

# Luther – Josquin – Bach Über Luthers Musikbegriff und Bachs Kirchenmusik

Von Friedhelm Krummacher (Kiel)

Den Freunden Werner Breig und Christoph Wolff

So oft Luthers Musikauffassung erörtert wurde, so selten wurden dabei die ihm bekannten Werke herangezogen.<sup>1</sup> Und wo vom lutherischen Gepräge der Kirchenmusik Bachs die Rede war, kamen kaum die Belege für Luthers Musikverständnis zur Sprache. Wie aber der Musikbegriff des Reformators nicht ohne die Werke verständlich ist, die ihm als musterhaft galten, so kann erst an ausgewählten Kompositionen einsichtig werden, was Luthers Äußerungen für Bach bedeuteten. Da von Luther zu Bach – über den Abstand zweier Jahrhunderte – kein direkter Weg führt, ist es unumgänglich, eine schrittweise Vermittlung zu suchen. So sind zunächst maßgebliche Zeugnisse Luthers zu resümieren, bevor einige ihm geläufige Werke zu nennen sind. Und ebenso bleibt zu prüfen, wieweit Bach mit Schriften Luthers vertraut war, um danach drei exemplarische Sätze hervorzuheben.<sup>2</sup>

## I

Wer sich über Luthers Musikauffassung informieren will, sieht sich auf verstreute Aufsätze und auf ältere Bücher angewiesen, die vorwiegend von musikalisch interessierten Theologen geschrieben wurden.<sup>3</sup> Wie ein roter Faden zieht sich durch sie die Vorstellung, für Luther habe Musik die Aufgabe, Gottes Wort in Tönen zu verkündigen. Oskar Söhngen zufolge findet die Kirchenmusik „ihre eigentliche Sinnerfüllung doch erst dort, wo sie in den Dienst des Evangeliums tritt.“ Zwar sei sie als Teil der Schöpfung ein Lobpreis des Schöpfers, doch stehe sie für Luther primär „im Dienst der Exegese und der Verle-

<sup>1</sup> Vgl. MGG<sup>2</sup> Personenteil, Bd. 11 (2004), Sp. 636–654 (J. Stalman), hier Sp. 651.

<sup>2</sup> Der folgende Beitrag schließt an einen früheren Versuch an, um weitere Belege und Argumente in den Blick zu nehmen; siehe F. Krummacher, *Luthers Musikbegriff und die Kirchenmusik Bachs*, in: *Luther. Zeitschrift der Luther-Gesellschaft* 56 (1985), S. 135–151.

<sup>3</sup> Aus der älteren Literatur sind drei Studien hervorzuheben: K. Anton, *Luther und die Musik*. Zwickau 1928 (mit zahlreichen Quellenbelegen); H. Preuß, *Martin Luther. Der Künstler*, Gütersloh 1931 (hier besonders S. 89–144); C. Müller, *Das Lob Gottes bei Luther, vornehmlich nach seinen Auslegungen des Psalters*, München 1934.

bendigung des Wortes“.<sup>4</sup> Ähnlich meinte Walter Blankenburg, Luthers Gedanken „über die Bedeutung der Musik für die gottesdienstliche Verkündigung“ seien „für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik richtungweisend geworden“<sup>5</sup>. Nach Christhard Mahrenholz rückte Luther die Musik in eine „über alle anderen Künste [...] hinausgehende Nähe zum Wort“, die sie als „wortverhaftet und wortgebunden, worttragend und wortdarbietend“ erscheinen lasse.“<sup>6</sup> Und der Bach-Forscher Friedrich Smend – auch er vorab Theologe – wollte in symbolischen Zahlen, durch die Bach das Wort Gottes auslege, das lutherische Gepräge seiner Vokalwerke nachweisen, die „das Werk Luthers, die Predigt des Wortes und immer nur des Wortes, mit ihren Mitteln weitertreiben“.<sup>7</sup> Dagegen bestand Friedrich Blume 1931 darauf, bei der „Beurteilung von Luthers Musikanschauung“ sei zwischen dem „Liebhaber“ kunstvoller Musik und seinem Wirken „als praktischer Theologe“ zu unterscheiden.<sup>8</sup> Damit aber zog er sich den Vorwurf des Theologen Christoph Wetzel zu, in dieser Trennung Luther „als Prediger und Lehrer des Evangeliums [...] in das Schema einer säkularen Anthropologie“ zu pressen.<sup>9</sup>

Auf theologischer Seite berief man sich oft auf Luthers Wort, daß erst „die Noten den Text lebendig machen“.<sup>10</sup> Ergänzend wurde darauf verwiesen, daß nach Luther dem Menschen „die Stimme mit der Rede“ verliehen sei, um „Gott mit Gesängen und Worten zugleich zu loben“.<sup>11</sup> Der Satz aus den Tischreden, auf den man sich vielfach bezog, lautet in seiner lateinischen Fassung: „Sic praedicavit Deus evangelium etiam per musicam“.<sup>12</sup> Die Aussage, Gott

<sup>4</sup> O. Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Bd. IV: Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, Kassel 1961, S. 1–266, hier S. 73 und 79.

<sup>5</sup> W. Blankenburg, *Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst*, ebenda, S. 661–719, hier S. 671.

<sup>6</sup> C. Mahrenholz, *Luther und die Kirchenmusik*, in: Mahrenholz, *Musicologica et Liturgica. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von K. F. Müller, Kassel 1960, S. 136–153, hier S. 141 und 147.

<sup>7</sup> F. Smend, *Luther und Bach* (1947), in: Smend, *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*, hrsg. von C. Wolff, Kassel 1969, S. 153–175, hier S. 163.

<sup>8</sup> F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 5.

<sup>9</sup> C. Wetzel, *Studie zur Musikanschauung Martin Luthers*, in: *Musik und Kirche* 25 (1955), S. 238–245 und S. 274–279, hier S. 277; vgl. auch ders., *Die Träger des geistlichen Amtes*, in: *Leiturgia*, Bd. IV (wie Fußnote 4), S. 269–341, hier S. 301 f.

<sup>10</sup> Zitiert bei Söhngen (wie Fußnote 4), S. 79, sowie bei Mahrenholz (wie Fußnote 6), S. 146.

<sup>11</sup> Blankenburg (wie Fußnote 5), S. 670.

<sup>12</sup> *D. Martin Luthers Werke*, hrsg. von J. K. F. Knaake et al., 120 Bde., Weimar 1883–2009 (Weimarer Ausgabe), Abteilung 2, Bd. 2, Tischreden, Nr. 1263; nach dieser Edition (abgekürzt WA) werden die Tischreden (TR) fortan mit Nummern und weitere Texte mit Band- und Seitenzahlen zitiert.

habe das Evangelium auch durch die Musik verkündet, bedeutet aber keineswegs, die Aufgabe der Kirchenmusik liege primär in der Verkündigung. Eher war gemeint, Musik als solche künde bereits vom Evangelium Gottes. Luther aber hatte zugleich hinzugefügt „ut videtur in Josquin“ – womit er nachdrücklich auf den kunstvollsten Komponisten seiner Zeit verwies.

Die theologischen Diskussionen, die in Kürze referiert wurden, müssen hier nicht weiter verfolgt werden. Denn die Standpunkte, die lange als unverrückbar erschienen, sind mittlerweile nicht nur durch die kirchenmusikalische Praxis überholt, sondern auch durch neuere theologische Beiträge in Frage gestellt worden.<sup>13</sup> Nach wie vor blieb dabei aber offen, welche Werke es waren, die Luther bei seinen Äußerungen über Musik im Blick hatte. Zwar wurde niemals übersehen, daß die Verbindung von Sprache und Musik eine elementare Einsicht Luthers war, die ihn dazu befähigte, die frühen Muster des protestantischen Kirchenliedes zu formen.<sup>14</sup> Doch wurde von theologischer Seite kaum wahrgenommen, wie vertraut Luther mit der mehrstimmigen Musik seiner Zeit war.<sup>15</sup> Als grundlegender Entwurf seiner Musikauffassung gilt ein thesenhafter Text „Über die Musik“, der wahrscheinlich um 1530 notiert wurde.<sup>16</sup>

Περί τῆς μουσικῆς | μουσικῆν ἐράω | Eciam damnantes non placent Schwermerii, | Quia | 1. Dei donum non hominum est, | 2. Quia facit letos animos | 3. Quia fugat diabolium | 4. Quia innocens gaudium facit, | interim pereunt irae libidines Superbia. | Proximum locum do Musicae post Theologiam. Hoc patet exemplo David et omnium prophetarum, qui sua omnia metris et cantibus mandaverunt. | 5. Quia pacis tempore regnat. Duces Bavariae laudo in hoc, quia Musicam colunt, Apud nos Saxones arma et Bombardae praedicantur.

Die Liebe zur Musik, die sich von musikfeindlichen Schwärmern abgrenzt, gründet in der Erfahrung, daß Musik die Seelen fröhlich mache, den Teufel verjage, unschuldige Freude bewirke, Zorn, Begierde und Hochmut vertreibe und im Frieden herrsche. Zwar folgen solche Hinweise Vorstellungen der An-

<sup>13</sup> M. Silesius Viertel, *Kirchenmusik zwischen Kerygma und Charisma. Anmerkungen zu einer protestantischen Theologie der Musik*, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 29 (1985), S. 111–123, sowie die eingehende Darstellung von C. Krummacher, *Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*, Göttingen 1994, hier besonders S. 14–33.

<sup>14</sup> Vgl. dazu zusammenfassend Stalman (wie Fußnote 1), S. 640–645.

<sup>15</sup> Dagegen hatte Blume schon 1931 nachdrücklich auf Luthers musikalische Kenntnisse hingewiesen (wie Fußnote 8, S. 5–7).

<sup>16</sup> Vgl. die diplomatisch getreue Wiedergabe WA 30 II, S. 695 f., sowie die deutsche Übersetzung bei Söhngen (wie Fußnote 4), S. 69 f. Entsprechende Formulierungen finden sich ferner in TR, Nr. 7034.

tike, die seit Augustinus immer wieder aufgegriffen wurden.<sup>17</sup> Ihnen geht jedoch die Einsicht voraus, Musik sei Gottes und nicht der Menschen Gabe. Daraus aber ergibt sich die Folgerung, der Musik gebühre nach dem Zeugnis der Sänger des Alten Testaments der Platz nächst der Theologie. So konnte Luther auch die Musikpflege der bayerischen Herzöge loben, während in Sachsen nur Waffen zu hören seien. Zuvor schon hatte Luther 1524 die Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch geschrieben, das von dem Torgauer Hofkapellmeister Johann Walter herausgegeben wurde.<sup>18</sup> Lagen bis dahin nur kleine Liederhefte vor, so bildete Walters Werk das erste größere Gesangbuch der Reformation.<sup>19</sup> Es enthielt aber nicht nur Texte und Melodien, sondern bot die Lieder in kunstvoller Mehrstimmigkeit. Offensichtlich entsprach das einem Wunsch Luthers, der in seiner Vorrede betonte, die Lieder seien „in vier stimmen bracht/ nicht aus anderer ursach/ denn das ich gern wolte die jugent/ die doch sonst sol vnd mus in der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werde/ etwas hette/ damit die der Bullieder vnd fleischlichen Gesenge los wurde/ vnd an derselben stat/ etwas heilsames lernete/ vnd also das gute mit lust/ wie den jungen gebürt/ eingienge.“ Daß damit „Buhl-Lieder“ verhindert werden sollen, scheint zwar die Musik in moralisch-didaktische Dienste zu nehmen, doch wird gerade mehrstimmigen Sätzen die Fähigkeit zugetraut, zur Einübung in die Künste beizutragen.

Vierzehn Jahre später (1538) erschien die lateinische Vorrede zu den *Symphoniae jucundae*, einer Ausgabe anspruchsvoller Motetten für die Schulkantoreien, die zur Reihe der Musikdrucke des seit 1523 in Wittenberg tätigen Verlegers Georg Rhau gehörten.<sup>20</sup> In deutscher Fassung wurde der Text noch 1605 als *Encomion musices* von Michael Praetorius veröffentlicht.<sup>21</sup> Luthers umfängliches Vorwort – fraglos das wichtigste Zeugnis seines Musikbegriffs – führt von der unbelebten Natur über die Laute aller Geschöpfe zum menschlichen Gesang, um ihr Ziel in der mehrstimmigen Kunstmusik zu finden. Am

<sup>17</sup> Söhngen (wie Fußnote 4), S. 91 f., sowie B. A. Föllmi, *Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Bern 1954 (Europäische Hochschulschriften. XXXVI/116.), S. 126–131.

<sup>18</sup> J. Walter, *Geystliche gesangk Buchleyn*, Wittenberg 1524, hrsg. von O. Schröder, Kassel 1943 (mit Faksimile der Vorrede aus dem Tenor-Stimmbuch von 1551).

<sup>19</sup> *Das deutsche Kirchenlied* (DKL), hrsg. von K. Ameln, M. Jenny und W. Lipphardt, Bd. I/1: *Verzeichnis der Drucke*, Kassel 1975, S. 3–6.

<sup>20</sup> G. Rhau, *Symphoniae jucundae* 1538, hrsg. von Hans Albrecht, Kassel 1959 (Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545, Bd. 3), S. XV.

<sup>21</sup> M. Praetorius, *Musae Sioniae* I (1605), hrsg. von R. Gerber, Wolfenbüttel und Berlin 1928 (Gesamtausgabe der musikalischen Werke. 1.), S. VII–IX. Trotz der nicht unbegründeten Mahnung, Luthers lateinischen Text heranzuziehen (vgl. Viertel, wie Fußnote 13, S. 118; C. Krummacher, wie Fußnote 13, S. 31), wird hier die wirkungsmächtige Übersetzung von Praetorius zitiert.

Beginn steht die Einsicht, Musik sei als „Kunst von Anfang der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben“. Alles Seiende klinge, und wie selbst die Luft töne, sobald sie bewegt werde, so sei allen Tieren und zumal den Vögeln Klang und Gesang gegeben. „Wo aber die natürliche Musica/ durch die Kunst gescherfft vnd polirt wirdt/ da siehet und erkennt man erst zum Theil (denn gantzlich kans nicht begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung/ die grosse und vollkommene Weißheit Gottes/ in seinem wunderbarlichen Werck der Musica“. <sup>22</sup> Sachkundig wird beschrieben, wie „einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget/ neben welcher drey/ vier oder fünff andere Stimmen auch gesungen werden“, die „vmb solchen Tenor spielen/ vnd springen/ vnd mit mancherley Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren vnd schmücken [...]. Wer aber darzu kein Lust noch Liebe hat/ vnd durch solch liebliche Wunderwerck nicht bewegt wirdt/ das mus warlich ein grober Klotz sein“. Daher wollte Luther „jederman/ vnd sonderlich jungen Leuten diese Kunst befohlen/ vnd sie hiemit vermahnet haben/ daß sie ihnen diese köstliche nützliche vnd fröliche Creatur GOTtes theur/ lieb vnd werth sein lassen“. Zusammenfassend heißt es: „Deinde assuescas in hac creatura Creatorem agrosocere et laudare“.<sup>23</sup>

Wohlgemerkt: All dies gilt für eine Kunstmusik, die als Kunst den Schöpfer bezeugt, aber mit keinem Wort in den Dienst der Verkündigung genommen wird. Auf keine Funktion verengt, vermag ein solches Musikverständnis offenbar auch wortlose Musik einzuschließen. Zugleich aber verpflichtet es den Musiker dazu, seine Kunst nach bestem Vermögen zu entfalten.<sup>24</sup>

## II

Von Luthers musikalischen Erfahrungen zeugen vor allem zahlreiche Äußerungen in seinen Tischreden. An der Authentizität dieser Notizen seiner Tischgenossen ist nicht zu zweifeln, weil sie andere Aussagen Luthers bestätigen und sich zudem gegenseitig ergänzen. Wird mehrfach davon gesprochen, Musik vertreibe alle Traurigkeit, so begegnet in diesem Zusammenhang der Satz,

<sup>22</sup> Demgemäß heißt es in den Vorlesungen über das 1. Buch Mose: „Proinde ocularia miracula longe minore sunt quam auricularia“ (So sind die sichtbaren Wunder weit geringer als die hörbaren), vgl. WA 44, S. 352.

<sup>23</sup> In der Übersetzung von Praetorius: „Darnach daß sie sich auch gewehnen/ Gott den Schöpffer in dieser Creatur zu erkennen/ zu loben vnd preisen“.

<sup>24</sup> Vgl. auch Krummacher (wie Fußnote 13), S. 24f. und S. 49. Daß sich die Termini „ars“ und „opus“ nicht vollauf mit den späteren Begriffen „Kunst“ und „Werk“ decken, muß kaum eigens gesagt werden. Vgl. dazu H. von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis*, Hildesheim 2001.

„die Noten machen den Text lebendig“.<sup>25</sup> Das bedeutet aber nicht, die Musik sei primär dem Text verpflichtet, sondern umgekehrt, daß der Text erst durch die Musik seinen Nachdruck gewinne. Im September 1538 heißt es, wer musikkundig sei, sei zu allem geschickt. Weil daher die Musik in den Schulen notwendig sei, müsse ein Lehrer auch singen können.<sup>26</sup> Luther wußte sehr genau, wovon er sprach. Nach eigenem Zeugnis hatte er als Erfurter Student nicht nur das Lautenspiel erlernt, sondern auch das „Absetzen“, also die Umschrift von Stimmen zur Lautentabulatur.<sup>27</sup> Daß er die Grundregeln des Kontrapunkts beherrschte, geht aus einer kleinen vierstimmigen Motette hervor, die 1545 gedruckt wurde. Die Zuschreibung darf wohl als gesichert gelten, da der Druck noch zu Lebzeiten Luthers und quasi unter seinen Augen in Wittenberg erschien.<sup>28</sup> Der Text „Non moriar sed vivam“ (Ps. 118,17) wird hier mit dem 8. Psalmton verbunden, der im Tenor mit kleinen Auszierungen zu einer geschmeidigen Linie umgebildet wird, während seine Binnenklausel mit einigem Geschick durch die Bewegung der Gegenstimmen überspielt wird. So kurz der Satz ist, so korrekt und dennoch sangbar ist gleichwohl seine Stimmführung (Beispiel 1).

Beispiel 1: Martin Luther, Non moriar sed vivam

The image shows a musical score for the Latin text "Non moriar sed vivam". It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are written below each staff. The Tenor part is particularly highlighted with a smooth, melodic line.

<sup>25</sup> TR, Nr. 2545b: „Musica est optima scientia. Die nothen machen den text lebendig, Fugit onnis spiritus tristitiaie, sicut videmus in Saule“. Entsprechend TR, Nr. 2545a: „Musica est optima ars, qua notae vivere faciant verba. Fugat omnem spiritum tristitiaie, sicut scriptum est de Saule“. Vgl. auch die deutsche Version in TR, Nr. 968.

<sup>26</sup> TR, Nr. 968: „Man muß Mucicam von Noth wegen in Schulen behalten. Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man sol auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schul wol versucht und geübet“.

<sup>27</sup> TR, Nr. 6428: „Cum esset Ephordiae baccalaureus, laeso crure domi lateret, didicit sua sponte in testudine vnd auch absetzen.“

<sup>28</sup> Vgl. die Edition in WA 35, S. 537, hrsg. von H.-J. Moser. Dem Kommentar des Herausgebers zufolge (S. 535 f.) findet sich der Erstdruck in einem Schuldrama „Lazarus“ von J. Greff, Wittenberg 1545, mit der Angabe „Folget Non moriar sed vivam D. M. L.“.



ten nicht die Mühe einer Vertonung zumuten wollte, erfüllte Senfl die Bitte offenbar mit einem eigenen Werk.<sup>31</sup>

Als man am Neujahrstag 1537 einige „herausragende Gesänge“ musizierte, beklagte Luther den Tod vieler „feiner Musiker“ und nannte dabei Josquin des Prez, Pierre de la Rue und Heinrich Fink.<sup>32</sup> Wie vertraut er mit der Kunstmusik seiner Zeit war, zeigen vor allem seine aufschlußreichen Bemerkungen über Josquin. Der vielfach isoliert zitierte Satz, Gott habe das Evangelium auch durch Musik verkündet, gehört zwar einerseits in den Kontext der Äußerungen zum Verhältnis zwischen Gesetz und Evangelium.<sup>33</sup> Andererseits wird der anschließende Hinweis auf Josquin durch seine Fortsetzung ergänzt: „Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam ut videtur in Josquin, des alles composition frolich, willig, milde heraus fleust, ist nitt gezwungen und gnedigt [Textlücke: *per regulas*], sicut des fincken gesang.“ Für die kursiv markierte Textlücke zog Martin Staehelin eine Fassung heran, die Johannes Aurifaber 1566 mitteilte.<sup>34</sup> Sie bestätigt die Konjektur der Weimarer Ausgabe mit den Worten „ist nicht gezwungen, noch genöthiget und an die Regeln stracks und schnurgleich gebunden, wie des Finken gesang“.<sup>35</sup> Was Luther in Josquins Kunst bewunderte, war also vor allem der freie Strom der Stimmen, der mit

---

me delectavit, et nunc multo magis, postquam et verba intelligo. Non enim vidi eam antiphonam vocibus pluribus compositam.“

<sup>31</sup> Luther fuhr fort: „Nolo autem te gravare componendi labor, sed praesumo te habere aliunde compositam“. Zu Senfls Vertonung vgl. O. Kongsted, *Ludwig Senfls „Luther-motetter.“ En forskningsberetning*, in: *Fund og Forskning i det Kongelige Biblioteks Samlinger* 39 (2000), S. 7–41, hier S. 28–33; vgl. dazu die Neuausgabe in: *Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratsschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73)*, hrsg. von M. Just und B. Schwemer, Wiesbaden 2005 (EdM 116a), S. 100–103.

<sup>32</sup> TR, Nr. 3536: „Prima Januarii anni 1537. Egregias cantilenas post coenam cecinerunt. Quas cum admiraretur Doctor Martinus, dixit cum singultu: Ach, wie feine musici sindt in 10 jharen gestorben! Josquin, Petrus Loroe, Finck et multi alii excellentes“.

<sup>33</sup> TR, Nr. 1258: „Lex et euangelium. Was lex ist gett nicht von stad; was euangelium ist, das gett von stadt [!]“, vgl. dazu Krummacher, wie Fußnote 13, S. 23 f. In diesen Zusammenhang gehören auch die Äußerungen Luthers, in denen das Evangelium mit dem „b fa mi“ der Musik, also mit der Halbtonstufe verglichen wird, deren wechselnde Stellung für die Unterscheidung der Modi maßgeblich ist, wogegen die anderen Tonstufen auf das „Gesetz“ bezogen werden. Vgl. dazu die beiden Fassungen in TR, Nr. 816 und die entsprechende Formulierung in TR, Nr. 2996.

<sup>34</sup> M. Staehelin, *Luther über Josquin*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 326–338, hier S. 328; vgl. dazu auch den als Ergänzung zu TR, Nr. 1258 mitgeteilten Wortlaut.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 328. In seiner Studie konnte Staehelin zeigen, daß Luthers Gegenüberstellung einer natürlich fließenden Musik und einer an Regeln gebundenen Kunst

dem Gesang des Finken insofern zu vergleichen sei, als er die satztechnische Meisterschaft des Komponisten nicht spüren lasse.<sup>36</sup> Eine solche Einsicht setzt zugleich die Kenntnis der elementaren Regeln des Kontrapunkts voraus.

Als ein solches Werk am 26. 12. 1538 gesungen wurde, meinte man allerdings, mit der sechsstimmigen Motette „Haec dicit Dominus“ habe man eine Komposition des Torgauer Hofmusikers Conrad Rupsch gewählt, der sich ihre Ausführung in seiner Sterbestunde gewünscht habe.<sup>37</sup> Unter seinem Namen war das Werk 1537 in einem Nürnberger Druck von 1537 erschienen, der schon ein Jahr später in Luthers Haus vorlag und damit beweist, daß man sich in diesem Kreis um aktuelle Musikdrucke bemühte.<sup>38</sup> Doch scheint man nicht gewußt zu haben, daß die Komposition auf eine Vorlage von Josquin zurückging, die Rupsch mit einem anderen Text versehen hatte.<sup>39</sup> Dabei wurde der Psalmtext „Circumdede runt me gemitus mortis“ (Ps. 116,3) mit den Worten „Haec dicit Dominus“ (nach Hosea 13,14) verbunden. Luther äußerte dazu, diese „ausgezeichnete Motette“ verbinde Gesetz und Evangelium und zugleich Tod und Leben, indem zwei Stimmen klagen: „Stricke des Todes haben mich umfassen“ und von den vier anderen Stimmen mit den Worten übertönt werden: „So spricht der Herr, aus der Hand des Todes werde ich mein Volk erlösen“. „Es ist sehr wol und trostlich componirt.“<sup>40</sup>

---

auf Äußerungen der zeitgenössischen Musiktheorie zurückweist; vgl. ebenda, S. 330–332.

<sup>36</sup> Mit dem Hinweis auf „des Finken Gesang“ dürfte wohl nicht der von Luther geschätzte Heinrich Fink gemeint sein. Dagegen hatte W. Wiora gemeint, Luthers Worte seien auf den gezwungenen Gesang des im Käfig gehaltenen Finken zu beziehen. Vgl. W. Wiora, *Josquin und „des Finken Gesang“*. *Zu einem Ausspruch Martin Luthers*, in: DJbMw 13 (1969), S. 72–81, hier S. 74–79. Die Interpretation des Vergleichs ist jedoch insofern nachrangig, als Luthers Aussagen über Josquin hinreichend eindeutig sind.

<sup>37</sup> TR, Nr. 4316: „Cantilena Haec dicit Dominus. 26. Decembris canebant: Haec dicit Dominus, sex vocum, a Conrado Rupff compositum, qui cupiit in agone mortis hoc sibi decantari“.

<sup>38</sup> *Novum et insigne opus musicum*, hrsg. von J. Ott, Nürnberg 1537. Die geistliche Fassung von Rupsch ist offenkundig nur in diesem Druck (und daneben in deutschen Handschriften) überliefert; vgl. MGG2 Personenteil, Bd. 14 (2005), Sp. 689f. (M. Just).

<sup>39</sup> H. Grüß, *Martin Luther und die Musik seiner Zeit*, Kommentar zur Einspielung Capriccio, Königsdorf 1982; ders., *Martin Luther und die Musik seiner Zeit*, in: Ansichtssachen. Notate, Aufsätze, Collagen, hrsg. von A. Michel, T. Schinköth und H.-J. Schulze, Altenburg 1999, S. 53–65, hier S. 55f.

<sup>40</sup> TR, Nr. 4316: „Estque egregia muteta legem et euangelium, mortem et vitam comprehendens. Duae voces querulae lamentantur: Circumdede runt me gemitus mortis etc., deinde quatuor voces vberschreien dise: Haec dicit Dominus, de manu mortis liberabo populum meum etc.“.

Dagegen stellt das zugrundeliegende Werk von Josquin eine höchst kunstvolle Chanson dar, deren französischer Text die Nymphen zur Klage über die Betrübnis eines Einsamen herbeiruft (Beispiel 2a).<sup>41</sup> Während sie lange als nicht authentische Kontrafaktur einer geistlichen Vorlage mit lateinischem Text galt,<sup>42</sup> konnte Martin Just im Anschluß an frühere Autoren belegen, daß es sich

Beispiel 2a: Josquin des Prez, *Nimphes, napées / Circumdedederunt me*

Superius  
Nim - phes, nap - pées, né - ri - dri - ades, dri -

Sexta Pars

Contratenor  
Nim - - phes, nap - pées, é - ri - dri -

Quinta Pars

Tenor  
Nim - phes, nap - pées, né - ri - dri - ades, dri - a - des,

Bassus  
Nim - - phes, nap - pées, né -

8  
a - des, Ve - nez plo - rer, ve - nez plo - rer

ades, dri - a - des, Ve - - nez plo - rer, ve - nez plo -

né - ri - dri - ades, dri - a - des, Ve - nez plo - rer

ri - dri - ades, dri - a - des, Ve - nez plo - rer

<sup>41</sup> Das Notenbeispiel ist den Werken von Josquin des Prés, hrsg. von A. Smijers u. a., entnommen (hier *Wereldijke Werken* Nr. 21, S. 54f.).

<sup>42</sup> Vgl. H. Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 2, Tutzing 1965, S. 94f., sowie H. Reiffenstein, *Die weltlichen Werke des Josquin des Prez*, Diss. Frankfurt am Main 1952, masch., S. 20f. Beide Autoren folgen der Argumentation von M. van Crevel, *Adrianus Petit Coclico. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, Den Haag 1940, S. 102–110.

16

ma dé - so - la - ti - on, Cir - - cum - de -  
rer ma dé - so - la - ti - on, ma dé - so - la  
Cir - - cum de - de - runt me  
ma dé - so - la - ti - on, ma dé - so - la - ti - on,  
ma dé - so - la - - - ti - on, ma dé - so -

22

ma dé - so - la - - - ti - on.  
de - - runt me  
- ti on, ma dé - - so - la - ti on. -  
ge - - - mi -  
ma dé - so - la - ti - on.  
la - ti - on, ma dé - so - la - ti - on.

höchstwahrscheinlich umgekehrt verhält.<sup>43</sup> Wie der Vergleich der Chanson mit der Kontrafaktur zeigt, suchte Rupsch zwar grundsätzlich Josquins Stimmführung beizubehalten, doch mußte er die Notenwerte aufteilen oder zusammen-

<sup>43</sup> M. Just, *Josquins Chanson „Nymphes, Nappées“ als Bearbeitung des Invitatoriums „Circumdede runt me“ und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung*, Mf 43 (1990), S. 305–335; dazu zuvor B. J. Blackburn, *Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources*, JAMS 29 (1976), S. 30–76, speziell S. 50–52, sowie J. Milsom, *Circumdede runt: „A favourite Cantus Firmus of Josquin's“?*, in: *Soundings 9* (1982), S. 2–10; vgl. auch L. F. Bernstein, *Chansons for Five and Six Voices*, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von R. Sherr, Oxford 2000, S. 393–422, hier S. 408, sowie D. Fallows, *Josquin*, Brepols 2009, S. 296 f.

ziehen und mitunter auch einzelne Worte auslassen, um den deutschen Text unterzubringen.<sup>44</sup> Die ersten 15 Takte mögen genügen, um das Verfahren von Rupsch anzudeuten (Beispiel 2b). Daß Josquin denselben Psalmvers wie bei Rupsch mit einem weltlichen Text verband, konnte erst zu späterer Zeit befremden, als Geistliches und Weltliches nicht mehr so eng wie einst verflochten waren. Ob Luther gegen eine solche Mischung Einwände gehabt hätte, mag dahingestellt sein. Immerhin zögerte er nicht, die Texte seiner Kirchenlieder mit Melodien zu verbinden, deren weltliche Herkunft ihm bewußt gewe-

Beispiel 2b: Conrad Rupsch, Haec dicit Dominus/ Circumdederunt me (nach Josquin: Nymphes, napées)

The musical score is arranged in two systems. The first system contains six staves: two Soprano parts, two Tenor parts, and one Bass part. The second system contains five staves: one Soprano part, one Tenor part, one Bass part, and two additional parts (likely Tenor and Bass) that are not explicitly labeled but follow the same vocal line. The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are in Latin and German, with some words in parentheses indicating alternative or omitted text.

**System 1:**

- Soprano 1: Haec di - cit Do - mi - nus haec di - cit
- Soprano 2: (rest)
- Tenor 1: Haec di - cit Do - mi - nus, haec di -
- Tenor 2: (rest)
- Tenor 3: Haec di - cit Do - mi - nus haec di - cit Do - mi - nus
- Bass: Haec di - cit Do - mi - nus haec

**System 2 (starting at measure 9):**

- Soprano: Do - mi - nus, de ma - nu mor - tis Li - be - ra - bo
- (Tenor 1): cit Do - mi - nus ma - nu mor - tis Li - be - ra - (bo)
- (Tenor 2): de ma - nu mor - tis Li - be - ra - bo
- (Tenor 3): di - cit Do - mi - nus Li - be - ra - bo
- Bass: di - cit Do - mi - nus Li - be - ra - bo

<sup>44</sup> Vgl. dazu das Faksimile in der Einspielung unter Leitung von Hans Grüß (wie Fußnote 39).

sen sein dürfte. Indes bewunderte er hier ein besonders kunstvolles Werk Josquins, das wegen seiner eigenartigen Textpaarung zur Gruppe der „motettischen Chansons“ gerechnet wird.<sup>45</sup> Quinta und Sexta vox bilden im Abstand dreier Breven einen Quintkanon, dem das Invitatorium des Officium Defunctorum „Circumdederunt me“<sup>46</sup> im 6. Ton zugrundeliegt. Der Kanon wird von den vier französisch textierten Gegenstimmen in partiell imitierendem Satz kontrapunktiert, dessen Motivik vom cantus prius factus unabhängig bleibt.<sup>47</sup> Johann Mathesius – auch er einst Tischgenosse in Wittenberg – überlieferte später Luthers Ausspruch, Josquin sei „der noten meister, die habens müssen machen, wie er wolt; die andern sangmeister müssens machen, wie es die noten haben wöllen. Freylich hat der Componist auch seyn guten geyst gehabt, wie Bezaleel, sonderlich, da er das *Haec dicit Dominus* und das *Circumdederunt me*, wercklich und lieblich in einander richtet“.<sup>48</sup> Demnach hätte Luther erfahren, daß das Werk von Josquin stamme, ohne aber zu wissen, daß es auf eine Chanson zurückging.<sup>49</sup> Daß sich sein Kommentar auf die geistliche Version bezieht, jedoch nicht seine Einsicht in die Kunst des Musikers. Da er imstande gewesen sein dürfte, die Struktur des Satzes zu erfassen, ist nicht auszuschließen, dass sein Verweis auf „lex“ und „evangelium“ nicht nur die Textschichtung meinte, sondern zugleich das Verhältnis zwischen den vom „Gesetz“ der Kanons regulierten Stimmen und den frei imitierenden Gegenstimmen einschloß. Indem er dabei Josquin mit Bezaleel verglich, bezog er sich auf den Künstler, dem im Alten Testament der Bau des Tempels mit all seinem Schmuck anvertraut worden war.<sup>50</sup> Ein höherer Maßstab war wohl für Luther kaum denkbar, um die Meisterschaft Josquins auszudrücken.

<sup>45</sup> Vgl. MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 9 (2003), Sp. 1223 und 1244 (L. Finscher).

<sup>46</sup> Auf eine Vorlage aus Worcester verwies W. Elders, *Plain Chant in the Motets, Hymns, and Magnificat of Josquin des Prez*, in: Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference, hrsg. von E. E. Lowinsky, New York 1976, S. 523–542, hier S. 530. Dagegen konnte Just Quellen aus den Diözesen Bamberg und Würzburg nachweisen, deren Fassungen der von Josquin verwendeten Version näherstehen (wie Fußnote 43), S. 310f.

<sup>47</sup> Zur Stimmführung Josquins vgl. die analytischen Hinweise bei Just (wie Fußnote 43), S. 317f. und S. 323.

<sup>48</sup> Vgl. M. van Crevel (wie Fußnote 42), S. 102–110, hier besonders S. 105f.; demnach entstammt das Zitat dem Druck von J. Mathesius, *Historien von des Ehrwürdigen in Gott seligen thewren Manns Gottes, Doctoris Martini Luthers, Anfang, lehr, leben und sterben*, Nürnberg 1566, S. CLII; vgl. auch W. Wiora, *Lex und Gratia in der Musik*, in: Festschrift J. Müller-Blattau, hrsg. von C.-H. Mahling, Kassel 1966, S. 330–340, hier S. 331.

<sup>49</sup> Van Crevel (wie Fußnote 42), S. 106–110, suchte zu zeigen, daß die geistliche Fassung, die nach heutiger Kenntnis auf Rupsch zurückgeht, ebenfalls Josquin zuzuweisen sei.

<sup>50</sup> Vgl. dazu 2. Mose 31,1–4; 35,1–4; 37,1–29 und 38,1–20.

Bei gleicher Gelegenheit wurde eine Motette von Antoine de Févin gesungen, die man demselben Nürnberger Druck wie das vorangehende Werk entnahm.<sup>51</sup> Dem vierstimmigen Werk Févins waren hier zwei „unechte“ Stimmen zugefügt worden, die nach heutiger Kenntnis auf Arnold von Bruck zurückgehen.<sup>52</sup> Luther bemerkte dazu, jemand habe es besser machen wollen und dabei die „simplicitas“ des Originals zerstört, dessen vier Stimmen ein Muster an Süße und Einfachheit seien.<sup>53</sup> Zwar ist ungewiß, ob man ihn zuvor über den Sachverhalt informiert hatte, unabhängig davon war er aber offenkundig dazu imstande, das Verhältnis zwischen Original und Bearbeitung zutreffend zu beurteilen. Die Motette von Févin ist weithin durch den Wechsel von Bicinien der Unter- und Oberstimmen geprägt, zwischen denen die Stimmen für wenige Takte im vierstimmigen Satz zusammentreten, der sonst dem knappen Exordium und der erheblich längeren Conclusio vorbehalten ist. Wenn dieser transparente Satz durch einen Discantus secundus und eine Sexta vox ergänzt wurde, so wurde zugleich im durchgehend vier- bis sechsstimmigen Vollklang die subtile Balance zwischen gering- und vollstimmigen Phasen aufgehoben. Als Beispiel kann der Beginn gelten, in dem der zweite Sopran nur eine Füllstimme bildet, während die ab Takt 10 folgenden Bicinien durch die Ergänzungen unkenntlich werden (Beispiel 3). Diese Differenz war es offenbar, die

Beispiel 3: Antoine de Févin, Sancta Trinitas unus Deus (Discantus secundus und Sexta vox von Arnold von Bruck)

The image shows a musical score for six voices. The parts are labeled on the left: Discantus, Discantus secundus, Contratenor, Tenor, Sexta vox, and Bassus. The music is written in a single system with a common time signature. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: San - cta Tri - ni - tas u - sus De - . The score shows the beginning of the piece, with the Discantus and Discantus secundus parts starting with a melodic line, while the other parts have rests or simple accompaniment.

<sup>51</sup> TR, Nr. 4316; „Deinde canebant: Sancta trinitas, etiam sex vocom, sed duae erant adulterinae“.

<sup>52</sup> Vgl. A. von Bruck, *Sämtliche lateinische Motetten und andere unedierte Werke*, hrsg. von O. Wessely, Graz und Wien 1961 (DTÖ 99), S. 99–104 sowie den Kommentar S. 123 f.

<sup>53</sup> Ebenda heißt es weiterhin: „Ubi dixit: Es hats ainer wollen besser machen et simplicitatem depravavit, Nam quatuor illae voces mirae sunt suavitatis et simplicitatis.“

7

us, mi - se - re - re - re - no - bis,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,  
 us, u - nus De - us, mi - se - re - re - re - no - bis,  
 us,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,  
 nus De - us,

7

bis,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,  
 bis,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,  
 mi - se - re - re - re - re - no - bis,

Luther wahrnahm, als er die Stimmführung von Févins vierstimmiger Originalfassung rühmte. Ähnlich anerkennend konnte er sich zwar über die kunstvolle Faktur anderer Werke äußern, in denen er jedoch die angemessene „suavitas“ vermißte.<sup>54</sup> Klarer noch als andere Zeugnisse zeigen solche sachlichen Urteile, wie genau Luther mit der kunstvollen Musik seiner Zeit vertraut war.

<sup>54</sup> Vgl. TR, Nr. 4897, wonach ihm Lucas Edemberger einige „cantilenas plenas fugarum“ eines ungenannten Autors vorlegte, über den Luther urteilte: „Artis sat habet: [...] sed caret suavitate“.

## III

Wer von evangelischer Kirchenmusik redet, denkt weniger an die Psalmlieder der reformierten Kirche als an die Musik der lutherischen Tradition, die nicht allein durch Liedtexte und ihre Melodien geprägt wurde. Eher zeichnete sie sich durch ihr Vermögen aus, vielfach Impulse aus aktueller weltlicher Musik und ebenso aus der katholischen Kirchenmusik aufzunehmen. Die Eigenart lutherischer Musik gründete bis zur Aufklärung in der Kontinuität der sie tragenden Institutionen, das heißt: der durch Luther und Melanchthon geprägten Kantoreien in ihrer Verbindung von Schule und Kirche mit dem Kantor als Lehrer und Leiter der Musik.<sup>55</sup> Nächste der Choralbearbeitung entstanden in Motetten und geistlichen Konzerten oder Kantaten und Oratorien mit deutschem Text genuin protestantische Gattungen, die dennoch nicht ohne ihre italienischen Vorbilder zu denken sind. Zugleich bot die Kirche aber auch Raum für eigenwillige Formen der Orgelmusik, und im lutherischen Bereich vollzog sich die Emanzipation der Kirchenmusik zu konzertanten Darbietungen wie den halböffentlichen Aufführungen des Hamburger Collegium musicum oder den Abendmusiken der Lübecker Organisten. All das wäre undenkbar, wenn die lutherische Musik allein an ihrer verkündigenden Funktion zu messen wäre.

Bis zu Bachs Generation hielt eine Tradition vor, die durch Qualität und Aktualität der Kirchenmusik gekennzeichnet war. Bis auf die Köthener Jahre, in denen Bach als Kapellmeister eines reformierten Hofes keine Kirchenmusik zu schreiben hatte, wirkte er stets in lutherischen Gebieten – als Stadtorganist in Mühlhausen und Arnstadt ebenso wie als Hoforganist in Weimar und als Thomaskantor in Leipzig. Seit er in Weimar am 2. März 1714 zum Konzertmeister ernannt worden war, übernahm er zugleich die Aufgabe, monatlich eine eigene Kantate aufzuführen. Und mit der Bewerbung um das Thomaskantorat entschied er sich für ein Amt, das wie kaum ein anderes von lutherischen Traditionen geprägt war.<sup>56</sup>

Nicht leicht läßt sich von Bachs eigenem Verhältnis zu Luther sprechen. Zwar wissen wir, daß er das Abendmahl zwar nicht sehr oft, wohl aber durchaus

<sup>55</sup> Vgl. J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen bis zum 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der sächsischen Kantoreien und ihrer Vorläufer der katholischen Bruderschaften*, Leipzig 1906; R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, sowie ergänzend D. Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert, Studien zum Amt des deutschen Kantors*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 6.).

<sup>56</sup> R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1909; M. Maul, „*Dero berühmter Chor*“. *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212–1804*, Leipzig 2012, S. 18f.

regelmäßig nahm.<sup>57</sup> Und unter den wenigen erhaltenen Briefen findet sich zu mindest ein Schreiben, das etwas von der Frömmigkeit ahnen läßt, mit der er schwere Erfahrungen zu tragen wußte.<sup>58</sup> Aufschlußreicher als solche vereinzelt Zeugnisse ist das Nachlaßverzeichnis, das unter rund 50 theologischen Schriften zwei vielbändige Luther-Editionen und weitere Einzelausgaben nennt, zu denen auch Luthers Tischreden gehörten.<sup>59</sup> Daß er wenigstens drei der hier genannten Bücher offenbar schon 1722 besaß, deutet wohl daraufhin, daß er mit der Sammlung seiner Bibliothek schon früher begonnen hatte.<sup>60</sup> Der Zufall hat es gefügt, daß eine autographe Quittung überliefert ist, aus der hervorgeht, daß er 1742 auf einer Leipziger Auktion „Teutsche und herrliche Schriften des seeligen D. M. Lutheri erwarb.“<sup>61</sup> Dabei fügte er hinzu, die Bände kamen „aus des großen *Wittembergischen General-Superintendentens* u. *Theologi D. Abraham Calovii Bibliothec*, u. woraus Er vermuthlich seine große Teütsche Bibel *colligiret*; so auch nach deßen Absterben in des gleichfalls großen *Theologi D. J. F. Mayers* Hände kommen“. Der Hinweis auf zwei „große“ Theologen als Vorbesitzer zeugt kaum nur von bibliophilem Interesse, sondern verweist auf die Bedeutung, die solche Autoritäten für Bach hatten. Offenbar war er deshalb dazu bereit, für die ersteigerte Edition – wie Christoph Wolff

<sup>57</sup> Dok II, Nr. 162; H. Besch, *Johann Sebastian Bach. Frömmigkeit und Glaube*, Kassel und Basel <sup>2</sup>1950, konnte in seiner schon 1934 abgeschlossenen Arbeit noch nicht von den heute bekannten Quellen ausgehen.

<sup>58</sup> Nachdem sein dritter Sohn Johann Gottfried Bernhard unter Hinterlassung von Schulden die Stadt Sangerhausen verlassen hatte, in der ihm der Vater die Organistenstelle an der Jacobikirche vermittelt hatte, schrieb Bach dem Ratsherrn Johann Friedrich Klemm am 21. Mai 1741 (Dok I, Nr. 42): „so muß mein Creütz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttlicher Barmhertzigkeit überlaßen, nicht zweifelnd, Dieselbe werde mein wehmütiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigem arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einig und allen Göttlicher Güte zuzuschreiben.“

<sup>59</sup> Dok II, Nr. 627, hier „Cap. XII. An geistlichen Büchern“. Bei den Luther-Ausgaben dürfte es sich um die siebenbändige „Altenburger“ (1661–1664) und die achtbändige „Jenaer“ Ausgabe (1555–1558) gehandelt haben. Vgl. R. A. Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*, Neuhausen-Stuttgart 1983 (Beiträge zur theologischen Bachforschung. 1.), S. 52–59.

<sup>60</sup> Auf der Titelseite des „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722“ notierte Bach die Titel von drei Schriften des Leipziger Theologen Augustin Pfeiffer. Vgl. Dok I, Anhang Nr. 3.

<sup>61</sup> Dok I, Nr. 123. Bei der Erbteilung fielen „Calovii Schrifften 3. Bände“ und „Lutheri opera 7. Bände“ der Witwe Anna Magdalena zu (vgl. Dok II, Nr. 628), die einem ihrer Söhne zu Weihnachten 1749 eine Bibelausgabe geschenkt hatte (vgl. Dok I, Nr. 54K und Dok IV, Nr. 594).

berechnete – „mehr als ein Zehntel seines festen Jahresgehalts“ aufzuwenden.<sup>62</sup>

Als eines der wenigen Bücher aus seinem Nachlaß ist *Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung und Erklärung* erhalten, die Abraham Calov 1681/82 in Wittenberg herausgegeben hatte.<sup>63</sup> Zahlreiche Lesespuren und Bemerkungen weisen darauf hin, wie intensiv Bach die drei Bände benutzte, die er spätestens seit 1733 besaß.<sup>64</sup> Besonders aufschlußreich sind vier Notizen, die der Musik im Alten Testament gelten. Die erste Anmerkung begegnet bei 2. Mose 15,20–21 zum Gesang Mirjams: „NB. Erstes Vorspiel, auf 2 Chören zur Ehre Gottes zu *musiciren*“.<sup>65</sup> Es bleibe dahingestellt, ob die Worte so direkt auf Bachs doppelchörige Werke zu beziehen sind, wie Leaver es wollte.<sup>66</sup> Bach dürfte den vorangehenden Lobgesang Moses gelesen haben, als er seinen Kommentar nach Vers 21 schrieb („Und Mirjam sang ihnen vor: Laßt uns dem Herrn singen“). Demnach wäre das Wort „Vorspiel“ auf Mirjams „Vorsingen“ mit einer „Pauke“ zu beziehen und ähnlich wie in manchen Psalmen zu verstehen.<sup>67</sup> Und der Hinweis auf ein „Erstes Vorspiel“ dürfte bedeuten, im Bericht vom Lobgesang zwischen Mose, Mirjam und „allen Weibern“ liege der erste biblische Beleg für einen solchen Wechselgesang vor. Drei weitere Einträge gelten den Chroniken und lassen darauf schließen, daß Bach in ihnen eine Begründung der eigenen Tätigkeit fand. Zur Beschreibung der Tempelmusik „mit Harfen, Psalteren und Zimbeln“ (1. Chr. 25) notierte er: „NB. Dieses *Capitel* ist das wahre Fundament aller Gottgefälligen Kirchen *Music*. etc.“. Wenig später erschien ihm der Bericht über die Ordnung der Ämter (1. Chr 28) als „NB. Ein herrlicher Beweis, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes, besonders auch die *Musica* von Gottes Geist

<sup>62</sup> C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 360. Während Wolff damit rechnete, daß Bach die Bände für sich kaufte, nahm H.-J. Schulze an, er habe sie für einen anderen Interessenten erworben, vgl. Schulze, *Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten*, BJ 1961, S. 79–99, hier S. 98.

<sup>63</sup> Vgl. Dok II, Nr. 627 (S. 494), sowie Leaver, *Bachs Theologische Bibliothek* (wie Fußnote 59), S. 46–51, sowie ders., *J. S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis 1985, S. 43–46. Aus Bachs Besitz liegt ferner ein Nachdruck des Gesangbuchs der Böhmisches Brüder vor, der in der Spezifikation fehlt und beweist, daß das Verzeichnis nicht den gesamten Buchbestand erfaßte (BC, Teil IV, S. 1268).

<sup>64</sup> Herz BQA, S. 187–195, sowie Leaver, *J. S. Bach and Scripture* (wie Fußnote 63), S. 93–97.

<sup>65</sup> Die folgenden Zitate nach Dok III, S. 636. Vgl. auch Herz BQA, S. 189f., sowie Leaver, *J. S. Bach and Scripture* (wie Fußnote 63), S. 71f. und S. 93–97.

<sup>66</sup> Leaver, *J. S. Bach and Scripture* (wie Fußnote 63), S. 71f.

<sup>67</sup> Etwa vor Ps. 55, 61 und 67 („vorzusingen, auf Saitenspiel“), ähnlich auch vor Ps. 4 und 12.

durch David mit angeordnet worden“. Und wo vom „Loben des Herrn“ mit „Drommeten, Zimbeln und Saitenspielen“ die Rede ist (2. Chr 5,13), vermerkte er: „NB. Bey einer andächtigen *Musique* ist allezeit Gott mit seiner Gnadengegenwart“.

Leaver suchte zu zeigen, daß Bach auf der Auktion im Herbst 1742 die Altenburger Luther-Ausgabe erworben und anschließend bei seinen Einträgen in die Calov-Bibel benutzt habe.<sup>68</sup> Das würde bedeuten, daß auch seine Bemerkungen zur Musik im Alten Testament unter dem Eindruck der Lektüre von Luthers Schriften zu sehen wären. So reizvoll der Gedanke ist, so wenig bedarf es solcher Belege, um das Verhältnis seiner Notizen zu Luthers Auffassungen zu erfassen. Nicht nur der Hinweis, die gottesdienstliche „Musica“ sei von Gott „angeordnet“, entspricht Luthers Sicht der Musik als „Dei donum, non hominum“. Wie Luther die Gesänge des Alten Testaments als Beweise für die herausragende Bedeutung der Musik verstand, so galten Bach die alttestamentlichen Berichte über Lobgesang und Tempelmusik als Belege für das „wahre Fundament“ der Kirchenmusik. Und der Hinweis auf Gottes „Gnadengegenwart“ bei einer andächtigen Musik setzt Luthers Verständnis der Musik als einer besonderen „creatura Dei“ voraus. Die Devisen „J. J.“ und „SDGI“, mit denen Bach seine Partituren begann und beendete, waren offenbar mehr als traditionelle Formeln.<sup>69</sup>

Eine ähnlich genaue Lektüre, wie die Calov-Bibel belegt, darf man wohl für die Schriften Luthers voraussetzen, die sich in Bachs Besitz befanden. Da kein Exemplar dieser Ausgaben erhalten ist, läßt sich zwar nicht belegen, was Bach in ihnen besonders interessierte. Vermutlich gehörten dazu aber auch Luthers Bemerkungen zur Musik, und Leaver konnte darauf hinweisen, daß die verfügbaren Editionen der Tischreden in der Regel auch ein Kapitel „De musica“ enthielten.<sup>70</sup> Wie Leaver in Luther den „Hauptautor“ der Bachschen Bibliothek sah,<sup>71</sup> so nannte auch Martin Petzoldt die Anzahl der Luther-Ausgaben „erstaunlich“ und folgerte daraus, Bach habe in Luther „den wichtigsten Kronzeugen seiner vom Gottesdienst her bestimmten Theologie gesehen“.<sup>72</sup> Allerdings wäre anzufügen, daß sich Luthers Äußerungen über mehrstimmige Musik nicht auf Werke für den Gottesdienst, sondern auf Motetten bezogen, die man im Hause sang. Zwar ist es legitim, sie auch für gottesdienstliche Musik geltend zu machen, doch lassen sie sich dann nicht von Luthers Verständnis der Musik als „optima ars“ trennen.

<sup>68</sup> Leaver, *J. S. Bach and Scripture* (wie Fußnote 63), S. 25 f.

<sup>69</sup> Vgl. ebenda, S. 105 f.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 60.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>72</sup> M. Petzoldt, *Beobachtungen zur Spezifik der theologischen Bibliothek Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Konferenz 1985, S. 65–75, hier S. 73.

Indes erlauben weder Bachs Bücher noch seine Ämter und Aufgaben umstandslose Rückschlüsse auf das, was Luthers Musikbegriff für seine kompositorische Arbeit bedeutete. Auch maßgebliche Zeitgenossen wie Johann Friedrich Fasch in Zerbst, Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha oder Christoph Graupner in Darmstadt waren durchaus fromme und belesene Männer, die ebenso wie Bach ihre Kantaten und Passionen für den Gottesdienst schrieben. Wenn derart generelle Kriterien wenig besagen, muß man sich desto mehr an Bachs Werke halten und nach Eigenarten fragen, die sie von der Musik der Zeitgenossen unterscheiden. Nichts scheint in seiner Vokalmusik so sehr auf lutherische Traditionen zu deuten wie die eindringliche Auslegung der Texte. Solange man an der Meinung festhält, lutherische Musik bestimme sich als Wortverkündigung, muß Bachs Musik in dem Maß als lutherisch erscheinen, wie sie als Wortausdeutung verstanden wird. Demgemäß ging die theologische Bach-Forschung von den Textvorlagen aus, um ihre biblischen Grundlagen zu erfassen und dabei die zeitgenössische Homiletik einzubeziehen. Während Martin Petzoldt in seinem Kompendium diese Aufgabe in beeindruckender Weise bewältigte, beschränkten sich seine Hinweise zur Musik auf die musikwissenschaftliche Standardliteratur.<sup>73</sup> Zuvor schon hatte sich vor allem Renate Steiger bemüht, die Relationen zwischen Text und Musik mit Begriffen der Rhetorik zu erfassen.<sup>74</sup> Was Bach von rhetorischen Lehrbüchern wußte, mag dahingestellt bleiben, falls es sich dabei aber um allgemein geltende Traditionen handelte, müßten sie den Zeitgenossen ebenso vertraut gewesen sein, ohne über spezifische Eigenarten von Bachs Kunst viel zu besagen. Zweifellos dienten seine Kantaten als Predigtmusik, deren Texte sich auf die Schriftlesungen in der Folge des Kirchenjahrs bezogen. Diese Funktion wurde aber ebenso durch Werke anderer Autoren erfüllt, die geringere Schwierigkeiten boten und daher weiter verbreitet waren. Daß man Worte wie „Schmerz“ oder „Sünde“ mit Chromatik zu verbinden hatte, verstand sich fast von selbst, und für Begriffe wie „Sonne“ und „Schlange“ kannten alle versierten Opernkomponisten steigende und gewundene Figuren.<sup>75</sup> Die Beherrschung solcher Mittel beschränkte sich keineswegs auf Bach, und ihr bloßer Nachweis belegt erst recht keine genuin lutherische Tradition. Was Bach von seiner Zeit unterschied, war

<sup>73</sup> M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastianas Bachs*, Bd. 1: *Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntags*, Stuttgart und Kassel 2004, Bd. 2: *Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest*, ebenda 2007.

<sup>74</sup> R. Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002.

<sup>75</sup> Zur begrenzten Geltung der Rhetorik vgl. A. Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: Schütz-Jahrbuch 1985/86, S. 5–21, sowie ders., *Bach und die Tradition der Rhetorik*, in: Kongreßbericht Stuttgart 1985, hrsg. von D. Berke und D. Hanemann, Kassel 1987, Bd. 1, S. 169–178.

vor allem die kunstvolle Struktur seiner Musik, die seine Vokalwerke weit mehr auszeichnet als isolierte Details der Textausdeutung und gerade darin Luthers Verständnis der Musik als „optima ars“ verpflichtet ist.

#### IV

Als Bach am 30. Mai 1723 seine erste Kantate als Leipziger Thomaskantor aufführte, war er offenbar von dem Vorsatz geleitet, sich zunächst einen Vorrat eigener „Kirchenstücke“ zu schaffen. Zwar sind insgesamt drei Kantaten-Jahrgänge belegbar, doch sind diese nur mehr oder minder vollständig erhalten. Obwohl die im ersten Amtsjahr aufgeführten Werke fast durchweg nachweisbar sind, liegt insofern kein geschlossener Jahrgang vor, als Bach rund 35 neue Kantaten schrieb und sonst auf – mitunter erweiterte – Weimarer Werke oder auf parodierte weltliche Kantaten der Köthener Jahre zurückgriff.<sup>76</sup> Solche Rekurse tragen zusammen mit der außerordentlichen Vielfalt der neuen Werke dazu bei, daß der erste Leipziger Jahrgang auf den ersten Blick einen verwirrend vielfältigen Eindruck macht. Die Autoren der Texte sind zwar nur ausnahmsweise bekannt, doch lassen sich – wie Alfred Dürr zeigte – deutlich verschiedene Gruppen erkennen.<sup>77</sup> Davon unabhängig enthalten die Werke, die Bach bis zum Neujahrstag 1724 schrieb, fast durchweg Eingangsschöre mit biblischen Spruchtexten. Nur je einmal findet sich zu Beginn ein Solosatz zu biblischem beziehungsweise gedichtetem Text,<sup>78</sup> während nach Neujahr an erster Stelle häufiger Arien mit gedichteten Texten stehen.<sup>79</sup>

In 22 von 30 Werken dieser Phase begegnen Chorsätze, die in der Regel als Eingangssätze erscheinen. Daß sie für Bach eine neue Aufgabe waren, wird im Vergleich mit seinen früheren Vokalwerken einsichtig. Aus der Zeit zwischen

<sup>76</sup> Zu den Daten vgl. Dürr Chr 2; vgl. ferner *Kalendarium*<sup>3</sup>2008 sowie *Bach-Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999, S. 192–242.

<sup>77</sup> Dürr K, S. 41–43.

<sup>78</sup> BWV 89 „Was soll ich aus dir machen“ (zum 22. Sonntag nach Trinitatis), BWV 167 „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“. Auf freier Dichtung gründet zwar auch der Eingangssatz aus BWV 24 „Ein ungefärbt Gemüte“, doch folgt ihm als dritter Satz das chorische Dictum „Alles nun, das ihr wollet“.

<sup>79</sup> Neben BWV 24 zum 4. Sonntag nach Trinitatis (mit chorischen Dictum in Satz 3) sind BWV 167 zu Johannis und BWV 89 zum 22. Sonntag nach Trinitatis sowie BWV 155, 82 und 83 zum 1. und 3. Sonntag nach Epiphania bzw. zu Sexagesimä zu nennen. Die Kantate BWV 194 „Höchsterwünschtes Freudenfest“, die neben dem Eingangsschor mit gedichtetem Text in Satz 7 einen Chorsatz mit Spruchtext enthält, entstand als Parodie nach unbekannter Vorlage zur Orgelweihe in Störnthale am 2. 11. 1723 und wurde mit ihrer Wiederaufführung zu Trinitatis 1724 nachträglich in den Jahrgang aufgenommen.

Ende 1714 und Dezember 1716 sind 13 Kantaten erhalten, deren Texte in Drucken des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck vorliegen. Während sie meist drei und mitunter vier Arien enthalten, sehen nur die drei letzten Texte Eingangschöre vor. Obgleich Bach zwei als „Aria“ bezeichnete Texte chorisch vertonte, schrieb er in diesem zwei Jahren insgesamt nur fünf Chorsätze. Anders stand es zuvor, als er am Palmsonntag 1714 den zumeist vierwöchigen Turnus seiner Kantaten begann. Die ersten Textvorlagen, deren Autoren nur teilweise gesichert sind, boten ihm Anlaß für immerhin sechs Chorsätze. Insgesamt enthalten die Weimarer Kantaten zwar fast 60 Arien, aber lediglich 12 Chorsätze, die durchweg auf gedichteten Texten basieren. Demgegenüber wird einsichtig, welche Herausforderung es für Bach war, in Leipzig erstmals eine Reihe von Chorsätzen zu Bibeltexen zu schreiben. Zwar konnte er von den drei letzten Weimarer Chören ausgehen, in denen er erstmals versucht hatte, instrumentale Ritornelle, die ihm in Arien seit längerem vertraut waren, mit einem Vokalpart zu verbinden, der als Fuge oder doch als kontrapunktischer Satz konzipiert war. War hier die Gliederung vom gedichteten Text vorgegeben, der die Analogie zur Arie nahelegen mochte, so war die Disposition eines Satzes zu biblischer Prosa dem Komponisten überlassen. Anders gesagt: War dort der Komponist an die Vorgaben der Dichtung gebunden, so stand hier die Satzanlage in seinem Ermessen. So individuell die Sätze sind, so deutlich zeichnen sich doch einige Prinzipien ab. In der Regel bilden die Sätze Kombinationen von obligatem Instrumental- und kontrapunktischem Vokalpart, wobei freilich Art und Anteil beider Ebenen vielfach variieren. Folgen anfangs fugierte Vokalsätze partiell noch dem traditionellen Permutationsprinzip, das Bach schon in den frühesten Kantaten verwendet und in den ersten Weimarer Chorsätzen modifiziert hatte, so tritt dieses Verfahren im Sommer 1723 in dem Maß zurück, wie der Instrumentalpart durch Ritornelle geprägt wird, deren Motivik mit dem Chorsatz verkettet wird. Von 12 Sätzen dieser Art heben sich – wie Arno Forchert zeigte – weitere Satzgruppen durch zusätzliche Kennzeichen ab.<sup>80</sup> Zu ihnen zählen drei motettische Eingangschöre, die in wechselndem Ausmaß den Prinzipien des strengen Satzes folgen (BWV 179, 64 und 144).<sup>81</sup> Ihren Gegenpol bilden zwei instrumental geprägte Sätze, die sich an der französischen Ouvertüre und am italienischen Concerto orientieren (BWV 119 und 109). Rechnet man die französische Ouvertüre aus BWV 194 dazu, so ergibt sich wieder eine dreisätzig Gruppe. Daneben stehen drei Choralsätze, die durch interpolierte Rezitative erweitert werden (BWV 38, 95 und 73). Sie füh-

<sup>80</sup> A. Forchert, *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 226–229, sowie F. Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995, passim.

<sup>81</sup> Vgl. dazu die eingehenden Untersuchungen von S. Oechsle, *Bachs Arbeit am strengen Satz. Studien zum Kantatenwerk*, Habilitationsschrift Kiel 1995, masch.

ren ebenso auf die Choralkantaten des zweiten Jahrgangs hin wie drei weitere Sätze mit instrumentalen Choralzitate.<sup>82</sup>

### I. Leipziger Jahrgang, Eingangssätze 1723

| De tempore   | Datum  | BWV | Textincipit  | Eingangssatz                                   |
|--------------|--------|-----|--|--|
| 1. p. Trin.  | 30. 5. | 75  | Die Elenden sollen essen                           | Dictum chorisch                                |
| 2. p. Trin.  | 6. 6.  | 76  | Die Himmel erzählen die<br>Ehre Gottes             | Dictum chorisch                                |
| 4. p. Trin.  | 20. 6. | 24  | Ein ungefärbt Gemüte                               | Dichtung solistisch<br>Satz 3 Dictum chorisch  |
| Johannis     | 24. 6. | 167 | Ihr Menschen, rühmet<br>Gottes Liebe               | Dichtung solistisch                            |
| 8. p. Trin.  | 18. 7. | 136 | Erforsche mich, Gott, und<br>erfahre mein Herz     | Dictum chorisch                                |
| 9. p. Trin.  | 25. 7. | 105 | Herr, gehe nicht ins Gericht                       | Dictum chorisch                                |
| 10. p. Trin. | 1. 8.  | 46  | Schauet doch und sehet ob<br>irgendein Schmerz sei | Dictum chorisch                                |
| 11. p. Trin. | 8. 8.  | 179 | Siehe zu, daß deine<br>Gottesfurcht                | Dictum motettisch                              |
| 12. p. Trin. | 15. 8. | 69a | Lobe den Herrn, meine<br>Seele                     | Dictum chorisch                                |
| 13. p. Trin. | 22. 8. | 77  | Du sollt Gott, deinen<br>Herrn, lieben             | Dictum chorisch + c.f.                         |
| 14. p. Trin. | 29. 8. | 25  | Es ist nichts Gesundes an<br>meinem Leibe          | Dictum chorisch + c.f.                         |
| Ratswahl     | 30. 8. | 119 | Preise, Jerusalem, den<br>Herrn                    | Dictum chorisch<br>(Französische<br>Ouverture) |
| 15. p. Trin. | 5. 9.  | 138 | Warum betrübst du dich,<br>mein Herz               | Choral + Rezitativ                             |

<sup>82</sup> Wie die dialogische Kombination von Spruch und Choral in BWV 60/1 kann hier auch der Eingangssatz aus BWV 190 mit zwei kurzen Zitaten aus dem Tedeum außer Betracht bleiben.

| De tempore           | Datum   | BWV | Textincipit                                    | Eingangssatz                               |
|----------------------|---------|-----|--|--|
| 19. p. Trin.         | 3. 10.  | 48  | Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen      | Dictum chorisches + c. f.                  |
| 21. p. Trin.         | 17. 10. | 109 | Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben | Dictum chorisches (Concerto-Satz)          |
| 22. p. Trin.         | 24. 10. | 89  | Was soll ich aus dir machen, Ephraim           | Dictum solistisch                          |
| Orgelweihe Störmthal | 2. 11.  | 194 | Höchsterwünschtes Freudenfest (Parodie)        | Dictum chorisches (Französische Ouvertüre) |
| 24. p. Trin.         | 7. 11.  | 60  | O Ewigkeit, du Donnerwort („Dialogus“)         | Choral + Spruch                            |
| 25. p. Trin.         | 14. 11. | 90  | Es reiet euch ein schrecklich Ende            | Dichtung solistisch                        |
| 2. Weihn.            | 26. 12. | 40  | Darzu ist erschienen der Sohn Gottes           | Dictum chorisches                          |
| 3. Weihn.            | 27. 12. | 64  | Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater      | Dictum motettisches                        |

Die drei Dicta mit instrumentalen Choralzitatens entstanden zum 22. und 29. August sowie zum 3. Oktober 1723 und rücken damit enger als andere Sätze zusammen. Fast scheint es, als habe Bach daran gelegen, binnen weniger Wochen drei verschiedene Lösungen eines Problems zu erproben. Obwohl der erste dieser Sätze schon früher erörtert wurde,<sup>83</sup> ist die Satzreihe bisher nicht in ihrem Zusammenhang untersucht worden.<sup>84</sup> Dem Eingangssatz aus BWV 77, den Bach für den 13. Sonntag nach Trinitatis schrieb, liegt ein Vers des Evangeliums zugrunde, in dem Christus die Frage eines Schriftgelehrten mit den Worten beantwortet: „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte, und deinen Nächsten wie dich selbst“ (Luk 10,27).<sup>85</sup> Die Vertonung dieses Textes fällt dem vierstimmigen Chor zu, dessen Baßstimme zumeist von der Viola verstärkt oder umspielt wird. Neben dem Vorspiel ist lediglich ein Zwischenspiel den

<sup>83</sup> Vgl. F. Krummacher, *Explikation als Struktur: Zum Kopfsatz der Kantate BWV 77*, in: Bach-Konferenz 1985, S. 207–217.

<sup>84</sup> E. Platen, *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs*, Diss. Bonn 1959, S. 153–160. Platen rechnete die Sätze zu den „Sonderformen der chorischen Choralbehandlung“.

<sup>85</sup> Vgl. H. K. Krause, *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1981, S. 7–22, sowie das Faksimile ebenda, S. 22, wo der Text des Eingangschors am Beginn eines zweiten Teils steht.

Instrumenten allein überlassen, die sonst den Vokalstimmen zugeordnet und nur partiell obligat geführt werden. Damit ergibt sich ein wechselnd vier- und fünfstimmiger Kernsatz, der phasenweise ohne Generalbaß auskommt. Seine Motivik bezieht er primär aus dem syllabisch deklamierten Textincipit „Du sollt Gott, deinen Herrn, lieben“, dessen Fortsetzung mit der Fortspinnung des Kopfmotivs gekoppelt wird, wogegen weitere Textglieder erst später nachgetragen werden (so T. 38–41 und 48–63 „von allen Kräften“).

Ausnahmen bilden eine in Vierteln fallende Linie, die zu den Worten „und von ganzem Gemüte“ als Imitationsmotiv die Stimmen durchzieht (T. 51 f.), und besonders die Schlußworte („und deinen Nächsten als dich selbst“), denen die letzten elf Takte mit einem fallenden Deklamationsmotiv vorbehalten sind (T. 67–77). Im Kern liegt also ein motettischer Satz vor, der von motivisch unselbständigen Instrumentalstimmen gestützt wird und sich trotz wechselnder Textglieder durch hohe motivische Konzentration auszeichnet (Beispiel 4a). Wie BWV 69a und 64 gehört BWV 77 zu den Werken, die auf zweiteilige Texte aus einem in Gotha gedruckten Jahrgang von Johann Oswald Knauer zurückgehen und von einem unbekanntem Autor eingreifend gekürzt und verändert wurden. Schließt Knauers Vorlage mit zwei Strophen aus Luthers Lied „Dies sind die heiligen zehn Gebot“, so endet BWV 77 mit einem Schlußchoral zur Melodie „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, der in der autographen Partitur – der einzigen Quelle – kein Text beigegeben ist.<sup>86</sup> Dagegen kombinierte Bach den Spruchtext des Eingangschors mit der Melodie zu Luthers Gebotelied, die er durch einen freien Quintkanon zwischen Trompete und Generalbaß verdoppelte. Falls er nicht den Schlußchoral Knauers kannte, konnte ihn

Beispiel 4a: J. S. Bach, Du sollt Gott, deinen Herren, lieben (BWV 77:1), Choralvorlage

Dies sind die heil- gen zeh- n- Ge- bot Du solle Gott, dei- nen Her- ren lie- ben von gan- zem Her[-zen]

Choralkanon, Zeile I

Tromba

Bc.

Choralzeile IV/1-2

Tromba

(hoch auf dem Berg Si - na - i, Ky - ri - e - leis)

Bc.

<sup>86</sup> Zum Text des Schlußchorals von BWV 77 siehe BJ 2001, S. 62 (P. Wollny).

der Spruchtext an weitere Schriftstellen erinnern, in denen das Liebesgebot das „vornehmste von allen Geboten“ genannt wird.<sup>87</sup> Während die Choralmelodie im Generalbaß mit Finalis G zu Halben und Ganzen augmentiert wird, erklingt sie in der Trompete als Quintkanon in Viertelbewegung. Dazwischen werden von der Trompete weitere Melodiezitate eingeschaltet, die sich zumeist auf die erste Choralzeile beschränken. Wie das Lied fünf Zeilen umfaßt, die im Kanon verdoppelt werden, so zählt die Trompetenstimme zehn Einsätze, womit der Satz in doppelter Weise auf den Dekalog hinzuweisen scheint.

obere Zeilen = Tromba da tirarsi, untere Zeilen = Basso continuo jeweils mit Anzahl der Kanonphasen; I–V = Zeilen der Choralvorlagen; 1–77 = Taktzahlen der Zeilenzitate in Trompete bzw. Generalbaß

| 1.        | 2.        | 3.         | 4.        | 5.          | 6.              | 7.           | 8.        | 9.             | 10.               |
|-----------|-----------|------------|-----------|-------------|-----------------|--------------|-----------|----------------|-------------------|
| <b>Id</b> | <b>Ic</b> | <b>IId</b> | <b>Ig</b> | <b>IIIg</b> | <b>Ic + IIg</b> | <b>IV/Id</b> | <b>Ig</b> | <b>IV/2+Vd</b> | <b>I–Vd</b>       |
| 8–10      | 15–17     | 22–24      | 28–30     | 40–41       | 43–47           | 53–54        | 56–58     | 63–65          | 67–77             |
| 9–14      |           | 24–30      |           | 41–46       |                 | 54–57        |           | 64–67          | 67–77             |
| <b>Ig</b> |           | <b>IIg</b> |           | <b>IIIg</b> |                 | <b>IV/Ig</b> |           | <b>IV/2+Vg</b> | Orgel-<br>punkt G |
| 1.+2.     |           | 3.+4.      |           | 5.+6.       |                 | 7.+8.        |           | 9.+10.         |                   |

Die kanonische Anlage ist freilich nicht ganz so intrikat, wie sie zunächst wirkt, da sich beide Stimmen nur kurz und in wechselndem Abstand kreuzen. Zwar setzen die Zeilen der Trompete vor denen des Basses (dessen Schlußton am Ende gedehnt und mit der vollständigen Melodie in der Trompete gepaart wird). Doch ist die Basis der zahlensymbolischen Deutung brüchig, da sie den wechselnden Status der Zeilenzitate und der Kanonphasen verkennt. Einerseits sind die zusätzlichen Zitate der Trompete nicht nur unterschiedlich transponiert, sondern erfassen einmal auch die zweite Zeile und am Ende sogar alle Zeilen des Chorals. Andererseits ergibt sich die Zehnzahl im Kanon erst aus der Teilung der Schlußzeile und der Addition der beteiligten Stimmen. Wäre es nur um die Zahl gegangen, so hätte nichts nähergelegen als die Abtrennung des angehängten „Kyrieleis“. Wenn Bach sich aber dafür entschied, den Schnitt in die vierte Zeile zu verlegen, um ihren Rest mit dem „Kyrieleis“ zusammenzuziehen, so mußte er einen anderen Grund als nur die Zahl gehabt haben.<sup>88</sup> Obwohl die Melodie von Johann Gottfried Walther als Beispiel des Hypomixo-

<sup>87</sup> Vgl. Mk 2,28–31, Mt 22,37–40 sowie 3. Mose 19,18 und 5. Mose 6,5.

<sup>88</sup> Die Fassung der Schlußzeilen entspricht Bachs anderen Bearbeitungen des Liedes, zu denen neben dem Kantionalsatz BWV 298 die Orgelchoräle BWV 635 (aus dem Orgelbüchlein) und BWV 678–679 (aus Clavier-Übung III) gehören. Nur in BWV 678 werden die Zeilen durch Pausen getrennt, wobei Zeile IV ebenso wie in BWV 77/1 aufgeteilt wird, doch liegt dabei nur ein Oktav- und kein Quintkanon vor. – Zur Kanonstruktur von BWV 77/1 und BWV 678 siehe auch W. Breig, „*Ueberhaupt ist*

lydischen genannt wurde,<sup>89</sup> teilt sie mit anderen mittelalterlichen Weisen Eigenarten, die eine modale Zuordnung erschweren. Zwar schließt sie auf G, während die zwei ersten Zeilen auf C enden, doch führt die dritte Zeile nach F, wogegen die vierte auf B endet, womit die große Terz über der Finalis erniedrigt wird. Gerade hier griff Bach ein, indem er die vier ersten Töne der vierten Zeile, die nichts als einen steigenden Quartgang umfassen, von der Fortführung trennte, so daß die erweiterte Schlußzeile auf dem kritischen Ton B ansetzt. Damit umspannt der Baß eine fallende Quintreihe von G bis B, die sich mit der Version der Trompete eine Quinte aufwärts bis D erweitert, während die zusätzlich eingefügten Zitate nach C und G wechseln. Zwar ist der Satz ohne Vorzeichen notiert, doch steht er – wie bei solchen Vorlagen im 18. Jahrhundert üblich – faktisch in G-Dur. Durch die Augmentation der Vorlage jedoch, die zudem in der Trompete eine Quinte höher erscheint, wird das harmonische Spektrum in dem Maß erweitert, wie es sich von G- und C-Dur aus nach g- und c-Moll hin verlagert (Beispiel 4b).

Beispiel 4b: J. S. Bach, Du sollt Gott, deinen Herren, lieben, T. 73–77

73

und dei - nen Näch - sten als dich selbst, und dei - nen  
 und dei - nen Näch - sten als dich selbst, als dich selbst, als dich  
 Näch - sten als dich selbst, als dich selbst, als dich selbst, als dich  
 selbst, als dich selbst

mit dem Choral nicht zu spaßen“. *Bemerkungen zum Cantus-firmus-Kanon in Bachs choralgebundenem Orgelwerk*, BJ 2010, S. 11–27, speziell S. 19–21.

<sup>89</sup> J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955, S. 176.

75

Näch-sten als dich selbst, als dich selbst, und dei-nen Näch-sten als dich selbst.  
 selbst, und dei-nen Näch-sten als dich selbst, dei-nen Näch-sten als dich selbst.  
 selbst, dich selbst, und dei-nen Näch-sten als dich selbst, als dich selbst.  
 , und dei-nen Näch-sten als dich selbst.

Emil Platen sah im Vorspiel eine „Grundperiode“, die im Chöreingebau mit Stimmtausch wiederkehre und damit einen „Formkern“ bilde, in den die „Chorperioden“ eingefügt seien.<sup>90</sup> Indes liegt ein primär motettischer Satz vor, der nur anfangs als zweistimmiger Kanon mit freier Unterstimme erscheint. Seine vokale Prägung erweist er im Kopfmotiv, das auf den Beginn des Chorals bezogen ist. Einerseits bildet es eine Krebsumkehrung der ersten Zeile, andererseits erscheint es als Kontraktion ihres steigenden Quartgangs (mit Repetition des letzten statt des ersten Tons). Da die Streicher den Vokalpart verdoppeln oder umspielen, läßt sich auch nicht von einem „Chöreingebau“ reden, der einen obligaten Orchesterpart voraussetzen würde. So streng reguliert der Satz wirkt, so frei verfügt er über die Kanon- wie über die Gegenstimmen. Der Prozeß, den er durchläuft, ist das Resultat der im Kanon angelegten Verlagerung seiner tonalen Achsen. Umschreibt der dreistimmige Beginn eine erweiterte C-Dur-Kadenz ohne Generalbaß, so steht ihm am Ende das chromatisch durchgesetzte Tutti über Orgelpunkt gegenüber, dessen querständige Dissonanzen Bach dazu veranlaßten, vorgehend die Stimmführung zu skiz-

<sup>90</sup> Platen (wie Fußnote 84), S. 156f.

zieren.<sup>91</sup> Obwohl die Kanonstimmen 44 von insgesamt 77 Takten füllen, sind sie dem Satz nicht als feste Zeitachse eingeschrieben. Während ihr Zeitabstand wechselt, bleibt der Quintabstand trotz der Zusatzzitate der Trompete konstant. Entscheidend indes sind die tonalen Implikationen der Vorlage, die der Satzverlauf auszutragen hat.

## V

Im Eingangschor aus BWV 25 („Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“), der eine Woche später entstand, wird die Paarung von Spruch und Choral in dreifacher Weise variiert. An die Stelle des Kanons tritt ein Kantionalsatz für Zink und drei Posaunen mit der Melodie „Herzlich tut mich verlangen“, die durch drei Blockflöten verstärkt wird und hier wohl auf das Lied „Ach Herr, mich armen Sünder“ anspielt. Haßlers Weise von 1601 steht zur Harmonik der Bach-Zeit nicht so quer wie die Vorlage in BWV 77, doch prägt ihr phrygischer Modus den ganzen Satz. Die acht Zeilen werden nicht augmentiert, sondern zu vier Zeilenpaaren zusammengefaßt, die jeweils vier Takte einnehmen und nur 16 von insgesamt 74 Takten ausfüllen. Den verfügbaren Freiraum nutzte Bach für einen fugierten Vokalsatz, der von paarigen Quintkanons ausgeht.

Den Stollenzeilen geht ein kurzes Vorspiel mit der ersten Choralzeile voran, deren augmentierte Form in Baßlage verlegt und mit zwar nicht sonderlich profilierten, aber höchst variablen Achtelfiguren der Streicher verbunden wird (T. 1–4). Wie sie nur den ersten Satzteil begleiten, so erscheint das Choralzitat des Basso continuo lediglich vor der ersten beziehungsweise dritten Zeile. Beiden Gliedern des Spruchtextes (Ps. 38,4) sind zwei vokale Motive zugeordnet, die zunächst getrennt und am Ende kombiniert werden. Nach dem Vorspiel setzen die Oberstimmen mit einem zweistimmigen Quintkanon ein, der in den Unterstimmen wiederholt und von den Oberstimmen kontrapunktiert wird. Gemäß der Barform der Vorlage kehrt dieser vokale Block unter Stimmtausch zum zweiten Stollen des Chorals wieder (T. 22–36 ~ T. 1–15). Das gilt nicht mehr für die weitere Fortführung, die anders angelegt ist (vgl. T. 36–41 mit T. 15–21). Im letzten Drittel wird zum zweiten Textglied ein neues Motiv eingeführt, das auf die erste Choralzeile zurückweist (T. 41–63: „und ist kein Friede“). Zugleich wird die kanonische Anlage von einer Imitationskette abgelöst, die anfangs der Generalbaß mit Sechzehntelketten begleitet, während wenig später die Streicher *colla parte* eintreten. Indem der Schlußteil beide

<sup>91</sup> Zu der Skizze vgl. R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Bd. 1–2, Princeton 1972, hier Bd. 2, S. 52.

Motive mit den letzten Choralzeilen verkettet, fungiert er als Synthese des ganzen Satzverlaufs.

|          |                           |  |                        |              |
|----------|---------------------------|--|------------------------|--------------|
| Teile:   | Vorspiel – A <sup>1</sup> | Vorspiel – A <sup>2</sup><br>(Stimmtausch) | B                      | C            |
| Takte:   | 1–5, 5–15<br>– 15–21      | 22–36 (~ 1–15)<br>– 36–41                  | 41–63                  | 63–74        |
| Glieder: | Kanonkette –<br>Motiv a   | Kanonkette –<br>Motiv a                    | Imitation –<br>Motiv b | Motive a + b |
| Choral:  | + Zeilen 1–2              | + Zeilen 3–4                               | + Zeilen 5–6           | + Zeilen 7–8 |

Merkwürdigerweise bleiben die Streicher nur in den Stollenzeilen obligat, um danach entweder zu pausieren oder den Vokalpart zu duplizieren. Gern wüßte man, was Bach dazu bewog, die anfängliche Konzeption zu ändern. Leider ist kein Autograph erhalten, das über seine Arbeit Aufschluß geben könnte. Obwohl der Satz zu kunstvoll ist, um von einem Bruch zu reden, bleibt die wechselnde Funktion der Instrumente auffällig. Daß Bach den Versuch aufgab, Motette und Kantionalsatz mit obligatem Instrumentalpart zu vereinen, mag am kargen Material des Vorspiels liegen, das sich mit dreitönigen Formeln begnügt, kommt aber zugleich der Verdeutlichung der Kombination von Spruch und Choralatz zugute.

Auf dieses Problem kam Bach zurück, als er im Eingangschor aus BWV 48 zum 3. Oktober 1723 einen Satz entwarf, der einen kontrapunktischen Vokalatz mit einem Choralzitat im Unterquartkanon und zudem mit einem obligaten Instrumentalpart verbindet. War die Paarung von Choralkanon und fugiertem Chorsatz schwierig genug, so steigerte sich der Anspruch mit dem Vorhaben, eine solche Kombination in einen motivisch selbständigen Instrumentalsatz einzufügen, so daß sich ein insgesamt dreischichtiger Satzverband ergibt.

Bei Eintritt des Chores zeigt sich, daß „Chor- und Instrumentalthematik“ – wie Emil Platen formulierte –, „zueinander erfunden“ sind.<sup>92</sup> Bei aller Prägnanz ist die instrumentale Motivik variabel genug, um sich dem Vokalatz anzupassen, der zugleich auf den Choralkanon der Bläser abgestimmt werden muß. Der kurze Spruchtext, der an das Evangelium von der Heilung des Lazarus anschließt, besteht aus einem Satz, der keine Aufteilung erlaubt: „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes?“ (Röm 7,24). Demnach liegt allen vokalen Abschnitten die gleiche, nur leicht modifizierte Motivik zugrunde, die auf das Ritornell hin erfunden ist. Mit seinem Kopfmotiv

<sup>92</sup> Platen (wie Fußnote 84), S. 154.

teilt sie dabei nicht nur den charakteristischen Sextsprung, sondern auch die in Vierteln fallende Schlußwendung (Beispiel 5a).

Während der Choralkanon auf eine Trompete und zwei Oboen in unisono verteilt wird, fällt den Streichern die Motivik des Vorspiels zu, das durchaus die Funktion eines Ritornells erfüllt. Es gründet auf einem akkordischen Gerüst, das aber durch die Oberstimme ein durchaus eigenes Profil gewinnt. Sein Kopfmotiv besteht nach auftaktiger Viertel aus drei gebundenen Achteln,

Beispiel 5a: J. S. Bach, Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen (BWV 48: 1), T, 1–6 und 12–17

Violino I

Violino II

Viola

Continuo  
Organo

12 Tromba

Oboe I, II

Ich e - len - der Mensch, wer wird mich er - lö - - - sen vom

Ich e - len - der Mensch, wer wird mich er -

die durch eine aufspringende Achtelnote und danach durch fallende Viertel ergänzt werden. Damit ergibt sich ein zweitaktiges Modell, das variiert dreimal wiederholt und durch vier Takte mit einer sequenzierten Achtelkette samt Kadenzgruppe vervollständigt wird. Zugleich basiert die harmonische Konstruktion auf einer Sequenz, die über c- und d-Moll zur Tonika g-Moll zurücklenkt.

Die dritte Schicht bildet der Kanon mit einer Melodie, die traditionell zum Text „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ gehört, wogegen ihr im Schlußchoral eine Strophe des Liedes „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“ unterlegt ist.<sup>93</sup> Während die Trompete den Choral in c-Moll anstimmt, folgt nach zwei Takten die g-Moll-Version der Oboen, die der Tonart des Satzes entspricht. Obwohl zu den Klauseln der c-Moll-Zeilen die Initien der g-Moll-Version erklingen, führt der Unterquartkanon nicht zu solchen Konsequenzen wie in BWV 77/1, da die erstmals 1593 gedruckte Melodie eher der Dur-Moll-Harmonik entspricht. Mit sieben Zeilen, die jeweils sechs Takte ausfüllen, bestimmt der Choralkanon fast ein Drittel des Satzes. Am Ende wird er in der Trompete durch ein Zitat der Stollenzeilen erweitert, deren Schlußton die Quinte des Grundtons der Oboe bildet (Beispiel 5b).

oben: Streicher mit Ritornellmotivik (Rit. = Ritornell), Mitte: Choralkanon, unten: vokaler Spruchsatz (mit Taktzahlen)

|                              |                         |                   |                                       |   |  |                     |  |
|------------------------------|-------------------------|-------------------|---------------------------------------|---|--|---------------------|--|
| Vorspiel<br>1–12<br>(Rit. 1) | A <sup>1</sup><br>13–16 | 20–30<br>(Rit. 2) | 35–36,<br>41–44                       | A <sup>2</sup><br>44–88<br>~1–44<br>(mit Rit.<br>3–4)       | B<br>89–103                                  | 104–117<br>(Rit. 5) | 119–126,<br>129–138  |
|                              | Zeile 1<br>15–20        |                   | Zeile 2<br>30–35                      | Zeilen 3–4<br>59–64,<br>74–79                               | Zeile 5<br>98–103                            |                     | Zeilen 6–7<br>(+2)   |
|                              | 13–21<br>kanon.<br>Duo  |                   | 31–43<br>imitato-<br>risches<br>Tutti | 44–88 ~<br>1–44<br>(Wieder-<br>holung,<br>Stimm-<br>tausch) | 89–107<br>kanoni-<br>sche<br>Quint-<br>kette |                     | 114–138<br>Tutti<br>(121–127<br>~ 89–95<br>kanonische<br>Quintkette) |

Während in der ersten Choralzeile ein zweistimmiger Quintkanon zwischen Sopran und Alt vorangeht, wird die zweite mit dem Vokalpart verknüpft, in dem ein Kanon der Außenstimmen durch freier geführte Mittelstimmen er-

<sup>93</sup> Dürr K, S. 473 f.

## Beispiel 5b: J. S. Bach, Ich elender Menschen wer wird mich erlösen, T. 127–132

127

wird mich er - lö - - - sen vom Lei - be die - ses To -  
 e - len - der Mensch, wer wird mich er - lö - sen vom Lei - be die - ses  
 wird mich er - lö - sen vom Lei - be, vom Lei - be die - ses To -  
 - sen, er - lö - sen vom Lei - be die - ses To - des, wer wird mich er -

gänzt wird. Gemäß der Barform des Chorals kehrt wie in BWV 25/1 mit den Stollenzeilen auch der gesamte A-Teil wieder, der von vornherein auf paarigen Tausch von Ober- und Unterstimmen hin berechnet ist. Dagegen beruht der B-Teil mit den drei letzten Choralzeilen in seiner ersten Phase auf einem kanonischen Block, der mit einer Quintkette gepaart ist und damit auf die latente Beziehung zwischen Kanon und Permutationsverfahren verweist (T. 59–98).<sup>94</sup> Bei Eintritt der fünften Chorzeile wird er von einer rhythmischen Motivvariante abgelöst, die vom Alt imitiert und vom Baß abgewandelt wird (T. 99–109). Mit dem Ende dieser Phase wird ein letztes Ritornell-Zitat gepaart, dessen Kadenzgruppe sich mit dem Eintritt der nächsten vokalen Phase kreuzt. Sie ist als kanonische Imitation des zum Oktavsprung erweiterten Kopfmotivs angelegt, das mit der vorletzten Choralzeile und zugleich mit der Ritornellmo-

<sup>94</sup> Platen (wie Fußnote 84), S. 155, sah „die typischen Merkmale des Permutationsverfahrens“ im „schichtweisen Aufbau eines in den Stimmen vertauschbaren Satzblocks“.

tivik kombiniert wird (T. 113–120). Und der letzte Abschnitt greift anfangs unter Stimmtausch auf den kanonischen Block zurück, während seine freie Fortführung mit der letzten Choralzeile und zugleich mit der Ritornellmotivik verschränkt wird (T. 121–128 ~ T. 89–95).

Zwar macht das Autograph anfangs den Anschein einer Reinschrift, die wohl durch Skizzen vorbereitet wurde. Das Bild ändert sich aber in den Zeilen des Abgesangs, und instruktiv ist zumal die Schlußphase, in der sich Bach nachträglich für einen ein- statt wie sonst einen zweitaktigen Abstand der Kanonstimmen entschied. Dabei notierte er den vierten Ton der letzten Choralzeile zuerst als punktierte Halbe, korrigierte ihn dann aber zu einer punktierten Viertel mit drei Achteln, so daß ein bereits begonnener Takt entfallen mußte. Offenbar war seine Arbeit vom Kanon geleitet, dessen Abschnitte wohl vor der Ausformung der Gegenstimmen entworfen wurden.

\*

Was aber ist lutherisch an solcher Musik? Gewiß nicht nur eine Wortauslegung, die man auch in Werken von Zeitgenossen finden kann. Dagegen ist die Kunst, die Bachs Werke auszeichnet, kaum ohne den Gedanken verständlich, der Komponist habe die Gaben zu entfalten, die ihm als „donum Dei“ verliehen seien. Ein Skeptiker mag zwar nach wie vor eindeutige Belege für Bachs Kenntnisse von Luthers Äußerungen zur Musik vermissen. Bedenkenswert bleibt indes die historische Konstellation, in der in einem von Luther bewunderten Werk Josquins zwei durchaus vergleichbare Sätze von Bach gegenüberstehen, dessen Interesse an Luthers Schriften hinreichend belegt ist. Dabei war Bach kaum an Vorschriften zur Wortverkündigung gebunden, die auf Luther zurückzuführen wären. Vielmehr teilen seine Kompositionen mit denen Josquins jenen Kunstrang, der Luther als Inbegriff einer „optima ars“ erschien. Für beide Komponisten gilt das Wort vom „sangmeister“, bei dem die Noten „habens müssen machen, wie er wolt.“