahl verstanden ist, da hinter der Gesamtzahl der Kommentator vermerkt: „die Lehrmeister und Schüler machten zusammen 4000“, wobei auf die zwei Kapitel zuvor genannte (auf einer anderen Quellschrift basierenden) Zahl von „24 000 für die Arbeit am Hause des HERRN verordneten“ Leviten angespielt ist, davon allein „viertausend zu Sängern des HERRN mit den Instrumenten, die David zum Lobgesang hatte machen lassen“ (1 Chr 24, 4 f.), bestimmt waren?

Drei Kapitel später notierte Bach zu 1 Chronik 28, 31: „Ein herrlicher Beweis, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden“, und zu 2 Chronik 5, 13 wird bei der Schilderung des majestätischen Einzugs des großen Gottes in seine Wohnung anlässlich des Tempelweihfestes notiert: „NB. Bey einer andächtigt Music ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.“ Wie Martin Luther bei seinem Plan, Psalmen in deutscher Sprache herauszu-

geben, auf das älteste biblische Liedgut Bezug nimmt und in der Vorrede zum „Walterschen Chorgesangbüchlein“ schreibt: „Demnach habe ich auch etliche geistliche Lieder zusammenbracht, das heilige Evangelium zu treiben und in Schwank zu bringen, daß wir uns auch rühmen möchten, wie Moses in seinem Gesang tut Exo 15“, so knüpfte Bach seinerseits auf der Suche nach der theologischen Begründung der Kirchenmusik an die biblische Tradition an und sieht schon im ältesten bezeugten Lied des Gottesvolkes die Mehrchörigkeit bezeugt, indem er zu Exodus 15 notierte: „Erstes Vorspiel, auf 2 Chören zur Ehre Gottes zu musiciren.“

Interessant an diesen Bibelnotizen Bachs ist zunächst die Feststellung, daß sie „frühestens 1742“ (BJ 1975, 126 ff.), „sicherlich erst nach 1740“ (BD III, 636) erfolgt sind; sie gehören somit in seine letzten Lebensjahre, die ganz stark im Zeichen der Ordnung und Überarbeitung seines Lebenswerkes standen und haben daher fast testamentarische Relevanz. Darin spricht er nun erstmals von der „gottgefälligen Kirchen Music“ — in amtlichen Schreiben hatte er sich schon 23jährig und noch einmal auf der Höhe seines Schaffens und Wirkens im Alter von 45 Jahren zur „regulirten“, „wohlzufahenden“ und „wohlbestallten Kirchen Music“ geäußert (BD I, 19 f. und 60 ff.). Und spürt man es bereits dem Mühlhausener Entlassungsgesuch von 1708 ab, „wie Bach gewillt ist, dem ‚Endzweck‘ seines Lebens alles andere unterzuordnen“, vernimmt man erst recht beim Leipziger Memorial von 1730, „daß hier Bach an das Letzte in seiner grundsätzlichen Schau der Dinge rührt“⁶, so gilt dies in noch verstärktem Maße für die späten Bibelnotizen: Wenn irgendwo, dann hört man hier das Herz des Thomaskantors schlagen!

Es ist überhaupt bemerkenswert, daß er noch so relativ spät in seinem Leben jene Bibel — die Jahreszahl 1733 mit seinem Namenszug findet sich auf dem Titelblatt aller drei Bände — erwarb, erschienen doch im benachbarten Halle seit 1710, wo Bach seither wiederholt gewesen war, die wesentlich moderneren und populäreren Bibelausgaben. Aber Bach muß ganz offensichtlich an dieser den vollständigen Luthertext enthaltenden und von Abraham Calov, dem „vielberufenen Zionswächter auf der Cathedra Lutheri“ in Wittenberg kommentierten Ausgabe von 1681, die 1729 noch einmal und bezeichnenderweise in Leipzig neu aufgelegt worden war, ebenso interessiert gewesen sein, wie er dann noch 1742 eine neue vollständige Lutherausgabe erwarb und auf der Auktionsquittung jenen Abraham Calov mit der Auszeichnung „großer Theologe“ bedachte und das neun Jahre zuvor erworbene Kommentarwerk als „große Teütsche Bibel“ bezeichnete (BD I, 199). Hier kann man unzweideutig von einem bewußten theologischen Engagement Bachs sprechen, das mit dem in der Kindheit und Jugend in Eisenach, Ohr-

durf und Lüneburg empfangenen gründlichen Unterricht in der lutherischen Theologie, dem späteren Bekenntnis zur lutherischen Kirche und Schule im reformierten Köthen und auch mit dem beim Leipziger Dienstantritt 1723 abgelegten Amtseid auf die Bekenntnisschriften der lutherischen Kirche in vollem Einklang steht.

Mit der Wortwahl in den Bibelnotizen „wahres Fundament“, „gottgefällige Kirchen-Music“, „herrlicher Beweis“, „andächtig Music“, „Gnaden Gegenwart“, „zur Ehre Gottes“ rundet sich das Frömmigkeitsbild des Thomas-kantors ab, für den es nicht gedankenlose Übernahme alter Handwerksbräuche oder konventioneller Floskeln war, wenn er seine (nicht nur gottesdienstlichen) Kompositionen mit dem Gebetsruf J.J. (Jesu juva) begann und mit dem Lobpreis SDG, auch wörtlich ausgeschrieben (wie am Ende der Inventionen und Sinfonien BWV 772—801) „Soli Deo Sit Gloria“, beschloß, wenn er das 1720 in Köthen begonnene „Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ überschrieb: „In Nomine Jesu“, und es in der Widmung des „Orgel-Büchleins“ heißt: „Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten, draus sich zu belehren“, oder in der den Schülern diktierten Generalbaßlehre von 1738 die „Definition“ „aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ bezeichnet wird und „wo dieses nicht in Acht genommen wird da ist keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer“ (BD I, 214 und II, 333 f.).

So ist es auch alles andere als fromme Eitelkeit oder Koketterie, wenn Bach im ergreifenden Brief von 1738 angesichts seiner Ratlosigkeit nur noch — der traurige Anlaß verbietet jedes überflüssige und hochgeschraubte Wort — auf ein zuversichtliches Gebetsleben bauen zu können meint: „Da keine Vermahnung, ja gar keine liebevolle Vorsorge und assistance mehr zureichen will, so muß mein Creütz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttlicher Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, Dieselbe werde mein wehmüthiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigem arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einig und allein Göttlicher Güte zuzuschreiben“ (BD I, 107).

Diese Vertrauen erweckende „göttliche Güte“ war es, die Bach auch neun Jahre später, am 15. Oktober 1747, dem musikbegabten Theologiestudenten Johann Gottfried Fulde beim Weggang von Leipzig einen Widmungskanon ins Stammbuch eintragen und darunter notieren ließ: „Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros“, Christus wird krönen die Kreuztragenden (BD I, 243). Man darf dieses zum Segenswunsch erhobene Zeugnis und Wort des Geleits schon als Ausdruck persönlichen Glaubens und gewisser Hoffnung des

Autors verstehen. „Göttliche Güte“ war es jedenfalls, die ihn selbst ein Leben lang begleitet hat, die ihn durch den zwei- bis dreimal jährlich in der Privatbeichte empfangenen persönlichen Zuspruch der Absolution und den regelmäßigen Empfang des Altarsakraments, zuletzt noch in der „Privat-Communion“ sechs Tage vor seinem Tode, entscheidend leben und mit der auf dem Sterbebett diktierten Komposition „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ und dem beigefügten Gebet „Vor deinen Thron tret ich hiemit. . . Ein selig Ende mir bescher. . .“ sprechen und schließen ließ „Amen, Amen, erhöre mich“, so daß weder die gottesdienstliche Abkündigung am 31. Juli 1750: „Es ist in Gott sanfft und selig entschlafen der Wohl Edle und Hochachtbahre Herr Johann Sebastian Bach . . .“ noch die Feststellung im Nekrolog von 1754, wonach der Thomaskantor „auf das Verdienst seines Erlösers sanft und selig verschied“ (BD II, 472 und 475; II, 85), als floskelhafte Formeln zu werten sind.

II

Es war die noch einmal persönlich begehrte und empfangene „Gnaden Gegenwart“, die Bach in seiner gottesdienstlichen Musik so oft besungen hatte. „Wie teuer sind des heiligen Mahles Gaben! / Sie finden ihresgleichen nicht. / Was sonst die Welt / Vor kostbar hält, / Sind Tand und Eitelkeiten; / Ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben / Und spricht: / Ach, wie hungert mein Gemüte, / Menschenfreund, nach deiner Güte! / Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen / Mich nach dieser Kost zu sehnen! . . .“ hatte Bach schon 1724 in der ursprünglich als Predigtmusik bestimmten, doch alsbald nach seinem Tode nur noch „Kommunions-Kantate“ benannten Komposition musiziert, was auf ihre spätere und sicher häufige Verwendung als Sakramentsmusik durch Bach hindeutet. In ihr heißt es in der letzten, im Polonaisen-Rhythmus vom (in Arien äußerst seltenen) Gesamtinstrumentarium in strahlendem B-Dur gestalteten Arie — eine wahrhaft grandiose Eingebung Bachs —: „Lebens Sonne, Licht der Sinnen, / Herr, der du mein alles bist!“ , bevor das Werk mit dem bekannten Liedverschließt: „. . . Laß mich durch dies Seelenessen / Deine Liebe recht ermessen, / Daß ich auch wie itzt auf Erden, / Mög ein Gast im Himmel werden.“

Gilt von dieser für den 20. Sonntag nach Trinitatis komponierten Kantate BWV 180 (mit dem ungewöhnlichen Einsatz von zwei Blockflöten, Flauto traverso, Oboe, Oboe da caccia und Violoncello piccolo) überhaupt, daß sie „fast in allen Sätzen einen überaus feierlichen, beinahe hymnischen Charakter trägt“, „der Eingangschor und beide Arien Tanzcharakter haben“, so schuf Bach zwei Jahre später in der für denselben Kirchenjahrssonntag be-

stimmten Kantate BWV 49 ähnlich exzellent-festliche Musik. Hier ist sogar „der Textvertonung eine großangelegte Sinfonie mit konzertierender Orgel vorangestellt“ und „auch die folgenden Sätze erhalten durch reichliche Verwendung der obligaten Orgel einen betont virtuosen Zug“; die Sopran-Arie Nr. 4 in der erlesenen Instrumentierung mit einer Oboe d'amore und Violoncello piccolo ist „ein Meisterwerk Bachscher Charakterisierungskunst“, und das abschließende Duett gehört „zu den kunstreichsten Kantatensätzen, die wir aus Bachs Feder kennen“⁷ — das alles aufgrund der besonderen Thematik dieses Sonntags, der mit dem Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl als Evangelienlesung (Mt 22, 1 ff.) auf das Heilige Abendmahl hinlenkte und das allsonn- und festtäglich im letzten Teil des Hauptgottesdienstes gefeierte Altarsakrament als Einladung der sich offenbarenden Gottesliebe zum Menschen zentral in den Verkündigungsteil des Gottesdienstes rückte. Wenn gleich wir für beide Kantaten den Textautor nicht kennen und der seine Textvorlagen oft korrigierende, zumindest mit auswählende oder die Textgenese schon mitbedenkende Bach auch hier nicht auszuschließen ist, — in der musikalischen Gestaltung wird sein höchst persönliches Engagement zu diesem Vorgeschmack des ewigen Lebens unumwunden sichtbar.

Das erhärten weitere Einzelheiten: Eingangs- und Schlußsatz von BWV 49 sind in der seltenen, aber stets bezaubernde Leuchtkraft ausstrahlenden Tonart E-Dur komponiert, die bei 25 Instrumentalsätzen im Kantatenwerk nur einmal und auch nur noch in 5 Eingangschören und 7 Arien sowie 1 Duett und 1 Terzett verwendet ist.

Noch seltener erscheint das in jenen zwei Werken bezeugte Violoncello piccolo, nämlich nur noch 7mal und primär in Kantaten solcher Tage, die schon im liturgischen Kontext auf das Heilige Mahl hinlenken: BWV 6 für den 2. Ostertag (Satz 3; vgl. Lk 24, 30 f.); BWV 85 für den 2. Sonntag nach Ostern (Satz 2, auch 5; vgl. Ps 23, 5); BWV 68, 175 und 183 für Pfingsten und den Sonntag zuvor (Erinnerung an die erste, „im Brotbrechen beständig bleibende“ Pfingstgemeinde).

Eine besondere Liebe gilt dem in BWV 49 verwendeten, in allem das Abendmahlsgeheimnis besingenden und in Gesangbüchern auch zuweilen bei den Abendmahlsliedern stehenden „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Es erscheint mitten in der Himmelfahrts-Kantate BWV 37 (Taufe und Abendmahl), am Ende der Pfingst-Kantate BWV 172 nach der zuvor mehrfach laut gewordenen Bitte „Komm doch. . .“, „Komm und kehre bei uns ein“, „Komm, laß mich nicht länger warten“, die als Bitte um den Heiligen Geist und das „Wohnung machen“ auch gerade den sakramentalen Einzug ins menschliche Herz meint; ähnlich in den auf die beiden Kommunion-

Höhepunkte im Jahr hinlenkenden Kantaten BWV 36, 61 (Adventszeit) und 1 (Mariä Verkündigung, 25. März).

Symptomatisch für das Inspiriertsein von der Abendmahlsfreude ist die Choralkantate BWV 1 mit ihrem „hymnisch-festlichen Charakter“. Die „Anmut und Empfindungstiefe des textlichen Vorwurfs“ hat Bach „in seiner Komposition noch stärker hervorgehoben“, je 2 Hörner, Oboe da caccia und konzertierende Violinen tragen zum „festlichen Glanz“ bei, es „ergibt sich ein ungewöhnliches Klangbild: Bläser und Streichertutti schaffen eine dicht besetzte, vollklingende Mittellage, darüber konzertieren die beiden Soloviolinen, in deren lebhafter Figuration sich unschwer das Bild des funkelnden Morgensterns erkennen läßt — um so leichter, als die üblichen Blasinstrumente der Höhenlage (Flöte, Oboen, Trompeten) diesmal gänzlich fehlen“; auch „glaubt man zu erkennen, daß Bach auf die Komposition der beiden Arien besondere Sorgfalt verwendet hat“, wobei die erste „klanglich die seltene Verbindung eines Obligatinstruments in Tenorlage (Oboe da caccia) mit dem Sopran als Singstimme bietet“ und „ihre Melodieführung feierlich-gesanglich ist“, und die zweite, den Streichern zugewiesene Arie „dem Komponisten Gelegenheit zur Anbringung reizvoller Solo-Tuttikontraste mit Hilfe der beiden konzertierenden Violinen gibt“, ein „den Eindruck freudiger Gelöstheit“ vermittelnder „tänzerisch froher Satz“, dem im Schlußchoral „durch die selbständige und betont bewegliche Führung des II. Horns“ bei den „mit Bläsern angereicherten Vollklang des Gesamtinstrumentariums“ noch ein besonderer Akzent folgt (Dürr, 739 ff.).

Wenn zu Bachs „Lieblingsthemen der Gedanke an einen seligen Tod und das ewige Leben gehörte“ und er „die tiefsten Töne, deren er fähig gewesen ist, hier hat aufklingen lassen“ (Besch, 281 u. 292), dann gehört die das Heilige Abendmahl als das Herzstück des Gottesdienstes reflektierende Musik mit dazu: Es klingt überzeugend zusammen in der Kantate BWV 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, die wiederum durch strahlende Freude, tänzerische Bewegtheit und ein erneut ganz ungewöhnliches Instrument (Violino piccolo) geprägt und ein einziger Ruf zum „himmlischen Mahl der Hochzeit“, zur engsten Gemeinschaft von Braut und Bräutigam, zum „Abendmahl im Freudensaal“ ist. Man spürt es Bach ab: „Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über“ — der außergewöhnlichen, über die 3 Liedverse noch um 4 weitere Sätze angereicherten und bei allen diesen Themen das Gedankengut der Mystik verwendenden Textdichtung entspricht das einzigartige Engagement Bachs, der im Sinne des immer neu zu erfahrenden, im Grunde aber unaussagbaren Mysteriums dieser *unio* — „Kein Aug hat je gespürt. . .“ (doppelte Notenwerte im Schlußchoral!) — das Letzte und Großartigste auszusagen be-

strebt blieb und dabei in unauslotbare Tiefen und Schönheiten vorzudringen vermochte. Nicht zufällig gehört schon der Eingangschor (wie in BWV 1 und 180), analog der Grundtendenz der Mystik zu Verinnerlichung und Sichversenken, zu den ausgedehntesten Sätzen des Kantatenwerks. Die beiden von Philipp Nicolai als Einheit und Ergebnis seines Opus „Freudenspiegel des ewigen Lebens“ verstandenen Hymnen, das *Wächter-* und das *Morgenstern-*lied, markieren gemeinsam mit Johann Arndts „Büchern vom wahren Christentum“ den Anfang jener nachreformatorischen Frömmigkeitsepoche, in der ein Strom mystischer Tradition alsbald breit ins Luthertum einfließt und später die pietistische Bewegung außerordentlich beflügelt. Um ihretwillen hat man Bachs Kantatentexte häufig als pietistisch bezeichnet.

Die Frömmigkeit Bachs war und blieb *gottesdienstliche Frömmigkeit*, ganz im Einklang mit Luther, auf den auch Arndt und Nicolai bei aller Hinwendung zur Mystik bezogen blieben. Wie Luther „sich nicht scheut, Ausdrücke der Vereinigung, die in der mittelalterlichen Mystik gebräuchlich waren, für das vom Glauben bewirkte Einswerden mit dem Gotteswort zu verwenden“ und „im Zentrum seiner Theologie, wo er von der Rechtfertigung des Sünders durch Gottes Gnadenwort und durch den Glauben spricht, seine Gedanken immer wieder darum hat kreisen lassen, daß der Glaube eine unmittelbare Gemeinschaft, ja ein Einssein des Menschen mit Christus schafft und in dieser Gemeinschaft das Rechtfertigungsgeschehen trägt“⁸, so gilt auch von Bachs Kantatentexten, daß trotz der „ungeheuren Fülle mystischen Materials kein einziger pietistischer ist“. Die Rechtfertigungslehre wird auch „keineswegs durch eine unio-Mystik verdrängt oder ersetzt“. In vielen Fällen muß auch „die unio-Lehre dazu dienen, den Rechtfertigungsgedanken zu verstärken“; ja überhaupt ist „die auffallend starke und betonte Bewertung der Rechtfertigung im Sinne Luthers ein sich durch den gesamten Textbestand hindurchziehendes Merkmal“⁹.

Daß angesichts der seltenen E-Dur-Tonart gerade auch Bachs Kantate über das klassische Rechtfertigungsgeschehen „Es ist das Heil uns kommen her“ (BWV 9) in dieser Tonart komponiert ist und neben dem farbig-graziös gestalteten Eingangschor im Dreivierteltakt noch das Duett „Herr, du siehst statt guter Werke / Auf des Herzens Glaubensstärke, / Nur den Glauben nimmst du an. . .“ markant herausragt, mag geradezu symbolisch anzeigen, wie sehr die vom *Herzstück* des Gottesdienstes inspirierte und auf sie hinlenkende Musik mit der vom *Hauptstück* des Gottesdienstes, der Predigt des Wortes und ihrer Mitte inspirierten und sie verkündenden Musik eine unlösbare Einheit bildet. Was man speziell von Erdmann Neumeisters Kantaten sagt, daß in ihnen „die Person Christi lebensvoll hervortritt, als ob man den Heiland selbst sähe und

mit ihm spräche“¹⁰, gilt generell für Bachs die „Gnaden Gegenwart“ intendierenden „andächtig Music“.

So tritt neben dem bald in jeder Kantate angesprochenen „Glauben“ das „Wort“ dominierend hervor, gepriesen als das „Wort der Gnaden“ oder „selig Wort der Gnaden“, das „Wort der Wahrheit“ oder „voll Gnad und Wahrheit“, das „Wort des Segens“ oder „Segenswort“, das „süße Wort voll Trost und Leben“ und darum das „angenehme“, „werte“, „heilsam“, „seligmachend“, „heilig“, „göttlich Wort“; Prädikaten wie „Sein Wort besteht und fehlet nicht“, „So tröstet mich sein Wort“, „Wie süß ist uns dies Lebenswort“ stehen Gebetswünsche nicht nach: „Gib uns allzeit dein heiliges Wort“, „Dein Wort laß mich bekennen“, „Dein letztes Wort mein Auffahrt ist“, „Dein Wort sei meine Speise“, „Auf dein Wort komm ich geladen“.

Aus der durchweg die Lieder Luthers und der Reformation enthaltenden Gesangbuchrubrik „Die Lieder vom Wort Gottes und der Christlichen Kirche“ stammen die meisten Choräle; ganze Kantanten haben nur dies eine Thema: BWV 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, schon 1528 „Zu singen um Erhebung des heiligen Evangeliums“ überschrieben, und vor allem die Sexagesimä-Kantaten mit dem um „hundertfältige Frucht“ ringenden Evangelium, wobei BWV 18 (Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt) nach einer vorangestellten Sinfonia mit einer Kernstelle lutherischer Lehre vom Worte Gottes beginnt, ein großes Gebet mit Litanei-Zitaten Luthers folgt und in der Arie „Mein Seelenschatz ist Gottes Wort“ eine der bekanntesten von Luthers 95 Thesen anklingt, wonach „der wahre Schatz der Kirche das allerheiligste Evangelium“ ist (62).

In BWV 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“, einem einzigen Gebet, hört man den ganzen reformatorischen Kampf um das Wort Gottes heraus (2 Lutherlieder). Wie Bach theologisch mitdachte, macht die Umarbeitung der Weimarer Adventskantate „Ärgre dich, o Seele, nicht“ (BWV 186) deutlich, wo der alte Choral gegen zwei Verse von „Es ist das Heil uns kommen her“ ausgewechselt, in der Textneufassung achtmal das „Wort“ eingebracht und jener 119. Psalm zitiert ist, der im (Calov ähnlichen) Olearius-Bibelkommentar „VERBUM“ überschrieben ist und gleich betont: „Das Wort ist unser höchster Schatz.“ In der Auslegung dieses Psalms ist jener 19. Psalm oft zitiert, den Bach nach dem Leipziger Amtsantritt in der ersten in St. Thomae musizierten Kantate BWV 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ gleichsam programmatisch seiner „Hauptmusic“ voranstellte, mit Versen aus Luthers „Es woll uns Gott genädig sein“ akzentuierte und mit dem ungestümen Ruf „Hört, ihr Völker, Gottes Stimme“ (Satz 3) später mehrfach zum Reformationsfest wieder verwendete.

Die Frage nach Bachs Glaube und Frömmigkeit ist sehr zentral die Frage nach seinem Schaffen, das im wesentlichen dem Gottesdienst seiner Kirche galt und dem der größere Teil des Gesamtwerkes zugehört. Obgleich in dessen theologischer Aufhellung noch viel zu tun ist, wird doch der Wille Bachs zu realer Verkündigung zusehends deutlicher. Ihm tut der Hinweis auf gelegentliche Parodien und „stolze Textmißachtung“ auch nicht den geringsten Abbruch — von den Leipziger Pastoren hatte vergleichsweise keiner regulär ein derartig umfangreiches Arbeitspensum in Vorbereitung und Durchführung der Gottesdienste zu bewältigen. Daß Bach bei seinen „Kirchensachen devot und dem Inhalte gemäß gearbeitet habe“, betont der Sohn Carl Philipp Emanuel noch um 1775, und ein Bewerbungsschreiben von 1746 besagt: „Was das Choralspielen betrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herrn Capellmeister Bach so unterrichtet worden, daß ich die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte spiele“ (Bd III, 284 u. II, 423). Daraus ergibt sich notwendig, daß, will man Bachs Choräle recht verstehen, der Relation von Liedtext und musikalischer Interpretation genau nachzugehen ist. In seiner eng an die Tradition anknüpfenden, für die Musiker innerhalb der lutherischen Kantoreitradition geltenden Auffassung der Musik als einer Redekunst war Bach vom Leipziger Dozenten für Rhetorik gegenüber neueren, von der Aufklärungsästhetik bestimmten Auffassungen noch 1739 verteidigt worden (BD II, 340 ff). Die vier verschiedenen Fassungen der Johannes-Passion zeigen, wie er um die rechte Gestalt und theologische Aussage seiner Werke gerungen hat. Selbst nach Publizierung der „Canonischen Veränderungen“ über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ um 1748 hat Bach daran umgestaltend weitergearbeitet. Am Ende seines Lebens mit diesem Orgelwerk über einen Choral, zudem ein Luther-Lied, in die 1738 im Zeichen der Aufklärung gegründete „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ einzutreten, kommt einem Credo doch sehr nahe, zumal wenn der wiederholte Hinweis, daß die beiden kanonischen Stimmen der ersten Variation mit dem Anfang des Chorals „Christe, du Lamm Gottes“ aus dem „Orgelbüchlein“ völlig übereinstimmen, auf den engen Zusammenhang von Weihnachten und Passion und so als Anspielung auf das Zentrum von Luthers „Theologie des Kreuzes“, wonach Gott nur im menschengewordenen und gekreuzigten Christus erkannt wird, gedeutet werden darf.

Das evangelische Kirchenlied, das Bach wie kein Komponist vor und nach ihm zum Herzstück seiner Musik und selbst zur Grundlage für den Kompositionsunterricht erkor, hat ihn von Anfang bis zum letzten Augenblick seines Lebens begleitet. Mit über 100 *Chorälen* ist dem im Wesen der Predigtmusik begründeten subjektiven Zeugnis in den mancherlei Zeitströmungen der *ob-*

jektive Rahmen gegeben, der lutherische Frömmigkeit legitimiert. Für neue Wege war Bach durchaus offen, wie die Mitarbeit am „Schemelli-Gesangbuch“ (1736) mit seinen pietistisch orientierten Liedern und die verstärkte Aufnahme der ins konservative Leipzig langsam einziehenden Lieder Paul Gerhardts in die (neuen!) Passionsmusiken und ins Weihnachtsoratorium zeigen. Interessant ist bei der auf einen älteren Passionstypus zurückgehenden Aufführung der Markus-Passion (1731) die Vermehrung der Choräle auf 16 gegenüber 11 der Johannes- und 12 der Matthäus-Passion (bei erheblich kürzerer Dauer!).

In den Sonntags-Kantaten aber ist die Bindung an das liturgisch bewährte Liedgut die Norm. Über die Hälfte aller Liedverse gehört dem Reformationsjahrhundert und fast jeder fünfte einem Lied Luthers an, was bei dessen relativ geringem Liedschaffen und dem mächtig anschwellenden Liedgut — allein 5000 Lieder umfaßte das achtbändige „Wagnersche Gesangbuch“ in Bachs Besitz — vielsagend ist. Macht im Kantatenwerk auch vor allem der nur instrumental verwendete Choral, zumal wenn ein bestimmter Vers gemeint ist (BWV 19, Satz 5), den Willen zu klarer Aussage offenbar, so entspricht dem im Orgelwerk noch besonders die Liebe zu Luthers Liedern: Bei 45 Bearbeitungen im „Orgelbüchlein“ sind 11 und im „Dritten Theil der Clavierübung“, schon im Titel auf Luthers 6 Katechismuslieder hinlenkend, bei 22 Bearbeitungen gar 13 Lieder von ihm. Daß „wir in keinem anderen Orgelwerk Bach so als musikalischen Verkünder und tiefen Deuter der Grundlehren des Luthertums fühlen wie hier“ und „gerade die Choräle des ‚Dritten Theils der Klavierübung‘ am längsten unverstanden geblieben sind“, weil „hier die rein musikalisch-ästhetischen Maßstäbe versagen“¹¹, konkretisieren neue theologische Arbeiten. Dabei klärte sich die bisher unverstandene Position von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ zwischen Tauf- und Abendmahlslied; denn Bach entsprach mit seiner Abfolge genau Luthers tiefgründiger Zusammenschau von Taufe und Buße, wie auch die Folge Taufe-Beichte-Abendmahl im Großen Katechismus und auch im Kleinen seit 1531 lehrt. Der Einklang mit Luthers Intentionen ist immer wieder zwingend, wenn etwa der Vergleich von Bachs „Vater unser im Himmelreich“ mit Luthers Gebetsauffassung im Großen Katechismus und in der „Deutschen Auslegung des Vaterunsers“ ergibt, daß „Bachs Musik gerade in ihrer Eigenheit diesem Vaterunser-Verständnis entspricht“; oder wenn in der Credo-Bearbeitung die fest aufsetzenden Schritte des Bases Glaubensmut und -zuversicht meinen und die Akzentuierung dieser Seite des Glaubens „in ihrer geradezu rhetorischen Eindringlichkeit“ ganz dem Glaubensverständnis des Reformators entspricht. „Certitudo, Gewißheit, ist Schlüsselwort in Luthers Glaubens-

verständnis. Luther überwindet die scholastische These von der Unmöglichkeit solcher Gewißheit.“¹²

In dem zur Komplettierung der h-moll-Messe vertonten und zum Höhepunkt des Werkes erhobenen „Symbolum Nicenum“ (1748?) identifiziert sich Bach erneut mit Luthers *theologia crucis*, indem er die ursprünglich 8sätzliche Konzeption noch nachträglich ändert, das zuerst zum vorangehenden Duett gehörende „Et incarnatus est“ als eigenen Chorsatz und den Crucifixus-Chor als künstlerisch-architektonische Mitte des Credos und der ganzen Messe gestaltet: Der Gekreuzigte, die höchste und vollkommenste Offenbarung Gottes, ist das Zentrum des christlichen Glaubens, aber auch Herz und Mitte von Bachs persönlichem Credo — schon in der Urschrift der Matthäus-Passion ist es so signiert: „WAHRLICH, DIESER ist Gottes Sohn gewesen“. So ist auch diese Passionsmusik mit der ausgedehntesten Predigt von Bachs *theologia crucis* der Höhepunkt seiner gottesdienstlichen Musik, getreu Luthers Erkenntnis, daß Gott gerade im Leiden des Christus, in seiner größten Niedrigkeit und in der Ohnmacht des Kreuzes uns begegnet — „Kreuz und Krone sind verbunden“ heißt es in der Weimarer österlichen(!) Kantate BWV 12, deren Eingangschor Bach zu jenem Crucifixus umgestaltete und dabei dasselbe chromatisch über eine Quarte abwärts geführte Lamento-Ostinato-Motiv verwendete, das im Widmungskanon von 1747 mit dem Signum erscheint: „Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros“.

III

Bach war kein Theologe, erst recht kein Dogmatiker und hatte von Amts wegen keine Theologie zu lehren. Seine Kantaten sind Teil der gottesdienstlichen Verkündigung und, zumal in der Form von Lobpreis und Gebet, von Kontroversen und Doktrinarismus fast frei, im Textbestand also auch nicht mit Dogmatiken gleichzusetzen. Im gottesdienstlichen Amt und Auftrag aber stand Bach noch immer *gleichberechtigt* neben den Theologen, was in Luthers Indienststellung der Musik für die so bezeichnete „klingende Predigt“ begründet ist: „So hat Gott das Evangelium auch durch die Musik gepredigt.“ In 1 Chronik 25 las Bach zu *Calovs* theologischer Begründung der „gottgefälligen Kirchen Music“: „Christum nicht allein mit Worten, sondern auch mit Musiciren und Gesängen erheben“. Derselbe Heilige Geist, der „durch Wort und Sakramente wie durch Instrumente geschenkt wird“ (*tamquam per instrumenta donatur*)¹³ und eben auch durch die Musik die Hörer anruft, umwandelt und erneuert, war schon im Alten Bund am Werk.¹⁴

Man wird dem seine Musik in der göttlichen Schöpfungsordnung begründet und von den Autoritäten der lutherischen Orthodoxie bestätigt wissenden

Bach mit seinen Bibelnotizen nur gerecht, wenn man sich die schleichende Breitenwirkung gleichzeitiger Auflösungsstendenzen klarmacht. In demselben Jahr, als Bach wegen der kirchlichen Querelen und der damit verbundenen geringen Perspektiven sein Mühlhausener Amt meinte aufgeben zu müssen, hatte in Naumburg das Domkapitel beraten, „ob man die überflüssige Figuralmusik vor und nach der Predigt nicht lieber einstellen solle“; und schon drei Jahre zuvor sagt eine Eisenacher Schulordnung von 1705: „Es ist von den Gemeinden nicht zu billigen, daß sie in der Wahl des Schulmeisters auf dieses [die Musik] mehr zu sehen pflegen, als auf das Hauptwerk; noch an anderen Schulmeistern, daß sie soviel Zeit auf Zusammenschreiben und Herbeischaffung neuer [Musik] Stücke wenden, bei dem Gottesdienst allzuviel und lang musiciren und oft eitel Ruhm mit ihren Adjuvanten dabei suchen.“ Es ist dieselbe Sorge, die in Leipzig nach Bachs Tod in der Ratssitzung am 7.8.1750 formuliert wird: „Die Schule brauche einen Cantorem u. keinen CapellMeister“ (BD II, 479). Aber schon 1732 hatte in Bachs engstem Umkreis in Dresden und Leipzig die „Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen“ des pietistisch orientierten sächsischen Pfarrers Christian Gerber erscheinen können, der einerseits „die Vocal- und Instrumental-Music in ihrem rechten Gebrauch als eine Gabe Gottes so wol zur Erhebung des Göttlichen Lobes, als auch zur Erweckung der Andacht“ verstand. Um einer „mäßigt und andächtig eingerichteten Kirchen-Music eine gute Ordnung zu machen“, berief er sich mehrfach auf Luther, führte andererseits aber doch lange und starke, auf eine erhebliche Reduzierung hinauslaufende und die Sache selbst in Frage stellende Attacken gegen die Kirchenmusik und ihre Amtsträger, ja, qualifizierte die „lange und theatralische Musiquen nach ihren Phantasien und Gefallen machenden“ Kantoren als „gute Sauffbrüder und fleischliche, wollüstige Gesellen“ ab — dabei breiter Zustimmung gewiß: „Daher auch alle verständige und christliche Hertzen an ihren Musiquen einen Greuel haben, denn sie wissen, daß der große Musicus kein Werckzeug des Heiligen Geistes ist.“

In der Calov-Bibel las Bach genau das Gegenteil. Jene Sängerfamilien wurden nicht nur zu den generell als Kultbeamte geltenden Leviten gezählt und die Begabung mit prophetischem Geist traf nicht nur auf die Ahnherren der Familien zu, sondern die Sänger galten mit ihrem Dienst allesamt als Geistbegabte und -erfüllte, und in ihrer Nachfolge durfte sich auch Bach zwar nicht zum „fünften Evangelist“, wohl aber durch Gottes Gebot zum „weissagenden Prophet“ berufen verstehen.

So hört man von den leitenden Pastoren und dem Konsistorium auch nie von einer Behinderung oder Einschränkung der gottesdienstlichen Musik

Bachs. Das ist um so erstaunlicher, als auch in Leipzig längst divergierende, schon bei der Kantorenwahl 1723 wirksam gewordene und ihn spätestens ab 1736 auch persönlich angehende Geistesströmungen im Vordringen waren, ja Glaubenskrisen bei ihm nicht auszuschließen sind: 1737 ist das einzige Jahr, in dem keine Beichte von ihm bezeugt ist; und durch den Tod von Christian Weiß benötigte er immerhin 20 Monate, um 1738 (und 1740) einen neuen und 1741 wieder einen ständigen Beichtvater zu finden. Es waren die Jahre des *Präfektenstreites* (1736—38), bei dem es auch um einen theologischen Konflikt wegen der rechten Schriftauslegung ging. Der Thomasschulrektor vertrat dabei die zwischen Gottes- und Menschenwort stärker differenzierende, auf eine deutliche Nivellierung des „Wortes“ hinauslaufende Seite, die ihn später in Göttingen zum Bahnbrecher der historisch-kritischen Forschung erhob.

Der einflußreiche Johann Christoph Gottsched hatte 1736 in der „Ausführlichen Redekunst. . . Geistlichen und weltlichen Rednern zugut“ die Homiletik der Orthodoxie getadelt und bei den Leipziger Theologen so großen Ärger erregt, daß er vor den Königlichen Kirchenrat geladen wurde und in Neuauflagen alles Anstößige fortließ. Die Texte der Schülerin Christiane M. von Ziegler hatte Bach schon in den 20er Jahren nur nach Straffung und Änderung in der theologischen Aussage vertont. Daß bei alledem die Grenzen des akademischen Bereichs überschritten wurden, macht das Lustspiel der Gottschedin „Die Pietisterei im Fischbeinrocke“ (Leipzig 1737) deutlich, wo drei Pietistinnen miteinander zanken, wie dem theologischen Streit um die Wiedergeburt ein Ende zu setzen sei, und der Passus steht: „Die Lakeien selbst zanken sich schon über die dunklen Schriftstellen; und ich hörte nur noch neulich, daß der Kutscher seine Pferde vor Orthodoxe schalte, weil er kein ärger Schimpfwort wußte.“ Zur gleichen Zeit hatte in dem „klassischen Anathema der Aufklärungsideologie“ des Musikkritikers Johann A. Scheibe über den veraltet erscheinenden polyphonen Stil Bachs, mit dem er seiner „beschwerlichen Arbeit“ „das Natürliche entziehe“ und damit „wider die Vernunft streite“ (Hamel, 161 ff.), der Thomaskantor die ganze Tragweite des geistesgeschichtlichen Umbruchs zu spüren bekommen.

Um so bemerkenswerter ist Bachs spätes Studium der Calov-Bibel, das mit seinen Notizen nur als theologisch sehr geradlinig bleibende Confessio zu deuten ist. Ebenso sagt auch die hinterlassene Bibliothek mit ihren über 80 Bänden und fast durchweg theologischen Titeln, überwiegend reformatorische und lutherisch-orthodoxe Schriften, etwas über seine geistige und geistliche Beheimatung aus: ein Viertel aller Bände waren Werke Luthers, alle wesentlichen Schriften in doppelter, drei- und vierfacher Ausgabe vorhanden;

und selbst die Calov-Bibel zählte damals zu den Werken Luthers, weil sie neben zahlreichen Zeugnissen aus allen Zeiten vor allem mit Luthers Auffassungen bekannt machte, ja noch Olearius beschließt jedes Kapitel seiner Bibel mit einer „geistreichen Ermunterung Lutheri“. Angesichts der Tatsache, daß Bach den „großen Calov“ zu Genesis 3 sogar korrigieren zu müssen meinte, weil dieser Luther nicht vollständig zitiert hatte, wird man sich Bachs Studium der Bibel und Luthers nicht intensiv genug vorstellen können. Auch Bachs Berufung nach Leipzig ist als folgerichtiger Entschluß und von keiner Seite als Verlegenheitslösung anzusehen.

Der Musikwissenschaftler Ulrich Siegele betont: „Die Leipziger Stelle war die beste mögliche, die er erhalten konnte, und Stellen von der Art der Leipziger waren in Deutschland überhaupt außerordentlich selten“; er hält es sogar für „unwahrscheinlich, daß Bach jemals ernsthaft danach strebte oder überhaupt nur erwog, Leipzig zu verlassen“; denn „Bach hatte in Leipzig den Sozialstatus einer Führungsposition und zugleich den Freiraum zur Selbstverwirklichung — damals wie heute ein seltenes Glück“; und es wird klar gesehen, daß bei allen Geistesströmungen doch „das Bekenntnis der lutherischen Orthodoxie der Konsens war, auf dem die Leipziger Gesellschaft stand“ und „diese Grundlage niemand, der Rang und Namen, Amt und Würden hatte, verlassen konnte und wollte“¹⁵. Bach betrat 1723 also ein selbst theologische Gegner eminent beeindruckendes Kraftfeld jener lutherischen Orthodoxie, für die „der Kultus das Grundthema aller Theologie“ war und die „mit großer Treue den Gottesdienst als das ‚geistliche Ereignis‘ überhaupt verstanden, festgehalten und gefeiert hat“¹⁶.

Es war das gleiche Kraftfeld, das Bach 1708 in das von weithin noch einheitlichem Geist geprägte Weimar gezogen hatte, seit langem regiert von einem Herzog, der ständig große Mittel für Wissenschaft, Kunst und Soziales einsetzte, selbst aber schlicht in lutherischer Frömmigkeit lebte und allem pietistischen Streit begegnete. Er vermochte gerade in jener Zeit die von den Ernestinern als Hort des unverfälschten Luthertums gegründete Universität Jena zur höchst frequentierten Universität im protestantischen Deutschland zu erheben. Weimar als Regierungszentrum bot also wie kein anderer Ort im Lande der Kirchenmusik reiche Perspektiven, weshalb auch Bachs Amtsvorgänger J. Effler und der Großvetter J.G. Walther bis an ihr Lebensende hier blieben — beide hatten vorher im konfessionell gemischten, immer unbedeutender werdenden Erfurt amtiert, und gerade aus dieser Stadt mit ihren pietistischen Konflikten wie aus Eisenach und Arnstadt waren in den 90er Jahren die mit Gründung der Universität alsbald zu Häuptern des Halleschen Pietismus avancierenden Theologen gekommen: A.H. Francke, J.J. Breithaupt,

P. Anton und H.J. Elers. Nach dem Pietismus-Verbot in Leipzig 1690 waren dessen Anhänger weithin nach Thüringen entwichen.

Angesichts der sich bald über das ganze Land ausbreitenden, von Eisenach über Gotha und Erfurt bis hin nach Halle eine feste Kette bildenden pietistischen Kreise verdienen Lebensweg und Berufsethos Johann Sebastian Bachs neu Beachtung; denn er dürfte sich vor allem der vom Pietismus kommenden Gefahren für eine „regulierte Kirchen Music“ und ihre Ämter, aber auch für eine Theologie voll bewußt geblieben sein, die den Dienst und Auftrag der „gottgefälligen Kirchen Music“ förderte. Deshalb sollte es dabei bleiben: „So fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde“ (BD I, 67).

ANMERKUNGEN

- ¹ Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung — Leipzig 23. bis 26. Juli 1950, im Auftrage des Deutschen Bach-Ausschusses 1950 herausgegeben von Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer, bearbeitet von Hans Heinrich Eggebrecht, Leipzig 1951, vgl. vor allem S. 32, 183, 189 308 ff, 317 ff, 444 ff und 481.
- ² Friedrich Blume, Umriss eines neuen Bach-Bildes, in: *Musica*, Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, 1962, S. 169—176.
- ³ So Georg Knepler, Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, a.a.O. S. 309 f.
- ⁴ Titel des Buches von Hans Besch im Jahre 1938, 2. Auflage, Kassel-Basel 1950.
- ⁵ In letzter Zeit wird wieder ein stärkeres Interesse für die ältere Bachliteratur laut; die veranstalteten Neuausgaben der beiden umfangreichsten Bachbiographien des 19. Jhs. von Spitta und Bitter in den Jahren 1962 und 1978 machen unumwunden deutlich, wie wenig wir noch immer ohne sie auszukommen vermögen, ja von Bitters vierbändigem Werk (1865) meint man jetzt feststellen zu können, daß es „heute weit davon entfernt ist, nur noch ein Stück der Musikwissenschaft darzustellen“ und „gute Gründe dafür sprechen, daß die Bach-Forschung ihm künftig wieder mehr Aufmerksamkeit schenkt, aus der ausgebreiteten Quellenkenntnis und unorthodoxen Darstellungsweise des Verfassers so viel wie möglich Nutzen zieht“ (Hans-Joachim Schulze im „Nachwort zur Reprint-Ausgabe“ von C.H. Bitter, Johann Sebastian Bach, zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage, Berlin 1881, Fotomechanischer Neudruck Leipzig 1978).
- ⁶ Christhard Mahrenholz, Johann Sebastian Bach und der Gottesdienst seiner Zeit, in: *Musica et Liturgica*, Gesammelte Aufsätze von Christhard Mahrenholz, herausgegeben von Karl Ferdinand Müller, Kassel-Basel-London-New York, 1960, S. 205 ff.
- ⁷ Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten, München-Kassel-Basel-London 1985, S. 656 und 660 f.
- ⁸ Reinhard Schwarz, Martin Luther, in: *Große Mystiker — Leben und Wirken*, herausgegeben von Gerhard Ruhbach und Josef Sudbrack, München 1984, S. 185 ff.
- ⁹ Wolfgang Herbst, Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik, Dissertation Erlangen, 1958, S. 137, 154 und 160.

- ¹⁰ Paul Brausch, Die Kantate — Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattung, Dissertation Heidelberg, 1921, S. 71.
- ¹¹ Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig, 1948, S. 199.
- ¹² Ulrich Meyer, Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs „Clavierübung Dritter Theil“, in: Musik und Kirche 1972, Kassel und Basel, S. 11 und 76.
- ¹³ CA V, wörtlich in L. Hutters „Compendium locorum theologicorum“, XVI, 2, nur für instrumenta: media.
- ¹⁴ Calov bemerkt zu den als „weissagende“, „mit Harfen, Psaltern und Zimbeln spielende Propheten“ bezeichneten Sängern: „welche solten GOTTes Wort in geistliche Lieder und Psalmen fassen, dieselbe im Tempel singen, und zugleich darein mit Instrumenten spielen“; und zum „weissagenden Aufsäher und Sangmeister Assaph“, daß er „von geistlichen Sachen aus GOTTes Wort / oder auch aus Eingebung des Geistes GOTTes lehrete / und für dem Könige davon sang / und spielete“. Zum gleichen Kapitel Olearius: „die GOTTes Wort wiederholten mit Singen, gleichwie sonst die Propheten mit Predigen. Sie waren auch gute Componisten, welche Anleitung gaben, wie und wo man die Stimme erheben sollte . . . Diese Musicanten aber wurden Propheten oder Schauer genannt, weil sie die Prophetischen Psalmen öffentlich mußten wiederholen und singen“. Wahrscheinlich hatte der nachweislich mit mehreren Bibeln arbeitende Bach zuerst den viel reicheres Material bietenden Olearius-Kommentar eingesehen; denn hier steht das Wort „gottgefällig“ als „Haupt-Lehre“ des Kapitels: „Das Singen beym GOTTesdienst ist GOTT gefällig und erbaulich“; und als „Haupt-Zweck“ jener „Ordnung der Sänger“, „daß es in der Kirchen und beym GOTTesdienst solle alles ordentlich zugehen, alldieweil der große GOTT nicht ist ein GOTT der Unordnung und Verwirrung sondern der Ordnung“. Beide Ausleger verweisen auf I Korinther 14, wo die Prophetie als höchste aller Geistesgaben bezeichnet wird. In den drei Notizen Bachs zu den Chronik-Büchern spielt der Begriff der Ordnung im Bibeltext und deren Auslegung eine entscheidende Rolle; „angeordnet“ wird von Bach wörtlich aufgenommen.
- ¹⁵ Ulrich Siegele, Bach in Leipzig: Fremdeinschätzung und Selbsteinschätzung, in: Almanach der Bach-Tage Berlin 1985, Redaktion: Günther Wagner, S. 63 ff.
- ¹⁶ Friedrich Kalb, Die Lehre vom Kultus der lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie, Berlin, 1959, S. 19 und 149.