

Jung, Hermann

"Es streit' vor uns der rechte Mann" : Bachs Reformations-Kantaten im Spannungsfeld zwischen Parodie, Bearbeitung und Aufführungspraxis

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2003-2005, vol. 52-54, iss. H38-40, pp. [137]-153

ISBN 80-210-3965-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112019>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HERMANN JUNG, MANNHEIM

„ES STREIT‘ VOR UNS DER RECHTE MANN“.
Bachs Reformations-Kantaten im Spannungsfeld zwischen
Parodie, Bearbeitung und Aufführungspraxis

Johann Sebastian Bach hat für den kirchlichen Fest- und Gedenktag der Reformation Martin Luthers eine Reihe von Kantaten konzipiert, fertiggestellt und von anderen Sonntagen umgewidmet, von denen zwei einer näheren Betrachtung und Bewertung unterzogen werden sollen: die Kantate BWV 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ und BWV 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“. Beide Kompositionen sind von Bach selbst oder von fremder Hand textlich wie musikalisch bearbeitet worden. Gerade diese Veränderungen lassen einige bemerkenswerte Rückschlüsse auf den Anlass, auf die Kompositionsweise und die aufführungspraktische wie historisch-politische Rezeption zu, die im Folgenden vorgestellt und diskutiert werden. Dabei geht es zunächst um den Stellenwert und Charakter des Reformationsfestes, sodann um Luthers Lied „Ein feste Burg“ und sein Verständnis zur Bachzeit, weiterhin um die unterschiedlichen Bearbeitungen der Kantaten, die Parodien und die Übernahmen in andere Werke, um zeitbedingte Umdeutungen der Reformationsidee und schließlich um die heutige aktuelle Aufführungspraxis auf Grund neuer musikwissenschaftlicher Forschungen.¹

*

Die Reformation als kirchliches Fest hatte im 17. und 18. Jahrhundert nicht die Bedeutung und wurde nicht in der Weise gefeiert, wie wir es von den beiden nachfolgenden Jahrhunderten her kennen. In Sachsen führte Kurfürst Johann Georg I. den Gedenktag erst zum 31. Oktober 1667 offiziell ein, um danach in jedem Jahr die Reformation „mit Singen und Predigten“ zu begehen. 1617, zur 100. Wiederkehr des Thesenanschlages Luthers, berichtet ein Zeitgenosse, der Oberhofprediger Matthias Hoe von Hoenegg, von einer vier Tage andauernden

¹ Die vorliegende Studie basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser 2002 bei einer Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung in Eisenach gehalten hat.

Feier in Dresden (30. Oktober bis 2. November),² bei der die Gottesdienste in der Schlosskapelle und die von Heinrich Schütz eigens dafür komponierte Musik im Mittelpunkt standen. Ein Großteil dieser Werke verbrannte 1760, doch haben sich zwei Psalmvertonungen (Psalm 98 und 100) in den *Psalmen Davids* von 1619 erhalten.³ Auch die Vorgänger Bachs im Amt des Leipziger Thomaskantors wie Sebastian Knüpfer oder Johann Schelle schrieben Kompositionen für das Reformationsfest. Von Johann Kuhnau sind mehr als ein Dutzend Werke für die Zweihundertjahrfeier 1717 bekannt. Von Bach selbst als unmittelbarem Nachfolger Kuhnaus wissen wir, dass er mehrere Kantaten für das Reformationsfest schrieb: BWV 79, 80, 76 (1. Teil), vielleicht auch BWV 129; zudem BWV 5, 49 und 163, wenn der 31. Oktober auf einen Sonntag fiel. Robin A. Leaver nimmt mit guten Gründen an, dass auch zwei Motetten Bachs (BWV 225 „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und BWV 230 „Lobet den Herrn, alle Heiden“) für diese Feiern komponiert sein könnten.⁴

Nicht nur in den großen Kirchen wurde die Reformation begangen, sondern auch in der Universität Leipzig, möglicherweise in Verbindung mit einem Rektorswechsel, jedenfalls mit einer lateinischen Festrede in der Paulinerkirche aus dem Kreis der Professoren der Theologischen Fakultät und mit entsprechender Musik. Dass Bach auch hier als Komponist und ausführender Musiker mitwirkte, geht aus einem umfangreichen Brief an den Kurfürsten Friedrich August II. vom 31. Dezember 1725 hervor. Zu offenbar strittigen Honorarfragen äußerte sich Bach wie folgt:

Hiernechst

2.) mein Vorgehen, als hätte ich meine Arbeit seithero ümsonst verrichten müßen, sie üm desto mehr befremde, da aus denen *Rationibus Rectoralibus* erhelle, welchergestalt mir so wohl bey allen *Qvartal-Orationibus*, als bey denen dreyen hohen Festen, wie auch bey dem *Festo reformationis Lutheri* ein besonderes und ergiebiges *Honorarium* an 13. rthl. 10.gr. gereicht worden, und ich solches bißhero iederzeit empfangen hätte. Ferner

3.) daß ich denen gewöhnlichen *Qvartal-Orationibus* bishero zum öfftern in eigener Person nicht I beygewohnet, sondern, laut der deshalb beygefügtten *Registratur*, die Absingung derer *Moteten* durch *Præfectos dirigiren* laßen.⁵

Der Brief belegt nicht nur Bachs Mitwirken bei den universitären Festlichkeiten, sondern weist zugleich auch auf den Rang des Reformationstages innerhalb der kirchlichen Feste-Hierarchie hin. Er gehört demnach nicht zu den „hohen“ Festen wie Weihnachten, Ostern oder Pfingsten, auch nicht zu den neun Festtagen

² *Chur Sächsischen Evangelischen Jubel Freude* [...], Leipzig 1618. Vgl. Robin A. Leaver, „Bachs Motetten und das Reformationsfest“, in: Martin Petzoldt (Hrsg.), *Bach als Ausleger der Bibel*, Göttingen 1985, S. 34.

³ Leaver, *Bachs Motetten* (Anm. 2), S. 44, Anm. 5.

⁴ Leaver, *Bachs Motetten* (Anm. 2), S. 33.

⁵ *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 1, Kassel, Basel usw. 1963, Nr. 12 (S. 35).

zwischen Neujahr und Michaelis. Der Gedenktag an die Reformation wäre somit zu den „mittleren“ kirchlichen Festtagen zu rechnen.

Dies bestätigt auch die Rolle, die Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ im Gottesdienst und in den Gesangbüchern des 18. Jahrhunderts spielt. Den konkreten Anlass, zu dem Text und Melodie um 1528 von Luther verfasst wurden, kennt man nicht; der Choral taucht erstmals 1529 auf.⁶ Er gilt keinesfalls als das spätere „Schutz- und Trutzlied“ des Protestantismus, sondern wird an unterschiedlichen Sonntagen gesungen. Erstaunlich ist dabei, dass das Eisenacher Gesangbuch, seit 1726 in mehreren Auflagen gedruckt, das Fest der Reformation nicht erwähnt. In den Kirchen Thüringens wird der Choral an den Sonntagen *Invocavit* und *Oculi* gesungen. Das *Dresdnische Gesangbuch* verzeichnet seit 1725 im De-Tempore-Register „Ein feste Burg“ für diese beiden Passionssonntage. Im Leipziger Gesangbuch wird der Choral spätestens 1738 unter dem besonderen Abschnitt „Aufs Reformationsfest“ eingereiht.⁷ Die relativ schwache liturgische Position im Festkalender bleibt freilich bestehen. Der Herausgeber dieser Ausgabe, der Leipziger Theologe C. G. Hofmann, spricht im Vorwort vom „Heldenlied“, was sicherlich nicht das spätere Pathos des beginnenden 19. Jahrhunderts vorwegnimmt, sondern eher aus christologischer Sicht den „Held aus Juda“ meinen könnte.

*

Welche Auswirkungen haben nun die Stellung des Reformationsfestes und die Luthers Lied zugewiesene Rolle im damaligen kirchlichen Leben auf Bachs Kantatenkompositionen? Wenden wir uns zunächst dem Werk BWV 79 zu.

Die Kantate ist die erste und einzige, die eigens für einen Reformationstag, den 31. Oktober 1725, geschrieben wurde. Der unbekannt Textdichter geht freilich nicht direkt auf den Anlass ein. Er paraphrasiert in Satz 1 und 2 Psalm 84, 12 und fügt im weiteren Verlauf zwei bekannte Choralstrophen hinzu: im 3. Satz „Nun danket alle Gott“ die 1. Strophe des Liedes von Martin Rinckart (1636) und im abschließenden 6. Satz „Erhalt uns in der Wahrheit“ die Schlußstrophe aus Ludwig Helmbolds „Nun laßt uns Gott den Herren“ (1575).⁸

Bachs Komposition und Instrumentation findet für dieses mittlere Kirchenfest eine adäquate musikalische Entsprechung. Er gestaltet den 1. Satz als gewichtige, eindrucksvolle Eröffnung mit einer 45 Takte umfassenden instrumentalen Einlei-

⁶ Martin Petzoldt, Programmheft der 4. Stuttgarter Bachwoche 22. 2. – 3. 3. 2002 der Internationalen Bachakademie Stuttgart, S. 28.

⁷ Martin Petzoldt, Gottesdienst und Kantate am Reformationsfest zur Bachzeit in Leipzig, Privatdruck, Leipzig 1990, S. 2.

⁸ Werner Neumann (Hrsg.), Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, Leipzig 1974, S. 168/169. - Das Notenbeispiel ist entnommen: Johann Sebastian Bach, *Gott der Herr ist Sonn und Schild*, BWV 79 (= Stuttgarter Bach-Ausgaben), hrsg. von Reinhold Kubik, revidierte Neuauflage, Stuttgart 1995.

Gott der Herr ist Sonn und Schild

BWV 79

I. Coro

Johann Sebastian Bach
1685-1750

Corno I

Corno II

Timpani

Oboe I,
Flauto traverso I*

Oboe II,
Flauto traverso II*

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo,
Organo

*: Ersatzführung mit Oben. Wechselsführung mit Oben und Fäden.

45

This musical score is arranged in three systems, each containing two staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes in both German and English. The text is as follows:

Herr Lord
ist is
Sonn sun
und und
and and

der Herr
the Lord
ist is
Sonn sun
und und
and and

Gott God
der the
Herr Lord
ist is
Sonn sun
und und
and and

Sonn sun
ist is
Sonn sun
und und
and and

tung und einem ausgedehnten Chorteil, teil in akkordisch-homophoner oder freipolyphoner Anlage, teils als Chorfüge in der bekannten Art des Choreinbaus in die Thematik des Instrumentalsatzes. Eben diese Thematik, in den ersten 45 Takten vorgestellt, strukturiert den ganzen Satz. **[Notenbeispiel 1]** Es ist einmal ein feierlich anmutendes Hornthema der beiden Instrumente (T. 1–4), zum anderen das ab T. 13 von der ersten Oboe und ersten Violine vorgetragene Fugenthema, das die Paukenstimme von T. 1 wieder aufnimmt. Bach verwendet also nicht den festlichen Klangtopos von Trompeten und Pauken wie in der Pfingstkantate BWV 172 oder im Eingang des Weihnachtsoratoriums BWV 248, sondern die etwas verhaltenere klangliche wie instrumentale Idiomatik der Hörner mit Pauken.

Die Hörnerthematik hat neben der genannten Funktion im 1. Satz noch eine weitere. Im 3. Satz, dem Choral „Nun danket alle Gott“, gestaltet sie die selbständigen Zwischenspiele zwischen den einzelnen Liedzeilen und bildet damit auch eine Klammer zwischen dem 1. und 3. Satz. Alfred Dürr vermutet, dass im Gottesdienst am 31. Oktober 1725 danach die Predigt folgte.⁹ Ein drittes Mal werden die Hörner im abschließenden 6. Satz eingesetzt, um den einfachen Choralsatz klanglich-festlich zu erweitern.

Für eine zweite Aufführung zwischen 1728 und 1731 wurde im 2. Satz (Altarie) zur obligaten Oboe eine Querflöte hinzugefügt und in den Tutti-sätzen die Flöten ebenfalls zur klanglichen Verstärkung der Oboen herangezogen. Diese instrumentalen Zusätze gehen vermutlich auf Carl Philipp Emanuel Bach zurück.

Den Eröffnungssatz seiner Reformationskantate BWV 79 parodiert Bach in einer seiner sogenannten „Lutherischen Messen“, als Eingang des „Gloria“ in der Messe G-Dur BWV 236. Die insgesamt vier Messen, die fast ausschließlich aus bereits vorhandenen und zu diesem Zweck umgearbeiteten Kantatensätzen bestehen, sind zu Beginn der 40er Jahre entstanden. Dass der Reichsgraf Franz Anton von Sporck im böhmischen Lissa Bach dazu den Auftrag gab, wird im Kritischen Bericht der Neuen Bachausgabe für kaum wahrscheinlich gehalten.¹⁰

In die G-Dur-Messe sind insgesamt zwei Sätze der Kantate eingegangen: der 5. Satz, das Duett „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr“ als „Domine Deus, Rex caelestis“ des „Gloria“, und der 1. Satz „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ als „Gloria in excelsis Deo“, in entsprechender kompositorischer Umarbeitung bei ähnlicher inhaltlicher Thematik des jeweiligen Kantaten- bzw. Messetextes.

Ohne genauer auf Bachs Parodieverfahren einzugehen, sei für den „Gloria“-Satz nur angemerkt, dass die Hörner herausgenommen und zugleich die gesamte Kompositionsstruktur der Kantate verändert wurde. **[Notenbeispiel 2]** Sopran und Alt setzen sofort mit dem Orchesterritornell ein und übernehmen zunächst wörtlich

⁹ Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Kassel, Basel usw. 1971, S. 582.

¹⁰ Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 2: Lutherische Messen und einzelne Messensätze. Kritischer Bericht von Emil Platen und Marianne Helms, Kassel, Basel usw. 1982, S. 17. - Das Notenbeispiel ist dieser Ausgabe entnommen.

2. Gloria
Vivace

Oboe I

Oboe II

Viola I

Viola II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

10

in ex - cel - sis De -
o, in ex - cel - sis De -

15

cel - sis, in ex - cel - sis De -
us, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, De -

Glo -
Glo -

in ex -
in ex -

5

cel - sis, in ex - cel - sis De -
us, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, De -

45

43

vis De
cel - sis De
in
Et in ter - ra

51

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
ho - mi - ni - bus bo - nae

47

in ter - ra
in ter - ra
in ter - ra
pax
pax
pax

59

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
ho - mi - ni - bus bo - nae

die beiden Hornstimmen. Das Fugenthema in T. 13 bleibt erhalten und wird als instrumentales Zwischenspiel von den beiden Oboen an die erste und zweite Violine weitergegeben, bis nach einer Modulation nach D-Dur in T. 34 wie in der Kantate die beiden Frauenstimmen die Hornpartie wieder aufnehmen. Der mit T. 45 beginnende Tutti-Choreinsatz der Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ wird in der Messe mit Stimmtausch zu „et in terra pax hominibus“ weitergeführt.

Dass die „Lutherischen Messen“ um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgeführt und rezipiert wurden, zeigen zwei Übernahmen in bekannte Theoriewerke der Zeit. Den Eingangschor der G-Dur-Messe veröffentlicht Friedrich Wilhelm Marpurg 1754 in seine *Abhandlung von der Fuge, zweyter Teil* als Partitur. In Johann Philipp Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1779) ist das „Christe eleison“ aus der A-Dur-Messe BWV 234 abgedruckt.

*

Entstehungsgeschichte, Umarbeitung und Rezeption der zweiten Kantate BWV 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“ ist ungleich umfangreicher und differenzierter.¹¹ Als Ausgangswerk wird die Kantate zum Sonntag *Oculi* „Alles, was von Gott geboren“ (BWV 80 a) angenommen, die zum 2. März 1714 in Weimar geschrieben wurde. Die Musik gilt als verschollen, der Text des Poeten am Weimarer Hof, Salomo Franck, ist uns jedoch in einem Druck erhalten geblieben. Wir können auf Grund dieses Librettos und der vermuteten Übernahme in die spätere Kantate BWV 80 davon ausgehen, dass Bach in Weimar die Sätze 2, 3, 4, 6 und 7 vertont hat. Der Umarbeitung muss wohl in Leipzig noch eine Zwischenstufe vorausgegangen sein, von der nur wenige Bruchstücke des Textes und der Musik erhalten sind. Schmieder führt sie unter BWV 80 b: Sie „beginnt mit einem schlichten Choralsatz (4 Stimmen mit Cont.) und setzt sich fort mit dem 2. Satz aus BWV 80.“¹²

Das erwähnte Weimarer Ausgangswerk (80 a) endete textlich (und damit wohl auch musikalisch) mit der 2. Strophe des Lutherliedes: „Mit unsrer Macht ist nichts getan, / Wir sind gar bald verloren“. Eine zusätzliche Strophe des Liedes vermutet Dürr in der Eingangsarie als instrumentales Zitat.¹³ Ein Weiteres kommt hinzu: Das Evangelium für den Sonntag *Oculi* Luk. 11, 14–28 berichtet von der Austreibung eines bösen Geistes durch Jesus und seiner Diskussion mit den Augenzeugen. „Und er trieb einen Teufel aus, der war stumm. Und es geschah, da der Teufel ausfuhr, da redete der Stumme. Und das Volk verwunderte sich. [14] ... / So aber ich den Teufel durch Beelzebub austreibe, durch wen treiben sie seine Kinder aus? Darunter werden sie eure Richter sein. / So ich aber durch Gottes

¹¹ Vgl. Wolfgang Schmieder (Hrsg.), Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (BWV), 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990, S. 132–134.

¹² Schmieder, BWV (Anm. 11), S. 134.

¹³ Dürr, Kantaten (Anm. 9), S. 578.

Finger die Teufel austreibe, so kommt ja das Reich Gottes zu euch.“ [19/20] Luther könnte diesen Lukas-Text neben Psalm 46 in der 3. Strophe seines Liedes aufgegriffen und weitergedichtet haben: „Und wenn die Welt voll Teufel wär / Und wollt uns gar verschlingen, / So fürchten wir uns nicht so sehr, / Es soll uns doch gelingen.“

Diese Hinweise und Vermutungen haben Bach möglicherweise dazu bewogen, aus der Weimarer Komposition für *Oculi* eine Kantate zum Reformationsfest zu machen, zumal in Leipzig in der Passions- und Adventszeit keine Figuralmusik gespielt werden durfte. Da das Autograph verschollen ist, lässt sich eine genaue Datierung der Umarbeitung kaum mehr ermitteln. Martin Geck nimmt die Jahre zwischen 1727 und 1731 an,¹⁴ Joshua Rifkin gibt 1735 an, frühestens jedoch „31. Oktober 1734“. Das Hauptproblem bildet dabei die zeitliche Zuordnung des neu geschaffenen, kunstvoll polyphonen Eingangssatzes. Nimmt man Rifkins Datierung von 1734 oder 1735 als wahrscheinlich an, so „wäre der Eingangsschor das früheste Zeugnis von Bachs Interesse an einer Polyphonie im ‚stile antico‘, der in seinen letzten Werken eine so bedeutsame Rolle spielte.“¹⁵ Wohl aus diesem Grund datiert Geck den „prächtigen Kopfsatz“ als „dritte Umarbeitung“ noch weiter nach vorne in die Jahre 1744 bis 1747. Das „Bach Handbuch“ schließlich bezweifelt auch die Datierung Dürrs¹⁶ auf das Jahr 1735 und die damit verbundene Beziehung zur Choralkantate BWV 14 „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“, da ein Vergleich der Kompositionsstruktur keinen Anlass bietet, „die Entstehung beider Werke zwingend in direkter zeitlicher Nachbarschaft zueinander anzunehmen.“¹⁷

Martin Geck verbindet seine Datierungsvorschläge mit einer bemerkenswerten These, die das theologische und kompositorische Denken Bachs gleichermaßen betrifft. Er geht dabei von dem bereits erwähnten instrumentalen Cantus firmus der Weimarer Urfassung aus, eine Methode Bachs, die, durch die „Choralarmut der Textvorlagen“ Francks veranlasst, das „kompositorische Geflecht [...] musikalisch wie inhaltlich beziehungsreicher“ werden lässt. Die Eingangsarie der Weimarer Kantate wurde durch den instrumental gespielten Cantus firmus des Lutherliedes erweitert, zu dem, so nimmt Geck an, der Hörer die 1. Strophe „Ein feste Burg ist unser Gott“ als Text dazudenken sollte. Die Leipziger Umarbeitung textiert den Cantus firmus, da die erste Strophe bereits im schlichten Eingangschoral erklingen ist, jetzt mit der 2. Strophe und vom Sopran gesungen: „Mit unsrer Macht ist nichts getan, / Wir sind gar bald verloren; / Es streit‘ vor uns der rechte Mann, / Den Gott selbst hat erkoren.“ Den beiden Choralzeilen geht

¹⁴ Martin Geck, *Bach. Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 338.

¹⁵ Joshua Rifkin, booklet zu seiner Einspielung von BWV 80 bei Decca (Nr. 417 250–2), London 1987, S. 26.

¹⁶ Dürr, *Kantaten* (Anm. 9), S. 578.

¹⁷ Konrad Küster (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Kassel, Basel usw. / Stuttgart, Weimar 1999, S. 373.

der Text der Baßarie Salomo Francks voraus. „Alles, was von Gott geboren, / Ist zum Siegen auserkoren.“ Der Lutheraner Bach dialogisiert gewissermaßen mit dem Pietisten Franck, wie auch der weitere Verlauf der Arie zeigt. Die polyphon gestaltete Neukomposition des Eingangs anstelle des Choralatzes, ja die gesamte Umarbeitung für Leipzig zielt nach Geck in die gleiche Richtung. „Aus einer vom Sologesang beherrschten *Cantata*, wie sie Bach das Weimarer Libretto vorgegeben hat, wird ein *Concerto* mit wuchtigem Choralatz am Anfang. [...] Insgesamt wird aus einer textlich und musikalisch vom Pietismus angehauchten Kantate ein Dokument genuin lutherischer Kirchenmusik.“¹⁸

Schauen wir uns die vorliegende Endfassung von BWV 80 und insbesondere den Eingangssatz noch etwas genauer an. Die Textgestalt besteht aus zwei Schichten, den vier Strophen des Lutherliedes und dem für *Oculi* konzipierten Libretto Francks. Elke Axmacher sucht die unterschiedlichen theologischen Ansätze deutlich zu machen. Bei Franck ist der Sieg über die Welt mit der Taufe verknüpft „als Bund Jesu mit uns zum Kampf gegen den Teufel“, der eine innerliche Reinigung und Besserung des Menschen mit sich bringt. Auch bei Luther wird das Handeln Gottes durch Christus im Bild des Kampfes mit dem Teufel vorgestellt. Doch nicht die Menschen kämpfen, sie werden vielmehr zu Erlösten durch das Handeln Christi. Luthers Choral ist somit nach Axmacher kein „protestantisches Schutz- und Trutzlied“, sondern ein „Vertrauenslied“. Was das Ineinanderwirken von Choraltext und freier Dichtung im 2. Satz der Kantate betrifft - Geck hatte hier die Orthodoxie über den Pietismus gestellt -, so sind für Axmacher die beiden Textschichten und ihre Inhalte „zwei einander ergänzende Seiten der einen evangelischen Wahrheit.“ Bach hat sie, so kann man hinzufügen, adäquat durch Polytextur und Polyphonie zum Ausdruck gebracht als „Begründungsverhältnis zwischen der christologischen Aussage der Choralstrophen und der anthropologischen der Arie.“¹⁹

Auch die musikalische Komposition umfasst zwei Schichten, die aus den Entstehungs- und Umarbeitungsphasen resultieren. Arien und Rezitative stammen aus der Weimarer Zeit, die Chorsätze kamen in Leipzig hinzu. Die stilistischen Unterschiede werden deutlich: dort die Continuo-Arie, das empfindsame Duett Alt/Tenor mit Oboe da caccia, Violine und Continuo als Quintettsatz sowie das zwischen Secco und Arioso wechselnde Rezitativ, in den Weimarer Kantaten Bachs ein beliebtes musikalisch-rhetorisches Stilmittel; hier die beiden so gegensätzlichen Choralbearbeitungen des 1. und 5. Satzes.

Das Eingangsstück einer Choralmotette, eingearbeitet in einen instrumentalen Satz, ist an kompositorischer Kunstfertigkeit kaum mehr zu übertreffen. Dem

¹⁸ Geck, Bach (Anm. 14), S. 338. - Das Notenbeispiel aus BWV 80 ist der Edition Eulenburg Nr. 1003, hrsg. von Arnold Schering, London [1926] entnommen.

¹⁹ Elke Axmacher, „'Ein feste Burg ist unser Gott' (BWV 80). Theologische Interpretation des Textes“, in: Walter Blankenburg / Renate Steiger (Hrsg.), *Theologische Bach-Studien I* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 4), Neuhausen-Stuttgart 1987, S. 117–125 (Zitat S. 125).

Chor sind die vier Liedzeilen zugeordnet, die als Fugenthemen mit kleinen Abweichungen von der Originalmelodie fungieren. Am Ende jeder „Fugendurchführung“ erklingt jeweils noch einmal die originale Liedzeile, von Oboen und Continuo im Kanon vorgetragen. Der polyphonen Gestaltung der 2. bzw. 4. Choralzeile wird zusätzlich mit einer Wiederholung der 1. bzw. 3. Zeile kombiniert. Für Alfred Dürr „dient hier das Zitat des Cantus firmus in höchster und in tiefster Lage als Symbol der weltumspannenden Geltung dessen, was gesagt wird: Gottes Machtbereich umfaßt den gesamten Kosmos.“²⁰ Und Walter Blankenburg deutet die „einzigartige kontrapunktische Dichte“ des Satzes in ähnlicher Weise. „Nicht auf klanglichen Effekt zielt das kunstvolle Geflecht der Stimmen ab, [...] sondern auf ein Abbild göttlicher Wirklichkeit, die die Welt umspannt.“²¹

Dieser „klangliche Effekt“ wird in der 1926 bei Eulenburg erschienenen Ausgabe der Kantate von Arnold Schering vorrangig durch die drei Trompeten und Pauken erzielt. **[Notenbeispiel 3]** Wie verträgt sich diese doch den „hohen“ Festen vorbehaltene Instrumentation mit der zur Bachzeit „mittleren“ Kategorie des Reformationstages? Die Antwort ist ebenso einfach wie verblüffend: Trompeten und Pauken stammen gar nicht von Bach. Und damit wären wir bei der vorerst letzten Umarbeitung.

Der Revisionsprozess der Kantate war mit Bachs Tod noch nicht abgeschlossen. Unter den Bach-Manuskripten existiert die Partiturabschrift (P 72) des Eingangschores, die „vermutlich auf Wilhelm Friedemann Bach zurückgeht.“²² Sie wurde zusätzlich mit drei Trompetenstimmen und Pauken sowie mit folgendem lateinischem Text versehen:

Gaudete omnes populi,
habemus Deum fortem.
Est Sabaoth, qui nullibi
vult peccatoris mortem.
Ecclesiam suam servat securam
et firmissimum eius est fulcrum,
a malo hoste
tuetur optime,
vim Satanae ligavit.

Freut euch, alle Völker,
wir haben einen starken Gott.
Er ist der Herr Sabaoth, der nirgendwo
den Tod eines Sünders will.
Seine Kirche bewahrt er sicher
und ist ihre stärkste Stütze,
er schützt aufs Beste
vor dem schlimmen Feind,
die Gewalt Satans hat er gebunden.

Weiterhin ist die Partitur des Choralchores Satz 5 mit dem lateinischen Text „Manebit verbum domini“ erhalten (B 188), teilweise von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs. Der Text paraphrasiert jetzt die vierte Strophe des Lutherliedes. Zu welchem Anlass der älteste Bachsohn diese Parodie hergestellt hat, wissen wir nicht.

²⁰ Dürr, Kantaten (Anm. 9), S. 579.

²¹ Walter Blankenburg, „Musikalische Interpretation der Kantate ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ (BWV 80)“, in: Blankenburg / Steiger, Theologische Bach-Studien I (Anm. 19), S. 132.

²² Schmieder, BWV (Anm. 11), S. 132.

(Melodie: „Ein feste Burg“)

21

Tpt. I
Tpt. II
Timp.
Ob. I II
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Vo.
ed Org.
Vcllo.

Die Originalfassung der Kantate teilt uns eine Abschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol mit. Sie diente als Vorlage für den Erstdruck bei Breitkopf & Härtel im Jahre 1821, den Friedrich Schneider herausgab. Die ausführliche Besprechung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein Jahr später 1822 durch Friedrich Rochlitz geht auch auf die „wundervollen Combinationen“ des Eingangssatzes ein. Der Rezensent schlägt außerdem vor, die Gemeinde in den Schlußchoral „miteinstimmen“ zu lassen.

Was könnte Wilhelm Friedemann Bach bewogen haben, die erwähnte Parodie anzufertigen? War sie für eine seiner häufigen Bewerbungen gedacht oder für eine Festveranstaltung in Halle, vielleicht im Rahmen der Universität? Peter Wollnys Hinweis gibt zu solchen Vermutungen Anlass. „Nach einer von Fr. Wilh. Marpurg überlieferten Anekdote soll er 1749 anlässlich einer Universitätsfeier wegen der Aufführung von parodierten Arien aus einer väterlichen Passion unter eigenem Namen des Plagiats bezichtigt worden sein; diese Anekdote läßt sich jedoch nicht dokumentarisch belegen.“²³

Im neuen lateinischen Text ist die erste Strophe des Lutherliedes gewissermaßen aufgehoben, freilich mit einer anderen Akzentuierung. Die Freude, zu der hier alles Volk aufgerufen wird, mag die festliche Instrumentation mit Trompeten

²³ Peter Wollny, Artikel „Bach, Wilhelm Friedemann“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 1, Kassel, Basel usw. 1999, Sp. 1538.

und Pauken erklären. Schaut man sich die hinzugefügten Stimmen genauer an – und dies gilt auch für den 5. Satz der Kantate –, so fällt die fehlende Integration in die Satzstruktur auf, ein „unbachisches“ Verfahren. Die deutlich auszumachenden motettischen Abschnitte werden durch die Bläserzusätze überspielt und verdeckt. Man gewinnt fast den Eindruck, als wolle der Bachsohn den zu seiner Zeit veralteten „stile antico“ durch einen auf Klangpracht setzenden „neuen“ Stil vergessen machen.

Es ist nun erstaunlich, dass die Reformationskantate mit diesen instrumentalen Zusätzen, aber mit den ursprünglichen deutschen Texten, über Generationen hinweg als original angesehen wurde und zu den immer wieder aufgeführten Werken Bachs zählte. Auch Wilhelm Rust erlag noch 1870 diesem Irrtum und druckte sie mit Trompeten und Pauken in der Alten Bachausgabe ab. Im Anhang von Band 18 dieser Ausgabe wurden auch die beiden Parodiestücke Wilhelm Friedemanns erstmals publiziert. Erst die „Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ hat mit der uns vertrauten festlichen Klangpracht Schluss gemacht. Frieder Rempff edierte 1987 die beiden Kantaten zum Reformationsfest, BWV 80 in originaler Gestalt und mit dem Trompeten- und Paukensatz im Anhang.

Joshua Rifkin hat 1987 im Zusammenwirken mit der gerade im Erscheinen begriffenen wissenschaftlichen Neuausgabe die Kantate aufgenommen²⁴ und alle als nicht original geltenden Zusätze getilgt. Auch die Rifkin eigene solistische Besetzung der Chorstimmen bringt den ungewöhnlichen Beginn und die außergewöhnliche Motettenstruktur noch stärker zur Geltung.

*

Wie war um die Wende zum 19. Jahrhundert eine solche Aufführungspraxis überhaupt zustande gekommen, muss man abschließend fragen. Es hängt sicherlich mit zwei Phänomenen zusammen: einmal mit dem Bachbild dieser Zeit, zum anderen mit der politischen Rezeption des Protestantismus.

Im letzten Lebensjahrzehnt Bachs wurde seine Musik als veraltet angesehen, zu sehr gegenüber dem im Vormarsch befindlichen galanten Stil „künstlichen“ polyphonen Satzweise verpflichtet, wie sein stärkster Kritiker Johann Adolph Scheibe vermerkt. Bachs Werk war nach Carl Dahlhaus „bereits im 18. Jahrhundert Alte Musik im emphatischen Sinne“.²⁵ Dass er dennoch nicht der Vergessenheit anheim fiel, sondern vor allem in der Kompositionslehre, in der Musiktheorie und Ästhetik weiterhin hochgeachtet blieb, ist in der Forschung inzwischen unbestritten. Johann Nikolaus Forkel hob dieses unter Kennern unverminderte Ansehen 1802 mit seinem Büchlein *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* ins öffentliche Bewusstsein, jetzt auch mit der neuartigen Akzentuierung

²⁴ Siehe Anm. 15.

²⁵ Carl Dahlhaus, „Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie“, in: Dietrich Berke / Dorothea Hanemann (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach-Händel-Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Bd. 1, Kassel, Basel usw. 1987, S. 18.

im Untertitel „für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst“. Friedrich Blume charakterisierte daher die Schrift Forkels als „mehr ein Manifest als eine Biographie“. Und in der Tat wird sein Leben und Schaffen im Sinne des Erbgutes einer Nation, des „Großen und Erhabenen“ als deutsche Tugenden, der Komponist als „nationaler Heros“ beschrieben und gedeutet. Den Begriff des „Altklassikers“, den Hugo Riemann ein Jahrhundert später für Bach, Händel und Schütz in die Musikgeschichte einführte, ist unter dem Zeichen des Nationalen bei Forkel vorgebildet und mit Friedrich Spittas großer Bach-Biographie von 1873/80 ins Zeitlose einer überragenden Künstlerpersönlichkeit dogmatisiert worden, des „Erzkantors“ und des Repräsentanten „wahrer evangelischer Kirchenmusik“.²⁶

Als Exempla nationaler Identität wurden auch Martin Luther und der deutsche Protestantismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts angesehen. Die „Geburtsjahre der nationalen Bewegung“ seit 1806 gipfelten im „nationalen Aufbruch“ von 1813, wie Thomas Nipperdey in seiner *Deutschen Geschichte* die kirchlichen und religiösen Erscheinungsformen zwischen Aufklärung, Orthodoxie und Pietismus historisch einordnete und bewertete. Die „Neubelebung der Religion“ dieser Jahre bringt mit den großen sozialen und kirchenpolitischen Leistungen wie der Gründung von Anstalten und Stiftungen, von Bibel- und Missionsgesellschaften auch ein neues Bekenntnis zur Reformation, das „beinahe wie die Bibel Offenbarungsscharakter“ hat. Der liberale Protestantismus, aus der idealistischen Umformung des Christentums entwickelt, bildete dazu eine Gegenposition, in die sich auch ein modernes Lutherbild einfügte. Luther wird nach Nipperdey „als Vater der eigenen Position des Geistes, der Freiheit und der modernen Kultur angesehen.“

Nach 1815 bahnte sich eine andere Einschätzung und Gewichtung an. Während die deutschnationale Bewegung und deren Wortführer wie Friedrich Schleiermacher und Ernst Moritz Arndt sich religiös gaben, ebnete der national-christliche Enthusiasmus ab. Er geht jetzt in Verbindung mit einem Pathos der Freiheit und religiöser Glaubensgrundsätze in die Frühgeschichte der national-demokratischen, der „christlich-teutschen“ Burschenschaft ein, deren erster Höhepunkt das Wartburgfest 1817 war. Erst nach 1871, nach dem Sieg über den „Erbfeind“ Frankreich und nach der Gründung eines lange ersehnten deutschen Nationalstaates verbindet sich die Kirche eindeutiger als in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit dem Nationalismus, eine „Identifizierung von evangelischer und nationaler Gesinnung, von Kaiser, Reich und Protestantismus“.²⁷

²⁶ Vgl. Geck, Bach (Anm. 14), S. 17–31 („Die Altvorderen der Bach-Biographik“).

²⁷ Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866*, München 1998, S. 423–440 („Der Protestantismus“); Ders., *Deutsche Geschichte*, Bd. 1: 1866–1918, München 1990, S. 468–507 („Die Protestanten“), S. 741–752 („Musik“).

Vgl. auch Michael Heinemann / Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1:

1750–1850, Laaber 1997, insbes. S. 238–242 („Bach der ‚Deutsche‘ – eine Rezeptionskonstante seit Forkel?“).

Petzoldt, Programmheft Stuttgart 2002 (Anm. 6), S. 28, geht in der Rezeption noch einen

Vor diesem in aller Knappheit und Zuspitzung skizzierten Hintergrund deutscher Geschichtsentwicklung gewinnt der Wandel des Bach- und des Lutherbildes sowie die kompositorisch-stilistischen Kontroversen um den Leipziger Thomaskantor und seine Söhne eine zusätzliche, nicht minder folgenreiche Dimension. Die romantischen Dichotomien der Bachschen Kirchenmusik und der geistlichen Musik generell, von Intimität und Monumentalität, von „Lob Gottes“ und „Erbauung“, von Kirche und Konzertsaal gewinnen allmählich Kontur. Im Umkreis des Wartburgfestes, zugleich eine Veranstaltung zur 300-Jahr-Feier der Reformation, erhält Bachs Kantate „Ein feste Burg“ symbolische Signalwirkung. Noch Arnold Schering formuliert 1926: „Es ist offenbar: im Gefühl engster Wahlverwandtschaft mit dem Reformator hat Bach hier zur Symbolisierung protestantischer Glaubenszuversicht alle nur denkbaren materiellen und geistigen Mittel der Tonkunst in eins zusammengerafft.“²⁸ Der jüngsten Forschung und nicht zuletzt auch dem Appell Walter Blankenburgs ist es zu danken, „daß diese bedeutende Kantate Bachs in Zukunft durch besseres Verständnis nach den Vorstellungen ihres Schöpfers musiziert“ und gehört wird.²⁹

Schritt weiter: „Auch Engels und Marx beanspruchten es [Luthers Lied „Ein feste Burg“] für ihre Fortschrittsideologie der Gesellschaft (Marseillaise der frühbürgerlichen Revolution). Im 20. Jahrhundert wird es von den Nationalsozialisten missbraucht (Reformationsfest 1933 in Freiberg/Sa.: „Das dritt’ Reich muß uns bleiben“!).“

28 Arnold Schering, Vorwort zur Ausgabe der Kantate 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“ in der Edition Eulenburg, London [1926], S. II.

29 Blankenburg, Musikalische Interpretation (Anm. 21), S. 136.