

Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs

Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences
P.O. Box 19121, 1000 GC Amsterdam, the Netherlands

Proceedings of the International Colloquium
The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation
in the Works of Johann Sebastian Bach
Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung
im Werk Johann Sebastian Bachs
Amsterdam, 14-17 September 1993

Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen
Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 164

Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs

Edited by A.A. Clement

North-Holland, Amsterdam / Oxford / New York / Tokyo, 1995

Table of contents

Abbreviations / Abkürzungen	vii
Preface	ix
Vorwort	xi
i The Doctrine of Reconciliation in Writings and Arts / Die Lehre von der Versöhnung in Schriften und Künsten	
Kristlieb Adloff	
Die Sprache des Blutes Jesu in den Paulinischen Briefen und im Hebräerbrief	3
Ferdinand van Ingen	
Die Thematik von Blut und Wunden in der geistlichen Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts	15
Johann Anselm Steiger	
Die orthodoxe Versöhnungslehre in der Theologie der Aufklärungszeit. Die theologische und poetische Metakritik am rationalistischen <i>sacrificium intellectus</i>	27
Willem Elders	
The Symbolism of Reconciliation in Agnus Dei Settings of Josquin des Prez	49
Helene Werthemann	
Jesus Christus, vorgestellt zu einem Gnadenstuhl durch den Glauben in seinem Blut. Der alttestamentliche Sühnedeckel	

der Bundeslade und seine Erfüllung in Christus	63
Christian Tümpel	
Rembrandts Passionsdarstellungen	79
ii Bach's Cantatas / Bachs Kantaten	
Lothar und Renate Steiger	
Überblick über Phänomenalität und Hinsichten des Redens vom Blut Jesu im Werk Bachs und deren theologische Mitte. Kantate bwv 5 "Wo soll ich fliehen hin"	103
Bernhard Casper	
Das hermeneutische Plus. Ein Versuch in heuristischer Absicht	139
Meinrad Walter	
Den Glauben verstehen mit J.S. Bachs Kantaten – am Beispiel der Taufe	151
Martin Petzoldt	
Kantate bwv 105 "Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht" und der Topos "Tilgung der verklagenden Handschrift"	163
iii Bach's Passions and Agnus Dei Compositions / Bachs Passionen und Agnus Dei Kompositionen	
Don O. Franklin	
The Libretto of Bach's John Passion and the Doctrine of Reconciliation: An Historical Perspective	179
Jaroslav Pelikan	
'Blut ist ein ganz besonderer Saft: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben'. The Aria 'Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken' in J.S. Bach's Saint John Passion	205
Mark P. Bangert	
'This is my Blood of the New Testament'. The Institution of the Lord's Supper in Bach's Matthew Passion: An Exemplar for Hearing the Passion	215

Robin A. Leaver		Ulrich Meyer	
Agnus Dei Compositions of J.S. Bach:		Bachs 'Catechismus sonorus' im	
Some Liturgical and Theological		Dritten Teil der Clavierübung	259
Perspectives	233	Rudolf Bockholdt	
		Die letzte Choralbearbeitung aus	
		dem Dritten Teil der Clavierübung:	
iv Bach's Organ Works / Bachs		Fuga super "Jesus Christus unser	
Orgelwerke		Heiland" BWV 689	271
Jan R. Luth		Albert Clement	
Blut und Versöhnung im		Zum inneren Zusammenhang der	
Orgel=Büchlein	253	Sechs Choräle BWV 645-650 von	
		J.S. Bach und dessen Bedeutung	285

Abbreviations / Abkürzungen

AGP	Arbeiten zur Geschichte des Pietismus		
AMw	Archiv für Musikwissenschaft		
ANTZ	Arbeiten zur neutestamentlichen Theologie und Zeitgeschichte		
APTh	Arbeiten zur Pastoraltheologie		
BET	Beiträge zur biblischen Exegese und Theologie		
BhEvTh	Beihefte zur Evangelischen Theologie		
BHTh	Beiträge zur historischen Theologie		
BJ	Bach-Jahrbuch		
BQJ	Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute		
DAW	Dienst am Wort		
Dok	Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig Band I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Leipzig/Kassel 1963). Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Leipzig/ Kassel 1969). Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (Leipzig/Kassel 1972).	EKG	Evangelisches Kirchengesangbuch
		EKGB	Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns
		ExWNT	Exegetisches Wörterbuch zum Neuen Testament
		GPM	Göttinger Predigtmeditationen
		HNT	Handbuch zum Neuen Testament
		HUTh	Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie
		JAMS	Journal of the American Musicological Society
		JL	Jüdisches Lexikon
		KB	Kritischer Bericht [der NBA]
		KEK	Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament
		Mf	Die Musikforschung
		MUG	Musik und Gottesdienst
		MUK	Musik und Kirche
		NBA	Neue Bach-Ausgabe
		NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
		NTS	New Testament Studies
		PTh	Pastoraltheologie
		RGG	Die Religion in Geschichte und Gegenwart
		StUNT	Studien zur Umwelt des Neuen Testaments
		ThLZ	Theologische Literaturzeitung
		TKTG	Texte zur Kirchen- und Theologiegeschichte
		TRE	Theologische Realenzyklopädie
		TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
		WA	Weimarer Ausgabe [WA DB = Deutsche Bibel]
		ZNW	Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche
		ZThK	Zeitschrift für Theologie und Kirche [B = Beiheft]

Preface

The first Colloquium of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences dedicated to Johann Sebastian Bach took place in the Trippenhuis in Amsterdam on 14-17 September 1993. Probably no other composer is the subject of so many scholarly publications internationally. Bach is increasingly receiving the attention not only of musicologists, but also of theologians. The focus of interest in this regard is the relation between text and music in his works. From among the themes which one encounters in the texts set to music by Bach, one particular subject which has always attracted special attention in the arts and in theology has been chosen to demarcate this *Academy-Colloquium*: the Passion of Christ and the Doctrine of Reconciliation.

It is a pleasure to introduce this volume containing the proceedings of the colloquium. Its subject, 'The Blood of Jesus and the Doctrine of Reconciliation in the Works of Johann Sebastian Bach', which I initiated in 1991, called for an interdisciplinary approach. This is expressed in the contributions which can be found in the present book. The specialisations of the nineteen speakers cover such subject-areas as musicology, theology, germanistics, history of art and music performance. The more than thirty participants at the colloquium came from Denmark, France, Germany, the Netherlands, Switzerland and the United States

of America. The organizing committee consisted of Dr. Renate Steiger, Prof. Dr. Lothar Steiger (the presidents of the 'Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung') and the editor of this volume.

The realization that one does not get to know Bach through the notes alone was amply demonstrated by the wide number of subjects which came up for attention during the colloquium, and this diversity is reflected in the present book. All statements which appear in the contributions are the authors' own responsibility. The things which this collection cannot contain are the visit to the Rijksmuseum on the Wednesday afternoon under the direction of Prof. Dr. Christian Tümpel – with special attention being given to the art of painting in relation to the colloquium –, the boat tour on the Wednesday evening and the organ concert on the Müller organ in the Walloon Church with works of Bach performed by Margreeth C. de Jong (BWV 545/529,2, 618, 685, 688, 593) and myself (BWV 646, 648, 546) on the Thursday evening.

I would like to express my gratitude to the board of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences for granting my request to support this colloquium and for providing the opportunity at the same time for the colloquium to act as the fourteenth 'Tagung' of the 'Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung'. That the colloquium could be officially opened by the president of the Academy, Prof. Dr. P.J.D. Drenth, was highly appreciated. Secretarial support was given by Ms. M.M.M. Kooy of the Academy, and Mr. H. Ketelaar, also of the Academy, assisted in the preparation of this volume of the proceedings.

In grateful remembrance I recall Prof. Dr. Casper Honders, who led one of the three sessions at which the organizers did not pre-

side. Unfortunately, he did not live long enough to see the publication of this book.

I am much obliged to all who helped in the organization and running of the colloquium, especially to Dr. Renate Steiger, who continually maintained contact with approximately half of the participants and who collaborated with me in the preparation of a large part of the colloquium. Furthermore, I would like to thank Prof. Dr. Otto J. de Jong and Prof. Dr. Robert L. Tusler for leading

two of the sessions, Prof. Dr. Christian Tümpel for his instructive and humoristic expositions in the Rijksmuseum, all speakers and all those officially invited to the discussion sessions for their contributions and finally my wife, Margreeth, for her organ playing at the concert and for all her support behind the scenes.

Albert Clement
Utrecht University

Vorwort

Vom 14. bis zum 17. September 1993 fand im Trippenhuis in Amsterdam zum ersten Mal ein Johann Sebastian Bach gewidmetes Kolloquium der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften statt. Wahrscheinlich ist kein anderer Komponist international gesehen Gegenstand so vieler wissenschaftlicher Publikationen pro Jahr. Mehr und mehr wird Bach nicht nur von Musikwissenschaftlern, sondern auch von Theologen zum Studienobjekt erwählt. Die Beziehung zwischen Text und Musik in seinen Werken steht dabei im Mittelpunkt des Interesses. Aus den Themen, die man in den von Bach vertonten Texten antrifft, ist zur Abgrenzung für dieses *Akademie-Colloquium* eines gewählt worden, das in den Künsten und in der Theologie immer besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat und auch bei Bach eine zentrale Stelle einnimmt: das Leiden Christi und die Versöhnungslehre.

Es ist mir ein Vergnügen, diesen Band mit den Mitteilungen des Kolloquiums einzuleiten. Sein Thema, "Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs", das ich 1991 angeregt habe, erforderte einen interdisziplinären Ansatz. Dieser wird aus den Beiträgen des vorliegenden Buches ersichtlich. Die Verantwortung für alle Äußerungen, die in den Beiträgen erscheinen, liegt bei den Autoren. Die Spezialgebiete der neunzehn Referenten umfassen die Fachbereiche Musikwis-

senschaft, Theologie, Germanistik, Kunstgeschichte und Musikpraxis. Die insgesamt mehr als dreißig Teilnehmer des Kolloquiums kamen aus Dänemark, Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, der Schweiz und den Vereinigten Staaten von Amerika. Das Organisationskomitee bestand aus Dr. Renate Steiger, Prof. Dr. Lothar Steiger (den Präsidenten der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung) und dem Herausgeber dieses Bandes.

Die Einsicht, daß man Bach über die Noten allein nicht kennenlernt, hat dazu geführt, daß während des Kolloquiums eine weitgefächerte Anzahl von Themen zur Sprache gekommen ist, welche ihren Niederschlag im vorliegenden Buch gefunden haben. Für alle in den Beiträgen gemachten Äußerungen tragen die Autoren selbst die Verantwortung. Was dieser Band nicht enthalten kann, ist der Besuch des Rijksmuseums am Mittwoch mittag – mit besonderer Aufmerksamkeit für Malerei im Zusammenhang zum Thema des Kolloquiums – unter Leitung von Prof. Dr. Christian Tümpel, die Grachtenrundfahrt durch Amsterdam am Mittwoch abend und das Orgelkonzert an der Müller-Orgel der Wallonischen Kirche mit Werken Bachs, ausgeführt von Margreeth C. de Jong (BWV 545/529, 2, 618, 685, 688, 593) und mir (BWV 646, 648, 546) am Donnerstag abend.

Ich möchte dem Vorstand der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften meinen Dank dafür aussprechen, daß er meine Bitte, dieses Kolloquium zu unterstützen, erfüllt hat und daß die Möglichkeit geboten wurde, es zugleich als vierzehnte Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung fungieren zu lassen. Daß das Kolloquium vom Präsidenten der Akademie, Herrn Prof. Dr. P.J.D. Drenth, offiziell eröffnet werden konnte, stieß auf große Wertschätzung. Organisatorische Hilfe leistete

Frau M.M.M. Kooy vom Sekretariat der Akademie, und Herr H. Ketelaar, ebenfalls von der Akademie, assistierte bei der Vorbereitung dieses Bandes. In dankbarer Erinnerung erwähne ich Prof. Dr. Casper Honders, der eine der drei Sitzungen leitete, bei denen nicht die Organisatoren den Vorsitz hatten. Er durfte das Erscheinen dieses Buches nicht mehr erleben.

Ich bin allen, die bei der Organisation und der Leitung des Kolloquiums geholfen haben, sehr zu Dank verpflichtet, besonders Frau Dr. Renate Steiger, die den Kontakt mit ungefähr der Hälfte der Teilnehmer hergestellt und aufrecht erhalten hat und mit der

ich einen Großteil des Kolloquiums zusammen vorbereitet habe. Danken möchte ich weiter den Herren Prof. Dr. Otto J. de Jong und Prof. Dr. Robert L. Tusler für die Leitung zweier Sitzungen, Herrn Prof. Dr. Christian Tümpel für seine lehrreichen und humoristischen Ausführungen im Rijksmuseum, allen Referenten und Diskutanten für ihre Beiträge und schließlich meiner Gattin Margreeth für ihr Orgelspiel während des Konzertes und alle Unterstützung hinter den Kulissen.

Albert Clement
Universität Utrecht

Part I

**The Doctrine of Reconciliation in
Writings and Arts / Die Lehre von der
Versöhnung in Schriften und Künsten**

Die Sprache des Blutes Jesu in den Paulinischen Briefen und im Hebräerbrief

Zusammenfassung

Die Sprache des Blutes Jesu als der "Seele" des Neuen Testaments erschließt sich von der jüdischen Gebetsform der Beracha (Eulogie) her. Sie korrespondiert bei Paulus mit der Rede vom Glauben und ist Fürsprache, die das universale Gotteslob jetzt ermöglicht. Der Hebräerbrief findet in Jesu Blut die Sprache, die aus dem "Schatten" des Himmlischen, dem wiederholten blutigen Opfer, herausführt, indem sie Herz und Gewissen des Menschen heute erreicht. Von der Eulogie her gibt sich auch ein reizvoller Ausblick auf das Thema des Kolloquiums.

Einleitung

Jesu Blut redet, weiß der Hebräerbrief (12,24). Was es redet, mag der Kontext lehren: Unvergleichlich besser, heißt es da, rede Jesu Blut der Besprengung als Abel, dessen unschuldig vergossenes Blut nach der Schrift (Gen 4,10) aus dem Acker zu Gott schrie, Abel, der Gerechte, dem das große Glaubenskapitel des Hebräerbriefs bezeugt, daß er kraft seines im Glauben gebachten Opfers, dem Tode zum Trotz, immer noch rede (11,4). Vielleicht ist es gut, die Sprache des Blutes Jesu nicht zu früh aus der Antithese zu Abel auf den theologischen Begriff zu bringen: dort, bei Abel, der

Schrei nach Vergeltung,¹ hier, bei Jesus, vergebende Liebe, kein Verdammen, "weil Christi Blut beständig schreit:/ Barmherzigkeit, Barmherzigkeit!" (Johann Andreas Rothe, 1726, vgl. *EKG* 269,4). Doch unversehens, indem das anstößige Blut durch den unanstößigen Begriff ersetzt wurde, hat man sich aus dem Text herausgemogelt. Was kann die neutestamentliche Wissenschaft auch anderes tun? Statt das (*horribile dictu!*) Blut Jesu selbst zur Sprache zu bringen, muß sie sich mit (selbstverständlich für uns heute überholten) Vorstellungen über dasselbe begnügen.²

Liegt das Dilemma in der Sprache, wie es eine Votivtafel Friedrich Schillers, "Sprache" überschrieben, naheulegen scheint? "Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!/*Spricht* die Seele so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr".³ Aber das ist nicht das Dilemma neutestamentlicher Texte, wie ich zu zeigen hoffe. Eher wird sich der zeitgenössische Ausleger mit der eigenen, durch pseudopsychologisches Wissen noch gesteigerten, Seelenlosigkeit auseinandersetzen müssen.

Der erste Brief an die Korinther

Die Sprache des Blutes Jesu gehört zuallererst in den eucharistischen Gottesdienst. Aus dem 1. Korintherbrief des Paulus läßt sich lernen, wie viele – auch konträre, die Gemeinde zerreißen – Stimmen im urchristlichen Gottesdienst laut werden (1. Kor 12ff.). So drängt hier alles nach Unterscheidung, ja, nach Scheidung. Entscheidend ist für Paulus dabei der *logos tou staurou*, das Kreuzwort,⁴ ein – daran läßt der Apostel keinen Zweifel – anstößiges Rätselwort (vgl. 1. Kor 1,18 mit 13,12). Anstößig dabei ist nicht das Kreuz als solches (so schrecklich das klingt: an jedweden Horror kann man sich gewöhnen, darin können sich Theolo-

gen, ihren Gewissensschmerz genießend, höchst komfortabel – kreuzestheologisch komfortabel – einrichten), anstößig ist das menschlich Ansprechende und leise Anrührende im Rätselwort (1. Kor 2,1-4). Anstößig ist die Gemeinschaft des Blutes Jesu im alltäglich-lautlosen Sterben (1. Kor 15,31), weil und wie sie erfahren wird in der jubelnden Feier des Lebens der kommenden Welt: “Der gesegnete Kelch, welchen wir segnen, (*to poterion tes eulogias, ho eulogoumen*) ist der nicht die Gemeinschaft des Blutes Christi?” (1. Kor 10,16).

Es mag uns des Rätsels Lösung ein wenig näher bringen, wenn wir uns klarmachen, daß Paulus in diesem Satz für den urchristlichen Gottesdienst die jüdische Sprachform der *Beracha*, griechisch *Eulogia*,⁵ voraussetzt, jene eigentümliche Weise des Gebetes, die in *einem* Wort Gott lobt und die Schöpfung heiligt, also etwa in dem Segensspruch über dem Wein: “Gesegnet (Baruch) DU [...], der die Frucht des Weinstocks erschaffen”. Hier, in solchem Gebet, muß nichts einzelnes “verwandelt” werden, schon gar nicht der Wein in das Blut Jesu, wobei man wissen muß, daß Wein und Blut wie Kelch und Zorn Gottes biblisch ohnehin in einem festen sprachlichen Zusammenhang stehen (vgl. nur Jes 63,1-6; Jer 25,15-38; Hab 2,16; Apk 14,10.18ff.; vgl. auch Mk 14,36 mit 10,38; 14,23ff.⁶). Vielmehr kommt in der Eulogie über dem Kelch im Namen Jesu Gott zu Wort als der, der am Orte des Menschheitsfluches, also da, wo vom Zornkelch gesprochen werden muß, die reine Quelle des Segens entspringen läßt. Damit wird *alles* in eine Wandlung vom Tod zum Leben hineingerissen, und es darf der Kelch in dem so entstandenen neuen, unverbrüchlichen Zusammenhang gemäß dem von Paulus zitierten Worte Jesu (1. Kor 11,25) aus jener Nacht, in der er dahingegeben wurde, mit Recht der “Neue Bund in meinem Blut” heißen. Erst von daher versteht man, warum

es schon in des irdischen Jesus frohen Mahlgemeinschaften mit umkehrwilligen Zöllnern und Sündern um blutigen Ernst gehen mußte; und es ist nichts als christliches Spießertum, sich über diejenigen zu entrüsten, die Jesus einen “Fresser und Weinsäufer” schimpften (Mt 11,19/Lk 7,34). Daß Gott im Namen Jesu mit der Freude an seinem Willen Ernst macht: Das ist – im eucharistischen Gottesdienst – anstößig, nicht zuletzt für christliche Spießer. Paulus muß denn auch in Korinth Sorge tragen, daß die Gemeinde nicht, was schlimm ausgehen müßte, in heidnische Albernheiten abrutscht. Er tut das in doppelter Weise.

Erstens warnt er im 10. Kapitel vor dem Kult der blöden, weil stummen Götzen (1. Kor 10,14; 12,2), die sich Sprache und Vitalität von ihren Verehrern leihen, indem sie ihr und ihrer Kinder Blut saufen. Sie heißen mit Recht *Daimonia*, Totengeister, Vampire (1. Kor 10,27f.; vgl. LXX Dtn 32,17; LXX Ps 105,37f.; Jes 65,11). Ihr Kult des religiösen Entertainments (1. Kor 10,7) ist in seiner Dummheit trostlos und für die christliche Gemeinde, falls sie sich darauf einlassen wollte, zerstörerisch (1. Kor 10,1-3). An dieser Stelle ist besondere Aufmerksamkeit vonnöten. Paulus hält, woran er keinen Zweifel läßt,⁷ den eucharistischen Gottesdienst für einen Kult des Gottes Israels. Aber bringt die Sprache des Blutes Jesu, die diesen Gottesdienst prägt, ihn nicht in gefährliche Nähe zum Heidentum, wie Juden mit guten Gründen argwöhnen müssen?⁸ Nicht zuletzt darum muß der Ausleger hier eine nicht geringere Sorgfalt walten lassen, als sie Paulus in seiner Argumentation an den Tag legt, wenn er unterstellt, daß er an vernünftige Leute schreibt: “Als mit Klugen rede ich, richtet ihr, was ich sage” (1. Kor 10,15). Mystifikationen sind also in dieser Sache fehl am Platz. Die Sprache des Blutes Jesu ist bei Paulus kritische Rede, die zur Selbstkritik anleitet, eben weil der Rückfall

ins Heidentum der christlichen Gemeinde eher noch mehr droht als dem Volk Israel. So blutvoll, so leidenschaftlich liebend (1. Kor 10,22; vgl. Dtn 32,21), so zur unbedingten Freude an seinem Gesetz hinleitend, wie Gott zu Israel sprach, soll die Gemeinde ihn in der Kraft des Blutes Jesu jetzt zu sich reden hören.

In eben dieser kritischen Kraft ruft Paulus dann zweitens im 11. Kapitel die in ihrem eucharistischen Gottesdienst verlotterte Gemeinde zur Ordnung oder besser noch: zum Frieden (1. Kor 11,17-34; 14,33). Wird in der versammelten Gemeinde, die den Tod des Herrn für die Armen und Schwachen verkündigt, durch das skandalöse Verhalten der Reichen und Starken beim Essen und Trinken böses Blut gemacht, so wird man schuldig am guten Blut Jesu (1. Kor 11,27), das darum gut heißen darf, weil Gott es schöpferisch zum Guten reden läßt, für einen neuen Bund, in dem Gottes Wille getan wird (1. Kor 11,25). Im Blut Jesu reden also nicht Blut- und Boden-Dämonen, "herrenlose Gewalten" (Karl Barth),⁹ auch nicht "der Herren eigener Geist",¹⁰ der das Mahl des Herrn Jesus zum religiösen Privatkult verkommen läßt, Religion à la carte, sondern in ihm redet der den Heiden fremde Geist des Gottes Israels, der als ein Freund der Armen, der Witwen und Waisen Richter sein wird über die Erde. Und das ist für alle, die unter der seelenlosen Gewalt des Bösen, unter Krankheit und Tod namenlos zu leiden haben, ein Grund zur Freude. Ihnen wird die Sprache des Blutes Jesu zur Sprache einer durch Gottes Geist endlich beseelten Erde, zur Sprache der Eulogie, die in *einem* Wort Gott lobt und die Schöpfung heiligt: "SEIN ist die Erde und was sie füllt" (Ps 24,1 = 1. Kor 10,26).

Der Römerbrief

Sollen mit solcher Sprache nicht lediglich verderbliche Illusionen befördert werden, muß Paulus sie dem härtesten Widerstand aussetzen: dem Gesetz Gottes, das jedem den Mund stopft, der den Namen Gottes "auf das Wahnhafte trägt" (Ex 20,7/Dtn 5,11; Röm 3,19). Der in leidenschaftlicher Liebe zu Israel geschriebene, weitausgreifende Römerbrief stellt sich von daher als ein Gedankenexperiment dar, wie angesichts des universalen, die Menschheit als ganze, also die Völker wie Israel (Röm 3,9.19), der Blutschuld (Röm 3,15) überführenden Gottesgerichtes Gott noch gelobt werden könne.

In diesem Zusammenhang spricht Paulus zweimal (Röm 3,25; 5,9) von Jesu Blut, wobei zumal die Wendung in Römer 3 von dem Christus, "den Gott hat vorgestellt zu einem Gnadenstuhl durch den Glauben in seinem Blut" das Interesse der Ausleger gegenwärtig in einer Weise auf sich gezogen hat, die dem Verstehen nicht unbedingt förderlich ist.¹¹ Denn das Problem der Ausleger, woher das griechische Wort *hilasterion* abzuleiten sei,¹² biblisch von der *Kapporaet*, dem Sühneort über der Bundeslade in der Stiftshütte (Ex 25,17-22; Lev 16; Martin Luther: "Gnadenstuhl") oder von den Vorstellungen hellenistischer Juden über den sühnenden Wert des Martyriums, verdeckt die ungleich wichtigere Frage, wie die Wendung im Text funktioniert, nämlich als emphatischer Ausdruck für den Erweis jener von Gesetz und Propheten bezeugten wunderbaren Gerechtigkeit Gottes, mit der Gott jetzt so zur Welt redet, daß der schuldige Mensch durch den Glauben neu vor Gott zu Wort kommt. Selbstverständlich ist solches Reden für Paulus unableitbar. Aber erinnern muß es gerade in seiner Unableitbarkeit den schriftkundigen Leser des Römerbriefes (Röm 7,1) eben doch an das biblische Zeugnis über die *Kapporaet*, von der her Gott

durch Mose zu seinem Volk Israel redete, was Rabbi Schimon ben Asai, den Schüler Rabbi Akivas, zu der tiefsinnigen Auslegung veranlaßte, Gott, der Himmel und Erde mit seiner Herrlichkeit erfüllt (Jer 23,24), habe seine Herrlichkeit aus Liebe zu Israel in diesem einzigen Punkt zusammengedrängt, um so, von der *Kapporaet* her, seinem Volk mit seiner belebenden Weisung nahe zu sein (Sifra zu Lev 1,1).¹³

Was Paulus bewegt, sind nicht primär Sühnevorstellungen, sondern ist das Ereignis des göttlichen Worts, die neue, expressive Sprache des Blutes Jesu, die es mit der Blutschuld des Menschengeschlechtes aufnimmt, so wie Gott in Israel sich aus Liebe selbst bezwang. Etwas Zwingendes hat diese Sprache in der Tat, etwas – ohne der Freiheit Gottes das Geringste abzurechnen – Gott Zwingendes und so den schuldigen Menschen vor Gott zu seinem eigenen Wort Ermutigendes. Ginge es dabei nur um Sühnevorstellungen, hätte der Neutestamentler Jürgen Becker recht mit dem Einwand: "So gehören [sc. bei Paulus] immer Kreuz und Auferstehung zusammen – im Unterschied zum kultischen Sühnopfer, bei dem allein im Tod des Tieres die Pointe der Heilshandlung liegt".¹⁴ Aber die Rede vom Blut Christi ist nicht identisch mit der von seinem Tode (eine falsche Meinung, die schon Luther bei "rohen Leuten" bekämpfte!¹⁵), diese Rede korrespondiert im Römerbrief vielmehr mit der vom Glauben (3,25; vgl. 5,1 mit 5,9!). Solche Einsicht verstellt man sich, wenn man den Glauben bei Paulus auf fromme Innerlichkeit festlegt, also auf "meinen" Glauben etc., wie heute üblich. Aber der paulinische Glaube hat sein soziales Wesen zwischen mir und dir, er ist als *pistis Jesou* (Röm 3,26) nicht primär Glaube "an" Jesus (Genitivus objectivus), sondern jener alle vereinigende Vorgang, in dem Jesus als er selbst in der Finsternis der Welt lichtvoll aufstrahlt (Genitivus subjectivus).¹⁶ Eben da-

rum kann der Glaube bei Paulus mit dem Blut Jesu korrespondieren als dem sprechenden Symbol von Kreuz und Auferstehung nicht nur, sondern, umfassender, seiner vollkommenen Lebenshingabe an Gott und die Menschen.

Das Blut Jesu ist also die aus seinem gesamten Sein als Gottes geliebter Sohn beständig hervorquellende Fürsprache für alle schuldigen Menschen, die als Zeugnis des Glaubens unter uns laut wird. Hören wir auf diese Fürsprache, die Gott erhören wird, so wahr er selbst Jesus zum Ort seines schöpferischen Wortes gemacht hat (Röm 3,25), so haben wir "jetzt" (Röm 3,21.26; 5,9.11) den unvergänglichen Grund für das Gotteslob gefunden. Der Grund liegt nicht in uns, wird uns aber als Erlösung von einem Gottes Herrlichkeit verfehlenden Dasein (Röm 3,23f.) zugesagt.

Der schon bei Paulus angelegten sakramentalen Sprachfigur des "fröhlichen Wechsels" oder "seligen Tausches" zwischen Christi Unschuld¹⁷ und unserer Schuld (vgl. Röm 3,24ff. mit 8,3 und 2. Kor 5,21) entspricht im Glaubenszeugnis des Römerbriefs ein radikaler Wandel der Verhältnisse, die vom Kopf auf die Füße gestellt werden, wobei ein höchst kunstvolles Arrangement von Bibelstellen zur Erkenntnis hilft: War da vorher der Mund ein gierig geöffneter Schlund, ein offenes Grab voller Fluch und Bitterkeit, so zeigen sich jetzt Füße – nicht der Totengräber, sondern der Boten, die Gutes, die Frieden zu verkündigen haben; und wo jetzt der Mund erfüllt ist vom Lobpreis kraft der Sprache des Blutes Jesu, bleibt kein Raum mehr für die Füße derer, die eilen, Blut zu vergießen (Röm 3,13.15; 10,15 vgl. dazu Ps 5,10; 10,7; Jes 52,7; 59,7f. = Prov 1,16). Statt dem Zorn Gottes zu trotzen mit der Folge, daß die Welt immer enger wird, gibt der Lobpreis dem Zorn Gottes den ihm gebührenden Raum (Röm 12,19) mit der Folge, daß die Welt sich weitert hin zu der universa-

len Herrschaft des Friedens. Dabei wird nicht das Blut Jesu vom Zorn beherrscht, sondern definiert umgekehrt Jesu Blut den Zorn Gottes als das, was Jesus für uns auf sich nahm, so daß wir uns frei Gott gegenüber verhalten können (Röm 5,1f.9). Das schließt für Paulus nicht zuletzt die gefährliche Freiheit ein, vor Gott – am Zorn vorbei – für sein Volk Israel einzutreten, damit dem Lobpreis Gottes am Ende nichts und niemand fehle (Röm 9,1-5; 10,1; 11,25-36).

Ein schöner Nachhall des von Paulus im Römerbrief Vorgedachten findet sich in den (wohl aus der Schule des Paulus stammenden) Briefen an die Kolosser und an die Epheser, die die Sprache des Blutes Jesu so ins Hymnische einspielen, daß ihre kritische Kraft, wie sich schon am eucharistischen Gottesdienst zeigte (siehe oben), nun auch für das Taufgedenken fruchtbar wird. Denn gerade die im Hymnus der Getauften sich aus dem Irdischen ins Himmlische emporschwingende Seele bedarf doch der Fürsprache, damit aus der Himmelfahrt nicht eine Höllenfahrt werde. So erfindet der Kolosserbrief zum Gesang vom kosmischen Frieden (Kol 1,15-20) die eigentümliche Wendung, der Versöhner habe Frieden geschaffen "durch sein Kreuzblut" (Kol 1,20), womit er die Singenden scheidet von dem nach bösen Taten trachtenden Sinn (Kol 1,21). Singen allein tut's nämlich nicht: Böse Menschen haben, Gott sei's geklagt, eben doch Lieder! Und der Epheserbrief will die hymnisch besungene Erlösung als Vergebung der Sünden wiederum verstanden wissen "durch sein Blut" (vgl. Eph 1,7 mit Kol 1,14), und das heißt eben nicht als Auslöschung der Erinnerung, sondern als ihre Einschärfung: Wissen sollen die Heiden, daß sie nur durch das Blut des Messias aus Israel (Eph 2,13) als die ehemals Gott Fernen in die Nähe der Israel geltenden Verheißungen gekommen sind (Eph 2,11ff.). So trennt die Sprache des Blutes Jesu die getaufte Seele gerade da

vom Heidentum, wo sie sich im Grenzenlosen des Kosmischen zu verlieren droht.

Der Hebräerbrief

Trotz aller Nähe zu Paulus setzt der Hebräerbrief noch einmal neu an. In ihm gewinnt die Sprache des Blutes Jesu den im Neuen Testament breitesten Raum. Das bedarf der Erklärung. Es handelt sich im Hebräerbrief nicht darum, daß Irdisches, also der Opfertum des jüdischen Tempels, auf Jesus als den himmlischen Sohn Gottes projiziert würde. Was wäre auch mit solchem Versuch gewonnen? Man wird vielmehr umgekehrt sagen dürfen, daß der Hebräerbrief den Schatten (Hebr 8,5; 10,1)¹⁸ bedenkt, der vom Himmlischen her notwendig auf das Irdische fallen muß. Das gibt dem ganzen Brief eine Schwere, einen Ernst, dem man gerade nur um den Preis hoffnungsloser Schwermut entflieht (Hebr 6,1-8; 10,26-31; 12,14-17.25-29). Der Schatten des Himmlischen ist das (blutige) Opfer, wobei das eingangs genannte Beispiel Abels (Hebr 12,24) hinter dem Tieropfer auch das Menschenopfer erkennen läßt. Todesfurcht (Hebr 2,15) unter der Drohung des Martyriums (Hebr 10,32-39; 12,4) treibt die Christen der dritten Generation ins Verstummen (Hebr 3,1; 4,14; 5,11f.; 10,23; 13,15). Religiöse Exaltationen mögen diesen Effekt eher noch verstärken.

Dagegen führt der Hebräerbrief seine ganze Sprachgewalt und rhetorische Kunst ins Feld. Vom Himmlischen so zu reden, daß das Irdische darunter nicht verschwindet, sondern aus seinem Schatten heraustreten kann: Dem dient nicht zuletzt die Rede vom im Himmel wirksamen, weil auf Erden vergossenen Blut Jesu (Hebr 9,11-14.24-28), Fürsprache (Hebr 5,7-10) wie bei Paulus auch diese Rede – jetzt aber mit dem Ziel, den stumm machenden Horror des Opfers in

jenes göttliche Wort zu fassen, das alles mit seiner Klarheit durchdringt (Hebr 1,3; 4,12f.). Da genügt nicht die beschwörende Absage an das Blutvergießen als letztes Wort im Namen Jesu, genügt kein "Nie wieder!" (vgl. Hebr 6,6; 10,29): Das wäre dem Horror nicht gewachsen. Da muß der Hebräerbrief mit großem Atem schon darauf zurückkommen, daß und wie Gott "manchmal/ und mancherlei Weise" (Hebr 1,1) seit alters in Heiligen Schriften zu den Vätern in Israel geredet hat. Da muß noch einmal der von Gott geordnete Gottesdienst Israels mit seinem Opferkult, mit dem *Jom Kippur*, dem Großen Versöhnungstag, zumal von Grund auf rekapituliert werden, damit ein Raum "außerhalb des Lagers" als Zuflucht für Sünder benannt werden kann (Hebr 12,22ff.; 13,13-16). Da darf der einzigartige Sohn Gottes nicht allein bleiben, sondern muß in einer vielstimmigen Wolke von jüdischen Zeugen schriftgemäß zu Wort kommen (Hebr 11,1-12,3), damit seine heidnische Brüder, Blutsbrüder, wie sie Kraft seiner Fürsprache heißen können (Hebr 2,11ff.), dem Widerspruch der stummen Gewalt mit beredtem Widerstand "bis aufs Blut" (Hebr 12,4) begeben lernen.

Ja, die vom Zusammenstoß des blutleeren religiösen Ideals mit der blutigen Realität gerade auch der Religion ermatteten armen Seelen (Hebr 12,3) bedürfen in Wahrheit nicht mehr der Milch der frommen Denkungsart (Hebr 5,12ff.), sondern der Sprache einer mündigen Hoffnung, die sich im innersten Geheimnis Gottes verankert, dem "Wort der ewigen Treue, die Gott uns Menschen schwört" (Jochen Klepper),¹⁹ indem er sich's selber zuschwört (Hebr 6,13-17). So erweist sich die Sprache des Blutes Jesu inmitten sprachlosen Entsetzens über die Sünde und ihre Folgen als Gottes ureigenes Wort, mit dem er das Innerste des Menschen, den rätselhaftesten Ort der Schöpfung, das Herz erreicht (Hebr 3,12; 4,12;

10,22; 13,9): "Zwischen gestern und morgen schwingt es/ Lautlos und fremd/ Und was es schlägt/ Ist schon sein Fall aus der Zeit" (Ingeborg Bachmann).²⁰ Das durch Gottes Anruf ins Heute der zeitlichen Verantwortung erhobene Herz (Hebr 3,7-4,11) kennt in Jesu Blut die Bürgschaft (Hebr 7,22) für einen unvergänglichen Bund Gottes mit seinen Geschöpfen, ein Verhältnis vollkommener Intimität, da keine Sünde mehr die Verwirklichung des Willens Gottes hindern wird (Jer 31,31-34^{LXX} = Hebr 8,8-12; vgl. 10,16ff.). Die viele Ausleger – nicht zuletzt Luther²¹ – irritierende Rigorosität des Hebräerbriefs, der die zweite Buße verwirft (Hebr 6,4ff.; 10,26-31; 12,17) mag zumindest "berufsmäßige Gottesstreiter, die Christi Blut in hegel förmigen Flaschen abfüllen" (Günther Grass),²² daran hindern, mit der Sünde ein dialektisches Spiel zu treiben, indem sie das Böse in ihre theologischen Rechnungen einbeziehen, statt mit Gott allein zu rechnen.

Der Hebräerbrief kennt hier nur ein Entweder-Oder. Nicht einmal ein Bewußtsein von der Sünde bleibt da mehr übrig, wo das Herz durch "Besprengung" mit Jesu Blut gereinigt wurde (Hebr 9,14; 10,2.22; 12,24), weil Gott der Sünde nicht mehr gedenkt (Hebr 8,12; 10,17). Aber solchem Vergessen der Sünde entspricht eine neue, radikalisierte Art der Erinnerung (vgl. Hebr 11,15 mit 22!), indem ja gerade die Sünde als durch Jesu Blut überwunden ganz zur Sprache gebracht sein will, wenn ungeteilte Verantwortung des göttlichen Willens heute möglich sein soll. Insofern liegt also kein Widerspruch zu dem oben über den Epheserbrief Gesagten vor. Erinnerung ist indessen jetzt nicht die eines unfruchtbaren (Hebr 12,17!) schlechten (Hebr 10,22), sondern eines durch Gottes Gnade sensibilisierten guten Gewissens (Hebr 13,18), das sich am Beispiel des Widerstands gegen das Böse und des Standhaltens im Leiden stärkt (Hebr 10,32; 13,3.7), ein Nicht-Vergessen des gu-

ten Werkes (Hebr 6,10; 13,2.16).

Vorwärts weist das Blut Jesu, in eine bessere Zukunft, und redet insofern "besser" als Abels Blut, das Kain bei seiner bösen Tat, in seiner elenden Vergangenheit festhält (Hebr 12,24). Wer, wie Herbert Braun in seiner gewissenhaften Auslegung des Hebräerbriefes, als Zeitgenosse fragt, "ob dies gegenständlich-materielle Sühnedenken für uns theologisch möglich ist",²³ übersieht, daß im Hebräerbrief dem Blut Jesu der Geist des Heute (wie bei Paulus der Glaube – siehe oben) hoffnungsvoll korrespondiert (Hebr 3,7; 4,7; 9,14; 10,29), der Geist der Gnade, der eben das Böse in seiner von uns her unaufhebba- ren Schwere, in seiner Gegenständlichkeit und Materialität ins lösende Wort zu heben weiß.²⁴ Bedenkt man, wie wenig der da und dort mit Hingabe unter uns zelebrierte Kult der "Aufarbeitung der Vergangenheit" die Gewissen zum Besseren erreicht (Hebr 9,9.14), wie dieser hoffnungslose Kult eher zu neuem Bösen reizen mag,²⁵ erscheint die Frage nach einer Alternative, die das Gewicht des Bösen, *pondus peccati*, "das große Weltgewichte" (Paul Gerhardt, *EKG* 63,2) zu ermessen weiß, indem sie es aufhebt, dem Zeitgenossen als nicht ganz abwegig.

Jesu Blut ist darum nicht in irgendein schematisches Sühnedenken einzuordnen, was sich im übrigen schon für die alttestamentlichen Texte, die der Hebräerbrief bearbeitet, nicht empfiehlt.²⁶ Das hieße nur, nicht zu hören, was hier als Gottes Weisung für heute zu hören ist und insoweit Jesu Blut als "profan" (Hebr 10,29) zu betrachten, wovor der Hebräerbrief nur warnen kann. Der, wie der Brief betont, durch sein *eigenes* Blut (Hebr 9,12; 13,12) handelnde Hohepriester nach der Weise Melchisedeks ist eben nicht Opfer – sowenig wie er Priester ist (Hebr 8,4). Er ist heute, was er war und in Ewigkeit uns zugut sein wird (Hebr 13,8): der Sohn, der mitfühlenden Gehorsam lernte: *emathen aph' hon epathen* (Hebr 5,8). Da-

von spricht sein Blut, das Herz gerade im Leiden Gottes vergewissernd. Und indem die Sprache des Blutes Jesu auch die Begriffe reinigt, muß "Opfer" jetzt, in der Sprache der Bibel heißen: "Lobopfer [...] das ist/ die Frucht der Lippen, die seinen Namen bekennen" (Hebr 13,15; vgl. LXX Ps 49,14.23 u.a.) und müssen die Bekenner des Namens Gottes wissen, daß einzig "Wohltun" und "Mitteilen" die Opfer sind, die Gott gefallen (Hebr 13,16).

Schluß

Ob Jesu Blut, die "Seele" des Neuen Testaments, sprechen könne, und zwar als dieses selbst, das war von Schillers *tabula votiva* "Sprache" her die Frage. Ich stelle ihr abschließend eine weitere, "Tonkunst" überschrieben, zur Seite: "Leben athme die bildende Kunst, Geist fodr" ich vom Dichter/ Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus".²⁷ Könnte es sein, daß die neutestamentliche Wissenschaft die Muse Polyhymnia meint entbehren zu können und deswegen die Sprache des Blutes Jesu aus den Texten so schlecht zu hören vermag? Dann wären wir hier, bei der Aufgabe der theologischen Bachforschung, in einer günstigeren Lage: Hier kann ja weder der Text die Musik noch die Musik den Text entbehren. Was vom Blut Jesu zu sagen ist, das erscheint hier in seinem wahren Element. Denn die neutestamentliche Sprache des Blutes Jesu will gerade, wie gezeigt, von der Eulogie her verstanden sein. Da kommt es nicht nur darauf an, was ausgesagt wird, sondern was in der jeweiligen Aussage alles mitklingt, das ganze Alte oder besser (nach Erich Zenger²⁸) Erste Testament und mit ihm die ganze Schöpfung. Keine Tiefe unserer mörderischen Realität, die von dieser Sprache nicht erreicht würde, und keine Höhe, die ihr unerschwinglich wäre! Zugleich herrscht in ihr eine gei-

stige Klarheit und seelische Durchsichtigkeit, die nichts im Ungefähr der Gefühligkeit verschwimmen läßt. Indem sie den Einen Gott Israels in der Vielstimmigkeit seines Redens zu Gehör bringt, deckt sie kritisch die Stummheit der lautsprechenden Götzen auf, die Dummheit ihrer monotonen Blut- und Boden-Ideologien. Ihre unvergleichliche Ordnung ist mehr als Ordnung, nämlich Frieden. Und so vermag sie zu trösten in den Zeiten der Trostlosigkeit, weiß sie die Schwermut von ihrem Grunde her zu heben. Ihr Reichtum an Bedeutung erschöpft sich nicht im Begriff, wiewohl sie auch die Arbeit an der Reinigung der Begriffe nicht scheut. Geht es doch um die nicht endende Fürsprache Jesu für eine Welt, die ohne solche Fürsprache nicht wäre.

Wie gut, daß uns die neutestamentliche Sprache des Blutes Jesu in ihrer umfassenden Biblizität wenigstens noch über Johann Sebastian Bach erreicht, wenn schon die Predigt in dieser Sache versagt mit der Folge, daß sie den Dämonen des Blutes freien Lauf läßt.²⁹ Gewiß, es gibt in dieser Sache eine nicht unbegründete Sorge vor frommem Kitsch und geistlicher Diziplinlosigkeit, um von Schlimmerem zu schweigen.³⁰ Aber auch hier gilt: *abusus non tollit usum*. Daß eine Musik von Rang dem Theologen in seinem eigenen Geschäft hilfreich werden kann, mag die Beschäftigung mit unserem Thema lehren. Luther, dem Polyhymnia nicht fremd war, wußte bei der Auslegung von Johannes 19,34 (in der *Hauspostille*) von Jesu Blut als der Anzeigung des Lebens in seinem Tod und konnte darum die Sache so zur Sprache bringen:

Also lebet und fleust das blut unseres lieben Herrn Christi noch jimmerdar, es ist nit gestocket noch kalt, es fleust und springt, nach dem er tod ist, und alle, die dadurch besprenget werden, haben vergebung der sünden und sind kinder des ewigen lebens. Das lerne [...]³¹

Curriculum vitae

Kristlieb Adloff, geboren 1934 in Woldenberg/Neumark, Studium der Evangelischen Theologie in Mainz, Heidelberg und Erlangen, Pfarrer in Pullach/Isartal und Bochum, Wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum, theologischer Lektor im Neukirchener Verlag und seit 1980 Dozent für Biblische und Praktische Theologie am Missionarseminar in Hermannsburg bei Celle. 1970 Promotion zum Dr. theol. mit einer rhetorischen und homiletischen Untersuchung zum Zweiten Korintherbrief des Paulus. Diverse Veröffentlichungen zum Thema Gottesdienst und Predigt sowie zu Fragen einer im Horizont des christlich-jüdischen Gespräches zu erneuernden Biblischen Theologie. 1988 erschien: *Die Predigtwoche. Ein homiletisches Exerzitium*.

Anmerkungen

1. So die Mehrheit der Ausleger, vgl. jetzt Herbert Braun, *An die Hebräer* [HNT 14] (Tübingen 1984), S. 440, mit Hans-Friedrich Weiß, *Der Brief an die Hebräer* [KEK 13] (Göttingen¹⁵ 1991) [1. Auflage dieser Auslegung], S. 682f.
2. Vgl. nur Otto Böcher, Art. 'Blut. II. Biblische und frühjüdische Auffassungen', in: *TRE* 6 (1980), S. 729-736; sowie dessen Art. 'haima', in: *Exwnt* 1 (1980) Sp. 88-93; G. Barth, *Der Tod Jesu Christi im Verständnis des Neuen Testaments* (Neukirchen-Vluyn 1992), S. 46-56. Praktisch-theologische und realitätsnähere Zugänge zur Sache bei Klaus-Peter Jörns, 'Der Sühnetod Jesu Christi in Frömmigkeit und Predigt. Ein praktisch-theologischer Diskurs', in: *ZThK*, B 8 (1990), S. 70-93; von demselben Verfasser: 'Kain und Abel', in: *Von Adam und Eva bis Samuel. Frauen und Männer in*

- der Bibel* I [DAW 61], hrsg. von Klaus-Peter Jörns (Göttingen 1993), S. 29-39; Manfred Josuttis, *Über alle Engel. Politische Predigten zum Hebräerbrief* (München 1990), S. 80-83, 185-189. Dogmatisch vorbildlich: Hans Joachim Iwand, Art. 'Blut Christi. II. Dogmatisch', in: *RGG* I (3/1957), Sp. 1330f.
3. Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799* (Weimar 1943), S. 302.
 4. Dazu und zum Thema insgesamt vgl. die lehrreichen Ausführungen von Günter Bader, *Symbolik des Todes Jesu* [HUTH 25] (Tübingen 1988).
 5. Zur jüdischen Beracha vgl. Ismar Elbogen, Art. 'Beracha', in: *JLI* (1927), Sp. 840ff.; Peter Schäfer, Art. 'Benediktionen. I. Judentum', in: *TRE* 5 (1980), S. 560ff., hier: S. 560f.; Leo Trepp, *Der jüdische Gottesdienst. Gestalt und Entwicklung* (Stuttgart/Berlin/Köln 1992), S. 199f. u.ö. (Trepp referiert a.a.O., S. 184, die Deutung von Lawrence Hoffman, der die *Berachot* im Unterschied zu den drei anderen rabbinischen liturgischen Formen – *Tefillot*, *Keduschet* und *Havdalot*: *bBer* 33a – so versteht: "Die Berachot, wie die Segnungen über Speisen, bringen Gottes Eigentum in den menschlichen Bereich."). Daß die Bezeichnung *Eulogia* speziell für den kurzen hymnischen Schluß der Berachot verwendet werden kann, bleibt hier außer Betracht. Zur neutestamentlichen Form der Eulogie vgl. Reinhard Deichgräber, *Gotteshymnus und Christushymnus in der frühen Christenheit. Untersuchungen zu Form, Sprache und Stil der frühchristlichen Hymnen* [STUNT 5] (Göttingen 1967), S. 24-44, 64-78; von demselben Verfasser: Art. 'Benediktionen. II. Neues Testament', in: *TRE* 5 (1980), S. 562f.; von derselben Verfasser: Art. 'Formeln, Liturgische. II. Neues Testament und Alte Kirche', in: *TRE* 11 (1983), S. 256-263, hier: S. 258f.
 6. Vgl. dazu Klaus Müller, 'APECHEI (Mk 14,41) – absurda lectio?', in: *ZNW* 77 (1986), S. 83-100, hier: S. 96f. sowie Kristlieb Adloff, '(Kein) Gottesdienst für nette Leute. Theologische Frage- und Ausrufezeichen zur gegenwärtigen Diskussion um den Gottesdienst', in: *PTh* 79 (1990/91), S. 26-41, hier: S. 37ff.
 7. Zum Kontext vgl. Kristlieb Adloff, 'Predigtmeditation mit 1. Kor 10,16-21', in: *GPM* 32 (1977/78), S. 146-155, hier: S. 149f. sowie Peter v.d. Osten-Sacken, "'Geschrieben zu unserer Ermahnung [...]'. Die Tora in 1. Korinther 10,1-13', in: *Die Heiligkeit der Tora. Studien zum Gesetz bei Paulus* (München 1989), S. 60-86.
 8. Vgl. dazu z.B. Friedrich-Wilhelm Marquardt, *Das christliche Bekenntnis zu Jesus, dem Juden. Eine Christologie*, Bd. 2 (München 1991), S. 199ff. Für das Judentum ist in Gen 22 gerade die endgültige Verwerfung des Menschenopfers wichtig, vgl. *Isaak wird wieder geopfert. Die "Bindung Isaaks" als Symbol des Leidens Israels. Versuche einer Deutung*, hrsg. von Willem Zuidema, (Neukirchen-Vluyn 1987).
 9. Karl Barth, 'Das christliche Leben', § 78,2: 'Die herrenlosen Gewalten', in: Ders., *Gesamtausgabe* II. 1959-1961 (Zürich 1976), S. 363-399.
 10. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Der Tragödie erster Teil. *Nacht*.
 11. Siehe zum Begriff "Gnadenstuhl" Helene Werthemanns Beitrag in diesem Band.
 12. Vgl. nur Gerhard Barth, a.a.O., S. 38ff., 47ff., 50-56, 59-64 (Lit.!).
 13. Zu dieser Stelle vgl. Pierre Lenhardt / Peter v.d. Osten-Sacken, *Rabbi Akiva. Texte und Interpretationen zum rabbinischen Judentum und Neuen Testament*

- [ANTZ 1] (Berlin 1987), S. 154-173.
14. Jürgen Becker, 'Die neutestamentliche Rede vom Sühnetod Jesu', in: *ZThK*, B 8 (1990), S. 29-49, hier: S. 45.
 15. "Darumb so hüte dich, das du nit thuest, wie rohe leut gemeinglich pflegen, und gedenckest: Was gehets mich an, was auß des Herrn Christi seyten geflossen ist? Mir genüget, das ich weyß, das er am Creutz gestorben ist [...]" *WA* 52, S. 815, Z. 35-38 (*Hauspostille* 1545, 12. Passionspredigt über Joh 19,25-37).
 16. Ernst Lohmeyer, *Grundlagen paulinischer Theologie* [BHTh 1] (Tübingen 1929); vgl. Hermann Binder, *Der Glaube bei Paulus* (Berlin 1968); Wolfgang Schenk, 'Die Gerechtigkeit Gottes und der Glaube Christi. Versuch einer Verhältnisbestimmung paulinischer Strukturen', in: *ThLZ* 97 (1972), S. 161-174; Morna Hooker, 'PISTIS CHRISTOU', in: *NTS* 35 (1989), S. 321-342.
 17. Das setzt voraus, daß das *autou* bei *tes dikaiosynes* in Röm 3,25 auf Christus bezogen wird, was auch grammatisch das Nächstliegende ist, vgl. Reinhard Wonneberger, *Syntax und Exegese. Eine generative Theorie der griechischen Syntax und ihr Beitrag zur Auslegung des Neuen Testaments, dargestellt an 2. Korinther 5,2f. und Römer 3,21-26* [BET 13] (Frankfurt/M. 1979), S. 233f., 260f., 273.
 18. Mit dem hellenistischen Gegensatz von Schein und Wirklichkeit ist der Sprachgebrauch des Hebr noch nicht hinreichend erklärt: Das "Schattenbild" – vgl. Otfried Hofius, Art. 'skia', in: *Exwnt* 3 (1983), S. 605f. – verdankt sich dem Himmlischen, den künftigen Gütern, der wahren Gestalt der Dinge. Vom Kommenden gilt, daß es "seinen "Schatten" schon in die Gegenwart wirft" (Ernst Lohmeyer, *Die Briefe an die Kolosser und an Philemon* [KEK IX. Abt. 2] (Göttingen¹⁰1954), S. 122 zu Kol 2,17). Als "Schatten" ist auch die erschreckende Epiphanie von Hebr 12,18-21 zu verstehen.
 19. Jochen Kleppers Morgenlied "Er weckt mich alle Morgen [...]" (1938), Strophe 2, in: Jochen Klepper, *Kyrie. Geistliche Lieder* (Bielefeld¹⁹1992), S. 9ff., hier: S. 10.
 20. Ingeborg Bachmann, "'Fall ab, Herz'", in: Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit. Gedichte* [Serie Piper 306] (München 1983), S. 12. Vgl. zur Sache Kristlieb Adloff, 'Predigtmeditation mit Hebr 4,9-13', in: *GPM* 30 (1975/76), S. 131-138, hier: S. 133f.
 21. Vgl. Martin Luthers Vorrede zum Neuen Testament von 1522: *WA, DB* 7,344.
 22. Günter Grass, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (Neuwied/Darmstadt 1972), S. 52.
 23. Herbert Braun, a.a.O., S. 258.
 24. Günter Bader, a.a.O., S. 245: "Gewiß sind in Jesu Tod Ding und Sprache präsent; aber in dem Maß, wie sich der Terror des Dings zum Opfer präzisiert, muß sich die Poesie der Sprache präzisieren zum Gebet."
 25. Vgl. Ruth Klügers Anfragen an den KZ-Gedenkstätten-Kult in ihrem Buch *Weiter leben. Eine Jugend* (Göttingen 1992), S. 69-80, die sie (am 6. 8. 1993 in der Synagoge in Celle) mündlich noch um das Bedenken erweiterte, es möchte die Faszination der Täter gerade an solchen Orten leicht das Gedenken an die Opfer übertreffen. Dagegen: Bemühung um "Zeitschaften" statt um Ortschaften, Glaube an die in der Erinnerung zu beschwörenden "Gespenster" der Toten statt Glaube an den Herrgott als "das personalisierte Gleichgewicht" (71.79) – das ist keine "Vergangenheitsbewältigung", wie Ruth Klüger wohl weiß.
 26. Vgl. nur Frank Crüsemann, *Die Tora. Theologie und Sozialgeschichte des alt-*

- testamentlichen Gesetzes (München 1992), S. 360-374 (Lit.!).
27. Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 2, Teil 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805 (Weimar 1983), S. 325.
28. Erich Zenger, *Das Erste Testament. Die jüdische Bibel und die Christen* (Düsseldorf 1991).
29. Vgl. Klaus-Peter Jörns, *Der Sühnetod Jesu Christi* [...], a.a.O., S. 74-81, 88ff. Einem harmonisierenden Gottesglauben ist Ruth Klügers "Gespensterglaube" allemal vorzuziehen [s.o. Anm. 25]!
30. Vgl. Hans Schneider, Art. 'Blut. iv/2. Christi Blut in evangelischer Frömmigkeit und Theologie', in: *TRE* 6 (1980), S. 738ff. Vgl. zur Ambivalenz christlichen Glaubens Ignaz Maybaum: "In Polen sieht man auf einem jeden Landweg das Bild des Mannes, der qualvoll an den Wunden starb, die man ihm unbarmherzig geschlagen hatte. Wo die Nationalsozialisten Auschwitz und Treblinka erbauten, war das Kreuz ein besonders charakteristisches Merkmal der Landschaft. Stellvertretendes Leiden ist heilig. Grausamkeit ist dämonisch. Das Kreuz redet von beidem." (Zit. nach Abraham Soetendorp, "Lege deine Hand nicht an den Knaben!", in: Willem Zuidema, a.a.O., S. 70-103, hier: S. 94.)
31. *WA* 52, S. 816, Z. 18-21 [siehe Anm. 15].

Die Thematik von Blut und Wunden in der geistlichen Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Das Thema von Blut und Wunden wird in der geistlichen Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts auf mannigfache Weise gestaltet, seine Bedeutungsfülle bot dem poetischen Ingenium viele Möglichkeiten.

Am Beispiel der Protestanten Andreas Gryphius und Johannes Heermann wird gezeigt, wie stark die Dichter in der Tradition der Schriftauslegung wurzeln und wie sie auch am breiten Strom mystischer Motive teilhaben. Mit der Lyrik des katholischen Autors Johannes Scheffler (Angelus Silesius) kommen teilweise andere Traditionen in den Blick, die Thematik verbindet sich mit der Herz-Jesu-Verehrung. Mit Zinzendorf ist entwicklungsgeschichtlich der Endpunkt erreicht.

Das Thema Blut und Wunden ist für die Literatur der Frühen Neuzeit ein ergiebiges, aber auch ein anspruchsvolles und kompliziertes. Hat man doch zu berücksichtigen, daß die Gedichte und Lieder, in denen es gestaltet wurde, erst vor dem Hintergrund der kirchlich-exegetischen Tradition und der frömmigkeitlichen Praxis, zu der sie gehören und der sie dienen, voll verständlich sind. Die Literaturgeschichte hat sich in den letzten Jahrzehnten dieser in der geistlichen Lieddichtung liegenden Herausforderung nachdrücklich gestellt, sie hat teilweise ver-

schüttete Überlieferungen freigelegt und die Zusammenhänge zwischen der Dichtung und der Erbauungsliteratur nachgewiesen. Aber sie ist mit Sicherheit noch nicht dahin gelangt, daß großräumige Entwicklungen auf gesicherter Materialbasis dargestellt und mit der erforderlichen Detailkenntnis überschaubar gemacht werden könnten.

Die deutsche Kulturlandschaft ist in der Frühen Neuzeit alles andere als einheitlich. Landschaftliche und häufig auch lokale Verhältnisse im engeren Sinn bedingen ein äußerst differenziertes Bild in politischen und kirchlichen Fragen. Das "cuius regio, eius religio"-Prinzip hatte weitgehende Folgen auch für die Glaubensgeschichte, deren territorial unterschiedliche Besonderheiten im Einzelfall von Bedeutung wären. Um deshalb einigermaßen sicheren Boden zu gewinnen, werde ich mich für das 17. Jahrhundert auf Schlesien beschränken und für das 18. nicht über das benachbarte Herrnhut hinausgehen. Allerdings sei hier gleich angefügt, daß Schlesien für jene Zeit in literarischer Hinsicht der fruchtbarste Boden ist, von dessen Erträgen der Leipziger Buchhandel in nicht geringem Maße profitierte. Zugleich ist es für die zur Debatte stehende Thematik insofern aufschlußreich, als das nahezu ganz protestantische, aber zu Österreich gehörige Land im Zuge der vom Haus Habsburg energisch betriebenen Gegenreformation vielfach in Bedrängnis geriet.

Andreas Gryphius

Andreas Gryphius (1616-1664), einer der größten deutschen Dichter überhaupt und im Schlesien seiner Zeit zweifellos der bedeutendste und wortmächtigste, war Syndikus der evangelischen Stadt Glogau, die enge Beziehungen zu Breslau unterhielt. Die Gegenreformation, die eine Schließung vieler protestantischer Kirchen veranlaßte, führte

auch an Glogau nicht vorbei. Hier stand, vor den Toren der Stadt, eine der drei sog. schlesischen Freikirchen; Gryphius hielt bei deren Gründung die Rede (10.12.1651). Gryphius war der evangelischen Sache von Herzen zugetan; in seinen Gedichten zeigt er sich mit der Tradition der Schriftauslegung gut vertraut. Das geht auch aus dem Gedicht hervor, mit dem ich in das Thema einführen möchte: "Auff den Sonntag deß liebeichen Samariten/ oder XIII. Sonntag nach dem Fest der H. Dreyeinigkeit. Luc. 10":

Biß auff den Tod verwund't/ zerfleischt/ zumalmm't/ zuschlagen
 Verschmacht ich vnd vergeh/ itzt schwindet mein Gesicht/
 Der schwache Leib erstirbt/ mein mattes Hertze bricht;
 Der müde Geist vergeht in tausendfachen Plagen.
 Die Adern starren schon/ der Mund kan nicht mehr klagen.
 Der Tod schwebt über mir/ ich weiß schier selber nicht
 Wie schwer der Schmertzen sey! O wahres Lebens Licht!
 HERT JESU wilst du auch so wenig nach mir fragen
 Als Priester und Levit! Ach Samarite kom Vnd geuß mir Oel vnd Wein/ den Blut vnd Wasser=Strom
 Auß deiner Seiten eyn! Die rauen Wüsteneyen Der Mörder=vollen Welt vermehren nur die Noth/
 Ich wil ins Kirchen=Haus/ da man auff dein Gebot
 Durch Wort vnd Sacrament kan von dem Tod entfreyen.¹

Das Gedicht gehört zu der Sammlung *Son- und Feyrtags=Sonnette*, die erstmals 1639 in Leiden erschienen ist. Der Titel verweist auf die Einordnung des Themas in die Lesungen des Kirchenjahrs. Das Gedicht behandelt die Perikope aus Luk. 10, das Gleichnis vom Samariter, der sich eines am Straßenrand liegenden verwundeten Mannes

annahm, nachdem ein Priester und ein Levit achtlos vorübergegangen waren.

Gryphius verwendet exegetisches Material, das in der bekannten und vielgelesenen Perikopenliteratur seiner Zeit bereitgestellt worden war und auch von anderen Autoren in Form von Perikopenliedern und -gebeten aufgenommen wurde, wie etwa in Johann Heermanns *Schließ=Glöcklein* (1632) und in Valerius Herbergers *Hertz=Postille* (1613).² Die Gebete sind ein wichtiger Teil der Perikopenliteratur und -dichtungen, sie sollen die individuelle Andacht im Hause vertiefen und fördern. Auch Gryphius' Sonnett wendet die Gebetsform an. Diese dient hier namentlich zur Herstellung des Bezugs auf Christus als Samariter. An ihn wendet sich das betende Ich, das sich in den Zustand des ausgeraubten, verwundeten Mannes versetzt und an sich selbst die Symptome des geistlichen Todes erfährt.

Gryphius folgt der exegetischen Tradition genau, wenn er im zweiten Teil, im ersten Terzett, zum Motiv des heilbringenden Opfers Christi überleitet: Blut und Wasser aus Christi Seite sind die Zeichen der Erlösung des Menschen durch den Kreuzestod. Ganz ähnlich liest man es bei Herberger:

Jesu mein Hertz hat Wunden tieff
 Brauch du ein Samariter Grieff /
 Im Fläschlein deiner offenen Seit
 Ist Oel vnd Wein für mich bereit /
 Dein Blut vnd Wasser flöß mir ein /
 Für mich zur Christen Herberg fein /
 An Leib vnd Seele pflege mein /
 Dir wil ich ewig danckbar seyn.³

Die Fügung "Oel und Wein" entstammt zunächst dem Evangelientext: "[...] verband ihm seine wunden/ und goß darein öl und wein" (Luk. 10,34).⁴ Sie leitet aber dann, wie im Gedichttext ausgesprochen, auf Christi "Blut vnd Wasser=Strom" über. Bedenkt man jedoch die Technik des Barocksonetts mit der überraschenden Schlußpointe (der gedanklichen Zuspitzung), kommt eine exe-

getische Variante in den Blick, die beim Christus-Bezug nicht mehr auf die Verbindung mit Joh. 19,34 rekurriert: "[...] der kriegsknechte einer öffnet seine seite mit einem speer/ und alsbald gieng blut und wasser herauß". Gryphius setzt zwar wie Herberger beides ineins, Öl und Wein, Wasser und Blut, aber im Sonett ist der Nexus schließlich doch ein anderer. Das zweite Terzett läuft auf die Wendung "Wort vnd Sacrament" hinaus, die aus einer anderen Auslegungstradition stammt. Diese wird von dem weiteren Kontext des Gleichnisses angeregt, in dem es um die Frage des Schriftgelehrten nach dem ewigen Leben und die Antwort Jesu mit dem Hinweis auf das Gesetz geht (Luk. 10,25f.). Dabei werden Öl und Wein nach verschiedener Seite hin ausdifferenziert, auch z.B. als "Wein" des Evangeliums oder des Gesetzes und "Öl" der am Kreuz wirkten Gnade. In dieser Form findet man das Motiv bei Heermann:

Nimb des Gesetzes scharffen Wein:
Wasch' aus die wunden: geuß darein
Das Gnaden-Oel/ das dir floß
Aus deinen Wunden: da du bloß
Am Creutze hiengest mit geduldt:
Vnd zahltest meine schwere Schuldt.⁵

Die Predigt, die den Menschen mit der Anforderung des Gesetzes konfrontiert, und die Rechtfertigung am Kreuz rücken in die gedankliche Mitte des Sonetts. Sie begünstigen nicht eine private Andacht und ein meditatives Sichversenken in die Passion Christi, sondern verweisen auf die Bedeutung der Glaubensgemeinschaft: Sie führen weg von den "Wüsteneyen" der räuberischen Welt, hin zur Kirche. Auch diese Wendung ist in der Perikopenliteratur heimisch; sie versteht die "Herberge" ("und führet ihn in die Herberge/ und pflaget sein": Luk. 10,34) als die Kirche. Die so erfolgte Zuteilung an die zwei Elemente "Wort und Sakrament" allegorisiert die "zween groschen", die der Sa-

mariter dem Wirt aushändigt mit der Weisung: "Pflege sein" (Luk. 10,35). Echt lutherisch dürfte diese Wendung sein, die in der treffsicher gesetzten Pointe auf die Kirche mit Wort und Sakrament als Weg zum Heil verweist – im Einklang mit der Perikopen-tradition: "[...] in die Herberge seiner Christlichen Kirchen geführt: Da lesset er vnser pflegen durchs Wort vnd Sacrament / das sind die beyden Groschen" (Johann Arndt).⁶ Schließlich ist wohl das "Kirchen=Haus" nicht nur als die Gemeinschaft der Gläubigen, sondern auch als das Gebäude zu verstehen, um das die Protestanten in Schlesien zu kämpfen hatten.

Die Strenge des Andreas Gryphius und die ebenso virtuos wie exakt gestochene Linienführung in den Gedichten wird man bei Johannes Heermann vergebens suchen. Heermanns Gedichte sind aus der eigenen Andacht hervorgegangen und sind in erster Linie für die Hausandacht bestimmt. Der Dichter hat ein Publikum anvisiert, das mit einfachen Worten auskommt, die in bekannten Melodien zu singen sind. So kündigt es z.B. die Sammlung von 1630 auf dem Titelblatt an: *DEVOTI MUSICA CORDIS. Hauß= vnd Herz=Musica. Das ist: Allerley geistliche Lieder/ aus den H. Kirchenlehrern vnd selbst eigner Andacht/ Auff bekandte/ vnd in vnsern Kirchen vbliche Weisen verfasst.*

Johannes Heermann

An der geistlichen Lyrik Johann Heermanns (1585-1647) läßt sich beobachten, daß die Erlösungsbegriffe von Kreuz und Tod Christi häufig aufgespalten werden und das Motiv vom Kreuzestod vorzugweise mit der Umschreibung vom Blut Christi wiedergegeben wird. Das ist auch in der Erbauungsliteratur jener Zeit üblich. Das Verfahren bietet Möglichkeiten für eine ansehnliche Variationsbreite, für poetisch-rhetorische Zu-

sammensetzungen (Herzblut, Lebensblut etc.), ebenfalls für ein Anfügen des Blutmotivs an andere, verwandte Motive wie Wasserquelle, Wasser des Lebens, Brunnquell und dgl. Auch innerhalb des theologischen Bedeutungskonnexes der Passion ist es auf vielfache Weise auf den Menschen in seiner Erlösungsbedürftigkeit anwendbar. Das Blut ist Wundenblut, das die Sünde des Menschen abwäscht, und in dieser Qualität wird dessen Kostbarkeit hervorgehoben.

In den Metaphern von Strömen und Fließen ist sowohl die Dynamik wie die Überfülle ausgedrückt, der theologische Tatbestand wird in der poetischen Hyperbel spürbar dynamisiert:

Die Thür zum schönen Paradiß
Hat Er gewiß
Durch sein Blut auffgeschlossen/
Das aus den Wunden mildiglich
Am Creuze sich
Mit Strömen hat ergossen.⁷

Die Wendung von der "schönen rothen Flut" schließt sich hier gleich an. Daran ist beachtenswert, daß sie bei Luther auf das Taufwasser, bei Heermann dagegen auf das Kreuzesblut Christi bezogen wird.⁸ Ähnliches gilt für die Wendung "Blut-schweiß", die in der Bedeutung "Blut" steht. Sie war schon bei Luther vorgebildet (die Verbindung von Blut und Schweiß ist biblischen Ursprungs: Luk. 22,44), aber es läßt sich nachweisen, daß Heermann sie nicht deshalb, sondern aus rhetorischen Gründen bevorzugt und "Blut"-Stellen später mit Hilfe des kräftigeren Ausdrucks dynamisiert.

Die Kostbarkeitsmetaphern Heermanns entfernen sich nicht allzu weit von der Tradition. Das Blut ist wie bei Luther rot oder "rosinfarb",⁹ schon ein Tropfen kann das Blut des Menschen ganz "durchröten".¹⁰ Mit letzterer Vorstellung reicht Heermann in einen Bereich hinein, der schon von der Mystik und der Blut-Theologie besetzt war.

Die Bitte um ein "Tröpflein Blut" ist häufig, sie verbindet das am Kreuz vergossene Blut mit dem der Beschneidung, wodurch die erste Christus zugefügte Wunde zu den letzten in Beziehung gesetzt wird.¹¹ Das Motiv will in dieser erweiterten Funktion erkannt sein, weil es die Grundlage konstituiert, auf der literarisch das ganze Leben Christi mit Blut assoziiert werden kann.

Ist das Blut kostbar, so liegt die Metapher "Schatz" auf der Hand. Heermanns geistliche Lyrik macht davon reichen Gebrauch, so daß diese auch für das "summum bonum" überhaupt stehen kann: "Jesus und sein theures Blut / Ist mein Schatz und höchstes Gut".¹² Die Fügung läßt sich dann verschiedentlich applizieren, etwa auf den Schatz im Acker (Matth. 13,44). Das gilt ebenfalls für die im Kirchenlied bekannte Wendung vom "Schmuck und Ehrenkleid", womit Heermann auf Christi "Unschuld und Gerechtigkeit" abhebt, ein Lied aus dem Jahr 1638 aber auf "Christi Blut vnd Herrligkeit", um später (1739) von Zinzendorf zu einem Lied von 33 Strophen ausgeweitet zu werden: "Christi Blut und Gerechtigkeit / Das ist mein Schmuck und Ehrenkleid".¹³

Die Blutmetaphorik verbleibt bei Heermann im allgemeinen im Rahmen der lutherischen Tradition. Dagegen findet man bei den Wunden eine Vorliebe für die Seitenwunde, die schon mit mystisch-erotischer Bedeutung aufgeladen ist. Häufig begegnet die Aufforderung, durch die Seitenwunde das liebende Herz Jesu zu schauen, und zwar bei Heermann wie bei anderen protestantischen Lieddichtern. Das Motiv geht auf das Passionsalve des Arnulf von Löwen zurück und legt somit eine Verbindung zur mittelalterlichen Mystik, namentlich der Brautmystik. Bei Heermann findet das seinen Ausdruck in einem innigen Ton der Liebe, in dem die Seele gleichsam erhöht wird. Sie darf als die Braut ihrem Bräutigam Christus ins Herz sehen:

Die Seit ist offen: schau hinein
 Wo mag doch grösser Liebe seyn /
 Als hier in meinem Herten?
 Die Füsse sind genagelt an /
 Daß ich von dir nicht weichen kan /
 Auch in den grösten Schmertzen.
 Mein Leib ist Blutroth und verwund:
 Ein jeder Tröpflein macht dirs kund /
 Das von mir ist geronnen:
 Ich zehle für dich aus mein Blut
 Und thue / was kein Bräutigam thut /
 Der sein Lieb lieb gewonnen.¹⁴

Die geschichtliche Verbindung der Brautmystik-Motive mit der Hohelied-Dichtung, die sich auf Origenes stützt, bringt nun ein weiteres Motiv herauf, das gern gestaltet wird: Das Bild von der Taube, die in den Felsritzen Schutz sucht (HL 2, 14). Es wurde von den Protestanten aus der mitteralterlichen Erbauungsliteratur übernommen und erweitert, sowohl in der Lieddichtung wie in der Meditationsliteratur. Ein Beispiel möge das verdeutlichen. In Heermanns *Crux Christi* ist folgende Stelle enthalten, die qua Diktion und Atmosphäre charakteristisch ist:

Wende hier christliche Seele deine Augen, ja dein Hertz zu dieser aufgespaltenen Seite deines HERRN JESU. Denn sie ist die Ritze oder Höhle, darein du dich verbergen kannst. Wir müssen in den Wunden Christi uns Nester und Wohnungen machen, wie die Vöglein in den hohlen Bäumen, sagt Bernhard. Wenn ein ungestüm Wetter aufzeucht, so verkriechen sich die kleinen Waldvöglein in die ausgehöhlten Bäume; ja die Tauben nisten in den hohlen Löchern. Also verbirg du dich auch in die durchstochene Seite Christi, wenn sich das Zornwetter Gottes findet und dich deiner Sünde halben verzehren will, so wird dichs nicht treffen. [...] Die aufgespaltnete Seite deines HERRN Jesu ist die rechte Freistadt, dahin fleuch mit Buß und Glauben, da wirst du sicher wohnen, Ruhe, Trost, Fried und Leben finden. Durch diese Spalte kann man zum himmlischen Vater im Himmel gehen, sagt Angelomus.¹⁵

Heermann fußt hier auf dem großartigen Prediger Valerius Herberger, der auch sonst sein großes Vorbild war.¹⁶ Es gibt aber einen großen Unterschied. Nicht nur ist die Stelle bei Heermann ungleich geschlossener ausgestaltet, sie ist obendrein ernster und ist Luther und der Reformation näher. Die Seele birgt sich vor Gottes Zorn in die Seitenwunde – wie das “Unwetter” auch zur Sündflut präzisiert wird –, es drohen Höllenstrafen. Und davor bringt sich die Seele in Christus und mit Christus in Sicherheit. Darauf ertönt auch die Ermahnung: Buße und Glaube eröffnen erst den Weg zum Vater. Die Seitenwunde wird als Spalte zum Eingang in das Himmelreich, zur “engen Pforte”, durch die man in die himmlischen Freuden findet. In dieser Fassung geht das Motiv in Heermanns Lieder ein:

Wo find ich Ruh und Trost? wo find ich Heil und Leben?
 Diß alles kanst du mir in deinen Wunden geben /
 HERR JESU Christ. Wer sich mit dir darein verbirgt:
 Der lebt / und ist getrost / auch wann der Tod ihn würgt.¹⁷

Das Ruhn in Christi Wunden wurde schon von der nächsten Generation als mystische Verirrung angesehen und bei Überarbeitungen meist ersetzt. Zell gibt ein instruktives Beispiel. Heermann dichtet:

Ich verberge mich in dich:
 Welch Feind kan verletzen mich?
 Wer sich legt in deine Wunden,
 Der hat glücklich überwunden.

Die bergende Örtlichkeit, die bei Heermann wohl als solche eigentlich zu verstehen ist, wird in einer späteren Überarbeitung eingeebnet, und mit einer blassen Werdung wird allenfalls der ursprüngliche Gedanke sinngemäß ausgedrückt:

JESU, deine heilige wunden,
Deine quaal und bitterm tod
Laß mir geben alle stunden
Trost in leibs und seelen noth.¹⁸

Das Beispiel ließe sich um viele ähnliche ergänzen. Das Sichversenken in Blut und Wunden, ja auch die Vergegenwärtigung des leidenden, sterbenden Christus am Kreuz mutete einer späteren Generation zu viel zu. Denn die Blut-und-Wunden-Motivik gehört in den Zusammenhang der Passionsstationen, die Martern und Todeswerkzeuge Stück um Stück ausmalen und den Betenden oder Meditierenden zum Nachvollzug der Passion anhalten wollen. Zweifellos ist hier vieles aus der katholisch-mittelalterlichen Tradition eingeflossen, so manche Wendung und so manches Bild erinnert daran. Aber das trifft nur einen Aspekt, anderes wird uns noch beschäftigen.

Johannes Scheffler

Verschiedentlich wurde die katholische Tradition angesprochen, die auch in Schlesien kräftige Spuren gezogen hat. Es soll deshalb nun der Blick auf einen anderen Lieddichter gelenkt werden, der diese Tradition voll verkörpert und der sich – anders als Heermann und vergleichbar mit Gryphius – einen festen Platz in der Literaturgeschichte erobert hat: Johannes Scheffler (1624-1677), den man auch als Angelus Silesius kennt. Scheffler hatte in Breslau das Elisabeth-Gymnasium besucht und anschließend seine Studien im Ausland fortgesetzt (Straßburg, Leiden, Padua). Es ist der typische Bildungsgang eines damaligen Intellektuellen, der Scheffler auch tatsächlich war. Er kehrte als Doktor der Philosophie und der Medizin nach Schlesien zurück und trat eine Stelle als Hofarzt in Oels an (1649-1652). Die Leidener Jahre waren in doppelter Hinsicht wichtig, denn in den Niederlanden hatte er die Werke Jacob

Böhmes kennengelernt. In Oels kam er dann in Berührung mit Abraham von Franckenberg, dem Böhme-Biographen, dessen reichhaltige Bibliothek (mit zahlreichen Werken der christlich-mystischen und der spiritualistischen Literatur) in seinen Besitz übergang. Am 12. Juni 1653 konvertierte Scheffler in Breslau zum katholischen Glauben und stellte sich in den Dienst der Gegenreformation, die seit 1650 in der schlesischen Hauptstadt beträchtlich an Einfluß gewonnen hatte. Die Lieder, die hier in Frage kommen, sind in der heute wie damals bekannten Sammlung enthalten, die schon im Titel ihre Zugehörigkeit zur Tradition der pastoralgefärbten Brautmystik zur Schau trägt: *Heilige Seelen=Lust/ Oder Geistliche Hirten=Lieder/ Der in jhren JESUM verliebten Psyche* (Breslau 1657).

Das zweite Buch der *Seelen=Lust* steht ganz im Zeichen der Passion. Hier findet sich nun eine ausgesprochene Wunden-Frömmigkeit. Das Lied "Sie nimmt ihre Zuflucht zu seinen Wunden"¹⁹ setzt die bekannten Metaphern ein: Die Wunden sind "Höhlen", in die sich die Seele senken will (Strophe 2) und in denen sie ihre Zuflucht sucht (Strophe 1); aus ihnen ergießt sich das Blut, das die Seele "weiß und rein" wäscht (Strophe 5); sie sind "die Bronnen", daraus wird "das Heil" "gewonnen" (Strophe 11); sie sind die "rosenrothe Quelle", in deren Flut das Herz "ertrinken" muß (Strophe 12); sie rufen das Verlangen wach, wie die Bienen des "Blutes Honigseim" aus den "Rosen deiner Wunden" zu saugen (Strophe 15):

Deine Wunden sollen werden
Meine Wohnstatt auf der Erden,
In denselben will ich bleiben
Und mich ihnen einverleiben.
O Jesu, zeuch mein Herz und Sinn
Ganz und gar in deine Wunden hin!

Für alle diese Bilder lassen sich Quellenbelege aus der mittelalterlichen und der neueren

Mystik sowie aus der katholischen Erbauungsliteratur beibringen, wie Louise Gnädinger das für das Lied "Die Psyche begehrt ein Bienelein auff den Wunden JESU zu seyn" (HL II 52) eindrucksvoll dargetan hat.²⁰ Scheffler stand die gesamte Tradition zur Verfügung, er war ein gelehrter und belesener Dichter. Der leichte Ton und die verspielt-schäferliche Einkleidung der ansonsten so ernsten Lieder können täuschen: Es ist keine natürlich-naive, sondern eine kunstvoll hergestellte Einfachheit, die auf affektive Wirkung abzielt.

Die literarische Bedeutung dieser Lieder liegt vor allem im gefühlvollen Ausdruck, in einer neuen sprachlichen Innigkeit, die ihren verliebten Gestus und den leichtflüssigen Duktus sowohl der weltlichen Liebesdichtung wie der reichen Tradition der Hohelied-Dichtung verdankt. Auf den Ton der schmelzend-süßen Liebe, wie sie für die Literatur der sog. "Jesusminne" charakteristisch ist,²¹ hat Scheffler seine Lieder gestimmt, ausdrücklich als Parodien jener "Welt=Liebe", die er in der Vorrede als unnütze Zeitvergeudung anprangert. Statt der "Dorinden/ Flavien/ Purpurillen/ und wie sie weiter heißen" sollte die Poesie sich "der Liebe ihres süßen Seligmachers" zuwenden, den Blick lenken auf Jesus Christus, "die allerfreundlichste Anmuttikeit / die alleranmuttigeste Lieblichkeit / die allerlieblichste Huldseligkeit / die allerhuldseligste Schönheit". Das Gegenbild trägt noch die Spuren der parodistischen Verkehrung: "Hier blühen die unverwelkliche Rosen und Lilien/ seine Wangen/ hier wachsen die unverbleichliche Corallen/ seine Lippen/ hier scheint die unverfinsterliche Sonn und Monde seine Augen [...]"²² So ist der Grundtenor bestimmt, der diese geistlichen Liebeslieder trägt und der auch die Blut-und-Wunden-Thematik mit affektiver Innigkeit einfärbt. Das darf bei einer Betrachtung des Liedes "Sie betrauert ihren Jesum" (HL II 57) nicht vergessen wer-

den, wenn der Gestus der liebevollen Vertrautheit und der ersehnten Körpernähe des geschundenen Geliebten konsequent durchgehalten wird.²³

Die ersten 6 der insgesamt 12 Strophen besingen den verloschenen Glanz des geliebten Toten – "Nicht ein Atem ist zu spüren/ Nicht ein Glied kannst du mehr rühren/ Ach der unerhörten Not!" Die Lippen sind "verblischen", die "Rosen deiner Wangen/ Sind verwelket und vergangen", die Stirn ist "ungestalt", "Ja deine Augen, meine Sonnen/ Sind verloschen und zerronnen". Die 6. und 7. Strophe fassen den Tatbestand zusammen, daß das liebreizende Antlitz und der ganze Körper zerschlagen und vom Blut gezeichnet ist: "Du bist ganz mit Blut umflossen",

Und, was mehr mein Herze kränket,
Dein verliebtes Herz ist wund.

Seufzer und Apostrophe-Formeln, die den Klage-ton begleiten, weichen in der 8. Strophe einer Reihe von affekthaltigen Exklamationen, die den rhetorischen Höhepunkt bilden:

O der Wunde! O des Schmerzens!
O du Herze meine Herzens!
O du Arznei meiner Pein!
O, daß ich [...]

Mit Strophe 9 erfolgt der Übergang: Psyche kann der völligen Hingabe Christi nur damit beantworten, daß sie sich ihrerseits "hin-streckt" und das vergossene Blut trinkt. Der Gedanke ist biblisch-theologisch (Joh. 6,55f.): das Blut Jesu als heilsamer Trank. Aber die dafür gewählte Wendung gehört in den Zusammenhang mystisch-erotischer Vorstellungen:

Weil dirs aber so gefallen,
Daß du Treuester von allen
Meinetwegen dies getan,
Will auch ich mich zu dir strecken
Und dein teures Blut auflecken,

Weil mein Mund sich rühren kann.

Daran schließt sich das Kußmotiv an, das aus der gleichen Vorstellungswelt stammt und im 17. Jahrhundert schon auf eine lange Tradition zurückblicken kann,²⁴ und das Motiv des durch die Wunde sichtbaren Herzens. Die herzliche Pflege des Leichnams ("Gewürz und Myrrhn" nehmen zugleich auf die Anbetung der Weisen Bezug: Matth. 1,11) erinnert an die mystische Umarmung und den Kuß auf die Seitenwunde in der Frauenmystik.²⁵

Deine Wunden will ich küssen
Und das liebste Herze grüßen,
Wie ich immer kann und weiß.
Deinen Leichnam will ich pflegen,
Mit Gewürz und Myrrhn belegen
Und ihn ehren mit großem Fleiß.

Gib nur, wenn ich dich so küsse,
Daß mir Seel und Geist zerfließe,
Daß mein Herze werde weich.
Daß der Balsam deiner Wunden
Heile meiner Seelen Schrunden,
Daß mein Geist dein Herz erreich.

Zuletzt wird das Motiv von der Heilkraft des Bluts angesprochen ("Arznei", Christus als Arzt), wobei einstweilen offen bleibt, ob der "Seelen Schrunden" in der gleichen Bedeutung zu verstehen sind wie die in der protestantischen Literatur übliche Fügung von "der Sünden Gifft".

Mit der gläubigen Annahme des Balsams wird, nach wiederholter Vorbereitung, die devotionale Bewegung ganz an das Herz Jesu angeschlossen als an die Körperstelle, die durch die Wunden hindurch sichtbar wurde: "Daß mein Herze werde weich [...] Daß mein Geist dein Herz erreich". Die Wundsalbe ist ein Balsam für das verwundete Herz, und das zwischen dem gekreuzigten Christus und der Seele geschlungene Band drückt eine Bewegung vom Herzen zum Herzen aus: In der Zweideutigkeit dieser my-

stischen Erotik scheint eine religiöse Bildmotivik durch, die theologiebegrifflich konnotiert ist, nämlich die im Mittelalter einsetzende und von der Gesellschaft Jesu besonders gepflegte Herz-Jesu-Verehrung.²⁶ Das Herz-Motiv rundet den Text in Form einer rhetorischen Conclusio ab, von der traditionellen kausalen Begründungsformel eingeleitet:

Denn ich will mich, o mein Leben
In dein offnes Herz begeben
Als den besten Felsenstein,
Weil man vor dem Grimm der Höllen,
Vor der Welt und ihren Wellen
Kann darinnen sicher sein.

Die Verwandtschaft mit dem Motiv von der in den Felsenritzen Schutz suchenden Taube liegt klar zutage. Der "Felsenstein" in Verbindung mit dem Herzen und dem Bild des Gekreuzigten legt aber eher die Vorstellung von einem Kruzifix auf einem Felsen nahe – eine geläufige Vorstellung –, und so verweist dann wohl das "offne" (und blutende) Herz auf das Symbol des Altarsakraments.

Man würde meinen, eine solche katholisierende Bildlichkeit, dazu in der erotischen Färbung der Frauenmystik, wäre nicht über den Kreis der Rom-Gläubigen hinausge-
langt. Im Gegenteil wurde sie aber breit rezipiert, auch von protestantischen Autoren. Als "Tauben-Idylle" gestaltet, läßt sich etwa das Felsenmotiv bei Kaspar Stieler anschließen: *Jesus=Schall und Wiederhall, Durch ein liebliches Echo/ von den trostreichen Sionsbergen Göttlichen Worts, aus den Felsritzen des ächzenden Turtelteubleins gleubiger Seelen herzsehnd zurückgesendet* (Nürnberg 1684). Insbesondere erfreute sich der Kuß großer Beliebtheit, mit und ohne Rückgriff auf das Hohelied: *Seelen=Küsse oder Geistliche Liebes-Gedanken aus des Hebreischen Königs Salomonis Hohem Liede* des Schandauer Predigers Justus Sieber (Leipzig 1653), *Himmlische Libes-*

küsse über di fürnemsten Oerter [...] vornemlich des Salomonischen Hohenlides von Quirinus Kuhlmann (Jena 1671) usw.

Nikolaus Ludwig von Zinzendorf

Die Pietisten stehen nicht nach. Die Wunden Christi nehmen im Liedgut breiten Platz ein, die Wendungen "Lecken der Wunden Christi" bzw. "Christi Wunden saugen" sind vielfach belegt.²⁷ Es war also nicht von ungefähr, daß das pietistische Freylingshausen-sche Gesangbuch fünfzig Texte aus Schefflers *Seelen=Lust* übernahm. Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700-1760) fühlte sich zu dieser Literatur und ihrer Bildlichkeit stark hingezogen. Wollte man das anhand von Textmaterial veranschaulichen, käme man aus dem Zitieren fast nicht mehr heraus. Die Motive sind denkbar weit gestreut, sie finden ihren Platz nicht nur dort, wo man sie erwartungsgemäß antrifft, sondern auch an entlegenen Stellen. So fängt etwa ein Lied aus der Sammlung *Graf Ludwigs von Zinzendorf Teutscher Gedichte* (Neue Auflage, Barby 1766, S. 23), "An Weyhnachten" betitelt, unvermutet folgendermaßen an:

Blut und Wunden,
Haben uns mit GOtt verbunden;
Denn Er ehrte unser Blut.
Er ließ sich damit vermählen
Und zu denen Menschen zehlen;
Das macht unsern Schaden gut.

Wie im Gedankengut der Brüdergemeine damals die Wundentheologie funktionierte, zeigt eindrücklich die 23. Homilie (am 13. August 1747 gehalten): eine durchrhetorisierte Betrachtung über die "Würdigen Wunden Jesu". Hier werden ungescheut die Mystiker angeführt und einbezogen. Ihr "Central-Punct" sei für jeden Gläubigen der gleiche:

Das ist der Wunden=Punct, das ist der Blick, den man nicht wendet von den durchgrabnen Händen, das ist das Auge, das wir auf die Seiten-Spalte behalten, das einfältige Auge auf JESU Wunden, davon der Heiland sagt: wenn das Auge nur auf ein Object sieht, auf ein Pünctgen, so wird der gantze Leib erleuchtet, so wird der ganze Mensch Licht werden.²⁸

Das jesuitische Andachtsbild vom Kruzifix im Herzen Jesu erfährt aber eine originelle Deutung: "Zu einem Crucifix-Bilde ist im geistlichen nichts anders zu gebrauchen, als das Herz; man mahlt in nichts anders, nicht in den Verstand, ins Gedächtniß auch nicht, sondern ins Herz mahlt man ewig bleibende Bilder, Creutz=Bilder".²⁹

Zinzendorfs Liedtexte besingen in zahlreichen Variationen den "Seitenschrein", die in seinem Kreis gebräuchlichen Diminutivformen steigern die affekthaltigen Szenen bis die Tränen fließen – "und die heilige leiche, und der seitenschrein, machten thränenteiche aus den äugelein".³⁰ Dem Seitenschrein zu Ehren sind in dem "Te Pleuram" die Stimmen über zwei Chöre verteilt:

Ehre dem Seiten= Schrein!	Dank hab, o Lämmelein,
Daß du dir eine heilige Seit	Ließt öffnen, wo nicht alle beyd.
Alle engel und himmels= heer	Sehn mit respect aufs Loch vom speer;
Doch dekken sie ihr angesicht	Gar bald vor dem rubinenlicht.

Der Gläubige wird ohne Umschweife dorthin verwiesen, die angemahnte Seelenrengung folgt auf dem Fuß:

Fahr hin, mein herz, ins Seitelein	Tieff. tieff, ich sage, tieff hinein.
Zu seiner zeit fährts haus der seel	Gut Luthersch nach zur Seiten=höhl.
Es ist ihm schon ganz zitterlich	Vor liebes=fieber schütterlich,
Zum Seiten=teich 'nein schwimmerlich	Ums weggeküßt seyn wimmerlich.

Der "Blutregen", der herbeigesehnt wird, erinnert nur noch von ferne an die Antwort des Apostels Thomas, was er bei der Berührung gespürt habe: "So bald ich anrühret die wunden meines Herren, da fiel auff mich ein süsser fluß, vnd ich war so vol des süssen Brunnens auß den Wunden Jesu Christi [...]".³¹

Nun theure Pleur sey hergeglaubt	Sikkr' unser jedem auf sein haupt,
Daß ihm die härlein berg=auf stehn,	Daß ihm das geistel mögt entgehn.

Beide Chöre vereinigt singen den Schluß:

Und die Brüder=Kirch ist geweyht
Zum Filial der heilgen Seit.

Motivgeschichtlich zeigen diese Erscheinungen den Endpunkt einer Entwicklung an: Es ist nurmehr ein motivlicher Leerlauf, der in Verrenkungen letzte Möglichkeiten erprobt.

Schluß

Die große Verbreitung der literarischen Blut- und-Wunden-Thematik ist theologisch fundiert.³² Im 17. Jahrhundert wird sie zusätzlich durch eine "Großwetterlage" begünstigt, die drastisch-derber Veranschaulichung von Leiden und Sterben entgegenkommt. Im Umkreis der vielen Memento-Mori-Darstellungen in der Literatur stößt man auf redende Tote, auf die Vergegenwärtigung der Sterbestunde mit nacheinander ausfallenden Körperfunktionen, auf grelle

Antithesen zwischen blühendem Leben und zerstörendem Tod, auf Verwesungsszenen.³³ Die Zeit hatte ihr eigenes Instrumentarium zur Sensibilisierung der Affekte entwickelt, die Kunst der Rhetorik belehrte über den wirksamen Einsatz solcher Mittel. Daß die Thematik im Umbruch der Zeit zunächst kaum Einbußen erlitt, erklärt sich teils aus einer Existenz im stillen Winkel, in dem Berührungsängste vom Neuen abhielten, teils aber aus dem Umstand, daß das tiefwurzelnde Interesse an Leiden, Klagen und Zagen nur zögerlich nachließ. Youngs *Night-Thoughts* fanden in der zweisprachigen Ausgabe von Johann Arnold Ebert (*Dr. Eduard Young's Klagen, oder Nachtgedanken*, 1. Auflage 1760) großen Absatz. "Melancholie", die "süße Melancholey", war das Stichwort für eine Zeit, die neben "Vernunftlehren" nichts so sehr liebte wie trauernde Meditation in der "Solitüde".³⁴ Das "weinende Sæculum" kostete die "Einsamkeiten" aus – "sie machen einen auf eine sehr angenehme und wehmühtige Art traurig welches ich sehr liebe".³⁵

Curriculum vitae

Ferdinand van Ingen, geb. 1933 in Utrecht, studierte seit 1953 Germanistik, Allgemeine Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Utrecht, Berlin und München. Promotion (Dr. phil.) 1966 in Utrecht. Von 1957 bis 1964 wissenschaftlicher Assistent am Institut für deutsche Sprache und Literatur in Utrecht, seit 1964 Dozent an der Vrije Universiteit Amsterdam, 1970 Professor, 1972 Ordinarius für neuere deutsche Literatur. Gastprofessor an der Technischen Universität Berlin (1972/1973) und an der Christian-Albrechts-Universität Kiel (1978), Gastvorträge an Universitäten in Belgien, Frankreich, der Bundesrepublik, Österreich, Polen und Schweden. Er ist Mitglied

der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften und Komiteemitglied des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur in Wolfenbüttel.

Zahlreiche Publikationen auf dem Gebiet der deutschen und niederländischen Literatur des 17. Jahrhunderts, der Literatur der Goethezeit und der deutschen Literatur der Gegenwart sowie zu literaturtheoretischen Fragen.

Anmerkungen

1. Andreas Gryphius, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 1, *Sonette*, hrsg. von Marian Szyrocki (Tübingen 1963), S. 214f.
2. Ich folge hier der ausführlichen Analyse bei Hans-Henrik Krummacker, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern* (München 1976), S. 185ff. Hier auch die Hinweise auf Heermann und Herberger.
3. Valerius Herberger, *Epistolische Herz=Postilla* (Leipzig 1613), 1. Teil, S. 698. Zitiert bei Krummacker, a.a.O., S. 187.
4. Die Bibelzitate nach: *BIBLIA, Das ist / Die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments / Teutsch / D. Martin Luthers* (Wittenberg 1696).
5. Johann Heermann, *New vmbgegossenes vnd verbessertes Schließ= Glöcklein* (Breslau o.J., Vorrede dat. 1632), 1. Teil, S. 222, zitiert bei Krummacker, a.a.O.
6. Johann Arndt, *Postilla* (Jena 1620), Teil 3, Fol. 161^v, zitiert bei Krummacker, a.a.O., S. 191.
7. Zitiert bei Carl Zell, *Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585-1647)* (Heidelberg 1971) [Probleme der Dichtung 12], S. 183.
8. Zell, a.a.O., S. 185f.
9. Vgl. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854ff. (München 1984), Bd. 8, S. 1192f.
10. Zu "durchröten" vgl. August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus* (Tübingen 1954), S. 414.
11. Zell, a.a.O., S. 194. Hier auch folgendes Zitat aus Valerius Herbergers großer Sammlung *Magnalia Dei de Jesu* (Tl. 1-12, Hamburg 1661): "Bey der Beschneidung / ach da läufft schon kräftiges Heilwasser / das ist heilsames Blut / aus deinen Gebenedeyeten Gnadenrörlin / hilff liebes Salvatorlin / das ich durch deine erste kindliche Blutströpflein rein werde von meinen Sünden", Teil. 6, XLV, S. 165.
12. Zell, a.a.O., S. 196, mit Hinweis auf die Gefahr des "Verfügens" wie auf die biblische Grundlage der "Materialisierung" des Bluts Christi.
13. Zell, a.a.O., S. 195.
14. Johann Heermann, *Geistlicher Poetischer Erquickstunden Fernere Fortsetzung* (Nürnberg 1656), S. 108, Strophe 15/16. Zitiert bei Zell, a.a.O., S. 200.
15. Johann Heermann, *Crux Christi* [...]. Aufs neue herausgegeben von Traugott Siegmund (Leipzig 1872), S. 369f. Zitiert bei Zell, a.a.O., S. 119f.
16. Die Stelle aus Herbergers "Passionszeiger" bei Zell, a.a.O., S. 120 (hrsg. von Karl Friedrich Ledderhose, Halle ²1858, S. 175).
17. Wie Anm. 14, 4/xii, S. 77. Bei Zell, a.a.O., S. 207.
18. Beide Zitate bei Zell, a.a.O., S. 208.
19. *Heilige Seelen-Lust* II, XLVI. In: *Angelus Silesius, Sämtliche poetische Werke in drei Bänden*, hrsg. von Hans Ludwig

- Held, 2. Band (München ³1949), S. 101ff.
20. Louise Gnädinger, 'Rosenwunden. Des Angelus Silesius "Die Psyche begehrt ein Bienelein auff den Wunden JESu zu seyn"'. In: *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*, hrsg. von Martin Bircher und Alois M. Haas (Bern und München 1973), S. 97-133.
 21. Noch immer nützlich: Marie-Louise Wolfskehl, *Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock* (Diss. Gießen 1934).
 22. *Heilige Seelen-Lust* (Breslau 1657), Vorwort.
 23. Ed. Held, a.a.O., S. 119ff.
 24. Zur mystische Kußmetaphorik vgl. insbesondere Nicolas James Perella, *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes* (Berkeley and Los Angeles 1969).
 25. Louise Gnädinger weist auf das vorkommen des Kusses bei Angela von Foligno (um 1249 - 4.1.1309) hin: a.a.O., Anm. 69.
 26. Karl Richstätter, *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters* (Paderborn 1919, München/Regensburg ²1924); *Cor salvatoris. Wege zur Herz-Jesu-Verehrung*, hrsg. von Jost Stierli (Freiburg i. Br. ²1956). Vgl. neuerdings auch Sabine Mödersheim, 'Domini Doctrina Coronat': *Die geistliche Emblemata- tik Daniel Cramers (1568-1637)* (Frankfurt/M. 1994) [Mikrokosmos 38].
 27. Siehe August Langen [wie Anm. 10], S. 286f., 289f.
 28. Ergänzungsbände zu den Hauptschriften, hrsg. von Erich Beyreuther und Gerhard Meyer (Reprint Hildesheim 1964-1985), Bd. II (1964), S. 361.
 29. Ebd., S. 353.
 30. Ebd., S. 2248.
 31. Friedrich Spee, *Güldenes Tugend-Buch*, hrsg. von Theo G.M. van Oorschot (München 1968), S. 385.
 32. Vgl. die Artikel 'Blut' II (Otto Böcher), III (Walter Michel), IV/1 (ders.), IV/2 (Hans Schneider) in: *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. von G. Krause und G. Müller (Berlin/New York 1977ff.), Bd. 6.
 33. Ferdinand van Ingen, *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik* (Groningen 1966), *passim*, insbes. S. 276-285 (der redende Tote), 285-300 (Verwesung).
 34. Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart 1977).
 35. Auguste Gräfin zu Stolberg, Brief vom 7 Februar 1771 an Sophie Bernstorff in: *Johann Wolfgang Goethe, Briefe an Auguste Gräfin zu Stolberg*, hrsg. von Jürgen Behrens (Homburg v.d. H. etc. 1968), S. 84.

Die orthodoxe Versöhnungslehre in der Theologie der Aufklärungszeit

Die theologische und poetische Metakritik am rationalistischen sacrificium intellectus

Zusammenfassung

Die Theologie der Aufklärungsepoche hat die reformatorische Versöhnungslehre entweder völlig destruiert oder zumindest an den entscheidenden Eckdaten derselben dogmenkritisch Glättungen vorgenommen. Vom ewigen Zorn Gottes zu sprechen, der auf dem leidenden Christus gelegen haben soll, sei nicht möglich. Und es könne höchstens davon die Rede sein, daß durch Christi Blut die Menschen mit Gott versöhnt worden sind, nicht aber Gott mit den Menschen. Dies ist der Forschung bekannt.

Unbekannt jedoch war bislang, daß Theologen und Poeten wie Justus Christoph Krafft, Friedrich Gottlieb Klopstock und Christian Friedrich Daniel Schubart mitten in der Aufklärungszeit einen Weg gefunden haben, zu den Wurzeln der genuin-orthodoxen Versöhnungslehre zurückzukehren. Vor allem die geistliche Dichtung wird hier zur Nische und zur neuen Artikulationsform des alten Lehrbestandes.

Wer sich mit der reformatorisch-orthodoxen Versöhnungslehre im Werke Johann Sebastian Bachs beschäftigt, tut dies wohl immer auch mit dem Hintergedanken, der sich als Frage so formulieren läßt: Wie kann man das stumpf gewordene Tafelsilber der Rede vom Blut Christi, vom Opfer Christi und

von der Versöhnung des Menschen mit Gott und der Versöhnung Gottes mit den Menschen nach dem geistesgeschichtlichen Bruch der Aufklärung erneut auf Hochglanz polieren und d.h.: neu zur Sprache und zu Gehör bringen? Deswegen ist es nötig, sich mit der Versöhnungslehre innerhalb der Aufklärungstheologie auseinanderzusetzen. Und hier trifft man zunächst auf einen liebgewordenen Konsens. Allgemein wird in der theologiegeschichtlichen Forschung nämlich die Meinung vertreten, daß mit der hereinbrechenden Aufklärung im Deismus und in der Neologie die Versöhnungslehre entweder ganz aufgegeben wird, oder aber durch den sogenannten Supranaturalismus zumindest die reformatorischen Eckdaten derselben der aufgeklärten Kritik zum Opfer fallen. Diese These kommt den meisten sehr zu Paß: Entweder, weil man sich selbst für aufgeklärt hält und meint, daß die reformatorisch-orthodoxe Versöhnungslehre sowieso auf den theologischen Problemmüllhaufen der Geistesgeschichte gehört. Oder aber, weil man in Sachen Versöhnungslehre orthodox zu denken meint und sich auf diese Weise von der Beschäftigung mit der Aufklärungstheologie entlasten zu können glaubt.

Unbestrittene Thesen indes waren mir schon immer suspekt. Deswegen möchte ich Sie, meine Damen und Herren, einladen, dieselbe einer Prüfung zu unterziehen. Aus Zeitgründen muß dies in recht thetischer Form geschehen.

I. Die konsequente Destruktion der Versöhnungslehre durch Deismus und Neologie und die neo-orthodoxe Verteidigung des Opfergedankens

Am schärfsten und nicht ohne Witz hat wohl Carl Friedrich Bahrdt die kirchliche Versöhnungslehre kritisiert.¹ Die gesamte Opfer-Terminologie sei als Akkommodation an

den unaufgeklärten Geist der opfersüchtigen Juden zu entlarven und auszuschneiden. Sich Gott als zornigen Richter vorzustellen, sei jedem vernünftigen Menschen ein Greuel, da Gott doch die Liebe sei (1. Joh 4,16). Außerdem sei es vernünftig nicht denkbar, daß ein Mensch anstelle eines anderen büßen müsse. Dementsprechend wird die gesamte Theologie von Bahrds einer Moralisierung und Ethisierung unterzogen: Jesus war als göttlicher Mensch Aufklärer und Sittenlehrer, der durch einen Märtyrertod seine Aufklärungsethik versiegelt hat und auf diese Weise Zeugnis für die Glaubwürdigkeit seiner Lehre abgelegt hat.

Diese Gedanken sind in etwas gemäßigterer Form in den theologischen Rationalismus eingeflossen und werden z.B. von August Hermann Niemeyer vertreten, der ebenfalls eigentlich nur noch ein prophetisches Amt Christi kennt, nicht aber ein hohepriesterliches. Zwar kann Niemeyer noch vom Opfer Christi sprechen, jedoch ist nicht zu übersehen, daß auch er den Kern der tröstenden Botschaft vergesetzlicht. Denn Jesus hat sich für die von ihm vertretene Lehre aufgeopfert und damit den Appell ausgegeben, daß auch wir uns für unsere Berufsaufgaben aufopfern sollen.² Das, was später bei Albrecht Ritschl der Aufruf zur Imitation des Berufsgehorsams Jesu ist,³ ist in der Neologie schon längst vorgebildet.

Gegen solche radikale Kritik wandte sich eine ganze Schar von neo-orthodoxen Theologen, denen es zu verdanken ist, daß die kirchliche Versöhnungslehre in der Aufklärungszeit nicht völlig ausgestorben ist. Dennoch darf nicht übersehen werden, daß diese Neo-Orthodoxie eine ganze Reihe von Zugeständnissen an die rationalistische Kritik gemacht hat. Folgende Namen sind hier zu nennen: Gottfried Leß,⁴ Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem,⁵ Georg Friedrich Seiler,⁶ Franz Volkmar Reinhard,⁷ Johann Caspar Lavater⁸ und Johann Ludwig Ewald.⁹

Sie alle halten an der von ihnen sogenannten "reinen Bibellehre" fest und verteidigen die Stellvertretung des Sünders durch Christus, den Opferbegriff und die imputatio der durch Christi Tod erworbenen Gerechtigkeit. Insbesondere bei Reinhard und Lavater kommt es sogar zu einer regelrechten Renaissance der Blut- und Wunden-Sprache und -Frömmigkeit. So kann man z.B. bei Lavater lesen:

Wie wir Sterblichkeit erben mit Adams Blut, so erben wir Unsterblichkeit mit Christi Blut – Es wallt geistig und himmlisch in dem inwendigen Menschen, der an Christum glaubt – Es reinigt uns von aller Sünde [...] Unsrer Kleider werden heller, im Blute des Lammes; und unsre Körper, in denen sein himmlisches Blut wallt [...] werden gleichförmig seinem herrlichen Leibe [...] Tod ist nicht mehr Tod für den Glaubenden, um des Todes Jesu willen. Besprengt mit seinem Blute, bethaut und tingiert mit den Strahlen seiner verherrlichten Menschheit – dringt der Glaubende vom Tod in's Leben, kommt nicht in's Gericht, spührt vom Tode nichts [...] stirbt nicht.¹⁰

Bei allen Unterschieden, die zwischen den entschiedenen Neologen oder gar Deisten auf der einen Seite und denjenigen Theologen bestehen, die sich mehr oder minder der Orthodoxie verschrieben haben andererseits, gibt es doch bei allen eine Gemeinsamkeit, die nicht übersehen werden kann. Sowohl Bahrds, Leß, Jerusalem, Reinhard als auch Lavater (– andere Namen könnten hier leicht ergänzt werden¹¹ –) kapitulieren vor der Aufgabe, die sich auf 2. Kor 5, Hebr 9 und andere Texte gründende Versöhnungslehre mit Röm 1,18 zu verbinden: "Denn Gottes Zorn vom Himmel wird offenbart über alles gottlose Wesen und Ungerechtigkeit der Menschen, die die Wahrheit in Ungerechtigkeit aufhalten." So grundverschieden die eben vorgestellten Theologen auch denken und so sehr sie sich deswegen auch miteinander streiten, so sehr liegen sie doch in dieser

Hinsicht in einem Spital miteinander krank. Alle scheitern sie an der biblischen Dialektik von Zorn und Liebe, Gerechtigkeit und Barmherzigkeit Gottes. Alle entdecken hier in eine Aporie, die in der gesamten Theologiegeschichte nur selten in Angriff genommen worden ist.¹² Sowohl der Deismus als auch die aufgeklärte Neo-Orthodoxie betreiben mehr oder minder stark ein *sacrificium intellectus* – als *genitivus subjectivus* wohl-gemerkt verstanden. Die einen opfern aus vernünftigen Gründen die gesamte Opfertheologie. Schließlich könne nicht vernünftig gedacht werden, daß ein Gerechter für die Sünden anderer bestraft wird. Die Vernunft opfert die Predigt vom Opfer Christi, von der Stellvertretung und am Ende die gesamte Christologie. Die anderen verteidigen die Lehre von der Stellvertretung und dem sündenvergebenden Opfer Christi, stoßen sich aber daran, daß vernünftigerweise nicht gedacht werden könne, daß Jesus den vermeintlichen Zorn Gottes und die ewige Verdammnis gespürt haben solle. Auch hier findet – wenn auch in viel begrenzterem Maße – ein *sacrificium intellectus* statt: Die Vernunft trägt die biblische Dialektik von Zorn und Liebe Gottes auf den Altar des rationalistischen Zeitgeistes.

Es könnte also so scheinen, als behielte Albrecht Ritschl recht. Er nämlich hatte in seinem epochemachenden Werk *Rechtfertigung und Versöhnung* die These aufgestellt, schon Luther habe innerhalb seiner Unterscheidung von *Deus absconditus* et *revelatus in Christo* die "Vorstellung" vom Zorn Gottes nur noch als uneigentliche Rede beibehalten.¹³ Luther habe hierdurch mit der für aufgeklärte Begriffe unbedingt nötigen Bereinigung der Versöhnungslehre von dem Gott unwürdigen Begriff des Zornes zwar begonnen, sie aber nicht systematisch zuende geführt.¹⁴ Dies sei jedoch zu recht in der Aufklärungstheologie dann geschehen, in der alle noch so verschieden den-

kenden Theologen in diesem Punkte zumindest einig gewesen seien: Christus habe nicht den Zorn Gottes erdulden und damit besänftigen müssen, er habe nicht das gesamte Menschengeschlecht im göttlichen Strafgericht repräsentieren müssen, und er habe nicht die ewige Verdammnis gespürt. In dieser Sicht der Dinge stimmen die meisten Darstellungen zur Geschichte der Versöhnungslehre mit Ritschl überein.¹⁵ Der Vortrag könnte hier also enden. Er könnte aber nur enden, wenn es nicht – was bisher in der Forschung nicht genügend thematisiert worden ist – in der Aufklärungszeit selbst eine Bewegung gegeben hätte, zur orthodoxen Versöhnungslehre zurückzukehren. In der Aufklärungszeit selbst gibt es eine reformatorisch-theologische Strömung, die sich in den Konflikt mit der gesamten zeitgenössischen Theologie begeben hat, in einen grundsätzlichen Konflikt sowohl mit der rationalistischen als auch mit der supranaturalistischen Theologie.

II. Das erneute Aufleben der genuin reformatorischen Versöhnungslehre bei Justus Christoph Krafft

Die Schwäche der neo-orthodoxen Versöhnungslehren liegt darin, daß sie meinen, es könne in einer einseitigen Art und Weise eine Versöhnung der Menschen mit Gott, nicht aber Gottes mit den Menschen gedacht werden. Verliert die Versöhnung jedoch diese Wechselseitigkeit, hört sie damit gleichzeitig auf, Versöhnung im wahren Sinne zu sein. Wenn Gott nämlich nicht durch die Sünde Schaden gelitten hat, wenn seinem Wesen und seiner Gerechtigkeit durch die Sünde kein Eintrag geschehen ist und wenn Gott durch die Sünde nicht wahrhaft und wirklich in Mitleidenschaft gezogen worden ist, dann degeneriert die Botschaft von der Versöhnung mit Gott zu einer bloßen Wort-

hülle, die ein Nachdenken über die Beziehung Gottes zur Welt und die der Menschen zu Gott im eigentlichen Sinne unmöglich macht. Dann mutiert Gott in ein Wesen, das affektlos ist und nicht einmal durch die Verletzung seines heiligen Willens zu affizieren ist. Und dann wird letztendlich auch die Botschaft vom Leiden Gottes selbst am Kreuz ihres eigentlichen Inhalts entleert. Denn der Passion Christi geht die Passion Gott-Vaters voraus, der durch die Verletzung seines heiligen Willens selbst zum Leidenden wird. Nur wer predigen kann, daß Gott durch die Sünde in Mitleidenschaft gezogen worden ist und über die Sünder zornig ist, wie ein Liebender zuweilen über das Geliebte zürnt und sich damit selbst Leid antut, kann dann auch den wirklich evangelischen Kern der christlichen Botschaft predigen: Daß Gott nämlich seinen Zorn gegen sich selbst kehrt und sich selbst in seinem Sohn ewig verdammt, um die geliebten menschlichen Geschöpfe in Schutz zu nehmen und der ewigen Verdammnis zu entreißen. Der Richter richtet seinen Zorn und sein Gericht gegen sich selbst, um seiner Liebe Ausdruck zu verleihen. Der ewige Gott geht selbst ein in seine Schöpfung, indem er Fleisch und Blut annimmt, um durch sein eigen Fleisch und Blut sich mit den Menschen und sie mit sich selbst auszusöhnen.

Die Versöhnung und die Erlösung finden statt, indem das Zornesgericht nicht als *opus trinitatis ad extra* über das menschliche Geschlecht hereinbricht, sondern gewissermaßen als *opus trinitatis ad intra* sich vollzieht. So befindet sich Gott als Zürnender und Liebender schon vor seiner Menschwerdung in der *exinanitio*. Er kann nämlich seinen Zorn und seine Liebe nur dergestalt miteinander vereinbaren, daß er den Plan faßt, seinen Zorn gegen sich selbst zu wenden, mit sich selbst blutig ins Gericht zu gehen, Richter also und Gerichteter gleichzeitig zu sein. Gott selbst erniedrigt sich, indem er mit sei-

nem Versöhnungsplan zum göttlichen Suizidalen wird, Schöpfer des Blutes und blutiges Opfer in einem ist, Wunden schlägt und Wunden heilt, zürnt und Zorn erträgt, Ankläger und Angeklagter, Urteilsverkünder und Verurteilter in einem ist. In diesem Sinne ist es nicht genug, davon zu sprechen, daß Christus alle menschlichen Sünden zugeeignet worden sind, wenn dabei nicht gleichzeitig in Erinnerung gehalten wird, daß es der wahre Gott und wahre Mensch und also auch Gott-Vater selbst ist, der hier in Rede steht und im göttlichen Gericht um der sündigen Menschen willen und an deren Statt Rede und Antwort steht. Gott also eignet sich an, was nicht sein ist, läßt sich die Sünde auf, wird selbst zum Sünder und muß für die Sünder bluten. Das Blut Christi hat also nicht nur seinen Sitz im Leben in der Versöhnungslehre. Vielmehr ist das Blut Christi selbst der Sitz des Lebens, das lebendige Wasser, das aus der Seitenwunde Jesu fließt (Joh 7,38; 19,34; Sach 14,8). Gott also nimmt Fleisch und Blut an, läßt sich damit die Sünde auf, wird selbst zum Sünder und muß für die Sünde bluten.

Ganz im Verborgenen irgendwo im Hessischen nahe der Stadt Frankfurt a.M. hat irgendein unbekannt gebliebener reformierter Dorfprediger dieses Proprium der christlichen Botschaft mitten in der Aufklärungszeit wiederentdeckt. Er hat mit dieser Wiederentdeckung kein Aufsehen erregt, hat seine Predigten auch nur widerwillig in den Druck gegeben. Aber er hat, ohne jemals Beachtung in der Erforschung der Theologiegeschichte gefunden zu haben, als Davidsgestalt den Kampf mit dem übermächtigen Goliath der gesamten Palette der oben dargestellten aufgeklärten Versöhnungslehren aufgenommen: als Prediger, dem es um das Seelenheil und die Beruhigung der Gewissen zu tun war. Die Rede ist von Justus Christoph Krafft, geboren 1732 in Marburg, gestorben

1795, Studium der Gottesgelehrtheit bei seinem Vater Johann Wilhelm Krafft in Marburg und an der universitären Hochburg der Aufklärung Göttingen bei Johann Lorenz Mosheim, Johann David Michaelis und Christoph August Heumann. Seit 1769 war Krafft Prediger der deutsch-reformierten Gemeinde Frankfurt, die sich in Bockenheim versammelte.¹⁶ Erklärtes Ziel dieses Predigers Krafft ist es, die verlorengegangene reformatorische Theologie, besonders die Rechtfertigungs- und Versöhnungslehre wiederzugewinnen.¹⁷

Ja was noch mehr ist, in so ferne es nach der Natur der Dinge möglich war, litte Gott selbst für uns. Freylich kann Gott nicht leiden noch sterben; aber er war doch in Christo, er war auf das innigste und genaueste mit Jesu vereinigt, der für uns leiden und sterben mußte. Es wurde derjenige gekreuzigt, *der Gott am nächsten war*; und in so fern konnte auch Paulus sagen: *daß Gott seine Gemeinde mit seinem eignen Blute erkaufte habe* (scil. Apg 20,28; A.S.).¹⁸

Gott selbst leidet, indem er seinen Sohn leiden läßt, erkaufte die Gemeinde durch sein eigen Blut. Ja, Gott ist sich selbst Feind, wenn er sich den Menschen gegenüber als Feind erzeigt. Aber noch als Feind der Menschen hegt Gott einen gnädigen Zorn gegen die Menschen, da er sich durch den Glauben in Mitleidenschaft ziehen lassen will, sich durch die Allmacht des Glaubens überwinden lassen will.

So läßt, meine Geliebte! Gott noch immer die Seinigen bisweilen in Noth und ins Gedränge kommen, und stellet sich als einen Feind gegen sie an; aber nicht in der Absicht, daß er sie verderben will, sondern sie sollen nach ihrer Art mit ihm ringen und kämpfen, nemlich mit Gebet und Flehen, und wenn dieses auf die rechte Weise geschiehet, so sollen sie ihn auch besiegen, und Israeliten oder Ueberwinder Gottes werden.¹⁹

Die Geschichte vom Kampf Jakobs mit Gott am Jabbock (Gen 32,22-27) ist hierfür die Exempel-Geschichte, aus der Krafft seine Hörer und Leser lernen lassen will, "wie man im Gebete mit Gott kämpfen müsse, um ihn zu besiegen, und den Segen, den man begehret, von ihm zu erhalten".²⁰

Nur weil Krafft anders als der sich selbst für orthodox haltende Lavater die Dialektik von Gottes liebendem Zorn und seiner zürnenden Liebe den Reformatoren kongenial als ein vergrabenes Pfund wieder ausgräbt, kann er sich gegen die gesamte Aufklärungstheologie auflehnd an der wirklich wechselseitigen Versöhnung festhalten. "Wo feindselige Partheien mit einander versöhnt werden, da wird die Feindschaft von der einen Seite so wohl, als von der andern aus dem Wege geräumt".²¹ Ja, die "Aussöhnung Gottes mit den Menschen",²² die sowohl von den Neologen als auch von den Supranaturalisten aus der Theologie ausgeschieden worden ist, muß nach Krafft vorangehen und ist überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit der Aussöhnung der Menschen mit Gott.

Gott vollzieht sein Gericht über seinen Sohn schon "in dem Garten Gethsemane, da der göttliche Zorn nicht anders als ein Feuer vom Himmel herab in seine Seele fiel; da rief er: *Gott hilf mir! Vater, ists möglich, so gehe dieser Kelch vor mir über*".²³ Den Glaubenden wird Christus in Gethsemane und am Kreuz zum *speculum irae divinae*, zum Spiegel des Zornes, durch den die Gotteserkenntnis den Menschen gleichzeitig zur Erkenntnis seiner selbst und seines Sünderseins führt: "Ein jeder unter uns schauet also in diesen Spiegel des göttlichen Zorns recht hinein, und nehme da zu Herzen, was wir allesamt durch unsre Sünden verdient hatten, und was aus uns allen würde geworden seyn, wenn Jesus nicht gekommen wäre, und sich in solche Angst und Noth dahingegen hätte".²⁴ Für Krafft ist – wie für Lu-

ther²⁵ – Christus der Spiegel, in dem der Mensch erkennt, was das Zornesgericht Gottes eigentlich dem Menschen zgedacht hat, es dann aber aus lauter Gnade seinem Sohn zugeeignet hat. Und nur weil Christus der Zornesspiegel ist, kann er dann auch zum Gnadenspiegel werden, der den Menschen die Glaubensgerechtigkeit imputiert.

Martin Luther hat in seiner Auslegung von Ps 22 in den *Operationes in Psalmos* die *exinanitio Christi* konsequent zuende gedacht, die Lehre vom *genus tapeinoticon* eigentlich begründet und die Erniedrigung Christi als ein Vorlaufen des Gottessohnes zum Jüngsten Gericht gefaßt. Christus hat in seiner Gottverlassenheit den ewigen Zorn und die ewige Verdammnis gespürt und die Menschen insgesamt im Gericht repräsentiert. Die lutherische Orthodoxie ist Luther hierin gefolgt.²⁶

Genau dieses reformatorisch-Luthersche Proprium der soteriologisch reflektierten Christologie bricht nun bei Krafft, ausge-rechnet bei einem Theologen reformierter Herkunft, im Kontext der Theologie der Aufklärungszeit erneut durch. Bis in die Wortwahl hinein schließt sich Krafft an Luther an, wenn er Ps 69,3 (“ich versinke in tiefem Schlamm, da kein Grund ist”) auf Christi schwerste Anfechtung im Garten Gethsemane bezieht:

Es findet sich aber in diesen Worten noch ein anderes Bild, das gewissermaßen noch stärker ist, nemlich das Bild eines Menschen, der in einen *grundlosen Schlamm* gerathen ist [...] Was muß bey einem solchen Menschen für eine Angst seyn, da er einen fast unvermeidlichen Untergang vor sich siehet! So war nun auch Jesu bey seinen Leiden zu Muth. Es war dasselbe so groß, so heftig, daß er nicht nur seinen leiblichen Tod vor Augen sahe, denn davor furchte er sich nicht, durch den kam er zur Ruhe von seiner schweren Arbeit; sondern es kam ihm nicht anders vor, als ob seine Seele in den ewigen Tod versinken, und

von den Fluthen des göttlichen Zorns so überwältigt werden würde, daß er ganz verzagen und vergehen müßte. Von einem solchen Leiden können wir uns hier ordentlicher Weise keine Vorstellung machen, weil wir nichts davon erfahren haben; nur diejenigen mögen etwas davon zu sagen wissen, die wirklich mit der Verzweiflung gerungen haben, oder die Verdammten in der Hölle; denn die Empfindung, die diese von der Last des göttlichen Zorns haben, die auf ihnen liegt, die hatte Jesus jetzt auch.²⁷

An Krafft ist zu lernen, daß sowohl die Neologie als auch der sich gegen sie wendende supranaturalistische Orthodoxismus daran kranken, daß sie die Prolepse nicht denken können: Die Prolepse nämlich des Jüngsten Gerichtes über Christus im Garten Gethsemane, der als Gerichteter den ewigen Tod fühlen und schmecken mußte. Hier wird die tiefste Erniedrigung des Allerhöchsten epiphan. Die alte, sich von Apk 2,11 herschreibende Unterscheidung von erstem und zweitem, leiblichem und ewigem Tod, die Luther von seinem Lehrer Staupitz übernommen hat und dann auf die Christologie angewandt hat,²⁸ wird von Krafft zu neuem Leben erweckt. Tod des Leibes ist es, wenn die Seele den Leib verläßt. Tod der Seele ist es, wenn Gott die Seele verläßt. Der ewige Tod aber, der zweite Tod, den Christus in Gethsemane und auf Golgatha geschmeckt hat, ist, wenn der Leib und die gottverlassene Seele wieder zusammen kommen und ewig nicht leben und nicht sterben können. Diese ewige Schmach hat Christus an unserer Statt getragen und dadurch in ihr Gegenteil, in das ewige Leben verwandelt.

Dennoch ist die tiefste Erniedrigung Christi nach Krafft nicht ein bloß transitorisches Stadium in Christi Leidensgeschichte. Genuin Luthersch spielt Krafft nämlich die *exaltatio* nicht gegen die *exinanitio* aus. Auch als der Erhöhte befindet sich Christus noch in der Erniedrigung, indem er mit den

Menschen mitleidet und als intercessor Fürbitte für die Menschen bei Gott hält. Aber mehr noch: Krafft radikalisiert diesen Gedanken, indem er predigt, daß Christus immer wieder neu an des schuldig gewordenen Menschen Stelle in die Gerichtsschranken des göttlichen Zornesgerichtes tritt und Gott daran erinnert, daß er sein Gericht bereits an ihm, Christus, vollzogen hat. Die Stellvertretung des Menschengeschlechts im Gericht läßt sich also nicht historice verbuchen. Bis zum Jüngsten Tag gehört es zum priesterlichen Geschäft des Erhöhten, vor Gottes Gerichtsschranken zu treten.

Nun sehet, so lockt Jesus auch uns noch immer durch sein Wort und durch seine Diener, die dasselbe an seiner statt verkündigen, weil er selbst in den Himmel eingegangen ist, und nicht mehr unmittelbar zu uns redet; er lockt uns so besonders durch die Lehre von der Versöhnung. Denn da stellet er sich uns in seiner entsetzlichen Seelenangst vor, und ruft uns gleichsam zu: Sünder ich stehe jetzt an deiner Stelle in dem göttlichen Gerichte, und siehe, siehe doch, wie mir zu Muth ist! Da stellet er sich uns in der Schmach, in den Martern, in der Trostlosigkeit vor, in welcher er am Kreuze hieng, und ruft uns gleichsam zu: jetzt leide ich, Sünder, was du verdienst hast!²⁹

Die Erhöhung löst also nicht einfach die Erniedrigung ab. Sondern die Erhöhung ist die Erhöhung des Erniedrigten, der erniedrigt bleibt. Und es ist auch ein Akt der Kon-deszendenz, daß Christus selbst durch den Mund seiner Botschafter die Menschen flehentlich bitten muß, sich mit Gott versöhnen zu lassen (2. Kor 5,20): "O Herr, wie lässtest du dich so weit zu uns herab, daß du uns so gar bitten und auf das liebeichste ermahnen lässtest, uns mit dir versöhnen zu lassen!"³⁰ Kraffts Versöhnungslehre lebt von dieser hochreflektierten Dialektik: Die Versöhnung des Menschen mit Gott ist nur denkbar als Versöhnung auch Gottes mit den Menschen,

als ein Akt Gottes, der seinen Zorn gegen sich selbst richtet und sich selbst in Mitleidenschaft zieht. Stellvertretung ist nur dann denkbar, wenn Christus an die Stelle der Menschen tritt und vor dem göttlichen Gericht erscheint – und das nicht nur einmal, sondern ein für allemal und deswegen immer wieder neu. Stellvertretung ist aber auch ein Akt der Verkündigung. Die Botschafter treten an Christi Statt und richten flehentlich die Bitte des Stellvertreters aus, sich doch mit dem Vater aussöhnen zu lassen. Hier ist Christus mediator im wahren Sinne, indem er coram Deo Fürbitte leistet und coram hominibus um die Bereitschaft bittet, sich aussöhnen zu lassen. Hier wiederum treten berufene Menschen in das Mittel und vermitteln im Auftrag Gottes das göttliche Wort.

Krafft hat die Versöhnungslehre konsequent eschatologisiert und reformatorisch restituiert, indem er die ein für allemal geschehene und bis zum Jüngsten Tag andauernde Stellvertretung des Sünders im Gericht durch Jesus Christus zu neuer Geltung hat kommen lassen. Krafft hat diese radikale Rückwendung zur Theologie der Reformation durch eine Neubelebung der Rechtfertigungslehre konsequent zuende geführt. Beide epochal höchst bedeutenden Denkbewegungen inmitten der geistesgeschichtlichen Großwetterlage der Aufklärung haben ihren Grund letztendlich in der Christologie. Denn Krafft scheut nicht davor zurück, die exinanitio Christi im Sinne Luthers als eine Entäußerung bis in die tiefsten Tiefen der Schmach und des ewigen Todes hinein zu denken und zu predigen. Gott selbst befindet sich in der exinanitio, da er mit Christus mitleidet und seine strafende Gerechtigkeit gegen seinen eigenen Sohn wendet. Aber auch nach dem Versöhnungswerk befindet sich Gott weiterhin in Niedrigkeit. Denn Gott hat sich durch seine Verheißung, den Glaubenden um des Blutes seines Sohnes willen gnä-

dig sein zu wollen, zum Schuldner derer gemacht, die im Glauben Gnade begehren. So wie der erhöhte Christus betteln und die Menschen bitten muß, sich durch sein Blut mit Gott doch versöhnen zu lassen, so wird Gott an uns schuldig, steht in unserer Schuld, steht mit seiner Verheißung bei uns in der Kreide. Wer Schuld vergibt, wird selbst schuldig.

So wie wir nun, wenn wir jemand etwas versprechen, das wir ihm nicht schuldig sind, dennoch seine Schuldner werden, wenn er unser Versprechen hat angenommen, so wird auch Gott gleichsam unser Schuldner, und wir bekommen ein Recht auf seine Verheißungen, so bald wir sie gläubig haben angenommen; um so viel weniger kann es uns also befremden, wenn die Schrift vom Glauben besonders sagt, daß uns Gott den zur Gerechtigkeit rechne.³¹

III. Die reformatorisch-orthodoxe Metakritik an der aufgeklärten Versöhnungslehre in der Dichtertheologie Friedrich Gottlieb Klopstocks und Christian Friedrich Daniel Schubarts

Indes muß noch von einer anderen geistes- und theologiegeschichtlich höchst bedeutenden Bewegung gesprochen werden, die typisch und symptomatisch für die Zeit der Aufklärung ist. Je tiefer man nämlich eindringt in diese Epoche, desto mehr prägt es sich einem ein, daß besonders die Theologie dieser Zeit ein höchst bedeutsames Gegengewicht in der Poetik findet. Je mehr nämlich z.B. die klassische Versöhnungslehre aus den aufklärerisch-zeitgenössischen Predigten, Dogmatiken und aus der sonstigen theologischen Literatur verschwindet, desto mehr taucht sie in der Dichtung wieder auf. Schultheologie und Dichtertheologie verhalten sich zueinander wie kommunizierende Röhren, könnte man sagen. Das, was dort

der aufgeklärten und vernünftigen Kritik zum Opfer fällt, tritt hier, nämlich in der Dichtertheologie, oft umso stärker wieder hervor.³²

Dies läßt sich nicht zuletzt an dem gefeierten Friedrich Gottlieb Klopstock explizieren, dessen Metakritik an der theologisch-aufgeklärten Vernunftkritik noch längst nicht genügend erhoben worden ist.³³ Die konsequent-reformatorische Metakritik, die Krafft auf homiletische Weise sowohl an der deistischen als auch an der neo-orthodoxen Versöhnungslehre artikuliert, kleidet sich bei Klopstock in ein poetisches Gewand, in das Kleid einer großen Ode, die da heißt: Der Messias. Klopstocks Hexameter-Dichtung ist nicht nur eine Hommage an die antike Dichtung. Mehr noch: Bei Klopstock wachsen das Erbe der antiken Klassik und die reformatorische Theologie in eine höchst spannungsreiche Synthese hinein zusammen. Mit aller Entschiedenheit nämlich kleidet Klopstock all diejenigen Punkte der Versöhnungslehre, die im Grunde bei allen Parteien der aufgeklärten Schultheologie in Ungnade gefallen sind, schon im Prolog des Messias dichterisch ein und formuliert so das Alte poetisch neu. So hat Klopstock nicht die geringsten Schwierigkeiten damit, von der Versöhnung des göttlichen Zorns durch das Opfer Christi zu sprechen, hat auch keine Vorbehalte, dichtend zu predigen, daß Christus den ewigen Tod empfunden hat. Indem Klopstock Christus auf sein seit Ewigkeit von der Trinität beschlossenes Versöhnungswerk vorausblicken läßt, läßt er ihn sagen:

Hier lieg ich, göttlicher Vater,
Noch nach deinem Bilde geschmückt mit den
Zügen der Menschheit,
Betend vor dir: bald aber, ach bald wird dein
tödtend Gericht mich
Blutig entstellen, und unter den Staub der
Toten begraben.

Schon, o Richter der Welt, schon hör' ich
 fern dich, und einsam
 Kommen, und unerbittlich in deinen Him-
 meln dahergehn.
 Schon durchdringt mich ein Schauer dem
 ganzen Geistergeschlechte
 Unempfindbar, und wenn du sie auch mit
 Zorne der Gottheit
 Tödetest, unempfindbar! Ich seh den nächtl-
 ichen Garten
 Schon vor mir liegen, sinke vor dir in niedri-
 gen Staub hin,
 Lieg', und bet', und winde mich, Vater, in
 Todesschweiße.
 Siehe, da bin ich, mein Vater. Ich will des
 Allmächtigen Zürnen,
 Deine Gerichte will ich mit tiefem Gehorsam
 ertragen.
 Du bist ewig! Kein endlicher Geist hat das
 Zürnen der Gottheit,
 Keiner je, den Unendlichen tödtend mit ewi-
 gem Tode,
 Ganz gedacht, und keiner empfunden. Gott
 nur vermochte
 Gott zu versöhnen. Erhebe dich, Richter der
 Welt! Hier bin ich!
 Töde mich, nimm mein ewiges Opfer zu
 deiner Versöhnung.³⁴

Hier wird das heidnische Erbe – die Hexa-
 meter-Dichtung – zum neuen Träger und zur
 neuen Artikulationsform der alten, ange-
 griffenen und beschnittenen reformatori-
 schen Versöhnungslehre und ihrer orthodo-
 xen Ausgestaltung. Immer wieder in seinem
 Messias greift Klopstock auf die orthodoxe
 Lehre vom munus sacerdotale zurück, setzt
 sie in Beziehung zu den klassischen, ein-
 schlägigen biblischen Texten und vergegen-
 wärtigt auf eine beeindruckend bibel-sprach-
 liche und dichterische Weise gleichzeitig die
 alte Lehre in neuer Form und Sprachgestalt.
 Dogma und Bibel stellt Klopstock in eine
 lebendiges Miteinander, verflüssigt die alte
 Lehre und wird darüber zum Dichtertheolo-
 gen. Denn als Dichter erfüllt er die Aufgabe
 der Predigt, Bibeltext und Dogma in eine
 neue sprachliche Form zu gießen. Und da

verwundert es nicht, daß gerade die Gethse-
 mane-Szene im Messias immer wieder auf-
 taucht und Jesus ganz im Sinne der Ausle-
 gung Luthers zu Ps 22 besungen, ja gepre-
 digt wird. Christus hat in Gethsemane den
 ewigen Tod empfunden. Diese Aussage
 wird bei Klopstock zum Grundstein aller
 Empfindsamkeit, einer Innerlichkeit also,
 die nicht bloß abstrakt bleibt, sondern in
 Christi Leiden und Empfindung des ewigen
 Zorns ihren sachlichen, soteriologischen
 Grund hat.

Über den Staub der Erde gebückt, die, im
 Graun vor dem Richter,
 Gegen sein Antlitz herauf mit stillem Schauer
 erbebe,
 Und im Beben den Staub zahlloser Kinder
 von Adam,
 Alle verdorrten Gebeine der todten Sünder,
 bewegte, [Ez 37,2]
 Lag der Messias, mit Augen, die starr auf Ta-
 bor gerichtet,
 Nichts erschaffenes sahn, des Richtenden
 Antlitz nur schauen,
 Bang, mit Todesschweiße bedeckt, mit gerun-
 genen Händen, [Lk 22,44]
 Sprachlos, aber gedrängt von Empfindungen!
 Stark, wie der Tod trifft,
 Schnell, wie Gottes Gedanken, erschütterten
 Schauer auf Schauer,
 Auf Empfindung Empfindung, des ewigen
 Todes Empfindung
 Den, der Gott war, und Mensch. Er lag, und
 fühlt', und verstummte.
 Aber da immer bänger die Bangigkeit, heißer
 die Angst ward,
 Dunkler die Nacht, gewaltiger klang die
 Donnerposaune; [vgl. Ex 20,18]
 Da stets tiefer bebte der Tabor unter Jehovah;
 Statt des Todesschweißes, vom Antlitz des
 Leidenden Blut rann: [Lk 22,44]
 Hub er vom Staube sich auf, und streckte gen
 Himmel die Arm' aus.³⁵

Zudem läßt Klopstock sachlich angemessen
 Christus als intercessor auftreten und für-
 bittend vor Gott treten, um ihn zu bitten, den

Menschen um seiner Wunden und seines Blutes willen Vergebung zu schenken. Auch hier läßt sich Klopstock vollkommen von der Sprache der Bibel leiten und lenken und wirkt in seinen poetischen Text eine ganze Menge von biblischen Zitaten und Anspielungen hinein, zu denen auch das sog. Prot-evangelium gehört.

Gott der Liebe, mein Vater, um dieser quellenden Wunden!
Dieser blutigen Krone, die meiner Schläfe sich eingrub!
Dieser Todesangst, die mir die Gebeine durchschüttert!
Dessen, was ich litt, jetzt leide, noch leiden werde!
Dieser Liebe willen, mit der ich, erniedrigt zum Tode,
Bis zu dem Tod' am Kreuze, das Heil der Menschen vollende: [Phil 2,8]
Hör mich, und laß, die ich liebe, getreu bis ans Ende mir bleiben!
Trostvoll sterben! den Lohn der Überwinder empfangen! [vgl. Apk 2,10f]
Also dacht', und betet' in sich Er, der von der Welten
Anfang starb, der Herr, barmherzig, und gnädig, und duldend, [Ex 34,6]
Voller Güte, voll Treu! der ewige Hohepriester
[Hebr 6,20]
Betet so, da er jetzt zum Allerheiligsten einging.
Aber er wandte vom Grabe sein menschenliebendes Auge
Gegen das todt Meere, wo Adramelech und Satan
Lagen. So wie sich der Blick des sterbenden Gottversöhners
Wandte, so ward, von fliegendem erderschütternden Schrecken,
Bis in die nächtliche Tiefe des todten Meers, er begleitet!
Und da sanken die beyden Verworfenen zur niedrigsten Stufe
Ihres Elends hinab. Der Rathschluß Gottes in Eden.

Jesus soll der Schlange den Kopf zertreten!
[Gen 3,15] er wurde
Nun vollendet. Seitdem der Gottversöhner
am Kreuze
Blutete, fühlte die Hölle des Überwinders Gerichte!³⁶

Klopstock steht mit dieser poetischen Metakritik an der die Versöhnungslehre so oder anders verkürzenden Aufklärungstheologie nicht allein. In Christian Friedrich Daniel Schubart findet er einen Mitstreiter. Schubart nämlich, der aufgeklärte, republikanische, ja von manchen als Revolutionär gefürchtete Publizist, der Herausgeber der Deutschen Chronik³⁷ und Häftling vom Hohensperg war in theologischer Hinsicht nichts anderes als ein rechtgläubiger Christ. An ihm ist zu beobachten, in welcher spannungsreichen und lebendigen Verbindung eine entschieden politische Aufklärung und die theologische Orthodoxie sich zu begeben fähig sind. Die reformatorische Versöhnungslehre wird bei Schubart zu einem zentralen Thema der geistlichen Dichtung. Für Schubart ist Christi Blut der Grund aller Seligkeit, die den Glaubenden in den Sakramenten zugeeignet wird. Das Blut Christi tritt in Schubarts Gedichten selbst als intercessor auf. Das Blut Christi wird personifiziert und beginnt zu sprechen. Es stellvertretend die sündigen Menschen vor Gott und schreit nach Vergebung:

Wir fallen nieder, und wir beten:
Gott! Vater! Schöpfer! zürne nicht!
Wie? einen Wurm, den willst du tödten,
Der unter dir im Staube kriecht? [Ps 22,7]
Verschone doch, der Würmer Seyn
Ist deiner Rache viel zu klein.

Doch nein! Es sind doch diese Würmer
In deines Himmels Augen groß;
Weil er, dein Sohn, der Höllenstürmer,
Für sie Sein theures Blut vergoß. [Mt 26,28]
Sein Blut, das durch den Himmel schreit:
Barmherzigkeit, Barmherzigkeit!³⁸

Die applicatio dieser sündenvergebenden Kraft des Blutes Christi indes findet im Abendmahl statt, dort, wo den Kommunikanten unter der Gestalt des Weines das Blut des Gekreuzigten selbst verabreicht wird – ein reformatorischer Gedanke, der in dieser Klarheit bei Klopstock nicht in den Vordergrund tritt, wohl aber bei Schubart. Der Gnadenstuhl (Röm 3,25) ist im Abendmahl zu finden und aufzusuchen:

Sünden, eure Höllenschmerzen
Treiben mich zum Gnadenstuhl; [Röm 3,25]
Denn ihr brennt in meinem Herzen,
Wie in einem Schwefelpfuhl!
[Apk 19,20; 20,10; 21,8]
Und es schlagen Feuerflammen
Ueber meinem Haupt zusammen.

Ach, wo bist du, Freund der Seele
Arzt der Kranken, wo bist du? [Ex 15,26; Mt 9,12]

Tropfen nur von deinem Oele
Heilen große Wunden zu. [vgl. Lk 10,34]
Ach, so träufle in das Herze
Linderung nach dem Höllenschmerze.

Krank, mühselig und beladen
Lieg' ich auf den Knieen hier,
Rede doch dein Wort der Gnaden:
Kommt, ihr Sünder her zu mir,
Für die Last auf eurem Rücken
Euch mit Labsal zu erquicken. [Mt 11,28]

Doch, o Freude! schon erschallet
Diese Trostesstimme dort,
Und der Tempel wiederhallet
Jenes gnadenvolle Wort:
Jesus tröstet! ruft! winket!
Kommt ihr Müden, ess't und trinket!

Gehst du? O ihr Füße sinket
Vor dem Donner, der euch droht
Wer unwürdig ißt und trinket,
Ißt Gericht und trinket Tod. [1Kor 11,29]
Sprich, verklagendes Gewissen, [Röm 2,15]
Bin ich fähig zum Genießen?

Nein! so donnert mein Gewissen,
Sünder, nein, das bist du nicht!
Und du eilst mit schnellen Füßen

Zum Verderben, zum Gericht.
Schau! von diesem Kelche flammen
Blitze, die von fern verdammen.

Doch ich eile, weil mein Herze,
Den Gedanken stammeln kann:
(Diesen Himmel nach dem Schmerze!)
Jesus nimmt die Sünder an. [Lk 15,2]
Und der Buße Thränen rollen, [vgl. Hebr 12,17]

Wenn die Donner tödten wollen.

Mit Marien Magdalenen [Joh 20,11 ff]
Fall ich auf mein Angesicht,
Und es sprechen tausend Thränen:
Richter! ach, verstoß mich nicht! [Ps 27,9]
Sieh auf Zähren, Buß' und Reue,
Sey ein Vater und verzeihe.

Nun ich wandle zum Altare
Als ein armer Sünder hin,
Esse, trinke und erfahre,
Daß ich ausgesöhnet bin.
Ganze Freudenströme fließen
Auf mein durstendes Gewissen.

Fromme Seele, zitt're weiter
Nicht vor Krankheit, Hölle, Tod!
Denn nun sind sie, deine Kleider,
In dem Blut des Lammes roth. [Apk 7,14]
O Versöhner, stürb ich heute
Noch in diesem Feierkleide!³⁹ [Sach 3,4]

Schubart verwendet den Topos "Blut Christi" als pars pro toto des sakramentalen Vollzugs der Sündenvergebung, der Glaubensstiftung und der Tröstung der erschreckten, angefochtenen und irrenden Gewissen.⁴⁰

Zwar vor Gott bin ich ein Sünder;
Aber ich
Zähle mich
Unter seine Kinder,
Die in Einfalt zu ihm treten. [Sap 1,1]
Und zu ihm
Ungestüm
Um Erbarmung beten.

Flossen nicht im Kelch' und Bade
[Röm 6; 1. Kor 11]
(Seele sprich!)

Auch für dich
 Ströme seiner Gnade? [vgl. Joh 7,38]
 Nun, was kann dich jetzt verdammen?
 Höllengluth?
 Christi Blut,
 Löschet diese Flammen. [vgl. Apk 1,5]
 Ist das Grab weit aufgerissen:
 Meine Brust
 (Welche Lust!)
 Stählt ein gut Gewissen. [1Tim 1,19]
 Sanft, wie meine Triebe waren,
 Schlaf' ich ein! [vgl. Joh 11,13]
 Mein Gebein!
 Wird der Herr bewahren.⁴¹ [Ps 34,21]

Eine schöne Zusammenfassung der Versöhnungslehre Schubarts bietet sein Gedicht *Gethsemane*. Ganz in der Art Luthers wird Christus hier als derjenige besungen, der den gesamten Zorn Gottes, das ganze Weltgericht getragen hat, dem die Sünde der Welt Wunden geschlagen hat.

Wer ist der große Sterbende?
 Der dorten in Gethsemane
 In schauervoller Einsamkeit
 So müde, so verlassen schreit: [Ps 22,2; Mt 27,46]

Ich bin betrübt bis in den Tod, [Mt 26,38]
 In allen Adern wühlt der Tod.
 Da lieg ich wie ein Wurm vor dir, [Ps 22,7]
 Mein Vater, nimm den Kelch von mir. [Mt 26,39]

Doch allgewaltig schrecken sie
 Die Donner von dem Sinai, [Ex 20,18]
 Und aus des Richters Auge bricht
 Ein unerbittliches Gericht.

Fallt nieder, Sünder, betet! wacht! [Mt 26,41]
 Und seht die fürchterliche Nacht,
 Die über jenem Manne hängt,
 Der dorten mit dem Tode ringt. [Lk 22,44]

Schwer liegt auf ihm des Richters Grimm,
 Die Füße brechen unter ihm.
 Und aus gepreßten Adern dringt
 Sein Todesschweiß, mit Blut vermengt. [Lk 22,44]

Noch brennt der Rache tiefe Gluth,
 Noch trinkt die Erde Schweiß und Blut,
 Die unter ihm vor Angst sich regt
 Und ihrer Todten Staub bewegt.

Es liegt auf seinem Rücken ganz
 Des Richters Zorn, die Hölle ganz.
 Und Tod auf Tod, und Grab auf Grab
 Stürzt donnernd in die Seel' hinab.

Er redet nicht, er winselt nur
 Und die mitklagende Natur [Röm 8,19ff]
 Spricht jeden Seufzer tausendfach
 Den Felsen und Gebirgen nach.

Welrichter, warum schlägest du
 Mit hohem Arme auf ihn zu?
 Es schreckt der Antwortdonner mich:
 Für Sünder blutet Er, für dich. [1. Joh 1,7]

Ja, unsre Sünden drücken dich;
 Nicht deine, Herr, so fürchterlich!
 Wir weckten Gottes Eiferglut,
 Wir färbten deinen Schweiß mit Blut.

O Mittler! zeige mir nur nicht
 Die Miene vor dem Weltgericht.
 Im Blutschweiß lieg' ich arm und bloß,
 Der dir von deiner Stirne floß.

Wenn nun der größte Menschenfeind,
 Der Satan, mit dem Tod erscheint,
 Und meiner müden Seele graut,
 So rede diese Erde laut.

Dann steigt ein Jauchzen in die Höh',
 Gethsemane, Gethsemane!
 Mein Heldenglauben segnet dich,
 Dort floß auch Schweiß und Blut für mich.⁴²

Wie bei Klopstock findet auch bei Schubart die aus der aufgeklärten Theologie weitenteils verbannte Versöhnungslehre reformatorischer Provenienz im geistlichen Gedicht eine neue Heimat. Alle orthodoxen Propria der Versöhnungslehre, die selbst von den neo-orthodoxen Theologen abgelehnt worden sind, finden sich bei Klopstock und Schubart in poetischer Brechung wieder. Schubart allerdings hat das Ganze noch konsequenter sakramentstheologisch zuende gedacht. Aber sowohl Klopstock als auch

Schubart stehen in der Tradition der hymnischen und gesanglichen Umsetzung der orthodoxen Loci-Dogmatik und ihrer Versöhnungslehre in den Passionschorälen. Die orthodoxe Dogmatik findet bei Krafft eine homiletische Nische, bei Klopstock und Schubart jedoch eine poetische und hymnische.

Alle drei Theologen sind darin verwandt miteinander: Daß sie nämlich nicht mit bloß theoretischen Schriften in den Streit mit der aufgeklärten Theologie eintreten, sondern: Alle drei bieten das schwerste Geschütz gegen den theologischen Zeitgeist auf, nämlich die applicatio der alten Lehre in der Predigt und im Gesang der Gemeinde Jesu Christi. Deismus und Neologie auf der einen Seite und die Neo-Orthodoxie auf der anderen Seite haben mehr oder weniger stark in rationalistischer Weise die Versöhnungslehre entweder ganz geopfert oder aber zumindest die reformatorischen Eckdaten derselben dem Zeitgeist als Opfer dargebracht. Gegen dieses sacrificium, das der aufgeklärte Intellect vornimmt, bieten die eben behandelten Theologen der Sache nach die vom Glauben erleuchtete Vernunft auf. Dieser Glaube ist nicht bereit, die Versöhnungslehre zu opfern – weder ganz noch teilweise. Sondern diese Metakritik und Glaubenskritik ergreift das sacrificium Christi neu und eignet es sich auf neue Weise wieder an. Kein sacrificium intellectus fordert diese reformatorische Metakritik an der Opferkritik. Die Vernunft soll die Versöhnungslehre nicht opfern, und die Rechtgläubigkeit soll die Vernunft nicht auf den Opferaltar tragen. Sondern: Der Intellect des Menschen soll durch die Predigt der Versöhnung erleuchtet werden und das uns zugut geschehene Opfer Gottes sich aneignen.

Hierauf wird künftig in der Erforschung der Theologiegeschichte der Aufklärungszeit stärker zu achten sein: Die schärfste Kritik erfährt die vernünftige Kritik auf der Ebene

der applikativen Theologie: In den Predigten von eher unbekanntem Theologen und in der Dichtertheologie, die in der Aufklärungszeit zu einer Nische der orthodoxen Theologie avanciert und ein unschätzbares Potential konstruktiver reformatorischer Kritik entfaltet.

Albrecht Ritschl – und nicht nur er – hat die These vertreten, daß die Versöhnungslehre sich seit der Reformationszeit und zumal während der Zeit der Aufklärung einer immer stärker zunehmenden Bereinigung von allem “Unvernünftigen” und “Gott Unanständigen” erfreut habe. Daß hierin Ritschls persönliche Abneigungen gegen die reformatorische Versöhnungslehre eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben dürften, ist nicht zu übersehen. Krafft alleine schon, aber auch Klopstock und Schubart, von denen man nie gedacht hätte, daß sie auch nur ein aufgeklärtes Wässerchen zu trüben vermöchten, verunreinigen und falsifizieren diese These von der vermeintlichen Bereinigung. Denn die Partei derer, die mitten in der Aufklärungszeit weder dem Rationalismus, noch dem Deismus, noch der Neologie, noch dem oft versteinerten und bornierten Orthodoxismus angehört haben, ist stärker, als man gemeinhin zuzugeben bereit ist. Dies – so meine ich – ist eine wichtige theologiegeschichtliche und theologische Erkenntnis, die sich dem, der mit viel Geduld die unbekanntem Theologen zwischen den bekannten erforscht, immer tiefer einprägen und bestätigen wird.

Darüber hinaus – und das ist allemal die wichtigere Lehre, die uns die Quellen lehren und manchem als sicher unwillkommene bittere Pille verabreichen: Wer meint, daß nach dem geistesgeschichtlichen Umbruch der Aufklärung von solch vermeintlich irrationalen und archaisch-mystifikatorischen Dingen wie Stellvertretung, Blut Christi, Zorn Gottes und Versöhnung Gottes mit den Menschen nicht mehr die Rede sein könne, dem

sei gesagt: Du kennst die Aufklärung schlecht. Oder noch schärfer: Du kennst die reformatorisch-biblische Aufklärung über die Aufklärung nicht.

Curriculum vitae

Johann Anselm Steiger, geb. 1967 in Tübingen, 1986-1991 Studium der evangelischen Theologie in Heidelberg, Privatdozent für Kirchengeschichte, Leiter der Johann Gerhard-Forschungsstelle und Assistent am Praktisch-Theologischen Seminar der Universität Heidelberg. 1992 Promotion [siehe Anm. 32 weiter unten], 1994 Habilitation im Fach Kirchengeschichte an der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig [siehe Anm. 9 weiter unten]. Weitere Forschungsschwerpunkte: Seelsorge, Dogmatik und Frömmigkeit der altprotestantischen Orthodoxie; Reformationszeit; Dichtung, Theologie und Homiletik der Aufklärungsepoche.

Anmerkungen

1. Vgl. Gunther Wenz, *Geschichte der Versöhnungslehre in der evangelischen Theologie der Neuzeit*, 2 Bde. [Münchener Monographien zur historischen und systematischen Theologie 9/10] (München 1984), hier: Bd. 1, S. 211. Vgl. Carl Friedrich Bahrds, *Glaubensbekenntniß veranlaßt durch ein hier beygelegtes Kayserl. Reichshofraths=Conclusum mit Anmerkungen versehen*, o.O. 1779 [HD UB Q 911² (beigebunden)], S. 17f, wo Bahrds seine Zweifel gegen die kirchlichen Lehren insgesamt freimütig in folgendes Bekenntnis faßt:

Ich gestehe also, daß ich schon seit einiger Zeit überzeugt gewesen, es enthalte unser protestantisches Religionssystem Lehrsätze welche weder in der Schrift

noch in der Vernunft einigen Grund haben [...] Unter diese Lehrsätze rechne ich: Die – von der Erbsünde – von der Zurechnung der Sünde Adams – von der Nothwendigkeit einer Genugthuung [...] – von der ohne alle Rücksicht auf unsere Besserung und Tugend geschehen sollen den Rechtfertigung des Sünders vor Gott – von der Gottheit Christi [...].

Bahrds "Kritik" trifft im Grunde alle Hauptinhalte christlicher Theologie, besonders scharf jedoch die Versöhnungslehre:

Daß aber Gott blos um eines Menschenopfers willen mir meine Sünde vergebe und um einer fremden Tugend willen die Flecken der Meinigen übersehe, das ist wider meine Vernunft und habe ich auch nie etwas davon in h. Schrift gefunden (a.a.O., S. 24).

2. Vgl. August Hermann Niemeyer, *Timotheus Zur Erweckung und Beförderung der Andacht nachdenkender Christen*. 1.-3. Abtheilung. Zweyte mit einer dritten Abtheilung vermehrte Auflage, (Leipzig 1789) [Priv. bes.], hier: 1, S. 148f:

Auf diese Art ist allein schon jene theure Lehre von dem Leiden und dem Tode unsers Herrn überaus wohlthätig für die gesellschaftliche Glückseligkeit geworden [...] (es) hören doch die Gelegenheiten noch gar nicht auf, wo Aufopferungen von uns gefordert werden, sobald wir die große und süße Verpflichtung erfüllen wollen, andern zu dienen, wie denn überhaupt fast keine Tugend ohne alle Aufopferung möglich ist. [...] Die Aufopferung Jesu hat überaus viele Menschen zu dem Entschluß gebracht, sich auch, wenn es Wahrheit und Gewissen von ihnen forderte, mit Willigkeit aufzuopfern; und dieß sind zum Theil gerade solche gewesen, deren Beyspiel sehr mächtig gewürkt und viele Tausende in ihren Ueberzeugungen befestigt hat (a.a.O., S. 146).

3. Vgl. Albrecht Ritschl, *Unterricht in der christlichen Religion*, TKTG 3 (Gütersloh 1966; Nachdr. der ersten Aufl. 1875). "Der Berufsgehorsam Christi" (S. 44) hat exemplarisch-ethische Vorbildfunktion für "die christliche Vollkommenheit, welche dem persönlichen Vorbilde Christi selbst entsprechen wird" (S. 52).
4. Vgl. Gottfried Leß, *Christliche Religion: = Theorie fürs gemeine Leben, oder Versuch einer praktischen Dogmatik*. Zweite gebesserte und vermehrte Ausgabe (Schaffhausen 1781) [HD PTS D II e 111], S. 365. Ders., *Paßions=Predigten. Nebst einem Anhang* (Göttingen ³1779) [HD PTS PT L 97], S. 6f. Ders., *Anhang zu den Passions=Predigten* (Göttingen 1779) [HD PTS PT L 97], S. 10f.
5. Zu Jerusalem vgl. Wolfgang E. Müller, *Johann Friedrich Jerusalem. Eine Untersuchung zur Theologie der "Betrachtungen über die vornehmsten Wahrheiten der Religion"* (Berlin/New York 1984). Vgl. Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, *Sammlung einiger Predigten vor den Durchlauchtigsten Herrschaften zu Braunsch. Lüneb. Wolfenbüttel gehalten* (Neue verbesserte Auflage, Braunschweig 1753) [HD PTS PT J 60], S. 378:
- Christus ist also wahrer GOtt und wahrer Mensch. Er mußte wahrer Mensch seyn, um durch seinen Tod dem ewigen Tode die Macht zu nehmen, und als ein treuer Hoherpriester die Sünden seines angenommenen Volks durch sein Blut versöhnen zu können; aber seine göttliche Natur mußte auch unzertrennlich mit der menschlichen vereint seyn.
6. Zu Georg Friedrich Seiler (1733-1807) vgl. Otfried Jordahn, *Georg Friedrich Seilers Beitrag zur Praktischen Theologie der kirchlichen Aufklärung*, EKGB 49 (Nürnberg 1970). Zur Versöhnungslehre bei Seiler vgl. Wenz, a.a.O. [Anm. 1], I, 206f.
7. Über Reinhard (1753-1812) vgl. Christian-Erdmann Schott, *Möglichkeiten und Grenzen der Aufklärungspredigt. Dargestellt am Beispiel Frank Volkmar Reinhardts*, APTH 16 (Göttingen 1978).
8. Zu Lavater, siehe Horst Weigelt, *Lavater und die Stillen im Lande. Distanz und Nähe. Die Beziehungen Lavaters zu Frömmigkeitsbewegungen im 18. Jahrhundert*, AGP 25 (Göttingen 1988) und ders., Art. 'Johann Kaspar Lavater', in: *TRE* 20, S. 506-511, sowie: 'Gerhard Ebeling, Genie des Herzens unter dem genius saeculi. Johann Caspar Lavater als Theologe', in: *zthk* 89 (1992), S. 59-97, und: Klaus Martin Sauer, *Die Predigtätigkeit Johann Kaspar Lavaters (1741-1801)*. Darstellung und Quellengrundlage (Zürich 1988).
9. Zu Ewald vgl. Steiger, *Johann Ludwig Ewald (1748-1822). Rettung eines theologischen Zeitgenossen* (Habil. Leipzig 1994). Über die Verteidiger der kirchlichen Versöhnungslehre gegen die neologische und deistische Kritik vgl. Ferdinand Christian Baur, *Die christliche Lehre von der Versöhnung in ihrer geschichtlichen Entwicklung von der ältesten Zeit bis auf die neueste* (Tübingen 1838), S. 530-562, und Albrecht Ritschl, *Die christliche Lehre von der Rechtfertigung und Versöhnung. Erster Band. Die Geschichte der Lehre* (Bonn ³1889/1870), S. 419-428, und Wenz, a.a.O. [Anm. 1], I, S. 206-210.
10. Johann Kaspar Lavater, *Nachgelassene Schriften*. Bd. 1-5, hrsg. von Georg Geßner (Zürich 1801f.) [Priv. bes.], hier: II, 106f. 104f. Vgl. II, 12. Jesus tritt "nicht nur als Lehrer, Aufklärer, Mund Gottes; nicht nur als Beyspiel der Tugend, als Muster der Religion [...] auch nicht bloß als rettender Wunderthäter, als vollkommenster Repräsentant der Gottheit" auf. Sondern das, was den Erlöser im ei-

gentlichen Sinne als solchen ausmacht, ist "seine Aufopferung und freywillige Hingebung in den Tod."

11. Johann Ludwig Ewald hat noch etwas schärfer als sein Freund Lavater der Rede vom Zorn als *attributum divinum* zu neuem Leben verholfen. Vgl. hierzu Steiger, *Ewald* [Anm. 9], S. 110, 417f. Die christologische Zwei-Naturen-Lehre ist für Ewald der theologische Anlaß, um auch der ersten Person der Trinität "anthropomorphe" Epitheta beizugeben, so auch den Zorn, der das Gegenstück der väterlichen Liebe Gottes ist. Ewald etabliert in seiner Theologie eine ganze Menge von genuin reformatorischen Theologumena neu. Dennoch hat er es in der Versöhnungslehre nicht geschafft, zur vollen Schärfe der Orthodoxie hindurchzudringen. Hier teilt Ewald die Lavatersche Schwäche. Vgl. Ewald, *Predigten über die wichtigste und eigen-thümlichste Lehren des Christenthums. Zweites Heft. Ueber die großen Zwecke des Todes Jesus*, Lemgo 1787 (Steiger [Anm. 9], *Bibliographie* Nr. 24), S. 11: "Die Bibel sagt nicht, Gott sey auf Jesus erzürnt gewesen; Er hab' ihn wirklich als einen Sünder angesehen, als einen Sünder bestraft.' Das hab' ich nie in der Bibel finden können, und Niemand hat mir's daraus bewiesen."
12. So z.B. von Lucius Caelius Firmianus Lactantius, *De ira Dei. Vom Zorne Gottes*. Lateinisch und deutsch, hrsg. von H. Kraft und A. Wlosok (Darmstadt 1957).
13. Vgl. Anm. 9.
14. Da "die Reformatoren die Aufgabe der Versöhnungslehre unerledigt gelassen" hätten (Ritschl, *Rechtfertigung* 1, S. 215), komme es – so Ritschl – nun darauf an, die reformatorische Theologie auch in Sachen Versöhnungslehre konsequent zuende zu führen. Die Dialektik von Liebe und Zorn Gottes kann Ritschl in ihrer unauflösbaren Spannung nicht fassen. Wenn feststeht, "daß Gott Liebe ist, dem Sünder wohl will" (S. 222), dann folge daraus notwendig, daß die Rede vom Zorn Gottes zurücktreten müsse. "Dadurch wird aber auch der Grundsatz, daß Gott den Sündern im Allgemeinen zürne und ihre Bestrafung erziele, nothwendig eingeschränkt" (ebenda). Ritschl legt hier als Beurteilungskategorie einen Rationalismus zugrunde, der weder der reformatorischen Theologie noch auch der von ihr verhandelten Sache in irgendeiner Weise gerecht werden kann. Zwar hat Ritschl recht, wenn er sagt: "Zürnen und Richten sind das für Gott fremde Werk" (S. 222f). Das berechtigt aber noch lange nicht, zu behaupten, daß nur von "dem scheinbaren Zorne Gottes" (S. 222) die Rede sein könne. Ritschl erhebt hier seine eigene "bereinigte" Versöhnungslehre zum Vater des Gedankens einer vermeintlich bereits reformatorischen "Reinigung" der Versöhnungslehre, die den Reformatoren selbst nur nicht derart bewußt geworden sei. Völlig unkompatibel mit dem Quellenbefund ist die Meinung Ritschls, daß "Luther durchscheinen läßt, daß Christus eigentlich doch nicht von Gottes Zorn getroffen, von ihm verdammt und verlassen worden sei" (S. 224). Luther sei eben nur nicht "systematisch mit jenen Gedanken verfahren" (S. 223). Nun aber sei es an der Zeit, dies nachzuholen, und "so braucht auch Christus, um die Menschen zum Vertrauen auf Gott zu erlösen, nicht wirklich seiner Gerechtigkeit genug zu thun, oder die Verdammniß der Menschen an ihrer Stelle zu ertragen. Aber so weit hat Luther seine Voraussetzungen nicht entwickelt" (ebenda). So jedenfalls betreibt man nicht Theologiegeschichte, sondern liberale Geschichtsklit-

terung unter dem Deckmantel des Historismus.

15. Vgl. Baur, *Versöhnung* [Anm. 9], S. 538, und Ritschl, *Rechtfertigung* [Anm. 9], S. 419f, faßt zusammen: Die Verteidiger "lassen von der strengen Form der vertheidigten Lehre so viel nach, daß sie vielmehr nur einen graduellen Abstand gegen die Aufklärung darstellen als einen Gegensatz." Emanuel Hirsch, *Geschichte der neuern evangelischen Theologie im Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegungen des europäischen Denkens*, Bd. 4, S. 110 resümiert:

Die Verteidiger der alten Lehre bestätigen ihrerseits, wie unvermeidlich die allgemeinen Bewegungen unsrer Geistes- und Theologiegeschichte zur Kritik am Alten führen [...] Die Genugtuung Jesu, sein Tragen der Strafen für uns, konnte nur mit der Notwendigkeit, den Straferlaß der Sündenvergebung an uns mit der Wahrung des Strafexempels zu verbinden, begründet werden. So rücken im Kampf gegen den Geist der neuen Zeit Grotius und die Orthodoxie zusammen.

Ähnlich auch Wenz [Anm. 1], I, 209f. und Karl Aner, *Die Theologie der Lessingzeit* (Halle/S. 1929), S. 290.

16. Am 9.7.1769 hielt Krafft seine "Antritts=*Predigt bey der Reformirten deutschen Gemeinde zu Frankfurt am Mayn, die sich zu Bockenheim versamlet. Gehalten den 9. Julii 1769, Frankfurt am Mayn o.J.*" (UB Marburg XIXe B 1415x).
17. Vgl. die Vorrede zu: Justus Christoph Krafft, *Wahrheiten und Gebote der christlichen Lehre; in Predigten vorge tragen*. Erster und Zweyter Band (Frankfurt am Mayn und Leipzig 1783) [Ministerialbibl. Celle 4 Ld 1792]. Krafft wendet sich hier sowohl gegen die Neologen, die meinen, "daß Jesus Christus weiter nichts, als ein großer Lehrer und glänzendes Muster der Tugend gewesen

sey" (S. ivf), aber auch gegen die, die zwar eine christozentrische Theologie vertreten, aber doch Abstriche an der Rechtfertigungs- und Versöhnungslehre machen:

Allein, indem sie behaupten, daß Christus uns alles sey, so fehlt doch in ihrem Lehrgebäude die ganze protestantische Lehre von der Versöhnung Gottes, und von unsrer Rechtfertigung durch Christum [...] Nach ihrer Meynung ist kein Zorn in Gott [...] darum hat er auch keiner Versöhnung nöthig. Die Welt ist mit ihm, nicht er mit der Welt versöhnt worden" (S. Vf).

Krafft weiß also genau, daß er an mehreren Fronten gleichzeitig und ziemlich allein steht.

18. Krafft, *Wahrheiten* I, S. 447f.
19. Krafft, *Wahrheiten* II, S. 154f.
20. Krafft, *Wahrheiten* II, S. 155.
21. Krafft, *Wahrheiten* I, S. 433. Vgl. I, S. 432:

Sehet, das ist unsre Feindschaft gegen Gott, daher kommt es nun, daß Gott auch des Menschen Feind ist, so wie nehmlich der Mensch von Natur ist; *du bist feind allen Uebelthätern*, sagt David Psalm 5 (scil. v6; A.S.). Nicht als ob Gott den Menschen, der seine Creatur ist, hassete; er hasset nur das Böse, nicht den Menschen.

22. Krafft, *Wahrheiten* I, S. 434.
23. Krafft, *Wahrheiten* I, S. 356.
24. Krafft, *Wahrheiten* I, S. 369.
25. Ähnlich Luther, *Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen leydens Christi*, WA 2, S. 137:

Wa Christo eyn nagell seynn hend adder fuß durch martert, soltestu ewige solch und noch erger negell erleyden, alßo dan auch geschehn wirt denen, die Christus leyden an yhn laßen verloren werden, dan dißer ernster spiegel, Christus, wirt nit liegen noch schimpfen.

Vgl. etwa auch Sebastian Sperber, *Geistliche Harnischkammer. Das ist/Auszug etlicher schöner Trostsprüche/wider die fürnembsten geistlichen anfechtung* (Wittenberg 1571) [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Alv: Ba 43 (5)], S. LIII r: "Derhalben sollen wir nicht in sicherheit gerathen/ sondern den Spiegel des Sons Gottes ansehen / der da am creutz also hengt."

26. Luther, *Operationes in Psalmos*, WA 5, S. 602f. Sich an die klassische Auslegung der Zwei-Naturen-Lehre anschließend sagt Luther zunächst eher referierend:

Conceditur ab omnibus, in Christo simul fuisse summum gaudium et summam tristitiam, item summam infirmitatem et summam virtutem, ita summam gloriam et summam confusionem, ita summam pacem et summam turbationem, ita summam vitam et summam mortem. (WA 5, S. 602)

Diese Dialektik in soteriologischer Hinsicht konsequent zuende denkend hebt Luther die klassische Christologie dann auf eine höhere Ebene und wendet das eben Gesagte neu:

Quid ergo dicemus? simul Christum summe iustum et summe peccatorem, simul summe mendacem et summe veracem, simul summe gloriantem et summe desperantem, simul summe beatum et summe damnatum? Nisi enim haec dixerimus, non video, quomodo a deo derelictus sit [...] Cum autem percussio dei, qua pro peccatis percutit, non solum poena mortis sit, sed et pavor atque horror perturbatae conscientiae, quae iram aeternam sentit et sic habet, ac si inaeternum esset derelinquenda et proicienda a facie dei [...] certe pronum sequitur, et ipsum fuisse passum pavorem horroremque conscientiae perturbatae et iram aeternam gustantis. Dicit enim Apostolus ad heb. 4., quod tentatus sit per omnia in similitudinem absque peccato. Et iterum "debuisset per om-

nia fratribus assimilari, ut misericors fieret". (WA 6, S. 602f)

Vgl. Marc Lienhard, *Martin Luthers christologisches Zeugnis. Entwicklung und Grundzüge seiner Christologie* (Berlin 1980), S. 89-93. Zur Rezeption dieses reformatorischen Propriums durch die lutherische Orthodoxie vgl. etwa David Hollaz, *Examen Theologicum Acroamaticum Universam Theologiam Thetico-Polemicam Complectens, pars prima - pars quarta*, 2 tom. (Stargard 1707; Nachdr. Darmstadt 1971). Alle Zitate stammen aus tom. secundus, pars tertia. Wie Luther lehrt Hollaz, daß Christus für die Menschen das göttliche Gericht ausgestanden hat und sie im Gericht repräsentiert hat. Christus "in iudicio Dei totum genus humanum repraesentat, & omnia omnium hominum peccata portat, anxie conqueritur" (S. 288). Hierbei hat Christus den Zorn Gottes gespürt: "Iram Dei sensit Christus ob peccata aliena hominum in se translata" (S. 289). Den Zorn Gottes spüren ist gleichbedeutend mit: die ewige Pein fühlen und ertragen. "Sustinuit dolores intensivè gravissimos doloribus aeternis damnatorum aequipollentes" (ebenda). Wie für Krafft ist Christus auch nach Hollaz ein "speculum iræ, gratiæ & virtutis" (S. 288). Darin besteht die satisfactio im soteriologisch-orthodoxen Sinne: Daß Christus uns "a pœnis aeternis [...] liberavit" (S. 239). Durch Christi Leiden ist ein "meritum" erworben (ebenda) und dem erzürnten Gott eine vollkommene satisfactio geleistet. So ist dem beleidigten und verletzten Gott Genüge getan: "Satisfactio est actus officii Sacerdotalis, quo Christus ex decreto divino consummatissima oboedientia activa & passiva justitiæ divinæ peccatis hominum laesae satisfacit" (S. 238). Bei aller Neurezeption der Anselmschen Begrifflichkeit ist in der

- orthodoxen Versöhnungslehre an keiner Stelle zu beobachten, daß das reformatorische Fundament verlassen wird – wie oft behauptet wird. Vielmehr ist das Thema der imputatio der durch Christus erworbenen Gerechtigkeit immer mit im Blick (vgl. S. 240f). Die Versöhnungslehre wird hier nicht verrechtlicht, sondern die radikale soteriologische Interpretation des Leidens Christi ist der Kern, um den alles andere kreist.
27. Krafft, *Wahrheiten* 1, S. 360f.
28. Vgl. Johann von Staupitz, 'De imitanda morte Jesu Christi' (1515), in: Ders., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von J.R.F. Knaake, Bd. 1. Deutsche Schriften, Potsdam 1867, S. 50-88, hier: S. 53f. "Dem gantzen ersten tode folget nach vnd hengt ann der ewig todt ader besser das ewige sterben, das dan recht anfecht, Wan die vordampften vorlassenen selen mit vordampften leiben wider durch gots gestrengs vrteil tzu ewigem sterben vor-eint werden, do wird wol entpfingung aber alle tzeit mit pein vnd schmerzen (sein)".
29. Krafft, *Wahrheiten* 1, S. 471f.
30. Krafft, *Wahrheiten* 1, S. 474.
31. Krafft, *Wahrheiten* 1, S. 666.
32. Vgl. Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Palaestra 226 (Göttingen ²1968), der gezeigt hat, daß im Zuge der Aufklärung – besonders bei Pfarrersöhnen – die Sprache der Luther-Bibel in die Dichtung hinein sich verlagert. Ähnlich ist dies auch bei Johann Peter Hebel zu beobachten, der – obwohl nicht aus einer Pfarrersfamilie stammend – die biblische Sprache zu einem wichtigen Fundament seiner Kalendergeschichten werden läßt. Vgl. Steiger, *Bibel-Sprache, Welt und Jüngster Tag bei Johann Peter Hebel. Erziehung zum Glauben zwischen Überlieferung und Aufklärung*, APTh 25 (Göttingen 1994), S. 11ff und passim.
33. Trotz mannigfaltiger Versuche ist die theologische Bedeutung Klopstocks noch nicht wirklich erhoben worden. Hierzu nämlich bedürfte es nicht nur des Vergleiches etwa des *Messias* mit der reformatorischen Theologie, sondern besonders auch der Inbeziehungsetzung Klopstocks mit der Frömmigkeit der lutherischen Orthodoxie. Es hat überhaupt keinen Sinn, Klopstocks angewandte Theologie sofort dem Pietismus zuzuordnen, nur weil man fälschlicherweise meint, jeder, der vom Blut und den Wunden Jesu redet, sei deswegen schon Pietist. Zu den unzulänglichen Versuchen Walter Lichs und Joseph Müllers u.a., Klopstock auf Biegen und Brechen zum Pietisten zu machen, vgl. Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung* (Kronberg/Ts. ²1975), S. 12f. Kaiser selbst sieht die Sache differenzierter (S. 166-174), wenngleich auch bei ihm kein großes sachliches Verständnis für die lutherisch-orthodoxe Blut- und Wundenfrömmigkeit Klopstocks, die aus der reformatorischen Versöhnungslehre selbst fließt, vorhanden ist und er froh ist, "von der etwas abstrus anmutenden Ornamentik der Klopstockschen Religion zu den Fundamenten zurück" (S. 174) kehren zu dürfen. Wie sehr man in der bisherigen Klopstock-Forschung meinte, Klopstock von der vermeintlich starren, toten und dogmatistischen Orthodoxie abheben und im selben Atemzug als pietistisch geprägt bezeichnen zu können, kann man schon studieren an: Franz Muncker, *Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften* (Stuttgart 1888), bes. S. 88. Auch Gisela Mroz, *Klopstocks Verhältnis zum Pietismus* (Diss. phil. Bonn 1944), läßt erkennen, daß sie um eine Inbeziehungsetzung des Werkes Klop-

stocks mit der Frömmigkeit der Orthodoxie sich überhaupt nicht bemüht hat, wenn sie behauptet, "dass dem tiefen und reichen Gemüt des Dichters der gefühlsselige und gemüts warme Pietismus mehr entsprach als die erstarrte und trockene Orthodoxie" (S. 146). Auch Mroz hält jede Form von "Wundenkult" für pietistisch, ohne zu wissen, daß Klopstock gerade in dieser Hinsicht von der orthodoxen Erbauungsliteratur beeinflusst sein könnte, ohne deswegen schon Pietist zu sein (vgl. Mroz, S. 153). Genau diesem Irrtum sitzen auch Max Freivogel, *Klopstock, der heilige Dichter* [Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 15] (Bern 1954), S. 65 und Joseph Müller, *Die Religiosität in Klopstocks "Messias"* (Diss. phil. Münster 1937) S. 49 und passim auf. Trotz einiger Unschärfe in der Begrifflichkeit, die Kaiser zurecht beklagt (S. 13), hat Karl Kindt (*Klopstock*, Berlin-Spandau 1948) doch an vielen Stellen richtig das orthodoxe Gepräge des *Messias* gesehen (vgl. S. 358-360) und die orthodoxe Rechtfertigungs- und Versöhnungslehre als theologisches Fundament des gesamten Epos beschrieben (S. 362 u.ö.). Schwerlich indes wird man den *Messias* als eher undogmatischen Ausfluß der Klopstockschen Subjektivität charakterisieren dürfen, wie es Klaus Hurlebusch (Art. 'Klopstock', in: *TRE* 19, S. 271-275, hier: S. 272f) tut: "Klopstocks Bibelrezeption war weniger von theologischer Lehre, sondern mehr von der eigenen 'ganzen Seele' bestimmt." Das ist schlechterdings kein Gegensatz, weil der *Messias* durch und durch in Dichtung gesetzte Dogmatik ist. Auch das Urteil "Luthers Theologie hingegen mußte ihm (scil. Klopstock; A.S.) weitgehend fremd bleiben, mit Ausnahme ihres persönlichen Bezugs und ihrer Christozen-

trik" (a.a.O., S. 273) übersieht besonders die augenscheinliche Nähe Klopstocks zu Luther in Sachen Versöhnungslehre. Die Herausarbeitung dessen, wie Klopstock die reformatorisch-orthodoxe Theologie und Frömmigkeit beerbt und auf seine Weise künstlerisch-poetisch transformiert hat, steht noch aus und kann hier nur ansatzweise begonnen werden. Einen solchen Vergleich jedoch anzustellen, ist umso dringlicher schon deswegen, weil Oskar Walzel ('Barockstil bei Klopstock', in: *Festschrift Max H. Jellinek* (Wien/Leipzig 1928), S. 167-190) die bestechende Verwandtschaft des *Messias* mit der Dichtung des Barock aufgezeigt hat und weil Jörn Dräger [*Typologie und Emblematisierung in Klopstocks "Messias"*, (Diss. phil. Göttingen 1971)] nachgewiesen hat, daß Klopstock auf emblematische Weise "einen 'mundus symbolicus' im Sinne des mittelalterlichen und barocken Weltbildes" (S. 232) schafft und dabei das Überlieferte gleichzeitig einbringt "in eine völlig neue stilgeschichtliche Lage" (ebenda). Auch Hans-Henrik Krummacher ('Bibelwort und hymnisches Sprechen bei Klopstock', in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 13 (1969), S. 155-179) hat darauf hingewiesen, daß Klopstock sowohl biblisch-theologisch als auch poetisch der geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts nahesteht und eben deswegen das Überkommene weiterbildend frei mit seinen Wurzeln umgehen kann. Auch eine Erhebung des biblisch-theologischen Gehalts und der bibel-sprachlichen Prägung des *Messias* ist bisher noch nicht geleistet worden. Vgl. aber zu den Oden die leider unveröffentlicht gebliebene Arbeit: Adolf Halm, *Klopstocks Oden und die Bibel* (Diss. phil. Greifswald 1923) [und vierseitiger Auszugsdruck]. Halm macht völlig zu-

- recht darauf aufmerksam, "daß die Einwirkung der Bibel auf Klopstocks Gedichte weitaus größer sei, als die Forschung bisher erkannt habe" (Auszug S. 4).
34. Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Horst Gronemeyer u.a., Abteilung Werke; iv/1-2. *Der Messias* [Text], (Berlin/New York 1974), hier: iv/1-2 (1. Gesang, Zeile 111-128).
35. Klopstock, *Werke*, iv/1, S. 110f. (5. Gesang, Zeile 367-382).
36. Klopstock, *Werke*, iv/1, S. 201f. (10. Gesang, Zeile 74-94).
37. Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Deutsche Chronik* [Deutsche Neudrucke. Reihe: Goethezeit], hrsg. von Arthur Henkel, 4 Bde. (Heidelberg 1975). Vgl. Schubarts Autobiographie: *Leben und Gesinnungen*. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. 2 Theile. Hrsg. von seinem Sohn Ludwig Schubart (Stuttgart 1791/93). Und: David Friedrich Strauß, *Christian Friedrich Daniel Schubarts Leben in seinen Briefen*, 2 Bde. (Berlin 1849). Eine theologische Untersuchung zu Schubarts Werk ist längst überfällig, fehlt aber.
38. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämmtliche Gedichte*, 2 Bde. (Stuttgart 1862), hier: 1, S. 243.
39. Schubart, *Gedichte* 1, S. 209-211.
40. Zur Thematik des getrösteten Gewissens vgl. etwa: Harald Diem, *Luthers Lehre von den zwei Reichen untersucht von seinem Verständnis der Bergpredigt aus. Ein Beitrag zum Problem: "Gesetz und Evangelium"*, *bhvth* 5 (München 1938), bes. S. 42-50 u.ö.
41. Schubart, *Gedichte* 1, S. 287f.
42. Schubart, *Gedichte* 1, S. 196-198.

The Symbolism of Reconciliation in Agnus Dei Settings of Josquin des Prez*

Abstract

The present study seeks to demonstrate that the theme of Reconciliation has inspired Josquin de Prez, in some of his settings of the Agnus Dei, to the application of remarkable compositional procedures. By means of three-part canons, the use of the minor perfect mode and motif occurrences based on number, the significance of Christ's death on the cross is musically emphasized.

The theme of Christ's passion and the doctrine of reconciliation with God has, as far as I know, never been studied as to its place in Renaissance music. While it is evident that J.S. Bach loved to express his belief in the benefits of Christ's passion by means of various musical elements, the question at what point in the history of Western music the idea of man's reconciliation with God began to have its impact on polyphonic practice is not easy to answer. Of course, an inquiry into the extant musical repertoire would show that already at the beginning of the fifteenth century some composers made musical settings of texts based on sacramental theology, such as Guillaume Dufay's hymn *Pange lingua*. In 1503, the Venetian printer Ottaviano Petrucci issued the well-known edition *Motetti de passione, De*

* I am grateful to Robert Tusler for his careful reading of the manuscript.

cruce, De sacramento ..., in which more than fourteen composers are represented with settings of texts that are mostly drawn from prayer books. The following decades of the sixteenth century were marked by an ever increasing interest on the part of composers to set texts devoted to the Eucharist.

Instead of trying to compile a historical survey of musical works that, by the mere choice of their texts, are connected with the themes of Christ's passion and the Eucharist, I think it is rather more profitable to make an inquiry into those text settings of which we may expect that they possibly testify to the composer's profession of faith in a more symbolic way. In doing so, we may succeed in unveiling intentions that have laid the foundation of a conception of the doctrine of reconciliation which enabled later composers such as J.S. Bach to develop this conception into a prominent aspect of their musical creativity. It should hardly surprise us that Renaissance composers did make use of a symbolic code behind which profound meanings were hidden. Near the end of the Middle Ages, religious life was dominated by 'a marked tendency of thought to embody itself in images', many of which were 'related with Christ or salvation'.¹

The doctrine of salvation through Christ and the sacraments was discussed at considerable length by Thomas Aquinas in his *Summa contra gentiles*. Among his eight reasons in favour of the incarnation of Christ we find the following statement: if man is to attain salvation he must have his sins forgiven, and this is possible only if satisfaction be rendered by one who is at once God and man (*Summa* iv.54).² In his last work, the *Summa theologiae*, Thomas stresses as the main reason for the incarnation 'the goodness of God to which it belongs to communicate itself to the creature in the highest way possible'.³ As the benefits of Christ's pas-

sion he enumerates: the forgiveness of sin, deliverance of Satan, release of punishment, reconciliation with God, and the opening of heaven's gates (*Summa* III, 49:1-5).⁴

The doctrine of Christ's work of salvation has been the norm in Catholic theology ever since.⁵ But also within Lutheranism, it formed a central issue. Although there existed among the reformers of the first half of the sixteenth century doctrinal differences about the Eucharist, Luther insisted that Christ's words 'This is my body' must be understood literally.⁶ In his opinion, allegory is not to be used in explaining Scripture unless the context plainly requires it.

While the doctrine of salvation was of prime importance for Luther, so it has been for Bach. Yet, if we admire Bach for having imbued so many of his works with musical symbolism that evidences the composer's deep belief in the benefits of Christ's passion, we may not forget that one of his greatest precursors, namely Josquin des Prez (ca. 1440-1521), repeatedly acted in the same way. Remarkably, it is this composer, whom Luther held in high esteem,⁷ who exerted considerable influence on compositional practice in Lutheran Germany.⁸

Although we encounter in Josquin's oeuvre two large motet cycles and various other motets based on texts dealing with the passion of Christ, I will limit my contribution to some of his settings of the Agnus Dei text. The introduction of this text into the Ordinary of the Mass at the end of the seventh century, is attributed to Pope Sergius I. He prescribed that, during the breaking of the host, the priest should repeat three times the words spoken by St John the Baptist when he proclaimed to the Jews the Messiah who was to save them (John 1:29).⁹ The fraction of the host was seen as a striking recollection of the passion of Christ,¹⁰ now believed to be present in and through the sacramental bread and wine.

My first example of Josquin's musical interpretation of the theme of Christ's passion is the second Agnus of his *Missa L'homme armé super voces musicales*. In this section, the four-part scoring is reduced to three voices which are set as a canon, and which are derived from a single notated part by performing each voice in a different mensuration. The Mass is preserved in almost twenty sources. Additionally, the canon appears – obviously due to its ingenuity – in some theoretical treatises and didactic anthologies. The painter Dosso Dossi inscribed the music in the form of a triangular canon in his *Allegory of Music* (ca. 1524-34; Florence, Museo Horne).¹¹ The canon was, curiously enough, also depicted on the back of a choir-stall in the Basilica of S Sisto in Piacenza in 1514, where a fourth mensuration sign was added.¹² The anonymous artist took a Latin distich instead of the text of the Agnus Dei; it can be translated as follows: 'This [i.e. Josquin's] well-known talent has brought all the arts to life and the whole world rejoices in eternal song.' In fact, the Piacenza reading deprives the canon of its original meaning which is revealed in the mottos that occur in the musical sources. Among these mottos we find 'Trinitas' (Modena, Ms. M.α.1.2; Cappella Sistina Ms. 197; Vienna Ms. 11778), 'Tria in unum' (Petrucci 1502), and 'Sancta Trinitas, salva me' (Basel Ms. F.IX.25).

Even if the text of the Ordinary of the Mass is an appropriate place for introducing a canon as the musical image of the Trinity, one would not expect Josquin to employ this symbol for the text 'Lamb of God, who takest away the sins of the world, have mercy on us' unless he had given the matter careful consideration. In view of the presence of some two-part mensuration canons in the Kyrie of the same Mass, the three-part canon at the end may therefore have been planned in order to achieve a compositional

climax. None the less, if we assume that Josquin conceived this canon with the three different voice-parts as an image of the three Divine Persons – the mottos quoted above are an indication of this – each of the voice-parts may well stand for a particular Person.¹³ In this case, the voice symbolizing the Father takes the middle position – it starts on *a*, and it has the longest note values, thus acting as the moderator of the outer voices. The voice symbolizing the Son takes the lower position, as is usual in the plainsong Passion – it starts on *d*, and it has shorter note values. The voice symbolizing the Holy Ghost takes the highest position – it starts on *d'*, and has the liveliest rhythm, which seems to suggest a portrayal of the rays of light or flames that appear in representations of Pentecost (see Example 1).

I do not deny that this is a daring interpretation. Yet it offers the key to understanding why Josquin actually conceived this canon in the *Agnus Dei*. His arrangement of the Three Persons corresponds with that found in the so-called 'throne of mercy', the most common among the Trinitarian representations of the fifteenth and sixteenth centuries. It was especially widespread in the Southern Netherlands, but was also found in other West-European countries. It shows God the Father as an old man, holding before him the body of the dead Christ, or Christ on the cross; the dove – a symbol of the Holy Ghost – is placed above the head of Christ or that of the Father. That this representation has become known as the 'throne of mercy' is due to Luther, who used the term in his translation of Hebrews 9:5: 'Oben drüben aber waren die Cherubim der herrlichkeit/ die vberschatteten den Gnadenstuel'.¹⁴ The theme of the 'throne of mercy' is found in painting, sculpture and book illumination from the twelfth century onwards. Its occurrence on medieval gravestones

shows that this Trinitarian portrayal had become a devotional theme. Among the most famous examples are Masaccio's *Trinity* (ca. 1427; Santa Maria Novella, Florence), *The Trinity* by the Master of Flémalle (ca. 1430; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.), and Albrecht Dürer's *Adoration of the Trinity* (1511; Kunsthistorisches Museum, Vienna). (For representations of the 'throne of mercy' see the contribution by Helene Werthemann in this same volume.) A painting by Lucas Cranach the Older, which represents God the Father holding before him the body of Christ while the Holy Ghost sits on Christ's left knee, hung in Bach's time above an altar in the Church of St Nicholas in Leipzig.¹⁵ The image, of course, coincides perfectly with the text of St John: 'Behold the Lamb of God, behold him who taketh away the sin of the world.' It is this circumstance, I think, that may have inspired Josquin to translate this particular image into musical sound.¹⁶

The following two examples that possibly symbolize the idea of Christ's passion and the reconciliation with God occur in Josquin's *Missa l'homme armé sexti toni* and *Missa Pange lingua*. The passage which has helped me to perceive the symbolic value of a particular metrical sign in these compositions is found at mm. 88-107 in the third *Agnus Dei* of the latter Mass. *Pange lingua* is Josquin's last Mass setting, and is preserved in no less than sixteen sources. One of these is the beautiful Ms. iv.922 of the Royal Library at Brussels, the so-called *Occo Codex*, named after Pompejus Occo.¹⁷ This Amsterdam businessman decided to have the choirbook compiled. Part of its contents is closely related to the feast of *Corpus Christi*. In 1537, ten days after the death of Pompejus, his family presented the codex on loan to the 'Heilige Stede' of Amsterdam, which is now called the *Nieuwe Zijds Kapel*

Example 1. *Missa L'homme armé super voces musicales, Agnus Dei II.*

Superius
A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui

Altus
A - gnus De -

Bassus
A - gnus De - i, a - gnus

45
tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

i, a - gnus

De - i, qui tol - lis,

50
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

De - i, qui

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

55
re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

60 #
tol lis.

mi - se - re - re no - bis.

and which is situated in the Kalverstraat. The chapel was founded in 1347, shortly after a famous happening, generally known as the Miracle of the wonderworking host of Amsterdam.

The passage referred to is the only one in the whole Mass where Josquin presents the chant partly in long notes, lending it the character of a real *cantus firmus*. The prominence of the chant's incipit is reinforced by its position in the soprano part.

Now it is remarkable that, as Richard Sherr recently has demonstrated, in all four existing scholarly re-editions of the Mass the two ligatures in this passage have been wrongly transcribed (see Example 2).¹⁸

While it is true that the first of these ligatures should be solved always as an imperfect long followed by a breve, the transcription of the second one depends on the prevailing mode. The metrical organization chosen by Josquin for the setting of the third Agnus in this Mass as well as in his *L'homme armé* Mass is the minor perfect mode, which is indicated by the circle followed by the number 2 (O2), a signature that around 1500 had become uncommon.¹⁹ This, obviously, explains why several musicologists failed to correctly transcribe the ligatures.

As a figure without beginning, middle, and end, the circle has, in Christian iconography, been universally accepted as the symbol of God.²⁰ In thirteenth-century musical practice, the ternary division of notes was considered perfect because it, likewise, consists of beginning, middle, and end. Hence the term *tempus perfectum* came into use, and was indicated by the circle. According to Willi Apel, the dogma of the Holy Trinity played some part in this concept and terminology.²¹ Of course, in view of its frequent occurrence we should not interpret the circle in this Agnus as a symbol of God if no addi-

tional elements point to some hidden meaning. Now, the circumstance that the circle is combined with the number two, which in this configuration is a rare signature in Josquin's time, seems to indicate such an additional element. In this case, the number two could signify the human and divine nature of Christ.²² I will not pretend that my interpretation of the signature O2 thus far is based on definitive arguments. One should, indeed, postulate other conditions before accepting it as the said symbol. Therefore, I propose that we study Josquin's use of O2 in a broader context.

An inquiry among Josquin's collected musical compositions shows that the same signature occurs three to five more times. The respective works are shown in Table 1.

Table 1. Works with the signature O2

1. Missa L'ami Baudichon (date: ca. 1460-1470)	Credo: 'Et resurrexit ... venturi seculi. Amen.'
2. Missa N'auray je jamais ³⁸ (date: ca. 1470-1480)	Gloria: 'Qui tollis ... Jesu Christe' Credo: 'Crucifixus ... venturi seculi. Amen.'
3. Missa L'homme armé sexti toni (date: ca. 1490-1500)	'Agnus dei [III] qui tollis peccata mundi...'
4. Missa Pange lingua (date: ca. 1510-1520)	'Agnus dei [III] qui tollis peccata mundi...'
5. Preter rerum (date: ca. 1500)	[I. pars:] 'Preter rerum seriem, Parit deum hominem, Virgo mater...'
6. Credo La belle se siet (?) (date: ca. 1460-1480)	'Et iterum venturus est ... venturi seculi. Amen.'
7. Ave verum (?) (date: printed 1545)	[I. pars:] 'Ave verum corpus natum de Maria virgine...'

The works listed cover the composer's whole career. *L'ami Baudichon* and *Pange lingua* are his first and last Mass settings respectively. *Missa N'auray je jamais* is rather early, and *Missa L'homme armé sexti toni* dates from the last decade of the fifteenth

Example 2. *Missa Pange lingua, Agnus Dei I.*

85

Superius
A - gnus De - i,

Altus
A - gnus De - i,

Tenor
A -

Bassus
A - gnus De -

correct superius part

90

a Pan - gnus ge - lin - De - gua

a gnus De - i a gnus

-gnus De - i a gnus De

i a gnus De i

95

-i a glo -

De i a gnus De i

-i a gnus a gnus De

a gnus De i a

The image shows a musical score for a motet. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a tempo marking of 100. Below it are four more staves, likely representing other vocal parts and a basso continuo line. The lyrics 'agnus Dei' are written below the notes. The music is in a minor key and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes.

century. The motet *Preter rerum* was composed about 1500. Credo *La belle se siet* is attributed to Josquin in Petrucci's *Fragmenta missarum* of 1505 but ascribed to Robert de Févin in the Ms. Capella Sistina 41. The *Ave verum* is only found in a German print of 1545. Josquin's authorship of the latter work is regarded suspect on stylistic grounds.²³

It should be stressed that, except for *Missa Pange lingua* and *Missa L'homme armé sexti toni*, the function of the minor perfect mode in these compositions is, first of all, of purely technical nature: the mode is applied to regulate the metrical scheme of the tenor part which carries the cantus firmus, and in which the *longa* is equal to three *breves*.²⁴ Yet, the mode seems to serve another purpose as well. All text passages in question deal with Jesus Christ. A symbolic function is least evident in *Missa L'ami Baudichon* and the dubious Credo *La belle se siet*, since here the signature is introduced at a more or less arbitrary moment in the long Credo passage devoted to the second person of the Trinity. It would not seem sound, however, to expect Josquin, whose career as a composer lasted for about fifty years, to practice all this time the same com-

positional habits. The use of the signature in his later works is more explicit. By placing the passages 'Qui tollis peccata mundi' and 'Crucifixus etiam pro nobis' in *Missa N'auray je jamais* both under the signature O2, Josquin seems to deliberately connect them. His message then is easy to understand, that is, that mankind was freed from sin by Christ's death on the cross.²⁵ In the *L'homme armé* and *Pange lingua* Mass, the minor perfect mode covers the complete third Agnus Dei. In the latter Mass, the words 'qui tollis peccata mundi' are subtly combined with the text of the hymn that is devoted to the Eucharist: 'Sing, my tongue, the Saviour's glory, Of his flesh the mystery sing; Of his blood, all price exceeding, Shed by our immortal king, Destined for the world's redemption, From a noble womb to spring'. That Josquin indeed wanted to stress the dogma of Christ's incarnation is shown moreover by the relevant passage in the Credo of his Mass, where 'Et incarnatus est' is highlighted in a homophonic chord progression (see Example 3).

Preter rerum seriem is a Christmas motet. Its text points to the fact that, thanks to God's sweet providence, the virgin mother

Example 3. *Missa Pange lingua, Et incarnatus est.*

95

Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri -'. The second staff is a vocal line with lyrics 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri -'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri -'. The music is in a common time signature and features a melodic line with some rests and a supporting bass line.

100

- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -

- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -

- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -

- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics '- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -'. The second staff is a vocal line with lyrics '- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -'. The third staff is a vocal line with lyrics '- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -'. The bottom staff is a bass line with lyrics '- tu sanc - to, ex Ma - ri - a Vir - gi -'. The music continues with a similar melodic and harmonic structure.

105 110

- ne, et ho - mo fac - tus est.

- ne, et ho - mo fac - tus est.

- ne, et ho - mo fac - tus est.

- ne, et ho - mo fac - tus est.

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics '- ne, et ho - mo fac - tus est.'. The second staff is a vocal line with lyrics '- ne, et ho - mo fac - tus est.'. The third staff is a vocal line with lyrics '- ne, et ho - mo fac - tus est.'. The bottom staff is a bass line with lyrics '- ne, et ho - mo fac - tus est.'. The music concludes with a final cadence.

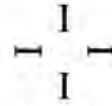
this idea should not come as a surprise. The text, written at the end of the first century AD, foretells 'the destruction of the wicked, the overthrow of Satan and the establishment of Christ's kingdom on earth'.²⁸ It is the only book of the New Testament that, because of its extensive use of visions, symbols and allegory, especially in connection with future events, is classified as apocalyptic. The central figure is Christ; he is represented in his sacrificial role as the Lamb who redeemed mankind with his blood. Thus, the Church always saw the message of Revelation as being relevant, even to future generations of Christians.

The theme that most frequently occurs in works of art inspired by the Book of Revelation, is the adoration of the Lamb. It is therefore not astonishing to find that the last section of the Mass, the *Agnus Dei*, is imbued with the 'Gaudeamus' motif. Fully consonant with the idea that Christ was sacrificed for mankind and brought salvation through his death on the cross, the 'Gaudeamus' motif occurs four times in *Agnus I*. In the first bars of the *superius*, *altus*, *tenor* and *bassus* the motto is sung in the following way (see Example 5):

Example 5. *Missa Gaudeamus, Agnus Dei I*.



Among the many meanings attributed to the number four, its use as a symbol of the cross and of salvation occupies an important place. Honorius emphasizes that even the 'structure' of the number four is related to the figure of the cross.²⁹ According to Heinz Meyer this should probably be understood in such a way that from the individual parts of the Roman cipher IIII the figure of the cross can be formed:



The medieval theologian interprets the form of the cross as 'Christ's sign of lordship by connecting the four arms of the cross with the points of the compass and the parts of the world ... The cross rules the world but this rule has to be understood as salvation: *Christus ... in cruce pependit, et in cruce quadrupulum mundum redemit*. (Christ ... hung on the cross and on the cross redeemed the four part world.)³⁰

If we assume that Josquin symbolized the request for salvation – 'have mercy on us' – in this way, the 23 motifs in the *Agnus III* serve to confirm our exegesis.³¹ 'According to Honorius the liturgy provides for 23 signs of the cross for the Canon of the Mass, which number he understands to be a reference to the just in the age of the law (10) and in the age of grace (13). The law is valid for both ages (10+10), that is, the ages of the Old and New Covenant, while faith in the threefold God (+3) is an added characteristic for the New Testament'.³² It is clear that ten,

the number of perfection, is a sign of God's commandments and stands for the law and the Old Testament. The number thirteen, according to Honorius, manifestly relates the Old (Law) and New Testament (*cognitio Trinitatis*).³³

The structural application of the number 23 in *Agnus Dei III* is obvious: the last words, 'grant us peace', contain the meaning of the history of salvation. When Josquin presents his 'Gaudeamus' motif for the 23rd

time at the end of the Agnus III, which is the peroration of the whole Mass, his mission also is accomplished.

From what has been said about the unusual distribution of the motif material over the entire Mass, it will be apparent that the work was conceived in terms of a plan. In the Kyrie, Josquin initiates his prayer for salvation by using the number six. In stating the 'Gaudeamus' motif fourteen times in the Gloria, he focuses our thoughts on the fact that the history of salvation begins with the birth of Christ. In the Credo, the two motifs symbolize the Christian's personal union with the Father through the Son. In the Sanctus, the composer creates a connection between the hymn of praise to God and the Book of Revelation by means of the numbers five and seven. Finally, in the Agnus Dei, Josquin symbolizes the request for salvation and connects the number four with the 23 signs of the cross for the Canon of the Mass, thus making this last section of his Gaudeamus Mass an apotheosis.

My analysis of the *Missa Gaudeamus* has revealed that Josquin considered the message of the Book of Revelation as relevant. His Mass, moreover, bears witness to the fact that one of the main characteristics of Gothic art – namely 'that it is a symbolic code'³⁴ – was still operative at the end of the fifteenth century. And just as in thirteenth-century France 'the artist, as the doctors [of the Church] might have put it, must imitate God who under the letter of Scripture hid profound meaning',³⁵ so Josquin in his Mass testified to the secret message of the Book of Revelation. The composer's concept of number symbolism seems to reflect a particular doctrine of Nicholas of Cusa (1401-1464). This famous German mathematician and philosopher describes the game of the world as being both theological and symbolic, and he sees Christ as the 'games-master'. 'On the one hand, mathematics and mu-

sic should come together to form a synthesis of science and art; on the other hand, man – conscious that he is to the image of God – will meet the everlasting presence of the sustaining Principle of all things [*scil.* God] in the symbolism of the game'.³⁶ Emile Mâle, the great *connoisseur* of religious art in the Middle Ages, has remarked that 'a detail of apparent insignificance may hide symbolic meaning'.³⁷ In Josquin's Mass, the notation of the soprano part in the Sanctus could be identified as such. It helped us to discover the composer's conception of his art, which, like the liturgy of the Christian Church, should be a vehicle of endless symbolism.

Curriculum vitae

After his musical education at the Dutch Institute of Catholic Church Music in Utrecht, Willem Elders (b. 1934) studied musicology at the University of Utrecht. He was editor of the *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* from 1968 to 1988, and Professor at Utrecht University from 1971 to 1992. In 1982 he was appointed General Editor of the *New Josquin Edition*. His studies deal in particular with early Netherlandish music.

Books: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer* (1968; awarded the Dent medal in 1969); *Composers of the Low Countries* (1991); *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance* (1994).

Notes

1. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Harmondsworth 1976), p. 147.
2. Thomas von Aquin, *Die Summe wider die Heiden in vier Büchern* (Leipzig 1937), Vols. 1-5; Vol. 5, pp. 302-303.
3. Arthur Cushman McGiffert, *A History of*

- Christian Thought* (New York 1947), Vol. 2, p. 289.
4. *Thomas Aquinas Summa Theologica... Translated by the Fathers of the English Dominican Province* (Christian Classics. Westminster MA, R1981), Vols. 1-5; Vol. 4, pp. 2281-2286.
 5. Cf. McGiffert, *ibid.*
 6. See his treatise *Daß diese Worte Christi "Das ist mein Leib" noch feststehen wider die Schwärmgeister* ['That these words of Christ "This is my Body" still stand firm against the Fanatics'; 1527].
 7. See Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez* (Tutzing 1962/65), Vol. 1, pp. 88-89.
 8. See Winfried Kirsch, 'Josquin's Motets in the German Tradition', in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference New York 1971*, ed. Edward E. Lowinsky in collab. with Bonnie J. Blackburn (London 1976), pp. 261-278.
 9. Cf. *Saint Andrew Daily Missal*, ed. Dom Gaspar Lefebure (Montreal 1943), p. 991.
 10. Cf. *Liturgisch Woordenboek* (Roermond 1958-1962), Vol. 1, col. 80.
 11. See H. Colin Slim, 'Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music', in: *JAMS* 43 (1990), pp. 43-98, esp. p. 66. According to Slim, Dossi uses the triangle as a visual symbol for musical perfection.
 12. See Jaap van Benthem, 'Einige Musikintarsien des frühen 16. Jahrhunderts in Piacenza und Josquins Proportionskanon "Agnus Dei"', in: *TVNM* 24 (1974), pp. 97-111.
 13. Another example illustrating a similar musical expression of what is proper to each of the Persons may be found in an anonymous treatise on music, which was copied ca. 1580 in Scotland. The manuscript, presently known as London, British Library, Add. 4911, contains a chapter with a large number of canons in the section on mensural music; one of these canons, example 57, is the *Agnus Dei* II from Josquin's *Missa L'homme armé super voces musicales* (fol. 42v). The thirteenth canon (example 36) can best be labelled a Trinitarian canon. The two tenor parts are derived from the same melody notated in breves; the melody has two *tempus perfectum* mensuration signs at the key, one on the line for *d*, and one on the line for *a*. The rhythm of these two voices is indicated by a series of figures, namely 1, 2, 3, 4, 5 and 6, and its retrograde. In this case, one stands for a minim, two for a semibreve, three for a perfect semibreve, etc. (Cf. Judson Dana Maynard, *An Anonymous Scottish Treatise on Music from the Sixteenth Century, British Museum, Additional Manuscript 4911. Edition and Commentary* (Ph.D. diss. Indiana Univ. 1961), Vol. 1, pp. 60-61; Vol. 2, pp. 95-96). The superius voice has its own melody, also in perfect time. Whereas the two tenor parts each have 37 notes and are rather ponderous, the superius contains no less than 103 notes and is very lively. The text (or inscription) explaining the canon allots the three voices to the three Divine Persons: 'Pater in filio, filius in patre, spiritus sanctus ab utroque procedens' (The Father in the Son, the Son in the Father, and the Holy Ghost proceeding from both). Because of this indicative character of the parts – the two melodically identical lower voices representing the Father and the Son, and the richly embellished higher voice representing the Holy Ghost – I think that we can view this assignment of voices as very appropriately Trinitarian indeed.
 14. Quoted after *Biblia [...] Auffs new zugericht. D. Mart. Luth.* (Wittenberg 1545).
 15. For the possibility that J.S. Bach, too,

- was inspired by the image of the 'throne of mercy' see Martin Geck in his recent monograph on Bach's *St John Passion* (München 1991). This author suggests that the Trinity is symbolized in the three motivic-semantic strands which characterize the orchestral part of the opening choir, and he likewise sees a connection between the conception of this music and the 'throne of mercy' (cf. pp. 45-50).
16. The second Agnus of Josquin's *Missa Hercules Dux Ferrarie* is also set as a three-part canon. For the possibility that this canon, too, symbolizes the 'throne of mercy' see this author's 'Symbolism in the Sacred Music of Josquin', in: *The Josquin Companion*, ed. Richard Sherr (Oxford; forthcoming). Three other Masses also have three-part canons in the Agnus dei, each headed by the motto 'Trinitas in unitate'. The earliest of these, the *Missa Salve regina*, is anonymously preserved in the Ms. Vienna 4810, a choirbook dating probably from ca. 1521-1525 and belonging to the Netherlands court complex. The two other Masses are the *Missa Ad fugam* by Palestrina, published in 1567, and the *Missa Benedicta es* by George de la Hèle, published in 1578. It is difficult to say whether any of the '3 ex 1' canons in these Masses was inspired by the famous piece of Josquin. None of them is a mensuration canon, but in view of the popularity of the 'throne of mercy' as a Trinitarian image, it seems reasonable to assume that Josquin's famous example paved the way for the symbolical connection of the Agnus Dei text with three-part canonic writing as an image of the Trinity.
 17. See the edition in the series *Facsimilia Musica Neerlandica*, ed. Willem Elders, Vol. 1. The facts presented are based on the introduction by Bernard Huys and Sebastien A.C. Dudok van Heel.
 18. 'Josquin's "Missa Pange lingua": A Note on Agnus Dei III', in: *Early Music* 18 (1990), pp. 271-275.
 19. An early mid-sixteenth century source for the Mass (Milan, Biblioteca Ambrosiana, Ms. E.46. Inf.) even replaces this signature by *tempus imperfectum diminutum* (ϕ).
 20. Cf. George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford 1961), p. 153.
 21. Cf. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (Cambridge MA 1953), p. 96.
 22. Cf. Ferguson, *op. cit.*, p. 154.
 23. See Edgar H. Sparks, 'Problems of Authenticity in Josquin's Motets', in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference New York 1971*, ed. Edward E. Lowinsky in collab. with Bonnie J. Blackburn (London 1976), pp. 350-353.
 24. The situation of *Missa L'homme armé sexti toni* requires some additional comments. Three sources of the Mass give the four upper voices of Agnus III in O2, the tenor and bass in O. For a discussion of the implications which this combination of signatures may have for the performance of the Agnus, see Richard Sherr, 'The Performance of Josquin's L'homme armé Masses', in: *Early Music* 19 (1991), pp. 261-268. It should be noted that Sherr's plea for a faster tempo needs not to interfere with the proposed symbolic function of the signature O2. It seems even feasible that Josquin's decision to combine the signatures O2 and O was prompted first of all by his wish to convey the symbolism of reconciliation in the upper voices, while sticking at the same time to the original note values of the cantus firmus in the lower parts. The practice of changing the signature O2 into ϕ, as is done in most of the sources

- of Josquin's Mass, is in agreement with Tinctoris's recommendation (cf. Sherr, *ibid.*, note 10) but deprives the score from its extra-musical message.
25. In his 'Symbol and Ritual in Josquin's *Missa Di Dadi*' [= N'auray je jamais], in: *JAMS* 42 (1989), pp. 1-22, Michael Long has attempted to make the case that this Mass was intended for the liturgy of *Corpus Christi*. He associates the structure of the Mass, which is based on the numbers of the dice, with contemporary liturgical ritual. If Long's thesis indeed would stand the test, it clearly underlines my interpretation of the signature O2 in this same Mass.
 26. See Willem Elders, 'Josquin's Mass for All Saints and the Book of Revelation', in this same author's *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance* (Leiden 1994), pp. 44-60.
 27. 'Josquin Desprez', in: *NGD*, Vol. 9, p. 725.
 28. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York 1979), p. 23. Popular belief wrongly identified the author with St John the Evangelist.
 29. Cf. Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter, Methode und Gebrauch* (München 1975), p. 126.
 30. *Ibid.*
 31. The motif is found in the following places: superius mm. 95-99, 102-106, 108-112; altus mm. 112-114, 115-117, 117-119, 126-128, 129-135; tenor mm. 70-74, 77-81, 84-88, 91-95, 120-122, 122-124, 125-127, 127-129, 130-132; bassus mm. 81-85, 87-91, 119-121, 121-123, 123-125, 126-128. The numbers of the measures correspond to those in the edition *Werken van Josquin des Prez*, ed. A. Smijers, part 12. Helmuth Osthoff, *op. cit.*, Vol. 1, p. 141, erroneously counts 24 statements.
 32. *Ibid.*, p. 153.
 33. *Ibid.*, p. 148.
 34. Emile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century* (New York 1972), p. 14.
 35. *Ibid.*
 36. Werner Schulze, *Zahl, Proportion, Analogie: Eine Untersuchung zur Metaphysik und Wissenschaftshaltung des Nikolaus von Kues* (Münster 1978), p. 123.
 37. *Op. cit.*, p. 15.
 38. The unique source of the Mass, Petrucci's *Missarum Josquin liber tertius* (Venice 1514), gives in both cases the mensuration sign $\text{c} \ 2$. But see Barton Hudson in his edition of the Mass, *New Josquin Edition*, Vol. 9, Critical Commentary, p. 73.

Jesus Christus, vorgestellt zu einem Gnadenstuhl durch den Glauben in seinem Blut

Der alttestamentliche Sühnedeckel der Bundeslade und seine Erfüllung in Christus

Zusammenfassung

Das Wort "Gnadenstuhl" ist eine Schöpfung Martin Luthers. Mit ihm wird im Alten Testament der Deckel der Bundeslade bezeichnet. Es ist der Ort, wo Gott erscheint und wo er am Versöhnungstag durch Blut versöhnt wird. Im Neuen Testament wird das Wort auf Christus angewendet; denn er ist nach christlichem Verständnis die Erfüllung des alttestamentlichen Gnadenstuhles. Bedeutend ist das Wort auch in der Kunstgeschichte, wo es eine bestimmte Form der Dreifaltigkeit bezeichnet.

I. Das Wort "Gnadenstuhl" und sein Vorkommen in der Bibel

Das deutsche Wort "Gnadenstuhl" ist eine Schöpfung Martin Luthers. Er bezeichnet damit den Deckel der alttestamentlichen Bundeslade, die der Thron des Gnade und Vergabung spendenden Gottes war. Luther übersetzt mit diesem Wort den hebräischen Begriff "capporeth", was die Septuaginta mit "hilasterion" und die Vulgata mit "propitiatorium" wiedergibt. Zu seiner Wortschöpfung angeregt wurde er wohl durch die Stelle in Hebräer 4,16, wo sich für den Deckel der Bundeslade die Bezeichnung "thronos charitos – Thron der Gnade" findet. Daß Luther bei seiner Wortschöpfung statt

"Thron" den deutschen Begriff "Stuhl" verwendet hat, ist dadurch zu erklären, daß Stuhl damals noch das vornehme, eigentlich herrschaftliche Sitzgerät bezeichnete, wie es z.B. auch in den Begriffen "Richterstuhl", "Lehrstuhl", "Predigtstuhl" erhalten ist. Es war also durchaus als Synonym für "Thron" zu verwenden. Die gewöhnlichen Menschen saßen nicht auf Stühlen, sondern auf Bänken.¹

Im Alten Testament ist vom Gnadenstuhl vor allem in 2. Mose 25 und in 3. Mose 16 die Rede. In 2. Mose 25 wird im Zusammenhang mit den Angaben, wie die Stiftshütte auszusehen habe, auch die Bundeslade beschrieben, ihre Größe, ihr Material, und dabei wird ihr goldener Deckel als Ort bezeichnet, wo Gott sich offenbart und wo er mit den Menschen zusammenkommen will. Über den beiden Cherubim aus Gold, die sich auf dem Deckel der Bundeslade befinden, ist der Ort, wo die göttliche Majestät wohnen will, der Ort von Gottes gnädiger Gegenwart. Die zweite wichtige Bedeutung erhält der Deckel der Bundeslade am Versöhnungstag, an dem er durch den Hohepriester mit Opferblut besprengt wird. Die entsprechenden Verordnungen werden in 3. Mose 16 aufgeführt. Dadurch wird der Deckel der Bundeslade zum "Sühnedeckel", zum Ort der Versöhnung mit Gott.

Im Neuen Testament kommt der Begriff an zwei Stellen vor, und zwar in Römer 3,25 – dieser Text steht als Überschrift über dem vorliegenden Beitrag – und im Hebräerbrief (in Kapitel 4 und 9). Beidemale ist das Bild des Gnadenstuhls auf Christus bezogen. Denn der alttestamentliche Gnadenstuhl wurde in der christlichen Theologie immer verstanden als Fürbild für Jesus Christus, als Schatten von Jesus Christus, der in ihm seine Erfüllung findet. Bei der neutestamentlichen Verwendung des Begriffs "Gnadenstuhl" steht ganz deutlich der Gedanke der Versöhnung des zornigen Gottes durch Chri-

sti Sühneleiden im Vordergrund. Christus ist das Opferlamm, dessen Blut Gott versöhnt und die Menschen von der Sünde reinigt. Er ist der "Gnadenstuhl in seinem Blute", wie ihn Heinrich Müller in seiner *Evangelischen Schlußkette* immer wieder bezeichnet.² Diese auf Paulus zurückgehende Deutung des alttestamentlichen Gnadenstuhles hatte zur Folge, daß in der Theologiegeschichte der christliche Altar als Entsprechung der Bundeslade angesehen und verstanden wurde.

Auch im Hebräerbrief ist der Gedanke des Versöhnungsopfers ganz stark hervorgehoben. Neu kommt dort hinzu, daß Christus nicht nur das Opferlamm ist, sondern auch der Hohepriester, der selbst ins Allerheiligste eingegangen ist, und zwar *eph hapax*, einmal für allemal, und der nach seiner Auferstehung und Himmelfahrt der große Hohepriester ist im Himmel nach der Ordnung des Melchisedek. Dort tritt er nun vor Gott

für die Menschen ein. Zu diesem Gnadenstuhl gilt es, mit Freudigkeit hinzutreten, "auf daß wir Barmherzigkeit empfangen und Gnade finden auf die Zeit, wenn uns Hilfe not sein wird" (Hebräer 4,16).

In der *Apostolischen Christenschule* von 1695 hat August Pfeiffer bei der Auslegung der Römerbriefstelle die wichtigsten neutestamentlichen Gedanken über den Gnadenstuhl Jesus Christus wie folgt zusammengefaßt: ER (Christus) hat

gutwillig bezahlet/ was er zwar nicht geraubet/ jedoch als Bürge zu zahlen über sich genommen hatte Ps LXXIX.5. Von diesen Abtrag/ welchen Christus an unsere Statt gethan hat/ spricht Paulus/ Gott habe Christum vorgestellt zum Gnadenstuhl/ das ist/ er hat ihn allen Menschen zum Mittler und Sühnemann/ der durchs Caphoreth oder gülden Deckel der Bundeslade abgebildet war/ für Augen gestellet/ als die Versöhnung für der gantzen Welt



1. Peter Dell d. Ä., *Allegorie der christlichen Heilsordnung*, 1548.

Sünde i. Joh. II. so daß ein jeder seine Zuflucht dahin nehmen und durch ihn Gnade erlangen kan. Wer demnach für Gott gerecht und selig werden will/ der eile als ein armer Bandit zu diesen Gnadenstuhl/ er verstecke und verberge sich unter diesem güldnen Dekel für dem Donner des Gesetzes und dem Feuerbrennenden Zorn Gottes: er begeben sich zu diesen Asylo und Freistädte: er stelle das Verdienst Jesu Christi als eine starcke Maur und Unterscheid/ daß Gottes Zorn und die Sünde/ als gleichsam Feuer und Stroh/ nicht zusammenkommen können.³

Zwei verschiedene Abbildungen des Gnadenstuhls aus dem evangelischen Bereich sollen das bisher Gesagte illustrieren. Die *Allegorie der Christlichen Heilsordnung* von Peter Dell dem Älteren aus dem Jahr 1548 (Abb. 1) zeigt neben einer Fülle von Einzelheiten in der Mitte den "Gnadenstuhl" als neutestamentliche Entsprechung des alttestamentlichen Sühnedekels der Bundeslade mit den beiden Cheruben. Es ist der Ort der Gegenwart Gottes, jetzt Gottes des Vaters mit dem am Kreuz hängenden Sohn, umrankt von Weinlaub und Trauben – Hinweis auf das eucharistische Opfer, das Abendmahl. Als Besonderheit ist zu erwähnen, daß die beiden göttlichen Personen – der Versöhnende und der Versöhnte – zusammen nur zwei Hände haben, mit denen sie den Reichsapfel und das Szepter als Zeichen ihrer gemeinsamen Herrschaft halten.⁴ Das andere Bild (Abb. 2) stammt aus der 5. Auflage des Buches *Der Zugang zum Gnadenstuhl Jesu Christo* von Erdmann Neumeister aus dem Jahr 1767. Es ist dies ein Vorbereitungsbuch auf Beichte und Abendmahl, in erster Auflage 1705 erschienen, das als Titelbild das Allerheiligste auf Erden und im Himmel zeigt, unten die Stiftshütte mit der Bundeslade und ihrem Deckel mit den beiden Cheruben, dahinter das Licht ausstrahlende Dreieck, als Zeichen der göttlichen Gegenwart, oben der auferstandene Christus,

der als Hohepriester ins Allerheiligste eingegangen ist, und aus dessen Seitenwunde, auf die er mit beiden Händen zeigt, ein dreifacher Blutstrahl hervorgeht. Im Wolkenkranz, der die beiden Ebenen trennt, sind drei Spiegel abgebildet, die den erhöhten Herrn dreimal spiegeln. Als erklärende Unterschrift steht unter dem ganzen die Stelle Hebräer 4, Verse 14-16.⁵

Zur Ergänzung des bisher Ausgeführten soll noch gesagt werden, daß zwar nicht in der Lutherbibel, wohl aber sonst bei Luther und dann auch bei späteren Theologen und Dichtern neben dem Wort "Gnadenstuhl" auch das Wort "Gnadensthron" vorkommt. Es ist als gleichwertiges Synonym zu verstehen und jedenfalls mit den gleichen Inhalten zu füllen wie das Wort "Gnadenstuhl". Das müssen vor allem wir uns gesagt sein lassen, die wir wohl eher leicht über das Wort "Gnadensthron" hinweglesen, da es sich gerade in dichterischen Texten so glatt mit "Gottes Sohn" reimt. Ein besonders schönes Beispiel für das Gefüllt-sein des Begriffs mit den für das Wort "Gnadenstuhl" typischen Inhalten findet sich bei Johann Gottfried Herrmann (1707-1791) in der 3. Strophe seines Liedes "Geht hin, ihr gläubigen Gedanken, ins wei-



2. Christus als neutestamentlicher Gnadenstuhl nach Hebräer 4,14-16. Titelbild in: Erdmann Neumeister, *Der Zugang zum Gnaden=Stuhl Jesu Christo* (Jena 1767).

te Feld der Ewigkeit“:⁶

Sein Ratschluß war, ich sollte leben
Durch seinen eingebornen Sohn;
Den wollt er mir zum Mittler geben,
Den macht er mir zum Gnadentron,
In dessen Blute sollt ich rein,
Geheiligt und selig sein.

II. Der Gnadenstuhl – Ort der Gegenwart und der Versöhnung Gottes

Von den beiden alttestamentlichen Bedeutungen des Gnadenstuhls als Ort der Gegenwart Gottes und als Ort der Versöhnung Gottes hat in der christlichen Tradition die zweite eine größere Rolle gespielt. Sie soll deshalb als erste behandelt werden, und zwar an Hand von ausgewählten Texten, die von Jesus Christus als dem neutestamentlichen “Gnadenstuhl in seinem Blute” reden. Diese Texte, die nicht ausschließlich aus Bachkantaten stammen, finden sich häufig im Zusammenhang mit den wichtigsten Stationen des Lebens Jesu von Weihnachten bis Himmelfahrt, und das bedeutet, das bei allen diesen Stationen immer auch schon vom Opfertod Jesu zur Versöhnung der Menschen mit Gott geredet werden konnte, ja geredet werden mußte.

2.1. Jesus als “Gnadenstuhl in seinem Blute”

Wenn wir mit Weihnachten beginnen, so drängt sich ein Lied von Johann Olearius auf; “Wunderbarer Gnadenthron, Gottes und Marien Sohn” (EKG Nr. 31). Das Lied ist “aus den Worten Esaja 9: Er heißt wunderbar” für den 3. Christtag gedichtet worden und 1665 in der *Christlichen Betschule* von Johann Oleario zum ersten Mal herausgekommen. Das Thema ist das Wunder der Geburt. Sicher arbeitet aber der Verfasser auch bewußt mit der paulinischen Formulierung von Römer 3,25; denn er ist ja identisch mit

dem Theologen Johann Olearius, der im ersten Band seiner fünfbändigen *Biblischen Erklärung* von 1678 bei der Auslegung von 2. Mose 25,17 das Folgende über den Gnadenstuhl gesagt hat:

Dieser [der alttestamentliche Gnadenstuhl] war ebenmäßig ein schönes Fürbild Jesu/ Rom 3,25/ durch welchen nicht allein Gott versöhnet/ Rom. 10/ und unser Sünde bedekket/ Psalm 32. Hohelied 1,14/ auch die zwei Cherubim des Alten und Neuen Testaments vereinigt und die aller Welt unbekante Vergleichung der göttlichen Gerechtigkeit und Barmherzigkeit durch sein Verdienst gezeiget/ 1. Mose 3,15.⁷

Daß dies alles bereits mit Jesu Geburt beginnt, das wird von Olearius durch die Verwendung des Wortes “Gnadenthron” als Anrede an das Kind in der Krippe ausgesagt.

Auch die am 8. Tag vollzogene Beschneidung, die am Neujahrsfest zusammen mit der Namengebung Jesu und dem Beginn des bürgerlichen Jahres gefeiert wird, hat ganz direkt mit der Versöhnung Gottes durch Jesus Christus zu tun, wie sie im Begriff des Gnadenstuhls ausgedrückt wird. Darauf hat Renate Steiger in ihrem Aufsatz zum IV. Teil des Weihnachtsoratoriums in der Festschrift für Casper Honders hingewiesen.⁸ Zwei Dinge sind dabei hervorzuheben: 1. Dadurch daß Jesus sich der Beschneidung freiwillig und gehorsam unterzieht, erfüllt er das Gesetz. Dadurch tut er der strengen Forderung Gottes Genüge und dadurch befreit er uns Menschen vom Gesetz. 2. Der Blutstropfen, der bei der Beschneidung fließt, ist das Angelt, mit dem er angefangen hat, für unsere Sünde zu zahlen, so Martin Moller in seiner *Praxis Evangeliorum* von 1601.⁹ Schon hier beginnt also sein Leiden, und so kann Johann Gerhard bereits an Neujahr seine Predigt mit dem Satz enden: “Der Hohepriester ging mit Blut in das Allerheiligste, Gott zu versöhnen (Hebr. 9,1-7). Hier haben wir den

rechten Gnadenstuhl und Gottesblut beysammen".¹⁰ Darum spricht nun auch der Eingangschor der Neujahrskantate aus dem Weihnachtssoratorium von Bach vom Gnadenthron und fordert die Menschen auf: "Fallt mit Danken, fallt mit Loben vor des Höchsten Gnadenthron".

Die nächste Station im Leben Jesu, die es zu betrachten gilt, ist seine Darstellung im Tempel am 40. Tag nach der Geburt. Hier sind die Bezüge zum Gnadenstuhl besonders zahlreich und besonders eng. Die Geschichte wird in Lukas 2, Verse 22ff. erzählt. Dabei ist festzuhalten, daß es zwischen ihr und der alttestamentlichen Bundeslade eine sehr alte Verbindung gibt. So haben im sogenannten Heilsspiegel – entstanden wohl im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts – zwei von den drei alttestamentlichen Vorbildern der Darstellung Jesu mit den heiligen Geräten im Tempel zu tun. Es ist dies die Bundeslade selbst mit ihrem Inhalt, den Gesetzestafeln sowie dem Stab Aarons, dem Manna und heiligen Schriften, und es ist der siebenarmige Leuchter. Dazu die Darbringung Samuels durch seine Mutter Hanna mit Eli.¹¹ Obwohl die beiden alttestamentlichen Vorbilder mit den heiligen Geräten im ursprünglichen Text auf Maria bezogen wurden – die *arca testamenti* bedeutete die Jungfrau Maria –, bleibt doch die Tatsache der engen Verbindung zwischen Bundeslade und Darstellung bestehen, und sie spielte dann auch in der nachreformatorischen Zeit eine wichtige Rolle. Bedeutsam war dabei, wie wohl schon für den Heilsspiegel, der Ort der Darstellung Jesu, d.h. der Tempel. So findet sich bei Johann Gerhard in seiner *Postilla, das ist Auslegung und Erklärung der sonntäglichen und fürnemsten Fest=Evangelien über das ganze Jahr* der folgende interessante Gedanke: "Christus hat mit seiner Darstellung die vorangezogene Weissagung Haggai 2 und Maleachi 2 von der größeren Herrlichkeit des andern Tempels erfüllen wollen". Der ande-

re, d.h. der zweite Tempel habe ja im Gegensatz zum Salomonischen keine Bundeslade und keine heiligen Geräte mehr gehabt. "Darum", so Gerhard, "wollte sich bey demselben einstellen der rechte Gnadenthron, wie er genennet wird/ Röm. 3".¹²

Klar war immer auch, daß durch die Darstellung Jesu im Tempel der Opfertod am Kreuz vorgebildet würde. Das Fest heißt ja auch "Jesu Opferung".¹³ Auch damals erfüllte Maria freiwillig das Gesetz und brachte ein Opfer dar, allerdings kein Lamm, sondern zwei Turteltauben, weil Christus selbst das Opferlamm sein sollte, das geschlachtet werden wird.¹⁴ Noch aber ist die Opferung eine unblutige, im Gegensatz zur Beschneidung, bei der Blut gefloßen ist. Das Kind wird aber auf dem Altar oft so dargestellt wie später der Crucifixus, nämlich gegen die Menschen hin. Das zeigt sich z.B. auf dem Bild aus Luthers Hauspostille (Abb. 3), wobei hier der Hinweis auf die Passion auch durch das Schwert gegeben ist, das – von Simeon für die Zukunft prophezeit (Lukas 2,35) – schon jetzt durch die Seele der Maria geht. Ähnlich ist das Bild in Nikolaus

Am Sonntag nach dem Christtage / Evangelium Luce II.



3. Am Sonntag nach dem Christtage, Evangelium Luce II. In: Martin Luther, *Haus-Postilla* (Wittenberg 1578), S. 37^v.

Hermans Gesangbuch *Die Sonntags Evangelia über das ganze Jar in Gesengen verfasst* von 1560 (Abb. 4). Hier hält Simeon das Kind, das wiederum auf dem Altar steht, und passend dazu lauten Simeons Worte:

Zu einem Heyland der gantzen Welt
Aus Gnad hastu jn furgestellt.¹⁵

Am tag Purificationis Marie / Luc 2.



1.

So Maria im Kindelbett/
Ir sechswochen gehalten hett/
Wolt sie Gots wort gehorsam sein/
Stalt dem HErrn jr Sönlein ein.

2.

Das sie dem Gfetz ein gnüge thet/
Wie im Mose geschriben stehet/
All erst geborne Wrennelen/
Sollen dem HErrn geheiligt sein.

R 2 Zweg

4. Am tag Purificationis Marie/Luc 2. In: Nikolaus Herman, *Die sontas Evangelia über das ganze Jahr in Gesenge verfasst* (Wittenberg 1560), R 2.

Damit haben wir nun konkret die Stelle innerhalb der Darstellungsgeschichte erreicht, an der in der Tradition der lutherischen Kirche ganz speziell vom Gnadenstuhl die Rede

ist. Es handelt sich um die Aussage: “Meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern” in Simeons *Nunc dimittis*. Schon in Luthers Liedübertragung des *Canticum Simeonis* “Mit Fried und Freud ich fahr dahin” ist die Verbindung zu Römer 3,25 deutlich zu hören, wenn es in Strophe 3 heißt:

Den hast du allen vorgestellt
Mit groß Gnaden;
Zu seinem Reich die ganze Welt
Heißen laden [...]

was in einer späteren Nachdichtung von Erdmann Neumeister noch verstärkt wird:

Den hast du allen furgestellt
In seinem Blute.
So kömmt mir dieses Lösegeld
auch zu Gute.¹⁶

Simeons Aussage vom “Heiland” wird hier mit der Vorstellung vom Gnadenstuhl aus Römer 3 verbunden, und diese Verbindung findet sich nun in vielen evangelisch-lutherischen Auslegungen des *Canticum Simeonis*. Sie war einer der festen Topoi der Auslegungstradition, und so ist es nicht erstaunlich, daß das Wort “Gnadenstuhl” auch in zwei Bachkantaten auf das Fest *Mariae Reinigung* genau an dieser Stelle vorkommt. So schließt sich in der Kantate *bwv 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde* direkt an das wörtliche Zitat aus Lukas 2,30f.: “Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern” die Tenorarie an:

Eile, Herz, voll Freudigkeit
Vor den Gnadenstuhl zu treten.
Du sollst deinen Trost empfangen
Und Barmherzigkeit erlangen [...]

deren Text aus Hebräer 4,16 stammt. Und in der Choralkantate *bwv 125 Mit Fried und Freud ich fahr dahin* wird der Beginn der dritten Strophe des Lutherliedes:

Den hast du allen vorgestellt
Mit groß Gnaden,
Zu seinem Reich die ganze Welt
Heißen laden [...]

folgendermaßen ins Altrezitativ Nr. 5 übertragen:

O unerschöpfter Schatz der Güte,
So sich uns Menschen aufgetan:
Es wird der Welt,
So Zorn und Fluch auf sich geladen
Ein Stuhl der Gnaden
Und Siegeszeichen aufgestellt.

Das Wort "Gnadenstuhl" das bei Luther nur umschrieben wird, ist hier eingeführt, und gleichzeitig wird der Gnadenstuhl mit dem Siegeszeichen des Kreuzes in Zusammenhang gebracht.

Als Heiland also ist Christus von Gott bereitet bzw. als Gnadenstuhl ist er vorgestellt worden, nicht von Menschen, nicht von Engeln, sondern von Gott selbst, wie Martin Moller betont,¹⁷ und dies nun – wichtige Zusatzaussage bei Simeon: "vor allen Völkern". Auch diese Aussage deckt sich mit Römer 3, wo neben der ausnahmslosen Sündhaftigkeit aller Menschen auch die Rettung aller durch den Gnadenstuhl Jesus Christus betont wird: "Oder ist Gott allein der Juden Gott? Ist er nicht auch der Heiden Gott? Ja freilich, auch der Heiden Gott" (Römer 3,29). Die ganze Welt, alle Völker sind darum vor den Gnadenstuhl geladen:

Es wird der Welt,
So Zorn und Fluch auf sich geladen
Ein Stuhl der Gnaden
Und Siegeszeichen aufgestellt [...]

heißt es in der Kantate BWV 125. Es geht also um eine weltweite Dimension, und diese weltweite, ja fast kosmische Dimension kommt nun auch in der Sopranarie Nr. 2 der Kantate BWV 76 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* sehr schön zum Ausdruck:

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,
Eilt vor seinen Gnadenthron.
Aller Dinge Grund und Ende
Ist sein eingebomer Sohn:
Daß sich alles zu ihm wende.

Die Ausbreitung des Evangeliums in alle Welt, die Zusage, daß Jesus der Gnadenstuhl für alle sei, das ist das große Anliegen der evangelischen Systematiker, Prediger und Dichter, auf das sie immer wieder zu sprechen kommen.¹⁸

Bei seiner Darstellung ist Jesus zum ersten Mal in seinem Leben zum Tempel nach Jerusalem gekommen, am Palmsonntag geschieht es zum letzten Mal. Jetzt steht die Zeit, wo er der neustamentliche "Gnadenstuhl in seinem Blute" werden wird, ganz nahe bevor. An Lichtmeß und am Palmsonntag also wird durch den Gang nach Jerusalem Christi heilbringende Opferbereitschaft sichtbar, und so klingt auch in Johann Francks Weimarer Palmsonntagskantate BWV 182 *Himmelskönig, sei willkommen* Römer 3 unüberhörbar an:

Starkes Lieben,
Das dich, großer Gottessohn,
Von dem Thron
Deiner Herrlichkeit vertrieben,
Daß du dich zum Heil der Welt
Als ein Opfer vorgestellt,
Daß du dich mit Blut verschrieben.

Kommen heißt für Christus immer auch *Leiden*, und so konnte der Hinweis auf das Leiden, das in Francks Text ins Bild des Gnadenstuhls gefaßt ist, auch dann bleiben, wenn die Kantate in Leipzig am Fest Mariae Verkündigung verwendet wurde, so wie ja auch Johann Olearius schon in seinem Weihnachtslied vom "wunderbaren Gnadenthron" gesprochen hat.

Damit kommen wir zum Karfreitag. Die Kreuzigung ist als der Mittelpunkt des ganzen Leides anzusehen. Jetzt wird Jesus wirklich als "Gnadenstuhl in seinem Blute" vor-

gestellt. Tatsächlich ins Bild gefaßt hat dies Lucas Cranach auf mehreren Kreuzigungsdarstellungen, besonders eindrücklich auf dem Weimarer Altarbild von 1555 (Abb. 5),

bei dem der Blutstrahl aus der Seitenwunde Jesu ihn selbst trifft, während Martin Luther mit seinem Zeigefinger in der aufgeschlagenen und dem Bildbetrachter zuge-



5. Lucas Cranach, *Allegorie der Erlösung*, Altarbild in der Stadtkirche Weimar.

kehrten Bibel auf die Stelle in Hebräer 4 weist: "Darum lasset uns herzutreten mit Freudigkeit zu dem Gnadenstuhl, auf daß wir Barmherzigkeit empfangen und Gnade finden auf die Zeit, wenn uns Hilfe not sein wird". Außerdem finden sich der Vergleich des Kreuzes mit der ehernen Schlange aus Johannes 3 und der wichtige Hinweis auf die Wirkung des Blutes Christi aus dem 1. Johannesbrief: "Das Blut Jesu Christi reiniget uns von allen Sünden".¹⁹

Was Lucas Cranach gemalt hat, das ist im Carfreitagsglied Nr. 314 des Schemelli-Gesangbuches folgendermaßen in Verse gefaßt:

O theures Blut!
O rothe fluth!
wie quillst du aus den wunden,
die mit unerhörter angst
Jesus hat empfunden.

Ach theurer fluß!
mit dir ich muß
die matte seele laben,
sonsten kan ich in der welt
keine labung haben.

Fließ auf sie zu,
und gib ihr ruh,
wenn sie die sünde plaget,
wenn sie fühlet höllenangst,
und nach troste fraget.

O Gottes sohn!
mein gnadenthron!
du stirbst, auf daß ich lebe,
und in deiner seeligkeit
ewig bei dir schwebe.

Natürlich ist in diesem Zusammenhang auch an die *Johannes-Passion* von Bach zu denken, in deren Text das Wort "Gnadenthron" zweimal vorkommt. Im Choral "Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen" wird der engste Raum, der Kerker, als "Gnadenthron und Freistatt" bezeichnet. Vom Gnadenthron als Asyl, Freistatt, Zuflucht, Refugium, ist in vielen Texten die Rede. In der *Johannes-Passion* wird damit

nun – im Gegensatz zum Loslassenwollen des Pilatus – ausgesagt, daß gerade durch Gottes Eingehen in die allerletzte Enge des Gefangenseins Freiraum für uns geschaffen wird:

Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen.
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

Die zweite Stelle findet sich nach Abschluß der ganzen Leidensgeschichte im Schlußchoral "Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoß tragen". Hier bittet der Mensch, zu dessen Rettung Christus am Kreuz gestorben ist, um die Auferweckung am Jüngsten Tag:

Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Gnadenthron.

Das ist nun schon eine Vision der himmlischen Welt und des ewigen Lebens. Angerufen wird hier der Hohepriester des Hebräerbriefes, der ins Allerheiligste, d.h. in den Himmel, eingegangen ist, was sich bei seinem Tod durch das Zerreißen des Vorhangs im Tempel angezeigt hat. Dadurch ist nun auch für uns der Weg ins Allerheiligste offen, der Weg zum himmlischen Gnadenstuhl ist gebahnt. An Himmelfahrt ist Christus dann zum Vater in den Himmel zurückgekehrt, und er vertritt uns Menschen nun dort vor Gott als ewiger Hohepriester. Von diesen Inhalten ist – immer im Zusammenhang mit der Vorstellung Christi als "Gnadenthron" – in vielen Texten an Ostern die Rede und ebenso an Himmelfahrt, wobei er an Himmelfahrt außerdem um sein erneutes Kommen gebeten wird, wie dies z.B. in der Schluß-Strophe des Himmelfahrtliedes "Willkommen, auferstandner Held" geschieht (Schemelli Nr. 345):

Herr Jesu, komm, du gnadenthron,
 du siegesfürst, held, Davids sohn:
 Komm, stille das verlangen.
 Du bist alleine uns zu gut,
 o Jesu, durch dein theures blut
 ins heiligtum gegangen.
 Komm hier, hilf mir,
 denn so sollen,
 denn so wollen
 wir ohne ende
 frölich klopfen in die hände.

Zum Abschluß dieses Abschnittes über Jesus Christus als den neutestamentlichen "Gnadenstuhl in seinem Blut" sei noch darauf hingewiesen, daß die Darreichungsmittel, mit denen Gott den Menschen das von Christus erworbene Heil anbietet, das Wort und die Sakramente sind, das Empfangsmittel auf Seiten der Menschen aber der Glaube.²⁰ Von daher erklärt sich z.B. die Formulierung "Hört, ihr Völker, Gottes Stimme, kommt vor seinen Gnadenthron" in Kantate BWV 76, deren Vertonung durch Bach durch ein kurzes Motiv geprägt ist, das nach Dürer immer wieder die Worte "Hört, ihr Völker, Gottes Stimme" zu wiederholen scheint.²¹ Von daher erklärt sich auch der Titel *Der Zugang zum Gnaden=Stuhl Jesu Christo* des Abendmahlsvorbereitungsbuches von Erdmann Neumeister. Auf der andern Seite ist es bedeutsam, daß es für das Geladensein in Gottes Reich eines "gläubigen Gemütes" bedarf, wie z.B. in BWV 125 formuliert.

2.2. Der Gnadenstuhl als Ort der Gegenwart Gottes

Es bleibt nun noch ein Wort zum Gnadenstuhl als Ort der gnädigen Gegenwart Gottes zu sagen; denn der Deckel der alttestamentlichen Bundeslade war ja nach Gottes Verheißung nicht nur der Ort, wo er sich versöhnen lassen wollte, sondern auch der Ort, wo er wohnen, sich den Menschen offenbaren und mit ihnen zusammenkommen woll-

te. Das galt für die Stiftshütte in der Wüste (4. Mose 7,89), und die gleiche Wohnsitznahme Gottes erfüllte sich dann auch bei der Einweihung des Salomonischen Tempels in Jerusalem (1. Könige 8,10f. bzw. 2. Chron. 5,14). Die Lade des Bundes mit den beiden Gesetzestafeln wurde damals an ihre Stätte in den Chor des Hauses, in das Allerheiligste unter die Flügel der Cherubim gebracht. Beim Erklängen von Gesang und Instrumentalmusik ward das Haus des Herrn erfüllt mit einer Wolke, d.h. mit der Herrlichkeit des Herrn. Diese Stelle ist bekanntlich für Johann Sebastian Bach besonders wichtig gewesen. Er legte sie in Übereinstimmung mit der lutherischen Tradition – wie Renate Steiger nachgewiesen hat – so aus, daß Gott allezeit, also auch heutigen Tags, beim Erklängen von andächtiger Musik mit seiner Gnadengegenwart da sei.²²

Im Zusammenhang mit dem Begriff "Gnadenstuhl" als Ort der göttlichen Gegenwart interessiert nun aber auch noch eine andere Frage, ob nämlich Gott und damit auch der Gottesdienst an einen bestimmten Ort gebunden seien, wie dies früher bei der Stiftshütte und auch noch beim Tempel der Fall gewesen war. Die Antwort auf diese Frage lautet nein, aber es war doch z.B. für August Pfeiffer klar, daß Christus gemäß herrlicher Verheißungen in besonderen Gnaden in der öffentlichen Versammlung der Christen gegenwärtig sein wolle.²³ Er wurde deshalb auch um sein Kommen gebeten: *Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche und segne Kanzel und Altar* (Kantate BWV 154). Ohne weiteres übernahm man auch aus der Bibel Aussagen, die vom Wohnen Gottes im Tempel reden. Das geschieht z.B. in der Kantate BWV 51 *Jauchzet Gott in allen Landen*, wo es im Rezitativ Nr. 2 nach Psalm 138,2 und Psalm 26,8 heißt: "Wir beten zu dem Tempel an, da Gottes Ehre wohnt". Auch in der Störmthaler Kirchweihkantate BWV 194, *Höchsterwünschtes Freudenfest*, in der es

wechselweise um Gottes Wohnen im Himmel, im Gottes=Haus bzw. im Herzen des Menschen geht, findet sich in Anlehnung an Formulierungen aus Salomos Tempelweihgebet (1. Könige 8; 2. Chron. 6) die Bitte:

Du, den kein Haus, kein Tempel faßt,
Da du kein Ziel noch Grenzen hast,
Laß dir dies Haus gefällig sein,
Es sei dein Angesicht
Ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

Gottes Wohlgefallen am erneuerten Gotteshaus soll sich so äußern, daß er selbst darin gegenwärtig ist, wie er dies in Stiftshütte und Tempel gewesen war, und es heißt dann auch dankbar im zweiten Teil der Kantate im Duett Nr. 10:

O wie wohl ist uns geschehn,
Daß sich Gott ein Haus ersehnt [...]

und im anschließenden Rezitativ Nr. 11:

Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust,
Er baut sich hier ein Haus.

Es ist sicher nicht von ungefähr, daß in der Kirchweihkantate, in der ja die abgeschlossene Erneuerung eines kirchlichen Gebäudes gefeiert wird, das Wort "Gnadenstuhl" vorkommt, der im Tempel der konkrete Ort der Gegenwart Gottes gewesen war.

Es bleibt anzumerken, daß in diesem Zusammenhang mit Gott meistens Gottvater gemeint ist, der Höchste. Es kann aber entsprechend der christliche Gotteslehre auch die Trinität sein. So tauchen die drei göttlichen Personen auch in der Kirchweihkantate auf – "man schaut hier Vater, Sohn und Geist" – , was eine mehrfach aus Bachs Zeit bezeugte Verwendung der Kantate an Trinitatis ermöglichte. Und: "Ich tret vor deinen Gnadenstuhle, Gott heiliger Geist, Vater und Sohn" dichtete auch Christian Herzog zu Weißenfels in seinem Lied "O heilige Dreyfaltigkeit", das im Schemelli-Gesangbuch als Nr. 385 steht. Es scheinen hier Bilder aus

der Apokalypse hineinzuspielen, die vom Sitzen Gottes auf dem Stuhle reden, Visionen eines himmlischen Gnadenstuhls also, auf dem die Trinität inmitten ihres Hofstaates Platz genommen hat.²⁴

Der Gnadenstuhl, Ort der Gegenwart Gottes – er ist nun auch der Ort, an den die Menschen sich wenden, wenn sie beten. So taucht das Wort "Gnadenstuhl" immer wieder auf, wenn es ums Gebet geht, sei es in dogmatischen Texten, sei es in dichterischen. Als Beleg sei die Kantate BWV 83 *Erfreute Zeit im neuen Bunde* genannt, deren Rezitativ "Eile, Herz, voll Freudigkeit vor den Gnadenstuhl zu treten" mit der Aufforderung endet: "Ja (du sollst) bei kummervoller Zeit stark im Geiste kräftig beten". Erinert sei auch noch einmal an den vierten Teil des Weihnachtsoratoriums, wo im Eingangschor zum Gotteslob ermuntert wird: "Fallt mit Danken, fallt mit Loben vor des Höchsten Gnadenstuhle". Wir haben diesen Begriff oben in seinem Zusammenhang mit Römer 3 in Anspruch genommen. Jetzt kann zusätzlich gesagt werden, daß der Gnadenstuhle auch der Ort ist, vor den die menschlichen Gebete, das menschliche Loben und Danken gebracht werden.²⁵

Und noch etwas: Auch die Bitte um Erbarmen wird vom Menschen an diesen Ort gebracht. Und hier bekommt nun das Wort "Gnadenstuhl" noch einmal einen ganz besonderen Akzent. Schon Martin Luther hat nämlich von zwei verschiedenen Stühlen gesprochen, einem Richterstuhl und einem Gnadenstuhl, auf denen einerseits der strenge Richter, andererseits der gnädige Vater sitzt,²⁶ und diese Unterscheidung hat sich auch in der Auslegungstradition erhalten. So findet sie sich z.B. sehr prägnant in der *Apostolischen Christenschule* von August Pfeifer bei der Auslegung von Römer 3²⁷ und ebenso in der Bachkantate BWV 55, *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* auf den 22. Sonntag nach Trinitatis zum Evangelium

vom Schalksknecht. Die Situation des Schalksknechts ist hoffnungslos:

Ich geh vor Gottes Angesichte
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht.

Fliehen und sich verbergen ist unmöglich. Es bleibt nur die Bitte um Erbarmen "um Jesu Christi Willen". Und dann die Wendung:

Erbarme dich!
Jedoch nun tröst ich mich,
Ich will nicht vor Gerichte stehen
Und lieber vor dem Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen.
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen vor,
Wie er für meine Schuld
Bezahlet und genug gethan
Und bitt ihn um Geduld,
Hinfüro will ichs nicht mehr tun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

Mit Gnadenthron wird hier der Gegensatz zum Richterthron ausgedrückt, aber der Grund für die Bitte um Erbarmen und die Zuversicht, Vergebung zu erlangen, ist dann noch wieder genau das, was mit Christus als "dem Gnadestuhl in seinem Blute" ausgesagt wird:

Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen vor,
Wie er für meine Schuld
Bezahlet und genug gethan.

So hat sich in gewisser Weise der Kreis geschlossen: Einen erbarmungsvollen Vater auf dem Gnadenthron gibt es nur, weil Jesus Christus der Gnadestuhl ist, der für die Menschen genug getan hat. Noch ein zweites Mal findet sich diese gleiche Situation in Bachs Werk vertont, nämlich in der *Matthäus-Passion* nach der Verleugnung und der Reue des Petrus. Hier bittet die klagende Altstimme Gott um Erbarmen "um meiner Zäh-

ren willen", worauf dann mit demselben Choral wie am Schluß der Kantate BWV 55 wieder Zuversicht geschöpft wird:

Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein;
Hat uns doch dein Sohn verglichen
Durch sein Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.



6. Gnadestuhl, Cambrai um 1120.

Nicht wörtlich zwar, aber doch inhaltlich ist auch hier vom Gnadenstuhl Jesus Christus die Rede, der uns verglichen hat, und von der menschlichen Hinwendung zum göttlichen Gnadenthron, bei dem allein Gnade und Huld zu finden ist.

III. Der Gnadenstuhl in der Kunstgeschichte

Nun muß abschließend noch gesagt werden, daß das Wort "Gnadenstuhl" in der Kunstgeschichte zum *terminus technicus* für eine bestimmte Darstellung der Dreifaltigkeit geworden ist. Es geht um die seit dem frühen 12. Jahrhundert bekannte Kombination von Gottvater mit dem gekreuzigten Christus und dem Heiligen Geist (Abb. 6). Seit dem 13. Jahrhundert kann es an Stelle des Gekreuzigten auch der Schmerzensmann ohne Kreuz sein, den Gottvater in seinen Armen hält (Abb. 7). Franz Xaver Kraus hat für diese Bildschöpfung im Jahr 1897 den Begriff "Gnadenstuhl" in die Kunstgeschichte eingeführt. Leider hat er verschwiegen, was ihn dazu bewogen hat. Intensiv damit beschäftigt hat sich dann vor allem der Kunsthistoriker Wolfgang Braunfels im Zusammenhang mit seinen Studien über die Heilige Dreifaltigkeit aus den Jahren 1954 bis 1968.²⁸ Braunfels kommt dabei zur Erkenntnis, daß die Komposition wohl primär gar nicht als Darstellung der Dreieinigkeit entstanden sei, sondern als Versuch, die Worte während der Wandlung in der Messe anschaulich zu machen; sie hängt also mit der Liturgie zusammen. So findet sich auch das älteste erhaltene Beispiel in einem Missale von Cambrai (um 1120) zu den Worten *Te igitur clementissime Pater*.

Im Zusammenhang mit dem Kanon der Messe also, bei der Bitte des Priesters, das Kreuzesopfer des Sohnes anzunehmen, ist die Komposition des Gnadenstuhls entstanden.



7. Der Meister von Flémale, *Trinitas*, um 1423.

den. Gottvater wird dargestellt, wie er das Kreuz mit Händen hält, sei es, um es wie ein Opfer anzunehmen, sei es, um es als *hilasterion*, als Sühnemittel, der Menschheit zu reichen. Später löste sich die Bildschöpfung dann von ihrem Entstehungsanlaß, und sie galt seit dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts als die kennzeichnende Darstellung der Dreieinigkeit im Abendland. Wenn sie dann auch erst viel später durch Kraus die Bezeichnung "Gnadenstuhl" erhalten hat, so wies doch Wolfgang Braunfels darauf hin, daß schon im Relief von Peter Dell d. Älteren mit der Allegorie der Christlichen Heilsordnung von 1548 das Wort "Gnadenstuhl" auf die göttliche Vater-Sohn-Komposition bezogen worden sei (Abb. 1). Schon Martin Luther könnte also, so meint er, "unsere Komposition als Gnadenstuhl bezeichnet haben". Sie bringt jedenfalls in der Version von Peter Dell d. Ä. in eindrucklicher Weise zur Darstellung, was in der Bibel vom Gnadenstuhl ausgesagt ist. Der Sühnedeckel, der Bundeslade ist im Alten Testament der Ort der Gegenwart und der Versöhnung Gottes. Er wird im Neuen Testament mit Christus gleichgesetzt, welchen Gott allen Menschen "vorgestellt hat zu einem Gnadenstuhl durch den Glauben in seinem Blute". Und hier ist nun auch er als gnädiger Vater zu finden.

Curriculum vitae

Studium der evangelischen Theologie an der Theologischen Fakultät der Universität Basel. Doktorexamen 1959 mit der Dissertation *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten* (Tübingen 1960). Anschließend Habilitation in Basel für die Fächer Liturgik und Hymnologie mit einer Arbeit über Adventslieder. Von 1965 bis zur Pensionierung im Jahr 1988 verantwortlich für die religiösen Sendungen am Schweizer Radio. Nebenher

textlich-theologische Weiterarbeit an den Bachkantaten im Rahmen der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*.

Anmerkungen

1. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 20, Sp. 321ff., unter dem Stichwort "Stuhl".
2. Heinrich Müller, *Evangelische Schluß=Kette/ und Kraft=Kern/ oder Gründliche Auslegung der gewöhnlichen Sonntags=Evangelien* (Franckfurt am Mayn 1672), z.B. S. 724, 937, 1304.
3. August Pfeiffer, *Apostolische Christen=Schule/ Darinnen Die Ordentlichen Sonntag= und vornehmste Fest=Episteln Durchs gante Jahr [...] erkläret* (Lübeck und Rostock 1695), S. 159.
4. *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, Bd. 4: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Kleinplastik, bearbeitet von E.F. Bange (Berlin und Leipzig 1930), S. 44ff.
5. *Der Zugang zum Gnaden=Stuhl Jesu Christo, Das ist Christliche Gebete und Gesänge, vor, bey und nach der Beichte und heiligem Abendmahle [...] 1705 ausgefertigt von Erdmann Neumeistern, Mit 80. neuen Liedern auf alle Sonn= und Fest=Tage vermehret und um vieles verbessert* (Jena 1787).
6. *Evangelisches Kirchengesangbuch* [EKG], Nr. 276.
7. Johann Olearius, *Biblische Erklärung/ Darinnen/ nechst dem allgemeinen Haupt=Schlüssel Der gantzen heiligen Schrift [...] Teil I* (Leipzig 1678), S. 501.
8. Renate Steiger, "'Fallt mit Dancken, fällt mit Loben Vor des Höchsten Gnaden=Thron.'" Zum IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach',

- In: *Ars et musica in liturgia*. Celebratory volume presented to Casper Honders, ed. Frans Brouwer and Robin A. Leaver, Nederlands Instituut voor Kerkmuziek (Utrecht 1993), S. 198ff.
9. Steiger, a.a.O., S. 204.
 10. Steiger, a.a.O., S. 207.
 11. *Heilsspiegel, Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis*. Mit Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn. *Die Bibliophilen Taschenbücher* Nr. 167 (Dortmund 1981), S. 26f.
 12. Johann Gerhard, *Postilla: Das ist: Auslegung und Erklärung der sonntäglichen und fürnehmsten Fest=Evangelien/ über das ganze Jahr* (Jena 1663), S. 578.
 13. So z.B. bei Heinrich Müller, *Evangelischer Herzens=Spiegel, in Öffentlicher Kirchen=Versammlung/ bey Erklärung der Sonntäglichen und Fest=Evangelien [...] der Gemeine Gottes zu St. Marien vorgestellt* (Franckfurt am Mayn 1679), S. 806: "Damit nun auch in unsern Herzen das Fest der Reinigung, das Fest der Opfferung möge gehalten werden [...]". Martin Geier sagt in diesem Zusammenhang, das Fest werde genennet "als ein Fest der Darstellung, sintemahl das liebe kind JESUS. dieser erst und eingebohrne Sohn/ seinem himmlischen Vater/ als das reine Lamm und opffer für der gantzen welt Sünde (Joh. 1, 29) erstmahls ist fürgestellt worden", in: *Zeit und Ewigkeit; nach Gelegenheit der ordentlichen Evangelien* (Leibzig 1687), S. 348.
 14. Martin Moller, *Praxis Evangeliorum. Einfeltige erklerung und nützliche betrachtung der Evangelien / so auff alle Sontage und vornemsten Fest Jährlich zu predigen verordnet sind*, S. 79: "Maria deine Mutter brachte kein Schaff zum Opffer / Denn du selber warest das Lamb Gottes, daß sich darstellte für unser Sünde".
 15. *Die Sontags Evangelia über das gantze Jar/ Jn Gesenge verfasst [...] Durch Nicolaum Herman im Joachimsthal* (Witteberg 1650), R. 3.
 16. Erdmann Neumeister, a.a.O., S. 526f.
 17. Martin Moller, a.a.O., S. 89.
 18. So sagt z.B. Heinrich Müller in der Auslegung des Canticum Simeonis:
Menschen=Heyl gehet nicht alle/ sondern nur etliche an. Ein jeder hilft den Seinigen. Dieser Heyland ist allgemein/ den in ihm hat GOTT das Heyl bereitet allen Völckern. Von Ewigkeit ist im Göttlichen Rath beschlossen/ daß er mit seinem Heyl der gantzen Welt dienen sollte. Dazu ist er ins Fleisch gesandt/ daß er für alle leiden/ und durch solch Leiden allen das Heyl erwerben sollte. Allen Völckern ist das Heyl gepredigt/ und die Predigt als das Wort Gottes ist eine Krafft selig zu machen alle/ die dran gläuben. Drauff zielt insonderheit der Grund=Text/ in welchem die Worte eigentlich lauten: Du hast ihn in der Predigt deß Evangelii gleichsam als ein Zeichen deß Heyls eingestecket/ daß alle Menschen ihre Augen auff ihn wenden sollen. (*Apostolische Schluß=Kette/ Und Krafft-Kern/ Oder gründliche Auslegung der gewöhnlichen Sonn= und Fest=Tags=Episteln [...]*) (Franckfurt am Main 1671), S. 556.)
 19. Vgl. dazu Herbert von Hintzenstern, *Lucas Cranach d.Ä., Altarbilder aus der Reformationszeit* (Berlin ³1981), S. 18f., 40ff., 106ff.
 20. Pfeiffer, a.a.O. [siehe Anm. 3], S. 160:
§. 7. Ist demnach zuwissen / daß die (Media dotika s. exhibitiva) **Überreichungs=Mittel**/ und gleichsahm des lieben Gottes milde Hände/ die er gegen uns ausstreckt/ uns Christi Gnugthuung und Verdienst/ wie auch die drauff gegründete Rechtfertigung und Gnade/ an=und darbeut/ übergibt und einhändig/ sind teils sein **Wort**/ sein Evangelisch Gnaden=Wort/ welches von den Predigern auff der Cantzel insgemein/ in

Beichtstuhl aber in Geheim und absonderlich verkündigt wird; teils die **Sacramenta/** und zwar im Neuen Testament Tauff und Abendmahl. allein wir müssen auch an unser Seitten ein (Medium leptikon)

Empfangs=Mittel haben/ gleichsahm unsere Hand wieder ausstrecken/ und solchen Schatz/ nemblich die Gerechtigkeith Christi von seinen Händen annehmen. Solch Empfang=Mittel an unserer Seitten/ darnach Gottes Augen sehen (Jerem V.) ist einzig und allein der **Glaube**. Darumb spricht Paulus/ **wir werden gerecht durch Glauben.**

21. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 2 (München/ Kassel 1985), S. 451.
22. Renate Steiger, 'Lesespuren - Lesefrüchte. Zu J.S. Bachs Umgang mit seiner Bibliothek', in: *MUK* 63 (1993), S. 77ff.
23. August Pfeiffer, *Evangelische Christen=Schule / Darinnen das gantze Systema Theologiae, oder die Articul der Christlichen Religion in ihrer richtigen Ordnung / aus denen Evangelischen Sonn= und Fest=TagsTexten deutlich gewiesen [...]*, (Leipzig 1680), S. 1153 (Das XLVII. Capitel vom öffentlichen Gottes=Dienste).
24. Auch das Glaubensbekenntnis, das vom Sitzen Christi zur Rechten des Vaters spricht, hat wohl auf die Vorstellung eines himmlischen Throns eingewirkt.
25. In diesem Zusammenhang sei auch das Neujahrslied von Johann Rist erwähnt: "Hilf, Herr Jesu, laß gelingen", dessen 15. Strophe "Jesu, richte mein Beginnen" den Schlußchoral des IV. Teils des Weihnachtsoratoriums von Bach bildet. In Strophe 7 dieses Liedes redet auch Rist im Zusammenhang mit dem Gebet vom Gnadenthron:

Mein Gebet, das muß aufsteigen,
Herr, für deinem gnadenthron,

denn wirst du zu mir dich neigen,
wie zu einem lieben Sohn:
Herr, ich weis, es wird für allen
diess mein offer dir gefallen. (Schemelli Nr. 236)

26. Vgl. Philipp Dietz, *Wörterbuch zu Dr. M. Luthers deutschen Schriften*, Bd. 2, Lieferung 1 (Leipzig 1872), S. 144.
27. August Pfeiffer, a.a.O. [siehe Anm. 3], S. 147ff. Pfeiffer legt den Text Römer 3,19-26 am Sonntag nach dem Neuen Jahres=Tage in zwei Predigten aus. Dabei spricht er zuerst vom "schweren Rechts=Process des Menschen", in der zweiten Predigt dann "von der Rechtfertigung für Gott". Im Eingang dieser zweiten Predigt heißt es (Seite 156f.):
David stellet uns für ein zwiefaches Tribunal oder Gerichte Gottes: Eins/ dafür wir nicht bestehen können/ sondern unsere Sache verlihren müssen: Das andere/ dafür wir bestehen und unsere Sache glücklich gewinnen können. Das erste Tribunal ist *Thronus Justitiae*, der strenge Richter=Thron da die Gesetz-Strenghe, da Recht für Gnade waltet/ und wann wir für demselben uns einlassen wollen/ so müssen wir nunmehr/ rebus sic stantibus/ unsere Sache gewiß verlieren [...] Allein das andere Tribunal ist *Thronus Gratiae*, der liebe Gnaden=Thron/ wo Gnade für Recht geht/ Gott in Gnaden Buße für Sünde annimmt / und da können wir unsere Sache gewinnen.
28. Vgl. dazu Wolfgang Braunfels, *Die heilige Dreifaltigkeit, Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie*, Bd. VI (Düsseldorf 1954), S. xxxvff., sowie seine beiden Artikel zum Stichwort "Dreifaltigkeit" im *Lexikon für Theologie und Kirche* (1959), Bd. 3, Sp. 561f., und im *Lexikon der christlichen Ikonographie* (1968), Bd. 1, Sp. 325.

Rembrandts Passionsdarstellungen

In memoriam Beatrijs Brenninkmeijer-De Rooij

Zusammenfassung

Rembrandt will als Historienmaler die Passionsgeschichte bewegend erzählen, ihre Zusammenhänge aufdecken, den geschichtlichen Hintergrund durchleuchten und sichtbar werden lassen. Zwar sind Radierungen zu einzelnen Szenen der Passion und sein Gemäldezyklus zur Passion oft von älteren katholischen Vorbildern angeregt, überliefern selbst Bildlösungen, die aus der mittelalterlichen Mystik oder Marienverehrung stammen und unbiblisch sind. Aber gerade wie er sie verwandelt, zeigt, daß es ihm um eine Verdeutlichung des Sinngehaltes der Geschichte geht. Um diesen hervortreten zu lassen, konnte er textgetreue Motive der Bildtradition auslassen, textwidrige dagegen tradieren. Durch das Helldunkel verdichtet er die Szenen, sondert das Wesentliche vom Unwesentlichen und interpretiert das Geschehen. Die Dichte von Rembrandts Passionsdarstellungen beruht wesentlich auch darauf, daß er die große europäische Tradition aufnimmt und künstlerisch in Meisterwerke verwandelt.

Einleitung

Bachs Werke werden in dieser Tagung unter dem Gesichtspunkt untersucht, welche Bedeutung das "Blut Christi und die Lehre von

der Versöhnung" in seinen Passionen und Kantaten als Realie der Kreuzigung, als Symbol und Zeichen der Erlösung haben.

Eine isolierte Betrachtung des Blutes Christi, eine Zuordnung der Passion zum Sakrament, eine Deutung der Passion durch symbolische Typoi wie Lamm Gottes oder Gnadenstuhl finden wir zwar auch in der bildenden Kunst, besonders in Werken des späten Mittelalters, der Reformation und der Gegenreformation, jedoch nicht bei Rembrandt.¹ Aber solche symbolische Darstellung des Blutes Christi lag auch nicht innerhalb der künstlerischen Absichten Rembrandts.

Ich möchte mich Rembrandts künstlerischen Zielen bei seinen Passionsdarstellungen durch die Betrachtung und Analyse einiger Werke nähern: Zuerst bespreche ich ein Kreuzigungsbild, das Rembrandt 1631 geschaffen hat. Anschließend wende ich mich der Passionsserie zu, die er zwischen 1631 und 1646 für den Statthalter der Niederlande, Frederik Hendrik malte. Zum Schluß analysiere ich Radierungen Rembrandts zu Szenen aus der Passion.

Das Kreuzigungsbild von 1631

Im Jahre 1631 wohnte Rembrandt noch in Leiden. Hier schuf er in jenem Jahr ein Kreuzigungsbild, das sich heute als Altarbild in einer katholischen Kirche in Frankreich befindet, Ende des 17. Jahrhunderts aber einem Sammler gehörte.² Dieses Kreuzigungsbild lehnt sich an ähnliche Werke an, wie sie sein katholischer Lehrer Pieter Lastman und dessen katholischer Kollege, der Amsterdamer Maler Claes Moeyaert, gemalt hatten. Sie waren als Andachtsbilder für die Festräume der katholischen Elite oder als kleine Altäre für katholische Hauskapellen bestimmt. Wahrscheinlich hatte Rembrandts Bild ursprünglich eine solche Funktion.

Auf dem vorbildhaften Gemälde von Claes Moeyaert ist hinter der plastisch erfaßten Gestalt Christi eine Landschaft zu erkennen, darin die Frauen, die zum Kreuz schauen.³ Auf einem Stich nach einem Gemälde von Rubens aus demselben Jahr sind auf dem Hintergrund zwei Engel wiedergegeben, die über Tod und Teufel triumphieren.⁴ Rembrandts Gekreuzigter ist dagegen in völliger Verlassenheit dargestellt (Abbildung 1). Doch von links oben bricht himmlisches Licht in das Dunkel hinein und hebt den Körper plastisch hervor, der nicht schön und ebenmäßig erscheint, sondern gemartert.



1. *Christus am Kreuz*. Leinwand 99,9 × 72,6 cm. Signiert und datiert 1631.

Der Leib ist gekrümmt, das Haupt geneigt. Tiefe Falten haben sich eingekerbt. Der Hintergrund ist in bräunlich schwarzen Farben gemalt.

Bei Rembrandt visualisiert auch der Kreuzstamm das Leiden, denn es ist kein ebenmäßig geglätteter Balken, sondern rohes Holz, unten ist Rinde erkennbar, die eine ähnliche Struktur hat wie das herabfließende Blut. Die Enden der Querbalken sind einge-

rissen, das Kreuz ist mit groben Klötzen in die Erde gerammt. Dies drückt Gewalttätigkeit aus. Entsprechend sind die rohen Teile des Kreuzes beleuchtet.

Und trotz des Leidens wird Christus als Christus-Victor dargestellt: Rembrandt spannt den Kreuzesbalken so in das obere Halbrund, daß die Arme der Balken und der Bogen eine kraftvolle Spannung entwickeln, die wie die Beleuchtung die Gestalt nach oben hebt. Dargestellt ist Christus, der sich in Gottes Heilsplan fügt: Der Mund ist geöffnet. Und Jesus rief laut und sprach: "Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände".

Im Vergleich zur älteren Tradition, auch zur Kunst der Gegenreformation, ist für Rembrandt das Auslassen aller allegorischen Motive, die Konzentration auf die Christusfigur, in dieser Periode seines Werkes charakteristisch. Durch künstlerische, erzählerische Mittel verdeutlicht er die Bedeutung des Sterbens Christi.

Das edle Haupt wird für Rembrandt zum Träger des Schmerzes und des Kreuzeswortes, die Hände und Füße und der Kreuzestamm zum Träger des Blutes, die kraftvolle Gebärde weist aber über sich hinaus auf den, der kraftvoll aufersteht.

Die Passionsserie

Vielleicht hat Rembrandt auf Grund dieser Kreuzigung vom Statthalter Frederik Hendrik den Auftrag bekommen, für dessen Kunstsammlung im Schloß Honselaarsdijk eine Passionsserie zu malen. Rembrandt hat diese Serie und alle Werke, auf die ich jetzt eingehe, in Amsterdam geschaffen, wo er von 1631 – 1669 lebte. Die erste Bestellung umfaßte wahrscheinlich fünf Gemälde: die *Kreuzaufrichtung*, die *Kreuzabnahme*, die *Grablegung*, die *Auferstehung* und die *Himmelfahrt* (Abbildung 2-6). Er arbeitete daran von 1631-1639. Später kamen noch die *An-*

betung der Hirten und die Beschneidung hinzu (die 1646 fertig wurden).

Passionszyklen hatten vor dem Sieg des Calvinismus zu Altarprogrammen gehört. Nach dem Bildersturm kamen sie in den nördlichen Niederlanden noch in der Grafik und als Kabinettbilder vor.⁵

In der Kunst der Gegenreformation spielte in den programmatischen Ausstattungen der Kirchen eine Gesamtdarstellung der Passion keine zentrale Rolle mehr. Auf den Altarbildern mit biblischer Thematik wurde meist nur eine einzelne Szene aus der Kindheitsgeschichte, Passion oder Auferstehung Christi hervorgehoben. Auch die Hauptmeister des flämischen Barock, Peter Paul Rubens und Jacob Jordaens, hatten einzelne Passionsszenen auf Altarretabeln verewigt. Rembrandt gab der Auftrag die Gelegenheit, mit der flämischen Kunst wetteifern zu können. Er wählte, sofern es nicht bereits vom Auftraggeber festgelegt war, ein hochrechteckiges, oben abgerundetes Format, wie er es schon bei dem Kreuzigungsbild benutzt hatte und wie es bei Altarbildern häufig vorkommt.

Die Kreuzaufrichtung (Abbildung 2) wird von der Bibel nicht beschrieben. Wahrscheinlich entwickelte sie sich aus der Kreuzannagelung, wo das Kreuz auf dem Boden liegt. Eine Passionsmystik, die sich in die einzelnen Augenblicke der Passion versenkte, mußte die Kreuzaufrichtung als Zwischenstufe erfinden. Im Manierismus und im Barock ist das Thema – auch wegen seiner komplizierten Bewegungsmotive – sehr beliebt.

In der *Kreuzaufrichtung* wetteiferte er mit Rubens Kreuzaufrichtungsaltar (jetzt: Antwerpen, Kathedrale), der ihm durch Stiche bekannt gewesen sein muß.⁶ Da sein Bild jedoch kein Altarbild war, also nicht auf den gläubigen Betrachter bezogen werden mußte, brauchte er die Gestalt Christi nicht zum

Betrachter zu wenden. Er konnte vielmehr in Anlehnung an einen Holzschnitt von Altdorfer das Kreuz verkürzt schräg in den Bildraum stellen, so daß auch der Corpus Christi verkürzt erscheint.⁷ Drei Schergen stemmen das Kreuz hoch, ein Soldat zieht es hoch. In einem Halbkreis sind die Nebenfiguren und die Zeugen um das Geschehen geordnet. Rechts sehen wir, wie die beiden Schächer auf ihre Kreuzigung vorbereitet werden. In der Mitte beherrscht der römische Feldherr die Szene. Auf der linken Seite stellt Rembrandt Schriftgelehrte dar, die Christus verspotten: "Andern hat er geholfen, und er kann sich nicht selbst helfen", heißt es.

Entsprechend der zeitgenössischen Theologie hat Rembrandt sich selbst als einen der Schergen, die das Kreuz aufrichten, dargestellt. Revius schrieb damals:

Es sind die Juden nicht, Herr Jesu, die dich
kreuzigten,
noch die verräterisch dich vors Gericht zerr-
ten,
noch die verächtlich dir ins Gesicht spuckten,
noch die dich banden und dich mit Fäust-
schlägen bedeckten.
Es sind die Kriegsknechte nicht, die mit ihren
heftigen Fäusten die Rute oder den Hammer
erhoben haben,
noch die das verfluchte Holz auf Golgatha
aufgerichtet haben.
Oder um deinen Rock würfelten und tausch-
ten.
Ich bin es, Herr, ich bin es, der dir dies ange-
tan hat,
Ich bin das schwere Kreuz, das du getragen
hast.
Ich bin der zähe Strang, woran du gebunden
gingst,
der Nagel, und der Speer, die Geißel, die dich
schlug
Die Blut-beschmierte Krone, die dein Haupt
trug,
Denn dies alles ist leider wegen meiner Sün-
den geschehen.⁸



2. *Die Kreuzaufrichtung*. Leinwand 95,7 × 72,2 cm. Um 1633. München, Alte Pinakothek.



3. *Die Kreuzabnahme*. Leinwand 89,4 × 65,2 cm. Um 1633. München, Alte Pinakothek.

Um diese Identifikation des Gläubigen mit dem Geschehen zu visualisieren, mußte Rembrandt dieses Motiv in seine Bildsprache übertragen. Durch die Benutzung der Ich-formel, durch die Selbstdarstellung bei einer der Handlungen, die das Leiden Christi verursachen, kann Rembrandt den Graben der Geschichte überwinden, die Identifikation des Betrachters mit dem Geschehen, mit Ursache und Folge, ermöglichen.

Bei seiner Konzeption der *Kreuzabnahme* (Abbildung 3) ging er von der damals modernsten Bildlösung, Rubens' Kreuzabnahme in der Antwerpener Kathedrale aus, die ihm durch Nachstiche bekannt war.⁹ Dort ist der Leichnam Christi bildparallel dargestellt und von allen Helfern umrahmt. Rembrandt hat das Kreuz wieder wie bei der *Kreuzaufrichtung* schräggestellt und die Menschen, die es trauernd umstehen oder bei der Abnahme des Leichnams behilflich sind, in verschiedene Gruppen im Bildraum in einem offenen Kreis um das Kreuz gruppiert. Rubens wollte die Frauen und Jünger unter dem Kreuz als gläubige Träger Christi charakterisieren. Rembrandt dagegen zeigt, mit wieviel Teilnahme und Mühsal die Freunde den entseelten, in sich zusammengesunkenen Leichnam vom hohen Kreuz herablassen. Rechts gibt er, der Historie entsprechend, Nikodemus wieder. Links ist Maria in tiefem Schmerz zusammengebrochen und wird von zwei Frauen gestützt. Im Bibeltext ist diese Episode nicht erwähnt. Sie entstand als Legende im Mittelalter, als man Marias Teilhaberschaft an der Erlösung durch ihr Mitleiden im Leben Jesu unter dem Kreuz begründete. Auf dem Tridentinum war die Darstellung solcher legendenhaften Motive zwar verboten worden, doch der protestantische Rembrandt griff dieses katholische Motiv bewußt auf, um auch die Trauer der mitleidenden Seele einzubeziehen. So wie Maria sollte auch der Betrachter von Schmerz ergrif-

fen werden. Daher schrieb er etwa zu jener Zeit unter eine Zeichnung, die Maria unter dem Kreuz darstellt, die Worte Jesu an Johannes seien ein demütiger Schatz, den man in seinem Herzen bewahrt, zum Troste ihrer mitleidenden Seele.¹⁰

Wie sehr er dieses Geschehen im Sinne zeitgenössischer Kirchenlieder verstand, in denen sich die Gläubigen als Trauernde und Sünder unter dem Kreuz beschreiben, wird daraus ersichtlich, daß er sich selbst als einen der Helfer unter dem Kreuz wiedergibt. Ihm liegt daran, die persönliche Erfahrung und Begegnung mit dem Gekreuzigten darzustellen. Alle Motive, die an das Leiden Christi erinnern, betont er: an den Kreuzesbalken sieht man noch die blutigen Spuren der Annagelung, der Dornenkrönung und der Seitenwunde. Durch das Helldunkel konzentriert er seine Darstellung auf das Kreuz und den Leichnam Christi, auf Gesichter und Hände der Trauernden. Die sich entfernenden Pharisäer und die Stadt versinken im Dunkel.

1639 vollendete Rembrandt die *Grablegung* und die *Auferstehung Christi*, an denen er wohl rund sechs Jahre gearbeitet hat.¹¹ In einer dunklen Höhle zeigt er die *Grablegung* (Abbildung 4). Der Betrachter befindet sich im Hintergrund der Höhle und schaut auf die Grablegung und den runden, vom Sonnenuntergang erleuchteten Höhleneingang, hinter dem der Kalvarienberg mit den drei Kreuzen zu erkennen ist. Etwas unterhalb der Bildmitte, in waagerechter Anordnung, die Szene der Grablegung. Jesus wird von einem Mann, der mit ausgestreckten Armen das Leintuch hält, und von einem anderen, der ihn unter den Armen faßt, in den Sarkophag gelassen. Ein dritter faßt ihn an den Füßen. Ein an Jesu Kopfende stehender Mann, eng an den linken Bildrand gerückt, hält eine Kerze, deren Flamme er mit der rechten Hand beschützt. So fällt Licht auf



4. *Die Grablegung*. Leinwand 92,5 × 68,9 cm. Um 1636-1639. München, Alte Pinakothek.

den Leichnam und die zwei Männer zu seinen Häupten. Damit gibt es zwei Lichtzentren im Bild: Jesus und die ihn unmittelbar umgebenden und die Höhlenöffnung. Das Auge nimmt sie gleichzeitig wahr und verknüpft sie miteinander. So wird der Weg vom Kreuz zum Grab deutlich.

In der ersten Fassung der *Auferstehung Christi* (Abbildung 5) bildete Rembrandt Christus nicht ab. Röntgenfotos und Kopien einer frühen Fassung des Gemäldes zeigen uns, wie intensiv er sich mit der Auferstehungsgeschichte beschäftigte und sich in die vielfältigen Lösungen der Bildtradition vertieft hatte.¹² Dabei muß ihm aufgefallen sein, daß das unvorstellbare Ereignis der Auferstehung vom Evangelisten Matthäus nicht beschrieben wird. So folgt er in der ersten Fassung einem ganz seltenen, nur in der Graphik verwendeten Typus, in dem Christus tatsächlich nicht dargestellt ist, sondern ein wie ein Blitz leuchtender Engel den zwei Marien dessen Auferstehung verkündet. Er entschuldigt sich in einem Brief an Constantijn Huygens für die späte Ablieferung der Auferstehung Christi und erklärt sie damit, daß er in dem Bilde versucht habe, die größte und meiste Bewegung wiederzugeben: Die Auferstehung Christi habe er mit einem großem Erschrecken der Wächter gemalt.¹³ In der Tat: Die Wächter stürzen panisch davon; einer läßt vor Schreck sein Schwert fallen, ein anderer purzelt vom Grabdeckel, den der Engel emporhebt. Ein dritter geht in Verteidigungsstellung und hebt sein Schild empor. Ein vierter schläft. Die Marien sind dagegen im Moment der Trauer und des Staunens wiedergegeben; sie sind noch im Übergang zwischen Sehen und Verstehen.

Die kontrastreiche extreme äußere Bewegung ist Ausdruck für das alles Verstehen übergreifende Ereignis, spiegelt in einzelnen Figuren aber auch mögliche Reaktionen des Betrachters (sehen und nicht begreifen, nicht

wahrnehmen und verschlafen, sehen und beginnen zu verstehen).

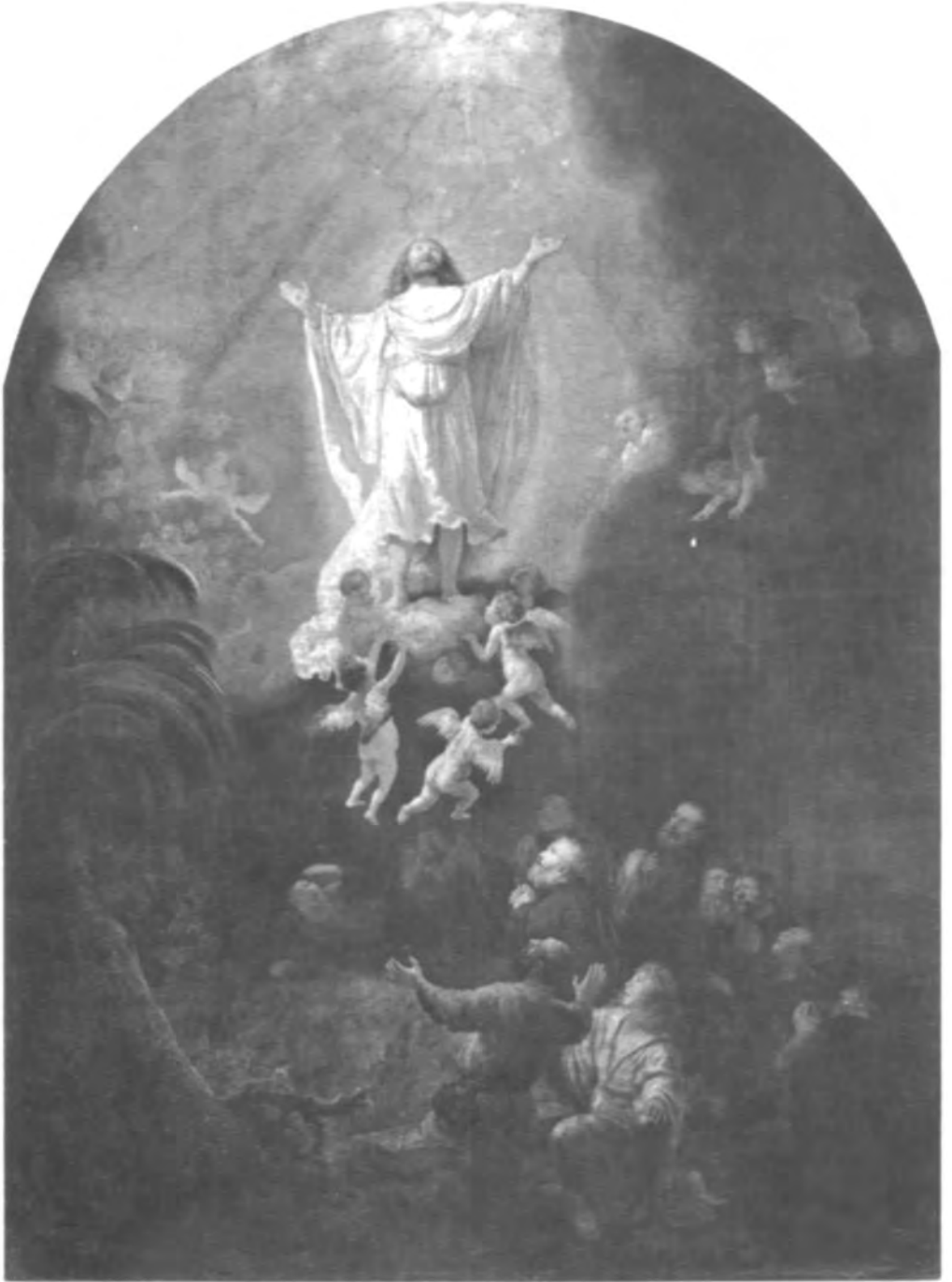
Die erste Fassung, in der Graphik vorkommend, aber in der Malerei eine echte Neuerung, hat Rembrandt korrigiert und doch den Auferstehenden dargestellt. Seine zweite Fassung bleibt ungemein kühn. Sie orientiert sich an den Darstellungen der Auferweckung des Lazarus: So wie der verstorbene Lazarus erst allmählich ins Leben zurückkehrte, so erwacht auch Christus erst langsam vom Todesschlaf. Rembrandt knüpft also in seiner Darstellung an die Grablegung an, charakterisiert den Auferstehenden als den Gekreuzigten und ins Grab Gelegten – auch die Wundmale werden angedeutet – und spitzt seine Darstellung auf eine Wiedergabe des Übergang (peripateia) vom Tod zum Leben zu. Er versucht also, auch den Auferstehenden mit der natürlichsten Bewegung zu erfassen.

In dem 1636 vollendeten Gemälde die *Himmelfahrt Christi* (Abbildung 6) betont Rembrandt – im Anschluß an die Bildtradition – daß der zum Himmel emporgetragene Jesus der Gekreuzigte ist.¹⁴ Seine emporgehobenen Hände tragen deutlich die Wundmale (keine verheilten Wunden). Christus ist in Weiß gekleidet. Seine dem Himmel entgegengestreckten Arme fügen sich dem Kreis, der die Gestalt Gottes symbolisiert, an. Christus gehört hier schon ganz zu der Lichtzone. Um den Kontrast zwischen dem göttlichen Licht und der dunklen Erde zu steigern, hat Rembrandt die *Himmelfahrt Christi* ähnlich wie die *Verkündigung an die Hirten* im Widerspruch zum biblischen Text als nächtliche Szene gestaltet.¹⁵ Nur die Bergkuppe, die Palme und die Wolke, die Christus vor den Blicken der Jünger schon verbirgt oder bald verbergen wird, sind sichtbar.

Das Gemälde ist, wie Röntgenaufnahmen erweisen, mehrfach überarbeitet. Aus dem formalen Vorbild, Tizians Gemälde der



5. *Die Auferstehung*. Leinwand 91,9 × 67 cm. Signiert und datiert 163 (.), um 1635-1639. München, Alte Pinakothek.



6. *Die Himmelfahrt*. Leinwand 93 × 68,7 cm. Signiert und datiert 1636. München, Alte Pinakothek.

Himmelfahrt Mariens, hatte Rembrandt auch die Gestalt Gottvaters übernommen, der mit ausgebreiteten Armen den von einer Wolke emporgetragenen Christus erwartet.¹⁶

Aber dann hatte er anscheinend doch Zweifel, ob er gegen das in der kalvinistischen Kirche geltende Gebot, kein Bildnis von Gott zu machen, verstoßen dürfte, und übermalte Gottvater mit einem Strahlenkranz, in dessen Mitte er die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes wiedergab. In den Gesichtern und Gebärden der Jünger haben Verehrung und Erschrecken vielfältig Ausdruck gefunden. Die Himmelfahrt versteht Rembrandt als ein eschatologisches Ereignis. Die Palme auf dem Berg wird entwirzelt.

Bei der Betrachtung von seiner Passionsserie für den Prinzen von Oranien, Frederik Hendrik, sind wir auf einige prinzipielle Probleme gestoßen, die ich noch etwas reflektieren möchte.

Nordniederländische Maler wie Rembrandt setzen Kompositionen von Altarbildern der Gegenreformation in kleinformatige Bilder um, die für Kunstsammlungen bestimmt waren. Rembrandt verdichtet in der Passionsserie z.B. Rubens monumentale Altarkomposition der Kreuzabnahme zu einem kleinen Kabinettbild. Er benutzt dabei Pathosformeln der kirchlichen Monumentalkunst – etwa die durch den oberen halbrunden Abschluß altarähnliche Form –, um dem Bild ein besonderes Gewicht zu geben. Entscheidend aber ist für ihn, daß er ein ästhetisch herausragendes Kunstwerk schaffen muß, das durch seine künstlerische Qualität seinen Platz in einer Sammlung behauptet. Von daher erlaubt er sich neue künstlerische Freiheiten, die in der Altarmalerei nicht gegeben waren. Er plaziert z.B. die Figuren nicht mehr alle zum Betrachter hin, sondern staffelt sie kunstvoll im Bildraum. Die Bilder mit religiösen Themen sind in den Kunst-

sammlungen eben anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen als in einer Kirche. Sie werden auch in andere Kontexte eingefügt, so daß eine Passion möglicherweise neben Aktstudien oder Darstellungen aus der antiken Mythologie zu hängen kommt.

Rembrandts künstlerischen Intentionen bei der Passionsserie lassen sich nicht auf eine Formel bringen. Sie waren vielfältig: einige hat er in den Briefen, die er anlässlich der Fertigung und Ablieferung der Passionsserie an Constantijn Huyghens geschrieben hat, genannt: Mit rhetorischen Mitteln will er den Betrachter bewegen. Mit ästhetischen Mitteln will er in den komplizierten Massenszenen die meiste und größte Bewegung und das Erschrecken der Gegner einbringen.¹⁷ Durch die künstlerische Gestaltung will er die zentralen Motive so ins Licht setzen und deuten, daß die Bilder aufleuchten, wenn sie in ein starkes Licht gehängt und mit Abstand betrachtet werden.¹⁸

Mit dem rhetorischen Begriff "Bewegung" meint er die äußere Bewegung der Betroffenen, die Ausdruck der inneren Bewegung ist und auch den Betrachter bewegen soll, anspielend auf den aristotelischen Begriff des *docere, permovere, delectare*. Rembrandt verzichtet daher meist auf die Motive, die nicht erzählerisch emotionale Reaktionen – Mitleiden oder Ablehnung – ausdrücken, sondern dogmatisch oder symbolisch die Lehre abbilden, kurzum Schriftbeweis sind. Er stellt Motive der Passionsgeschichte dar, die nicht von der Bibel beschrieben sind. Dabei greift er auf die Motive zurück, die aus der Mystik oder aus der Marienlehre stammen.

Radierungen zur Passion

Nicht nur im Medium der Malerei, sondern auch in dem der Radierung hat Rembrandt sehr häufig die Passion und Auferstehung

Christi dargestellt: vor allem das Ecce homo, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Grablegung, außerdem von den Auferstehungsgeschichten die Emmaus- und die Thomaserzählung.

Die Radierungen sind als Einzelwerke konzipiert und haben unterschiedliche Formate. (Doch kaufte Rembrandt in seinem letzten Lebensjahr noch eine Reihe von Kupferplatten, um eine Passionsserie zu radieren. Leider hat er sie nicht mehr ausgeführt.)

Aus der Reihe der Radierungen will ich exemplarisch zwei Themen behandeln, die Kreuzigung und die Kreuzabnahme und dabei jeweils einem Werk aus der frühen Zeit eine, bzw. zwei spätere Radierungen gegenüberstellen, die verdeutlichen, welche Ver-



7. *Die Kreuzigung*. Radierung 95 × 67 mm. Nur ein Zustand. Signiert. Um 1635 (B. 80).

dichtungen Rembrandts Passionsdarstellungen in der Entwicklung vom Frühwerk zum Spätwerk erfahren haben.

In der Radierung *Kreuzigung* aus der Frühzeit (um 1635; Abbildung 7) ist die Darstellung auf das stumme Zwiegespräch zwischen Maria, die rechts unten hingesunken ist und gestützt wird, und Christus, der zu ihr hinabschaut, konzentriert; diese Blickrichtung wird akzentuiert durch eine Figur mit erhobenen Händen; etwas links von der Mitte steht eine zwischen beiden Bildteilen vermittelnde Rückenfigur, hinter die sich der Betrachter in die Reihe der Zeugen einreihet.¹⁹ Ein stilles, aber nicht herausragendes Blatt. Wie bewegend dagegen das Spätwerk:

In seiner großen späten Radierung *Die drei Kreuze* (Abbildung 8) dramatisiert und interpretiert Rembrandt die Kreuzigung als Kampf zwischen Licht und Dunkel.²⁰ Um die weltgeschichtliche Wende zu vermitteln, erzählen die Evangelisten, eine Finsternis sei ausgebrochen, nach dem Tode Jesu habe die Erde gebebt, die Felsen seien geborsten und die Gräber aufgesprungen.

“Aber der Hauptmann und die bei ihm waren, da sie sahen das Erdbeben und was geschah, erschrecken sie sehr und sprachen: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen, und es waren viele Frauen da, die von Ferne zusahen, die da Jesus waren nachgefolgt aus Galiläa” (Mt 27,54).

Rembrandt verzichtet auch in dieser Radierung auf alle ausschmückenden Motive wie etwa die Soldaten, die um das Gewand Christi wüfeln. Er konzentriert sich vielmehr auf die drei Kreuze, die Reaktion der Teilnehmer auf den Tod Christi und die Naturerscheinungen. Er stellt wirklich Finsternis und Zerstörung dar und zeigt Menschen, die durch Jesu Tod und die Naturerscheinungen völlig verstört sind. Der Hauptmann ist auf die Knie gefallen. Ein Mann, der ei-



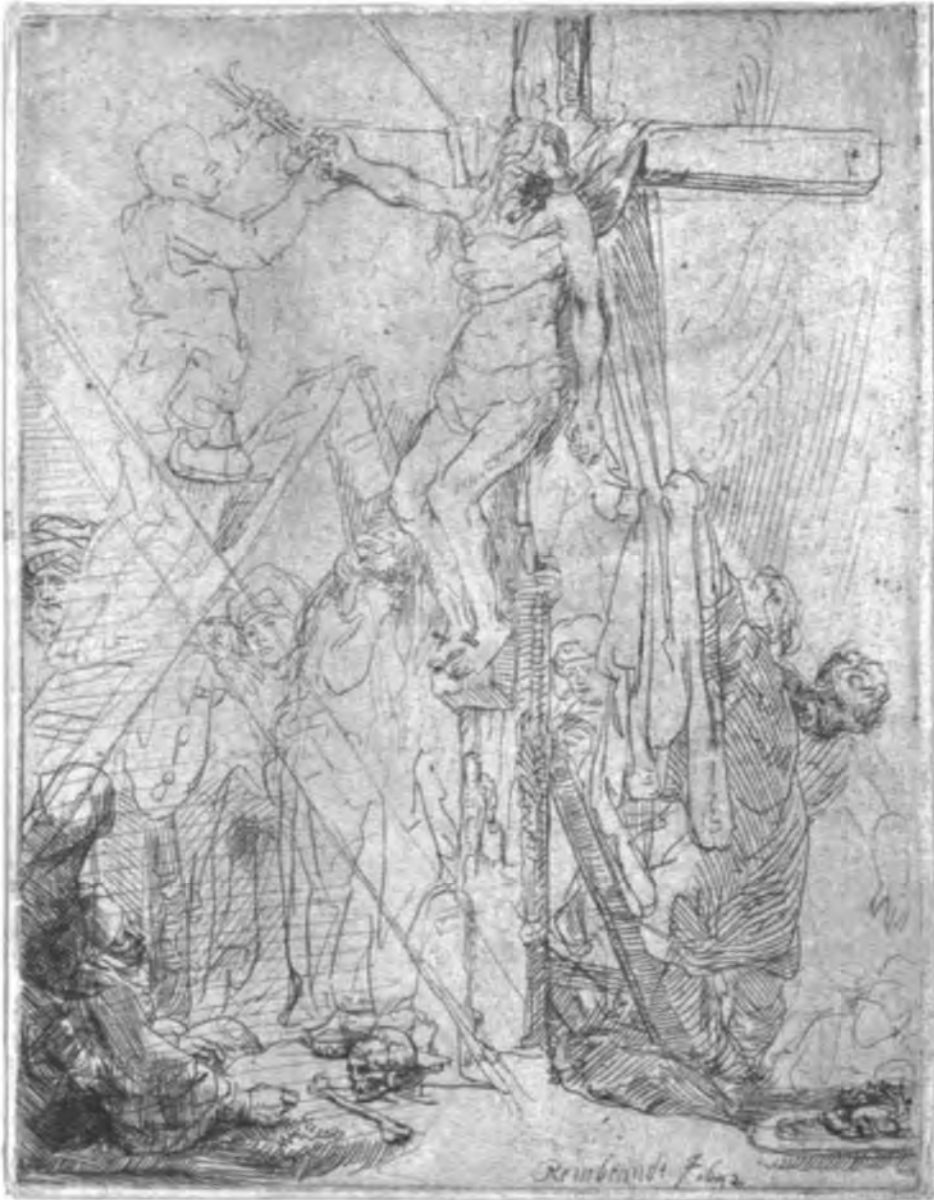
8. *Die drei Kreuze*. Radierung 385 × 450 mm. 1. Zustand. Vom 3. Zustand an signiert und datiert 1653 (B. 78).

nen Schock erlitten hat, wird fortgeführt. Frauen sind zu Boden gestürzt. Einige verbergen ihre Gesichter vor Schmerz in den Händen. Diese Konzentration auf das Verhalten der Anwesenden, die Schilderung von Verzweiflung, Schmerz und Ängsten durch ihre Bewegung zeigt uns, wie sehr Rembrandt auch in seinen späteren Werken seinem künstlerischen Anliegen treu geblieben ist. Benutzte er in der Auferstehung drama-

tisch bewegte Figuren, von denen er einige aus barocken Werken zitierte, so entlehnt er hier die verhaltenen Gesten aus Werken der Renaissance und der Antike. So ist etwa die Gruppe links, wo der von dem Geschehen überwältigte Mann weggeführt ist, auf Lucas van Leydens Stich der Bekehrung des Paulus zurückzuführen.²¹ Rembrandt gebrauchte die Form, die jener gefunden hatte, um die Erschütterung des Paulus nach seiner



9. *Die Kreuzabnahme*. Radierung 530 × 410 mm. II. Zustand, signiert und datiert 1633 (B. 81, II).



10. *Die Kreuzabnahme*. Radierung 149 × 116 mm. Nur ein Zustand. Signiert und datiert 1642 (B. 82).

Bekehrung auszudrücken, um die Wirkung der Passion auf einen der Zuschauer zu schildern.

Die Bekehrung des Hauptmanns auf Rembrandts Radierung ist einer Komposition Raffaels entlehnt.²² Lichtstrahlen brechen



11. *Die Kreuzabnahme bei Fackellicht*. Radierung 210 × 161 mm. Nur ein Zustand. Signiert und datiert 1654 (B. 83).

aus dem Himmel hervor, die durch ihre geometrische Struktur den sakralen Charakter des Bildes betonen. Sie fallen auf Christus und den guten Schächer, der Böse bleibt im Dunkel. Um Christus schafft er durch Schraffuren einen dunklen Hintergrund, so daß dieser herausgehoben wird.

Auch für die Kreuzabnahme findet Rembrandt im Laufe der Jahrzehnte ungewöhnliche Lösungen. In seiner frühesten Radierung mit der Kreuzabnahme (Abbildung 9) reproduziert er ganz unter dem Einfluß des flämischen Vorbildes sein eigenes Gemälde aus der Passionsserie, und gibt, wie Röntgenaufnahmen erweisen, zumindest teilweise einen früheren Zustand des Münchener Gemäldes wieder, das er danach veränderte, weil er sich auch hier, wie so oft, mit der gefundenen Lösung nicht zufrieden gab.²³ Während im Münchener Gemälde die "Ohnmacht Mariens" dargestellt ist, ist hier einer Gruppe mit dem Bahrtuch abgebildet, die den Leichnam Christi erwartet.

In einer skizzenhaften Radierung aus dem Jahre 1642 (Abbildung 10) ist alles schlichter geworden.²⁴ Das Kreuz mit dem Leichnam Christi ist nah an den vorderen Bildrand und in die Mitte der Bildfläche gerückt. Die Kreuzabnahme wird in der Beginnphase geschildert. Der linke Arm hängt schon herab, einer löst gerade den Nagel der rechten Hand. Zwei Helfer halten den toten Körper von unten mit einem Tuch, das über Christi Brust liegt und unter den Achseln hindurch um den Kreuzbalken gezogen ist, fest, so daß er noch in der Höhe schwebt. Am Fuße des Stammes klagen Magdalena und Johannes. Die ohnmächtige Mutter, die gestützt wird, ist links unten am Rande halb beschattet wiedergegeben, eindrucksvoll in der Bewegung, aber fast als Repoussoirfigur.²⁵

Am bewegendsten ist Rembrandts späte *Kreuzabnahme bei Fackellicht* (Abbildung 11).²⁶ Wolfgang Stechow hat die Radierung treffend analysiert:

Der Leichnam ist nun am Fuße des Kreuzes angelangt, der allein von der ganzen Kreuzeszenerie übriggeblieben und jetzt gar ganz in die obere linke Ecke geschoben ist. Der tiefgelegte Vordergrund aber, zu dem sich die Last hinbewegt, dem sie vielmehr, losgelassen, durch ihre eigene Schwere zufallen würde, ist völlig ausgefüllt durch das über die Bahre gelegte Leichentuch – die Hülle, die der endgültigen letzten Bettung dient und der der Körper von selbst zustrebt. Die wenigen Assistenzfiguren sind ganz ins Dunkel gelegt, so daß den ersten und letzten Eindruck das Zur-Ruhe-Sinken in ergreifender Gewalt bestimmt. Dazu ist es tiefer Nacht geworden als bisher, Fackeln erhellen das Dunkel nur sparsam [...] und als Grablegung, mehr denn als Kreuzabnahme empfindet man das wundervolle Blatt, in dem der Gedanke an das letzte Lager so im Mittelpunkt der geistigen Schau steht. So ist das Motiv des Bahrtuchs, das zum erstenmal auf der Radierung von 1633 gleichsam als Hilfsmotiv auftauchte, in dieser reifsten Gestaltung schließlich zum zentralen Bildgedanken geworden. Der Weg von der erzählerisch rationalen zur erzählerisch symbolischen Erfassung ist vollendet.²⁷

Schlußbetrachtung

Die religiöse Kunst dieser Art, für die Rembrandt hier steht, erst recht die Passionsdarstellungen, war durch die niederländischen Reformierten aus der Kirche verbannt. Sie ist keine Gebrauchskunst, die für einen bestimmten kirchlichen Anlaß geschaffen wurde. Es ist vielmehr wegen ihrer Qualität gesammelte Kunst, die Passionsserie ist in Auftrag gegeben für die Sammlung des Statthalters, die Graphik war bestimmt für die fürst-

lichen, geistlichen wie bürgerlichen Sammler, die sie zum ästhetischen Genuß oder auch zur privaten Erbauung Kunst bewahren, die sie im allgemeinen in Mappen borgen, um sie ab und zu in die Hände zu nehmen.

Wird bei Bach der Zeitverlauf durch den rezitierenden Evangelisten erzählt, so kann Rembrandt nur in der Form der Serie den Erzählungsablauf andeuten. In Darstellungen einer einzelnen Szene kann er in seiner stummen Kunst nur einzelne Augenblicke verdichten. Gebunden an das Gesetz der Einheit von Zeit, Ort und Handlung – steht ihm dabei jedoch auch die Möglichkeit offen, durch Motive, durch Aussichten auf Handlungsorte, durch nicht abgeschlossene Handlungen und durch Zitate an Vorangehendes und Kommendes zu erinnern. Durch die Wiedergabe von Zuschauern und ihren Reaktionen kann er die Gefühle des Betrachters steuern, durch die nur selten angewandte "Ich-formel" ein Brücke über den Graben der Geschichte bauen.

Rembrandt will als Historienmaler die biblische Geschichte bewegend erzählen, ihre Zusammenhänge aufdecken, den geschichtlichen Hintergrund durchleuchten und sichtbar werden lassen. Zwar sind seine Darstellungen oft von älteren katholischen Vorbildern angeregt, tradieren auch Motive der katholischen Lehre, überliefern selbst Bildlösungen, die aus der mittelalterlichen Mystik oder aus der katholischen Marienlehre stammen und unbiblisch sind. Aber gerade wie sie verwandelt werden, zeigt, daß es ihm um eine Verdeutlichung des Sinngeltes der Geschichte geht. Um diesen hervortreten zu lassen, konnte er – wie wir sehen werden, textgetreue Motive der Bildtradition auslassen, textwidrige dagegen tradieren. Durch das Helldunkel verdichtet er die Szenen, sondert das Wesentliche vom Unwesentlichen und interpretiert das Geschehen. Auch in Rembrandts Nachtbildern ist das Licht nicht

realistisch eingesetzt, es dient der Historie.

Rembrandt greift auf die Kunst des Mittelalters, der Reformationszeit und der Gegenreformation zurück, transformiert sie. Auch wenn seine Passionsdarstellungen nicht für die Kirche, sondern für Sammlungen bestimmt sind, verlieren sie in ihrer künstlerischen Transformation nicht ihren religiösen Charakter. Im Gegenteil: Werkstattkopien von einzelnen Darstellungen aus Rembrandts Passionszyklus wurden in Deutschland als Altarbilder verwendet. Radierungen der Passion konnten als Vorlage von Altarbildern dienen. So finden wir – um nur ein Beispiel zu nennen – in der Eutiner Schloßkapelle eine Kreuzesabnahme, die wörtlich nach Rembrandts großen frühen Radierung der Kreuzesabnahme komponiert ist.²⁸

Die Dichte von Rembrandts Werk beruht wesentlich auch darauf, daß er die große europäische Tradition und die modernen künstlerischen Strömungen der Gegenreformation aufnimmt und künstlerisch zu Meisterwerken verwandelt.

Curriculum vitae

Christian Tümpel, geboren 1937, studierte Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte in Bethel, Heidelberg, Berlin und Hamburg. Nach seinem ersten Theologischen Examen promovierte er in Kunstgeschichte mit einer Arbeit über Rembrandt. 1969 Stipendiat am Warburg Institute in London. 1969 – 1984 erst Vikar, später Pastor in Hamburg. 1970 Ruf an die Columbia University, New York (nicht angenommen). 1971/1973 De Jongvan Beek- en Donk Preis der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften, der alle zwanzig Jahre verliehen wird. 1984 Ruf an die Universität Nijmegen. 1986 veröffentlichte er das Handbuch *Rembrandt, Mythos und Methode*. Wissenschaft-

liche Vorbereitung und Konzeption von Ausstellungen, u.a. *Deutsche Bildhauer. 1900-1945. Entartet?* (Nijmegen/Haarlem/Bremen/Münster/Duisburg/Manheim 1991/2) und *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst* (Amsterdam/Jerusalem/Münster 1991/4).

Anmerkungen

1. In mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen konnte wiedergegeben werden, wie Engel das Blut Christi in Kelchen auffangen und damit als Symbol der Erlösung, als Opfer und Gabe des Altars bewahren. (Vgl. G. Jaszai, Artikel 'Kreuzigung Christi'. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum (Rom/Freiburg/Basel/Wien) Bd. II (1970), Sp. 630.
In Lucas Cranachs d.Ä. und d. J. Mittel-
tafel des Flügelalters in der Stadtkirche
St. Peter und Paul zu Weimar wird Lu-
cas Cranach d. Ä. von dem Blut Christi
getroffen und erlöst, das aus den Wun-
den des Gekreuzigten fließt. Das Lamm
steht unter dem Kreuz. Luther weist in
der aufgeschlagenen Bibel mit der rech-
ten Hand u.a. auf den ersten Satz aus
dem 5. Kapitel des Hebräerbriefes, der
den Leser auffordert: "Darum lasset uns
herzutreten mit Freudigkeit zu dem Gna-
denstuhl".
2. Le Mas d'Agenais, Frankreich, Pfarrkir-
che. Abraham Bredius, *The Paintings of
Rembrandt* (Wien 1936), Nr. 543A; Jo-
sua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie, Pie-
ter van Thiel, Ernst van de Wetering, *A
Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. I
(Den Haag/Boston/London 1982), Bd. II
(Dordrecht/Boston/London 1986), Bd. III
(Dordrecht/Boston/Lancaster 1989), vgl.
Bd. I, Nr. A35; Christian Tümpel, *Rem-*

brandt. Mythos und Methode (König-
stein i.T / Amsterdam/Antwerpen/Paris
1986 Mailand 1993/ 2. Aufl. Antwerpen/
New York 1993), Nr. 44. Im folgenden
Text werden diese Oeuvrekataloge abge-
kürzt als Bredius, RRP und Tümpel. Die
dem Namen folgende Nummer verweist
auf die Katalognummer des zitierten
Werkes.

3. Freiburg, Privatbesitz. Astrid Tümpel,
'Claes Cornelisz. Moeyaert', in: *Oud
Holland* 88 (1974), Nr. 133, Abbildung
120.
4. P. Pontius nach Rubens. RRP, Bd. I, S.
343, Abbildung 5 [siehe Anm. 2].
5. Vgl. z.B. Claes Moeyaert, *Zwölf Gemäl-
de einer Passionsserie*. Versteigerung Ja-
cob Cromhout und Jasper Loskart, Am-
sterdam, 7.5.1709, Nr. 110 (Astrid Tümpel,
'Claes Cornelisz Moeyaert'. *Oud
Holland* 50 (1974), S. 1-163, S. 245-
290, Nr. 125; Arent de Gelder schuf eine
ausführliche Passionsserie von ursprüng-
lich 22 Bildern; von der sind zwölf Bil-
der erhalten. Sie befinden sich in Aschaf-
fenburg und im Rijksmuseum Amster-
dam; vgl. Werner Sumowski, *Gemälde
der Rembrandtschüler (Landau/Pfalz
Bd. I-V 1983ff.)*, Bd. II (o.J.) Nr. 765, 767
- 777 und Joachim Wolfgang von Molt-
ke, *Arent de Gelder* (Doornspijk 1994),
Nr. 57, 58, 60-63, 66-70, 72.
6. München, Alte Pinakothek. Bredius
548/RRP A 69/Tümpel 46. Für Rubens
vgl. Rudolf Oldenbour 'P.P. Rubens.
Des Meisters Gemälde'. In: *Klassiker
der Kunst* Bd. V (Stuttgart und Berlin
1921), S. 36.
7. RRP 1986, Bd. II, S. 318, Abbildung 7
[siehe Anm. 2]. B.P.J. Broos, 'Rem-
brandt borrows from Altdorfer', in: *Si-
miolus* 4 (1970/71), S. 100-108, wies
darauf, daß Rembrandt die Komposition
einem Holzschnitt Elsheimers entlehnte.

8. T' en zijn de Joden niet, Heer Jesu, die u
cruysten.
Noch die verraderlijk u togen voort
gericht.
Noch die versmadelijk u spogen int
gesicht
Noch die u knevelden, en stieten u vol
vuysten
T'en sijn de chrijchs-luy niet die met haer
felle vuystenden rietstock hebben of den
hamer obgelicht,
Of het vervloecte hout op Golgata ge-
sticht,
Of over uwen rock tsaem dobbelden en
tuuschten:
Ick bent, ò Heer, ick bent die u dit hebt
gedaen,
Ick ben den swaren boom die u had over-
laen,
Ick ben de taeve streng daermee ghy ginct
gebonden,
De nagel, en de speer, de geessel die u
sloech,
De bloed-bedropen croon die uwen
schedel droech:
Want dit is al geschiet, eylaes! om mijne
sonden.
- Vgl. Tümpel 1986, S. 381, Anm. 127
[siehe Anm. 2].
9. München, Alte Pinakothek. Bredius
550/RRP A65/Tümpel 47. Für Rubens'
Kreuzabname siehe Tümpel 1986, S.
139 [siehe Anm. 2].
10. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Otto
Benesch, *The Drawings of Rembrandt. A
Critical and Chronological Cata-
logue*, Bd. iff. (London 1954), Bd. iiii.
(London 1955), Bd. vf. (London 1957),
vgl. Bd. i, Nr. 152, Abbildung 156.
11. Die *Grablegung*: München, Alte Pina-
kothek. Bredius 560/RRP A126/Tümpel
57. Die *Auferstehung Christi*: München,
Alte Pinakothek. Bredius 561/RRP
A127/Tümpel 58.
12. RRP, Bd. III, S. 281, Abbildung 2; S. 285,
Abb. 5-6; S. 287, Abbildung 8.
13. Hrsg. von Walter Strauss/Marjon van der
Meulen, *The Rembrandt Documents*
(New York 1979), S. 161.
14. München, Alte Pinakothek. Bredius
557/RRP A118/Tümpel 53.
15. Radierung. Adam Bartsch, *Catalogue rai-
sonné de toutes les estampes qui forment
l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses
principaux imitateurs*, Bd. if. (Wien
1797), Nr. 44. Radierungen werden im
weiteren durch die Nummer des Katalo-
ges von Bartsch bezeichnet. Zu Rem-
brandts Radierung der Verkündigung an
die Hirten vgl. Astrid Tümpel/Christian
Tümpel, *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem
Kupferstichkabinett der Staatlichen Mu-
seen Preußischer Kulturbesitz Berlin*
(Berlin 1970), Nr. 41.
16. E. Brochhagen, 'Beobachtungen an den
Passionsbildern Rembrandts in
München', in: *Minuscula discipulorum. Kunst-
historische Studien für Hans Kauff-
mann zum 70. Geburtstag*. Berlin 1968,
S. 37ff. analysiert die Bedeutung von Ti-
tians *Assunta* (Santa Maria dei Frari zu
Venedig) für Rembrandts Bildlösung.
17. Im 3. Brief an Huyghens vom 12. Januar
1639 schreibt er über die *Grablegung*
und die *Auferstehung*, daß darin die mei-
ste und natürlichste Bewegung ausge-
drückt sei ("daer die meeste ende die
naetuerelste beweegelijkheid in geopp-
serveert is") und erläutert bei dem *Aufer-
stehungsbild* die Ausdruckskraft am Er-
schrecken der Wächter ("grooten ver-
schickinge der wachters"). Vgl. dazu H.
Gerson, 'Seven Letters by Rembrandt'.
In: *Publicaties van het Rijksbureau voor
Kunsthistorische Dokumentatie* (Den
Haag 1961), S. 34f. Rembrandts eher
spärliche Auslegungen reflektieren Be-
griffe, die in der Kunsttheorie diskutiert
wurden, vor allem die Begriffe expres-
sio, permovere, varietas und divitiae.

18. "Mij heer hangt dit stuck op een starck licht /en dat men daer wijt ken afstaen soo salt / best voncken" (5. Brief an Huyghens vom 27.1.1639; Gerson 1961 [siehe Anm. 17], S. 52f. hat das Wort "voncken" irrtümlich als "vouchen" gelesen.
19. Bartsch 80. Tümpel 1970, Nr. 101 [siehe Anm. 11].
20. Bartsch 78. Tümpel 1970, Nr. 103 [siehe Anm. 11].
21. Eduard Kolloff, 'Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert', in: Friedrich von Raumer (Hrsg.), *Historisches Taschenbuch* 3. Folge, 5 (1854), S. 401-582. Fotomechanischer Nachdruck hrsg. von Christian Tümpel, *Deutsches Bibel-*
- archiv. Abhandlungen und Vorträge* IV (Hamburg 1971), vgl. S. 505.
22. Ludwig Münz, *Rembrandts Etchings*, Bd. 1f. (London 1952), siehe Bd. 1, Abb. 63.
23. Bartsch 81. Tümpel 1970, Nr. 104 [siehe Anm. 11].
24. Bartsch 82. Tümpel 1970, Nr. 105 [siehe Anm. 11].
25. Vgl. die Analyse von Wolfgang Stechow, 'Rembrandts Darstellungen der Kreuzabname', in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 50 (1929), S. 225.
26. Bartsch 83. Tümpel 1970, Nr. 108 [siehe Anm. 11].
27. Stechow 1929, S. 232 [siehe Anm. 25].
28. Vgl. Hartwig Beseler (Hrsg.), *Kunst-Topographie Schleswig-Holstein* (Neumünster 1969), S. 264.

Part II

Bach's Cantatas / Bachs Kantaten

Überblick über Phänomenalität und Hinsichten des Redens vom Blut Jesu im Werk Bachs und deren theologi- sche Mitte. Kantate BWV 5 "Wo soll ich fliehen hin"*

Zusammenfassung

Teil I des Beitrags gibt in einem ersten Aufriß die Gesichtspunkte an, nach denen Sache, Thema und Texte philosophisch, theologisch und poetologisch zur Sprache gebracht werden müssen. Teil II stellt die einzelnen Topoi des Redens vom Blut Jesu vor, wie sie in J.S. Bachs Kantaten und Passionen begegnen, erläutert ihre Herkunft und Bedeutung anhand ausgewählter Textabschnitte aus zeitgenössischen Predigten und Passionsbetrachtungen und zeigt an mehreren Beispielen die musikalischen Entsprechungen zur Metaphorik der Texte auf. Die Topoi des Redens von der versöhnenden Kraft des Blutes Jesu Christi in Predigt und geistlicher Dichtung sind der Bibel entnommen. Die Schriftzitate, die Sprache und Bildwelt der Passionsbetrachtung zur Zeit Bachs bestimmt haben, sind in der Auslegungsgeschichte vom Mittelalter her tradiert worden, wobei Bernhard von Clairvaux eine besonders prägende Rolle spielt.

Die kompositorische Umsetzung des Themas "Blut Jesu" durch Bach kommt auf drei Ebenen zur Sprache: 1. Die Topoi als *fons inventionis* für die Gestaltung eines Einzelsatzes, 2. Akzentsetzung im großformalen Ablauf der Passionen, 3. Die semantische

* Teil I dieses Beitrags ist von der Hand Lothar Steigers; Teil II ist von der Hand Renate Steigers.

Bedeutung des Zitats des Liedes "Wo soll ich fliehen hin".

I. Sache, Thema und Texte¹

1. Phänomenologische Annäherung poetisch mit Hilfe von "Anke von Tharaw" ("Du mihne Seele, mihn Fleesch on mihn Bloet") und biblisch mit 3. Mose 17,11 ("Denn des Leibes Leben ist im Blut, und ich habe es euch auf den Altar gegeben, daß eure Seelen damit versöhnt werden. Denn das Blut ist die Versöhnung, weil das Leben in ihm ist.") Vgl. Hebräer 9,22 ("[...] und ohne Blutvergießen geschieht keine Vergebung." Hebräer 9 ist die alte Epistel an Judica, d.h. am Sonntag der Passion Jesu). Die erste biblische Erwähnung des Blutes steht am Ort der ersten Verletzung des Lebens (1. Mose 4,10), das dem Schöpfer, dem Gott des Lebens, dem "lebendigen Gott" gehört und eigen ist: des verletzten Lebens also, dessen sich Gott der Herr als Versöhner und Erlöser annehmen muß durch homöopathische Heilung (des sowohl verletzten als auch schuldig gewordenen Blutes mit unverletztem = untadeligem und unschuldigem = reinem Blut). Heilung als Wiederherstellung. Opfer als Darstellung. Geist der Seele: N^eschama (1. Mose 2,7).

2. Dogmatische Grundlegung und Bestimmung anhand von Leonhard Hutter, *Compendium Locorum Theologicorum*, Locus Tertius: durch die Zwei-Naturen-Lehre. Die beiden Topoi, christlich verstanden als radikale Konsequenz des biblisch-alttestamentlichen Grundverständnisses: a. Gott selbst nimmt "unser Fleisch und Blut" (vgl. Hebräer 2,14) an (*assumptio carnis et sanguinis*), wird Mensch, um b. "durch sein eigen Blut" (Acta 20,28) die Versöhnung und Erlösung des Menschen zu vollbringen (*communicatio idiomatum* als Austausch des Blutes, als

Wiederherstellung des Blutkreislaufs: vgl. Hutter, cap. 24, p. 37s, R 43ff). Zugleich ist Christus als Mensch Mittler zwischen Gott und Mensch (1. Timotheus 2,5): sein Blut, weil sündlos, "macht uns rein von aller Sünde" (1. Johannes 1,7 und 1. Johannes 5,4 – 11, Epistel an Quasimodogeniti). Taufe und Kreuz gehören zusammen wie Rechtfertigung des Sünders aus Glauben und neues Leben. Wasser-und-Blut-Metaphorik: Weiß und Purpurrot des neuen Kleides.

3. Die poetologische Sprach-Relation des Dogmatischen, die der biblischen Diktion hermeneutisch innewohnt (anthropomorphes Reden vom biblischen Gott als Bedingung der Möglichkeit des theomorphen Redens vom Menschen), wird in der Poetik der Kantaten didaktisch-ästhetisch (qua *amplificatio doctrinae* oder als Rhetorik des Glaubens) eigens realisiert, thematisiert und expliziert. Das Mimetische liegt bereits in der Lehre, hier vom Opfer Christi, weil die empirische Realität (das historische Kreuz als Gewalttat der Menschen) "vor" und "von" Gott anders "dargestellt" wird, nämlich als versöhnende Darstellung der in Schuld und Irrtum verstrickten Akteure (Kolosser 1,20.22). Das *Theatrum Mundi* spielt in Wahrheit ein anderes Stück (verkehrte Welt). Was zur bloßen Vorstellung dem (vermeint) aufgeklärten Verstand geworden ist, muß wieder biblisch-dogmatisch-poetisch, d.h. barock: Vorstellung im Sinne von Aufführung (*performance*) werden. Zeigen als Vor-Augen-Stellen, Ein-bilden (*information*). "Blut" erscheint in den Kantaten niemals isoliert, sondern in vielfältiger Verbindung ("Fleisch und Blut") und Auslegung. Das Wort und die Sache "Blut" tun das, wofür sie stehen: Sie legen das Leben aus, dessen Sitz das Blut ist, und zwar geistlich-materiell umfassend. Das Herrenjahr der Kirche (das geistliche Jahr, das Kirchenjahr), dem die Kantaten mit ihren Evangelien und Episteln fol-

gen, stellt das real-präsente Leben des bei seiner Kirche und in der Welt bleibenden Christus (Matthäus 28,20) in Fleisch und Blut, von Wort und Sakrament her, dar (vgl. BWV 61 zum 1. Advent, R 42). Als Beispiel für das erweiterte Leben des sich selbst darstellenden Glaubens, seiner Erfahrung und Geschichte, durch das Blut Christi sprachlich eröffnet: nimm BWV 199 "Mein Herze schwimmt im Blut" (R 42) und beachte die Sprachspiele! Die Aufforderung des Apostels, durch Verkündigung, Vermahnung und Lehre "einen jeglichen Menschen dar(zu)stellen *vollkommen* in Christus" (Kolosser 1,28), ist den Dichtern der Kantaten poetische und Johann Sebastian Bach musikalische Richtschnur!

ad 1. Seele ist, biblisch und antik, mithin barock: Lebendigkeit. Lebendigkeit kann angesehen werden auf das, was lebendig gemacht wird: auf Materie, "Fleisch" – als auch auf das, was lebendig macht, das ist: Geist. Lebendig machen heißt: bewegen. Um anzuzeigen – das ist das biblisch Eigentümliche (*proprium*) –, daß Geist als der lebendig Machende in der Vermittlung bleibt, also nicht abstrahiert, getrennt werden kann von dem, was er lebendig macht, also als Geist Schöpfergeist ist (auch wenn er tötet, d.h. "straft"): wird er in der Verbindung und Versöhnung von Geist und Materie/ "Fleisch" angeschaut, d.h. *im Blut*. Wie Gott selbst in sich bewegtes Leben ist (Joh 5,26), woran der Sohn teilhat, so ist Blut (Blutkreislauf) bewegt-bewegend, materiell-spirituell. So sagt der Dichter Simon Dach: "Du meine Seele/ mein Fleisch und mein Blut" – und als *poeta doctus* dem hermeneutischen Grundsatz folgend, demgemäß sich ein Text selbst auslegt (*scriptura sacra sui ipsius interpres*), sagt er, vorher schon, dasselbe so: "Sie ist mein Leben/ mein Gut und mein Geld". "Gut" entspricht "Fleisch" (*immobilia*) und Geld entspricht Blut: Geld als ver-

flüssigtes und flüssig machendes Gut. (Wenn ich nicht zahlen kann, bin ich "nicht flüssig", nicht liquide.) Daß sich das Geschöpf Mensch im Unterschied zu anderen Geschöpfen in seinem In-Sein zu demselben verhält, also außer-sich bei-sich ist, zeichnet den Menschen aus als "lebendige Seele" (1. Mose 2,7), der sich durch Sprache zu sich und zu Gott verhält. Ohne aus dem Blutkreislauf² des allgemeinen Lebens ausgetreten zu sein als Geistwesen (gegen Hegel), schuldet er sich sowohl dem Leben als auch dem Spender desselben. Noch in der Erfahrung des Verlusts (des ungestörten Lebens, von Gerechtigkeit und Gott), vermag er in der Klage sein Außer-sich-Sein festzuhalten (Ps 42,6.12; 43,5: "Was betrübst du dich, meine Seele [...]") "Es ist nur fremdes Gut/ Was ich in diesem Leben habe/ Geist, Leben, Mut und Blut" (BWV 168,2). Das Gericht erfährt sich bezeichnender Weise doppelt: im Blut (In-Sein) und der Seele gegenüber (Außer-sich-Sein): "Tue Rechnung! Donnerwort,/ Das die Felsen selbst zerspaltet,/ Wort, wovon *mein Blut* erkaltet!/ Tue Rechnung! *Seele*, fort!/ Ach, du mußt *Gott* wiedergeben/ Seine Güter, *Leib und Leben*" (BWV 168,1). Die versöhnende Lösung und das Wieder-Flüssig-Gewordensein (daher ist auch die Metaphorik des Bezahlers – Lösegeld – zurückzugewinnen!): "Des *Lammes Blut*, o großes Lieben!/ Hat deine Schuld durchstrichen/ Und dich mit Gott verglichen./ Es ist bezahlt, du bist quittiert" (BWV 168,4). In Jesu Blut wird die Rettung kontrakt ("Nichts kann mich erretten/ Von höllischen Ketten/ Als, Jesu, dein Blut": BWV 74,7), wie wiederum als Gut im Lobpreis explizit, d.h. ausgefaltet ("O Herr Jesu, mein trautes Gut,/ Dein *Wort*, dein *Geist*, dein *Leib* und *Blut*,/ Mich innerlich erquicken": BWV 172,6). Biblisches Organ der Einheit ist denn auch, sowohl auf seiten des Menschen als auch auf seiten Gottes, das (blutnahe) Herz! In ihm versammelt sich der Dank

("Wir wollen dann das *Herz zum Opfer* bringen": BWV 173,5), nämlich dem Fleisch und Blut gewordenen Gott, der dies auch nach seiner Himmelfahrt bleibt ("Erhöhtes Fleisch und Blut,/ Das Gott selbst an sich nimmt"); vom Herzen aus entfaltet sich auch wieder der Dank ("Herz und Mund und Tat und Leben": BWV 147). Bis hin wieder zurück in die versammelnde Tat der Nachfolge Jesu, die sich so bekennt: "Ich bin bereit, *mein armes Blut* und Leben/ Vor dich, mein Heiland, hinzugeben,/ Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;/ Ich tröste mich, *dein Geist* wird bei mir stehen [...]" (BWV 183,3).

II. Die Topoi des Redens vom Blut Jesu in Bachs Kantaten und Passionen

Einführend in das Thema des Colloquiums stelle ich in meinem Beitrag die einzelnen Topoi des Redens vom Blut Jesu vor, wie sie in Bachs Kantaten und Passionen begegnen, erläutere ihre Herkunft und Bedeutung anhand ausgewählter Textabschnitte aus zeitgenössischen Predigten und Passionsbetrachtungen und nenne erste Beobachtungen zur Komposition.³

1. Gott das Blut seines Sohnes vorhalten, Christus "ins Mittel stellen"

Ich beginne mit einem Beispiel aus einer der frühesten Kantaten Bachs: *Christ lag in Todes Banden* BWV 4, entstanden wahrscheinlich in Mühlhausen 1707/08. Zugrunde liegt das Osterlied von Martin Luther, komponiert *per omnes versus*, d.h. der Text der sieben Strophen ist unverändert beibehalten und auch die Chormelodie erscheint in jedem Satz. Wir betrachten Strophe 5:

Hie ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten.

Das Blut zeichnet unser Tür,⁴
Das hält der Glaub dem Tode für;
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.⁵
Alleluja!

Die Strophe bezieht sich auf die Stiftung des Osterlammes in Ex 12. Diese Stiftung geschieht zur Vorbereitung des Auszugs der Kinder Israel aus Ägypten. Ein Lamm ohne Fehl soll geschlachtet werden (v. 5f). v. 7: "Und sollt von seinem Blut nehmen und beide Pfosten an der Tür und die obere Schwelle damit bestreichen an den Häusern, darin sie es essen." v. 12f: "Denn ich will in derselben Nacht durch Ägyptenland gehen und alle Erstgeburt schlagen in Ägyptenland unter den Menschen und unter dem Vieh. Und will meine Strafe beweisen an allen Göttern der Ägypter, ich der Herr. Und das Blut soll euer Zeichen sein an den Häusern, darin ihr seid, daß, wenn ich das Blut sehe, ich an euch vorübergehe und euch nicht die Plage widerfahre, die euch verderbe, wenn ich Ägyptenland schlage." Der typologische Bezug, Christus als "das rechte Osterlamm", ist biblisch vorgegeben: 1 Cor 5,7: "wir haben auch ein Osterlamm, das ist Christus, für uns geopfert."

Zur Komposition: *Versus v* ist eine Bearbeitung im 3/4-Takt, für Baß, Streicher (in der für Bachs Frühzeit charakteristischen Besetzung mit zwei Violinen) und Continuo. Der Satz wird eingeleitet mit einem *passus durisculus* im Continuo, einem chromatischen Quartgang abwärts, dem sog. Lamento-Baß, ein Idiom, das auch später für Bach mit der Thematik verbunden bleiben wird.⁶ Nach dem vokalen Vortrag der 1. Liedzeile wird diese von der 1. Violine quintversetzt noch einmal wiederholt, mit einer kontrapunktierenden Melodie im Baß. Der zweite Stollen wird wiederum von der chromatischen Linie im B.c. eingeleitet, jetzt im vollklingenden Satz. Die instrumentale Wiederholung der 3. Liedzeile wird von Bach um 2

Takte gedehnt: die Takte 27,2–29,1 sind eingeschoben. Ein rhetorischer Kunstgriff, um beim Textwort "des Kreuzes" zu verweilen: in der Singstimme wird gleichsam der Blick nach oben gerichtet und dort festgehalten – man beachte den vorangehenden Oktavsprung H-h in t. 26 und das "Stehenbleiben" der Singstimme auf dem h über 4 Takte. Auf "Kreuzes" ist in t. 28 melodisch eine Kreuzfigur eingezeichnet. Harmonisch ist das Kreuz in diesem Takt als schmerzvolles charakterisiert durch einen verminderten Septakkord auf e# und den Querstand e# - e" zwischen B.c. und Violine 1.

Die 5. Liedzeile, "Das Blut zeichnet unser Tür", leitet Bach durch eine kraftvoll ausgreifende Bewegung ein: mit wenigen Strichen zeichnet er einen Bogen, indem er die ersten drei Töne der Choralmelodie abspaltet, die Terz schärft und die so gewonnene melodische Dominant-Tonika-Formel von unten herauf durch die Oktaven führt. Auch das devisenhaft vorweggenommene "Das Blut zeichnet" der Singstimme hat Eröffnungscharakter. Durch diesen Bogen, dieses Tor tritt dann die melismatisch umspielte Choralzeile ein und wendet sich nach G-Dur. Diese Wendung in die Dur-Parallele ist eine "sprechende" Wendung, ein Element der Textausdeutung: sie weist auf die heilvolle, auf die bewahrende Kraft dieses Blutes (vgl. Ex 12,13). Die Auffassung des h der Liedmelodie als Terz von G-Dur ist ja durch die Melodieführung nahegelegt, harmonisch aber nicht zwingend; das h kann ebenso Grundton eines h-Moll-Dreiklanges sein wie Quint von e-Moll. Auf alle drei Weisen harmonisiert Bach diesen Ton im Verlauf der einzelnen Sätze der Kantate⁷; so ist die Wendung nach G-Dur in *Versus v* wirklich eine zu diesem Text so gewählte. Auch in späteren Werken wird Bach das Wort "Blut" (Jesu Blut) immer wieder durch Dur-Harmonien charakterisieren.

Die Bedeutsamkeit dieser Liedzeile "Das

Blut zeichnet unser Tür" wird von Bach noch weiter hervorgehoben dadurch, daß er jetzt ein Zwischenspiel von 6 Takten einschaltet (τ. 45 - 50). Es ist das einzige Zwischenspiel des Satzes in dieser Länge, das schon um dieser Einzigkeit willen Aufmerksamkeit erregt, ferner bildet es exakt die Mittelachse des 94taktigen Stückes. Die ersten 4 Takte dieses Zwischenspiels befestigen in der 1. Violine die Aussage "zeichnet unser Tür" (Viol. 1 greift Rhythmus und Intervallfolge der Singstimme auf), sie befestigen ferner die erreichte Tonart G-Dur. Nach 2 Takten Rückwendung in die Grundtonart folgt eine vokale Wiederholung der Zeile, die, um einen Takt verkürzt, sich wiederum nach G-Dur wendet. Unmittelbar schließt sich Zeile 6 an: "das hält - - - der Glaub dem Tode für". Es fällt auf der Halteton auf "hält" und die folgende rhythmische Vergrößerung; die regulär 4 Takte der vierhebigen Liedzeile erscheinen hier auf 7 Takte gedehnt. In dieser *extensio*, in der Dehnung der Zeile wird das Halten, das Vorhalten sinnfällig.

Ich fasse zusammen: Schon in dieser frühesten Kantate sind die von Bach eingesetzten musikalischen Mittel der Textauslegung vielfältig; sie umfassen figürliche Einzelwortexegese, Harmonisierung und Tonartengang sowie Satzstruktur und formale Disposition, wobei eine axialsymmetrische Anlage wie in der ganzen Kantate⁸ so auch in diesem einzelnen Satz die theologisch zentrale Aussage akzentuieren.

[Tonbeispiel 1: BWV 4/6, τ. 1 - 61]

Auf welche Aussagen über das Blut Jesu nimmt Bach nun Bezug mit seiner eben gezeigten Behandlung der Worte "Das Blut zeichnet unser Tür"?

Welche Aussagen diese Choralzeile für Bach konnotiert, d. h. was er in ihr an theologischer Lehre und Schriftauslegung mithört, mag an einem Passus aus den Passions-Predigten von Heinrich Müller deut-

lich werden. In der 7. Predigt lesen wir über die Geißelung:⁹

Ohn zweiffel hat der HERR in solcher schmerzlichen Geisselung manchen sehnlichen Blick in den Himmel gethan. Ohn zweiffel hat er geseuffzet: Ach! Vater/ kanst du es über dein Hertz bringen/ daß die Henkers=Buben dein Kind so erbärmlich zureissen und zuschmeissen? Ist denn kein Donnerstrahl/ der sie kan niederlegen? Aber Nein. Die hertzliche Barmhertzigkeit Gottes hält sich gegen sein Kind. Gott hatte sein Hertz im Zorn verschlossen für Christo/ denn er trug aller Menschen Sünde/ und die muste er auch redlich büßen. Wir hatten verdienet/ weil wir der ungehorsame Knecht sind/ der seines Herrn Willen weiß/ und thut ihn nicht/ daß wir viel Streiche solten empfangen. Aber hie tritt Jesus an unser Stelle/ er erduldet/ was er nicht hatte verschuldet/ die Straffe ligt auff ihm/ auff daß wir Friede hätten/ und durch seine Wunden geheilet würden. [...] Das Blut/ das der Heyland in der Geisselung vergossen/ tröstet dich in deiner Sünden=Angst. Denn **das Blut Jesu Christi deß Sohnes Gottes/ machet uns rein von allen Sünden.** (1. Joh. 1/7.) Es tröstet dich in der Todes Noth. Denn

Deß Blut zeichnet unser Thür/

Das hält der Glaub dem Tode für/

Der Würger kan uns nicht rühren.

Es tröstet dich wider deß Teuffels Anfechtung. Denn da heisst/ wie die Offenbarung Johannis saget: **Sie haben ihn überwunden durch deß Lamms Blut.** Ein Tröpflein von diesem Blut/ in wahrem Glauben vor Gott gebracht/ kan dich bey Gott in Gnaden bringen/ den Teuffel verjagen/ und alle Angst deß Hertzens wegnehmen.¹⁰

Wie präsent die Zeilen aus Luthers Lied in der Passionsbetrachtung sind, mag noch ein Zitat zeigen. August Pfeiffer faßt in seinem Passions-Register das Verdienst des Blutes Jesu so zusammen:¹¹

Aber hie fließt das Besprengungs=Blut/ Ebr. xu.24. das Blut/ so unsere Seele reinigt von allen Sünden/ [1.] Joh.1. v.7. Durch sein Blut

hat JESUS ihm seine Gemeine erworben/ Act.
xx.28. **Das Blut zeichnet mein** und aller
Gläubigen Hertzens=**Thür/ das hält der
Glaube dem Tode für/ der Würger kan
uns nicht rühren!** [...]

Es folgt dann die leicht veränderte 9. Stro-
phe des Liedes "Wo soll ich fliehen hin"
von Johann Heermann:

Dein Blut der edle Safft/
Hat übergrosse Krafft/
Weil dieses Blut alleine/
Mein arme Seel kan reine/
Ja gar aus Teuffels Rachen/
Frey/ loß und selig machen.

Nun zu der Zeile "Das hält der Glaub dem
Tode für" bzw. zu Müllers Wendung "Ein
Tröpflein von diesem Blut/ in wahren
Glauben vor Gott gebracht".¹² Vergleichen
wir hierzu einen Passus aus dem *Himmlischen
Liebes=Kuß* von Müller (der übrigens
wie dessen Passions-Predigten in Bachs Bes-
sitz war):¹³

Dann der Glaube ist nichts anders/ als einer
zerknirscheten Seelen festes Vertrauen zu
Gott/ durch das Blut JESU Christi/ daß er wer-
de Sünde vergeben vnd selig machen. Das
geht also zu/ wann das Gewissen die Sünde
fühlet/ und betrübet wird/ gedencke an das
Lamb Gottes/ welches der gantzen Welt Sün-
de trägt/ halte dasselbe Gott für/ vnd schreye:
Barmhertziger Vatter/ sihe an das Blut deines
Kindes/ vnd sey mir Sünder gnädig!¹⁴

Die Aufforderung, Gott das Blut, das Leiden
seines Sohnes entgegenzuhalten, ist ein fes-
ter Topos in Predigt und Seelsorge. Man
vergleiche noch aus der 7. Passions-Predigt
zum *Ecce homo*:¹⁵

wann dich deine Sünde kräncket/ so nimm Je-
sum auff deine Glaubens=Arme/ tritt vor
Gott/ und sprich; Ach! Vater/ sihe/ welch ein
Mensch! Sihe/ wie hast du dein Kind zu-
richten lassen/ umb meiner Sünde willen? So
wirst du mich ja umb meiner Sünde willen

nicht nach Verdienst so harte straffen/ son-
dern mir gnädig seyn umb deines Kindes wil-
len/ Die Straffe ligt auff ihm/ auff daß ich
Friede habe.¹⁶

In den Kantaten findet sich dieser Topos
etwa in BWV 55 *Ich armer Mensch, ich Sün-
denknecht*, Rez. 4:

Erbarme dich!
Jedoch nun
Tröst ich mich,
Ich will nicht für Gerichte stehen
Und lieber vor dem Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen.
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen für,
Wie er für meine Schuld
Bezahlet und genug getan,
Und bitt ihn um Geduld,
Hinfüro will ich's nicht mehr tun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.¹⁷

Der Topos vom Entgegenhalten findet sich
bei Martin Moller in den *Soliloquia de pas-
sione Iesu Christi* mit dem poetischen Mittel
der variierenden Wiederholung ausgeführt:¹⁸

Schawe doch/ O frommer Vater [...] Sihe an
[...] Sihe [...] Schawe an/ O Vater [...] Sihe an
die Marter deines Sohns [...] Sihe an das Ley-
den des Erlösers/ vnd vergib die Sünde/ de-
nen/ die Er erlöset hat.

Eine musikalische Entsprechung zu diesem
Ausbreiten der Bitte in der Zeit sehe ich in
dem durchgehaltenen Affekt der Arie 6 "Ge-
denk an Jesu bitterm Tod" aus Kantate BWV
101, einer Choralkantate aus dem 2. Leipzi-
ger Jahrgang (1724) nach dem Lied "Nimm
von uns, Herr, du treuer Gott" (ebenfalls
von Martin Moller. Der Satz, von Alfred
Dürr als Höhepunkt der Kantate be-
zeichnet,¹⁹ ist ein Quintettsatz für Flöte und
Oboe da caccia, Vokalduett Sopran/Alt und
B.c. Zu den drei Textzeilen, die wörtlich aus
dem Choral übernommen sind, behält Bach
auch die Chormelodie bei. Die Flöte setzt

mit einem ausdrucksvoll-flehenden (Dürr) Thema im Siciliano-Rhythmus (12/8-Takt) ein, dieses ist zugleich Kontrapunkt zur ersten Choralzeile, die von der Oboe da caccia vorgetragen wird. Später tritt noch ein vokaler Kontrapunkt hinzu. Dieses Themenmaterial bildet die Grundlage aller drei Vokalteile des Satzes bei gleichbleibender expressiver Gestik. Charakteristisch ist die *extensio* des ersten Tones von Choralzeile 1 auf die dreifache Länge: "Ged e n k - -" (T. 13, 16 u.ö.). Diese Dehnung ist wie in Kantate BWV 4/6 bei "Das h ä l t - -" als Figur des Gott-Entgegenhaltens zu hören. Ein chromatischer Quartgang abwärts (wie er in BWV 4 im B.c. auftrat) begegnet zum Textwort "Pein", der Schmerz des Zu-Herzen-Nehmens ist in Dissonanzen zwischen den Vokalstimmen angedeutet (s. besonders die kleine Non in T. 23,4).²⁰

[Tonbeispiel 2: BWV 101/6, T. 1 – 25]

Eines der oft zitierten biblischen Exempel der Reue ist der Zöllner aus der Perikope von Pharisäer und Zöllner, Lk 18,9-14, Predigttext am 11. Sonntag nach Trinitatis. In den Predigten auf diesen Sonntag wird das Entgegenhalten und Vorweisen des Blutes Jesu als Dazwischenstellen oder "ins Mittel stellen" beschrieben.

Schauen wir zunächst zum Gesamtverständnis der Perikope und zur *applicatio* in eine Predigt von Johann Gerhard in seiner Postilla:²¹

[am Rand:] *Textus applicatio ad justificationem hominis peccatoris pertinet. 1. Vera cordis contritio.* Wir haben allhie einen Spiegel der Rechtfertigung oder Gerechtmachung eines armen Sünders vor Gott. Erstlich muß vorhergehen ein zerknirschetes und wegen der Sünde betrübtes Hertz/ wie solches an allen Geberden dieses Zöllners sich ereignet. Gott tröstet uns nit ehe/ wir seyn denn unserer Sünde halben betrübet [...].

[am Rand:] 2. *Misericordiae divinae per fi-*

dem in Christum applicatio. Zum andern muß ein Mensch nicht ewig stehen bleiben in solcher Reu und Angst/ sondern er muß seine Augen von sich zu Gottes Gnade wenden. Wie dieser Zöllner endlich sich von der Angst des Gewissens heraus reist/ und spricht: Gott sey mir Sünder gnädig.

Diese Bitte des Zöllners erläutert August Pfeiffer so:²²

Ach HERR/ sey mir gnädig! dein warhafftiger Mund hat ja ein theures Wort geredt : **So wahr ich lebe/ ich habe nicht Gefallen am Tode des Gottlosen/sondern will/ daß er sich bekehre und lebe** Ezech. xxxiii. Auff das Wort lieber Vater fromm/ ich armer Sünder zu dir komm: ich klopfe mit zuknirschten Herten an deine Gnaden=Thür: Ich a p p e l l i r e von der strengen Gerechtigkeit zu deiner Barmhertzigkeit: ο θεος ιλασθητι μοι τω αμαρτωλω **gott sey gnädig mir Sünder!** Hie stelle ich **zwischen dich/** als dem **erzürnten gott und zwischen mich** als einem **armen Sünder** mit ganzem Hertzens=Vertrauen den **Gnaden=Stul/** welchen du mir hast vorgestellt und im Allerheiligsten des Tempels abgebildet/ welchen Johannes mit Fingern zeigt/ nemlich **den Messiam/** der da ist die Versöhnung/ für meine und der ganzen Welt Sünde. Vergönne mir/ der ich den ewigen Todt verdient/ mich mit Glaubens Händen dran halte/ daß ich ihn ins Mittel stelle als ein Unterscheid/ daß dein Zorn und meine Sünden nicht zusammen kommen: Ich will mich hinführo von deinem guten Geist treiben lassen und dein gehorsahmes Kind leben und sterben! ([am Rand:] *Applicatio.*) Und darauff gieng er/ nunmehr nicht **todt/** sondern geistlich **lebendig /** gerechtfertigt in sein Hauß und kunte sagen: **Du/ HERR/ hast meine Seele aus dem Tode gerissen** Psalm. cxvi.8. gott sprach gleichsam: **Dieser mein Sohn war todt/ und siehe er ist lebendig worden** Luc. xv.²³

Valerius Herberger, ebenfalls in einer Predigt auf den 11. Sonntag nach Trinitatis über Luk 18,9-14, erinnert daran, daß der Hl. An-

selm "schon für fünffhundert Jahren den Sterbenden diß Kunststücklein gewiesen" habe:

Si Dominus te voluerit judicare, dic Domine, mortem Domini nostri Jesu Christi objicio inter me & te, & judicium tuum [...] Iterum: Mortem Domini nostri Jesu Christi pono inter me & iram tuam.²⁴

Das Zitat ist Anselms *Admonitio morienti* entnommen.²⁵

Die zitierte Passage aus der Predigt von Pfeiffer macht deutlich: Daß *wir* im Glauben Jesu blutiges Leiden Gott vor- und entgegenhalten können, hat seinen Grund allein darin, daß *Gott uns* Jesus Christus zum Gnadenstuhl vorgestellt hat. Mit dem Hinweis auf den Gnadenstuhl oder Gnadenthron ist regelmäßig Röm 3,25 angezogen, das Wort, das für Martin Luther die Mitte der Schrift bildete.²⁶ Zu Herkunft und Bedeutung des Wortes Gnadenstuhl sei auf den Beitrag von Helene Werthemann verwiesen.²⁷

Den dort angeführten Beispielen aus der Bildenden Kunst möchte ich noch dieses eine hinzufügen: das Altarretabel des Hamburger Bildhauers Ludwig Munsterman in der Schloßkirche St. Petri zu Varel, dem Witwensitz der Gräfinnen von Oldenburg.²⁸ Hier springt das Zentrum des Heilsgeschehens und die Bedeutung des Gnadenstuhls förmlich in die Augen: zentral plaziert die Kreuzigungsgruppe, darunter in den Raum vorspringend die goldene Bundeslade, die durch ihre Massigkeit den Blick auf sich zieht, mit zwei überdimensionierten Engelsköpfen, die sich auf den Gekreuzigten richten. Auf dem Schriftband unterhalb der Bundeslade steht: "Aber der HERR warf unser aller Sünde auf Jhn" (Jes 53,6).

2. *Sich in Jesu Wunden verbergen*

Weitere Topoi metaphorischer Rede vom Blut Jesu knüpfen sich an die Betrachtung der Seitenwunde. Ich gebe zunächst zwei längere Textstücke wieder, um in Stimmung und Bildrepertoire dieser Gruppe einzuführen. Das erste Zitat, eine Passage aus dem *Himmlischen Liebes=Kuß* von Heinrich Müller, knüpft sachlich bei der eben zu Röm 3,25 formulierten Erkenntnis an (siehe das Faksimile auf der folgenden Seite).²⁹

Eine narrative Entfaltung des Lehrstücks von Christus als *intercessor*, als Mittler und Fürsprecher! Für unsere Betrachtung ist wichtig das Zitat Cant 2,14 und die sich anschließenden zwei Liedstrophen "Gleich wie sich fein ein Vögelein [...]".

Die zweite Textprobe stammt aus der *Erklärung der Historien des Leidens und Sterbens unsers HERRN* von Johann Gerhard:³⁰

Vors ander/ daß Christi Seiten mit einem Speer eröffnet/ damit wurde einmal erfüllt die Weissagung Zachariæ 12. **Sie werden mich ansehen/ in welchen jene gestochen haben.**

Ferner hat ihm Christus seine Seite eröffnen lassen/ damit wir in sein liebereiches Hertz ihm hinein sehen möchten/ und das brennende Feuer der Liebe aus dieser Wunden ihm heraus scheine. Wenn wirs treulich gut mit iemands meinen/ pflegen wir zu sagen: Ach/ daß du mein Hertz soltest sehen! Siehe/ damit wir nun Christi Hertz sehen möchten/ hat Er ihm durch die Seitenwunden gleichsam ein Thürlein lassen darzu machen. Über das hat ihm Christus durch diese Wunde seine Seiten wollen eröffnen lassen/ auff daß wir uns für dem Zorn Gottes durch wahren Glauben verbergen möchten/ wie davon gar schön geredet wird Cant. 2. Da der HERR Christus zu seiner geistlichen Braut/ zur Kirchen/ spricht: **Stehe auff/ meine Freundin/ und komme/ meine Schöne komm her/ meine Taube in den Felslöchern/ in den Steinritzen.** Diese Freundin Christi/ diese Taube ist die wahre

Liebe iſts / daß GOTT dem armen Sünder den
Mittler Jeſum Chriſtum für Augen ſtellet / der
ihn nicht allein verſöhnet mit ſeinem blutigen
Opffer/ ſondern auch für ihn bittet/ und ruffet: Ach
Vatter ſchone! Ja der ſeinen Geiſt in deſſen Sün-
ders Herz gegeben hat/ welcher ihn bey GOTT ver-
tritt mit unaußſprechlichen Seuffern/ und ſchreyet
ohn unterlaß/ Miſerere, Miſerere, Erbarm dich
mein/ erbarm dich mein/ O Herr GOTT!
Wer mag aufreden/ was hie der Heyland für Lie-
ben dem armen Sünder erweiſet? Der Sünder
ſtehet nackt und bloß/ mangelt deſſen Ruhms/ den
er an GOTT hat. Ueber ihn ſchwebet ein feueriges
Schwert / und die Gerechtigkeit ruffet/ haue zu.
Um ihn her ſind alle Teuffel auß der Hölle/ war-
ten nur mit Verlangen/ daß ſie auff GOTTES Ur-
theil zuſchnappen / und den Sünder verſchlingen
mögen.

Unten zeigt ſich die Hölle mit aufgeſperztem Ma-
den/ du kanſt leicht ermessen/ wie dem armen Wurm
muß zu Ruthe ſeyn. Ueber der ſüße Heyland hält
GOTTES Schwert/ und rufft: Vatter erbarme dich/
dann dieſes Schwert habe ich für den Sünder füh-
ten müſſen/ es hat mich am Creutz zu todte geſchla-
gen/ darumb laß dieſen leben. Schreyet dann die
Gerechtigkeit umb Rache/ ſo fällt ihr die Warmher-
zigkeit umb den Hals/ küſſet ſie/ und ſpricht: Ach
liebſte Schweſter/ der Mann Jeſus hat dir völlig
genug gethan/ du haſt an ihm dein ſcharffes Recht
geübet/ und damit am Sünder verlohren. Weil
auch den bloßen Wurm Hölle und Teuffel ſchrö-
cken/ ſo öfnet ihm Jeſus ſeine Wunden / ruſt
überlaut: Komme meine Taube in die Felſen ^{Canf.}
Löcher/ in die Steinritzen. Da ſpringt der ^{11. 14.}
Sünder getroffen hinein.

Si Gleich

Kirche/ und eine iegliche gläubige Seele/ die-
ſelbe locket Chriſtus freundlich zu ſich/ und
begehret/ daß ſie ſich in die Felſlöcher und
Steinritzen ſoll verbergen. Dieſer Fels und
dieſer Stein iſt der HERR Chriſtus/ Matth. 16.
Eſa. 8. Die Löcher dieſes Felsens ſind ſeine
H. Wunden an ſeinen Händen und Füſſen/
die Ritzen dieſes Steins iſt ſeine Wunde in
der Seiten/ in dieſelbe ſoll ſich eine andächti-
ge Seele mit wahrem Glauben verbergen/ wie
denn S. Bernhard über dieſen Text feine Ge-

Gleich wie ſich fein
Ein Vögelein/
In hohle Bäume verſtecket/
Wanns trüb hergeheth/
die Luft unſtät/
Menſchen und Vieh erſchröcket.
Also Herr Chriſt/
Mein Zuflucht iſt/
Die Höle deiner Wunden/
wann Sünd und Todt/
mich bracht in Noth.
hab ich mich drein gefunden.

dancken hat/ und also ſagt: Gleich wie ſich
fein/ ein Vögelein/ in hohle Bäume verſtecket/
wenns trübe hergeheth/ die Luft unſtet/ Men-
ſchen und Vieh erſchrecket: Also HERR Chriſt/
meine Zuflucht iſt/ die Höle deiner Wunden/
wenn Sünd und Todt/ mich bringen in Noth/
hab ich mich drein gefunden. Endlich ſollen
wir dieſe Eröffnung der Seiten Chriſti also
anſehen/ es iſt das angenommene Fleiſch
Chriſti ein lebendigmachendes Fleiſch/ Jo-
han. 6. der Brunn des geiſtlichen ewigen Le-

bens. Damit nun solch Leben auch zu uns möchte herabröhen aus diesem Brunn des Lebens/ siehe/ so läst ihm Christus seine Seiten eröffnen.

Gerhard spielt hier mehrere Topoi der Auslegung durch: Christus hat seine Seite mit einem Speer eröffnen lassen,

- damit wir in sein liebeiches Herz hineinsehen möchten
- damit wir uns vor dem Zorn Gottes verbergen möchten
- schließlich die Seitenwunde als Brunnen des geistlichen Lebens.

Werfen wir ergänzend noch einen Blick auf Johann Heermanns Ausführungen zur Seitenwunde in seiner Predigtreihe *Crux Christi*. Hier erscheint die zweite Schriftstelle, die Bernhard von Clairvaux – neben Cant 2,14 – zur allegorischen Deutung der Seitenwunde herangezogen hat: Jer 48,28.³¹

O du Christliche Seele/ allhier wende deine Augen/ ja dein Hertz zu dieser aufgespaltenen Seite deines HERRN JESU. Denn sie ist Rima, ubi asconderis, der Ritz oder die Höle/ darein du dich verbergen kanst. Oportet nos in vulneribus Christi nidos facere, sicut aviculae in cavernis arborum. Wir müssen in den Wunden Christi uns Nester und Wohnungen machen/wie die Vöglein in den hohlen Bäumen. Wann ein ungestühmes Wetter aufzeucht/ so verkriechen sich die kleinen Wald=Vögelein in die ausgehöleten Bäume: Ja die Tauben nisten in den hohlen Löchern. Also verbirg du dich auch in die durchstochene Seite Christi/ wann sich das Zorn=Wetter Gottes findet/ und dich/ deiner Sünden halben/verzehren wil/ so wird dichs nicht treffen.

[am Rand:] *Christi Latus est. I. Rima, ubi asconderis. Bernhardus. Jer. 48,22 [=28].*³²

Heermann beschreibt im folgenden wie Gerhard den Zorn Gottes mit dem Bild der Sündflut, Christi Seitenhöhle als rettende Ar-

che. Dann folgt ein Topos, der wiederum für die Bachforschung von besonderem Interesse ist: die Bezeichnung der Seitenwunde als Freistadt. Zugrunde liegt eine typologische Auslegung der israelitischen Freistädte (vgl. Jos 20):³³

Die aufgespaltene Seite deines HERRN JESU ist die rechte Freystadt/ dahin fleuch mit Buß und Glauben/ du wirst allda sicher wohnen/ Ruhe/Trost/Fried und Leben finden.³⁴

Aus diesem Predigtkontext also stammt die Aufforderung, zum Kreuz, in Jesu Wunden zu eilen, zu fliehen. Gemeint ist die Bewegung des Fliehens von Gott zu Gott, von Gottes Zorn zu Gottes Barmherzigkeit.

3. Zu den Wunden eilen, zum Kreuz fliehen

Betrachten wir nun Beispiele für diese zwei Topoi des Redens von Jesu Blut und Wunden bei Bach. Zum Topos Sich-in-den-Wunden-verbergen zunächst noch eine charakteristische sprachliche Wendung. Martin Moller sagt in den *Soliloquia de passione Iesu Christi* mit Jer 48,28 und Cant 2,14:³⁵

Derhalben wil ich mich auffmachen/ o HERR Jesu/ vnd zu deinen allerheyligsten Wunden gehen. Ich wil verlassen die Städte/ vnd wohnen in den Felsen. Ich wil thun/ wie die Tauben/ vnd nisten in den hohlen Löchern/ in den Felblöchern vnd Steinritzen/ Das ist/ in deinen Wunden/ HERR Jhesu Christe/ Da wil ich mich hinein legen/ Da wil ich gantzlich bleiben/ [...].

Man vergleiche dazu das Rezitativ 7 aus Kantate BWV 199 *Mein Herze schwimmt im Blut*:

Ich lege mich in diese Wunden
Als in den rechten Felsenstein;
Die sollen meine Ruhstatt sein.
In diese will ich mich im Glauben schwingen
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

(Es folgt Arie 8 "Wie freudig ist mein

Herz,/ Da Gott versöhnet ist”).

Wir wollen einen Blick auf die Komposition werfen. Kantate BWV 199 stammt aus der Weimarer Zeit, Bach hat sie zum 12.8.1714 komponiert auf einen Text von Georg Christian Lehms aus dessen Jahrgang *Gottgefälliges Kirchen=Opfer*, erschienen 1711. Es handelt sich um eine Solokantate für Sopran mit Oboe, Streichern und Continuo. Rez. 7 ist streicherbegleitet. Sehen wir den Satz kurz durch:

“Ich lege mich in diese Wunden” – Begleitung piano mit Haltetönen, mit *liegenden* Noten. Bei “Die sollen meine Ruhstatt sein” Wechsel in ariose Führung der Singstimme; auch die Instrumente kommen in Bewegung. Das bedeutet Intensivierung des Ausdrucks. Der Affekt dieser ersten Phrase zielt auf das Wort “Ruhstatt”. Wir beobachten eine warme Diktion, dissonanzfreie Harmonie. Die melodische Abwärtsführung über eine Oktave, die *katabasis* f[♯]–f bildet in musikalischer Allgemeinsprache die Ruhstatt ab. So spricht Bach auch noch in seiner Reifezeit, man denke etwa an die *Matthäus-Passion*, Arie 20 “[...] so schlafen unsre Sünden ein” (τ. 29 – 31) oder im Schlußchorus “ruhe sanfte, sanfte ruh” (τ. 126 – 128).

Auf diese zwei ariosen Takte des Rezitativs möchte ich vornehmlich aufmerksam machen. An ihnen wird deutlich, wie Bach in der Komposition mit dem Textsinn geht und die Aussage der Prediger musikalisch übersetzt: ‘in Jesu Wunden wirst du sicher wohnen, Ruhe, Trost, Friede finden’. In der Musik leuchtet kurz auf, wird in zwei Takten realisiert, was das ist: Trost und Ruhe.

Kurz zur Fortsetzung des Rezitativs: “In diese will ich mich im Glauben schwingen” – die Singstimme *schwingt* sich auf ihren höchsten Ton in diesem Satz (b[♯]), “Und drauf vergnügt und fröhlich singen” – auf “fröhlich” eine Sechzehntelkoloratur in sich steigender Freude (steigende Sequenz

und maximaler Ambitus, Dezime), die Sechzehntelbewegung von der 1. Violine unterstützt. *Erhebend* ist die nachschlagende Kadenz mit der parallelen Aufwärtsbewegung von 1. Violine und Continuo. Auch im Ganzen hat sich der Satz erhoben, von F-Dur nach C-Dur, in die Dominant-Tonart. Die folgende Arie, der Schlußsatz der Kantate, ist ein Allegro im 12/8-Takt mit Gigue-Charakter, ein knapper Kehraus: “Wie freudig ist mein Herz, da Gott versöhnet ist”.

[Tonbeispiel 3: BWV 199/7 + 8, τ. 1 – 5]

Kehren wir noch einmal zurück zu dem Zitat aus den *Soliloquia* von Martin Moller.³⁶ Moller fährt fort:

Da wil ich betrachten/ dein heyliges Creutze
vnd Leyden [...] Ich wils in meinem Herten
tragen/ Denn ich wil teglich/ vnd ohne vn-
terlaß daran gedencken.³⁷

Dieselbe Wendung begegnet später noch einmal zum *Ecce homo*:³⁸ “Du aber/ O meine Seele/ [...] schawe deinen Heyland an ohne vnterlaß/ vnd wancke nicht.” Dem Bachkenner fällt hier der Schluß des Arioso “Betrachte, meine Seel” (Nr. 19) aus der *Johannes-Passion* ein: “[...] Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn.”

“Sihe vnd betrachte” heißt es bei Moller gleich danach, und gleich wieder “Sihe [...]”. Deshalb einige Worte zum Betrachten: Das Moment des Betrachtens ist das Proprium der oratorischen Passion: die Historia, der Handlungsablauf, wird immer wieder unterbrochen durch betrachtende Stücke, durch Reflexion, Deutung und Aneignung; so findet ein ständiger Wechsel zwischen verschiedenen Zeitebenen statt und ineins damit ein Wechsel der ästhetischen Gestaltung oder Realisation von Zeit: ein dramatisches Durchmessen von Zeit, die erfahren wird als Verlaufszeit, *successio*, geht über (*metabasis*) in ein meditatives Verweilen.

Das verweilende Ausbreiten eines Bildes oder eines Affekts wird erfahren als stehende Zeit oder als Stehen in der Präsenz des Präsentierten.³⁹

Bach hat im Aufbau der *Johannes-Passion* die Betrachtung des Blutes Jesu in besonderer Weise akzentuiert: durch das Satzpaar Arioso/Arie (19/20 “Betrachte”/“Erwäge”). Eine solche Doppelung gibt

es in der *Johannes-Passion* nur noch einmal: Arioso und Arie 34/35 “Mein Herz, indem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls leidet” und “Zerfließe, mein Herze”. Beide Satzpaare entsprechen einander in der Disposition des Werkes.

Die Nrr. 19/20 stehen nach der Geißelung und betrachten die Heilswirksamkeit des Blutes Jesu, die Nrr. 34/35 knüpfen sich an



1. *Neues Vollständiges Eisenachisches Gesangbuch* (Eisenach 1673)
[Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign.: TI 450].

den Einschub aus Mt 27 (v. 51-52), die Ereignisse nach Jesu Verscheiden, und bedenken die Ungeheuerlichkeit, daß der Schöpfer (Nr. 34), der Höchste (Nr. 35) stirbt.⁴⁰

In den Sätzen 19/20 sind Geißelung, Dornenkrönung und *Ecce homo*, die in der Passionsbetrachtung meist einzeln nacheinander meditiert werden, als Motive versammelt, in einer einzigen überlangen Betrachtung ist die Heilsbedeutung des Blutes thematisch.⁴¹ Bach hebt die beiden Sätze 19 und 20 auch klanglich durch eine erlesene, sog. "stille" Besetzung aus der Handlungsebene heraus.

Der Topos *des Eilens und Fliehens zum Kreuz*, in Jesu Wunden, findet sich ebenfalls in der Johannes-Passion, und zwar in der Arie 24 "Eilt, ihr angefochtenen Seelen". Bachs mitreißende atemlose Musikalisierung des "Eilt" – "Fliehet" ist jedermann im Ohr.

[Tonbeispiel 4: BWV 245/24, T. 1 – 65]

Zwei kurze Bemerkungen zu dieser Arie:

1. Daß mit der Aufforderung "Eilt – Wohin? – nach Golgatha", "zum Kreuzeshügel" tatsächlich der Topos des Eilens in die Wunden gemeint ist, kann aus der geistlichen Dichtung reich belegt werden. Hier genüge der Hinweis auf eine Kantate aus den *Passions-Andachten* von Benjamin Schmolck unter der Überschrift "Christus unser Berg, und Die Christen Tauben in den Felsen=Ritzen",⁴² Die Metaphern gehen hier ineinander über: der Berg als biblischer Ort der Zuflucht und des Heils (Ps 121,1), Christus selbst ist der Berg des Heils, seine Wunden die Felsritzen. Wieder ist Cant 2,14 zitiert und zum Abschluß das Lied vom Vögelein aus der Bernhard-Nachfolge.

2. Kontext und Sinn der Arie kommen in ihrer Textvorlage bei Brockes deutlicher heraus, dort heißt es "Nehmt des Glaubens Taubenflügel". Der Glaube bzw. die Seele

als sich zu Gott erhebende, nach ihrem Freund sich sehrende wird in der Emblematik oft geflügelt dargestellt unter Bezug auf Ps 55,7 (Vulgata Ps 54).⁴³ Im Zusammenhang mit der Passion weist das Zitat der Taube immer auf Cant 2,14 und Jer 48,28.

Auch für den Topos des Sich-Rettens in die Wunden Jesu ist theologisch entscheidend die Aufforderung. *Jesus selbst ruft* aus der Hl. Schrift und lädt uns ein. Ich verweise noch einmal auf Heinrich Müller:⁴⁴

Weil auch den blöden Wurm Hölle und Teufel schröcken/ so öffnet ihm JESUS seine Wunden/ ruft überlaut: **Komm meine Taube in die Felß=Löcher/ in die Steinritzen.** Da springt der Sünder getrost hinein.

Dies könnte Bach zur Besetzung der Arie "Eilt" mit Baß veranlaßt haben, ist doch der Baß als traditionelles Symbol der *vox Christi* zugleich die Stimme des Glaubens, der sich selbst Jesu Worte wiederholt und zuspricht und in der Seelsorge seinem Nächsten "ein Christus wird", wie Heinrich Müller immer wieder sagt.⁴⁵

4. *Durch die eröffnete Seite in Jesu liebendes Herz blicken und ihn wiederum lieb haben*

Ein weiterer Topos lautet: Durch die eröffnete Seite blicken wir Jesus in Herz. Wir lesen bei Heinrich Müller zur Seitenwunde:⁴⁶

der **Kriegs=Knechte einer öffnete seine Seite mit einem Speer/ und alsbald gieng Blut und Wasser herauß.** [...] Hat bedeutet die beyden Sacramenta Neues Testaments/ die Wasser=Taufe und das Abendmahl. Sihe/ mein Hertz/ so thut Jesus sein Hertz offen/ du kanst hinein blicken/ und sehen seine hertzliche Barmhertzigkeit. Was siehest du anders darinn/ als diese Worte? **Mein Hertz bricht mir/ daß ich mich dein erbarmen muß.** (Jerem. 31/20.) **Was sol ich auß dir machen/**

**Ephraim? Sol ich dich schützen/ Israel?
Sol ich nicht billich ein Adama auß dir ma-
chen/ und dich/ wie Zeboim/ zurichten?
Aber mein Hertz ist anders Sinnes/ meine
Barmhertzigkeit ist zubrünstig.** (Hos.
11/8.) Hie mag er wol sagen auß dem Hohen
Lied Salomonis: **Du hast mir das Hertz ge-
nommen/ meine Schwester/ liebe Braut.** Zu
Athen ist vorzeiten die Barmhertzigkeit
so abgemahlet gewesen: Die Augen quellend
mit Thränen/ und in der Hand ein zerspalte-
nes Blut=triefendes Hertz. Solch einen barm-
hertzigen Jesum hast du auch.⁴⁷

Die beiden Schriftstellen Jer 31,20 und Hos
11,8 finden sich in der gleichen Reihenfolge
auch bei Johann Heermann,⁴⁸ auch dort
folgt die kleine Erzählung vom Tempel der
Barmherzigkeit in Athen. (Hier ist eine ge-
meinsame literarische Quelle zu vermuten,
eines der sog. Exempelbücher.)
Müller fährt fort:

Er zeigt dir gleichsam sein Hertz auß der
Seiten/ zerspalte/ und von Blut trieffend/ Als
wolt er sagen: Sihe/ lieber Mensch/ das leide
ich umb deinetwillen/ so lieb hab ich dich/ da
stehet dir mein Hertz offen/ gehe hinein.
Mein Hertz/ gib Jesu dein Hertz wieder⁴⁹/
schleuß dein Hertz der Welt zu/ und Jesu
auff. Welt auß/ Jesus ein.

Der Zusammenhang mit der *Matthäus-Pas-
sion* ist an dieser Stelle evident, man vergleiche
Arie 65 "Mache dich, mein Herze, rein",
wo es am Schluß des Mittelteils heißt:
"Welt, geh aus, laß Jesum ein!"⁵⁰

Aber auch zur Arie 13 "Ich will dir mein
Herze schenken" besteht ein sachlicher
Zusammenhang. Müller hatte zuvor Cant
4,9 zitiert "Du hast mir das Herz genom-
men/ meine Schwester/ liebe Braut"⁵¹ und
fährt fort: "Mein Hertz/ gib Jesu dein Hertz
wieder." Genau dies ist der Inhalt des Satz-
paares Rez. 12/Arie 13 nach der Einsetzung
des Abendmahls.

Die Metapher des Herzenstausches und
der gegenseitigen Aufnahme ins Herz ist für
die Disposition der *Matthäus-Passion* von

Bedeutung. Ich habe an anderer Stelle ge-
zeigt, daß die doppelchörig angelegten Sätze
der *Matthäus-Passion* das Gerüst ihres Auf-
baus bilden,⁵² wobei die Sätze 1 und 30 so-
wie 27 und 67 einander formal entsprechen:
1 und 30 haben Eröffnungsfunktion, 27 und
67 resümieren das Geschehen, die Satzpaare
19/20 und 59/60 markieren die theologisch-
inhaltlich bedeutsamsten Stationen der Pas-
sion: Gethsemane und Golgatha.

Die Sätze 12/13 und 64/65 "Am Abend,
da es kühle war"/ "Mache dich, mein Herze,
rein", stehen sowohl in einer formalen wie
in einer inhaltlichen Korrespondenz. Formal
rahmen sie die beiden Mittelpunkte der Ellip-
se als letztes Rezitativ-Arie-Paar vor den
Nrn. 19/20 und erstes nach den Nrn. 59/60.
Inhaltlich handeln beide vom Aufnehmen
ins Herz, auch die Stichworte "Testament"
(Nr. 12) und "Angedenken" (Nr. 64) verwei-
sen deutlich aufeinander.

Ebenso ist das erste Rezitativ/Arie-Paar
nach den Nrn. 19/20, die Nrn. 22/23 "Der
Heiland fällt vor seinem Vater nieder" und
"Gerne will ich mich bequemen", thema-
tisch mit dem letzten vor Nrn. 59/60, den
Nrn. 56/57 "Ja freilich will in uns das
Fleisch und Blut" und "Komm, süßes
Kreuz" verknüpft, beide handeln von der
Nachfolge.

Zu den beiden Satzpaaren, die von der
bleibenden Gegenwart Jesu im Abendmahl
und in den Herzen der Gläubigen singen
(12/13 und 64/65), gehören auch noch Rezi-
tativ und Arie 51/52 "Erbarm es Gott!" und
"Können Tränen meiner Wangen nichts
erlangen", nach der Geißelung.

Nr. 52:
Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
O, so nehmt mein Herz hinein!
Aber laßt es bei den Fluten,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die Opferschale sein!

Wir lesen dazu aus der *Hertz=Postilla* von

Haltet eure Hertz=Krüglein unter bey der Geisselung eures Erlösers, daß sie mit seinem Blute gefüllet werden.

[...] Gleichwie man Engel mahlet, die das Blut Christi mit Kelchlein auffangen; also schwinget euch in seliger Englischer Demuth zum Creutz Christi, haltet euer **Hertz=Kelchlein** unter, und sammet das edle Blut Jesu, damit ihr theuer erkauffet seydt zum ewigen Leben. [1Cor 6,20]

Mit der "Opferschale" in Picanders Text ist das "Hertz=Krüglein" gemeint, der Kelch, in dem wir das Blut des Erlösers auffangen. Herberger spielt an auf ein geläufiges ikonographisches Motiv. (R 38c) (s. Abb. 2)

Exkurs

Zur Bedeutung der Wendung "milde bluten": wie stimmt das zusammen mit den "Fluten"? Heißt es nicht sanft oder leicht bluten?⁵⁴ Ich habe eine Erklärung von "milde", "mildiglich" bei Johann Gerhard gefunden. Im 3. Actus Vom Leiden Christi heißt es zur Geißelung:

EXODI 12. befiehet GOTT DER HERR/ daß sie das Osterlämblein dergestalt solten schlachten/ daß das Blut mildiglich von ihm geflossen/ denn es wird im Hebreischen Text daselbst gebrauchet das Wort Schachath/ welches eigentlich heist jugulare expanso & diducto corpore, ita ut copiosè effluat sanguis. Weil demnach Christus das rechte Osterlamb ist/ auf welches jenes gedeutet hat/ 1.Cor. 5.⁵⁵ so hat er dannenher nicht blos dahin sich wollen tödten lassen/ sondern eine solche Art des Todes leiden/ daß er mit allen Gliedern ausgereckt sein Blut mildiglich vergösse/[...] auf daß er ja Schmerzen genug um unsert willen leiden und sein Blut reichlich gnug vergiessen möchte.⁵⁶

"Mildiglich" heißt also "copiose", "reichlich". Heermann sagt auch "hauffenweise":⁵⁷

Er vergeust sein Blut hauffenweise/ damit Er den feurigen Zorn Gottes außlösche/ und dich von Sünden reinige.

Noch stärker: er läßt sein Blut auf uns "herabröhen" (wie ein Brunnen sich durch Röhren ergießt), so etwa Johann Gerhard⁵⁸ oder August Pfeiffer im Passions=Register:⁵⁹ Jesus klagt mit Ps 22,15 "**Ich bin ausgeschüttet wie Wasser**/ mein Blut ist nicht Tropfen=Weise versprützt/ sondern Stromweise verstürzt worden." (Ich komme hierauf später noch zurück.)

Diese Wortbedeutung von "milde bluten" mag Bach zu dem Kopfmotiv des Instrumentalritornells der Arie 52 inspiriert haben, das den Satz durchgehend prägt: die von den vereinigten Violinen 1 und 2 und dem Continuo unisono ausgeführte, also kraftvolle, in der Punktierung majestätisch gesammelte Bewegung des Herabstürzens.

[Tonbeispiel 5: *Matthäus-Passion* BWV 244/52, T. 1 – 13,1]

Thema dieses Satzes ist: Gottes eigenes Blut (Acta 20,28) wird vergossen;⁶⁰ die doppelt so schnellen Punktierungen in Rez. 51 deuten die *flagellatio* an, der Satz ist vom Affekt der *compassio*, des Mit-Leidens mit dem Menschen Jesus bestimmt und dem Wunsch, abwendend einzugreifen: "Erbarmt euch, haltet ein!"

Die nächsten zwei Topoi fasse ich zusammen:

5. *Mit seinem blutigen Rock hat Christus uns das weiße Kleid des Heils und der Gerechtigkeit erworben.*
6. *Jesu Wunden sind Brunnen, die von Sünden reinwaschen und die Seelenwunden heilen.*



2. Albrecht Dürer, *Christus am Kreuz, mit drei Engeln* (Wien, Albertina).

Beispieltext für den blutigen Rock, den Purpormantel: Johann Gerhard, *Erklärung*:⁶¹

mit diesem rothen bluthigen Rock hat der HERR Christus seiner Kirchen erworben das weisse Kleid des Heils/ und den reinen Rock der Gerechtigkeit, Esa. 61 [v. 10] [...]

Also sehen wir nun/ daß dieser unser himmlischer Bräutigam ist weiß und roth/ Cant. 5 [v. 10]. Das weisse Kleid der Unschuld trägt er seiner Person halben/ nach welcher er heilig und unschuldig. Das rothe blutige Kleid trägt er unsert halben/ weil er

uns zu gut sein Blut vergossen.

[...] in diesem Blut können wir unsere Kleider waschen und helle machen/ daß wir hernach mit weissen Kleidern werden angethan/ wie solches angezeigt wird Apoc. 7 [v. 14].

Zum Brunnen, der von Sünden reinwäscht, vergleiche man aus dem *Wahren Christenthumb* von Johann Arndt das Emblem "Das Heyl aller Heyligen" (Abb. 3).⁶² Es zeigt Christus in der Mandorla (das entspricht der Streichergloriole in der *Matthäus-Passion* und ist der Hinweis auf die göttliche Natur,



3. Johann Arndt, *Vier Bücher Vom wahren Christenthumb* (Lüneburg 1679) [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign.: Th 70].

d.h. wieder der Hinweis auf Acta 20,28: Es ist Gottes Blut, das allein diese reinigende Kraft hat), aus den fünf Prinzipal-Wunden springt der Brunnen, der von Sünde reinigt und heilt. Die Subscriptio lautet: "Bist du aus diesen Brunn gewaschen und genesen: So bist du ewiglich kein böser Mensch gewesen." Wichtigste biblische Referenz ist 1. Joh 1,7: "Das Blut Jesu Christi macht uns

rein von aller Sünde."

Hierzu möchte ich auf ein Bild verweisen, das auch Helene Werthemann in ihrem Beitrag zitiert:⁶³ das Hauptbild des Flügelaltars von Lucas Cranach d.Ä. in der Stadtkirche zu Weimar. Dies ist ein typisches Lehrbild der Reformation, wie Cranach es als Typus entwickelt hat, es vereinigt in einem Bild mehrere Stationen der Heilsgeschichte. Wir

betrachten nur die Hauptgruppe, den Crucifixus und die drei rechts unter dem Kreuz stehenden Männer. Direkt neben dem Kreuz Johannes der Täufer mit dem Deutegestus von Joh 1,29: "Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt".⁶⁴ Neben ihm, in der Mitte der greise Maler selbst (dies ist sein letztes Bild, das er im Alter von 82 Jahren gemalt hat). Auf sein Haupt trifft der Blutstrahl aus der Seitenwunde. Der deutenden Gebärde des Täufers korrespondiert das Deuten Luthers auf ein Wort der aufgeschlagenen Bibel. Die Schrift ist dem Betrachter zugewandt. Wir lesen links oben als erstes Wort 1 Joh 1,7 "Das Blut Jesu Christi reiniget vns von allen Sünden", mit Stellenangabe. Es ist das Deutewort zu dem auf das Haupt Cranachs treffenden Blutstrahl. Der Maler hat die Hände gefaltet zum Gebet, daß dies auch ihm im Glauben geschehen möge.⁶⁵ Luther zeigt auf den zweiten Text: "Darumb so last vnß hin zu tretten mit Freidigkeit zu dem Gnadenstul auf das wir Barmherzigkeit empfahren vnd Gnade finden auf die Zeit wann vns Hilff nodt sein wirdt" (Hebr 4,16). Das ist die Schriftstelle – diese und Röm 3,25, die andere Gnadenstuhl-Stelle –, in der Luther das Evangelium zusammengefaßt sah.⁶⁶ Lucas Cranach wußte das, beide Männer waren eng befreundet.

Eine dritte Schriftstelle schließt sich noch an: der Anfang des Wortes Joh 3,14f. "Gleich wie Moses in der wüsten eine Schlang erholet hat also mus auch des menschen Son erholet werden auf daß alle, die an [ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.]" Dieses Wort weist auf das alttestamentliche Vorbild, den Typus der Kreuzigung, der im Bildhintergrund als Einzelszene dargestellt ist.

Soviel zum Topos des reinwaschenden Blutes. Im Kantatenwerk wären hierzu zu betrachten BWV 162 *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* (20. S.n.Trin.), BWV 165 *O heiliges Geist- und Wasserbad* (Trinitatis)

und BWV 113 *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (11. S.n.Trin.).

7. Typologien

Das Bild vom Brunnen, der von Sünden reinwäscht, wird meist angeführt in Verbindung mit der motivverwandten Typologie *Christus, der himmlische Adam*, sammelt sich durch die beiden Sakramente, die mit Blut und Wasser (Joh 19,34) zeichenhaft aus seiner Seite fließen, durch Taufe und Abendmahl, seine geistliche Braut, die Kirche, und *Christus, der geistliche Fels*, löscht den Durst der Seelen, wäscht von Sünden und löscht das Feuer des Zorns Gottes.⁶⁷ Beide Typologien entstammen der Tradition der *biblia pauperum*.

Interessant ist hier ein Detail in einer heute im Vatikan aufbewahrten ehemaligen Heidelberger Handschrift⁶⁸ (Abb. 4): Als Hauptbild befindet sich in der Mitte ein Medaillon mit dem Crucifixus, umgeben von vier kleineren Medaillons mit Prophetensprüchen, die als Vorankündigungen auf die Passion bezogen wurden. Links und rechts davon sind die alttestamentlichen Vorbilder angeordnet: neben dem Kriegsknecht, der dem Gekreuzigten die Seite öffnet, die Erschaffung Evas aus der Seite des schlafenden Adam nach Gen 2,21f. Hier nun ist Gottvater, der Schöpfer als *Salvator* bezeichnet, als Heiland. Das impliziert den Hinweis auf die Schöpfungsmittlerschaft des Sohnes und besagt umgekehrt, daß am Kreuz der Schöpfer stirbt.⁶⁹ Korrespondierend zu dem Kriegsknecht, der dem Gekreuzigten den Schwamm mit Essig darreicht (Joh 19,29),⁷⁰ sehen wir Moses nach Ex 17, der auf dem Zug durch die Wüste, als das Volk dürstet, auf Gottes Befehl Wasser aus einem Felsen schlug. Dieses Wasser ist Typus, Vorabbild des Wassers, das von Christus, dem geistlichen Fels, ausgeht. Die Ausleger beziehen

Die frauwedes ersten manes
nam uhab von dem rype v.
femina pini uel terosha cepit
vici. dauid. Off die fete my
ner wunden hant sie zu ge
than:

Von xpusto kussert eyne
reyne bach von blude: v.
De xpusto munda est san
guine profuor unda:

Der steyn wasser gebende
ist eyn sacrament cristes v.
Et sacramentum xpi dans
peru fluentum. Zacharias.
was sur die plage nufene
in durch heben:



Ysaas. So hat off gelaten aller unfer
vngerechtigkeite:

Egitur in geneli caplo secundo qd cum
adam obdormisset dñs cotham de latere
eius auit et formauit de ea mulierem adam
dormiens xpm in cruce iam mortuum de signat
de cuius latere fluxit sanguis et aqua i sig
num illius ut intelligamus omnia de latere
xpi sacramenta effluisse cum miles lancea
sua latus xpi aperit:

Moyles schubet in syne ersten buche ge
neits An dem andern caple. Do ada
entliet das gor von linc. Die in rype nam
of; siuer rechten syren. Das wasser da von
das wip eua. Adam slacht die teufel xpm
dor an dem cruce von des syren hlos blut vnd
wasser zu tezeichnen die das wir furten sulde

Amos An dem tage ger die sonne vnder
vnd vubirget eyn schin

Egitur in exodo septimo tercio caplo q
cum moyses iulm plectum manduclit
detraenibus illis preaque penuria. Moyses
cum uirga quam tuauu tenebat silicem per
uicabar erexerunt aque languillime velud de
abyssa ua ut biberet iul et iumenta silic
lapis xpm sigt qui nobis aquas saluatis de
suo latere effudit cum illud lancea militis in
cruce aperit pmitit:

Moyles schubet in syne andern buche
exodi in dem xvi caple. Do er das
folck durch die wuerruge siere. Vnd sie ab
lege wunden. Durch herten des wassers. Das
her moyses mit der ruten die er hatte i der hant
slug den stein. Vnd gingen da us; wasser mi

4. Biblia pauperum. Bibliotheca Vaticana, Cod. Palatin. lat. 871, fol. 14^f. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Belser Faksimile Editionen, Stuttgart und Zürich.

es auf Joh 4,14: "Wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, den wird nicht dürsten ewiglich".⁷¹

Die Thematik vom Lebenswasser aus den Wunden des Herrn hat in der bildenden Kunst schon früh eine gültige Formulierung gefunden im Zitat der vier Paradiesesströme, die von Golgatha, dem Berg des Heils, ausgehen und als Symbol der neuen Schöpfung gelten.⁷²

8. Verben der Bewegung. Das lebendige und lebendigmachende Strömen des Blutes

Der zuletzt vorgestellten Metapher des reinigenden, abwaschenden Blutes wohnt eine starke Dynamik inne, sie wird beschrieben mit Verben der Bewegung: fließen, strömen, sich ergießen.

Betrachten wir dazu einen Satz aus der Kantate BWV 5 *Wo soll ich fliehen hin* nach dem Lied von Johann Heermann, komponiert innerhalb des Choralkantatenjahrgangs für den 19. Sonntag nach Trinitatis, den 15. Oktober 1724. Der unbekannt Textdichter hat, wie gewöhnlich, die erste und letzte Strophe unverändert belassen, die Strophen 2 – 10 zu Rezitativen und Arien umgeformt, wobei der theologisch signifikante Wortbestand im wesentlichen erhalten bleibt.

Heinrich Müller hat im *Himmlischen Liebes = Kuß*, unmittelbar im Anschluß an die oben wiedergegebene Passage,⁷³ die Strophen 2 – 10 aus Heermanns Lied zitiert.⁷⁴ Er führt sie ein:

Darnach weil der Sünder unter einer schweren Last stehet⁷⁵/ so kniet der Heyland nieder/ bückt sich/ und spricht: wirff nur her liebes Kind/ ich wils alles tragen [...].

Auf diese Aufforderung folgen als Antwort des Sünders die Strophen 2 – 4:

[2] O JESU voller Gnad/
Auff dein Gebot und Rath/
Kompt mein betrübt Gemüthe/

zu deiner grossen Güte/
Laß du auff mein Gewissen
ein Gnaden=Tröpflein fließen.

[3] Ich dein betrübtes Kind
werff alle meine Sünd/
so viel ihr in mir stecken/
und mich so hefftig schröcken/
In deine tieffe Wunden/
Da ich stäts Heil gefunden.

[4] Durch dein unschuldig Blut
die schöne rothe Fluth/
wasch ab all meine Sünde/
mit Trost mein Hertz verbinde/
und ihr nicht mehr gedencke/
Ins Meer sie tieff versencke.

Wir wollen Arie 3 der Kantate betrachten:

Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle,
Ach, walle mit blutigen Strömen auf mich!
Es fühlet mein Herze die tröstliche Stunde,
Nun sinken die drückenden Lasten zu Grunde,
Es wäschet die sündlichen Flecken von sich.

- "Ergieße dich reichlich" – das ist "mildiglich", "copiose"⁷⁶
- "du göttliche Quelle" – das ist der Brunnquell des Emblems bei Arndt, der "Brunnquell aller Gnaden" von BWV 113⁷⁷
- im Lied heißt es "die schöne rothe Fluth" – das sind die "Fluten" von Satz 52 der *Matthäus-Passion* "Können Tränen meiner Wangen"
- Ach, walle mit blutigen Strömen – vgl. August Pfeiffer⁷⁸ "Stromweise ver-stürztet" – und in Rez. 2 hieß es:

Die Wunden sind ein offnes Meer,
Dahin ich meine Sünden senke [...]

Quelle – Flut – Strom – Meer: das Bild wächst. Unmittelbar daneben steht:

Doch weil ein Tropfen heiliges Blut
So große Wunder tut [...]

Vgl. dazu bei Heermann Str. 9:

Dein Blut der edle Safft/
 hat solche Stärck und Krafft/
 daß auch ein Tröpflein kleine/
 die gantze Welt kan reine/
 Ja auß deß Teuffels Rachen/
 Frey loß und ledig machen.

Diese Strophe geht zurück auf ein Wort von Bernhard, das Heermann in seinen Passions-Predigten zitiert:⁷⁹

Minima gutta sanguinis Christi suffecisset pro redemptione mundi & omnium peccatorum: Das kleinste Blutströpflein deines und meines HERRN JESU/ wäre schon genung gewesen für die Erlösung der Welt und aller Sünder.

Das ist eine Auslegung von 1 Petr 1,19: *pretioso sanguine*, τιμῶ ἀμάρτι "mit dem teuren Blut Christi" übersetzt Luther, sind wir erlöst, ausgelöst.

Die unendliche Kostbarkeit und Kraft des göttlichen Blutes (Act 20,28) wird in den quantifizierenden Bildern zum Ausdruck gemacht. Qualität sprachlich umgesetzt in Quantität (Quelle – Flut – Strom – Meer), um die überströmende Liebe und Barmherzigkeit Gottes zu bezeugen, die darin anschaulich wird. Man könnte auch sagen im Sinne des Cusanus: Ausfaltung, *explicatio* der in der kleinsten Einheit eingefalteten Kraft: Koinzidenz von Maximum und Minimum bei Gott: *minima gutta* – und das Meer der Barmherzigkeit. Die Quantität ist also doxologisch zu verstehen.

Die "göttliche Quelle" sprudelt unaufhörlich, strömt und wallt herab. Von den Verben der Bewegung her nimmt Bach in diesem Satz seine musikalische Invention.

[Tonbeispiel 6: BWV 5/3, T. 1 - 44]

Das Notenbild zeigt eine durchgehende Sechzehntelbewegung der obligaten Bratsche.⁸⁰

Die Bitte artikuliert sich in einer *exclamatio* auf "Ergieße dich" und erhält in einer ebensolchen am Ende der Phrase auf "Quelle" Nachdruck. Diese erste Zeile wird als Devise vorangestellt, ihre Wiederholung am Anfang des Vokalteils intensiviert die Bitte. Die Rufintervalle bleiben für den Vokalpart den ganzen Satz über charakteristisch, dazu treten als textabbildendes Element Koloraturen, meist in abwärtsgeführten Sequenzen, auf die Worte "walle", "in Strömen" und "es wäschet". Eindrucksvoll gibt Bach das Herabsinken der "drückenden Lasten" im B-Teil mit einem Absinken des gesamten Satzes wieder, die Singstimme fällt über eine Undezime vom g' zum d.

Die charakteristische Invention des Satzes, das musikalische Bild des unablässigen Fließens nun hat zwar seinen Anhalt am Text der Arie, aber es geht hier nicht nur um das zufällige Herausgreifen eines besonders gut komponierbaren, eines sozusagen musikalischen Textwortes, sondern mit dem Wortfeld "fließen", das der Textdichter in Rez. 2 und Arie 3 ausbreitet (Quelle – Flut – Strom – Meer, sich ergießen – wallen – waschen), ist *das Wesen des Blutes beschrieben und dargestellt*. Bach hat sich in seiner Calov-Bibel den wichtigen Vers Lev 17,11 angestrichen: "Denn des Leibes Leben ist im Blut ([dazu Luther, auch markiert] das Leben nicht nur des Menschen/ sondern der Thiere hat sein Wesen und Aufenthalt im Blut [...])".⁸¹ Es kommt also in der Bewegung das Wesen des Blutes, d.h. seine Lebendigkeit und belebende Kraft zur ästhetischen Darstellung. Es wird musikalisch beschrieben, was das Blut Jesu tut und vermag.

Ich möchte nun zwei Rezitative der Kantate musikalisch erläutern und zunächst an Satz 2 darauf aufmerksam machen, wie genau Bach in einem Rezitativ dem Text in allen Einzelheiten nachgeht und sinnentsprechend deklamiert.

Rezitativ 2 ist ein Secco für Baß und Con-

tinuo.

- es setzt ein mit einem verminderten Septakkord, einer starken Dissonanz auf "Der Sünden Wust"
- auf Schlag 3 Umkehrung desselben Akkords, Baßfortschreitung eine verminderte Quint, ein *saltus duriusculus*, ein "recht harter Sprung"
- Septakkordrückung mit chromatischer Fortschreitung im Continuo zum Wort "befleckt"
- man beachte, wie Bach das Reimwort "bedeckt" melodisch "reimt": hier und dort ein Terzfall in der Singstimme, T. 2 eine kleine Terz, T. 3/4 eine große Terz
- "Gott", der Höchste, erklingt auf dem höchsten Ton des Satzes
- auf "unrein" eine verminderte Quint zwischen Continuo und Singstimme, auf Schlag 3 Wechsel in eine andere Umkehrung des Akkordes (Dominant-Septimakkord), Baßfortschreitung ein Tritonus
- das Textwort "treiben" erscheint musikalisiert durch den Sekundakkord, eine treibende, vorantreibende Harmonisierung: das c drängt zum H oder B
- das adversative "doch" ist freigestellt durch Achtelpause davor und danach und betont durch hohe Lage (d') und die Position im Takt: es wirkt synkopisch
- "weil ein Tropfen heiliges (Blut)" ist in doppelter Geschwindigkeit notiert. Ich denke, weil hier von der "*minima gutta*" die Rede ist, dem kleinsten Tröpflein, das zur Reinigung von Sünden genügt, deshalb haben die kleinsten Notenwerte an dieser Stelle hinweisende Bedeutung.
- "Blut" ist mit einem Dur-Sextakkord aus der dissonant-herben Umgebung herausgehoben. Dies ist der erste Dur-Akkord in dem Satz, dazu in der weichen freundlichen Gestalt des Sextakkordes. Die Harmonisierung ist auf jeden Fall hindeutend auf einen theologischen Inhalt,

auf das, was wir an Aussagen über die Heilsbedeutung des Blutes Jesu aus den Predigten gelernt haben.⁸²

- "so große" wird gesungen auf ein großes Intervall (kleine Sept)
- "bleiben" "reimt" wiederum auf "treiben", dort der Quintschritt a – d, hier das Umkehrungs- oder Komplementärintervall, die Quart d – A. Passend nach "bleiben" auch musikalisch eine Zäsur, eine definitive Kadenz
- "ein offnes Meer" harmonisiert mit einem offenen Akkord, einem Sextakkord
- "dahin ich meine Sünden senke" *katabasis* in der Singstimme auf den tiefsten Ton des Satzes
- auf "lenke" melodisch ein Tritonus mit einem Strebeton, dem c# mit Leittonwirkung, durch die Alterierung noch betont
- "Flecken" wird affektiv hervorgehoben durch die Tiefalterierung der II. Stufe, harmonisiert als neapolitanischer Sextakkord, und melodisch betont durch das Umspielen des g mit Halbton von oben und von unten
- auf "leer" steht die Singstimme leer, unbegleitet, die Kadenz schlägt nach.

[Tonbeispiel 7: BWV 5/2 mit Anschluß 3, T. 1 – 8]

Wir kommen zu *Rezitativ 4* "Mein treuer Heiland tröstet mich". Der Text faßt die Liedstrophen 5 – 7 zusammen:

[5] Du bist der/der mich tröst/
weil du mich selbst erlöst/
was ich gesündigt habe/
hastu verscharrt im Grabe/
da hastu es verschlossen/
da wirts auch bleiben müssen.

[6] Ist meine Boßheit groß/
so werd ich ihr doch loß/
wann ich dein Blut aufffasse/
und mich darauff verlasse/
wer sich zu dir nur findet/
All Angst ihm bald verschwindet.

Notenbeispiel 1. J.S. Bach, *Wo soll ich fliehen hin* BWV 5, Satz 2.

2. Recitativo

Basso

Der Sün - den Wust hat mich nicht nur be - fleckt, er

B.c.

verm. 5 chromat.

3 hat viel-mehr den gan-zen Geist be - deckt, Gott müß - te mich als un - rein von sich trei - ben; doch

6

weil ein Trop - fen heil - ges Blut so gro - ße Wun - der tut, kann

C-Dur-Sextakk.

8 ich noch un - ver - sto - ßen blei - ben. Die Wun - den sind ein off - nes

10 Meer, da - hin ich mei - ne Sün - den sen - ke, und wenn ich mich zu

12 die - sem Stro - me len - ke, so macht er mich von mei - nen Flek - ken leer.

neapol. Sextakk.

[7] Mir mangelt zwar sehr viel/
 doch was ich haben wil/
 Ist alles mir zu gute/
 Erlangt mit deinem Blute/
 damit ich überwinde
 Todt/Teuffel/Höll und Sünde.

Im Aufbau der siebensätzigen Kantate steht Rez. 4 in der Mitte, Bach hat die Sätze axial-symmetrisch gruppiert; von innen nach außen ist Satz 4 von Arie – Rezitativ - Choral umrahmt. Der Satz ist formal weiter dadurch akzentuiert, daß die Rezitative 2 und 6 schlichte Seccos sind, Nr. 4 ist mit der von der Oboe vorgetragenen Chormelodie kombiniert und erklingt gleichmäßig durchgezählt *a tempo*.

[Tonbeispiel 8: bwv 5/4]

Sie haben ein äußerst spannungsreiches Nebeneinander von Rezitativ und Cantus firmus gehört. Was diesen Eindruck der Spannung, des Gegenstrebens verursacht, ist die Behandlung des Cantus firmus: jeder einzelne Ton des Cantus wird durch das harmonische Geschehen in den übrigen Stimmen (B.c. und Vokalpart) funktional umgedeutet und hat gleichwohl, linear, als zusammenhängende Melodie gehört, seinen eigenen Tonraum bei sich. Bach geht in diesem Satz über die in seinen Choralbearbeitungen auch sonst gebräuchlichen Verfremdungseffekte und harmonischen Ausweitungen hinaus, indem er zwei reale Tonräume simultan schichtet, den Satz also wirklich polytonal konzipiert.

Nur einige Einzelheiten:

- zur 1. Choralzeile, die in c-Moll steht, wendet sich das übrige Geschehen nach f-Moll, in die Unterdominante (τ. 4); zur 2. Choralzeile geht die übrige Entwicklung in Richtung g-Moll, in die Oberdominante (τ. 6)

- ab τ. 8 findet sich im Continuo ein chromatischer Abwärtsgang über eine Quint von e – A, das Textwort “Angst und Pein” aufgreifend. Der Anfang dieser Linie ist durch *figura corta* in der Singstimme emphatisch akzentuiert, das Ende durch die rhythmisch spiegelbildliche hypotypische Wendung auf “alsobald” bezeichnet.
- durch die chromatische Linie e – A wird ein a-Tonraum konstituiert, daneben steht abrupt – so wird das Textwort “verschwindet” sinnfällig – der in τ. 11 mit b-Es im Continuo definierte, einen Tritonus entfernte Tonraum Es-Dur, in den hier auch der C.f. einmündet. Ebenso treffen sich Rezitativpart und Cantus am Schluß des Satzes auf das Textwort “überwinden” in c-Moll: die tonartliche Diastase ist überwunden.

Ich verstehe die beschriebene Konzeption des Satzes als theologisch aussagekräftig. Diese Struktur der Cantus-firmus-Behandlung ist eine musikalische Umsetzung und Entsprechung zu dem im Versöhnungsgeschehen und in der Rechtfertigung des Sünders von Gott geübten Als-etwas-anderes-ansehen. (Schauen Sie diesen C.f. an, wie der in jedem Ton als etwas anderes angesehen wird harmonisch! Das ist der inhaltliche Vergleichspunkt.)

Der Chiasmus der *communicatio idiomatum* (daß nämlich der göttlichen Natur Jesu Christi menschliche Eigenschaften zukommen – Gott leidet, Gott stirbt – und umgekehrt seiner menschlichen Natur die göttlichen Attribute zukommen – der Fleischgewordene sitzt zur Rechten Gottes und ist im Abendmahl ubiquitär gegenwärtig – und daß zweitens uns Menschen seine Gerechtigkeit zugerechnet wird, weil er unsere Schuld auf sich genommen hat⁸³) diese Überkreuzungsstruktur der *communicatio idiomatum* ist im Text des Rezitativs vorgegeben:

Es sei verscharrt in *seinem* Grabe,

Notenbeispiel 2. J.S. Bach, *Wo soll ich fliehen hin* BWV 5, Satz 4.

4. Recitativo a tempo

Oboe I

Mein treu - er Hei - land trö - stet mich, es sei ver - scharrt in sei - nem

B.c.

3

Gra - be, was ich ge - sün - digt ha - be; ist mein Ver - bre - chen noch so

→ f-moll verm. Septakk.

5

groß, er macht mich frei und los. Wenn Gläu - bi - ge die Zu - flucht bei ihm

→ g-moll

8

corta

fin - den, muß Angst — und Pein nicht mehr ge - fähr - lich sein und al - so bald ver -

e chromat. a

11
schwin-den; ihr See-len-schätz, ihr höch-stes Gut ist Je-su un-schätz-ba-res Blut, es
 b — es chromat. verm. 7 chromat.

14
ist ihr Schutz vor Teu-fel, Tod und Sün-den, in dem sie ü-ber-win-den.
 verm. 3

Was *ich* gesündigt habe;
 Ist *mein* Verbrechen noch so groß,
 Er macht mich frei und los. [...] *Ihr*
 Seelenschatz, *ihr* höchstes Gut
 Ist *Jesu* unschätzbare Blut.

[Tonbeispiel 9: noch einmal BWV 5/4]

Die Frucht dieses spannungsvollen Vorgangs ist der Sieg, das Überwinden des Anklägers (Apoc 12,10f).⁸⁴ Dies ist das Thema der Arie 5 "Verstumme, Hölleheer".

[Tonbeispiel 10: BWV 5/5, T. 1-14]

Wir haben im Trompetenpart charakteristische Triolen gehört, die neben dem sieghaften Ton ein Element des Spielerischen enthalten: als Wechselnoten nicht zielgerichtet sind sondern sozusagen reiner Überschuss. Ich nenne sie ein "Idiom der befreiten Freu-

de". Ein weiteres Beispiel dieser Freude ist die Arie 7 "Nichts kann mich erretten von höllischen Ketten als, Jesu, dein Blut" aus der Pfingstkantate BWV 74 *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* II. Der Vokalpart beginnt mit einem fanfarenartigen Dreiklangsmotiv, das Sieg und Errettung andeutet, zeichnet später die "höllischen Ketten" mit einem unharmonisierten Orgelpunkt und festhaltenden Überbindungen, um im Mittelteil auf "ich lache der Wut" in eine Folge von triolischen Wechselnoten überzugehen. Die Triolen sind hier sowohl Nachahmung des Lachens⁸⁵ als auch Zeichen der befreiten Freude, der Freude über die Befreiung "von höllischen Ketten".

[Tonbeispiel 11: BWV 74/7, T. 1-42 und 110,3-126,2]

Auch die Arie 3 "Eile, Herz, voll Freudigkeit vor den Gnadenstuhl zu treten" aus der Kantate BWV 83 *Erfreute Zeit im neuen Bunde* hat ein triolisches Thema, jedoch mit einem vorwärtsstürmenden zielgerichteten Duktus, was der Aufforderung "Eile" und dem finalen "vor den Gnadenstuhl zu treten" entspricht. Die Triolen geben der Freudigkeit des Eilens Ausdruck.

[Tonbeispiel 12: BWV 83/3, T. 1 - 19]

9. Das Tilgen des Schuldscheins

Als letzter Topos der Rede vom Blut Jesu ist das Tilgen des Schuldscheins zu nennen, das "Austun der Handschrift" nach Col 2,14:

So wird die Handschrift ausgetan,
Wenn Jesus sie mit Blute netzet.⁸⁶

Außer BWV 105/4 wären hierzu folgende Sätze zu betrachten: BWV 158/1 *Der Friede sei mit dir*, BWV 168 *Tue Rechnung! Donnerwort*, Rez. 4, BWV 78 *Jesu, der du meine Seele*, Arie 4. Der letztgenannte ist ein Beispiel dafür, wie Bach die Frucht, die Folge dieser Tilgung musikalisch wiedergibt:

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,
Macht mir das Herze wieder leicht
Und spricht mich frei [...]

komponiert er als Triosatz für Flöte, Tenor und Basso continuo im beschwingten 6/8-Takt.

[Tonbeispiel 13: BWV 78/4, T. 1 - 18]

Den Anfang der Arie "Wie freudig ist mein Herz, da Gott versöhnet ist" BWV 199/8 hörten wir schon. Die befreite Freude und geistliche Lebendigkeit wird dort in 12/8-Takt und gigueartiger Themenbildung zum Ausdruck gebracht.⁸⁷

Schluß

1. Die Versöhnung durch das Blut Jesu Christi wird als zentraler Gegenstand des Glaubens in besonderer Weise während der Passionszeit aber darüber hinaus rund ums Kirchenjahr in Predigt und geistlicher Dichtung dargestellt. Johann Sebastian Bach hat auf allen Ebenen der musikalischen Komposition eine Idiomatik entwickelt, die die Inhalte der Lehre präsentiert und geistliche Erfahrung sowie seelsorglichen Zuspruch in ästhetische Erfahrung übersetzt.

2. Bach hat das Lied "Wo soll ich fliehen hin" von Johann Heermann so häufig wie nur wenige andere Lieder verwendet.⁸⁸ Der Hinweis auf die erlösende Kraft des Blutes Jesu mithilfe des Zitats von Strophen dieses Liedes findet sich in vergleichbarer Häufigkeit bei Heinrich Müller, der dieses Bußlied hermeneutisch als "Spiegel der Rechtfertigung" (Gerhard) einsetzt:

Str. 1 steht für die Angst des Gewissens, Str. 2 - 10 bieten die *elaboratio* der Bitte *miserere*,

Str. 11 zielt auf das neue Leben.⁸⁹

Die semantische Bedeutung, die das Zitieren dieses Liedes für Bach hat, zeigt sich an BWV 199 *Mein Herze schwimmt im Blut* in der Weise, daß der Trost des "Trostwortes" (Rez. 5) "Ich, dein betrübtes Kind [...]" (Choral 6 = Str. 3) *vorausscheint*; er wird in der in Dur stehenden, durch weiche Melodik und Harmonie sowie vollklingenden Streichersatz charakterisierten Arie 4 "Tief gebückt und voller Reue lieg ich, liebster Gott, vor dir" antizipiert. Das Kopfmotiv dieser Arie ist aus dem Choralincipit gewonnen.⁹⁰ Das heißt: Musikalisch ist die Bitte aus dem Sonntagsevangelium "Gott sei mir Sünder gnädig" schon erhört, oder anders gesagt: *die erbetene Gnade ist in der Bitte bereits präsent*, und zwar aufgrund erfahrener Gnade ("da ich stets Heil gefunden") - vom Beter selbst erfahren oder im Lied der Gemein-

Vor der Predigt

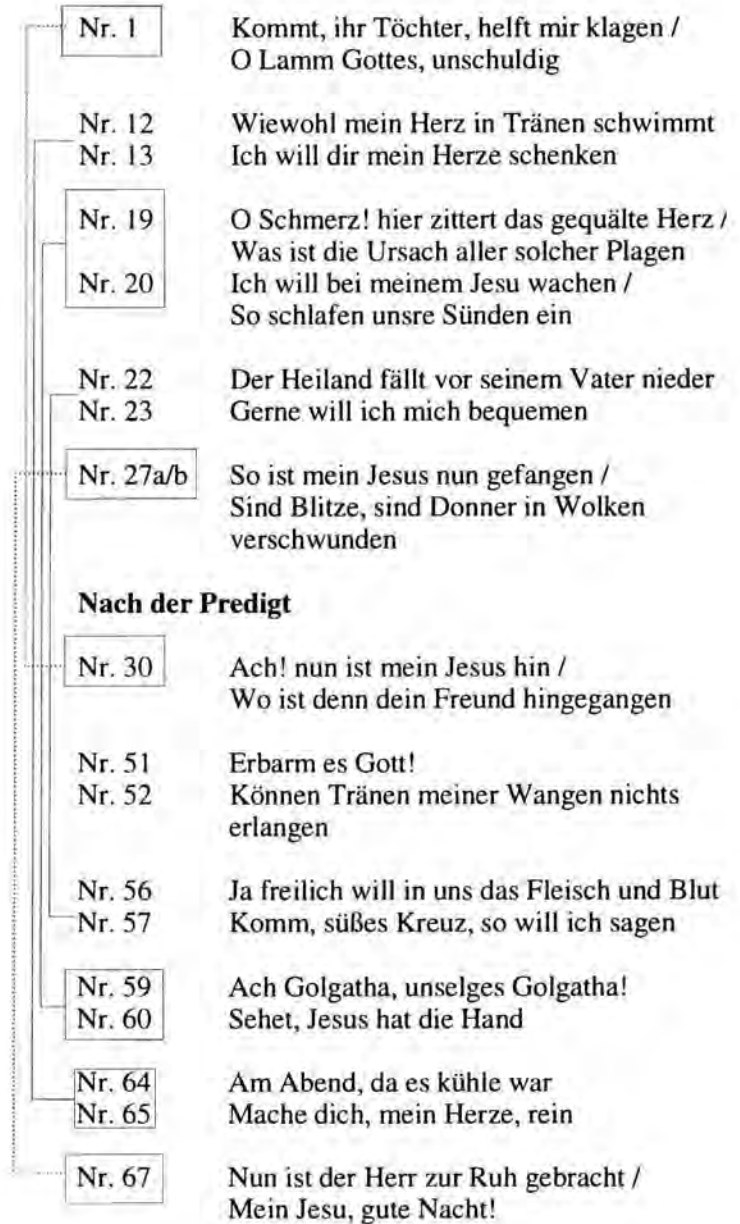
Nach der Einsetzung
 (Stichworte: mein Herz;
 Testament)

(Nachfolge)

Nach der Geißelung
 (Bezug auf die Eucharistie;
 Stichworte: mein Herz; Blut)

(Nachfolge)

Nach Jesu Verscheiden
 (Stichworte: mein Herz;
 Angedenken)



= Die Tochter Zion und die Gläubigen

de ihm bezeugter Gnadenerfahrung. Die motivische Verknüpfung von Arie 4 und Choral 6 ist ein Beispiel musikalischer Textauslegung, ein Beispiel von "hermeneutischem Plus" der Musik,⁹¹ nach dem wir in der interdisziplinären Bachforschung letztlich fragen.

[Tonbeispiel 14: BWV 199/3 und 4]

Curricula vitae

Lothar Steiger (1935), Studium der Theologie und Philosophie in Heidelberg und Tübingen. 1960 Promotion zum Dr. theol. mit einer Arbeit über *Die Hermeneutik als dogmatisches Problem*. 1961 Erste theologische Dienstprüfung. Nach Vikariat in der Württembergischen Landeskirche und Assistentenzeit an der Universität Tübingen 1968-1973 Professor für Theologie und Philosophie an der Kirchlichen Hochschule Wuppertal. 1973-1989 Ordinarius für Systematische Theologie (Dogmatik) an der Universität Heidelberg; 1989 Wechsel auf den Lehrstuhl für Praktische Theologie (Homiletik und Seelsorge). Forschungsschwerpunkte: Hermeneutik, Luther, Kierkegaard. Seit 1981 an der Erforschung der Predigt- und Erbauungsliteratur des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts sowie in der theologischen Bachforschung tätig. Letzte Veröffentlichungen: "*Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem*". *Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (Göttingen 1992) [mit Renate Steiger]; *Von wahrer und falscher Resignation. Predigten im Nachmärz 1990-1993* (Stuttgart 1993).

Renate Steiger (1934), geb. Ackermann, Studium der Schulmusik an der Musikhochschule Köln, der Musikwissenschaft, Theologie, Philosophie und Mathematik an den Universitäten Köln, Bonn und Tübingen. 1957 Prüfung für das Künstlerische Lehr-

amt, Staatsarbeit über "Johann Sebastian Bachs Bearbeitungen eigener Werke"; 1958 Staatsexamen in den wissenschaftlichen Fächern. 1962 Promotion zum Dr. theol. in Tübingen mit einer Arbeit zur scholastischen Bußlehre. 1958-1964 Mitarbeit an der kritischen Edition des *Collectorium circa quatuor libros Sententiarum* von Gabriel Biel (Tübingen 1973-1992). Seit 1969 Editionen im Rahmen der *Opera Omnia Nicolai de Cusa* im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Veröffentlichungen zur Bachforschung seit 1971. Seit Gründung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung 1976 deren stellvertretende Vorsitzende (mit Walter Blankenburg), ab 1987 Vorsitzende. Seit 1981 Herausgeberin und Schriftleiterin von *Musik und Kirche*. Lehrtätigkeit zu Themen der Auslegungsgeschichte, luth. Orthodoxie, Bach-Werkin-terpretation.

Anmerkungen

1. 1/1-3 hat den Teilnehmern als Abstract vorgelegen und wurde im freien Vortrag entfaltet (vgl. ad 1.). Aus Zeitgründen wurde 2. – 3. nicht weiter ausgeführt.
2. Vgl. zur Sache Hans-Georg Gadamer, 'Leben und Seele', in: Ders., *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Band 1135 der Bibliothek Suhrkamp (Frankfurt a.M. 1993), S. 176-188, bes. S. 186f.
3. Den Teilnehmern des Colloquiums wurde eine Quellensammlung an die Hand gegeben mit längeren Textproben in Faksimile, einschlägigen Bachtexen und einem ausführlichen Register. Mit "R" gekennzeichnete Verweise in unseren Beiträgen beziehen sich auf diesen 'Reader zum Vortrag von Lothar und Renate Steiger'. Er konnte hier nicht mitabgedruckt werden, ist aber separat zu

- haben bei Dr. Renate Steiger, Hermann-Walker-Straße 22, D-69151 Neckargemünd, Telefax: 49-6223-71055. Umfang: 64 Seiten Querformat (= doppelseitig), Kennwort: Reader Amsterdam, Preis: DM 25,00 zuzüglich Versandkosten.
4. Original (Luther 1524) und in allen Gesangbüchern: "Des Blut zeichnet unsre Tür".
 5. Original und Gesangbücher: "nicht rühren".
 6. Vgl. das *Crucifixus* der h-Moll-Messe, wo Bach den Lamento-Baß als Ostinato einsetzt. In der Vorlage dieses Satzes, "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12/2 weist "die das Zeichen Jesu tragen" auf die Kreuzesnachfolge.
 7. Vgl. Versus III T. 24 (Grundton); Versus IV T. 28 (Quint); in den übrigen Versen Terz.
 8. Bach hat die in der Mitte stehende Strophe "Es war ein wunderlicher Krieg", Luthers Nachdichtung der Sequenz *Victimae paschali laudes* des Wipo (um 990 – 1050), musikalisch am gewichtigsten vertont.
 9. Heinrich Müller, *Der Leidende Jesus*, in: *Evangelischer Hertzens=Spiegel/ In Öffentlicher Kirchen=Versammlung/ bey Erklärung der Sonntäglichen und Fest=Evangelien/ Nebst beygefügtten Passion=Predigten* (Frankfurt am Main 1679), S. 1064f, R 7.
 10. Zu den Topoi und sprachlichen Elementen des Passus vgl. Luk 1,78; Joh 1,29; Luk 12,47; Jes 53,5; Apok 12,11; Johann Heermann, "Wo soll ich fliehen hin", Str. 9.
 11. August Pfeiffer, *MAGNALIA CHRISTI. Oder Die Grossen Thaten Jesu Christi/ Damit er sich [...] verdient gemacht hat* (Leipzig 1685). Passions=Register, 'Blut', S. 291f, R 20b/c.
 12. S. o. bei Anm. 9.
 13. Heinrich Müller, *Himmlicher Liebes=Kuß Oder Übung deß wahren Christenthums/ fliessend aus der Erfahrung Göttlicher Liebe* (Rostock 1669), cap. 16, S. 501, R 4b.
 14. Zu den Sprachelementen des Abschnitts vgl. "Wo soll ich fliehen hin", Str. 3; Joh 1,29; Luk 18,13.
 15. Müller 1679, S. 1070 (siehe Anm. 9), R 8b.
 16. Vgl. Luk 2,28 und BWV 113 *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, Rez. 6; Jer 25,14; Luk 18,13; Jes 53,5.
 17. Vgl. R 25a. Hier sei auf eine interessante Parallele aufmerksam gemacht. Die auf das Rezitativ folgende Choralstrophe "Bin ich gleich von dir gewichen" erscheint in der *Matthäus-Passion* in genau entsprechendem Sinne: die Strophe folgt dort auf die Arie 39 "Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen" (hier: Arie 3 "Erbarme dich! Laß die Tränen dich erweichen [...]") und verdoppelt im Rez. 4 "Erbarme dich!"), Arie 39 der *Matthäus-Passion* folgt ihrerseits auf den Bericht von der Reue des Petrus, der schließt mit den Worten: "Und ging heraus und weinete bitterlich". Zu Petrus als einem der biblischen Exempla der Buße vgl. auch Müller 1669, S. 503 (siehe Anm. 13), R 4c, und Müller 1679, S. 1033 (siehe Anm. 9), R 6b.
 18. Martin Moller, *SOLILOQUIA De passione Jesu Christi. Wie ein jeder Christen Mensch/ das allerheyligste Leyden vnd Sterben vnsers HERRN Jesu Christi/ in seinem Herten bey sich selbst betrachten [...] sol.* ([Görlitz 1587]), S. 195v – 196r, R 28c – 29a.
 19. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Mit ihren Texten* (1985), S. 541.
 20. Vgl. R 29c. Zu einer eventuellen Symbolik der Besetzung vgl. den Eingangssatz von BWV 23 *Du wahrer Gott*

und Davids Sohn, ebenfalls ein Duett für Sopran und Alt mit zwei Obligatinstrumenten. Ich halte diese Besetzung für einen Hinweis auf die zwei Naturen: "wahrer Gott", *vere deus* – "Davids Sohn", *vere homo*. Vergleichbar ist hier in BWV 101/6 mit "Jesu bitterm Tod" die menschliche, mit "deines Sohnes Schmerzen" die göttliche Natur Jesu Christi angesprochen. Vgl. Lothar Steiger/ Renate Steiger, "Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem". *Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* [Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung Bd. 24] (Göttingen 1992), S. 66-68. Dieselbe Symbolik hat die Besetzung der Arie 5 (S / A "Die Armut, so Gott auf sich nimmt" in Kantate BWV 91 *Gelobet seist du, Jesu Christ*, in der die Inkarnation thematisch ist. Man vergleiche auch aus dem bei Anm. 18 zitierten Kontext folgende Ausführung Martin Mollers:

Vnd nu/ O heiliger Vater/ Ich habe dich wol alleine erzürnet/ ich kan dich aber nit alleine versühnen. Mein Gott/ dein lieber Sohn ist mein Heylandt worden/ vnd hat Menschliche Natur an sich genommen/ mir elenden zuhelffen/ Auff das/ weil dich ein Mensch erzürnet hatte/ dir auch ein Mensch widerumb das Opffer thete/ vnd mich dir in Gnaden versühnete/ Denn er sitzet zu deiner Rechten/ vnd zeigt dir jmmerdar/ das er sich meiner Natur theilhaftig gemacht habe. (S. 195r/v, R. 28b/c)

21. Johann Gerhard, *Postilla: Das ist: Auslegung und Erklärung der sonntäglichen und fürnemsten Fest=Evangelien/ über das gantze Jahr* (Jena 1663), S. 424, R. 23. Vgl. den bei Anm. 13 zitierten Text von Müller.
22. August Pfeiffer, *Apostolische Christen=Schule/ Darinnen Die ordentlichen Sonntags= und vornehmste Fest=*

Episteln Durchs gantze Jahr/ [...] erkläret (Lübeck und Rostock 1695), S. 707, R. 24 a.

23. Vgl. Ez 33,11; Röm 3,25; Joh 1,29 und die ikonographische Formulierung des Verses; Luk 15,24.
24. Valerius Herberger, *Evangelische Hertz=Postilla* (Leipzig 1732), S. 674, R. 24b.
25. Anselm von Canterbury, *Admonitio morienti*, MPL 158, Sp. 685-688, hier: Sp. 687.
26. Vgl. Martin Schloemann, 'Die Mitte der Schrift – Luthers Notabene', in: *Theologie und Aufklärung. Festschrift für Gottfried Hornig zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Erich Müller und Hartmut H.R. Schulz (Würzburg 1992), S. 29-40. Veränderte und ergänzte Fassung demnächst in: *LUTHER, Zeitschrift der Luther-Gesellschaft*.
27. Siehe S. 63-78.
28. Vgl. Wilhelm Knollmann, Dietmar Jürgen Ponert, Rolf Schäfer, *Ludwig Münstermans*. Veröffentlichungen der Oldenburgischen Landschaft Bd. 1 (Oldenburg 1992), S. 103 und 101 (Photographie: Norbert Gerdes). Die Lebensdaten Münstermans sind nicht genau bekannt, geboren ist er nach 1575, gestorben um 1638; den Vareler Altar schuf er wahrscheinlich zwischen 1614 und 1619.
29. Müller 1669, S. 497f [siehe Anm. 13], R. 3a/b.
30. Johann Gerhard, *Erklärung Der Historien des Leidens und Sterbens unsers HERRN CHRISTI JESU/ nach den vier Evangelisten*, in: *Postilla* (Jena 1663), 4. Actus, S. 139, R. 12a/b.
31. Johann Heermann, *CRUX CHRISTI. Die schmerzliche und trawrige Marter=Wochel/ vnsers hochverdienten Heylandes JESU Christi [...] in Eilff Lehr= und Trostreichen Predigten erkläret* (Braunschweig 1711), 11. Predigt, S. 373; R. 16a.

32. Etwas später, auf S. 375, zitiert Heermann aus der Bernhard zugeschriebenen *Rhythmica oratio* des Arnulf von Löwen die letzte Strophe des Hymnus Ad Iatus: *Horâ mortis meus Flatus/Intret, JESU, tuum Iatus [...]* (R 16b). Auch dieser Text spricht vom Eingehen und Sichbergen in die Seite Jesu.
33. Die Einbeziehung des Alten Testaments in die Predigt von Christus geht in dieser Zeit weit über die traditionellen Typologien der *Biblia Pauperum* und des *Speculum Humanae Salvationis* hinaus. Überall in der Geschichte Gottes mit Israel ist Christus schon "vorgebildet". Im Aufspüren von Bezügen zwischen den Testamenten sind die Prediger der Orthodoxie phantasie reich und schöpferisch.
34. Heermann ebenda, S. 374, R 16a. Vgl. auch Müller 1679, S. 1084 [siehe Anm. 9], R 9a.
35. Moller [1587], S. 5v [siehe Anm. 18], R 26a und c.
36. Siehe bei Anm. 35.
37. Ebenda, S. 5v - 6r, R 26a.
38. Ebenda, S. 175r, R 27b.
39. Vgl. Hans-Georg Gadamer, 'Musik und Zeit. Ein philosophisches Postscriptum', in: *Gesammelte Werke* Bd. 8, 1, S. 362-365, hier: S. 364f.
40. Vgl. das Schema der Satzfolge auf R 35. Zur Disposition der *Johannes-Passion* siehe auch die Beiträge von Don O. Franklin und Jaroslav Pelikan in diesem Buch.
41. Ich verweise hier auf das Kupfer zu den Fastenliedern (Passionslieder) im Eisenacher Gesangbuch, Bachs Kinder gesangbuch (*Neues Vollständiges Eisenachisches Gesangbuch*, Eisenach 1673), R 15b, s. Abb. 1. Es ist die einzige Illustration zu dieser Rubrik und stellt das *Ecce Homo* dar. An diesem Kupfer wird deutlich: Im Bild des Gezeißelten kann man die ganze Passion anschauen und ihrer Frucht gewiß werden. – Zur Frucht der Passion, den "Himmelschlüsselblumen" von Arioso 19, vgl. Heermann 1711, 3. Predigt, S. 75 [siehe Anm. 31], R 14b: "Ey Sanguis Christi est Clavis Paradisi, spricht Hieronymus/ Christi vergossene Blutströpflein sind die rechten Paradis= Schlüssel/ welche dir die Himmels= Pforte eröffnen". Vgl. auch Renate Steiger, 'Die Passionstheologie der Bachzeit, ihr Predigttypus und der Text der Johannes-Passion', in: *Johann Sebastian Bach, Johannes-Passion BWV 245*. Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J. S. Bach 1990 [Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart Bd. 5], hrsg. von Ulrich Prinz (Kassel etc. 1993), S. 8-43, hier: S. 37-43.
42. Benjamin Schmolck, *GOTT=geheiligte Paßions=Andachten* (Hamburg und Leipzig 1733), S. 60-62, R 37b-d.
43. Vgl. (Hermann Hugo), *Die Ihren Gott Liebende Seele/ Vorge stellt in den Sinnbildern des HERM. HUGONIS, über seine PIA DESIDERIA; und des OTTONIS VÆNII, über die Liebe Gottes* (Regensburg 1719), Kupfer 143, R 37a.
44. Müller 1639, S. 497 [siehe Anm. 13], R 3a. Siehe Faksimile S. 111.
45. Im Anschluß an Luther, vgl. *Von der Freiheit eines Christenmenschen*, Kap. XXVII (WA 7,35,12.34). Vgl. Renate Steiger, 'SVAVISSIMA MUSICA CHRISTO. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach', in: *MUSIK* 61 (1991), S. 318-324.
46. Müller 1679, 8. Predigt, S. 1102 [siehe Anm. 9], R 9b.
47. Außer den im Text angegebenen Stellen vgl. Luk 1,78 und Cant 4,9.
48. Heermann 1711, 11. Predigt, S. 376 [siehe Anm. 31], R 17a.

49. Vgl. BWV 78 *Jesu, der du meine Seele*, Rez. 5. Bach entwickelt für den Topos der Gegenliebe oder des Herzenstauschs eine spezielle Idiomatik, eine Art "Sprache der Liebe" und Innigkeit, z.B. in BWV 78 Rez. 5 in einem expressiv verzerrten Choralzitat, im IV. Teil des Weihnachtsoratoriums in den Sätzen 38 und 40 "Jesu, du mein liebstes Leben" in einer eigenen Melodie im Stil der etwa gleichzeitig bearbeiteten Schemelli-Lieder.
50. Elke Axmacher hat als erste auf den literarischen Zusammenhang von Picanders Libretto mit den Passionspredigten von Heinrich Müller aufmerksam gemacht; vgl. Elke Axmacher, 'Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion', in: *BJ* 1978, S. 181-191. Sie weist auch auf diese Parallele, ebenda S. 188.
51. Dieses Zitat findet sich bei Heermann an der Parallelstelle nicht.
52. Siehe das Aufbauschema auf S (130), R 39b. Vgl. Lothar und Renate Steiger, 'Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in Johann Sebastian Bachs "Matthäus-Passion"', in: *Bachiana et alia musicologica*, Festschrift Alfred Dürr (Kassel 1983), S. 275-286.
53. Herberger 1732, S. 293f [siehe Anm. 24], R 38b.
54. Dasselbe Wort begegnet in der *Johannes-Passion* im Choral 26 "In meines Herzens Grunde": "[...] Erschein mir in dem Bilde/ Zu Trost in meiner Not,/ Wie du, Herr Christ, so milde/ Dich hast geblut' zu Tod!" (Str. 3 von "Valet will ich dir geben" von Valerius Herberger). Die Worte "so milde" harmonisiert Bach mit einer scharfen Dissonanz (verminderter Septakkord mit folgendem Quart-Non-Vorhalt).
55. I. Cor 5,7; im Druck fälschlich "I Cor 15".
56. Gerhard 1663, S. 80a [siehe Anm. 30], R 10a. Vgl. auch Müller 1679, 7. Predigt, S. 1064f. [siehe Anm. 9]: "sihe/ wie dein Jesus [...] im Blute schwimmt! sihe/ wie er von Blut so mildiglich trief-fet!" R 7a/b.
57. Heermann 1711, 9. Predigt, S. 292 [siehe Anm. 31], R 15a.
58. Siehe das Zitat bei Anm. 30, R 12b.
59. Pfeiffer 1685, S. 290 [siehe Anm. 11], R 20a/b.
60. Diese Aussage hat in der Passionsauslegung zentrale Bedeutung; vgl. das Zitat von Act 20,28 bei Johann Olearius, *Biblisches Erklärung Darinnen/ nechst dem allgemeinen Haupt=Schlüssel Der gantzen heiligen Schrift* [...], Teil v (Leipzig 1681), zu Joh 19,5, S. 784b, R 15c; Pfeiffer 1685, S. 291f [siehe Anm. 11], R 20b/c; Heinrich Müller, *Fest=Epistolische Schluß=Kette/ Und Krafft=Kern/ Oder Gründliche Außlegung der gewöhnlichen Festtag=Episteln* (Frankfurt am Main 1667), Am Tage Michaelis, S. 625, R 22a/b. Zur Ikonographie [siehe das Herberger-Zitat bei Anm. 53] vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2 *Die Passion Jesu Christi* (2. Aufl. Gütersloh 1983), S. 119b: "Zu den Bildzeichen, die [...] auf die göttliche Natur des Gekreuzigten hinweisen, gehören auch die Engel." Es sind zwei bis vier an der Zahl, die zuerst als Thronassistenten das Kreuz umschweben. "Vom 13. Jh. an fangen die Engel das Blut des Erlösers in Kelchen auf."
61. Gerhard 1663, 3. Actus, S. 82a und 83a [siehe Anm. 30], R 11a-c.
62. Johann Arndt, *Vier Bücher Vom wahren Christenthumb* (Lüneburg 1679), Buch II, p. 11, R 30b (Abb. 3).
63. Siehe S. 70 und Abb. 5.
64. Hierzu s. das Pfeiffer-Zitat bei Anm. 22.
65. Daß I Joh 1,7 eine ganz zentrale Schriftstelle ist für den Glauben an die Recht-

- fertigung des Sünders, zeigen neben dem häufigen Zitat in Predigten auch die Vorkommen an Altären und auf Grabsteinen.
66. Vgl. Schloemann 1992 [siehe Anm. 26]; Renate Steiger, "Fallt mit Dancken, fällt mit Loben/ Vor des Höchsten Gnaden=Thron". Zum IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach', in: *Ars et musica in liturgia*, Festschrift für Casper Honders, hrsg. von Frans Brouwer und Robin A. Leaver (Utrecht 1993), S. 198-211, hier: 208.
67. Vgl. Gerhard 1663, 4. Actus, S. 140f. [siehe Anm. 30], R 13a/b; Heermann 1711, 11. Predigt, S. 377-380, R 17b - 18b.
68. Vgl. *Die Biblia Pauperum im Codex Palatinus Latinus 871 der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, hrsg. von Carl-August Wirth. *Codices e Vaticanis Selecti*, LI (Zürich 1982).
69. Vgl. Arioso 34 der *Johannes-Passion*, nach Jesu Verscheiden: den kosmischen Aufruhr, "weil sie den Schöpfer sehn erkalten".
70. Schon in ganz frühen Darstellungen ist der Anachronismus zu beobachten, daß diese zwei Szenen vor und nach dem Verscheiden Jesu in einem Bild zusammengefaßt sind, woraus erhellt, daß wir es in der Intention nicht mit historischen Abbildungen zu tun haben sondern mit heilsgeschichtlichen Deutungen.
71. Vgl. Gerhard und Heermann a.a.O. [siehe Anm. 67].
72. Vgl. Schiller 1983, S. 18a; 144a [siehe Anm. 60].
73. S. o. bei Anm. 29.
74. Müller 1669, S. 498-500 [siehe Anm. 13], R 3b - 4a.
75. Hiermit faßt Müller Str. I des Liedes zusammen; vgl. auch Gerhard 1663, S. 424 [s.o. bei Anm. 21], R 23a/b.
76. S. o. bei Anm. 56.
77. S. o. bei Anm. 63 und R 30c.
78. S. o. bei Anm. 59; vgl. auch BWV 136 *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz*, Arie 5, R 25c.
79. Heermann 1711, 3. Predigt, S. 74 [siehe Anm. 31], R 14a.
80. Zur Besetzung vgl. Dürr 1985, S. 644 [siehe Anm. 19].
81. Vgl. *J.S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary*, ed. Robin A. Leaver (St. Louis, MO 1985), S. 80.
82. Ich erinnere an die Wendung nach Dur in BWV 4/6 bei der Zeile "Das Blut zeichnet unser Tür"; s. o. S. 106-107.
83. Vgl. 2 Cor 5,21 und Martin Luther, *Von der Freiheit eines Christenmenschen*, Kapitel XII.
84. Vgl. Müller 1667, S. 625 [siehe Anm. 60], R 22. Müller zitiert zur Auslegung von Apoc 12,10f die Strophen 8 und 9 des Liedes von Heermann. Str. 8 ist die Vorlage der Arie BWV 5/5.
85. Bach bildet auch sonst das Lachen mit Triolen ab, vgl. BWV 110/1 *Unser Mund sei voll Lachens*.
86. BWV 105 *Herr, gehe nicht ins Gericht*, Rez. 4. Zu dieser Kantate vgl. den Beitrag von Martin Petzoldt in diesem Buch.
87. Tonbeispiel 3. Vgl. auch den Schluß des Pfeiffer-Zitats bei Anm. 22.
88. BWV 199/6 (Str. 3); BWV 163/6 (Str. 11); BWV 136/6 (Str. 9); BWV 148/6 (ohne Textmarke); BWV 89/6 (Str. 7); BWV 5 (ganz, Str. 2-10 umgedichtet); BWV 646.
89. Vgl. Müller 1669, Cap. 6 (Str. 11), 16 (alle Strophen), 23 (Str. 6+9) [siehe Anm. 13]; ders. 1679, 4. Predigt, S. 1033, Str. 1-3 [siehe Anm. 9]; ders., *Apostolische Schluß=Kette/ Und Krafft=Kern/ Oder Gründliche Auslegung der gewöhnlichen Sonn= und Fest=Tags=Episteln [...]* (Frankfurt am

Main 1671), Iudica, S. 118, Str. 2; ders. 1667, Michaelis, S. 625, Str. 8-9 [siehe Anm. 60] u.ö. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher (Kiel) teilte mir nach dem Vortrag ergänzend mit (ausführlicher im Brief vom 1.2.1994), daß in bezug auf die Choralbearbeitung ein vergleichbarer Befund zu verzeichnen ist: kaum ein anderes Lied sei so oft und vielfältig verwendet worden in dem von ihm untersuchten Bereich der Handschriftensammlungen mit protestantischer Kirchenmusik aus der Zeit von etwa 1650 bis etwa 1720, dazu rund 75 Druckwerken aus den Jahren 1639 bis 1704. ("Das dürfte zwar nicht völlig vollständig, aber doch überaus repräsentativ sein"; vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft xxii (Kassel 1978); die Untersuchungen wurden danach noch ergänzt.) "Wo soll ich fliehen hin" ist in den erhaltenen Kompositionen 16mal bearbeitet, in verschollenen Werken nach zeitgenössischen Inventaren und Katalogen 9mal belegt. Auffällig sei nun, daß sich unter den 16 erhaltenen Kompositionen nur eine reguläre Choral-kantate befindet (Joachim Gerstenbüt-tel), und ein schlichter Kantionalsatz auf

alle 11 Strophen, alle anderen zu nennenden Werke enthalten in Mischtexten einzelne Strophen des Liedes (so 8 = die Hälfte der Werke) oder (in 6 Fällen) ein instrumentales Choralzitat (bei dem allerdings nicht immer eindeutig bestimmbar ist, ob der Text von "Wo soll ich fliehen hin" gemeint ist oder das mit derselben Melodie verbundene "Auf meinen lieben Gott"). Beispiel für a): Johann Theile, "Das Blut Jesu Christi" mit "Wo soll" Str. 9 "Dein Blut, der edle Saft"; für b): Johann Pachelbel, "Verzag doch nicht", instr. Zitat zum Text "Flieh nur in meine Seitenhöhle" (hier muß "Wo soll ich fliehen hin" gemeint sein). – Die von Krummacher beobachtete spezifische Weise, daß das Lied eher mit einzelnen Strophen zur Tropierung verwendet wurde, hat ihre Parallele in den von mir oben in dieser Anmerkung genannten Vorkommen bei Heinrich Müller.

90. Das Heermannsche Lied wird in BWV 199 nicht auf die gewöhnlich mit ihm verbundene und auch von Bach später immer verwendete Melodie von "Auf meinen lieben Gott" gesungen, die in Moll steht, sondern auf eine in Weimar offenbar gebräuchliche Dur-Weise.
91. Siehe den Beitrag von Bernhard Casper.

Das hermeneutische Plus. Ein Versuch in heuristischer Absicht

Zusammenfassung

Jede 'persönliche' Rede hat bereits ein hermeneutisches Plus gegenüber der im aristotelischen Modell der Aussagesprache verstandenen Rede. Dem religiösen Sprechen eigenen 'odd discernment', 'total comitment' und ein spezifischer 'Zeitigungssinn'. Im Bereich der Kunst sensualisiert sich die Musik im Hören: als Hereinnehmen des Hörers in das Geschehen des Sich-Gebens und zugleich des Sich-Entziehens des Vernommenen. Musik und chorischer Gesang können zum Symbol endzeitlicher Versöhnung werden und zugleich zum Dienst am Evangelium.

1. Was verstehen wir unter Hermeneutik?

Frau Renate Steiger verdanken wir das hilfreiche Wort von dem "hermeneutischen Plus der Musik".¹ Dem, was dies bedeuten könne, soll im folgenden nachgefragt werden. Dabei muß ich mich als Philosoph freilich auf einen sehr bescheidenen und für Ihren Kreis von außen her kommenden Beitrag beschränken. Gestatten Sie, daß ich hierfür zunächst einiges ins Gedächtnis rufe, was den allermeisten von Ihnen bekannt sein wird.

Das Wort Hermeneutik fällt als ein Schlüsselwort für das Erfassen von Wirklich-

keit überhaupt erst ins Gewicht, seit der einheitliche Verstehenshorizont für Wirklichkeit zusammenbrach, der durch die klassische griechische Philosophie gegeben war und in den hinein sich auch das Christentum übersetzte. Die Reformation mit der Durchstreichung des römischen Lehramtes und die Ersetzung dieses Lehramtes durch "allein die Schrift" machte es nötig, ausdrücklich danach zu fragen, *wie* die Schrift denn *verstanden* werden solle. In diesem Zusammenhang wurde im 17. Jahrhundert eine eigene Lehre von der Kunst der *Auslegung* entwickelt.

Etwa mit dem Jahre 1800 und dem endgültigen Zusammenbruch des rationalistischen Systems einer Ontotheologie aber *generalisiert* sich das Problem. Schleiermacher erkennt, daß *jedes* Verstehen eines mir fremden Sprachkontextes der Kunst des Verstehens, d.h. einer Hermeneutik bedürfe. Da er mit dem Deutschen Idealismus aber eine letzte Gestalt der Ontotheologie nicht aufgibt, löst er das durch ihn nun zur philosophischen Würde gelangende Problem des Verstehens mittels des Geschehens der *Divination*. Wilhelm von Humboldt erkennt, daß sich in den verschiedenen Sprachen je verschiedene *Weltverständnisse* zu Wort melden. Bei Dilthey und im Historismus radikalisiert sich diese Einsicht. Aber man hält dort immer noch an der Fiktion eines neutral zuschauenden Subjekts fest, das, gleichsam wie in einem Museum, verschiedene Verstehens- und Bedeutungsganzheiten vor sich hat. Erst Denker wie Franz Rosenzweig, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer dringen bis zu dem *Geschehenskern* des Problems des Verstehens vor. Und die Frage, die sich angesichts dieses Geschehenskernes stellt, fällt zusammen mit der Frage, wie die nun nicht mehr in einer überlieferten Ontotheologie gesicherte menschliche Geschichte als Geschichte von je in Freiheit bestehenden und zugleich in die Geiselschaft eines

Miteinander hinein verstrickten Menschen geschehe. Zu dieser Geschichte gehört der solche Fragen Stellende als er selbst aber unweigerlich schon mit dazu.

In dem derart skizzierten Kontext möchte ich von Hermeneutik im philosophischen Sinn des Wortes sprechen. Und ich möchte das Wort für unseren Gebrauch übersetzen mit: Einsicht in das *Geschehen* von Verstehen. Und verstehen heißt immer schon: miteinander-*sein*.²

1.1. Der hermeneutische Zirkel

Dabei stellt sich als die erste entscheidende Einsicht einer sich so begreifenden Hermeneutik die dar, welche Heidegger unter dem Titel des hermeneutischen Zirkels auf den Begriff gebracht hat: Bedeutung geht immer nur aus dem totalen und unüberschreitbaren Ganzen von Wirklichkeit hervor, -*Welt*, die von einem Verstehenden her erschlossen ist, dem es in seinem Sein um dieses Sein selbst (und das kann zugleich nur heißen um *sein* überhaupt) geht.³

Husserls Grundthese, daß Erkennen sich immer nur in dem Zirkel von noesis und noema vollziehe, gewinnt bei Heidegger die Gestalt der sich zeitigenden Erschließung von *Welt* durch das *Dasein*, – ein durchaus wechselseitiges Geschehen. Die sich derart zeitigende Verstehenstotalität, die allem erst Bedeutung einräumt und damit jedem Wort, das gesprochen wird, auch erst seinen *Sinn*, nennt Heidegger den hermeneutischen Zirkel, aus dem es nicht als aus einem *circulus vitiosus* heraus, sondern in den es gerade hineinzukommen gelte.⁴

1.2. Das Verstehen des Anderen

Die weiterführende Frage, die hier entsteht, ist nun aber die, wie es, wird der hermeneutische Zirkel derart *nur* von dem verstehenden Dasein her erschlossen und übersteigt sich

dieses damit *nicht* in ein göttlich garantiertes Ganzes hinein, möglich wird, den *Anderen* zu verstehen.⁵

Das Problem der hermeneutischen Situation als das Grundproblem jedes Sprechens zeigt sich letzten Endes im Problem des Übersetzens. Dies hat Franz Rosenzweig noch vor Heidegger und Gadamer erkannt.⁶

Was aber heißt übersetzen? Rosenzweig in seinem Aufsatz *Die Schrift und Luther*:

Übersetzen heißt zwei Herren dienen. Also kann es niemand. Also ist es wie alles, was theoretisch gesehen niemand kann, praktisch jedermanns Aufgabe.⁷

Sie bemerken, daß das Wort "praktisch" hier auf die weitergehende und zwar auf die zwischen dem Anderen und mir weitergehende Geschichte zielt.

Gadamer hat das Geschehen des Verstehens der fremden Bedeutungstotalität mit dem Terminus "Horizontverschmelzung" auf den Begriff zu bringen versucht; ein Terminus, der alsbald von der rezeptionsgeschichtlichen Schule angegriffen wurde, – ein Angriff, der wiederum die Gefahr einer Einseitigkeit in sich birgt, weil er die Meinung aufkommen lassen kann, alles Verstehen gründe *nur* in der Rezeption. Eine Bedeutung, die sich im Übersetzen durchhalte, gebe es nicht. Für unseren Fall: Hören die Hörer Bachs nur was sie hören wollen?

Rosenzweig hat in *Die Schrift und Luther* das eigentliche Phänomen, das sich im glückenden Übersetzen zeigt, beim Namen genannt. Dieses besteht nämlich in der durch keinen Apriorismus vorwegnehmbaren *Zeitigung* von Verstehen selber. In dieses geht einerseits das, was übersetzt wird, konstitutiv mit ein. Andererseits gewinnt dieses *Was* im Übersetzen aber eine neue, offene und für das menschliche Miteinander bedeutsame *Zukunft*. Und schließlich waltet in diesem Geschehen der *Zeitigung*, so möchte ich hinzufügen, auch immer *Offenbarung* und *Ver-*

bergung zugleich. Es ist nie alles schon erschöpfend zu Ende gesagt.

1.3. Selbstsein, Miteinandersein und offene Zukunft; Freiheit

Ich will gerade deshalb auch ausdrücklich auf eine weitere Grundcharakteristik des hermeneutischen Phänomens aufmerksam machen, die uns, so vermute ich, auch in unserem Zusammenhang hilfreich werden kann. Versteht man das hermeneutische Geschehen nämlich in seinem Kern als Verstehen des in *Freiheit* bestehenden Anderen, in welchem es um unsere gemeinsame *Zukunft* geht, so wird klar, daß dieses Geschehen eben insgesamt nur ein *freies* Geschehen sein kann. Es *kann* geschehen, aber es *muß* nicht geschehen. Wir können es ein appellatives oder – im Anschluß an Levinas – ein *assignatives* Geschehen nennen, – ein mich vorladendes Geschehen.⁸

Ausgehend von diesen Präliminarien möchte ich nun versuchen, einige Gedanken zu dem "hermeneutischen Plus" zu formulieren.

2. Das hermeneutische Plus – welcher Verstehenstotalität gegenüber?

Ein Plus ist ein Mehr gegenüber einem Weniger. Das hermeneutische Plus muß sich als ein erschließendes Mehr einer weniger erschließenden Verstehenstotalität gegenüber zeigen. Und welche "weniger erschließende Verstehenstotalität" haben wir dabei vor Augen? Die nichtmusikalische Sprache der vertonten Sprache gegenüber? Oder überhaupt Sprache gegenüber Musik? Oder nichtbachscher Musik gegenüber Bachscher Musik?

Ich möchte, um bei meinem philosophischen Leisten zu bleiben, solche Unterscheidungen zunächst einmal vernachlässigen, um mich einer grundsätzlicheren Diffe-

renz zuzuwenden, die für das abendländische Sprachverständnis jedenfalls von größter Bedeutung geworden ist. Ich meine die Einschränkung des Verständnisses von Sprache überhaupt auf den *Aussagesatz*. Ihre klassische Gestalt hat diese Einschränkung in dem Organon des Aristoteles gefunden. Dort heißt es:

Es zeigt aber jede Rede etwas an [...] Dagegen sagt nicht jede etwas aus [...] So ist die Bitte zwar eine Rede, aber weder wahr noch falsch. Doch wollen wir von den anderen Arten der Rede absehen, da ihre Erörterung eher in die Rhetorik oder die Poetik gehört. Hier handelt es sich um die Rede im Sinne der Aussage.⁹

Mit dieser Einschränkung hängt zuinnerst zusammen, daß die Leitfrage für das Verstehen von Wirklichkeit seit der griechischen Klassik die Frage wird: *Ti to on?* Was ist das?¹⁰ Dies meint: Welche Stelle kommt ihm als *Washeit*, als *eidos*, als *quidditas* innerhalb des Ganzen des als *omnitudo realitatis*, Allheit der Sächlichkeit, schon im vorhin verstandenen Seins zu? Die Frage des Evangeliums "tis houtos estin?"¹¹ kann in diesem Kontext denn auch nur derart gestellt werden, daß *tis* in ein *ti* umgebogen wird. Und so sind ja die christologischen Konzilien des 4. und 5. Jahrhunderts im großen und ganzen vorgegangen. Und auch die Sprache der Schultheologie des 18. Jahrhunderts ist, und sogar in gesteigertem Maße, derart Sprache des Aussagesatzes.¹²

Was geschieht aber im Aussagesatz, den man in äußerster Formalisierung mit der Gleichung $S = P$ wiedergeben kann? Es geschieht nichts anderes als dies, daß das Verständnis von *sein* (und ich bitte Sie, dieses Wörtchen *sein* verbal zu hören wie *gehen*, *sich freuen*, *leben* – so auch: *sein*) auf *gegenständlich Vorliegendes* und in eine *abgeschlossene* Totalität hinein *Eingebrachtes* und derart denn auch *Gesichertes* reduziert

wird. Ausgeblendet wird dabei aber zweierlei:

- a. die unabsehbar und deshalb auch *unvorwegnehmbar geschehende Zukunft*, die sich immer als riskierte und mich angesichts meiner Möglichkeiten überraschende, mich meiner Möglichkeiten entsetzende Zukunft zeigt. Und
- b. das *Selbstsein* des Sprechenden wie des Hörenden. Denn diese können sich als neutral Zuschauende aus der Vergleichung von Subjekt und Prädikat draußenhalten. Sie müssen es sogar. Sie müssen das Spiel des Vergleichs von Subjekt und Prädikat "objektiv" vor sich ablaufen lassen.

Was ich hier in äußerster Vereinfachung skizziere, ist das Verständnis von *sein*, wie es sich im Paradigma der nicht performativen, sondern *konstatierenden* Sprache vollzieht, um hier Austins Terminologie zu verwenden.¹³ Sprachphänomenologisch gesehen haben wir es in diesem Gebrauch von Sprache aber mit dem Resultat einer Ausblendung zu tun, – die durchaus ihre Berechtigung hat. Aber schon Aristoteles hat ja angezeigt, daß es sich hier um eine Ausblendung handelt, und daß also die Bitte etwa nicht von dieser Art von Sprache ist. Dieses durch Ausblendung entstandene Verständnis von Sprache wurde für das nachfolgende Erfassen von Wirklichkeit aber zu dem führenden.

3. Das hermeneutische Plus jeder persönlichen Rede gegenüber der bloß objektivierenden Rede

Wir gehen deshalb über den Rahmen der von den Griechen herkommenden Konzeption von Sprache noch gar nicht hinaus, wenn wir behaupten, daß jede "persönliche Rede" (gestatten Sie mir einmal für unsere

Zwecke diesen heuristischen Begriff) ein hermeneutisches Plus, d.h. ein Mehr an erschließender Kraft gegenüber der kataphatischen und apophantischen Rede im Sinne des Aussagesatzes aufweist.

Ich will dies mit einem Beispiel illustrieren, das ich Wolfgang Schadewaldt verdanke. Gesetzt, daß jemand einen Ring aus Gold verkaufen will, ihn zum Juwelier bringt, dieser ihn wägt und dann sagt: "Der Ring ist schwer", so bedeutet dieser Satz: $S = P$, der Ring ist gleich 100 g. Und da ist dann auch nichts hinzuzusagen. Mit dem Satz ist man fertig. Der in ihm ausgesagte Sachverhalt liegt abgeschlossen vor. Er gebiert aus sich keine Zukunft.

Schadewaldt stellt dagegen den Satz, den die schöne Augsburgische Baderstochter Agnes Bernauer in Orffs *Bernauerin* singt, als Herzog Albrecht, der sich in sie verliebt hat, ihr in der Badstube seinen Ring ansteckt: "Oh, ist der schwer!"¹⁴ Hier bedeutet das "ist" nicht: der Ring wiegt soundsoviel Gramm. Vielmehr spricht sich die ganze Schwere des Schicksals, das die Bernauerin erleiden wird, in diesem "ist" aus: "Oh, ist der schwer!" Das "ist" erschließt hier eine offene, riskierte, nicht vorwegnehmbare, vielmehr nur in Furcht und Hoffnung zu erwartende Zukunft, die zugleich die der Sprechenden Agnes selbst ist, ihr eigenes, allerdings durch ihre höchstpersönliche Entscheidung mit zustande kommen werdendes *sein*. Dies können wir das hermeneutische Plus jeder im Ernste persönlichen Rede gegenüber der bloß objektivierenden Rede nennen.¹⁵ Und es fällt auf, daß dieses hermeneutische Plus sich wie von selbst in der *Intonation* und im *Rhythmus* meldet. Und schließlich vielleicht auch darin, daß im Sprechen hier ein *Schweigen* mitanwesend ist, ein Offenbleiben der Bedeutung des Bedeuteten, des sich in der Sprachgestalt Erschließenden. Dies meint in dessen keine Beliebigkeit, sondern zeigt sich als durchaus *deutliches* Bedeuten. Das mit-

anwesende Schweigen hat den Charakter des beredten Schweigens, also etwa den Charakter der definierten Pause im Sinne H. H. Eggebrechts,¹⁶ in der gerade das unsagbar Entscheidende – im *Actus tragicus* der Umschlag von dem Alten in den Neuen Bund – geschieht. Ich vermute, daß man auch, was Frau Steiger die “sprechende Wendung” im BWV 4,6 nannte, so verstehen könnte. Der Bruch gibt zu verstehen.

4. Das hermeneutische Plus der religiösen Sprache

Von hierher, so meine ich, falle dann durchaus aber auch Licht auf das Geschehen von religiöser Sprache. Unter religiöser Sprache im engeren Sinne verstehe ich sowohl die verkündigende wie die auf die Verkündigung antwortende bekennende und betende Sprache. Fragen wir, was religiöse Sprache über die im bloßen Aussagesatz sich artikulierende Sprache hinaus erschließt, so werden wir, um die Stichworte des bekannten Werkes *Religious Language* von I.T. Ramsey¹⁷ aufzugreifen, sagen dürfen: Das hermeneutische Plus der religiösen Sprache gegenüber der Sprache des bloßen Aussagesatzes besteht:

- a. in einem odd discernment
- b. in einem total comitment.

Es ist nicht ganz leicht, das erste der beiden aus der Diskussion des Bischofs Ramsey mit der ordinary-language-analysis erwachsene Merkmal ins Deutsche zu übersetzen. Am ehesten wird man mit der wörtlichen Übersetzung durchkommen: verrückte Wahrnehmung. Wahrnehmung, welche das von den gewohnten Sprachspielen Bedeutete sprengt. Wahrnehmung, die völlig unerwartet geschieht und derart, daß sie in kein schon gesichertes Ganzes einzuordnen ist, in

einem damit aber von unendlicher und unbedingter Bedeutung erscheint.

Denkt man aus dem Zirkel von Wahrnehmen und Wahrgenommenem heraus, so bedeutet odd discernment aber auch schon eine neue *Weise* des Wahrnehmens. Die gegenüber der alltäglichen und insbesondere der im Aussagesatz sich artikulierenden Wahrnehmung verrückte Wahrnehmung beansprucht den Hörenden und Sprechenden *derart ganz*, daß sie qua performativer Sprechakt nur als total comitment vollzogen werden kann. Und dies offenbar deshalb, weil es hier um nichts weniger als um den menschlichen Daseinssinn im ganzen geht, der, soll er vernünftiger menschlicher Daseinssinn sein, nur unendlicher Daseinssinn sein kann.

Die religiöse Sprache *spricht* in der von Kant mit der Frage “Was darf ich hoffen?” angezeigten “Dimension” von *sein*. Diese schließt aber die Dimension des *wißbaren* Seins und des unbedingt eingeforderten *ethischen* Handelns zu einer *unendlichen Einheit* zusammen, auf die hin sich der religiös sprechende Mensch verläßt.

Aus der Einsicht in den Geschehenscharakter von Sprache scheint es mir angebracht, zu den beiden von Ramsey angeführten Merkmalen des odd discernment und total comitment noch ein drittes hinzuzufügen, das ich

- c. den *Zeitigungssinn* des religiösen Sprechens

nennen möchte. Ich sehe nämlich gerade auch in diesem das hermeneutische Plus religiösen Sprechens gegeben.

Wenn ich von Zeitigungssinn spreche, so meine ich mit Zeit nicht die chronologische Zeit: Chronos als die Zahl der Bewegung,¹⁸ nicht die Zeit *in* der etwas geschieht, sondern die Zeit, die *selbst* geschieht, das Passieren von Geschichte selbst. Sie können

sich als Beispiel dafür den Fall vor Augen führen, daß ein Mensch sich mit dem anderen versöhnt. Was da "passiert" ist ein plötzliches Geschehen, durch welches aus dem Nichts neues *sein* geschaffen wird. Dieses Geschehen kann aber nicht durch das Abzählen einer Bewegung erfaßt werden.

Da es zu unserem Tagungsthema insgesamt paßt, will ich auch noch folgendes Beispiel anführen: In Albanien ist nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems die Blutrache wieder ausgebrochen. Es gibt dort seit alters her aber auch das Amt des "Blutversöhners". Dieser, ein vertrauenswürdiger Mann, muß zu dem, der zur Blutrache verpflichtet ist, gehen, um ihn davon zu überzeugen, daß er die Teufelskette der Blutrache unterbrechen müsse, daß er auf die Rache verzichten müsse, damit das Morden nicht weitergeht. Dazu nimmt er ein Kreuz mit und legt es mit dem Corpus nach unten auf den Tisch. Wenn der zur Blutrache Verpflichtete sich entschließt, seiner "Pflicht" zur Rache nicht nachzukommen, sondern zu vergeben, nimmt er das Kreuz und dreht es um, so, daß er den Leib des Gekreuzigten und diesem ins Angesicht schaut. Durch diese Zeichenhandlung besiegelt er, daß er zu der neuen Zukunft entschlossen ist. Was hier passiert ("die Zeit selbst geschieht"), ist durch keine Uhrzeit zu erfassen.¹⁹

Christliches Sprechen ist als verkündigendes Sprechen immer assignatives Sprechen. Es läßt den Hörer in dessen Freiheit vor, sich auf das in solchem Sprechen Bedeutete und Hoffnung Gebende einzulassen. Dieses Sich-Einlassen *kann* geschehen. Aber es *muß* nicht geschehen. Und ich meine, daß das hermeneutische Plus verkündigender christlicher Rede wesentlich in dieser Vorladung liegt, die indessen nicht zwingt.

Läßt sich der Hörende aber auf diesen nicht zwingenden Anspruch antwortend als er selbst ein, so *riskiert* er sich darin. Dieses Sich-Riskieren aber ist seinerseits nicht ein

für allemal *vorhanden*, so wie die Wahrheit eines Aussagesatzes ein für allemal vorhanden ist. Sondern es muß von dem Dasein je neu *gezeitigt* werden. Und sein hermeneutisches Plus erschließt sich nur in diesem je neuen "Zeithaben mit dem ganzen Dasein" für das in dem hermeneutischen Plus Bedeutete.²⁰

5. Das hermeneutische Plus des Kunstwerks überhaupt und der Musik insbesondere und sein Verhältnis zu der religiösen Sprache

Nachdem ich dies alles voraussetzen darf, möchte ich nun zu meinem letzten Punkt kommen, an dem mich allerdings auch die meisten Unsicherheiten und offenen Probleme plagen, nämlich zu der Frage, worin denn das hermeneutische Plus der Sprache des Kunstwerkes überhaupt und der Musik insbesondere bestehe und wie sich dieses zu dem verhalte, was wir eben das hermeneutische Plus der religiösen Sprache im engeren Sinn nannten.

Ich kann mich nicht anheischig machen, hier eine Ästhetik zu entwickeln. Jedoch meine ich sagen zu können, daß die Sprache des Kunstwerkes (wenn wir sie denn eine Sprache nennen wollen) sich jedenfalls dadurch von den gewohnten Sprachspielen unterscheidet, daß das Kunstwerk, obwohl selbst in endlicher Gestaltung sich zeitigend, dennoch ein *Unendliches an Bedeutung* vorbringe. In diesem Sinne kann man mit Mörike sagen: "Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst".²¹ Nur das Unendliche ruht in sich selbst, weil es von nirgendwoher eine Grenze erfährt. Deshalb erscheint die endliche Gestalt des wirklichen Kunstwerkes denn auch immer als *Symbol*, nämlich als Zusammenwurf unendlicher unsagbarer Bedeutung mit endlich sich sagender Gestalt. Und vermutlich besteht eines der Geheimnisse der

Musik Bachs – aber ich rede hier völlig als Laie – darin, daß dieser Zusammenwurf in Bachs Musik mit solcher Präzision geschieht. Oder vielleicht sollte ich besser sagen, daß das Sich-Geben seiner Musik aus dem unsagbaren Unendlichen heraus sich so rein vollzieht, – so, daß überall die Geste des Empfangens des Sagbaren aus dem Unsagbaren heraus mit anwesend ist.

Weil das Kunstwerk das unsagbare Unendliche in seiner Abwesenheit zugleich doch anwesend sein läßt, “gibt es zu denken”.²²

Deshalb kann man denn auch in dem Kunstwerk verweilen als in einem in sich selbst unendlich Lebendigen.²³ Aber man kann darin verweilen eben nicht wie in einem erschöpfend Bekannten und deshalb auch Abzuhakenden, mit dem man fertig ist.²⁴ Sondern man verweilt in dem Kunstwerk, es vernehmend oder es betrachtend als in der abwesenden Anwesenheit des Unendlichen, das Zukunft gibt. Und derart kann in dem Zirkel von Wahrnehmen und Wahrgenommenem das Kunstwerk denn auch das eigene Leben verwandeln²⁵ oder in die Verwandlung vorladen.²⁶

Ich meine, dies zunächst einmal von jedem Kunstwerk sagen zu können. Frage ich mich nun aber, worin sich die Musik von anderen Werken der Kunst unterscheidet, so werde ich vor allem darauf aufmerksam, daß sich die Musik in einem ausgezeichneten Sinne mittels der Zeitigung selbst ins Werk setzt. Sie ist Zeitkunst.²⁷ Musik zeigt sich als *Gestalt von Zeitigung*. Nicht von ungefähr wählt Augustinus deshalb in seinen berühmten Reflexionen über die Zeit, die, anders als bei Aristoteles, sich zugleich als eine Besinnung auf die *vita mea* erweisen, als Beispiel für diese Zeitigung das Singen eines Liedes.²⁸ Die Musik von Rang gibt gerade dadurch zu denken, daß sie das unsag-

bare und derart abwesende Unendliche gerade durch das Geschehen der Zeitigung selbst den Hörer berühren läßt. Sie kann dessen eigene Daseinszeitigung mitformen.²⁹

Die Musik sensualisiert sich im *Hören* und nicht im *Sehen*. Während das Sehen sich in einem Anwesen oder Abwesen von zu Sehendem vollzieht (*kataphasis* oder *apophansis*), zeitigt sich das Hören in einem *Hineingenommenwerden* in das Geschehen des Sich-Gebens und zugleich des Sich-Entziehens des Vernommenen. Deshalb kann es denn auch in einer besonderen “Innigkeit” (Hölderlin) in das offene, unerschöpfliche *Geheimnis*, von dem jedes menschliche Dasein Kunde gibt, hineinreichen und es in sich aufnehmen. Dieser Differenz zwischen Sehen und Hören entspricht denn ja auch, daß das Sehen den Sehenden für gewöhnlich von dem Gesehenen distanziert. Der Hörende hingegen hat viel eher die Chance, in das Geschehen des Hörens und dessen im Sich-Geben und Entziehen sich zu verstehen *Gebendes* hineingezogen zu werden. Deshalb ist, wie Aristoteles zumindest anfänglich bemerkt hat, das Hören der ursprünglichere Sinn.³⁰ Kant hat das auf seine Weise im *opus postumum* neu entdeckt: “Das Denken ist ein Sprechen und dieses ist ein hören”.³¹

Ich meine nun, daß in diesem ihrem im Hören vornehmlich sich sensualisierenden *Zeitigungscharakter*, den ich dem im Sehen sich vornehmlich sensualisierenden *Anwesenheits- und Überschaubarkeitscharakter* gegenüberstellen möchte, das besondere hermeneutische Plus der Musik zu suchen ist. Die Musik gibt zu verstehen, was *sein* (verbal verstanden) unseres Daseins zuinnerst ausmacht: *sein* als Geschehen, das sich selbst nicht in die Hand bekommen kann und dadurch in seinem sich sagenden *sein* auf ein unsagbares Geheimnis verwiesen ist.³²

6. Das hermeneutische Plus der Musik und das religiöse Verstehen

Wie verhält sich nun aber dieses hermeneutische Plus der Musik, welches in der Zeitigung selbst das unendlich Unsagbare und dennoch von uns ständig Gesuchte zu verstehen gibt, zu dem, was "religiöse Sprache" zu sagen hat?

6.1. Die natürliche Religiosität der Musik³³

In einem gewissen Sinn wird man sagen dürfen, daß die Sprache der Musik, wenn immer es sich um große Musik handelt, in sich selbst religiöse Sprache ist, – vorausgesetzt, daß wir Religiosität hier in einem *weitesten Sinne* verstehen: Verhältnis des Menschen zu einem unsagbaren und für ihn doch über alles andere hinaus unbedingt Bedeutsamen.

Nennt man dieses das *Geheimnis*, das alle menschliche Geschichte als Geschehen des menschlichen Miteinander in Gang bringt und in Atem hält, so steht Musik, und vor allem der chorische Gesang, dazu in einem besonderen, dieses ausstehende Geheimnis symbolisch anzeigenden Verhältnis. Dies hat bereits Origenes gesehen.³⁴ Und dies bringt denn etwa auch Hölderlin in der "Friedensfeier" zur Sprache: "Bald sind aber Gesang wir".³⁵ Und von Hölderlin auf die Spur gebracht, denken darüber je in ihrer Weise Rosenzweig und Heidegger nach.³⁶ Musik und chorischer Gesang können zum Symbol der endzeitlichen Versöhnung werden, der großen Stille, die uns fehlt. Und dennoch ist alle menschliche Geschichte von der Sehnsucht nach ihr bewegt.³⁷

Allerdings *muß* Musik nicht so perzipiert werden. Sie kann durchaus (und warum nicht?) in der Ordnung des rein Sensuellen oder auch des rein ästhetisch Gefälligen perzipiert werden. Sie kann sogar in den Dienst des Idolischen treten, wie der Gebrauch der Musik durch totalitäre Regime zeigt. Sie

kann dies gerade deshalb, weil ihr eine natürliche religiöse Bedeutung innewohnt.

6.2 Musik als Dienerin am Evangelium³⁸

Das Evangelium *gründet* in Jesus Christus. Aber die Musik als "Korrektiv" kann dazu helfen, daß das in Theologie und Predigt Gesagte in einer *volleren menschlichen Weise* vernommen wird, und daß der Akt des Glaubens sich in dem *Geschehen* des Sich-Freigebens an das unsagbare Geheimnis Gottes hält und sich zugleich aus diesem empfängt.

Unterscheiden wir *Glauben* im biblischen Sinne von *Religiosität* überhaupt, so kann das hermeneutische Plus der Musik, das in sich schon Religiosität meint, in den *Dienst* dieses Glaubens treten. Ich finde hier keine bessere Verhältnisbestimmung.³⁹

Das hermeneutische Plus der Musik *kann* mit dazu beitragen, jenen ausdrücklichen Anspruch des unsagbar Unendlichen, den wir in der theologischen Schulsprache "geschichtliche Offenbarung" nennen, ausdrücklicher zum Vorschein kommen zu lassen. Und dies kann gerade deshalb geschehen, weil es im biblischen Glauben ja nicht um eine Doktrin, sondern ausdrücklich um eine *Weise des Sich-zeitigens* des Menschen geht. Glauben kann man ja dahin bestimmen, daß es in ihm darum gehe, daß der Mensch als geschichtliches Dasein im Sich-Freigeben an die Zusage Gottes einen *Weg gehe*, – wie Abraham, daß er, dazu befähigt durch Jesus Christus, "Anhänger des Weges" wird,⁴⁰ d.h. sich angesichts unserer *conditio humana*, zu der unsere Schuld gehört, auf die Bewegung des neuen Lebens einläßt, die in dem, der sich im Jordan mit uns solidarisch zeigte, von Gott her beginnt. Christsein heißt nichts anderes als sich mit dem eigenen Leben auf das bräutliche und die Zukunft in sich bergende Verhältnis zu Gott dem Unsagbaren einzulassen. In dieses Sich-Einlassen nimmt den Hörenden etwa das

Choralduett aus BWV 37 *Wer da gläubet und getauft wird* hinein: "Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut".

Curriculum vitae

Bernhard Casper, geb. 1931, Studium der Philosophie und Theologie in Freiburg/Br. und Rom. 1959 Promotion mit einer Dissertation über einen ekklesiologischen Ansatz im Umkreis des Deutschen Idealismus. Studentenseelsorger. 1967 Habilitation mit der Arbeit *Das dialogische Denken. Über die religionsphilosophische Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebners und Martin Bubers* (Freiburg 1967). 1971 Ordinarius für Fundamentaltheologie in Augsburg. 1979 Professor für Fundamentaltheologie und Christliche Religionsphilosophie in Freiburg/Br., 1981 Ordinarius für Christliche Religionsphilosophie. Veröffentlichungen zu Fragen der Theorie der Sprache (*Sprache und Theologie. Eine philosophische Hinführung*, Freiburg 1975) und zur neueren christlichen und jüdischen Religionsphilosophie (B. Welte, M. Heidegger, F. Rosenzweig, E. Levinas).

Anmerkungen

1. Vgl. Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, *Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach* [= Bulletin 1], hrsg. von Renate Steiger (Heidelberg 1988), S. 79.
2. Ich schreibe hier wie häufig auch im folgenden den Infinitiv des Verbums "sein" klein, um darauf aufmerksam zu machen, daß ich ihn nicht substantivisch, sondern verbal, d.h. in seinem Zeitigungssinn gebrauche.
3. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [suz]

152: "Das Verstehen betrifft als die Erschlossenheit des Da immer das Ganze des In-der-Welt-seins".

4. *suz* 153: "Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen."
5. Die Situation, die hier entsteht, kann man vielleicht mit Simone Weils drastischem Bild anschaulich machen: "Jeden Menschen als eine Flasche zu sehen, in der ein Geist wohnt. Die Flaschen bewegen sich, begegnen, berühren, stoßen einander (ohne dem Glas wehzutun, denn es ist unzerbrechlich, doch dem Wesen, das darin ist) [...]. Simone Weil, *Zeugnis für das Gute* (München 1990), S. 134.
6. "Das Übersetzen ist überhaupt das eigentliche Ziel des Geistes; erst wenn etwas übersetzt ist, ist es wirklich *laut* geworden, nicht mehr aus der Welt zu schaffen" (Franz Rosenzweig, *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften* [GS] (Den Haag-Dordrecht 1976-1984), 1, 460). Jeder "hätte seine eigene Sprache, wenn es ein monologisches Sprechen (wie es die Logiker, diese Möchtegern-Monologiker, für sich beanspruchten) in Wahrheit gäbe und nicht alles Sprechen schon dialogisches Sprechen wäre und also – Übersetzen" (GS 3, 749).
7. GS 3, 749.
8. Zu assignation bei Levinas vgl. Emmanuel Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (Freiburg 1992), S. 194f. u.ö.
9. *Organon* II, 17a.
10. Aristoteles, *Metaphysik* 1028 b 4.
11. Mk 4,41. Die *Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament* von A. Schmoller (Stuttgart 1953) hat noch nicht einmal das Stichwort *ti*s, sondern ordnet dieses unter *ti* ein.
12. Es wäre sicher lohnend, zu untersuchen, worin sich die Sprache der Predigten in

- der Zeit Bachs von der Sprache der Schultheologie sprachphänomenologisch gesehen unterscheidet.
13. Vgl. J.L. Austin, 'How to do things with words', ed. J.O. Urmson, (Oxford 1962). Deutsche Ausgabe: "Zur Theorie der Sprechakte" [E. von Savigny] (Stuttgart 1972).
 14. Vgl. Wolfgang Schadewaldt, 'Das Wort der Dichtung'. In: *Wort und Wirklichkeit*. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste (München 1961), S. 105.
 15. Nach Schadewaldt kommt ihm Deutlichkeit, sapheneia, zu, obwohl ihm keine akribeia im Sinne des Aussagesatzes zukommt.
 16. Der Kantatentext "insgesamt stellt der alttestamentlichen Lex die neutestamentliche Gnade gegenüber, deren Eintritt im chorischen Mittelsatz "Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben" vorbereitet wird. Im folgenden Satz ist der Gnadenakt vollzogen: "[...] du hast mich erlöst, Herr". Die mit einer Fermate versehene Generalpause am Schluß des Mittelsatzes und vor der Erlösungstatsache ist die Stille, in welcher der Gnadenakt geschieht: es ist eine in diesem Sinne definierte Pause, und sie ist als sichtbare Pause auszuführen (indem der Dirigent die Hände erhoben hält und die Ausführenden regungslos verweilen)". In: *Musik im Abendland. Prozesse und Station vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München 1991), S. 444.
 17. Ian T. Ramsey, *Religious Language* (London 1957), S. 19ff, 28ff, 49, 91.
 18. Aristoteles, *Physik* 219b.
 19. Ich entnehme dieses Beispiel einer Sendung des ARD Weltspiegels aus dem Jahre 1992.
 20. Das Gebet z.B. braucht je wieder Zeit, wenn es vollzogenes Gebet und nicht nur literarische oder ästhetische Wahrnehmung oder Feststellung eines Gebetstextes durch den Liturgiewissenschaftler sein soll.
 21. E. Mörike, 'Auf eine Lampe'. In: G. Baumann, (Hrsg.): E. Mörike, *Sämtliche Werke* 1 (Stuttgart 1950), S. 105.
 22. Vgl. dazu P. Ricoeur, *Symbolik des Bösen* (Freiburg ²1988), S. 405. "Das Symbol gibt zu denken [...]" Das Sein stellt den Menschen "in jedem Symbol zur Rede".
 23. Frau Steiger hat uns auf das *Nunc stans*, das in der Musik Anwesenheit gewinnen kann, hingewiesen in: 'Methode und Ziel einer musikalischen Hermeneutik im Werke Bachs', in: *MUK* 47 (1977), S. 211f.
 24. Also im Sinne des *to ti en einai*, des *quod quid erat esse* als dem Grundbegriff des feststellenden Denkens.
 25. Vgl. S. Weil: "Betrachtet man drei Stunden lang ein Bild ersten Ranges, so erfährt die Betrachtung eine wesentliche Veränderung. 'Die Quantität schlägt in Qualität um'. [...] Dies ist die Gnade, durch welche die Zeit über die Zeit hinausführt". *Zeugnis für das Gute* (München 1990), S. 162.
 26. Vgl. Rilke, *Archaischer Torso Apollos* (Der neuen Gedichte anderer Teil): "[...] denn da ist keine Stelle / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern." In: *Sämtliche Werke* 1 (Frankfurt a. M. 1987), S. 557.
 27. Wobei hier fließende Übergänge etwa zur Lyrik und zum Roman, zum Drama in Rechnung gestellt werden mögen; eine klarere Unterscheidung hingegen besteht zum Bild, zur Skulptur, zur Architektur. Es kommt allerdings auch hier darauf an, wie diese im Akt des Sehens re-inszeniert werden.
 28. Augustinus, *Confessiones* XI 28, 38.
 29. Vgl. dazu Bettina von Arnim, die in ihrem Briefwechsel mit Goethe bemerkt:

- “Wenn man von einem Satz in der Musik spricht und wie er durchgeführt ist, oder von der Begleitung eines Instruments und von dem Verstand, mit dem es behandelt ist, da meine ich gerade das Gegenteil, nämlich, daß der Satz den Musiker durchführt, daß der Satz sich oft aufstellt, sich entwickelt, sich konzentriert, bis der Geist sich ganz in ihn gefügt hat”. Zit. nach M. Heidegger, *Der Satz vom Grund* (Pfullingen 1957), S. 151.
30. Vgl. dazu *De sensu* 473 a 3 und Gadammers Auslegung in Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke [GW]* (Tübingen 1986), I, 406.
31. Akademieausgabe 21, 103. – Im Denken Augustins: Das Geschehen des Liedes zeigt sich als ein ständig neues Sich-Geben und Sich-Entziehen zugleich. Das Lied ist nur, indem die Töne kommen und vergehen. Dadurch aber wird die Aufmerksamkeit evoziert, die sich auf das unendlich Bleibende hin ausgerichtet findet: “Praesens tamen adest attentio mea [...]”; Augustinus, *Confessiones* XI, 28, 38. Gerade dadurch aber wird das Geschehen von Musik, hier des Liedes, zum Analogon für die *distentio*, als welche sich mein zeitliches Leben zeitigt und in welcher gleichwohl die *intentio* der Hoffnung auf das Bleibende auszumachen ist.
32. Im Denken Augustins: “*distentio est vita mea*”. Darin richtet sich die Aufmerksamkeit des Hörenden gerade auf das, was wir, sehr unbeholfen, das unendlich Bleibende nennen können. Mit Boethius: Die “*interminabilis vitae simul tota et perfecta possessio*”. Boethius, *Philosophiae consolationis libri quinque* v.6.p. [Gigon] (Zürich 1990).
33. Natur ist eines der vieldeutigsten Worte unserer Sprache. Ich gebrauche “natürlich” im Sinne von: Was sich in seinem Aufgehen (*phyesthai*) von sich selbst her zeigt.
34. “Es kennt aber auch das Evangelium jenes aus der Tonkunst stammende Wort, wo es heißt: ‘Er hörte die Symphonie und den Chor’. Denn es ziemte sich, als der Sohn aus der Verlorenheit wiedergefunden wurde, ob des in Reue entstandenen Zusammenklangs mit dem Vater, daß da eine Symphonie erklang, um das Haus zu ergötzen [...]”. Kommentar zu Matthäus 18,19 im Matthäuskommentar 14, 1-2, Migne PG 3, 1182-90. Deutsch in: *Origenes. Geist und Feuer. Ein Aufbau aus seinen Schriften* von Urs von Balthasar (Salzburg 1938), S. 432-433.
35. Ulrich Häussermann, *Friedensfeier. Eine Einführung in Hölderlins Christushymnen* (München 1959), S. 12: “Viel hat von Morgen an / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander / Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang”.
36. Für Rosenzweig vgl. *Stern der Erlösung*, GS 2, 258ff. und KS 217 [= GS 4,1 - S. 16]. Für Heidegger: *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen 1965), S. 266ff. Zu der Verwendung des Hölderlin-Verses bei Heidegger sagt Georgios Xiropaidis in seiner Dissertation *Einkehr in die Stille. Bedingungen eines gewandelten Sagens in Heideggers “Der Weg zur Sprache”* (Freiburg/Br. 1991), S. 243 mit Recht:
- Gesang ist nicht die nachträgliche Vertonung des Gesprochenen und Geschriebenen. Es handelt sich vielmehr um ein gegenüber dem Gespräch gewandeltes Sagen, dem jegliche Selbstreflexivität abgeht, ein Sprechen, dem jegliche transzendente Bürgschaft fehlt, ob die Sprechenden sich jeweils auf das Eine und Selbe beziehen oder nicht, ein Sagen also, dem sein eigenster Ort, von dem aus es spricht, verborgen bleibt. Gesang ist das Sagen, das die Erfahrung des Endes der Sprache einbezogen hat [...].

Über die Bedeutung des chorischen Singens bei Rosenzweig vgl. B. Casper, *Das dialogische Denken. Eine Untersuchung der religionsphilosophischen Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebners und Martin Bubers* (Freiburg 1967), S. 128f.

37. Mir scheint, daß Heidegger diese Bewegung meint, wenn er in den "Beiträgen zur Philosophie" sagt: "Wenn uns eine Geschichte, d.h. ein Stil des Da-seins, noch geschenkt sein soll, dann *kann* dies nur die *verborgene Geschichte der großen Stille* sein, in der und als welche die Herrschaft des letzten Gottes das Seiende eröffnet und gestaltet". M. Heidegger, *Gesamtausgabe* Bd. 65 (Frankfurt 1989), S. 34.
38. Wenn wir so formulieren, stellt sich die bekannte Frage, ob die Dienerin der Herrin die Schleppe nachtrage oder ihr nicht vielmehr mit der Fackel voranleuchte.

Ich verstehe das Verhältnis von Musik und Evangelium analog zu dem Verhältnis Denken – Theologie, das Heidegger in seinem Vortrag "Phänomenologie und Theologie" aufgewiesen hat: "Die Philosophie ist das mögliche, formal anzeigende ontologische Korrektiv des ontischen, und zwar vorchristlichen Gehaltes der theologischen Grundbegriffe. Philosophie kann aber sein, was sie ist, ohne daß sie als dieses Korrektiv faktisch fungiert" (M. Heidegger, *Phänomenologie und Theologie* (Frankfurt 1970), S. 32).

39. In diesem Sinne möchte ich die differenzierte These von Meinrad Walter unterstützen, daß Bach *auch* ein Diener am Evangelium war.
40. Apg 9,2; 19,9; 24,14. Vgl. dazu *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* v, S. 93ff.

Den Glauben verstehen mit J.S. Bachs Kantaten – am Beispiel der Taufe

Zusammenfassung

Die Taufe wird in Bachs Kirchenkantaten musikalisch-theologisch entfaltet. Bach bringt sie in einem dreifachen Sinne zur Sprache und zur Musik-Sprache: was wir von der Taufe *glauben* (BWV 7), wie wir sie im Leben *bezeugen* (BWV 132) und welche *Hoffnung* sich mit ihr verbindet (BWV 37). In dieser an den drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung orientierten Hermeneutik zeigt sich das *hermeneutische Plus* Bachs als das unmittelbare Ausführen dessen, was die Worte auslegen, insbesondere in der Frage: was heißt Neues Leben?

Meine Überlegungen sind der Versuch, das von Bernhard Casper grundsätzlich Bedachte in die speziellere musikwissenschaftlich-theologische Bach-Analyse¹ hinein zu 'übersetzen', um so das philosophisch beschriebene Phänomen des hermeneutischen Plus² nun auch in Bachs geistlicher Vokalmusik an drei Beispielen aufzuzeigen. Vielleicht mag so die Integration von philosophischer Grundsätzlichkeit und werkbezogener Konkretheit ansatzweise gelingen, damit Sie nicht am Ende mit Friedrich Schlegel sagen müssen: "In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst".² Nun also näherhin zur 'Kunst' – aber ohne die Philosophie zurückzulassen.

Die Beispiele sind aus dem Themenbereich *Taufe* genommen, der in einigen Kantaten eine Rolle spielt,³ bisweilen sogar die Hauptrolle. Wir finden hier biblisch inspirierte Texte, die in ihrer Bildhaftigkeit, ihrem Affektgehalt und ihrer Dramatik wiederum für Bach *musikalisch inspirierend* wurden. *Biblisch inspiriert* heißt: auf die biblischen Zeugnisse zur Taufe erinnernd zurückbezogen;

– etwa auf die Taufe Jesu durch Johannes: *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 7), zum Johannistag;

– oder auf das 'adventliche' Zeugnis Johannes des Täuflers: *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn* (BWV 132), – auf den Vierten Adventssonntag;

– oder auf den 'Taufbefehl' Jesu: *Wer da gläubet und getauft wird* (BWV 37), – zu Himelfahrt.

Weitere Beispiele wären ergänzend zu nennen (siehe Anm. 3); wichtig ist, daß diese beiden Qualitäten (biblische und musikalische Inspiration) *ineinander* greifen; sie stehen nicht bloß nebeneinander und schon gar nicht gegeneinander. Vielmehr bemißt sich schon die theologisch-musikalische Qualität der Texte daran, wie gut ihnen diese Integration gelingt.⁴

Was heißt eigentlich *Taufe*? Schon die Kantatentitel sagen das in ihren an der Sprache der Katechismen und Predigten orientierten 'Kurzformeln': die Taufe ist das heilige *Geist- und Wasserbad*, sie ist zurückbezogen auf die Taufe Jesu (*Christ unser Herr zum Jordan kam*); ihr Anspruch zielt auf die menschliche Antwort: *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn* (für den ankommenden Messias, der 'zu aller Zeit' und in jedem ankommen will); und sie ist schließlich in ihrer unaufgebbaren Verknüpfung mit dem Glauben die Verheißung unverlierbarer Seligkeit: *Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden*. Nicht erst der Philosoph

Martin Heidegger erkennt, daß Glaube “*Wiedergeburt*”⁵ bedeutet. Taufe heißt (im Sinne einer ‘Kurzformel’): erfahrene Verheißung Neuen Lebens, das in Kreuz und Auferstehung Jesu Christi gründet – und deshalb erinnert, bezeugt und erhofft wird; Glauben ist und bleibt die dreifache Einheit von Erinnerung, Zeugnis und Hoffnung.

Das wichtigste Stichwort ist dabei das *Neue Leben*.⁶ Ich will fragen, wie Bach es – im Wechselspiel von Wort und Ton – als Gegenwart der Verheißung zur Sprache bringt, indem er in der endlichen Musik etwas vom Unendlichen erfahren läßt: was heißt und wie geht Neues Leben? Und dies läßt sich in der Tat nur in einer Sprache zur Sprache bringen, der die eben skizzierten Merkmale eignen. Deshalb zunächst einige Bemerkungen zu den Texten aus dieser Perspektive.

Odd disclosure – “Verrückte Wahrnehmung”:

BWV 7: “Das Aug allein das Wasser sieht” (‘normale’ Wahrnehmung) – “Der Glaub allein die Kraft versteht / Des Blutes Jesu Christi” (Glaubens-Wahrnehmung); und vor allem: “die Flut, die allen Schaden heilet gut”.⁷ In diesem (verheißenden) Satz ist das ‘Selbst’ ebenso impliziert (“Auch von uns selbst begangen”) als ‘auf dem Spiel stehendes’ wie die Zukunft.

Total comitment – “Ganzheitliche Inanspruch-Nahme”:

BWV 132: “[...] dein *ganzes* Leben / Muß von dem Glauben Zeugnis geben!” Oder wenn Sie mir ein auf den ersten Blick weitab liegendes Beispiel gestatten, das ich der Jakobus-Liturgie entnehme, dem Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus): “*Tam pia, tam bona, tam rata dogmata sunt imitanda*”.⁸

Martin Luther: “Christi Leiden muß nicht mit Worten und Schein, sondern mit dem Leben und wahrhaftig gehandelt werden”.⁹

“Zeitlichkeit”:

Glauben ist das zeitliche Geschehen der Bewährung des Geglauten im Leben.¹⁰ Dieses Leben wird nun durch die Taufe zu Neuem Leben – in den Horizont des Reiches Gottes gestellt (“O heiliges Geist- und Wasserbad, / Das *Gottes Reich* uns einverleibet / Und uns ins Buch des *Lebens* schreibet! – Und uns das *neue Leben* schenket”); sprachlich benannt wird dies als:

– ein Wechsel-Spiel von Geben und Nehmen (BWV 165): “neues Leben schenket” (von Gott her) – “daß ich Leben finde” (vom Glaubenden her).

– ein Übergang von der Vergangenheit in die Gegenwart und in die Zukunft (BWV 132): “Den alten Menschen kränke, / Daß der neu leben mag”.

– Zwischen dem alten und dem Neuen Leben steht – vereinfacht gesagt – die “Missetat”, die wunderbar “ertränket” (BWV 165) werden muß. Das neue Leben ist immer wieder in Frage gestellt – der “Taufbund” ist (vom Menschen aus) oft “gebrochen” (BWV 132: “Ich habe dich verleugnet mit dem Leben!”).

Wie übersetzt Bach dieses “Neue Leben” in die Musik?

Das soll die Frage sein, die zum Phänomen des hermeneutischen Plus’ hinführen soll. Ich will versuchen, diese Übersetzung in drei Schritten zu entfalten, deren Dreiheit eine so lange (und wechselvolle) Geschichte hat, daß ich sie vorläufig-heuristisch als un-abdingbar zum Menschen gehörend verste-

hen möchte. Es ist zunächst die Dreiheit als dreifache Ekstatik der *Zeit* (Herkunft, Gegenwart, Zukunft), dann aber auch die der drei 'theologischen *Tugenden*' des Glaubens, Liebens und Hoffens. Wir begegnen diesem Dreischritt in der Schriftauslegung gemäß dem mehrfachen Schriftsinn – der vorreformatorischen Bibel-Hermeneutik, über deren Bedeutung bei Bachs Textdichtern, zumal bei Salomon Franck, eigens zu handeln wäre –, aber irgendwie ja auch noch in Immanuel Kants berühmten Fragen: 'Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?'¹¹ (Kants Ersetzung von Glauben durch Wissen ist vielleicht weniger gravierend als sie auf den ersten Blick scheint, denn "Gewißheit" ist ein Moment des Glaubens). Die drei Momente der "Dreiheit"¹² – als einer dreifachen Einheit – sind:

– die *Herkunft*: was wir von ihr *glauben* (Kant: was kann ich wissen? – wessen ['sächlich' und 'personal'] können wir gewiß sein?); dies ist das Hauptthema in *BWV 7 Christ unser Herr zum Jordan kam*. Glauben gründet in der Taufe, die erinnert¹³ wird: sie ist Taufe auf den Tod und die Auferstehung Christi und deshalb von ihm her (im geistlichen Verstehen) der Beginn Neuen Lebens.

– die *Gegenwart*: wie wir hier und heute das Gegläubte im *Lieben* bezeugen; Salomon Franck (*BWV 132*): "Soll Christi Wort und Lehre / Auch durch *dein Blut* versiegelt sein" – dies verhindert die 'dogmatische' (im Sinne Kants) Engführung im ersten Punkt. Glaube *lebt* also in der Taufe, wie sie bezeugt wird (vgl. vor allem *Kantate BWV 132 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*). Dieses Bezeugen geschieht im Spannungsfeld von Sünde und Rechtfertigung (*simul iustus et peccator*), wie es besonders die *Kantate BWV 165 O heiliges Geist- und Wasserbad* entwirft: "Doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen – Erbarme, Jesu, dich / Aus Gnaden über mich!"

– die *Zukunft*: wie wir überhaupt nur lieben

und glauben können, weil wir *hoffen* auf die endgültige Erfüllung des bereits anfänglich Erfahrenen. Glaube lebt so von der endgültigen Versöhnung, die erhofft (in *spe*) und zugleich als Erhoffte schon anfänglich gegenwärtig (in *re*) wird. Vgl. vor allem *Kantate BWV 37 Wer da gläubet und getauft wird*.

Wie kann dieses Hoffen in die Sprache kommen und in die Musik-Sprache? Hier liegt die vielleicht interessanteste Dimension des hermeneutischen Plus': es zeigt und zeitigt sich im andeutenden Verweisen auf das Unsagbar-noch-Ausstehende, welches aber gerade in diesem Verweisen schon Gegenwart wird. Gottes unsichtbare Gegenwart nach *Röm 1,20* (Luther: sein unsichtbares Wesen – wahrnehmen¹⁴).

Eine *Kantate*, die *nur* das Hoffen thematisiert, kann es wohl nicht geben! Aber in allen *Kantaten*, die die ersten beiden Punkte thematisieren, gibt es Überschreitungen 'hier'-hin. Das Erhoffte 'meldet' sich im Erinnern und Bezeugen, und macht gerade dadurch das Erinnern und Bezeugen glaubhaft. Bachs *Kantaten* 'zeigen' etwas vom Glauben als einem Erinnern, Bezeugen und Erhoffen, indem sie es hören lassen. Und letztlich sind sie das ja selbst. Die *Kantate* ist nicht nur ein 'Gefäß', mittels dessen Erinnerung geschieht, sondern

– sie ist selbst *Erinnerung*, wenn sie 'geschieht': als Spiel des Glaubens, in der Einheit von Komponist, Werk und Hörer (wenn der Hörer sich erinnern lassen will); für den heutigen Hörer hat die Erinnerung eine historische und eine geistliche Dimension, denn zunächst einmal erinnert die *Kantate* an Bachs überragend-individuelle kompositorische Qualität; dies schließt aber nicht aus, daß die Werke gerade darin auch an den Glauben erinnern. Bach ist eine Gestalt der Musik- und der Kirchengeschichte.

– sie ist selbst *Zeugnis* des Glaubens im Medium der Kunst: ein Zur-Sprache-Bringen

des Glaubens für den, der sich dieser Dimension nicht verschließt; dann ist mit Bachs Worten "bey einer andächtigen Musique allezeit Gott mit seiner Gnaden=Gegenwart". 'Zeugnis' darf in diesem Zusammenhang weder 'individuell' noch 'amtlich' eingeführt werden, denn es umfaßt bei Bach beide Dimensionen: es ist mehr als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit, mehr aber auch als Predigtamt.

– sie ist selbst Gestalt(ung) der *Hoffnung*, so wie Kunst vielleicht immer kontrafaktische "Hoffnung auf Versöhnung"¹⁵ ist oder impliziert (künstlerisch den 'Standpunkt der Erlösung' vertretend und deshalb an ihn erinnernd).

Ich hoffe, Bach mit diesen Überlegungen nicht in ein System zu pressen; leitend ist vielmehr die sprachphänomenologisch-theologische Überlegung, daß die Einheit des Glaubens in menschlicher Sprache 'vielleicht' vollzogen werden muß, um dann – mit den Worten Hans Blumenbergs – auch hörend 'begangen' werden zu können.¹⁶ Christ-sein meint immer die Einheit von Glauben, Lieben und Hoffen – als Einheit der Zeit (und zugleich im Einklang von Zeit und erhoffter Ewigkeit). Aber dies ist nur sagbar, indem es hermeneutisch ausgelegt, auseinandergelegt wird. Warum wird es ausgelegt und zum Verstehen gebracht? Die 'Funktion' der Kantate ist dabei keine geringere als eine seelsorglich-'mystagogische': zum *Mysterium fidei* liturgisch hinführend – und es bei allem 'Nachsinnen' des *Intellectus fidei*, auch des künstlerischen, doch als *Mysterium fidei* belassend.

Glauben in BWV 7: Christ unser Herr zum Jordan kam

Die Choralkantate über Luthers Tauflied ist geeignet, uns die Herkunft des 'Neuen Le-

bens' in der Taufe von Bach aufzeigen zu lassen. Deutlich wird dies etwa im zweiten Satz der Kantate.

Aria Nr. 2 (Baß und Continuo): "Merkt und hört, ihr Menschenkinder"

Das Thema ist die Erinnerung an die Taufe:

Merkt und hört, ihr Menschenkinder,
Was Gott selbst die Taufe heißt!
Es muß zwar hier Wasser sein,
Doch schlecht Wasser nicht allein.
Gottes Wort und Gottes Geist
Tauf und reinigt die Sünder.

Wo gibt es hier ein hermeneutisches Plus? Die Dacapo-Arie hat einen ungewöhnlich insistierenden Charakter: wiederholend, gleichsam einschärfend und so den Gehalt vertiefend ("Merkt und hört!"¹⁷). Die Motive von Singstimme (Anklang an die *Vox Christi*?) und Basso Continuo ist sehr ähnlich, bis auf die den Charakter des Stückes prägenden 'herabstürzenden' Skalen, die nur instrumental zu hören sind. Warum? Zum einen 'geht' das natürlich vokal so einfach nicht (Zweiunddreißigstel!). Zum anderen aber überträgt Bach den Instrumenten hier ein 'hermeneutisches Plus': sie versinn(bild)lichen das Fließende des (Tauf-)Wassers und halten es so beständig gegenwärtig durch die ganze Arie hindurch.

Ich höre hier in Bachs musikalischer Sprache des Glaubens eine Integration von *Fides quae* (Glaubensinhalt) und *Fides qua* (Glaubensakt): *Fides quae* ist (textlich) das Begriffsfeld von Taufe – Wasser und dessen 'verrückte' Deutung als Gottes Wort und Gottes Geist zur Reinigung der Sünder.¹⁸ Die musikalische 'Übersetzung' ist die Wendung ins 'Verbale', ins Geschehen ('How to do things with music'): die Musik symbolisiert das, was beim Taufen *geschieht*, das Fließen oder Übergießen (herabfallend von

oben nach unten; zugleich assoziierend: Geist-Zungen, die herniederfahren).¹⁹

Fides qua: dies soll *erinnert* werden. Die Musik sagt nun nicht nur, daß es erinnert werden soll, sondern sie vollzieht auch musikalisch-symbolisch dieses Erinnern und kennzeichnet es näherhin als ein wiederholendes Vertiefen, ostinates Sich-sagen-Lassen, vom Text her: Merken und Hören.²⁰

Diese Aufforderung zum Merken und Hören *geschieht* in der Musik. Nun können Sie sagen, das geschieht aber auch rein verbal schon, wenn ich diese Worte lese oder in einer Predigt höre. Wenn wir die Da capo-Form betrachten, wird schon erkennbar, daß der Aspekt des Glaubensinhalts (die geistliche Deutung des Taufwassers als Reinigung der Sünder) vom Aspekt des Glaubensgeschehens (Merken und Hören) 'umrahmt' ist. Was Bachs Musik aber intensiviert, ist, so meine ich,

– die *Vergegenwärtigung*: wenn ein Prediger die Worte so oft wiederholen müßte, ginge ihm 'die Luft aus'; allein die Musik wird, indem sie wiederholt, zur Kunst, weil sie unendlich differenziert wiederholen kann; so viele 'Tonarten' hat die gesprochene Sprache einfach nicht;

– die *Einheit von Fides quae und Fides qua*: diese Einheit geschieht unmittelbar, wenn etwa der Basso Continuo die Integration von 'Erinnern' (ostinato, Repetitionen ...) und 'Fließen' (herabstürzende Skalen) darstellt – und somit 'Glauben' symbolisiert. Man dürfte wohl auch sagen: der Sensus des Fließens ist (im Sinne einer Integration) eingebettet in den Skopus des Erinnerns.

An der strukturell dichtesten Stelle am Ende des Mittelteils kommt noch etwas 'Dogmatisches' (im Sinne des 'docere') dazu. Taufen soll erinnert, vergegenwärtigt werden als das "Reinigen" der Sünder: "Gottes Wort und Gottes Geist / Tauf und reiniget die Sünder". Hier kommen zwei musikale, zwei

musikalisch inspirierende Worte hinzu: "reinen" und "Sünder". Bach musikalisiert das "Reinigen" durch eine der Abwärtsbewegung des Taufens komplementäre Aufstiegsbewegung (*anabasis*).

Musikalisches Sinnbild der Sünde ist wie so oft die dissonierende Harmonik, die die Melodik der Singstimme an dieser Stelle ziemlich 'unwegsam' werden läßt. In der Erinnerung des Neuen Lebens wird hier auch das 'alte' Leben (Symbol: der alte Adam) erinnert. Warum? Auch die Musik trägt dem 'simul iustus et peccator' Rechnung. Aber indem sie das 'tut', legt sie diese Formel aus, indem sie sie symbolisch 'ausführt'. Das Neue Leben wird nicht nur irgendwie dargestellt, sondern pointiert in seiner 'Zeitigung': als Wiedergeburt vom alten *ins* Neue Leben, als Tod des alten Lebens ... Die Musik zeigt, daß das 'et' nicht ein statisches, unzeitliches 'et' ist, auf das ich von außen blicke und so – darüber-stehend – etwas *darüber* aussage. Das 'et' ist vielmehr die Problemanzeige eines Ineinander, das sich dramatisch vollzieht, im Menschen, der sich daran erinnern läßt: an den *innersten* Kern seines Selbst-seins als Sünder-sein – und an den *äußersten* Grund seines Gerechthabens im Blut Christi.

Die Musik behauptet das nicht, sondern sie *vollzieht* symbolisch-verkündigend den Glauben, und deshalb ist sie eine künstlerische 'Sprache des Glaubens'. Auf das Thema der Taufe bezogen: die Musik läßt 'sinn(bild)lich' etwas erfahren vom 'Neuen Leben'.

Lieben in BWV 132: *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*

In dieser Weimarer Adventskantate steht das *Bezeugen* des Glaubens im Mittelpunkt: Mit den Worten Salomon Francks: "Ja, Mensch, dein ganzes Leben / Muß von dem Glauben

Zeugnis geben!“, – und dies ist gewissermaßen die Antwort auf die in Bachs Kantaten immer mitschwingende und in der *Johannes-Passion* ausdrücklich gestellte Frage: “Was willst du deines Ortes tun?” Kant bringt das auf die Formulierung: “Was soll ich tun?” In der Tradition des mehrfachen Schriftsinns²¹ ist es der ‘moralische’ Sinn (“*moralis quid agas*”²²). Von den Tugenden her: das Tun der Liebe. Im zweiten Satz der Adventskantate wird das deutlich.

Rezitativ Nr. 2 (Tenor und Continuo):
 “Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen”

Charakteristisch für diesen Satz ist das *Ineinander* rezitativisch-deklamierender und arios-kantabler Abschnitte. Dieses Ineinander ‘bedeutet’ etwas: es spricht symbolisch vom Phänomen des Glaubens:²³ nämlich von seiner irdischen Gestalt und der in ihr sich bereits meldenden Erfüllung der Verheißung. Rezitativ: Gegenwart des Handelns; Arioso: Gelingen des Handelns von seinem Ziel, von seiner Zukunft her.

Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen,
 So müssen Herz und Mund den Heiland frei bekennen.
 Ja, Mensch, dein ganzes Leben
 Muß von dem Glauben Zeugnis geben!
 Soll Christi Wort und Lehre
 Auch durch dein Blut versiegelt sein,
 So gib dich willig drein!
 [Arioso] Denn dieses ist der Christen Kron
 und Ehre!
 Indes, mein Herz, bereite
 Noch heute
 Dem Herrn die Glaubensbahn
 Und räume weg die Hügel und die Höhen,
 Die ihm entgegen stehen!
 [Arioso] Wälz ab die schweren Sündensteine,
 Nimm deinen Heiland an,
 Daß er mit dir im Glauben sich vereine!

Auffällig ist, daß das Arioso einsetzt, wenn der Text sich von der *Aufforderung* (“So gib dich willig drein!” – davor der Bedingungsatz: “Willst du dich Gottes Kind [...]”) zur *Aussage* wendet: “Denn dieses *ist* der Christen Kron und Ehre!” Kron und Ehre meinen das Neue Leben, das schon hier und heute ins Leben ‘einbricht’ (vgl. BWV 12,3: “Kreuz und Kronen sind verbunden”) und so im liebenden Handeln Gegenwart wird.

Überaus hart ist der Übergang zu “Indes, mein Herz, bereite [...]” (anstatt des erwarteten A-Dur kommt der Cis-Dur-Sextakkord = Dur-Variante der Dominantparallele); im Baß: Halbtonschritt nach oben anstelle des kadenzierenden Quartsprungs). Die Härte und das Überraschende rühren daher, daß die Kadenz, die sehr deutlich eingeleitet war, nun ohne Ziel bleibt.

Der nächste Übergang zum Arioso (T. 23) ist dadurch gekennzeichnet, daß die Figur des ‘Abwälzens’ vom Continuo²⁴ (gleichsam helfend; *gratia auxilians*) aufgenommen wird, nachdem sie in der Singstimme erklungen ist. Wenn der Continuo diese Figur des Wälzens (*circulatio*) dann beibehält, während die Singstimme von den “schweren Sündensteinen” singt, die weggewälzt werden sollen, hören wir ein ähnliches Phänomen wie in der vorigen Arie: das ‘Verbale’ (Geschehen, Vollzug) vollzieht sich im Continuo, während die Singstimme es auf den ‘Begriff’ bringt. Dies ist generell die Chance der geistlichen Vokalmusik: die Integration von ‘Nennen und Erklingen’. In T. 27 dann antwortet die Baßstimme imitatorisch auf das Continuo-Motiv: “Daß er mit dir im Glauben sich vereine!” wird so als das Geschehen der *Imitatio* (‘Weg’) ausgelegt, das in T. 29 mittels der Einklangparallelen symbolisch an sein Ziel kommt, um dann wieder in Imitationen weiterzufahren. Mitten in der *Imitatio*, so möchte ich – gestützt auf andere Arien zum Thema des Nachfolgens (BWV 12) – interpretieren, leuchtet das Ziel, die

Unio, auf. Von dieser Stelle aus werden auch die Imitationen im ersten Arioso als 'Symbole' deutlich: schon dort ging es um "der Christen Kron und Ehre" als Ziel, dessen Weg nur die Nachfolge sein kann.

Ich habe dieses Rezitativ ausgewählt, weil es auch im *Text* etwas zu unserem Tagungsthema beitragen kann. Die zweite Zeile hebt ab auf das Bekenntnis mit "Herz und Mund".²⁵ Da das Bekenntnis nur Bekenntnis *im Geist* sein kann, haben wir hier eine untergründig trinitarische Struktur des Sprechens: 'Gottes Kind' – 'Christi Bruder' – 'Bekenntnis im Geist als Zeugnis'. Das Zeugnis soll bis zum Besiegeln durch das Blut gehen (dritter Satz). Hier gewinnt die *Lehre* von der Versöhnung eine ihrer Spitzen: in der *Tat* der Versöhnung ("So gib dich willig drein!"), die bis zum Opfer des Lebens reichen kann.

Wir finden insgesamt die für Francks Texte charakteristische Integration von Spezifisch-christlichem (Rechtfertigung, Martyrium) und Mystisch-mystagogischem. Der erste Abschnitt zielt auf Blut-Zeugnis, das der "Christen Kron und Ehre" ist (Arioso 1); der zweite Abschnitt auf die Unio mystica, die aber nicht minder das Ziel und die Vollendung des Glaubens ist.

Franck artikuliert in diesem Text das Tun und Handeln des Christen, aber immer christlich-lutherisch: das 'Fundierungsverhältnis' liegt auf seiten der Gnade. "Nimm deinen Heiland an" ist eine Voraussetzung dazu (der Mensch kann sich der Gnade verschließen); die Gnade der Unio ergeht aber dann frei: "Daß er mit dir im Glauben sich vereine!" bleibt in der unverfügbaren Zukunft. Dies ist Sprache der Hoffnung; musikalisch 'übersetzt' in die unerwartet (aus dem musikalischen Kontext nicht ableitbare) 'aufblitzende' Einung der beiden Stimmen (T. 29), die auch Alfred Dürr im Sinne der Unio mystica interpretiert.

Hoffen in BWV 37: *Wer da gläubet und getauft wird*

Versuchen wir nun, die Linie des Hoffens anzudeuten, wie sie in Bachs Musik gezogen wird: die in der 'distantio' sich meldende Hoffnung als Intentio auf das unendlich Bleibende. Einen überaus hoffenden Skopus finden wir in der Kantate BWV 37.

Choral Nr. 3 (Sopran, Alt, Continuo): "Herr Gott Vater, mein starker Held"

Herr Gott Vater, mein starker Held!

Du hast mich ewig vor der Welt

In deinem Sohn geliebet.

Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,

Er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,

Sehr hoch in ihm erfreuet.

Eia, eia!

Himmlisch Leben wird er geben mir dort oben;

Ewig soll mein Herz ihn loben.

Nachdem der erste Satz an das Wort Jesu (Dictum) erinnert hat und im zweiten Satz ("Der Glaube ist das Pfand der Liebe") die Gegenwartsbedeutung (Tun der Liebe) entfaltet wurde, wendet sich der dritte Satz dieser Kantate (Choralduett) stärker der Hoffnung zu: mit der Vertonung einer Strophe aus dem stark mystisch getönten Kirchenlied Philipp Nicolais "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (1599). Das Stichwort zur Anknüpfung an Satz 2 ist das 'Geliebt-sein'. Das 'Pfand' der Liebe wird nun entfaltet nicht nur in die Vergangenheit und die Gegenwart, sondern auch von der erhofften Zukunft her. Beobachtungen zum *Text*:

1. Liebe ist zunächst 'innertrinitarische Liebe' (Vater – Sohn), die jedoch die Schöpfung (Ich und Welt) schon miteinschließt.
2. Sie ist sodann 'mystische Liebe' zwischen 'Sohn' und 'Braut' (Glaubender), die vom Sohn ausgeht: er hat "mich ihm selbst vertraut", – zur Freude.

3. "Eia, eia! / Himmlisch Leben wird er geben [...]" meint die Weiterführung ins Eschatologische, denn dort erst gilt: "Ewig soll mein Herz ihn loben". Vielleicht darf man sagen, daß die Sprachen der Ethik (Lieben) und der Eschatologie (Hoffen) hier quasi-mystisch vereint sind, denn das "soll" in der letzten Zeile ist sowohl appellativ-ethisch zu hören als auch verheißend-hoffend: was sein soll und was sein wird.

Zur *Musik*: Auf dem Fundament des Generalbasses duettieren Sopran und Alt. Die Großform ist die durch den Choral vorgegebene Bar-Form. Das Continuo-Motiv hat deutliche Anklänge an die Chormelodie. Auch der 12/8-Takt ist als eine Art 'Audition' des Ewig-Himmlischen (im Irdischen) zu verstehen. Man hört ihn hier als eine Art von Vierertakt, in dem jedes Viertel triolisch unterteilt ist. Kompositionsmittel des Duets sind die Verzierung der Chormelodie (im Sinne von ornamentum) und die vielfältig-einheitliche Imitation zwischen den beiden Stimmen (Verweis auf die Imitatio Christi). Wo gibt es hier ein hermeneutisches Plus?

- Die Chormelodie kann von einer Stimme in die andere wandern (T. 10-12). Die Sopran-Stimme erhebt sich beim Wort "liebet" zusätzlich und übergibt der Alt-Stimme die Melodie.
- Das Einsatzintervall verändert sich textbezogen: Kanon im Einklang am Beginn; T. 13 (zweiter Stollen) dagegen Kanon in der Oktav.
- Enden eines Abschnitts im Einklang: T. 19 auf "Braut".
- Musikalisieren der Freude: "sehr hoch in ihm erfreuet" – vgl. die Längungen bei "ewig".
- Übergabe der Melodie in die andere Stimme bei T. 29f: "Himmlisch Leben" – "wird er geben" (Melodie eine Oktave höher).
- "Loben" als weit ausschwingende Koloratur: Symbol des ewigen Gotteslobes.

Das Duett vollzieht das im Text genannte 'dialogische' Verhältnis.²⁶ Es ist ein Spiel in

der Zeit und *mit* der Zeit:²⁷ eine irdische Gestalt, die das Ewige erahnen läßt. Im Zeitlichen wird die Gesetzmäßigkeit der Zeit so durchbrochen (licentia), daß die Gestalt des Satzes an die Grenze des Zeitlichen geht:

- ein *Takt* (der immer Schwerpunkte setzen muß) mit möglichst wenigen Schwerpunkten, quasi zeit-los (= 12/8-Takt);
- eine *Koloratur* (die Atempausen braucht, damit sie gesungen werden kann) mit größtmöglicher Länge, quasi atm-los;
- ein *Rhythmus*, der den Eindruck von Schwerelosigkeit und von Überraschung vermittelt, weil die betonten Zeiten ausgelassen sind (Symbolik der Pause), quasi schwere-los.

Zusammenfassung: das hermeneutische Plus als Bachs Gegenwartsbedeutung

Zum Abschluß eine theologisch-musikwissenschaftliche Frage: Worin liegt eigentlich Bachs Gegenwartsbedeutung? Ich meine, sie hat etwas damit zu tun, daß seine geistliche Musik als 'Sprache des Glaubens' verstanden werden kann. 'Sprache des Glaubens' ist Genetivus objectivus und subjectivus: Ein Sprechen vom Glauben, über den Glauben, – aber auch im Glauben, für den Glauben.

Wie wird hier *Glauben* verstanden? Ich denke, im hermeneutischen Sinne: als "Einsicht in ein Geschehen". Und dies ist zugleich in einem integrativen Sinne zu verstehen, als die Integration von Fides quae und Fides qua – im übrigen auch als Integration von Offenbarungstheologie und natürlicher Theologie (negativer Theologie), sowie von biblischer Inspiration und musikalischer Inspiration, von Explicatio und Applicatio, von Sensus und Skopus.

Diese Integrationen bilden ein Gleichgewicht, aber es gibt doch so etwas wie eine 'Fundierungs-Richtung' und eine 'gegenwarts-bedeutende' Richtung: Ich meine, daß

im Vordergrund *heute* die Fides qua steht und stehen muß. Warum wird Bach heute gehört? Weil er den Vorgang und das Geschehen des Glaubens zeigt. Das ist aber kein inhaltsloser Glaube oder ein inhaltsbeliebiger Glaube. Der Weg geht jedoch vom Zeugnis zur Lehre – und weniger umgekehrt. Deshalb möchte ich formulieren: eine *Lehre* von der Versöhnung ohne das gelebte *Zeugnis* der Versöhnung (getragen von der *Hoffnung* auf Versöhnung) gibt es in Bachs musikalischer Symbol-Sprache nicht – und gibt es überhaupt nicht. Zumindest gefragt werden muß: beruht nicht das Unverständnis gegenüber der *Lehre* (etwa der vom Blut Christi), das wir vielleicht zurecht beklagen im Blick auf Theologie und Glaube und Kirche, auch auf einem Ungenügen des auf der *Hoffnung* gegründeten *Zeugnisses*?

Die *Lehre* von der Versöhnung, die die Texte entfalten, wird bei Bach dargestellt als ein *Geschehen* der Versöhnung. Oder besser: im Spiel von Lehre und Geschehen, das bereits die Texte entwerfen, intensiviert Bach, so meine ich, das Geschehen, den Vollzug.

Das hermeneutische Plus ist so letztlich ein 'phänomenologisches Plus': ein Mehr-sehen-Lassen vom Glauben, das bereits (hermeneutischer Zirkel!) *im* Glauben und für den Glauben geschieht. Die Kantate ist Sprache des Glaubens vom Glauben zum Glauben. Doch damit schottet sie sich nicht ab, sondern sie öffnet sich dem, der sich von ihr etwas sagen läßt über den Glauben: sein Erinnern des Glaubens, sein Bezeugen des Glaubens und sein Erhoffen des Glaubens.

Das Blut Christi ist wie ein Fenster, das den Blick auf den Glauben freigibt. Obwohl es ein unaufgebbares Fenster ist, ist es nicht das einzige. Auch die Sprache des Blutes ist bereits eine Übersetzung, ich möchte sagen, des *Mysterium fidei* (im Sinne der *unendlichen* Bedeutung) in den *Intellectus fidei* (der auf eine *endliche* Sprachgestalt angewiesen

ist). Der *Intellectus fidei* muß als *Intellectus* hinter dem zurückbleiben, was er anzielt: *Deus semper maior*. Das gilt auch für die Musik, trotz des hermeneutischen Plus', denn vor dem *Mysterium fidei* bleibt auch die Musik in einem gewissen 'Minus'. Sie *ist* nicht das Neue Leben, sondern sie läßt es erahnen. Aber ist nicht ihr Plus darin begründet, daß *ihre* Annäherung präziser und deutlicher ist? Sie ersetzt nicht die Offenbarung, aber sie offenbart *mehr* von der Offenbarung, indem sie sie – als Sprache des Glaubens – in das Erinnern, Lieben und Hoffen hinein übersetzt.

Bachs Gegenwartsbedeutung liegt in der Art und Weise, *wie* er übersetzt: Was heißt und wie 'geht' Neues Leben? Im Sinne der Gegenwartsbedeutung möchte ich mir erlauben, das zweite, 'wie geht' (Neues Leben), zu unterstreichen. Hier nämlich liegt der heimliche Schwerpunkt Bachs und hier liegt auch das, was heute nottut. (*Fides quae* und) *Fides qua*; (*Explicatio* und) *Applicatio*; (*Offenbarungstheologie* und) natürliche Theologie, die in der 'negativen' gipfelt.

Curriculum vitae

Geboren 1959 in Neuried/Schutterzell (Baden, BRD). Studium der katholischen Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Freiburg i. Br. und München. Nebenberuflicher C-Kirchenmusiker und seit 1985 Mitglied der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung. 1986-1989 Mitarbeiter beim Südwestfunk Baden-Baden (Redaktion Kirchenfunk). Seit 1989 Wissenschaftlicher Assistent am Arbeitsbereich Christliche Religionsphilosophie der Universität Freiburg. Publikationen, Vorträge, Workshops und Rundfunksendungen zu kirchenmusikalischen, theologischen und philosophischen Themen. 1993 Promotion zum Dr. theol. mit der Arbeit *Musik-*

Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs; im Druck erschienen 1994 (mit einem Vorwort von Helmuth Rilling) im Verlag Josef Josef Knecht, Frankfurt a. M.

Anmerkungen

1. Meine hermeneutische Position dazu habe ich dargestellt in: Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs* (Frankfurt a. M. 1994).
2. Dieses Fragment wollte Theodor W. Adorno bekanntlich als Motto vor seine "Ästhetische Theorie" stellen. Vgl. Adorno: *Gesammelte Schriften* [GS] 7 (Frankfurt a. M. 1970), S. 544.
3. Insbesondere in den folgenden Werken (Angaben nach Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (51985 München/Kassel etc.) [K]; BWV 7 *Christ unser Herr zum Jordan kam* (Choralkantate zum Fest Johannes des Täufers 24. Juni, über das Luther-Lied / Evangelium: Geburt Johannes des Täufers und Lobgesang des Zacharias Lk 1, 57-80; Dürr K II, S. 757);
BWV 132 *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn* (Weimarer Kantate auf den Vierten Adventssonntag, Text von S. Franck / Evangelium: Zeugnis Johannes des Täufers Joh 1, 19-28; Dürr K I, S. 114);
BWV 37 *Wer da gläubet und getauft wird* (Himmelfahrtskantate 1724, unbekannter Textdichter / Evangelium: Missions- und Taufbefehl, Himmelfahrt Mk 16, 14-20; Dürr K I, S. 369);
BWV 162 *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* (Weimarer Kantate auf den 20. Sonntag nach Trinitatis, Text von S. Franck / Evangelium: Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl Mt 22, 1-14; Dürr K II, S. 650);

BWV 165 *O heiliges Geist- und Wasserbad* (Weimarer Kantate zu Trinitatis, Text von S. Franck / Evangelium: Gespräch Jesu mit Nikodemus Joh 3, 1-15; Dürr K I, S. 420).

4. Ich habe das zu zeigen versucht in dem Vortrag 'Komponiertes Gebet. Johann Sebastian Bachs Arie "Ich folge dir gleichfalls" aus der Johannes-Passion', in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen der Erzdiözese Freiburg* 32 (1993), S. 4-14.
5. Martin Heidegger, *Phänomenologie und Theologie* (Gesamtausgabe [GA] 9, Frankfurt a. M. 1976), S. 53:

Der eigentliche existenzielle Sinn des Glaubens ist demnach: *Glaube = Wiedergeburt*. Und zwar Wiedergeburt nicht im Sinne einer momentanen Ausstattung mit irgendeiner Qualität, sondern Wiedergeburt als Modus des geschichtlichen Existierens des faktischen gläubigen Daseins in der Geschichte, die mit dem Geschehen der Offenbarung anhebt; in der Geschichte, der schon dem Sinne der Offenbarung gemäß ein bestimmtes äußerstes Ende gesetzt ist.

6. Dieser Aspekt ist bereits bei Luther stark akzentuiert; vgl. dazu Albrecht Peters, *Kommentar zu Luthers Katechismen*. Bd. 4: *Die Taufe. Das Abendmahl* (Göttingen 1993), S. 102f:

Die Taufe entfaltet für Luther eine ungeheure eschatologische Dynamik. Als bleibendes Werk des Heiligen Geistes drängt auch sie durch Sterben und Auferstehen hindurch, sie arbeitet an dem neuen Menschen, wie ihn Luther zur Auferstehung des Fleisches schilderte. [...] Unsere Teilhabe nicht allein an Christi Sterben, sondern auch an seiner Auferweckung macht uns dessen gewiß, daß in unserem täglichen Ersterben des alten und Erstehen des neuen Menschen

jenes eschatologische Hoffnungsziel schon geheimnisvoll anwesend ist.

7. Im Unterschied zu den Gesangbüchern: "die allen Schaden heilen tut" (vgl. NBA I/29, KB, S. 47).
8. *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus II: Musica* [ed. Prado] (Santiago 1944), S. 72. Dies ist wohl als Prüfstein für beide 'Seiten' zu verstehen: Sind die Dogmen so, daß sie tatsächlich 'imitiert' (im Sinne der theologisch verstandenen Imitatio) werden können oder sind sie lebensfremd? Und umgekehrt: Ist die Imitatio als Imitatio Christi auf die Dogmen gegründet (im dreifachen Sinne des Erinnerns, Bezeugens und Erhoffens)?
9. Zit. nach Gerhard Ebeling, 'Der Sühnetod Christi als Glaubensaussage. Eine hermeneutische Rechenschaft', in: *zrhk*, B 8: *Die Heilsbedeutung des Kreuzes für Glaube und Hoffnung des Christen* (Tübingen 1990), S. 3.
10. Mit Heidegger [Anm. 5]: "[...] geschichtliches Existieren des faktischen gläubigen Daseins".
11. Immanuel Kants *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen* (Weischedel III, S. 447f): "Das Feld der Philosophie in dieser weltbürgerlichen Bedeutung läßt sich auf folgende Fragen bringen: 1) Was kann ich wissen? – 2) Was soll ich tun? 3) Was darf ich hoffen? 4) Was ist der Mensch?"
12. Ich höre diese Dreiheit in vielen Bach-Kantaten(-Texten); ein deutliches Beispiel ist etwa BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*; die drei Arien entsprechen den drei Aspekten des Christlichen: 1. Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen / Kreuz und Kronen sind verbunden (Glaubens-Fundament); 2. Ich folge Christo nach (der Liebe Tun); 3. Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein / Jesu, meine Freude (Hoffnung).
13. Zu vergleichen ist auch der Memoria-Charakter des Abendmahls; Wort, Taufe und Nachtmahl (BWV 165) bilden ja eine Einheit.
14. Vgl. nochmals die Fortführung der bereits [Anm. 5] zitierten Stelle bei Martin Heidegger, wo er auf Luther Bezug nimmt: "Luther sagt: 'Glaube ist das Sichgefangengeben in den Sachen, die wir nicht sehen'".
15. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (GS 7, S. 179); vgl. den Schlußabschnitt der *Minima Moralia*: "Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweigung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten" (GS 4, S. 281).
16. Vgl. Hans Blumenberg, *Matthäuspasion* (Frankfurt a. M. 1988), S. 38ff.
17. Ich erinnere an das von B. Casper über das 'Hören' Gesagte.
18. Dazu ist etwa Luthers Kleiner Katechismus zu vergleichen, aber auch das Compendium von Hutter.
19. Sinn(bild)liches Fließen in der Musik zum Thema Taufe auch: Kantate BWV 37 *Wer da gläubet und getauft wird*: "Der Glaube schafft der Seele Flügel".
20. Vgl. etwa die Ostinato-Form im *Actus Tragicus* (BWV 106) zum Text "Ach, Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen."
21. Vgl. dazu neuerdings Jean Greisch, *Hermeneutik und Metaphysik. Eine Problemgeschichte* (München 1993), S. 87ff.
22. Ich beziehe mich hier auf den bekannten Vers, der auf Augustinus von Dänemark († 1285), zurückgeht: "Littera gesta docet; quid credas, allegoria; moralis, quid agas; quid speres, anagogia" [Der Buchstabe lehrt, was geschehen; was du glauben sollst, die Allegorie; der moralische Sinn, was du tun sollst; was du hoffen sollst, die Anagogie].

23. Vgl. die Kantate BWV 158,1 *Der Friede sei mit dir*: Ineinander von Friedenszusage (Vox Christi – arios) und Friedensaneignung, die durch die Anfechtung hindurch muß (Stimme des Glaubens – rezitativisch).
24. Vgl. in BWV 60,2 *O Ewigkeit, du Donnerwort* (Dialogus) die Stelle: “[...] daß man sie kann ertragen” (die Versuchungsplagen), wo Singstimme und Continuo stützend ineinandergreifen.
25. Eine Lieblingswendung Francks (nach Röm 10); vgl. BWV 147: *Herz und Mund und Tat und Leben / Muß von Christo Zeugnis geben*.
26. Vgl. das Duett von Alt und Tenor in Kantate BWV 162 *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe*: “In meinem Gott bin ich erfreut”.
27. Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos* (Göttingen 1985), S. 166: “Das Sprechen, ‘das Leben des Wortes, das besteht’, geht in der Zeit vor sich. Das musikalische Tun *ist* aber die - reale - Zeit. Und so ist der Sprachrhythmus ein Rhythmus *in* der Zeit, der musikalische Rhythmus aber ist der Rhythmus *der* Zeit”.

Kantate BWV 105 "Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht" und der Topos "Tilgung der verklagenden Handschrift"

Zusammenfassung

Mit Hilfe zweier theologischer Werke (J. Olearius, *Biblische Erklärung*, Leipzig 1679-1681; J.A. Schertzer, *Systema Theologiae*, Leipzig 1698), die zur Interpretation der geistlichen Texte Bachs in hohem Maße geeignet sind, wird der Kantatentext BWV 105 auf dem Hintergrund des zeitgenössischen Verständnisses des bestimmenden Sonntagsevangelium Lk 16,1-9 interpretiert. Dabei konzentriert sich das Interesse auf den theologischen Topos der "zerissenen Handschrift" (Kol 2,14). Der Abschluß wird durch einen Überlegungsgang zur musikalischen Symbolik theologischer Aussagen in BWV 105 gebildet.

I. Überblick über infragekommene Kantaten

Eine auf Kol 2,14 basierende Aussage kommt in den von Bach vertonten Texten, beachtet man die de-tempore-Bindung, eigentlich nur im Zusammenhang mit dem 3. Ostertag und dem 9. Sonntag nach Trinitatis vor. Das betrifft die Kantaten BWV 105 (1723) und BWV 168 (1725), sowie 145 (1729?) und BWV 158 (um 1735). Ein fünftes Werk, die Choralkantate BWV 78 (1724) zum 14. Sonntag nach Trinitatis, müßte hinzuge-

nommen werden, weil hier vorlagebedingt Kol 2,14 assoziiert wird; wenn Rist im ersten Stollen der 6. Strophe von "Jesu, der du meine Seele" formuliert (57-58):¹

JESU, du hast weggenommen
Meine Schulden durch dein Blut [...]

so wird daraus bei dem unbekanntem Dichter in deutlich Kol 2,14 identifizierender Weise

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht (57-58).

Darauf wird im Rahmen der Konkordanzen zu BWV 105 zurückzukommen sein, denn zum 14. Sonntag nach Trinitatis liefert Kol 2,14 eigentlich keine zentrale Aussage.

Die Evangelienlesungen zum 9. Sonntag nach Trinitatis und zum 3. Ostertag² geben entweder in gleichnishafter Weise (Lk 16,1-9, besonders v. 6) oder im Rahmen eines Summariums (Lk 24,36-47, besonders v. 46-47) ausreichend Anlaß, Kol 2,14 als primäre konkordante Stelle in Beziehung zu setzen. Darüber hinaus gibt es unter den altkirchlichen Episteln keine Lesung aus Kol 2. Das bedeutet eigentlich methodisch, zunächst die zeitgenössische Auslegung der Evangelienlesung zum 9. Sonntag nach Trinitatis zu studieren, bevor in Verbindung mit diesen die theologischen Akzentsetzungen der genannten Kantaten formuliert werden kann. Beispielfhaft soll die zeitgenössische Auslegung im wesentlichen aus Johann Olearius' *Biblischer Erklärung* gewonnen werden.³ Dogmatische Zusammenhänge sollen aufgrund der seit 1679 bis ins späte 18. Jahrhundert in Leipzig gültigen und benutzten 'Normaldogmatik' erörtert werden, nämlich Johann Adam Schertzers *Systema Theologiae*.⁴ Nach den wesentlichen Inhalten der zeitgenössischen Auslegung von Lk 16,1-9 folgt in unserem Rahmen nur ein entsprechender Durchgang durch den Text von BWV 105.

II. Akzente der zeitgenössischen Auslegung von Lk 16,1-9

Olearius überschreibt Lukas 16 "dispensator" (v,510 a), was soviel heißt wie Schatzmeister, Kassenwart, Hausverwalter, Finanzbeamter; er bezieht das nicht nur auf die v. 1-9, sondern auch auf die folgenden Teile:

Der Haushalter wird entsetzt. Dabey i. Die Beschreibung. v. 1-8. ii. Die Erklärung. v. 9-14. iii. Die Unterrichtung 1. Vom Gesetz [...] [v. 15-18]. 2. Vom Zustande der Armen und Reichen in diesem und jenem Leben [...] [v. 19-31] (v. 510a).

Der Haushalter ist nicht Herr, sondern Diener, was den Zusammenhang zum Gesetz sofort aufruft. Olearius kommt in seiner Auslegung von Lk 16 nicht auf Ps 143,2 zu sprechen (BWV 105, Satz 1), was deshalb nicht erwartet werden kann, weil in dem Psalm ein Knecht Gottes gemeint ist, der demütig, bereitwillig, gläubig ist und sich bereitwillig und gemäß dem Gesetz Gottes unterstellt (iii, 740b-741a). Nun betont Olearius zu Lk 16 ebenfalls, daß der Oeconomus wie "ein Rentmeister [...] nicht als ein HERR/ sondern als ein Diener/ über fremdbde Güter" (v, 510b) gesetzt ist, unter einem Gesetz steht, "Oeconomus. iuxta nomon" ist. Der Haushalter ist abhängig von dem Wort, das ihm Weisung erteilt; er ist diesem unterworfen, d.h. dem Wort Gottes im Gesetz, und zwar pflichtmäßig. Olearius formuliert dazu:

*Ipsa vox Oeconomi ad nomon oconomum obligat, & tam rationis reddendae necessitatem, quam officii dependentiam, dignitatem & utilitatem dispensatori inculcat.*⁵ (v. 510b)

In der unrevidierten Lutherversion lautet Lk 16,1c: der Haushalter "ward für ihm berüchtiget/ als hätte er ihm seine Güter ümbbracht". Das Wort "berüchtiget"⁶ sei – so Olearius – ein "Skorakismus", was soviel heißt wie "völlig überflüssiges unreines

Überbleibsel",⁷ wofür er dann neben Sir 41,24 weitere Bibelstellen heranzieht:

angeklaget von seiner himmelschreyenden Sünde 1.B.Mos. 18/10. von dem Teufel/ Offenbarung 12/10. von den Unterdrückten 1.B.Mos. 4/10. Sirach. 35/19. und ihren Thränen; (v, 510b)

dann aber auch "Von seinem eigenen Gewissen Rom. 2/15" (v, 511a), was nun für den Kantatentext (BWV 105, 3, Zeilen 17-19) besonders wichtig ist. Der reiche Mann fordert den Haushalter zur Rechnung,

weil die gehorsame Symphonia nicht zu finden/ NB. Matth. 20/2. wollen die Wort nicht bewegen/ so folgt die würrkliche Citation

1. Im Leben/ also daß Leib/ Seel/ Haab/ Ehr und Gut angegriffen wird durch Kranckheit/ Angst/ Armuth/ Schmach/ Feuer=Schaden Amos. 7. Wasser=Schaden 1.B.Mos. 7. Wind Job.1. Pestilenzische Luft. Psalm. 91. Erdbeben. Nahum.1.
2. Im Todte. davon NB. Luc. 12/20.40.
3. Und endlich am Jüngsten Tage. Mat. 25 (v. 511a)

Die Aufforderung "Tu Rechnung" verweist den Hörer unzweideutig in den Bereich des Gesetzes. "Oeconomus sit ennomos, non anomos" [Der Haushalter ist ein unter dem Gesetz stehender, kein Gesetzloser].

Er fordert Rechnung gar genau von allen Gedancken. Mat. 5. Worten Cap. 12. Wercken Pred.Sal. 12. Thun und Lassen/ es sey wissentlich oder unwissend. Psal. 19. und 90. es sey heimlich 2.B. Sam. 12. oder öffentlich/ es betreffe das menschliche Leben ins gemein nach den zehen Geboten/ oder das Christenthum insonderheit den Tauf=Bund 1.Petr. 3. [...] so gar/ daß auch die Unterlassung deß Guten examiniret wird Mat.25. Jac. 4/17. (v, 511a-b)

Das Selbstgespräch des Haushalters Lk 16,3-4 gibt nach Olearius klar das Reden des Gewissens wieder, eben

Bey sich selbst/ in seinem Herten. NB. Luc. 15/17. als Er inne ward wie er gelebet. NB. Jer 2/19. als sich die Gedancken verklagten und entschuldigten. NB. Rom. 2.

Hier bereits taucht der Hinweis auf Röm 2,15 auf (vgl. Bwv 105,3, Zeilen 17-19), was ebenfalls für diese Auslegung typisch ist.

Das waren dialogismi. davon Marc. 8/17. 1.Tim. 2/8. 2.Cor. 10/4. rationes rationis ratiocinantis [Rechenschaftslegungen der berechnenden Vernunft]. (v, 511b)

Zum Schuldbrief (Lk 16,6-7) erklärt Olearius:

Brief. gramma. Handschrift/ Vorschreibung. Sonst heists Chirographum. Coloss. 2,14. (v, 512a)

Die Erklärung der Kolosserstelle durch Olearius wird dann im Zusammenhang der Durchsicht des Kantatentextes erfolgen müssen. Schon jetzt sei angedeutet, daß der Textdichter die Sprachregelung Olearius' übernimmt, der seinerseits von dort auf Lk 16,6 verweist. Zunächst stellt er aber fest, daß der Haushalter seinen Herrn betrügt. Die Lösung des Gleichnisses sieht Olearius dann in der Unterscheidung des v. 8 als menschlicher Stimme, und des v. 9 als Stimme Christi. Der Haushalter erhält Lob für seine Klugheit, für seinen Witz, nicht aber für seine Ungerechtigkeit und Dieberei, denn

Calliditas [...] prudentia & diligentia in evitando malo temporalis, proponitur ad imitationem in evitando malo spirituali.⁸ (v, 512b)

Also:

Nicht die Ungerechtigkeit/ sondern die kluge Vorsichtigkeit NB. v.4. laudat ingenii felicitatem non vero dolosam calliditatem [v.4 lobt das Glück eines klugen Einfalls, nicht aber die arglistige Schlaueheit]. Gleichwie die Ei-

nigkeit/ ob sie gleich auch in des Sathans Reich zu finden ist NB. Luc. 11. dennoch gelobet wird. Laudatur genus, prudentia, non vero abusus [gelobt wird die Art und Weise, die Klugheit, nicht aber der Mißbrauch] was hier von deß Haushalters// Betrug angeführet wird [...] Wir lernen aber billig an dieses Haushalters Exempel

i. Die Klugheit. NB. Zach. 9/15. und Christliche Vorsichtigkeit aus Gottes Wort/ so dem Glauben und der Liebe gemäß ist. davon 4.B. Mos. 25. NB. daß Er aufs Künftige gedenckt NB. Mat. 10. Rom. 16. davon hier v.4. das Unglück vorher sehen und wissen/ hindert das Erfahren.

ii. Die vorsichtige Bedachtsamkeit und genaue Überlegung seines Vorhabens. davon mehr Nachricht 1.B.Sam. 25. NB. 1.Macc. 15. Luc. 14. NB. von guten Rath. Sprüchw.Sal. 8/15.

iii. Die vortrefliche Nutzbarkeit/ wenn wir oft ans Ende gedencken/ davon Sirach. 7. NB. Predig. Salom. 12. Denn das gehöret den Gläubigen/ welche sind Kinder deß Liechts ... [diese sind] vom heiligen Geist durchs Wort geführet Psalm. 143. auf ebner Bahn als Wiedergeborene Johan. 3. ... (v, 512b-513a)

Der Gedanke der Nutzbarkeit liefert auch den Übergang zum Vers 9, der vox Christi: Wegen des Verlassenmüssens der irdischen Hütte mühe man sich beizeiten "umb gute Freunde/ und einen beständigen Vorrath NB. Luc. 12/33." (v, 513b) Die "Freunde" sind nach Olearius "die Armen so vor euch beten. NB. Ps. 41/ 2".⁹

In einer Zusammenfassung am Schluß des 16. Kapitels formuliert Olearius nochmals die "Haupt=Lehre":

Denn i. Ein jeder Mensch hat Rechenschaft zu geben von seinem anvertraum Gut. (Bona animi, corporis & fortunae) ii. Ein jeder Christ von seinem Glauben und Leben. iii. Ein jeder Diener Gottes von seinem Amte/ Er lebe gleich im Lehr= Wehr= oder Nehr=Stande. (v, 520a)

Als "Haupt=Ermaunung" faßt er u.a. zusammen:

Die Frage: Was mache ich? v.4. NB. Jerem. 8/6. ist nöthig. Was thue ich? die Treue/ Fleiß und Redligkeit ist guter Rechnung Richtigkeit. Dabey wir uns wohl zu bedencken/ daß es heisse: Crede ut credas, glaube/ daß du recht glaubest. Lebe/ daß du lebest. Vive/ ut vivas. Lebe menschlich/ lebe Christlich/ lebe seelig. Oft bedacht/ recht betracht/ wol gemacht. NB. 1.Sam. 25. Tob. 4. Ubereylet sich doch kein Rechtsverständiger/ wenn er über Leib und Leben richten soll. ... wie viel weniger ist zu verantworten/ daß einer sich in Religions-Sachen übereylen NB. 2.Mac. 7. oder seine eigene Leibes= und Seelen=Wolfarth liederlich verschertzen und unbereitete sterben sollte. Vide, ut videas. Siehe aufs Ewige/ daß du ewig sehest die Herrligkeit Johann.17. (v. 520ab)

Schließlich muß das "Aufnehmen in die ewigen Hütten" aus des Olearius' Auslegung noch zitiert werden. Er unterscheidet in dreifacher Weise:

- i. Das Abnehmen und Mangel deß Lebens im Sterben. Psal. 39. da man muß naked dahin fahren Job. 1. da weder Silber noch Gold errettet. Ezech. 7.
- ii Das Annehmen der Freunde/ deren Haupt ist Christus/ welcher uns seine Freunde nennet. Johan. 15/15. ... der erhöret auch die Vorbitt NB. Job. 22/30. (NB. quod non fingitur, nec somnium est aut risum meretur potius, quam examen.¹⁰ Conf. Ligtfot. p.846) der Armen vor// ihre Wolthäter NB. Psalm 40/2. [= 41/2] Gleichwie einer durch Vorbitt beym Könige andern dasjenige erlangen kan/ was er selbst nicht hat. ... der HERR siehet den Glauben der Vorbitter. Matth. 9. deren Gebet sich allein auf Christi Nahmen und Verdienst gründet Johann. 16/23 und Kraft deß Vater Unsers Matth. 6. Vergebung der Sünden Cap. 9. und Erlösung von allem Ubel erlanget.
- iii Das Einnehmen in die ewigen Hütten Johann. 14. (receptio meritoria [= die Aufnahme in vorher bezahlte Wohnstätten] thut Chri-

stus allein verdienstlich Coloss. 2/14. der sich selbst alle Wolthat zurechnet. Matth. 25/40. Vorbitts=Weise aber (intercessoria [= Verbürungen]) seine Brüder Matth. 25. welche vor die Wolthäter beten Psalm. 41/2. und solche Aufnahme am jüngsten Tage öffentlich bezeugen. Matth. 25. (v. 514ab)

III. Zum Text von BWV 105

Der Text der Kantate *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht* setzt bereits die Reflexion des Sonntagsevangelium Lk 16,1-9 auf einer zweiten Stufe voraus. Das war oben bereits angedeutet worden. Anders ausgedrückt: Das theologische Verstehen dieser vom Moralischen her eher abzulehnenden Geschichte argumentiert von einer bereits vorhandenen hermeneutischen Ebene aus, die sich mit den unmoralischen Zügen überhaupt nicht mehr ernstlich beschäftigen muß. Theologisch-anthropologisch gesehen handelt es sich um die Begrenztheit der Wirkung der Sünde, die durch die Taufe erwirkt wird. Die Tatsache, daß der unbekannte Dichter Ps 143,2 als *Satz 1* voranstellt, liegt ganz auf der Linie dieser theologischen Überzeugung. Johann Adam Schertzer geht darauf in seinem *Locus de Baptismo* im Zusammenhang der Klärung der Situation des Getauften in der Welt "sublato et reatu" ein. Mit Augustinus¹¹ erklärt er:

Peccatum in
Baptismo tollitur
non ut non sit, sed
ut non imputetur.

Die Sünde wird in der
Taufe aufgehoben, nicht
so, daß sie nicht sei.
sondern daß sie nicht
angerechnet würde.

Und er fährt dazu fort:

Ergo tollit omnem reatum. Quod vero materiale peccati in baptizatis adhuc maneat, patet.

(α) Ex pravae concupiscentiae praesentia ...

(β) Ex quotidiana renovatione ...

(γ) Ex quaerelis Sanctorum, qui de peccato inhabitante serio conqueruntur, eiusque remissionem ardentibus suspiriis expetunt, Psalm. XIX.13. XXXII.6. CXXX.1. CXLIII.2. Matth.VI.12. Rom.IIX.7.17. 1.Joh. I.8. etc.

Also trägt er die gesamte Sündenmateriale wirklichkeit. Daß wirklich das Weltliche der Sünde in den Getauften noch weiter bliebe, wird deutlich

(α) Aus der Anwesenheit der verkehrten Begierde ...

(β) Aus der täglichen Erneuerung ...

(γ) Aus den Klagen der Heiligen, die sich über die ihnen einwohnende Sünde ernsthaft beklagen, und deren Vergebung sie durch brennende Seufzer erstreben, Ps 19,13; 32,6; 130,1; 143,2; Mt 6,12; Rm 8,7.17; 1Joh 1,8 etc.

“Gericht” ist darüber hinaus ein Begriff der forensischen Rechtfertigung.¹³ Doch hilft im Falle des Textes von BWV 105 zunächst der Bezug zur Taufe weiter, weil damit die spannungsvolle Situation des Getauften unter den Bedingungen der Welt besser zum Ausdruck kommt. In die gewiesene Richtung zeigt in Satz 2 auch die Einschaltung von Mi 6,8 in das Zitat von Ps 51,13 (5. 7). Hier wird ganz deutlich, daß einer spricht, der seine Situation vor Gott kennt und sie nicht bestreitet. Im übrigen wiederholt sich in den Kantatendichtungen des darauf folgenden Jahres an einer Stelle dieselbe textliche Konstellation innerhalb einer Choralkantate, nur mit einem anderen Einschub, der freilich die gleiche Funktion hat wie in BWV 105,2. Es handelt sich um BWV 33,4, wo es analog heißt:

Ps 51,13a Mein Gott, verwirf mich nicht,
Mt 15,3 Wiewohl ich dein Gebot noch täglich übertrete,
Ps 51,13a Von deinem Angesicht!

Dem Wissen des Getauften ist ebenso die Entsprechung von göttlichem Zorn und menschlicher Sünde (8) geläufig wie die Zeugen- und Richterschaft Gottes (9. 10), die nur die Möglichkeit des offenen Bekenkens der Sünde noch beläßt. Die Verarbeitung von Ps 32,5 (11-14) zeigt eine interessante sprachliche Variante, die gewiß ein nicht unwichtiges Beispiel der Begriffsveränderung theologischer Sachverhalte in dieser Zeit markiert: “Die Fehler meiner Seelen” für “Sünde” (13). Das “Leugnen” oder “Verhehlen” von Ps 32,5 hat bereits im “Verschweigen” von Ps 32,3 eine wesentliche Vorprägung, wozu jedenfalls Olearius bemerkt:

das Verschweigen und nicht bekennen ... verursacht unzehlige Gewissens=Angst NB. Sir. 33/2. (III, 198b)

Und dann zu der Selbstaufforderung in Ps 32,5 “Ich sprach”:

Ich sprach: Amar. in meinem Herzen NB. 1.Sam. 27/1. ich habe es endlich also beschlossen Psal. 31/23. nachdem sich meine Gedancken lange untereinander verklaget und entschuldiget haben Rom. 2. Ich wills dennoch bekennen Ps. 73/1. mein Hertz sagt mirs/ Klagl. 3/20. du wirst ein zerknirschetes und zerschlagen Hertz nicht verachten/ Ps. 51. (III, 199b-200a)

Die Verknüpfung mit Rm 2,15 in Satz 3 ist offensichtlich in diesem Zusammenhang – wie oben bereits gezeigt wurde – eine dogmatische Notwendigkeit, die sowohl die natürliche Erkenntnis Gottes wie auch die natürliche Erkenntnis seines Gesetzes darzustellen in der Lage ist. Die Verarbeitung dieses Textes bietet nicht einfach eine Reminiscenz des getauften und damit unter der Erlösung stehenden Menschen an den Status der Unerlöstheit, sondern die reale Situation des Menschen, der sich auch als Getaufter im-

mer in der Zerreißprobe zwischen eigener und fremder Gerechtigkeit befindet (es sei nochmals an Schertzers *sublato omni reatu* erinnert).¹⁴

Mit dem *Rezitativ Nr. 4* freilich kommen in fast unübertrefflicher bibeltheologischer Dichte die interzessorische Tat Christi und ihre erlösenden und tröstlichen Folgen für das Christenleben zur Sprache. Dazu sei wieder Olearius zitiert:

Handschrift/ unserer durch unser eigen Gewissen überzeugten Sünde. cheirographon. was man mit eigener Hand schreibt/ bezeuget/ gestehet und bekräftiget/ auch ehrlich zu zahlen verspricht. Gramma Luc. 16,6. Cautio, der Schuld=Brief. Denn eine Hand= Schrift ist eine Bezeugung der Schuld/ und eine Verbindung zur schuldigen Zahlung/ zu förderst wann sie mit eigener Hand geschrieben oder unterschrieben ist/ welche/ da sie der Schuldner recognosciret/ nicht anders kan aufgehoben werden/ als nach geschehener Zahlung und Qvittung NB. Rom. 5/ 1. Philem. v. 18. da sie durchstrichen/ oder zerrissen wird. Also war wieder uns nicht allein das grosse Schuld= Register deß Gesetzes/ sondern auch unser eigen Gewissen war die Schrift und Unterschrift/ so uns überzeugte. Rom. 2. (denn nichts ist so hart wieder uns als unser eigen// Gewissen Psal. 51/5. NB. das uns überzeugt/ Luth. Gloss. Rom. 2.) die Schuld der 10000. Pfund Mt. 18. ist klar und unverneinlich/ man muß die Handschrift recognosciren, nolens volens, die Zahlung ist unmöglich/ die ewige Straffe ist unerträglich/ da jammerte es Gott/ und folgte die allgemeine Erbarmung Rom. 11. Schenkung hier v. 13. und Erlassung/ Mat. 18. die Handschrift ist nun durch Christi Blut durchstrichen/ zerrissen/ und ans Creutz geheftet/ dessen/ so vor uns/ als ein Bürge überflüßig/ bezahlet [...] Und daher wird uns die Handschrift deß Todes Christi an seinem Creutz eine Versicherung deß ewigen Lebens. (v. 1490b. 1491a)

Satz 4 stellt sich danach als geniale Kurzfassung der zitierten umfänglichen Interpretation dar, die neben Olearius auch bei ande-

ren Verfassern ganz ähnlich vorkommt. Die Verbindung zu Lk 12 (Vom reichen Kornbauern) (28-29) ist dann ebenso typisch wie die zu Mt 25 (Von den anvertrauten Pfunden);¹⁵ verwunderlich bleibt, daß nirgends der Bezug zu Mt 18 (Vom Schalksknecht) auftaucht, der in den Auslegungen als Seitenreferenz immer wieder genannt wird.¹⁶

Satz 5 bringt die Alternative zwischen Freundschaft Jesu und Mammon in einer bereits entschiedenen Aussage. "Das Annehmen der Freunde/ deren Haupt Christus ist" (v. 514ab), hatte Olearius als eine von drei Aussagerichtungen des Aufnehmens in die ewigen Hütten verstehen wollen. Im Zusammenhang von Joh 15,14 kommt es zu wesentlichen Präzisierungen:

das thut seine unermeßliche Liebe/ daß Er/ wird unser Bruder Hebr. 2. Freund und höchster Wolthäter. Ubi concurrit 1. amor benevolentiae. 2. mutuus. 3. communio. 4. communicatio. davon NB. 1.Joh. 4. da ist die wolwollende/ beyderseits hertzliche/ vereinigende/ und alles guths mittheilende Liebe NB. v. 4.

Die unzweideutige Nähe des Freundesdienstes Christi zu den dogmatischen Aussagen der *communicatio idiomatum* hebt dieses Freundsein über die ethische Ebene hinaus auf die Ebene der Mitte der Christologie überhaupt. Und dann noch zur Freundschaft:

Fundamentum amicitiae est Christi meritum fide apprehensum, fidei indicium est charitas [Das Fundament der Freundschaft ist das Verdienst Christi, im Glauben ergriffen; das Anzeichen des Glaubens ist die Liebe] Jac. 2. Gal. 5. daran wird jedermann erkennen daß ihr meine Jünger seyd/ an der Liebe Joh. 13/35. (v. 746b-747a)

Diese Freundschaft, die eigentlich die Liebe Christi ist, befreit aus der Knechtschaft des Mammons, auch wenn er rechtmäßig erworben wäre, wie Olearius betont (v. 514a).

Eine eigene Welt tut sich zudem noch auf, wenn wir den Begriff des "Vergnügens"

(37) jetzt noch deutlicher in den Blick nehmen. Das sei jedoch jetzt nur benannt (Vergnügen, Genüge, begnügen, genug, *sufficiētia* etc.). Hier liegt auch forschungsmäßig ein Desiderat, nämlich den durchaus bekannten mittelalterlich mystischen Hintergrund zu vermitteln mit der im 17. Jahrhundert, vor allem der Theologie eines Johann Arndt und eines Heinrich Müller, erneut sich entwickelnden Intensität auf diesem Gebiet. So viel sei zumindest angemerkt: Ebenso wie es auch in dieser Zeit in lutherischer Theologie Leipzigs keinen weltverachtenden Zug zu entdecken gibt, zeigt sich in unserem Text die Differenz zwischen dem Leben in der Welt (siehe oben), was dem Leben unter dem Gesetz mit seinen Vor- und Nachteilen entspricht, und dem Vergnügen an Jesus, das zuletzt nicht auf diese "eitle Welt und irdischen Sachen" (38) angewiesen ist.

Der Schlußchoral *Satz 6* fügt geschickt eine Strophe von Johann Rists Lied "Jesu, der du meine Seele" ein, die die Aussage vom sich stillenden Herzen in 1. Joh 3,19-20 variierend für das Gewissen in Anspruch nimmt. Die Treue Gottes ist seine Verheißung, die sich zentral manifestiert in Joh 3,16, unterstützt durch solche Seitenreferenzen wie Jes 28,29 und Sir 36,17. Hier schließt sich dann doch der Kreis mit der Deutungskategorie, die im Zusammenhang mit *Satz 1* zunächst zurückgestellt worden war: der Begriff "Gericht" ist eben nicht einfach ein Ausdruck für den Zorn Gottes, sondern – wie Schertzer betont – auch für die Rechtfertigung.¹⁷ Die Rechtfertigung ist aber mit der Zusage verbunden, daß "keiner [...] verloren werden" soll (45). So vollzieht sich hier, übrigens auch musikalisch,¹⁸ eine Art Metamorphose des Gerichtsgedankens hin zu dem der Rettung, der Rechtfertigung.

IV. Musikalische Symbolik für theologische Aussagen

Die folgenden Beobachtungen erscheinen unter einer deutlichen Voraussetzung theologisch begründbar: An markanten Stellen der Kantate tauchen charakteristische Motive mit Tonrepetitionen auf,¹⁹ die in ihrer jeweiligen rhythmischen Gestalt durchaus theologisch gegensätzliches Gedankenmaterial repräsentieren und zur Geltung bringen.

In *Satz 1*, den Alfred Dürr insgesamt als Präludium und Fuge charakterisiert hat,²⁰ fällt in der ersten Hälfte "Adagio" der gleichmäßig in jeweils zwei gleichen Tönen klopfende Continuo-Baß auf, der die Unerbittlichkeit der drohenden Gerichtssituation hörbar zu machen scheint. Dieses Motiv durchzieht in unterschiedlichen Modifikationen und Anwendungen dann die gesamte Kantate, so vor allem in den Sätzen 3, 4 und 6. Womöglich darf in dieser sogleich in *Satz 1* erklingenden und dann immer erneut aufgenommenen Motivik der Hinweis darauf gefunden werden, daß einerseits jede Form der Gott-Losigkeit zu Gerichtsangst (2), Sündenangst (8. 13. 16f. 45), Gewissensangst (20. 41), unbegründetem Vertrauen auf "eitle Welt und irdische Sachen" (38) führt. Andererseits steht das gleichmäßig klopfende Baß-Motiv in *Satz 4*, das nun in Oktavsprüngen erklingt, ebenso auch für die zu dem eben Gesagten im Gegensatz stehende Botschaft der Gewißheit der Bürgschaft Jesu (23f), der Tilgung der belastenden Handschrift durch Jesu Leiden und Kreuz (25f. 27), der Gerechtersprechung des Menschen durch den Vater aufgrund der *intercessio* des Sohnes (28-30), der Öffnung des Paradieses durch den Salvator (31-33). *Satz 6* schließlich verbindet beide Formen der Inanspruchnahme dieses Motivs, wobei die Reiteration jetzt ausschließlich in den instrumentalen Oberstimmen sich vollzieht, übernommen aus und zugleich verändert gegenüber

Satz 3: einerseits kommt es während des Satzes 6 zu einer schrittweisen Beruhigung der zunächst zitternden Figuren bis zum Ausklingen in Vierteln ohne Tonrepetition; andererseits führt die Lamento-Linie, die (mit dem Baß beginnend, im Wechsel dazu in den Zwischenstimmen in der instrumentalen Oberstimme liegend) einmal ab-, dann wieder aufsteigt, am Schluß zu einer Erlösung im Schlußdreiklang in Dur. Diesen Ausblick muß man schon bei der Charakteristik des Satzes 1 haben. Hinzu kommt, daß der erste Teil insgesamt in einem dreifachen Ansatz den Text "Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht" darbietet (Takte 9ff, 23ff, 31ff); jeder dieser Ansätze beginnt seine Anrufung ausdrücklich in jeder einzelnen der vier Chorstimmen. Es drängt sich der Vergleich mit dem kurzen Chor "Herr, bin ichs?" in der *Matthäus-Passion* (BWV 244, 9e) auf, wo auch der ausdrückliche Einsatz jeder einzelnen Chorstimme von Bedeutung ist. Der Text, Ps 143,2a, hat Kyrie-Charakter, d.h. er läßt sich auf die maßgebliche Äußerung des Menschen vor Gott, die nur seine Bitte um Erbarmen zum Inhalt haben kann, reduzieren. Der Textbezug des zweiten Teiles, der Fuge, Ps 143,2b, nennt den Grund der Bitte um Erbarmen, der jedoch eigentlich schon hinreichend durch die Anrufung vermittelt ist. Die Antwort wird ausführlich in Satz 4, zusammenfassend in Satz 6 unter Benutzung von Joh 3,16 (44-47) formuliert werden.

Satz 2 formuliert in einem *Secco*-Rezitativ das Anliegen der Kyrie-Anrufung mit Hilfe weiteren biblischen Materials aus Ps 51, Micha 6, Hiob 9, Amos 5, Maleachi 3 und 2 Timotheus 4. Der musikalische Charakter des Satzes ändert sich leicht, aber dennoch vernehmbar, aufgrund der Paraphrasierung von Ps 32,3 und 5 (11-14).

Satz 3 sei musikalisch "eine der originellsten und zugleich ausdrucksvollsten Arien Bachs".²¹ Der Ausgangspunkt für die musi-

kalische Invention muß freilich bei der paulinischen Aussage von Rm 2,15²² gefunden werden, die hier noch in Verbindung mit Sir 2,14²³ einen affektiven Gehalt mit hoher theologischer Wertigkeit bereithält. Die erstrebte Ungebundenheit, die sich als Haltlosigkeit inmitten der Sünde erschließt, kennzeichnet ebenso den an Gott verzagten wie den gottlosen Menschen als Sünder. Es ist die Ungebundenheit des Gewissens, das aus eigener Kraft frei sein will, frei zu sein meint, als nicht befreites Gewissen aber nicht zu sich kommt, nicht zur Ruhe kommen kann. In den vielfach angefangenen, aber nicht zu Ende geführten kanonischen Figuren zwischen Sopran und Oboe zeigt sich eine bleibende Unklarheit des Gewissens in dem Gewirr von untereinander geschehender Verklagung und gleichzeitigem Suchen nach Entschuldigungsgründen.²⁴ Satz 3, in textlicher wie in musikalischer Hinsicht eine differenzierte Schilderung der Disposition des menschlichen Gewissens, läßt somit eine ungewöhnliche Exposition des Satzes 4 entstehen, wo es dann um die Überwindung der Sünde gehen wird.

Ob in Satz 4 der Klang der Sterbeglocke durch den *Pizzicato*-Baß angedeutet und assoziiert werden soll,²⁵ mag auf sich beruhen. Deutlich ist m.E. aber, daß die hier vorher genannten Tonrepetitionen im Baß wieder zu beobachten sind, und zwar jeweils im Oktavsprung eines vierfachen Achtelrhythmus erfolgen²⁶ und damit die Grundlage für das "motivgeprägte *Accompagnato*"²⁷ abgeben, das durch seinen bergenden Charakter eine *horae mortis anticipatio* [Vorwegnahme der Todesstunde] im Leben in einer Weise abbildet, die Gewißheit zu vermitteln in der Lage ist.

Die Tenorarie Satz 5 weist darauf hin, daß es in dieser Kantate eigentlich nicht um eine *ars moriendi*²⁸ geht, sondern um eine *ars vivendi*. "Leben" meint in dem Evangelium Lk 16 und in dem Kantatentext beides,²⁹ das

irdische und das ewige Leben, oder das irdische Leben als Anteil des ewigen Lebens. Denn in dieser Weise faßt das *Satz 6* zusammen, wenn er Joh 3,16 (Zeilen 44-47) im Abgesang zum Thema macht:

Daß auf dieser weiten Erden,
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben wohl,³⁰
Wenn er nur ist Glaubens voll.

Gerade mit dem Beginn dieses Abgesangs stellt sich auch die beruhigte Phase der musikalischen Gestaltung ein, zunächst in gleichmäßigen Achteln, dann zu den letzten beiden Zeilen im 12/8-Takt, um schließlich in dem kurzen continuolosen Nachspiel (so schon die kurzen Zwischenspiele) in ruhigen Vierteln auszuklingen. So verändert sich auch hörbar in Satz 6 die Beschreibung der Situation des Glaubenden von der Plage des Gewissens hin zu der Gewißheit des ewigen Lebens, das identisch gedacht wird mit Ruhe; eine erstaunliche Metamorphose menschlichen Lebens unter dem Einfluß wahren Glaubens.

Bemerkenswert erscheint mir schließlich noch, daß Bach trotz der ihn drängenden Eile bei der Fertigstellung dieser Kantate³¹ den Text des Satzes 3 – ungeachtet der vollständigen Textierung der Arie – unter den ersten drei Akkoladen ausschreibt, und den des Satzes 6 am Schluß der Partitur nach dem Doppelstrich nachträgt. Warum wohl? Diese Frage bleibt ebenso unbeantwortet wie manche andere im Zusammenhang dieser Kantate.

Curriculum vitae

Geboren 1946. Studium der Theologie an der Universität Leipzig, 1969 Staatsexamen, Ausbildung zum Pfarrer der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens; 1973 Ordination zum Pfarrer. 1973 Assistent für Sy-

stem. Theologie Universität Leipzig, 1976 Promotion, 1978 Beginn der Mitarbeit in der theologischen Bachforschung, 1985 Habilitation mit einer Arbeit zum Thema "Theologie im Rahmen der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs", 1986 Hochschuldozent für System. Theologie Leipzig, Mitglied der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung*, 1990 Stellv. Vorsitzender der *Neuen Bachgesellschaft*, 1991-1994 Dekan der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig, 1992 Berufung zum Professor für System. Theologie. Neben mehreren Aufsätzen veröffentlichte er vier Bücher zu Themen der theologischen Bachforschung.

Anmerkungen

1. Unbezeichnete Ziffern im Text verweisen auf die Zeilenzählung der als Anlage beigegebenen Kantatentexte.
2. Mit BWV 105 taucht der Topos von der getilgten Handschrift im Werk Bachs erstmalig auf, der Text von BWV 168 ist zwar nachweislich bereits früher entstanden (Salomon Franck, 1715), doch von Bach erst 1725 komponiert worden.
3. Johann Olearius, *Biblischer Erklärung Fünfter und letzter Theil. Darinnen das ganze Neue Testament [...] enthalten* (Leipzig 1681). Die Zitate werden im laufenden Text mit römischer Bandziffer und arabischer Spaltenziffer nachgewiesen.
4. Joh. Adami, *Scherzeri Systema Theologiae*, xxix. Definitionibus absolutum (Leipzig/Frankfurt 1679/1698).
5. "Die Stimme des Reichen verpflichtet zum ökonomischen Gesetz, das dem Haushalter sowohl die Notwendigkeit der rückerstattenden Rechenschaft als auch die Abhängigkeit des Amtes, die Würde und den Nutzen einprägt." Die

- genannten Elemente der Rechenschaft, der Abhängigkeit, der Würde und des Nutzens geben die Inhalte des theologischen Gesetzesbegriffes wieder, den Olearius im Zusammenhang mit Ps 143,2 erläutert, siehe dazu später im Text.
6. Olearius (v, 510b) nennt die Begriffe "dieblethe, diffamatus, als [prinzipiell] Ehrloß. davon NB. Marc. 16/14. Rom 3/23. NB. Luc. 11/45."
7. Nach Friedrich Wilhelm Riemer, *Griechisch-Deutsches Hand-Wörterbuch für Anfänger und Freunde der griechischen Sprache*, Bd. II (Jena und Leipzig ³1820), S. 697, bedeutet das Wort Σκωπ Stuhlgang, Dreck; von Σκωπία sagt Riemer, es meine "eigentl. stercus ferri, [...] die Schlacken vom Eisen, wenn das Metall aus dem Erze, der Miner, geschmolzen wird [...] überh. unreines Überbleibsel, Bodensatz."
8. Schlauheit, Klugheit und Sorgfalt bei der Vermeidung zeitlichen Übels wird empfohlen zur Nachahmung beim Vermeiden des geistlichen Übels.
9. Olearius fügt folgende Geschichte hinzu:
- Aigolandus, der *Saracenen* König/ wolte sich tauffen lassen/ kam zum *Carolo M.[agno]* und sahe seine prächtige Tafel/ und auf der Erden liegen zwölf arme übelbekleidete schlecht abgespeiset. Als aber der Kayser Ihn berichtet/ diese weren gottes Freunde/ oder *nuncii Dei*, gottes Bothen (wie die 12. Apostel) sagte Er: *apage sic cum tua pietate* [Geh mir weg mit deinem Gefrömmel!], und begehrte kein Christ zu werden. (v. 513b)
10. Was nicht erdichtet ist, auch nicht ein Traum ist oder etwa eher ein Gelächter erzeugt als eine ernsthafte Prüfung. – Der dann genannte Autor Johann Lightfoot war ein vielzitatierter englischer Bibelausleger, der vor allem Kenntnisse im Talmudischen und Rabbinischen besaß, zuletzt Vizekanzler der Universität Cambridge, gest. 1675. Seine wichtigsten Schriften sind zitiert und besprochen bei Gottlob Wilhelm Meyer, *Geschichte der Schrifterklärung seit der Wiederherstellung der Wissenschaften*, Bd. III (Göttingen 1804), S. 24 und 451f.
11. Augustinus, *De nuptiis et concupiscentia*, lib. I, cap. xxv.
12. J.A. Schertzer, *Systema Theologiae* (Lipsiae 1698), Locus XIV. De Baptismo, § xx. S. 370.
13. A.a.O., S. 417.
14. Vgl. Anm. 12.
15. Vgl. dazu BWV 168, Satz 2, wo es heißt:
- | | |
|---------------------|---------------------------------|
| vgl. Lk 16,1-2 | Es ist mir zum Verwalten |
| Prov 24,4; Lk 16,10 | Und treulich damit hauszuhalten |
| Mt 25,14 | Von hohen Händen anvertraut. |
16. Vgl. Anm. 17 zu "debitum".
17. Justificatio [...] Omnia enim forensis iudicii requisita, Judex, (Joh. V,27. seq.) tribunal, (Rom. XIV,10.) iudicium, (Psalm. CXLIII,2.) actor, (Johann. V,45. seq.) reus, (Rom. III, 19.) testes, (Rom. II,15.) debitum, (Matth. VI,12. coll. XIIX, 24.) chirographum, (Coloss. II,14.) advocatus, (1. Joh. II,1.) sponsor, (Ebr. VII,22.) & absolutio, (Psalm. XXXII,1. Rom. IV, 7.) exprimuntur.
- J.A. Schertzer, *Systema Theologiae* (Lipsiae 1698), S. 417.
18. Vgl. im Teil 4 das zu Satz 6 Gesagte.
19. Darauf hat auch schon R.L. Marshall, *Kommentar zu: Johann Sebastian Bach, Herr, Gehe nicht ins Gericht (BWV 105)*, Faksimile nach dem Partiturautograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Leipzig 1983), S. 3, hingewiesen.
20. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. II (Kassel etc./ München ⁵1985), S. 521, wo er zu Satz

- 1 sagt: "Die erste Hälfte bildet ein durch 8 Instrumentaltakte eingeleitetes, adagio überschriebenes Quasi-Präludium [...] Nun folgt [...] eine Chorfüge [...]"
21. Ebenda, S. 521.
 22. Römer 2,15bc: "[...] zumal ihr Gewissen ihnen zeugt, dazu auch die Gedanken, die sich untereinander verklagen und entschuldigen."
 23. Sirach 2,14: "Weh denen, die an Gott verzagen und nicht festhalten, und dem Gottlosen, der hin und wieder wankt!"
 24. So wie es Weisheit 4,20 beschreibt: Und sie werden in Ängsten sein, und ihr Gedächtnis wird verloren sein. Sie werden aber kommen verzagt mit dem Gewissen ihrer Sünden und ihre eigenen Sünden werden sie unter Augen schelten.
 25. Peter Thyssen, 'Zum Rezitativ "Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß" (BWV 105,4) – Sterbeglocken sub specie aeternitatis', in: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs. Kantaten zum Thema Tod und Sterben*. Bulletin 4 der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung (Heidelberg 1993), S. 227-237. Leider hatte ich bei der Ausarbeitung meines vorliegenden Referates diesen sehr interessanten Beitrag zu BWV 105 noch nicht zur Hand; der Autor nennt auch nur in seiner Überschrift explizit die "Sterbeglocken", die – soweit mir bekannt – ein Gedanke von Albert Schweitzer sind. Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach* (Leipzig 1961), S. 552. Sonst redet er glücklicherweise wie der Text selbst nur vom Schlagen der Sterbestunde (29).
 26. Robert M. Marshall, a.a.O. [Anm. 19], S. 2, weist darauf hin, daß Bach bis Takt 7 des Satzes 4 geplant hatte, jeweils zwei durch eine Viertel Pause unterbrochene Viertelnoten des gleichen Tones als Basso Continuo vorzusehen, und dann offensichtlich erst auf den Gedanken kam, Oktav-sprünge im Achtelrhythmus daraus zu machen. Doch erreicht er die Textstelle "wenn deine Sterbestunde schlägt" erst in Takt 10, so daß die Anregung zur Änderung m.E. nicht durch die Text-Assoziation der schlagenden Sterbeglocken hervorgerufen wurde. In Takt 7 aber befindet er sich bei der Textstelle "Er heftet sie ans Kreuze selber an", was eher an die Assoziation von Hammerschlägen denken läßt, die – mir zu gut – soteriologisch gedeutet nun mein Heil bedeuten.
 27. Dürr [siehe Anm. 20], S. 522.
 28. Dies nun gegen die Meinung von Peter Thyssen, a.a.O. [Anm. 25], S. 233.
 29. Man vergleiche dazu oben die vor allem aus J. Olearius herangezogenen Auslegungen.
 30. So die autographe Textfassung bei Bach; die zeitgenössischen Gesangbücher bieten übereinstimmend diese Zeile folgendermaßen: "Sondern ewig leben soll [...]".
 31. Marshall, [siehe Anm. 19], S. 1, vgl. dazu im Faksimile die Blätter 5 recto und 10 recto.

Anhang

Johann Sebastian Bach, *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105

1. Chor

Ps 143,2 *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht.
Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.*

2. Rezitativ A.

Ps 22,2; 51,13a	Mein Gott, verwirf mich nicht,	5
Mi 6,8d	Indem ich mich in Demut vor dir beuge,	
Ps 51,13a	Von deinem Angesicht,	
Hi 9,2.13; Am 5,12	Ich weiß, wie groß dein Zorn und mein Verbrechen ist,	
Mal 3,5b	Daß du zugleich ein schneller Zeuge	
2.Tim 4,8b	Und ein gerechter Richter bist.	10
Ps 32,5c	Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar	
vgl. Ps 32,6b	Und stürze mich nicht in Gefahr,	
Ps 32,5ab	Die Fehler meiner Seelen	
Prov 28,13a; Ps 32,5b	Zu leugnen, zu verhehlen!	

3. Arie S.

Sir 2,14	Wie zittern und wanken	15
Rm 2,15b	Der Sünder Gedanken,	
Rm 2,15b	Indem sie sich untereinander verklagen	
Rm 2,15c	Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.	
Weish 4,20	So wird ein geängstigt Gewissen	20
vgl. Joel 2,13a	Durch eigene Folter zerrissen.	

4. Rezitativ B.

Sir 25,12; Hebr 7,22	Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß,	
Kol 2,13c	Der alle Schuld ersetzt,	25
Lk 16,6; Kol 2,14a; vgl. Hi 31,35	So wird die Handschrift ausgetan,	
Hebr 9,19; Ex 24	Wenn Jesus sie mit Blute netzt.	
Kol 2,14c	Er heftet sie ans Kreuze selber an,	
Lk 12,18	Er wird von deinen Gütern Leib und Leben,	
Lk 12,20	Wenn deine Sterbestunde schlägt,	
vgl. Lk 16,2.8	Dem Vater selbst die Rechnung übergeben.	30
Sir 38,16	So mag man deinen Leib, den man zum Grabe trägt,	
vgl. 2. Chr 34,4	Mit Sand und Staub beschütten,	
LK 16,9b	Dein Heiland öffnet dir die ewgen Hütten.	

5. Arie T.

Lk 16,9a; Joh 15,14	Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,	35
Lk 16,9a; Weish 7,8b	So gilt der Mammon nichts bei mir.	
vgl. Ps 62,11b	Ich finde kein Vergnügen hier	
Pred 1,2; Phil 3,19 (L)	Bei dieser eiteln Welt und irdschen Sachen.	

6. Choral

I. Joh 3,19	Nun ich weiß du wirst mir stillen	40
I. Joh 3,20	Mein Gewissen, das mich plagt.	
Sir 36,17b	Es wird deine Treu erfüllen,	
vgl. Jes 28,29	Was du selber hast gesagt:	
Joh 3,16	Daß auf dieser weiten Erden	
Joh 3,16	Keiner soll verloren werden,	45
Joh 3,16	Sondern ewig leben wohl,	
Joh 3,16	Wenn er nur ist Glaubens voll.	

Bachs Kantate entstand zum 9. Sonntag nach Trinitatis, 25. Juli 1723. Die Erstaufführung fand in der Nikolaikirche zu Leipzig statt; die Predigt hielt Superintendent D. Salomo Deyling. Die Predigt ist nicht überliefert. Die Lesungen des Sonntages sind I. Kor 10,6-13 (Epistel) und Lk 16,1-9 (Evangelium). Die abschließende Choralstrophe ist die 11. Strophe des Liedes "Jesu, der du meine Seele" (1641) von Johann Rist (1607-1667), das in den De-tempore-Registern für Karfreitag, Quasimodogenitü, 3., 22. und 26. So.n Trinitatis (Dresdner Gb. 1725), Misericordias D., 3. und 26. So. n. Trinitatis (Leipziger Gb. 1738) und auch für den 2. Ostertag (Erfurter Gb. 1663), nicht aber für den 9. So. n. Trinitatis geführt wird (vgl. dazu auch die Bemerkungen zu swv 78).

Ps 116,8
Rm 5,10; Sir 41,1
Hos 13,14; vgl. Ps 143,3
vgl. Ps 143,3
Ps 18,20b; vgl. 116,8
vgl. 1. Tim 1,15
vgl. 1. Tim 1,15
Ps 71,3

(1) *JESU, der du meine Seele*
Hast durch deinen bitteren Tod
Aus des Teufels finstern Höhle,
Und der schweren Sünden=Noth
Kräftiglich heraus gerissen,
Und mich solches lassen wissen
Durch dein angenehmes Wort
Sei doch jetzt, o GOTT, mein Hort.

[vgl. Zeile 23]

Weish 3,9; Lk 15,4
Lk 15,4

(2) *Treulich hast du ja gesucht*
Die verlohrene Schäfelein.

Mt 25,41
Mt 25,41
Lk 11,22
vgl. Mt 11,28
Mk 1,15

Als sie lieffen gantz verfluchet
In der Höllen Pfluhl hinein.
Ja, du Satans=Überwinder
Hast die hochbetäubten Sünder
So geruffen zu der Buß,
Daß ich billig kommen muß

Mt 13,38
Mt 7,13

(3) *Ach! ich bin ein Kind der Sünden,*
Ach ich irre weit und breit.

Es ist nichts an mir zu finden,
Als nur Ungerechtigkeit,

Gen 6,5
1. Thess 4,8
Gen 6,5

All mein Dichten, all mein Trachten
Heisset unsern GOTT verachten,
Böslich leb ich gantz und gar
Und sehr gottlos immerdar.

Rm 7,18a
Rm 7,18b

(4) *HERR ich muß es ja bekennen,*
Daß nichts gutes wohnt in mir,
Das zwar, was wir Wollen nennen,
Halt ich meiner Seelen für;

Mt 16,17; vgl. 27,32b
Rm 7,18b

Aber Fleisch und Blut zu zwingen
Und das Gute zu vollbringen,
Folget gar nicht, wie es soll.

Rm 7,19b

Was ich nicht will, thu ich wohl.

Ps 19,13a
Ps 19,13a
Ps 34,19
Ps 38,18-19
Jes 1,5b; vgl. Ps 38,19

(5) *Aber, HERR, ich kan nicht wissen,*
Wie viel meine Fehler seyn,
Mein Gemüth ist gantz zerrissen
Durch der Sünden Schmerz und Pein,
Und mein Hertz ist matt von Sorgen,

Ps 19,13b

Ach! vergieb mir, was verborgen.

Ps 32,2
vgl. Jes 5,25

Rechne nicht die Missethat,
Die dich, HERR, erzümet hat.

Zeph 3,15
1. Joh 1,7

(6) *JESU, du hast weggenommen*
Meine Schulden durch dein Blut.

Kol 1,14
Kol 1,14
Jes 53,5a
1. Petr 2,24
vgl. Rm 8,2
vgl. Eph 1,14
Ps 18,5-6
1. Petr 5,8

Laß es, o Erlöser! kommen
Meiner Seligkeit zu gut,
Und dieweil du so zerschlagen
Hast die Sünd am Creutz getragen
Ey! so sprich mich endlich frey,
Daß ich gantz dein eigen sey.
(7) *Weil mich auch der Höllen Schrecken,*
Und des Satans Grimmigkeit,
Vielmahls pflegen aufzuwecken

1. Chor
Jesu, der du meine Seele
Hast durch deinen bitteren Tod
Aus des Teufels finstern Höhle
Und der schweren Seelennot
Kräftiglich herausgerissen
Und mich solches lassen wissen
Durch dein angenehmes Wort
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort.

Ps 116,8
Rm 5,10; Sir 41,1
Hos 13,14; vgl. Ps 143,3
vgl. Ps 143,11
Ps 18,20b; vgl. 116,8
vgl. 1. Tim 1,15
vgl. 1. Tim 1,15
Ps 71,3

2. Aria Duetto S.A.
Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,
O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.
Du suchest treulich
Die Kranken und Irrenden/
Ach höre, wie wir
Die Stimme erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

Ps 22,20
Lk 17,13; Jes 63,1
Mt 18,12; Weish 3,9
Lk 4,40-41
Ps 130,2a
Lk 17,13
Num 6,25; vgl. Ps 67,2

3. Rezitativ T.
Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
Ach! ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so
an mir zu finden,

Mt 13,38
Mt 7,13
vgl. Ps 51,9; Lk 17,12
vgl. Ps 51,9

Verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein trachtet nur nach

Gen 6,5

der Bösen
Wille

Rm 7,18b
Apk 14,13c
Rm 7,24

Der Geist zwar spricht:
Ach! wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
Und das Gute zu vollbringen,

Mt 16,17; vgl. 27,32b
Rm 7,18b

Ist über alle meine Kraft.
Will ich nicht
den Schwachen/ verhehlen,
So kann ich nicht, zählen
wie oft ich fehle/
Drum nehm ich nun
der Sünden Schmerz und Pein
Und meiner Sorgen Bürde.
So mir sonst unerträglich würde
Ich liefre sie dir, vgl. 1. Joh 3,5
Jesus, seufzend ein.

vgl. Rm 7,18b
Ps 32,5a
Ps 32,5a
Ps 19,13a
Ps 19,13a
1. Joh 3,5
Ps 38,19 (L.)
Mt 23,4 (L.)
Mt 23,4 (L.)

Rechne nicht die Missetat,
Die dich, Herr, erzümet hat!

vgl. 1. Petr 5,7
Ps 32,2
vgl. Jes 5,25

4. Arie T.
durchstreicht
Das Blut, so meine Schuld/
Macht das Herze wieder leicht

Kol 2,14
Kol 2,14
vgl. Sir 1,12

Und
sprich mich frei,
mich der Höllen Heer

Rm 8,2; vgl. Gal 5,1
Eph 6,12

vgl. Eph 6,11 vgl. Ps 94,17	Und zu führen in den Streit, Daß ich schier muß unten liegen Ach! so hilf, HERR JESU!	Ruft/ zum Streite,	Eph 6,12	70
vgl. 1. Kor 15,57 Ps 91,2 2. Kor 4, 8b	O du meine Zuversicht! Laß mich ja verzagen nicht.	So stehet Jesus mir zur Seite und sieghaft sei. Daß ich beherzt /	Vgl. Gen 31,42 1. Kor 15,57 vgl. Ps 27,3	
Jes 53,5 Joh 20,25; Mt 27,29 Ex 12,46; Joh 19,33 Ps 39,11 Lk 22,44b80	(8) Dein rothgefärbten Wunden, Deine Nägel, Cron und Grab, Deine Schenkel fest gebunden, Wenden alle Plagen ab, Deine Pein und blütigs Schwitzen	5. Rezitativ B. Die Wunden Nägel, Kron und Grab.	Jes 53,5 Joh 20,25; Mt 27,29	75
Ps 129,3; Jes 50,6 Jes 53,3b,8a; Joh 19,34 2. Kor 1,5	Deine Striemen, Schläg und Ritzen, Deine Marter, Angst und Stüch, O HERR JESU! trösten mich.	Die Schläge. dem Heiland so man dort/ ab, Sind ihm nunmehr Siegeszeichen Und können mir verneute Kräfte reichen Wenn Gerich ein erschreckliches/	2. Sam 7,14b Mt 26,67 Mt 26,67 vgl. Apk 7,3 2. Kor 12,9 Ps 76,9-10 Ps 76,9	85
Ps 143,2 Ps 142,5b; vgl. 139,7 vgl. Ps 144,2 Ps 144,3	(9) Wenn ich für Gericht soll treten, Da man nicht entfliehen kan, Ach! so wollest du mich retten, Und dich meiner nehmen an, Du allein, HERR, kunst es stöhnen, Daß ich nicht den Fluch darff hören; Ihr zu meiner lincken Hand Seyd von mir noch nie erkannt. [vgl. Zeilen 89-91]	Den Fluch spricht, vor die Verdammten/	Sir 41,13 Sir 41,13	90
Lev 5,1 Mt 25,41 Mt 25,12 Jer 17,10a	(10) Du ergründest meine Schmerzen, Du erkennst meine Pein,	So kehrt du ihn in Segen. Mich Schmerz kann kein/ und keine bewegen, kennt, Pein/	Neh 13,2 (L)	95
Ps 31,8c vgl. Tob 4,6	Es ist nichts in Herzen, meinem/	Weil sie mein Heiland/ Herz Und da dein/ vor mich in Liebe brennt, So lege ich hinwieder Das meine vor dich nieder.	vgl. Lk 17,16 vgl. Lk 17,16	100
vgl. 2. Kor 4,10 Ps 147,3 Hebr 10,22b Kol 1,20b Spr 23,26	Als dein herber Tod allein! Diß mein Herz mit Leid vermengt, Das dein theures Blut besprenget, So am Kreuz vergossen ist, Geb ich dir, HERR JESU Christ.	Dies mein Herz mit Leid vermengt, So dein teures Blut besprenget, So am Kreuz vergossen ist, Geb ich dir, Herr Jesu Christ.	Ps 147,3 Hebr 10,22b Kol 1,20b Spr 23,26	105
1. Joh 3,19 Sir 30,22 Sir 30,22	(11) Nun ich weiß, du wirst mir stillen Mein Gewissen, das mich plagt,	6. Arie B Nun du wirst stillen mein Gewissen/ So wider mich um Rache schreit,	1. Joh 3,19	110
Sir 36,17b Jes 28,29	Es wird deine Treu erfüllen, Was du selber hast gesagt.	Ja, deine Treue wirds erfüllen, dein Wort Weil mir/ die Hoffnung beut. Wenn an dich	vgl. Gen 4,10 (L); 4. 4. Esr 15,8 Sir 36,17b Kol 1,5 Joh 6,47	115
Joh 3,16 Joh 3,16	Daß auf dieser weiten Erden Keiner soll verloren werden,	Christen/ Wird sie kein Feind in Ewigkeit glauben.	Joh 6,47 Joh 10,28 Joh 10,28 Joh 6,47 Joh 10,28	120
Joh 3,16 Joh 3,16	Sondern ewig leben soll, Wenn er nur ist Glaubens voll.	Aus deinen Händen rauben.		
Mk 9,24b Sir 17,20b 2. Kor 12,9-10 vgl. Mt 26,41 Ps 52,10b Hi 19,27 (L) vgl. 2. Tim 4,7-8	(12) HERR, ich gläube, hilf mir Schwachen Laß mich ja verzagen nicht, Du, du kannst mich stärker machen, Wenn mich Sünd und Tod anficht, Deiner Güte will ich trauen, Bis ich fröhlich werde schauen Dich, HERR JESU, nach dem Streit In der süßen Ewigkeit	7. Choral Herr, ich gläube, hilf mir Schwachen, Laß mich ja verzagen nicht; Du, du kannst mich stärker machen, Wenn mich Sünd und Tod anficht, Deiner Güte will ich trauen, Bis ich fröhlich werde schauen Dich, Herr Jesu, nach dem Streit In der süßen Ewigkeit.	Mk 9,24b Sir 17,20b 2. Kor 12,9-10 vgl. Mt 26,41 Ps 52,10b Hi 19,27 (L) vgl. 2. Tim 4,7-8	125

Die Kantate BWV 78, zum sog. Choralkantatenjahrgang gehörig, entstand zum 14. Sonntag nach Trinitatis, 10.9.1724 (durch autographe Aufschrift auf dem Umschlag gesichert; Zusatz einer Traversflötenstimme in Sätzen 1 und 7 sowie die Differenzierung des Bc in Satz 2 bei WA nach 1735), und wurde in der Nikolaikirche erstmals aufgeführt. Prediger war Superintendent D. Salomon Deyling. Seine Predigt ist nicht überliefert. Die Lesungen des Sonntages sind Gal 5,16-24 (Epistel) und Lk 17,11-19 (Evangelium). Die Dichtung eines unbekanntem Verfassers benutzt das Lied "Jesu, der du meine Seele" von Johann Rist (1641) als Vorlage, wobei nicht nur die Bezugnahmen auf das Sonntagsevangelium auffallen (Zeilen 12, 16, 27, 102-103), sondern vor allem die starken anthropologischen (näherhin hamartiologischen), sowie kreuzes- und sakraments-theologischen Anregungen des Liedes intensiviert, z. T. wörtlich (25-26, 40-41, 54-55, 105-108), aufgenommen werden (Sätze 3 bis 5). Das Lied befindet sich im Dresdner Gesangbuch 1725/36 S.458-460, Nr.592 unter der Überschrift "Hertzliches Buß = und Trost=Lied an seinen allerliebsten HERRN JESUM an Verzeihung seiner viel- und mannigfaltigen Sünden". In den De-tempore-Registern wird es für Karfreitag, Quasimodogeniti, 3., 22. und 26. So.n. Trin. (Dr. Gb.), sowie zu Misericordias Domini und 3. So.n. Trin. (Leipziger Gb. 1738), und zum 2. Ostertag (Erfurter Gb. 1663) geführt, nicht aber zum 14. Sonntag nach Trinitatis.

Part III

**Bach's Passions and Agnus Dei
Compositions / Bachs Passionen und
Agnus Dei Kompositionen**

The Libretto of Bach's John Passion and the Doctrine of Reconciliation: An Historical Perspective

Abstract

The John Passion, Bach's first large-scale liturgical work, was composed not to a printed libretto, but to a text assembled by the composer, working in conjunction with a librettist. For this reason, it offers a rare opportunity to examine the process by which Bach compiled his libretto, not only dividing John's narrative to reflect the events of the passion story, but also interpolating 23 madrigal and chorale texts. Drawing on a variety of sources, including Olearius' *Biblische Erklärung*, the librettos of Christian Heinrich Postel and Barthold Heinrich Brockes, and Reinhard Keiser's setting of the Mark Passion, the paper outlines three stages in the compilation process, paying particular attention to Bach's treatment of the 'Doctrine of Reconciliation'. The final part of the paper considers the theological implications of the revisions Bach made to the score after its first performance in 1724.

Introduction

Prior to composing the John Passion, first performed on Good Friday 1724 in Leipzig, Bach had not set an extended passage of scripture to music. Although a few months earlier, in December of 1723, he had based

his setting of the Magnificat on the ten verses of Mary's hymn (Luke 1: 46-55), the biblical portions of his cantatas generally had been short. Neither had Bach previously written an oratorio passion, that is, a work whose narrative was taken directly from one of the gospels. Earlier passion settings associated with Bach, including one believed to have been performed in Gotha in 1717,¹ would have taken the form of the more popular passion oratorio, with its narrative written by a poet or theologian. Nor had Bach composed a liturgical work of the scope and dimension of his first Leipzig passion, that is, including 40 movements lasting approximately 90 minutes. The most substantial works from his first Jahrgang, including the Magnificat cited above and the two-part cantatas (Cantatas 75 and 76) composed for the first Sunday after Trinity, included 12-14 movements and lasted approximately 30 minutes. In sum: the John Passion presented Bach with a compositional challenge he had not faced earlier in his career: namely, to construct a libretto and score for a work of large-scale dimensions – to be performed, it must be added, at the end of an eight-month period during which he was responsible for performing a cantata on each occasion of the liturgical year.

Described in these terms, the John Passion represents Bach's first oratorio passion, as well as his first large-scale work. As an oratorio passion, however, it is atypical. Not only does it include interpolations from another gospel, a characteristic we find in no other oratorio passion of the time, but its libretto, of primary interest to us here, was not presented to the composer in printed form, but compiled by Bach, in collaboration with a librettist,² from a variety of texts, theological as well as musical. Although the sources on which Bach based his madrigals and chorales are well known,³ those that provided him with models for dividing and

structuring the narrative portion of his text have been given less attention. After briefly identifying the latter, my purpose in the present paper is to describe the process by which Bach compiled his libretto, paying close attention to the role of each source in that process.

I base my account on the following sources: first, three works that, while known to scholars, have not been previously cited in reference to the John Passion: the *Leipziger Kirchen=Staat* of 1710, a liturgical manual designed for use in the Leipzig churches; and two biblical commentaries that were part of Bach's theological library: Abraham Calov's *Die Heilige Bibel*, Wittenberg, 1681-82 (3 Vols.), and Johann Olearius' *Biblische Erklärung*, Leipzig, 1678-81 (5 Vols.). The second group of sources includes the well-known early eighteenth-century librettos of Christian Heinrich Postel and Barthold Heinrich Brockes ('Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den iv. Evangelisten'), and the less familiar scores of Johann Mattheson ('Das Lied des Lammes') and Reinhard Keiser (Mark Passion), both oratorio passions.

I describe the process by which Bach compiled his libretto as a series of three stages, similar to those that have been identified for other of his multi-movement works. In the case of the Matthew Passion, for example, Eric Chafe describes how Bach compiled his libretto, and ultimately his score, not in the manner of a cantata, where the movements were composed successively, but in layers or stages. According to Chafe,⁴ who bases his account primarily on Agricola's copy of the *Frühfassung*, the early stage of the passion included the major portions of the narrative and the primary choruses and arias. At a later stage, Bach added the remaining chorales and other interpolated movements. My own research indicates that Bach followed

similar procedures in compiling several of his keyboard collections, including the Inventions and Sinfonias and the two books of the Well-tempered Clavier. In the case of the latter collection (although not a multi-movement work in the same sense as a passion), I show how Bach compiled the work in a series of stages, each of which addressed a particular set of compositional issues.⁵ (Russell Stinson, in a recent study of the *Orgel=Büchlein*, found a similar practice at work there.⁶)

Drawing on the sources cited above, I begin my study of the compilation process by examining how Bach divided the John narrative into sections that reflect the events of the passion, pointing out how closely his divisions correspond to those in the commentary of Johannes Olearius, whose works are coming to be seen as an increasingly important influence on Bach's texts. In describing Bach's interpolation of madrigal and chorale texts in the second part of the paper, I pay particular attention to his treatment of the Doctrine of Reconciliation.

The series of stages, or layers, that I reconstruct are not intended to be seen as sharp lines of demarcation, but rather as overlapping and at times interchangeable steps in the compositional process. The earliest stage is primarily Johannine in character, with the themes of its madrigal texts and chorale verses corresponding to those in Olearius' commentary as well as in Postel's libretto. The second stage, as I describe it, involves the addition of the two synoptic interpolations, and the inclusion of texts that speak not of freedom, victory, and kingship – the usual reconciliation themes associated with John's gospel – but rather of sacrifice, sin, and repentance.⁷ Important as a model for Bach at this stage was, I propose, Keiser's Mark Passion. The third stage, in which I suggest Bach draws on Brockes' libretto, encompasses an even greater number

of texts based on non-Johannine themes. In the final part of the paper, I illustrate the ways in which Bach, in revising his libretto after the first performance of the passion in 1724, once again alters and expands his treatment of reconciliation themes.

The narrative

John's account of the passion story is found in two chapters of his gospel: Chapters 18, verses 1-40, and Chapter 19, verses 1-42. Whether Bach himself chose to set the entire narrative or whether the choice was that of his ecclesiastical superiors, we cannot say. Both chapters, however, were printed in the 1710 *Kirchen=Staat*, a volume that replaced the 1682 *Neu Leipziger Gesangbuch* of Vopelius as the primary source of liturgical practice in Leipzig, and that, as far as we know, remained in use until the Dresden *Gesangbuch* was published in 1725, and until later editions of Vopelius appeared in 1729 and 1730. The section of the *Kirchen=Staat* entitled 'Vom Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi' includes both the text of the John narrative ('Die Passion nach dem Evangelisten Johannes wie solche zu Leipzig vor dem hohen Altar am Char-Freytage abgesungen wird'), and the texts of three of the seven chorales used by Bach. (The texts of the remaining four chorales are found in other parts of the volume). Although it is possible that Bach based the narrative portion of his libretto directly on the *Kirchen=Staat*, a word-by-word comparison of the two texts reveals several minor discrepancies. Many of the variants are identical to those that Dürr and Mendel noted in comparing the John libretto with the German Bibles of the time, another likely source of Bach's text.⁸ Further study is needed to determine whether these variants stem from Bach himself or from yet another source.

To structure his libretto to reflect the events in the passion narrative, Bach likely drew on another of the titles in his library, in addition to the two commentaries cited above, namely, Christoph Scheibler's *Aurifodina Theologia*. The latter includes the five-act structure based on Bugenhagen's *Passionsharmonie* that Martin Petzoldt has shown to be the basis of the overall theological structure not only in the John Passion, but also in the Mark and Matthew Passions.⁹ That Bach places a chorale after each of the five acts in the three passion scores, as pointed out by Petzoldt, confirms its importance as an early eighteenth-century convention. As I show in Tables 7 and 8, the same overall format can be observed, in variant forms, in the Brockes passion and the 1726 Keiser score of the Mark Passion. Because my primary concern in the present paper, however, is to cast light on the distinctive qualities of Bach's libretto, with its 23 interpolated madrigal and chorale texts, I will focus my attention not on Bugenhagen but on the two commentaries. Each prints the John narrative in the traditional chapter and verse format, rather than embedded in a composite text, based on all four gospels, as we find Bugenhagen. In addition, each provides not only biblical and thematic concordances, but also a brief theological interpretation of the passion's events.

Table 1 shows Olearius' and Calov's division of the John narrative, as well as the five-part structure of Bugenhagen. Olearius, like Calov, divides each of the two chapters into three large divisions (the titles of Calov's divisions are shown in Table 1, those of Olearius in Table 3). Not surprisingly, their large-scale divisions generally agree with those of Bugenhagen. Placing all three alongside the libretto for Bach's 1724 version of the John Passion shows that the single source that corresponds in greatest detail is Olearius, whose division of each chapter's

Table 1. Divisions of Narrative: John 18 and 19

	J.S. Bach	Calov	Olearius	Bugenhagen
John 18:	1-8, 9-11	1-12	1-12	Act I: 1-11
	12-14,	13-	13-	Act II: 12-
	15, 15-23,			
	24-27	24	27	27
	28-36, 37-	25-40	28-40	Act III: 28-
John 19:	1, 2-12,	1-16	1-18	
	13-17	17-		
	18-22		19-22	22
	23-		23-24	Act IV: 23-
	27		25-27	
	28-30	30	28-30	
	31-37	31-	31-37	37
	38-42	42	38-42	Act v: 38-42

Abraham Calov, *Die Heilige Bibel*, Bd. 3

Kap. 18 Das Leiden und Sterben des Herren

- I. Jesus wird im Garten gefangen genommen. vs. 1-12
- II. Wie Jesus zu Hanna u. Caipha gebracht, und Petrus ihm nachgefolget. v. 13-24.
- III. Petri letzte Verläugnung u. Caiphaes ferneres Examen. v. 25-40.

Kap. 19

- I. Christi Geißelung u. der Jüden Geschrei von Kreuzigen bis er dazu überantwortet worden. v. 1-16
- II. Christi Ausführung, Kreuz, u. Tod. Sie nahmen aber Jesum u. führten ihn hin. v. 17-30
- III. Wie den Schechern nicht aber Jesu die Bein gebrochen, sondern die Seite eröffnet sei daraus Blut u. Wasser gestoßen, und von seinem Begräbnis. v. 31-42.

narrative is summarized in Table 2, and is given in a more complete form in Table 3. The variants between Bach's libretto and Olearius' commentary, shown in Table 2, usually consist of a single verse, and are due to the more traditional format adopted by Olearius, who divides the text of Chapter 18, in particular, according to the conventions of time and place. For example, Olearius, ends the Garden scene literally after Jesus is bound (verse 12), but before he is led away to Caiphas (verse 13). Bach's division after verse 11, on the other hand, signals a theo-

logically significant moment in the action, namely, when Jesus accepts the will of his father. (Bach's remaining divisions for Chapter 18 will be discussed below.) Particularly striking is the extent to which Bach's division of Chapter 19, after the end of the so-called 'Herzstück' (verse 22), is identical to that of Olearius.

Of greater significance for Bach than Olearius' divisions of the narrative, however, is his commentary, which includes references to specific New and Old Testament passages, along with frequent citations to

Table 2. Division of John narrative in Olearius' *Biblische Erklärung* and Bach's 1724 John Passion libretto

Olearius			JSB	1724 version
				HERR, UNSER HERRSCHER
John 18:	1-	Im Garten	John 18: 1-8	<i>O große Lieb</i>
	12		9-11	<i>Dein Will gescheh</i>
	13-	Im Palast des Hohen-Preisters	12-14	VON DEN STRIKKEN
			15b	ICH FOLGE DIR
	27		15-23	<i>Wer hat dich</i>
			24-27	ACH, MEIN SINN
				<i>Petrus, der nicht/Christe, der</i>
	28-40	Im Richt-Haus Pilati	28- 36	<i>Ach großer König</i>
			37-	
John 19:	1-	Geißelung, Krönung, Ausführung, u.	19: 1	BETRACHTE
	18	Kreuzigung	2-12a	<i>Durch dein Gefängnis</i>
	19-22	Überschrift	12b-17	EILT, IHR ANGEFOCHTEN
	23-24	Theilung	18-22	<i>In meines Herzens</i>
	25-27	Versorgung	23-24	[Turba: Lasset uns der nicht]
	28-30	Tränkung	25-27	<i>Er nahm alles</i>
	[30a]	Es ist vollbracht	28-	
	[30b]	Haupt geneiget/Verschieden	30a	ES IST VOLLBRACHT
	31-37	Erfolgung	30b	MEIN HEILAND/Jesu, der du MEIN HERZ/ZERFLIEBE
	38-42	Grablegung	31-37	<i>O hilf, Christe</i>
			38-42	RUHT WOHL
				<i>Ach Herr, laß</i>

— = identical division of text

Capital letters = aria and chorus texts

Lower case = recitative and turba texts

Italics = chorale texts

portions of the Eisleben and Altenburg editions of Luther's work, volumes of which also were part of Bach's library. For each chapter, Olearius summarizes the themes of the text according to the seven categories shown in Table 3, of which Parts II and V provide the basis of the discussion that follows. (Calov's commentary, in contrast, includes only a short 'Vorrede' along with extended sections of Luther's commentary.)

For Chapter (Kap.) 18, the themes articulated by Olearius in Part V of his commentary (see Table 3) closely resemble those we find in the interpolated portions of Bach's libretto. For example, Olearius' first entry under the Haupt-Lehre for Chapter 18 refers to Jesus' 'tieffsten Erniedrigen'; the four scripture passages he cites include Psalm 8, the text on which Bach bases his opening chorus, 'Herr, unser Herrscher'. In the same pas-

Table 3. Division of John narrative in Olearius' *Biblische Erklärung*

Kap. 18	Kap. 19
PASSION	MORS
Das Leiden.	Der Todt.
Bei diesen ... Capital ist zumercken.	
I. DIE SUMMARISCHE VORSTELLUNG	
Das Leiden drauf den Anfang macht.	Der Todt der Welt das Leben bracht.
II. DIE RICHTIGE ABTHEILUNG	
Das Leiden Jesu Christ ist allhier zu sehen	Der Todt Jesus Christi weißet
I. Im Garten am Oelberg, v. 1-12	I. Die vorhegehende Geißelung, Krönung, Ausführung, u. Kreuzigung, v. 1-18. Dabey I. Die Überschrift, v. 19-22, 2. Die Theilung der Kleider, v. 23-24 3. Die Versorgung der Mutter, 25-27, 4. Die Tränckung, 28-30.
II. Im Pallast des Hohen-Priesters, v. 13-37	II. Die eigentliche Beschreibung, daß der Herr 1. Gesagt: Es its vollbracht. 2. Sein Haupt geneiget. 3. Verschieden, v. 30.
III. Im Richt-Haus Pilati, v. 28-40	III. Die denkwürdige Erfolung. Da 1. Die Seite des Herrn eröffnet, 31-37, 2. Sein Leib von Kreuz abgenommen, und 3. In Josephs Grab gelegt worden, 38-42.
III. DIE GENAUE VERBINDUNG MIT DER VORHERGEHENDEN GESCHICHTE	
... daß wirs glauben und dadurch ewig leben daß der Todt unsers Heylands sei das Ende des Leidens
IV. DIE NOTWENDIGE ERKLÄRUNG	
V. DIE ERBAULICHE ANFÜHRUNG DES HAUPT-NUTZES	
	(1) Haupt-Lehre
...unsers ewigen Königs...seiner tieffsten Erniedrigen...David's [Vor]bilde	Jesus ist der hochgelobte König der Ehren... Kreuz ist unser Wehr u. Waffen
	(2) Haupt-Trost
...aus der all-macht Jesu Christ...als seine Feinde plötzlich zu Boden stürzten	...dessen Blut u. Wasser die Taufe und das heilige Abendmahl bezeichnet.
	(3) Haupt-Ermahnung
...zur Liebe der Göttlichen Wahrheit	Göttlichen Wahrgeit glauben ...dieses <i>Ecce homo</i> , Sehet welch ein Mensch!
VI. DIE DECKWÜRDIGE ERINNERUNG DER ALTEN KIRCHEN-LEHRER	
Löwe aus Juda... Johannes mit 7 Buchstaben	Vom Leiden, Kreuz, Tod u. Begräbnis
VII. DIE GEISTREICHE ERMUNTERUNG LUTHERI	

sage, Olearius, in mentioning not only the 'ewigen König', but also 'David's Für[Vor]bilde', introduces the theme of Jesus' kingship that appears in several of the interpolated madrigal and chorale texts in Bach's libretto.

In Part v/2 (Chapter 18), Olearius underlines another common Johannine theme, the triumphant and powerful Christ (Christus Victor), when he cites the example of Jesus' enemies 'falling to the earth before him' in verse 5 ('seine Feinde plötzlich zu Boden stürzen'). In Part vi, Olearius refers to the 'sieben Buchstaben', or seven signs, that are characteristic of John's gospel, and, in specific, points to the appearance of Jesus' 'Ich bin' in verse 6. (It is at the end of this scene, after verse 8, that Bach inserts his first chorale text, 'O große Lieb'.) Olearius' commentary for Chapter 19 cites many of the same themes. In Part v/1, for example, he points to Jesus as the 'highly-praised King' ('hochgelobte König') who has brought us life through his death, a theme Bach points up with texts such as 'Ach, großer König'. Of the other themes listed in Table 3 (v/1-3) the only one not taken up by Bach is that of 'Blut und Wasser', cited in Part v/2.¹⁰

The present discussion will make little mention of Calov's commentary not only because his division of the narrative agrees less with that of Bach, but also because he appears to be less sympathetic – less 'in tune' – with John's gospel than Olearius. In speaking of Peter's denial (verse 27), for example, an event that he, in contrast to both Olearius and Bugenhagen, places at the beginning of the Caiphas scene (see outline at bottom of Table 1), Calov suggests that John did not know the exact order of events. In addition, his commentary takes a less thematic and more dogmatic approach to the John narrative. For example, the underlined portion of Luther's commentary found in Bach's

copy of the Calov Bible, Chapter 19, verse 3 (reprinted in Robin Leaver's *J.S. Bach and Scripture*), reads as follows: 'Christ's suffering is the fulfillment of Scripture and the accomplishment of the redemption of the human race'.¹¹ For a theologian to consult Calov is therefore understandable. But a librettist, working under time constraints and seeking motives to embellish and develop, would more likely have turned to Olearius.

That Bach drew on Olearius, both in structuring the narrative and in selecting the themes of his interpolated texts, may be another indication of the extent to which he relied on the works of the theologian whose nephew, when he was appointed organist in Arnstadt in 1704, was the town's Superintendent and Bach's superior. Renate Steiger recently has shown how Bach based his text for cantata 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, on Olearius' *Christliche Bet-Schule*, a volume that, like the *Biblische Erklärung*, he might have first encountered in Arnstadt.¹² And Martin Petzoldt, in his study of cantata texts, has made frequent reference to Bach's reliance on Olearius.¹³ If Bach's copy of the *Erklärung* were someday to reappear, it may well include as many, if not more, underlinings, and marginal annotations, especially in New Testament texts, than those found in the Calov Bible.

The madrigal texts and chorale verses: First stage

To examine in a more systematic way what I describe as the first stage, or the Johannine layer, we need to step back from the 1724 score that served as the basis of our comparison with Olearius, and return to the initial stages of the planning process. Whether Bach first began to compile the libretto in the 'stille Zeit', that is, during the period of Lent in which cantatas were not performed,

Table 4. John Passion Libretto, Stage I (John 18: 1-40)

		Mvt	NBA
	HERR, UNSER HERRSCHER	C	1
John 18:			
1-5a	Jesus ging mit seinen Jüngern	R	2a
5b	Jesum von Nazareth	T	2b
5c-7b	Jesus spricht zu ihnen	R	2c
7c	Jesum von Nazareth	T	2d
8	Jesus antwortete	R	2e
	<i>O große Lieb</i>	Ch	3
9-11	Auf daß das Wort erfüllet würde [-]	R	4
12-14	Die Schar aber und der Ober [-]	R	6
15a	Simon Petrus aber folgte Jesus	R	8
	ICH FOLGE DIR	A	9
15b-23	Derselbige Jünger war dem [-]	R	10
24-25a	Und Hannas sandte ihn gebunden	R	12a
25b	Bist du nicht seiner Jünger einer	T	12b
25c-27	Er leugnete aber und sprach [-]	R	12c
28-30a	Da führeten sie Jesum	R	16a
30b	Wäre dieser nicht ein Übeltäter	T	16b
31a	Da sprach Pilatus zu ihnen	R	16c
31 b	Wir dürfen niemand töten	T	16d
32-36	Auf daß erfüllet würde	R	16e
	<i>Ach großer König</i>	Ch	17
37-40a	Da sprach Pilatus zu ihnen	R	18a
40b	Nicht diesen, sondern Barrabam	T	18b
40c-[19:1]	Barrabas aber war ein Mörder	R	18c

C = chorus

T = turba

Ch = chorale

R = recitative

A = aria

[-] = no interpolated texts at this stage

is impossible to say. But as Bach drew increasingly on Weimar and Köthen works over the course of the year, he would have had proportionately more time to plan and realize his first Jahrgang Leipzig passion, and to use his newly-composed cantatas as preparation for his first large-scale work in ways that I suggested in an earlier version of this paper.¹⁴

Table 4 lists the texts with Johannine themes that Bach interpolated into the Chapter 18 narrative. These include the opening chorus, 'Herr, unser Herrscher', referred to above, and the madrigal text, 'Ich folge dir', that reflects another Johannine theme, that of the good shepherd. The list also includes two chorale interpolations: 'O große Lieb', and 'Ach großer König', the first consisting of verse 7, and the second of verses 8 and 9

Table 5a. Division of John Narrative in Postel libretto, Part I (John 19: 1-24)

Postel libretto		Matheson score		
Text		Mvt.	T-sign	No. mm
		Sonatina	C	15
		Ch (<i>Christus</i>)	cut C	26*
John 19:				
1	<u>Da nahm Pilatus Jesum</u>	R	C	3
	UNSRE BOSHEIT OHNE ZAHL	A	C	73
2-3a	Und die Kriegsknechte flochten	R	C	4
3b	Sei gegrüßet	T	cut C	20.5*
3c-5a	Und gaben ihm Backenstreiche	R+Arioso	C	8+12
	SCHAUET, MEIN JESUS IST ROSEN	A	3/8	137
5b-6a	Und er spricht zu ihnen	R+Arioso	C+3/4	4+8
6b	Kreuzige	T	C	15
6c	Pilatus spricht zu ihnen	R+Arioso	C	3.5+4.5
7	Wir haben ein Gesetz	T	C	15
8a-11a	Da Pilatus das Wort höret	R+Arioso	C+3/4	10+26
11b	Du hattest keine Macht	Acc. Arioso	C	23
<u>12a</u>	Von dem an trachtet Pilatus	R	C	3
	<u>DURCH DEIN GEFÄNGNIS</u>	A (Duet)	C	81
12b	Die Jüden aber schrieen	R	C	2
12c	Lässest du diesen los	T	cut C	33*
13-15a	Da Pilatus das Wort	R+Arioso	C	10.5+2.5
15b	Weg, weg	T	C	35
	ERSCHÜTTERE MIT KRACHEN	A	C	90
15c	Spricht Pilatus zu ihn	R+Arioso	C+3/4	4+7
15d	Wir haben keinen König	T	C	6
16a-18	Da überantwortet er ihn	R	C	14
	GETROST, MEIN HERZ	Arietta	6/8	76
19-21a	Pilatus aber schrieb	R	C	15
21b	Schreibe nicht	T	2/4	33
22	Pilatus antwortet	R+Arioso	C	1.5+4.5
23a	Die Kriegsknechte aber	R	C	7
	DU MUSST DEN ROCK VERLIER'N	A	C	75
23b-24a	Der Rock aber	T	C	4
24b	Läset uns den nicht zerteilen	T	C	3
24c	Auf daß erfüllet würde	R+Arioso	C+3/4	4+10
	WELCH SIND DAS HEILANDS	A (Chorus)	12/8	37

Totals: Aria = 569 mm; Arioso = 97.5 mm; Turba = 164.5 (C) mm; Recitative = 93.5 mm.; Chorale = 26 mm.

* number of mm reduced by 1/2

Table 5b. John Passion Libretto, Stage I (John 19: 1-27a)

Text	Mvt.	r-sign	No. of mm.	NBA
John19:				
1	R	C	4.5	18c
<u>Da nahm Pilatus Jesum</u> [Christus, der uns selig macht]	[Ch	C	17	15]
2-3a	R	C	4.5	21a
3b	T	6/4	11	21b
3c-6a	R	C	12.5	21c
6b	T	C	23.5	21d
6c-7a	R	C	4.5	21e
7b	T	C	32.5	21f
8-12a	R	C	17.5	21g
<u>Durch dein Gefängnis</u>	[A]			
12b	T	C	1.5	23a
12c	T	C	32.5	23b
13-15a	R	C	10.5	23c
15b	T	C	26.5	23d
15c	R	C	3.5	23e
15d	T	C	4	23f
16-17	R	C	10	23g
18-21a	R	C	17.5	25a
21b	T	6/4	11	25b
22	R	C	3.5	25c
<i>In meines Herzens Gründe</i>	Ch	C	16	26
23-24a	R	C	9	27a
24b	T	3/4	55	27b
24c[-27a]	R	C	19	27c

Totals: Chorale = 16 mm [+ 17]; Recitative = 118 mm; Turba = 196 mm; Aria = [? mm]

of the chorale 'Herzliebster Jesu'. Found in the same section of the *Kirchen=Staat* as the John narration ('Vom Leiden und Sterben unsers Herrn Jesus Christi'), the chorale, with its references to 'Lieb ohne alle Maße' and 'König, groß zu allen Zeiten', traditionally is associated with the gospel of John. The eight verses of the chorale, in fact, can be read as a response to the passion story as recounted in Chapter 18, a point underscored by Bach, who uses the two chorale in-

terpolations to frame the central portion of the chapter, verses 9-36 (see Table 4).

In setting Chapter 19, Bach, in addition to closely following the divisions of Olearius, drew on the libretto of Christian Postel, whose text was based solely on the second chapter in John's account. The underlined portions of text in Tables 5a and 5b indicate the points at which the two librettos agree. The first comes immediately after the chapter's opening verse, where Postel breaks the

narrative. Bach also breaks the text after verse 1, and in his 1724 score includes an arioso and aria ('Betrachte' and 'Erwäge') based on Brockes' libretto. I do not include the two movements in Table 5b, but introduce them at a later stage in the compilation process. In their place, at this 'Johannine' stage, could Bach have inserted the first verse of the chorale 'Christus, der uns', a text that he, like Mattheson, who places it at the beginning of his setting of Postel's libretto, may have intended to 'summarize the events of the passion story' up to the point at which Chapter 19 begins.¹⁵ (In Bach's 1724 score it will serve as the introduction to Part II.)

Both librettos next divide the narrative after verse 12a. In this case Bach takes his text, 'Durch dein Gefängnis', directly from Postel, possibly intending to set it as an aria, as Klaus Hofmann has suggested.¹⁶ However, from verse 12b until the end of Part I, Bach adopts different procedures from Postel. While Postel inserts four additional madrigal texts, Bach structures his libretto to reflect the direct interaction between narrator and turbae, presented in a condensed form in John's account (as opposed to the synoptic gospels, where the crowd scenes are dispersed throughout the narrative). Even though he also will add an aria with chorus ('Eilt'), Bach's next interpolated text with a Johannine theme does not come until after verse 22, where he places the chorale, 'In meines Herzens', with its reference to the 'royal inscription'. By restricting the number of interpolated texts for this portion of the narrative, Bach intensifies the dialogue and creates the remarkable musico-theological structure known as the Herzstück.

The musical results of these two different types of procedures can be seen by comparing Mattheson's setting of Postel's libretto for Part I with Bach's setting of the same portion of text in his libretto. The right hand

columns in Tables 5a and 5b indicate the type of each movement, whether recitative (R), turba (T), or aria (A), along with its time sign and number of measures. Mattheson's score, like Postel's libretto, places its greatest emphasis on the arias. Ranging from 37 to 90 measures, they total 569 measures and comprise by far the bulk of the score. The 'lyrical' portion of Mattheson's score is in fact even greater (by 97.5 measures) because he sets the words of both Pilate and Jesus as ariosos rather than recitatives, a procedure he recommends in his *Des fragenden Componisten* of 1724.¹⁷

Aria and arioso constitute only a negligible proportion of Bach's setting. Even when we include the movements found in the 1724 score (18 mm. of C Adagio in 'Betrachte', 63 mm. of 12/8 in 'Erwäge', and 191 mm. of 3/8 'Eilt'), the total then is only 272 measures, far fewer than the total 666.5 of Mattheson. Moreover, by constructing the entire passage shown in Table 5b in common time (C), with a change to 6/4 only for the outer turba choruses of the Herzstück (21b and 25b) – and to 3/8 for the aria 'Eilt' (not listed in the table) – Bach achieves a musical and dramatic continuity that is missing in Mattheson's score. Furthermore, while Bach's chorale texts once again frame the central portion of the text (see Table 5b), Mattheson's score for Part I includes only the one chorale cited above (see Table 5a).

Table 6b outlines the portion of Bach's text corresponding to Part II of Postel's libretto, shown in Table 6a. Structured in a more traditional manner, with its narrative alternating between madrigal and chorale, its texts again convey themes similar to those of Postel. 'O großes Werk' with its theme of the suffering Christ who brings redemption and triumphs over his enemies, closely resembles to that of 'Es ist vollbracht', a likeness that can easily be ex-

Table 6a. Postel libretto, Part II (John 19: 25-42)

Text	Mvt.
John 19:	
25-28	R+Acc. Arioso
	A
29-30a	R+Acc. Arioso
	A
30b	R
	A
31-34	R
	A (Duet)
35-40	R+Arioso
	A (Duet)
41-42	R
	C

plained if, as Dürr suggests, each aria comprises one stanza of a strophic text.¹⁸ (Bach's choice of this theme might also be traced to Olearius, who in Part VI of his commentary for Chapter 18 makes reference to the 'Löwe aus Juda', citing Revelation 5; see Table 3.) Olearius and Postel again converge in dividing the text after the single line 'Und neiget das Haupt und verschied'. If Bach were to follow Postel at this point, he would interpolate a text that, like Postel's 'Bebet, ihr Berge!', or his own aria

'Zerschmettert dich' (from the 1725 version of the John Passion, see Table 9) depicts an element of the 'earthquake' scene that is not part of John's account, and that Bach, as I show below, did not add to his libretto until 1725.

For his concluding chorus, 'Ruht wohl', Bach again bases his text on Postel. Although critics usually point to the influence on this passage of the final aria text of Brockes ('Wisch ab die Thränen scharffe Lauge, steh seelge Seele nun in Ruh!', see

Table 6b. John Passion libretto, Stage I (John 19: 27b-42)

Text	Mvt.
John 19:	
27b-30a	R
	A
30b	R
31-37	R
	Ch
38-42	R
	C

Table 9), its primary theme, I would argue, corresponds more closely to Postel's 'Schlaf wohl nach deinen Leiden, Ruhe sanft nach deinem Streit' (see Table 6a). The final line of Bach's text, taken from Brockes ('Sein ausgesperrter Arm und sein geschlossen Auge Sperrt dir den Himmel auf und schließt die Hölle zu'), read in this context, can be seen to reinforce Postel's theme of Jesus struggling and overcoming the powers of darkness ('Weil dein Tod uns Himmelsfreuden, Weil dein Kampf uns sieg bereitet').

The second text shown in Table 6b is 'O hilf, Christe', the eighth and last verse of the chorale, 'Christus, der uns selig macht' (see Table 6b). Like 'Herzliebster Jesu' (discussed above), the chorale is included in the 'Vom Leiden und Sterben' section of the 1710 *Kirchen=Staat*, and also has a close association with the John narrative. Just as the text of 'Herzliebster' summarized the narrative of Chapter 18, so the eight verses of 'Christus, der uns' recount the events in Chapter 19 (with in verse 5, a reference to the 'renting of the veil'). Verse 6, for example, includes a specific reference to 'die Schrift zu erfüllen wie Johannes zeigt an', following the lines 'ward Jesus in seine Seit mit ein'm Speer gestochen'. Rather than waiting to place 'O hilf, Christe' after the events described in verse 7 have taken place, namely, the removal of Jesus' body from the cross, Bach interpolates the chorale verse after the action in verse 6 (cited above), as told by John in verse 37 ('Und abermal spricht eine andere Schrift: 'Sie werden sehen, in welchem sie gestochen haben'). Its placement here not only reinforces Jesus' 'bitter Leiden', but also marks the end of the Actus Crux, the fourth act in Bugenhagen's five-part structure.

Seen as a whole, the first stage of Bach's libretto as reconstructed in Tables 4, 5b, and 6b, corresponds in large part to the early version of the Matthew Passion as described by

Chafe. Included are the bulk of the narrative and turba, along with the two framing choruses and a substantial number of chorales. Still missing, however, are the majority of the aria texts and the two synoptic interpolations that Bach will add to the narrative, as well as the several chorale verses he will draw from 'Jesu Leiden Pein und Tod'. Because Bach has, I propose, drawn primarily on Olearius and Postel, the themes of his interpolated texts in this layer have been primarily Johannine. Introducing the Mark and Matthew interpolations will lead to a shift in the libretto's theological focus.

Second stage

Another oratorio passion known to Bach was Keiser's Mark Passion, a work he had performed a decade earlier in Weimar and whose performing parts, many in his own hand, he had brought with him to Leipzig. Although Keiser's score often is cited as a model for the Matthew Passion, it also can be seen, I will argue, as an important source for the John Passion. In general contour and style the two works share several features. Bach, like Keiser, begins his passion setting, as the earlier 'historia', with a chorus. (Mattheson, in contrast, begins with a short sinfonia and a chorale; see Table 5a.) Both composers end their settings with a chorus and a chorale, an unusual combination for an oratorio passion. Keiser follows three verses of the chorale 'O Traurigkeit' (the first and third verses as four-part chorales, and the middle verse, 'O selig ist' as a contrapuntal chorus) with an 'Amen' chorus. Bach follows the final chorus, 'Ruht wohl', with another chorale verse, whose text also is found in the the *Kirchen=Staat* (in the section labelled 'Vom Tode und Sterben'). Also common to both is the use of a declamatory style for all portions of the narrative. Not only

does Bach, like Keiser, set the words of Pilate as unaccompanied declamation (Mattheson sets them as *arioso*), but he also sets the words of Jesus in a spoken, rather than in *arioso*, style. Even when Keiser, as Bach will do in the Matthew Passion, scores Jesus' text as accompanied recitative, he retains the declamatory style.

Perhaps most telling, however, is the similarity in the overall proportions of the two works. If we were to chart Keiser and Bach's setting of the same portion of text as we did in Table 5 for Mattheson and Bach, we would discover the dimensions of the two to be the same, or nearly identical. For each, the largest part of the score, proportionally, includes the recitative and narrative portions, then the madrigal texts and choruses, and finally, the chorales. The *turba* sections are more extended in Bach's setting only because of the more prominent role they play in John's narrative. In addition, the narrative in both works not only is nearly identical in length, 76 verses in Bach and 73 in Keiser, but it begins in both settings at the same point in the passion story. Keiser's text begins not with verse 1 of Mark's narrative (as Bach's own 1731 Mark setting will do), but with verse 26, when Jesus and his disciples, having sung a hymn of praise, go out into the Mount of Olives. Their entrance into the garden of Gethesmane, in verse 32, therefore coincides with the starting point of John's account and the beginning of Bach's libretto. As a result, the culmination of the first scene, that is, when Jesus accepts the will of his father, comes at the same point in both librettos (see Table 7). Moreover, both composers treat the event in a similar way. Keiser interpolates the chorale verse, 'Was mein Gott will, das gescheh allzeit, sein Will, der ist der beste' (the same text that Bach uses at this point in the Matthew Passion), while Bach interpolates a text similar in theological significance, 'Dein Will ge-

scheh, Herr Gott, zugleich auf Erden wie im Himmelreich', from Luther's 'Vater unser', one of the *Cathechismus Lieder* in the 1710 *Kirchen=Staat*.

More significant for the present discussion, however, is the way in which both librettos treat the following two events: Peter's denial and weeping and the 'earthquake scene' following the renting of the veil – the two moments in the passion story where Bach adds a passage from another gospel to John's narrative. Although known as the 'Matthew interpolations', it can be argued that both passages originally were taken from Mark – another indication of how Bach modeled his score on that of Keiser. Matthew's description of Peter's denial ('Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: "Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen". Und ging hinaus und weinete bitterlich') is similar to that of Mark and the same in length – as will be pointed out below. In Mark's account, Peter's final denial and of Jesus comes at the end of Chapter 14: 'Da gedachte Petrus an das Wort, das Jesus zu ihm saget: "Ehe der Hahn zweimal krähet, wirst du mich dreimal verleugnen", und er hub an zu weinen'. After Peter's remembrance of Jesus' words, Keiser depicts Peter's tears at his disgrace in an aria for tenor and solo violin, 'Wein, ach wein, itzt um die Wette, meiner beiden Augen Bach!'

John, describing the event in more objective terms, includes no mention of Peter crying: 'Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn'. At this point, however, Bach inserts his first synoptic interpolation, namely, Mark's reference to Peter's remorse and weeping. And like Keiser, he follows Peter's denial with an aria for tenor and strings, 'Ach, mein Sinn'. For Bach to assign the aria to a tenor is in itself not unusual – it is a convention that Brockes follows as well – but, remarkably,

Table 7. Correspondences between John Passion libretto, Stage II, and Keiser's Mark Passion

Bach John Passion	Keiser Mark Passion: c. 1713	1726	
	[PART I]	[PART I]	
	HERR, UNSER	JESUS CHRISTUS	
John 18		Mark 14	
1-8	...so lasset diese gehen! <i>O große Lieb</i>	26-32	...bis ich hingehe und bete. *WILL DICH DIE ANGST
9-11	<u>...mein Vater gegeben hat?</u> <i>Dein Will gescheh</i>	33-36	<u>...sondern wie du willst.</u> <i>Was mein Gott will</i>
12-15a	Simon Petrus aber folgete ICH FOLGE DIR	37-45	[Judas betrayal scene] WENN NUR DEN LEIB
15b-23	<i>Wer hat dich</i>		
24-27 & [Mk. 14: 72]	<u>...und er hub an zu weinen</u> ACH, MEIN SINN <i>Petrus, der nicht</i>	46-72	<u>...und er hub an zu weinen</u> WEIN, ACH WEIN ITZT
			*So gehst du [Chorale]
	[PART II]		[PART II]
	<i>Christus, der uns</i> <i>Ach, großer König</i>		SINFONIA
28-36		Mark 15	
37-John 19:1		1-4	KLAGET NUR
2-12a	<i>Durch dein Gefängnis</i>	5-14	<i>O hilf, Christe</i>
			*new mel. [Chorale]
12b-22	<i>In meines Herzens</i>	15-21	O SÜSSES KREUZ.
23-27a	<i>Er nahm alles</i>	22-23	O GOLGATHA
27b-30a	ES IST VOLLBRACHT	+24-25	WAS SEH' ICH HIER
26-30b	<u>...und verschied</u> [<i>Jesu, der du warest tot</i>]	26-37	<u>...und verschied</u> *Wenn ich einmal SEHET MENSCHENKINDER/ DER FÜRST DER WELT
			[Chorale]
[Mk. 15: 38	<u>Und der Vorhang...</u>	38-45	<u>Und der Vorhang...</u> DEIN JESUS HAT DAS HAUPT
31-37	<i>O hilf, Christe</i>		
38-42	RUHT WOHL <i>Ach Herr. laß</i>	46-47	<i>O Traurigkeit</i> O SELIG IST <i>O Jesu du, mein Hilf</i> AMEN
			[Chorale]

+ = addition of recitative, 'Und da sie ihn gekreuziget hatten', by JSB in 1713

* = additions to 1713 and 1726 scores by JSB

Table 8. John Passion libretto. Stage III

JSB libretto	Brockes' text	Handel score
NBA		
	PART I	
1	HERR, UNSER HERRSCHER	
3	<i>O große Lieb</i>	
5	<i>Dein Will gescheh</i>	[(5) Chorale]
7	VON DEN STRIKKEN	(1) Soli e Coro
9	ICH FOLGE DIR	
11	<i>Wer hat dich so geschlagen</i>	
13	ACH, MEIN SINN	[(44) Aria]
14	<i>Petrus, der nicht denkt zurück</i>	[(21) Chorale]
	PART II	
15	<i>Christus, der uns</i>	
17	<i>Ach großer König</i>	
19	BETRACHTE	Drum, Seele, schau (33b) Recitativo
20	ERWÄGE	Dem Himmel gleicht (34) Aria
22	<i>Durch dein</i>	
24	EILT, IHR ANGEFOCHTEN	Eilt, ihr angefochten (41) Solo e Coro
26	In meines Herzens	
28	<i>Er nahm alles</i>	[(45) Chorale]
30	ES IST VOLLBRACHT	
32	MEIN HEILAND/Jesu, der du	Sind meiner Seelen (50) Aria
34	MEIN HERZ	Bei Jesus' Tod und Leiden (53) Accompagnato
35	ZERFLIEBE	
37	<i>O hilf, Christe</i>	[(54) Chorale v. 1]
39	RUHT WOHL	[(55) Aria]
40	Ach Herr, laß	[(56) Chorale v. 2]

its placement and role in his libretto is identical to that of Keiser.

Sin and repentance also are the themes of the chorale verse 'Petrus, der nicht denkt zurück', that Bach adds to his libretto after the tenor aria. 'Jesu Leiden Pein und Tod', from which the verse is taken, is found in the same section of the 1710 *Kirchen=Staat* as 'Herzliebster' and 'Christus, der uns', but differs in tone from the other two chorales. Each of its 34 verses is structured in two parts, with the first describing an event in the passion, and the second pointing out its implications for humankind, usually the

need for repentance. For example, the second half of the 'Petrus' verse, cited above, reads as follows: 'Jesu, blicke mich auch an, wenn ich nicht will büßen; Wenn ich Böses hab getan, rühre mein Gewissen'. Verse 20, which Bach inserts after the scene between Jesus and his mother, 'Er nahm alles wohl in acht', is structured in the same way; the second section of its text begins: 'O Mensch, mache Richtigkeit, Gott und Menschen liebe'. The two verses of an additional chorale listed in Table 7, 'Wer hat dich so geschlagen' (found under *Etlichen Geistreichen Liedern* in the *Kirchen=Staat*),

elaborates further on the theme of 'Ich, ich und meine Sünden'.

Bach's use of the 'Petrus' choral verse appears to be closely related not only to the theme of the interpolated Mark text, but also to Bach's division of the John libretto into two parts. As I indicate in brackets in Table 7, the start of Part II of Bach's libretto comes directly after the chorale text. Moreover, when Bach divides the Keiser score into two parts for performance in Leipzig in 1726, he places the division at precisely the same point. (The 1713 version, in contrast, was performed as a one-part work.) Bach could have divided the Keiser score into two equal parts, that is, placing the end of Part I, like the editors of the 1963 Hänssler edition,¹⁹ after the chorale, 'O hilf' and before the second Sinfonia. Instead, following the pattern he had established in the John Passion (as described above), he interpolated a chorale verse, in this case 'So gehst du nun', directly after the tenor aria in Keiser's score to mark the end of Part I. For the 1726 performance, as Glöckner tells us, he also added a new melody for the chorale, 'O hilf, Christe', the same one he used in his John setting.²⁰ With these changes, Bach brings Keiser's score not only into near conformity with the five-act structure of Bugenhagen (see the right hand column in Table 7), but also in closer alignment with the theological structure of his John libretto. Because Bach drew extensively on the Keiser's Mark Passion – the passion score he knew best – in compiling the libretto for his first oratorio passion, it is not surprising that in 1726, when Bach was seeking a passion to follow the first and second versions of his John score, he turned again to Keiser's score. Whether or not Bach conceived his revisions for his 1726 score of Keiser's work stem directly from his 1724 John libretto, they can be seen as another indication of the close relationship between the two works, and evidence of a

connection that does not, as we will see, end here.

Bach's second interpolation (see Table 7) is tied directly to the death of Jesus, a moment in the passion narrative that required from any composer a careful and considered response. In performing the Mark Passion in Weimar, Bach evidently was not satisfied with Keiser's treatment of this scene (which likely included only the two-part aria for tenor and soprano, 'Sehet Menschenkinder/ Der Fürst der Welt'), and he therefore, as Glöckner again points out, added two movements to the score: the chorale 'Wenn ich einmal soll scheiden' (melody: 'Herzlich tut mich verlangen', the same verse he later interpolates in his Matthew Passion), and a Sinfonia, both marked with asterisks in Table 7. Although Bach followed a similar sequence in his 1732 libretto, he restricts this portion of his 1724 score to a chorale and aria, based on a Brockes' text that I include as part of stage three (see Table 8). Could he at an earlier stage (see Table 7) have interpolated only the four-part chorale verse 'Jesus, der du warest tot', intending to follow it, like Keiser, with an aria?

The scene that follows Jesus' death in the synoptic gospels, but not included in John, describes the renting of the veil and the splitting open of the earth. Because Mark's account, however, makes reference only to the renting of the veil ('Und der Vorhang des Tempels zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Der Hauptmann, aber...'), this scene does not play a prominent role in Keiser's setting.

Nor may this scene originally have played an important role in Bach's libretto. Like Keiser, Bach may first have planned to include only an aria, and, then, at a later stage added the arioso and aria that became part of his 1724 score (see Table 8). Also of interest here is the fact that Bach's original setting of the second interpolation included not the

seven-measure version we find in the NBA score (33), but a shortened, three-measure version, which Alfred Dürr has suggested was based solely on the Mark text.²¹ Bach's substitution of Matthew's text, and the addition of the lines 'Und die Erde erbebete, und die Felsen zerissen, und die Gräber täten siche auf...', were inserted in 1725, according to Dürr, to correspond to the text of the arioso that follows ('Mein Herz'). At the same time (in 1725), Bach could easily have replaced the earlier Mark interpolation described above with the corresponding passage from Matthew. To do so would have required no revision of the continuo part because both texts were the same in length.

Bach's inclusion of the two passages from Matthew can be readily understood in light of the seventeenth-century passion sermon tradition described by Elke Axmacher in her study "*Aus Liebe will mein Heyland sterben*". Both Peter's denial, cited above, and the so-called 'earthquake scene' (that is, the second part of Matthew's text) were commonly inserted into the passion settings of the time, Axmacher points out, less to conform to the composite text of a 'Passionsharmonie', than to reinforce the themes of the passion sermons, which stressed the need for repentance. As she describes it, the most effective way to impress this on the mind of the listener was with an extended dramatic scene, such as Bach presents in the two scenes described above. (In the abridged Mark versions, the interpolations would have been less effective, and perhaps also less acceptable to Bach's theological superiors in Leipzig.) But as Axmacher is quick to add, the most vivid and effective presentations of these two scenes were found in Brockes' libretto, to which we now turn.²²

Third stage

The third layer, consisting of the seven Brockes' texts shown in bold in Table 8, expands even further the reconciliation themes and the increasingly didactic tone that we observed in the second stage. Generally more subjective than the Johannine interpolations described earlier, the Brockes' texts comment on the passion events from a greater distance and in more rhetorical language, often using a form of address such as 'Ponder', 'Consider', or 'My heart'. In contrast, a madrigal text such as 'Ich folge dir' takes the form of the first person, and the text of 'Es ist vollbracht', while commenting on an event, nevertheless reflects an objective point of view. Placed alongside the earlier texts, the Brockes' pieces, then, add another dimension to the libretto's theological vocabulary and structure.

The two texts placed after the second Matthew interpolation, 'Mein Herz' and 'Zerfließe' (34 and 35) illustrate the methods by which the Brockes' texts are grafted onto the structure of Bach's libretto. In addition to reformulating the opening lines of the recitative 'Bei Jesus' Tod und Leiden leidet des Himmels Kreis' to read 'Mein Herz, in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls leidet', Bach's text also refers more directly to Matthew's description ('Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt...'). In addition, he uses the last two lines of Brockes' recitative, 'Ersticke, Gott zu Ehren, in einer Sündflut bitter Zähren', as the basis of his aria, 'Zerfließe, Mein Herz, in Fluten der Zähren dem Höchsten zu Ehren', changing the wording slightly to shift the focus away from 'Sündflut' to 'Fluten der Zähren'.

When he inserts the same combination of arioso and aria at an earlier point in the libretto ('Betrachte' and 'Erwäge', 19 and 20), Bach again takes a pair of texts from the corresponding section of the Brockes' li-

Table 9. John Passion libretto: 1724, 1725, and 1732 Versions

	1724 Version	1725 Version	1732 Version
NBA	PART I		
1	HERR, UNSER	O MENSCH [1 ^I]	HERR, UNSER
3	<i>O große Lieb</i>		
5	<i>Dein Will gescheh</i>		
7	VON DEN STRIKKEN		
9	ICH FOLGE DIR		
11	<i>Wer hat dich</i>	HIMMEL REIBE/ <i>Jesus, deine</i> [11+]	[11 + deteted]
13	ACH, MEIN SINN	ZERSCHMETTERT [13 ^{II}]	[ARIA 13 ^{III}]
14	<i>Petrus, der nicht</i>		[14 Transp.]
	PART II		
15	<i>Christus, der uns</i>		
17	<i>Ach großer König</i>		
19	BETRACHTE	ACH, WINDET EUCH [19 ^{II}]	BETRACHTE
20	ERWÄGE	[deleted]	ERWÄGE
22	<i>Durch dein Gefängnis</i>		
24	EILT, IHR ANGEFOCHTEN		
26	<i>In meines Herzens</i>		
28	<i>Er nahm alles</i>		
30	ES IST VOLLBRACHT		
32	MEIN HEILAND/ <i>Jesu, der</i>		
34	MEIN HERZ		[SINFONIA 33 ^{III} replaces
35	ZERFLIEBE		Nos. 33-35]
37	<i>O hilf, Christe</i>		
39	RUHT WOHL		
40	<i>Ach Herr, laß</i>	Christe, du Lamm Gottes [40 ^{II}]	[40 & 40 ^{II} deleted]

bretto. In this case, he bases 'Betrachte' on the first six (of 14) lines of the recitative 'Drum, Seele, schau mit ängstlichem Vergnügen, mit bitterer Lust und mit beklemmtem Herzen,' changing, for example, 'Dein Himmelreich in seinem Schmerzen' to 'Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen', and adding a new last line, 'Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn!' For his aria 'Erwäge', he adapts the key phrases of Brockes' 'Den Himmel gleich sein buntgefärbter Rücken' in a similar fashion. The text of 'Eilt, ihr

angefochtnen Seelen' (24) is almost literally taken over by Bach, changing only 'Achsaph's Mordenhöhlen' to 'eurer Marterhöhlen', and 'Schädelhügel' to 'Kreuzeshügel'. In basing his aria 'Von den Strikken meiner Sünden' on Brockes' opening chorus, 'Mich vom Strikke meiner Sünden', Bach adapts the text to suit his own theological purposes. The fact that he changes 'Gott gebunden' to 'Heilgebunden', and makes no reference to the second verse of Brockes' text ('Es muß, meiner Sünden

Flecken zu bedecken') suggests that he wishes to limit his use of the text to only that portion that emphasizes the Johannine theme of freedom from sin ('Mich zu entbinden').

From his settings of these texts, it is clear that Bach's knew Handel's music, even though he did not make a copy of Handel's score until the 1740s. In only one case, however, can we say that Bach's music comes close to parody. For his aria 'Eilt', Bach not only uses the same key as Handel, G minor, but a similar string figuration and dialogue structure to create a musical effect remarkably close to his model. Although not to such a great extent, his setting of 'Erwäge', with its use of a string figure to represent the 'Regenbogen' also resembles Handel's setting of 'Dem Himmel gleich sein buntgefärbter Rücken'. And Bach's 'Mein Herz', although scored for winds rather than strings, retains the same basic rhythmic movement as Handel's accompanied recitative, while also serving to prepare the key of the aria that follows. In other cases, such as Bach's 'Von den Strikken', a generic similarity in key and character to Handel's opening chorus for soloists and chorus is apparent, like that between Bach's aria, 'Ach, mein Sinn', and Handel's 'Hier erstarrt' (see Table 8), also scored for tenor and strings.

At the opposite end of the spectrum from 'Eilt' is Bach's treatment of 'Mein Heiland'. In basing his aria and chorale movement on Handel's continuo aria 'Sind meiner Seelen tiefen Wunden durch deine Wunden nun verbunden? Kann ich durch deine Qual [...] das Paradies erben? Ist aller Welt Erlösung da?' Bach transforms rather than merely adapts the text. He not only doubles its length, adding lines such as 'Bin ich vom Sterben frei gemacht', but also combines the aria's text with the last verse of the 'Jesu Leiden Pein und Tod', to be sung by the chorus *colla parte*. On hearing the soloist sing Bach's adaptation of the Brockes' text, we

might receive the impression that the movement's theme is one of freedom. But when we combine the text of the aria with the chorale verse 'Jesu, der du der warest tot', which includes a line such as 'Gib mir nur, was du verdienst', it conveys a double image: Jesus, the victor, who conquered his enemies, and Jesus, who by suffering for humankind, redeemed the sins of the world. Coming after the line referred to in several different contexts above, 'Und er neiget das Haupt und verschied', the movement represents Bach's response to this crucial moment in the drama – the same place at which he added movements to Keiser's score and that was left empty in my outline of an earlier stage of Bach's libretto (see Table 6b). Could Bach have interpolated this two-tiered text only when his libretto was all but complete, when the scope and nature of his libretto had been determined? Can we read this 'double-imaged' text as emblematic of Bach's treatment of the Doctrine of Reconciliation in the John Passion libretto?

1724 and 1725 versions

The score performed in Leipzig on Good Friday in 1724 was, then, a theological composite. Whether the Matthew texts were interpolated at the urging of the Leipzig Superintendent and clergy, whom we know were keeping close track of other aspects of the performance (such as the repair of the cembalo, and the distribution of aria texts),²³ is impossible to say. If so, their intervention would have assured that the work includes not only additional portions of the passion narrative (although several events, such as the betrayal of Judas, are omitted), but also additional reconciliation themes. The result was, in any case, a work that conformed to the theological traditions and standards of Leipzig's two main churches, where in 1721

Johann Kuhnau had established the tradition of performing an oratorio passion on Good Friday.

A year later, in 1725, Bach revised his score, with the substitutions and additions noted in Table 9. In light of the above discussion, it could be said that the changes represent a continuation of the process described above. That is, Bach added yet another verse of the chorale 'Jesu Leiden Pein und Tod', (verse 33, 'Jesu, deine Passion'), in combination with a bass aria ('Himmel reiße') – perhaps attempting to create a counterpart to 'Mein Heiland' – and added a second chorale, 'O Mensch, bewein dein Sünde groß', whose reconciliation theme is at once clear. Furthermore, the four additional substitute texts, without exception, convey themes of sacrifice and satisfaction. As a result, the libretto now represents a more even balance between the two views of reconciliation to which we have referred in the course of this study. Although the 1725 version, more than that of 1724, can be fully integrated into Bach's 'chorale' Jahrgang, it nevertheless represents a John Passion that is even less 'John-like' than its predecessor.

1732 version

Seven years later Bach made further changes to his first Leipzig passion. For the 1732 performance, he removed the arias and choruses added in 1725, restoring for the most part the movements from the 1724 version that had been deleted (see Table 9). Of particular importance to the present discussion is the fact that Bach also deleted not only the two Matthew interpolations, but also the numbers directly related to them: first, the final phrases of the recitative (12c), along with the tenor aria it preceded (13); and secondly, the arioso and aria (34 and 35)

added after the second Matthew interpolation (33). Except for the fact that the opening chorus, 'O Mensch, bewein' had now found a permanent home in the Matthew Passion, the remainder of the revisions can be explained in theological terms.

After taking a more unified musical and theological approach in setting the Matthew Passion in 1727, Bach may have been increasingly conscious of the composite character of the John setting. Furthermore, by 1732, he had performed his own Mark Passion and the anonymous Luke Passion, and now had in his repertory three passions that reflected the distinctive qualities of their respective texts. The latter was less true, however, for his setting of John's gospel. In order to create a version of his first Leipzig passion that truly was a 'John' passion, Bach therefore may have initiated the series of changes described above. In place of 'Ach, mein Sinn' (13), he inserted a new aria (unfortunately lost), with a text that may have been more Johannine in tone, and transposed the chorale that followed (14) to accommodate its key. To replace the two numbers (34 and 35) added after the second Matthew text, he inserted, in the style of Keiser, a Sinfonia. As a result, the sequence of movements in his score now corresponded to those in Keiser's Mark Passion (see Table 7). Where Keiser (after 'und verschied') follows a chorale with a double-aria and a Sinfonia, Bach, in the 1732 version (see Table 9), follows the same line of text with a movement that combines a chorale with an aria and then a Sinfonia (32 and 33 iii). Another result of this change was to shift the theological focus of the libretto to the Herzstück, which after all was the core of John's account, and which now is followed in close proximity by two (rather than four) interpolated texts (30 and 32).

In sum, although several of Brocke's texts remain, along with three verses of 'Jesu

Leiden *Pein und Tod*, Bach appears to have created, in the 1732 version, a John Passion that was primarily, even though still not exclusively, based on Johannine themes.

Later versions

Our account does not end here, however, for we have evidence of two more versions of the John Passion. The first dates from 1739, the year in which Bach began, but did not finish, copying out a final score, presumably because a performance of the work was forbidden by the Leipzig council 'wegen derer Textes'.²⁴ Precisely what aspect of the text the council was referring to is not known, although various reasons have been suggested. Could the reference have pertained to the strikingly Johannine nature of the 1732 libretto that had been performed seven years earlier, in which the two Matthew interpolations had been removed? If Bach were planning to repeat this version in 1739, it might have offended the Leipzig authorities, who, concerned that a libretto reflect the traditional, that is, non-Johannine, reconciliation themes of satisfaction and sacrifice, forbade its reperformance. Unfortunately, the score provides us with no clues, since Bach stopped copying before the chorale, 'Wer hat dich so geschlagen?' (11) that comes near the end of Part I. Although the score includes 'Herr unser Herrscher' as its opening chorus, it does not continue far enough to indicate whether any of the other changes made in 1732 would have been included.

Even though there was no performance of the John Passion in 1739, there appears to have been one ten years later, the year before Bach's death. At that time Bach's score was completed by a scribe, who restored the 1724 version in its entirety. In addition, a new set of parts was copied out, introducing changes in text and instrumentation presum-

ably with a view to modernizing the score. This version perhaps is best understood in the context of the many pasticcio passion scores (described in Glöckner's study cited above) that we associate with the last few years of Bach's life. These include the Keiser-Handel pasticcio that he performed around 1747, soon after copying out a score of Handel's setting of the Brockes' text, and that he followed in 1749 with the last version of his own John Passion. As had happened twenty years earlier, a performance of the Keiser score, this time with seven Handel arias, some of which replaced pieces by Keiser and some of which were newly-added to the score, can again be linked with a performance of the John Passion.

Conclusion

Seen from an historical perspective, the fact that Bach based his libretto for the John Passion on a broad range of sources is hardly surprising. Recent research increasingly has shown how Bach, in his early keyboard music and cantatas as well as in the B minor mass, his final composition, modeled his works on those of his contemporaries. More unusual, in the John Passion, is how closely Bach followed the sources I described – some of them newly-identified. Even more remarkable, however, is the extent to which Bach's libretto can be seen to reflect a series of three stages, each representing a distinctive theological character – each progressively less Johannine in tone. The theologically composite nature of Bach's libretto is evident not only in the 1724 score, but in varying degrees, in the four versions that follow. Two of these (1725 and 1749) give a prominent position to the traditional theme of repentance. Of the remaining two, the 1732 score, the most Johannine, is not easily accessible to us today.

And for the 1739 version, we need to uncover additional evidence before we can say for certain why its performance was cancelled. Only further research can determine to what extent the doctrinal eclecticism of Bach's libretto was due to the religious climate of Leipzig, in which, as a result of the pietistic upheavals that took place in the late seventeenth century, the clergy may have insisted that the theme of repentance occupy a prominent position in any passion setting performed on Good Friday – even one based on the John narrative.

Curriculum vitae

Don O. Franklin is Professor and Chair of Music at the University of Pittsburgh (Pittsburgh, Pennsylvania, USA). A recipient of numerous fellowships, including IREX-Fulbright and DAAD grants, he is the editor of *Bach Studies*, published by Cambridge University Press, and a facsimile edition of *Das Wohltemperirte Clavier II*, published by the British Library. He recently contributed essays to *Bach Studien*, *Beiträge zur Bach-Forschung*, and *Bach*. Since 1992, he has served as President of the American Bach Society.

Notes

1. Andreas Glöckner recently discovered evidence that Bach was responsible for performing a passion setting in Gotha in 1717. A paper presented at the Wissenschaftliche Konferenz of the 69. Bach-Fest Leipzig, 'Neue Spuren zu Bach's "Weimarer" Passion', included a preliminary report on his findings.
2. Because it is uncertain what librettist

might have helped Bach compile his text, or in what way, I will refer, for the purposes of this discussion, to Bach as the librettist.

3. The sources of these texts are summarized by Alfred Dürr in *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Überlieferung, Werk-einführung* (Kassel 1988), pp. 46-66.
4. Eric Chafe, 'J.S. Bach's "St. Matthew Passion": Aspects of Planning, Structure, and Chronology', in: *JAMS* 35 (1982), pp. 49-114.
5. Don O. Franklin, 'Reconstructing the Ur-partitur for WTC II: A Study of the "London Autograph" (BL Add. MS 35021)', in: *Bach Studies*, ed. Don O. Franklin (Cambridge 1989), pp. 240-278.
6. Russell Stinson, in 'The Compositional History of Bach's *Orgelbüchlein* Reconsidered', an essay to be published in *Bach Perspectives*, Vol. 1 (Forthcoming; University of Nebraska Press, 1995), identifies three separate stages of composition for the collection, each of which shows Bach exploring different compositional issues.
7. For a general discussion of the two primary views of reconciliation and how they are reflected in Bach's passions, see Jaroslav Pelikan, *Bach among the Theologians* (Philadelphia 1986), pp. 89-115, and Eric Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S. Bach* (Berkeley 1991), pp. 275-360. For a more detailed discussion of 'satisfactio, meritum and monitum', and the relationship of 'Versöhnung und Erlösung', see Elke Axmacher, "Aus Liebe will mein Heyland sterben", (Neuhausen-Stuttgart 1984), pp. 53-62, and 149-162.
8. See *Neue Bach-Ausgabe*, ed. Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen, and Bach-Archiv, Leipzig (Kassel/Basel 1974) II/4, *KB*, ed. Arthur Mendel, pp.

- 157-160. See also Dürr, *op.cit.*, pp. 52-53.
9. Martin Petzoldt, 'Theologische Überlegungen zum Passionsbericht des Johannes in Bachs Deutung', in: *Johann Sebastian Bach. Johannes-Passion, BWV 245* [Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart Bd. 5] (Kassel 1994), pp. 142-165. I am grateful to Prof. Petzoldt for referring me to Christoph Scheibler's 1727 publication, listed as No. 10 in Robin A. Leaver, *Bach's Theologische Bibliothek* (Kassel 1983).
 10. Bach, instead of interpolating a text after verse 34, the piercing of Jesus' side, inserts the chorale, 'O hilf, Christe', to coincide with Olearius' division after verse 37. Calov's commentary on verses 31-42 (see Table 1) is by far the longest found in the two chapters, comprising three full columns (949-951).
 11. The translation is taken from Robin A. Leaver, *J.S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary* (St. Louis 1985), pp.129-130.
 12. Renate Steiger, "'Actus Tragicus und ars moriendi": Bach's Textvorlage für die Kantate 'Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit'" (BWV 106)', in: *MUK* 59 (1989), pp. 11-23.
 13. Martin Petzoldt, "*Texte zur Leipziger Kirchen=Music*". *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs* (Wiesbaden 1993), pp. 25f.
 14. By this I mean that Bach, in the cantatas, addressed in a systematic way certain compositional problems that he would encounter in writing a passion; these included various ways of combining recitative with chorale and chorus, and constructing a two-part form. I reported on portions of my findings in the version of this paper read at the 1993 Amsterdam meeting.
 15. For a discussion of Mattheson's treatise, see Beekman C. Cannon, 'Johann Mattheson's "Inquiring Composer"', in: *New Mattheson Studies* (Cambridge 1983), pp. 125-168. On p. 135 Cannon cites Mattheson: 'A composer [...] has the right without offending the poet to insert a verse of a hymn or the like as a *ripieno*; for example, the first stanza of *Christus der uns seelig macht* which explains what has happened to our beloved Savior up to the scourging'. Mattheson's comments were printed in the fall of 1724 in *Des fragenden Componisten*, Part v of *Critica musica*. Whether Bach had advance notice of the publication we cannot say, but he likely knew of the performance of Mattheson's score in Hamburg in the spring of 1723, of which notice was given in February of that year in *Critica musica*.
 16. See Klaus Hofmann, 'Zur Tonartenordnung der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach,' in: *MUK* 61 (1991), pp. 78-86.
 17. Cannon, *op.cit.*, p. 139, summarizes Mattheson's five different types of recitative and arioso, describing his instructions for Pilate and Jesus as follows: 'Pilate should be set in the "obligat" style of arioso [...] with the use of a melodic basso continuo [...] Jesus' words, however, should be distinguished [...] by full instrumental accompaniment'.
 18. See Dürr, *op.cit.*, pp. 60-62.
 19. Reinhard Keiser, *Passion nach dem Evangelisten Markus*, ed. by Felix Schroeder (Neuhausen-Stuttgart 1983). Although the score claims to be based on Bach's performing parts (including those for 1726, where the division between Parts I and II is clearly indicated), it nevertheless divides the narrative in the middle of Pilate's trial scene, before the scourging of Jesus.

20. See Andreas Glöckner, 'Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken', in: *BJ* 63 (1977), pp. 75-119.
21. See Dürr, *op.cit.*, pp. 138-140. Because the surviving 1724 parts do not include that of the evangelist, the original three-measure recitative can be seen only in the continuo part (B21). The evangelist and continuo parts copied out in 1725 (B18 and B22) both include a seven-measure recitative, on which the NBA score of 33 is based.
22. See Axmacher, *op.cit.*, pp. 116-148. Axmacher, who argues that the Brockes' libretto should be read as an oratorio passion, points out that its text, while drawn from several gospels, essentially reflects Matthew's account, both in terms of its narrative as well as its themes of reconciliation. As a result, she discusses it within the context of the seventeenth-century passion-sermon tradition.
23. *Dok I*; pp. 249-250; *Dok II*, pp. 139-140, 148. See Hans-Joachim Schulze, 'Johann Sebastian Bachs Passionvertonungen', in: *Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, BWV 244* [Schriftreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart Bd. 2] (Kassel 1990), pp. 24-49, for a description of the events that surrounded the distribution of the aria texts.
24. *Dok II*, pp. 338f.

**'Blut ist ein ganz besonderer Saft:
Am farbigen Abglanz haben wir das
Leben'. The Aria 'Erwäge, wie sein
blutgefärbter Rücken' in J.S. Bach's
Saint John Passion***

Abstract

The aria 'Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken' in Bach's *Saint John Passion* has been criticized for its 'bad taste' because it compares 'the blood-colored back' of Christ with 'the rainbow'. But it articulates the special emphasis upon the atonement as *Christus Victor* and therefore upon the dialectic of defeat and victory and upon a typological correlation with the narrative of the Flood.

In the Pact Scene in Goethe's *Faust*, after Faust has denounced the devil as a 'pedant' because Mephistopheles has demanded from him not only an oral but a written contract, Faust asks:

Was willst du, böser Geist, von mir?
Erz, Marmor, Pergament, Papier?
Soll ich mit Griffel, Meißel, Feder schreiben?
Ich gebe jede Wahl dir frei.

And Mephistopheles replies: 'Du unterzeichnest dich mit einem Tröpfchen Blut'.

The reason for this condition is, as he says a little later: 'Blut ist ein ganz besonderer Saft'.¹ Johann Wolfgang von Goethe was born on 28 August 1749, exactly eleven months before the death of Johann Sebastian Bach on 28 July 1750, and at least in this

* Lecture originally written and delivered in German, but presented here in English.

technical sense we are entitled to regard Bach and Goethe as contemporaries. For Bach, too, blood is 'ein ganz besonderer Saft' – and that, as the essays in this volume show, in many and various ways.

It is to be expected that this 'ganz besonderer Saft' should play a specific role especially in Bach's Passions and that it should receive special attention from both the composer and his librettists, for the texts of the Gospel of Matthew and the Gospel of John demand such attention. And (following the model of the Latin poem, 'Salve caput *cruentatum* / Totum spinis coronatum', which is ascribed to the Cistercian Arnulf of Louvain) the Passion chorale of Paul Gerhardt, which Bach chose as the leitmotiv of the *Saint Matthew Passion*, indites in its opening words, which in a solemn movement of this work are sung/prayed by the choir: 'O Haupt voll Blut und Wunden'.² But among the many and complex variations of our theme in the Passions – it is, for example, quite surprising that the blood and water that flowed from Christ's side does not receive any special attention in the *Saint John Passion*³ – there are at least two passages, one in each of the Passions, where the theme of the conference, 'das Blut Jesu', becomes the subject of a striking or even an astonishing metaphor.

In the fourth aria for alto in the *Matthew Passion*, just before the singing of the words of the chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden', the text reads:

Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
Oh, so nehmt mein Herz hinein!
Aber laßt es [das Herz] bei den Fluten,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die *Opferschale* sein.⁴

Here, as also in other passages in the works of Bach, there is a significant connection drawn between the two streams of blood and

tears, a connection that would have deserved to be treated in a special lecture at this conference: the blood of the Savior as a stream of grace and mercy coming from God, and from the human side the tears of the faithful as a stream of 'Buß und Reu' (to invoke the words of the first aria for alto in the *Matthew Passion*). In the *John Passion*, too, there is reference to the tears of the human heart, which are poetically described as 'Zähren':

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not,
Dein Jesus ist tot!⁵

But in the aria I have quoted from the *Matthew Passion*, 'Können Tränen meiner Wangen', it is the closing words that are so unexpected; for here the weeping heart of the believer is called an 'Opferschale', a chalice of sacrifice. In medieval and Baroque paintings of the crucifixion of Christ we often see blood mixed with water flowing out of the side of Christ directly into a chalice. According to the medieval legends of the Holy Grail, this chalice was identical with the one which Christ had used at the institution of the Eucharist and had distributed to the disciples, which now on Golgotha Joseph of Arimathea employed to catch the blood of the dying Savior. For this pious thought, however, the simple word 'Kelch' would have sufficed here. But the librettist calls the chalice, that is, the heart, an 'Opferschale,' an unmistakable reminder of the sacrificial character of the Holy Mass in the liturgical and theological tradition of the Middle Ages. In the Western and Eastern history of eucharistic piety and of sacramental theology this definition of the Lord's Supper as a sacrifice for the living and the dead comes to expression earlier and more clearly than does the definition of the real presence, not to mention the theory of transubstantiation.

It is notable that the question concerning the presence of the body and blood of Christ in the sacrament arises so much later, and that it does so at a time when the interpretation of the Mass as sacrifice has already become a generally acknowledged presupposition. Indeed, when the problem of the real presence finally did arise, in the controversy between Radbertus and Ratramnus in the ninth century, and then in the debate between Berengar and Lanfranc in the eleventh century, it was in the form of the question whether the body of Christ on the altar, which now is being sacrificed in the Mass, is identical with the body on the cross, which was sacrificed on the first Good Friday.⁶ The definitive text of the canon of the Mass reads, directly after the recitation of the verba testamenti: 'Offerimus praeclarae majestati tuae ... hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam ... Calicem salutis perpetuae.' As Gabriel Biel explained in *Lectio 21* of his *Canonis missae expositio*, 'Que duo sunt. Primum ut grata sint offerenda munera. Secundum ut fiant sacrificia idonea'.⁷ But it was specifically this interpretation of the Lord's Supper as intercessory sacrifice, much more than the theory of transubstantiation, that was the target of the polemics of Luther and of the Lutheran Confessions (to which Bach as cantor was also obliged to subscribe). 'Daß die Messe im Bapsttum muß der größte und schrecklichste Greuel sein... dieser Trachenschwanz, die Messe', the Smalcald Articles declare.⁸ And the Apology of the Augsburg Confession complains that the 'adversarii ubique sacrificii nomen ad solam ceremoniam detorquent', and it demands that not the ceremonies of the Mass, but 'ceremonia cum praedicatione evangelii, fide, invocatione et gratiarum actione' be so designated.⁹ But it would be a mistake to exaggerate this element in the interpretation of the 'Opferschale' in Bach's *Matthew Passion*, for its principal signifi-

cance is surely a twofold one: in a direct sense, the sacrificial character of the response of the repentant and thankful heart to the redemption through the blood of Christ (that is, as the *John Passion* also calls it, as a 'Dankopfer'¹⁰); and then, as the foundation of this response, the sacrificial character of the death of Christ as the Lamb of God in the interpretation of the doctrine of the atonement which shapes the *Matthew Passion*. The death of Christ as sacrifice is intoned already by the boys choir at the opening of the *Matthew Passion*, in the *Agnus Dei* chorale, about which my American colleague Robin A. Leaver speaks in his lecture at this conference.

There is a similiar connection between the doctrine of the atonement as theme and an unexpected metaphor also in the *John Passion* of Bach, as articulated in the following arioso and aria:

Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen,
 Mit bitterer Lust und halb beklemmt von Herzen,
 Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
 Wie die aus Dornen, so ihn stechen,
 Die Himmelsschlüsselblumen blühen;
 Du kannst viel süße Freude von seiner Wehmut brechen,
 Drum sieh ohn' Unterlaß auf ihn;

and then in the immediately following aria of the tenor, accompanied by viola d'amore and violoncello:

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
 In allen Stücken
 Dem Himmel gleiche geht!
 Daran, nachdem die Wasserwogen
 von unsrer Sündflut sich verzogen,
 der allerschönste Regenbogen
 Als Gottes Gnadenzeichen steht.¹¹

The contrast between 'Dornen' and 'Himmelsschlüsselblumen' in the arioso, like the closely related contrast between 'Krone'

und 'Dornen',¹² is dramatic, precisely as an expression of the oxymoron 'mit ängstlichem Vergnügen, mit bitterer Lust'. But it is especially the picture of the 'blutgefärbter Rücken' that has evoked the most intense interest. In her erudite and useful monograph on the doctrine of redemption in Bach and his contemporaries, our colleague Elke Axmacher has provided a brief account of the state of research on these two pieces:

Der alte Streit darüber, ob insbesondere der Arientext besser oder schlechter als seine Vorlage sei, soll hier nicht forgeföhrt werden. Erinnerung sei nur an Spittas bekannten Satz, man könne die Brockessche Arie 'Dem Himmel gleich [...] in hohem Grade geschmacklos finden', sie enthalte jedoch 'klar geschaute, richtig durchgeföhrt Bilder', während man durch den entsprechenden Text der Johannes-Passion, 'Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken', 'hart an die Gränze des blühenden Unsinn's' geföhrt werde.¹³

And, without a verbatim quotation, she refers to the brief essay of 1910 by Rudolf Wustmann, 'Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäus-Passion', as a counterweight to Spitta's harsh interpretation.¹⁴

My chief interest in this lecture, however, is not directed to aesthetic questions of taste, not only because the Eleventh Commandment, 'De gustibus non est disputandum', deserves to be applied here, but because in the interpretation of this aria it is necessary to take into consideration also Bach's melodic reworking of the text: How can such a preoccupation with what is 'geschmacklos' and with the 'blühender Unsinn' of these pictures and symbols come to terms with the altogether transcendent melody precisely in the aria? Without putting this latter question completely aside, I would rather formulate the question this way: What is the relation of the arioso 'Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen' and the aria 'Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken' to the *John*

Passion as a total work (about which Professor Franklin speaks in his paper), and what sort of place do they occupy in it? Having just quoted the Forschungsbericht of Prof. Dr. Axmacher, I may perhaps continue with another Forschungsbericht, this time with one that was written for the musical public, neither by a musicologist nor by a theologian, but by a conductor:

Wie Friedrich Smend als erster überzeugend dargelegt hat, folgt der musikalische Ausbau der Johannes-Passion einem genialen formalen Konzept. Der Choral 'Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen' [40] ist der Mittelpunkt des 'Herzstückes' des ganzen Werkes. Um diesen Choral, der wie eine lapidare Predigt den Sinn des ganzen Passionsgeschehens erklären soll, sind symmetrisch wie die Flügel eines barocken Palastes Chöre gleicher oder sehr ähnlicher musikalischer Gestaltung gruppiert. Jede der beiden lyrischen Partien 'Betrachte' (31), 'Erwäge' (32) und 'Eilt, ihr angefochtenen Seelen' (48) ist mit zwei flankierenden Chören zu einer Satzfolge gruppiert, diese Satzfolgen entsprechen einander genau.¹⁵

It is well known that Smend in his treatise of 1926, *Die Johannes-Passion von Bach auf ihren Bau untersucht*, proposed a 'schematische Skizze' that was intended to show how Bach and his librettist in the *John Passion* seek out ever sharper contrasts in order to present the dialectic of the redemption.¹⁶ Gustav Adolf Theill speaks of the 'von Smend entdeckter chiasmischer Aufbau' of this dialectic in the *John Passion*.¹⁷ According to Smend the 'Herzstück' of the *John Passion* are these words of the chorale:

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
Ist uns die Freiheit kommen,
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen;
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
Mußt' unsre Knechtschaft ewig sein.¹⁸

'Gefängnis' as counterpart to 'Freiheit'; 'Kerker' as counterpart to 'Freistatt'; the undeserved slavery of Christ for a brief time as counterpart to the eternal slavery that we deserved and that has been overcome through him – so the chorale plays in dialectical fashion with defeat and victory, or to put it more sharply, with victory through the defeat of the one who nevertheless, as the chorus 'Herr, unser Herrscher' confesses, has been 'zu aller Zeit verherrlicht',¹⁹ and who continues to be 'König, groß zu allen Zeiten'.²⁰ Therefore it is the blood of Christ that is the basis of comfort and rejoicing:

In meines Herzens Grunde
Dein Nam' und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein' mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Not,
Wie Du, Herr Christ, so milde
Dich hast *geblut't zu Tod*.²¹

Yet if I may (though with considerable trepidation), I should like to dissent a little from Prof. Dr. Axmacher's masterful exposition, specifically on a question from the history of theology: the relation between Saint Anselm of Canterbury and Martin Luther. Dr. Axmacher sees 'eine kleine, aber bedeutsame Differenz zwischen Anselms und Luthers im übrigen ja stark anselmisch geprägter Versöhnungslehre' principally in the area of theological methodology.²² For it is well known that Anselm proceeds in the treatise *Cur deus homo* 'remoto Christo', and he develops a magnificent speculation on this question: What sort of reconciliation can human reason discover for itself without the help of divine revelation, a reconciliation that would be in a position to provide redemption for the situation of sinful humanity, which reason, too, is able to recognize? But it is necessary to distinguish this brilliant speculative methodology – which is pe-

cularly Anselm's own and which, in the consideration of the ontological argument for the existence of God in his *Proslogion*, called forth the critique of Thomas Aquinas – from his doctrine of the atonement itself, the theory of the substitutionary satisfaction rendered to the violated justice of God through the death of Christ (eventually called 'satisfactio vicaria'). That theory of the atonement, while clothed in this speculation, was systematized by Anselm but not strictly speaking invented by him, and in his *Meditatio* it is expounded not 'remoto Christo' but on the basis of orthodox Christology and of the dogma of the two natures in the one person of Jesus Christ. The most important historical basis of this doctrine of the atonement is not, as the secondary literature claims from time to time, the old Germanic concept of 'Wergeld', but the concept of *satisfactio* in the medieval history of the sacrament of penance. As for the difference between Anselm and Luther in this respect, let me suggest two elements. In Luther, but not in Anselm, the entire human life of Christ – as the *Formula of Concord* and the later dogmaticians call it, his 'obedientia activa', in the words of the *Formula of Concord* the 'solida, absoluta et perfectissima obedientia, iam inde a nativitate sua sanctissima usque ad mortem'²³ – has a positive significance for the redemption, and not only as a preparation for his death. As Heinrich Poos has expressed it, 'Die diaphane Natur der zweiten trinitarischen Person, des primo crucigero des Evangeliums, ist dem Kanon eingeschrieben. Der Gehorsam Christi ist der Typus des Gehorsams seiner Nachfolge'.²⁴ Secondly, and even more importantly for our question here, it is an excessively narrow reading of Luther's conception (or, rather, his several conceptions!) of the atonement to attribute to him only such ideas as satisfaction and sacrifice. For frequently in his writings, particularly in the ex-

tremely important *Commentary on Galatians* of 1531/1535, as part of his exegesis of the words of Galatians 3:13, 'Christus nos redemit de maledicto legis factus pro nobis maledictum', Luther separates himself from these ideas of satisfaction and criticizes his predecessors and his adversaries for having so 'totally obscured' this chief article of the faith.²⁵ In the *Galatians Commentary* Luther operates with a theory of the atonement that has more in common with the Greek church fathers than with Anselm and the scholastics. As Gregory of Nazianzus in the fourth of his *Theological Orations* sharply criticized the notion of ἐκδίκησις (a Greek word that could be translated as 'satisfaction'),²⁶ so also Luther polemicizes against this inadequate, perhaps even unworthy (if not 'geschmacklos') description of the work of Christ. It is this doctrine of the atonement, labeled by Bishop Gustaf Aulén as 'the Christus Victor type', that most sharply distinguishes Luther from Anselm.²⁷

And that is precisely the doctrine of the atonement and the version of what Heinrich Poos identified as the 'crux-gloria-Topos',²⁸ which comes through so clearly in Bach's *John Passion*.²⁹ The reworking of the chorale of Martin Schalling, 'Herzlich lieb hab ich dich, o Herr', at the end of the *John Passion* in association with the choir's singing of 'Ruht wohl' is not only, as Winfried Zeller showed in his final work, the transformation of a 'Sterbelied' into an 'Ewigkeitslied',³⁰ but the celebration of Christus Victor, whose 'Grab [...] macht den Himmel auf und schließt die Hölle zu'.³¹ That is why the *John Passion* could open with the chorus 'Herr, unser Herrscher', which so many commentators on the work have found to be so problematical, without the laments and tears of the corresponding opening chorus of the *Matthew Passion*, 'Kommt, ihr Töchter'. Therefore also the words of Christ on the cross, 'Consummatum est', which in the An-

salmic and then also in the Protestant theory of satisfaction (for example, in the *Institutiones religionis christianae* of Calvin) served as the basis for an exposition about the completion of the sacrifice and about the divine acceptance of the satisfaction, become instead the ground for the unforgettable paean in praise of the *Christus Victor*, a song of mourning but then – and therefore – of victory:

Es ist vollbracht, es ist vollbracht,
O Trost für die gekränkten Seelen.
Die Trauernacht, die Trauernacht
Läßt mich die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht,
Und schließt den Kampf.
Es ist vollbracht!³²

Therefore in the *John Passion* the very death of Christ instantaneously becomes an occasion not only for the bass to sing his dirge, 'Mein teurer Heiland, laß dich fragen', but for the choir with the melody of the choral 'Jesu, deine Passion' to celebrate his resurrection (which in the *Matthew Passion*³³ is mentioned only as an *obiter dictum*):

Jesu, der du warest tot,
Lebest nun ohn' Ende [...]!³⁴

Without wanting to exaggerate the precise meaning of the individual words, I would want to add: the aria 'Erwäge' does not say that the 'blutgefärbte Rücken' of the Savior 'dem Himmel gleiche *steht*', but rather 'gleich *geht*'. The emphasis is therefore a dynamic one, not a static one, and it is an emphasis on action, on drama, on *Heilsgeschichte*. The history that comes into the memory of the poet here is the drama of the greatest victory that the human race in its entirety had experienced before the death and resurrection of Christ: the drama of the Flood, which here is interpreted as a typology for the liberation and victory of the entire human race through the victory and re-

venge of Christ, the theme of the closing chorus of the *Christmas Oratorio*, where the melody of 'O Haupt voll Blut und Wunden' is transposed from minor to D-major, and with trumpets:

Nun seid ihr wohl gerochen
An eurer Feinde Schar,
Denn Christus hat zerbrochen
Was euch zuwider war.
Tod, Teufel, Sünd und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt;
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.³⁵

The parallels between Old and New Testament, between Exodus and Golgotha, occur very often in the cantatas of Bach, but these parallels pertain to the particular history of the liberation of the Children of Israel and of the special covenant between God and the chosen people. More rarely, but in very interesting passages, Bach reminds us of the history of Noah and of the universal covenant that God established with the entire surviving remnant of the human race, with eight persons in one family; indeed, according to Luther's *Lectures on Genesis*, 'the covenant of which he speaks here pertains not only to humanity but embraces all living animals',³⁶ So most familiarly in the gentle recitative of the burial in the *Matthew Passion*:³⁷

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar;
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!³⁸

Like circumcision in the covenant with Abraham, so the rainbow in the covenant with Noah acquires a significance that one can almost call 'sacramental'. As it is written in the Book of Genesis, 'God said to Noah and his sons: "I am now establishing my covenant with you and with your descendants af-

ter you." [...] God said, "My bow I set in the clouds to be a sign of the covenant between myself and the earth. When I bring clouds over the earth, the rainbow will appear in the clouds".³⁹ But what was missing in the rainbow as 'sacrament' or as the sign of a covenant, that was fulfilled in the blood of Christ: in the formulation of the Epistle to the Hebrews, to which Kristlieb Adloff has referred in his lecture, 'Now where there is a testament διαθήκη it is necessary for the death of the testator to be established; for a testament takes effect only when a death has occurred: it has no force while the testator is still alive. Even the former covenant itself was not inaugurated without blood'.⁴⁰ 'Not inaugurated without blood' applied as well to this new διαθήκη. Theologically much deeper than the parallel of the *Matthew Passion* between evening and evening in the history of the Flood is this parallel of the *John Passion* between covenant and covenant. But for this parallel it was absolutely necessary to find in the blood of Christ a connection between the rainbow and the cross as 'Gnadenzeichen':

Daran, nachdem die Wasserwagen
von unsrer Sündflut sich verzogen,
der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht.

Pace all the superciliousness about 'Geschmacklosigkeit' and the 'blühender Unsinn' in the aria 'Erwäge', this connection between the 'blutgefärbter Rücken' and the 'Regenbogen' must be observed. And therefore even Alfred Dürr in his book about the *John Passion* can speak about 'besonderes Bilderreichtum' precisely in this aria.⁴¹

It was with a quotation from Goethe's *Faust*, 'Blut ist ein besonderer Saft', that I opened this lecture. How better to conclude it, then, than with another quotation from the same drama, one treating Bach's other theme of the rainbow?

Allein wie herrlich, diesem Sturm er-
spießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
D e r spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
*Am färbigen Abglanz haben wir das Leben.*⁴²

Indeed: according to the *John Passion* of Johann Sebastian Bach, and specifically according to the aria 'Erwäge', it is in this 'coloured reflection' – which has its colour from the 'special fluid' of the 'blutgefärbter Rücken' of the suffering Christ – that 'we have life'.

Curriculum vitae

Jaroslav Pelikan is Sterling Professor of History at Yale University in the United States, and is President of the American Academy of Arts and Sciences. He received the degrees of Bachelor of Divinity from Concordia Theological Seminary in Saint Louis, Missouri, and of Doctor of Philosophy from the University of Chicago, both in 1946. He was editor of *Luther's Works: The American Edition* and is the author of, among other works, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine* (5 vols.; 1971-1989), *Bach among the Theologians* (1986), and *Christianity and Classical Culture* (1993).

Notes

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, lines 1716-1740.
2. *Matthäus-Passion*, Nr. 63 (numbering according to BWV).
3. *Johannes-Passion*, Nr. 64 (numbering according to BWV).
4. *Matthäus-Passion*, Nr. 61.

5. *Johannes-Passion*, Nr. 63.
6. Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine* (5 Vols.; Chicago 1971-1989), Vol. 3, pp. 74-80, 184-204.
7. *Gabrielis Biel Canonis misse expositio*, edd. Heiko A. Oberman and William J. Courtenay (Wiesbaden 1963), p. 185.
8. *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche* (Göttingen 1952), pp. 416, 419.
9. *Apologia Confessionis Augustanae* xxiv, pp. 34-35, *ibid.*, p. 360.
10. *Johannes-Passion*, Nr. 65.
11. *Johannes-Passion*, Nr. 31-32.
12. *Johannes-Passion*, Nr. 33-34.
13. Elke Axmacher, "Aus Liebe will mein Heyland sterben". *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* (Neuhausen-Stuttgart 1984), p. 157.
14. Rudolf Wustmann, 'Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäus-Passion'. In: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 15 (1910), pp. 126-131, 161-165.
15. Nikolaus Harnoncourt, *Die Johannes-Passion Johann Sebastian Bachs* [Program notes Teldec CD, s.a.], p. 14.
16. Friedrich Smend, *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*, ed. Christoph Wolff (Kassel 1969), pp. 11-23.
17. Gustav Adolf Theill, *Beiträge zur Symbolsprache Johann Sebastian Bachs* (Bonn 1983), Vol. 1, p. 111.
18. *Johannes-Passion*, Nr. 40.
19. *Johannes-Passion*, Nr. 1.
20. *Johannes-Passion*, Nr. 27.
21. *Johannes-Passion*, Nr. 52.
22. *Op.cit.*, p. 19, n. 15.
23. *Formula Concordiae*, Solida Declaratio, III, 58, Bekenntnisschriften, pp. 934-935.
24. Heinrich Poos, 'Christus Coronabit Crucigeros – Hermeneutischer Versuch über einen Kanon Johann Sebastian Bachs'. In: *Theologische Bach-Studien* 1, edd. Walter Blankenburg and Renate Steiger (Neuhausen-Stuttgart 1987), p. 93.
25. Martin Luther, *In epistolam ad Galatas commentarius* (1535), in: WA 40 I, pp. 432-453.
26. See Jaroslav Pelikan, *Christianity and Classical Culture* (New Haven 1993), pp. 272-273.
27. In her bibliography, p. 252, Elke Axmacher refers to an article by Aulén in the *Zeitschrift für Systematische Theologie*, but not to his complete account in the book *Christus Victor*, which I provided with a foreword when it was reprinted (New York 1969).
28. Heinrich Poos, 'Kreuz und Krone sind verbunden', in: *Johann Sebastian Bach – Die Passionen* [Musik-Konzepte 50/51], edd. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (München 1986), pp. 47-48.
29. I have discussed these differences at greater length in *Bach among the Theologians* (Minneapolis 1986).
30. Winfried Zeller, 'Tradition und Exegese: Johann Sebastian Bach und Martin Schallings Lied "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr"'. In: *Bach als Ausleger der Bibel*, ed. Martin Petzold (Göttingen, 1985), pp. 151-176.
31. *Johannes-Passion*, Nr. 67-68.
32. *Johannes-Passion*, Nr. 58.
33. *Matthäus-Passion*, Nr. 20, Nr. 76.
34. *Johannes-Passion*, Nr. 60.
35. Bach, *Weinachts-Oratorium*, Nr. 64.
36. Luther, *Enarratio in Genesin*, WA 42, pp. 362-363.
37. See Renate Steiger, "'O schöne Zeit! O Abendstunde!'" Affekt und Symbol in J.S. Bachs Matthäus-Passion', in: *MUK* 46 (1976), pp. 1-13.
38. *Matthäus-Passion*, Nr. 74.
39. Genesis 9:8-9, 12-14.
40. Hebrews 9:16-18.
41. Alfred Dürr, *Die Johannes-Passion von*

*Johann Sebastian Bach: Entstehung/
Überlieferung/Werkeinführung*

(München und Kassel 1988), p. 101.
42. Goethe, *Faust*, lines 4721-4727.

'This is my Blood of the New Testament'. The Institution of the Lord's Supper in Bach's Matthew Passion: An Exemplar for Hearing the Passion

Abstract

The context in which Bach composed most of his choral works includes a parish liturgical practice which was regularized and far-reaching. An examination of Bach's setting of the Words of Institution in BWV 244 suggests that there is a symbiotic relationship between the Passion of Christ and actual participation in the Lord's Supper.

That relationship finds unique contemporary support in a volume of sermons preached and published by one of Bach's favorite authors, August Pfeiffer. In his *Der wohlbewährte Evangelische Aug=Apfel*, a copy of which Bach had in his library, Pfeiffer proposes to assist contemporary communicants chiefly by urging an active remembrance of Christ's passion. In this way the purpose of the Lord's Supper scene in BWV 244 is to provoke deeper involvement in a ritual practice already occurring, and it therefore serves as an exemplar for all of one's engagement with the *Matthäus-Passion*.

Introduction

In his book *Bach Among the Theologians*, Jaroslav Pelikan provides useful assistance for anyone interested in exploring the connections between the music of Bach and current eighteenth-century theology. He advises

an examination both of the context in which Bach's works originated as well as their content.¹ Putting such advice to work leads one to a new appreciation for Bach's setting of the Words of institution in the Lord's Supper sequence of his *Matthäus-Passion* BWV 244. Like no other moment in that passion the Lord's Supper scene begs recognition of current liturgical practice, thus setting up a unique symbiotic relationship between Jesus' passion and the celebration of the Lord's Supper among those believers in eighteenth-century Leipzig. As such, the scene further advances itself as exemplar for understanding the purpose of the entire musical work.

I. The words of Institution at St. Thomas in Leipzig

For the average worshipper at St. Thomas liturgical piety strongly embraced if not centered in Lord's Supper theology. The normal weekly schedule, according to Günther Stiller,² provided that the chief Sunday service be sacramental and that a midweek celebration be available for those who desired it. Attendees experienced these services either as full participants or as sacramental observers who then could note anywhere from 200-400 people receiving the elements at a typical service.³ Liturgies for these services derived from early Reformation Saxon models, themselves patterned after the *Formula missae* and *Deutsche Messe* of Martin Luther.⁴ As a whole they provided for the singing of the old antiphonal Latin Preface versicles on all Festivals (at least fifteen times a year), and for the *singing* of the Words of Institution at every service except on Palm Sunday and the three Sundays before.⁵ Depending upon the level of purposeful or inadvertent improvisation pastors sang the Words of Institution or *verba* according

to one of three possible tones.⁶ Liturgical variations made possible by the Leipzig 1712 *Agenda*,⁷ according to Stiller, fell into four patterns regularly used at St. Thomas:

1. Festivals: Latin Preface, Latin Sanctus, German Lord's Prayer and the *verba* (sung by the pastor);
2. Ordinary Sundays: German Lord's Prayer and the *verba* (both sung by the pastor);
3. Sundays during Lent, beginning with Oculi, the third: Luther's Paraphrase of the Lord's Prayer, his Exhortation (both from the *Deutsche Messe*), and German *verba* (spoken by the pastor);⁸
4. Maundy Thursday: Latin Preface and Sanctus, Luther's Paraphrase and Exhortation, German Lord's Prayer and the *verba* (both sung by the pastor).⁹

Immediately following the *verba* in the first option above the people were accustomed to singing the *Agnus Dei* in Latin. In the second option above they were to sing 'Jesus Christus unser Heiland'¹⁰ or 'Gott, sei gelobet'.¹¹ 'If there were many communicants',¹² the German *Agnus Dei* was to be sung (text and music provided in the 1712 *Agenda*¹³) which is the chorale assigned to the *ripieno* sopranos in the first movement of the *Matthäus-Passion*. According to Stiller and important to this study, among the many other hymns regularly used during Holy Communion was a metrical version of Psalm 23, 'Der Herr ist mein getreuer Hirt'.¹⁴ The shepherd image, it will be discovered, was a favorite meeting ground for themes from the passion history and the Lord's Supper.

Ceremonial specifications called the worshippers to give special attention to the nature of these services of Holy Communion. The regular use of chasubles, wax candles, kneeling at the 'consecration', sacring bells, and houseling cloths,¹⁵ represent a practice

which, albeit conservative for the time, nevertheless called for high celebrative response.

Participants entered these liturgical events with no little catechetical preparation. If Hutter's *Compendium* is a measure of the kind of theological expertise required of an educated communicant, such a worshipper was expected to know well the various confessional nuances of sacramental theology proposed by the reformers and Rome.¹⁶ To be sure, most of this theological know-how had to do with the controversies revolving around real presence. Yet, even in their fussing over controversies, the people kept returning to the *verba* for if one was to know anything at all about the Lord's Supper, the *verba* were the source and summary of every discussion – as Luther made clear in the *Small Catechism*.¹⁷ For the *verba* contained the promise, and the promise was one of 'forgiveness of sins, life and salvation',¹⁸ Therefore the *verba* were a 'thousand times more important than the elements of the sacrament'.¹⁹

This high regard for the *verba* was a mark of orthodox Lutheranism. Leonard Fendt wrote years ago that the distinguishing feature of evangelical worship was the Word of God, like a 'soul' breathed into traditional form.²⁰ Yet, when pressed, orthodox Lutherans were never sure what God was doing in those words: were they prayer, blessing, proclamation, consecration, or commentary?²¹ Perhaps in retrospect one could say all of that in varying degrees. For ordinary forms of the liturgy at St. Thomas pastors were directed to sing the *verba* according to the formulary tone of the Lord's Prayer (with roots in the *Formula missae*). For the festival services the Gospel tone was employed (with roots in the *Deutsche Messe*). These patterns encouraged parishioners to receive the *verba* as prayer or proclamation, or both. Catecheses would nudge them to-

wards proclamation, and that was strengthened by the occasional use of Luther's 'Exhortation'. In that piece Luther urged worshippers, to

discern the Testament of Christ in true faith and, above all, take to heart the *words wherein Christ imparts* [emphasis mine] to his body and his blood for the remission of our sins.²²

Prior to this 'Exhortation' in the 'Paraphrase of the Lord's Prayer' of the *Deutsche Messe*, the people were invited to 'lift up your hearts',²³ perhaps a deliberate reference to the *Sursum corda* of the Preface versicles, but surely a sign that the Lord's Supper was understood to be the moment for turning one's heart to the words of promise in the *verba*.

Conscious of the need to persist in reminding worshippers what was given and received in the Lord's Supper, keepers of the liturgy at St. Thomas arranged to have sermons on that sacrament each Maundy Thursday, the one day of the year when the Epistle (1 Cor. 11) rather than the Gospel was used as sermon text. Together with Bach's tenure cantata librettists referenced the Lord's Supper in more than forty-five individual works.²⁴

A review of this kind accents the observation that St. Thomas took seriously its heritage as a church of Word *and* Sacrament.²⁵ It also makes clear how the liturgy of the Lord's Supper permeated a typical parishioner's worship life, begging attention to the wide-ranging dynamics it could afford. Such a complex of theological idea, ritual habit, pastoral memory, and religious feeling, as is true for any kind of regularized cultic practice, could be tapped at any one of many places to provide access to the entire complex.

One can argue, therefore, that a sung recital of the *verba*²⁶ would be an access point

to this vast complex of sacramental piety. In the *Matthäus-Passion*, Picander (i.e. Christian Friedrich Henrici) reached into the reservoir by providing free text following the *verba*. Bach, acknowledging that lead, created obvious musical linkage to support the text of Picander. Provoked by these connections, we turn, then, to the *Matthäus-Passion* in order to explore the composer's setting of the Words of Institution and their relationship to surrounding material.

II. The *verba* in the St. Matthew Passion

In the 1734 edition of the libretto for the *Matthäus-Passion*, Picander made it clear that the recitative and aria immediately following the biblical text of the *verba* were to be understood as interpretive since he subtitled the entire section 'Als Jesus das Abendmahl gehalten'.²⁷ At a minimum, therefore, we should consider as a musical unit all the material beginning with measure 16 of NBA 11 and concluding with the aria, NBA 13. Given that, some observations may be made:

1. Bach has followed conventional practice by setting the words of Jesus in NBA 11, mm. 16ff, in arioso form, *accompagnato*.²⁸

Within that precedent, however, he seems to have taken great care to provide captivating melody and counterpoint, hardly surpassed by any other set of Jesus' words within the total work.

2. Following the lead of Matthew's Gospel the saying about the bread is quite short. Musically, its beginning and ending are shaped by the figures *anabasis* and *katabasis* (see Example 1, A1 and A2) to enable an emphasis on the word 'ist'.²⁹ The same two figures appear again for the saying about the wine in mm. 24f., and occur *passim* in the string parts (v. II, m. 28; v. II and va, m. 34).

Example I.

Violino I

Violino II

Viola

Evangelista
Und er nahm den Kelch und dan - ke - te, gab

Jesus
Neh - met, es - set, das ist mein Leib.

B.c.
p *f*

ih - nen den und sprach:
Trin - ket al - le dar - aus, das ist mein Blut des

neu - en Te - sta - ments, wel - ches ver - gos - sen wird für vic - le zur Ver - ge - bung

Musical markings: A1, A2, B, C, *p*, *f*, *6*, *5*, *3*, *7*, *7^b*, *6*, *6*, *6*, *6*, *6*, *7*, *5*, *4*, *7*, *6*, *6*, *4*.

30

tr **B** **C**

de Sün - den. Ich sa - ge euch: Ich wer - de von nun an nicht

7 5 1 8 7 4 2 8 6 9 7 3 6 6 5 6

C **D**

33

A1 **A1**

mehr von die - sem Ge - wächs des Wein - stocks trin - ken bis an den

4+ 2 5 2 6 6 5 7 1 2 5 1 6 1 6 4+ 2 7 2

36

tr **A1** **A1** **A1**

Tag, da ichs neu - trin - ken wer - de mit euch in mei - nes Va - ters Reich.

7 6 6 7 6 6 5 5 9 8 6 6 6 4 1 1

Fragment A1 is used extensively *seriatim* in the voice part, mm. 33-38.

3. The melisma in m. 24 on the word 'alle' (all), it has been suggested,³⁰ prompts three variations: Example 1, B, C, and D. Variation D might also be derived from the eighth notes above 'viele' (many) in m. 29. If so, the characteristic downward movement of the continuo in mm. 35ff. might suggest the benefits of these gifts which extend from one generation to another, while the simultaneous upward movement in the voice part would then signify Jesus' vow to remove himself from further physical partici-

pation until everyone is reunited above. The *anabasis/katabasis* contrast throughout these measures could actually represent a variety of sacramental energies: taking the cup/putting it down; reaching upward for nourishment/being fed: lifting up the heart/having it filled (cf. *schénken* [offer up] and *senken* [settle into] in the subsequent aria).

4. Bach uses fragment B (Example 1) at four locations: mm. 25, 27 (slightly altered), 28 and 30. Each occurrence appears to function as a punctuation of some sort, i.e., after 'Trinket alle' (all of you, drink), 'neuen Testaments' (New Testament), 'vergossen wird'

Example 2.

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Soprano

Continuo Organo

(-freit:) Sein Fleisch und Blut, o

Kost - bar-keit ver - macht er mir in mei - ne Hän - de.

(is shed), and 'Vergebung der Sünden' (forgiveness of sins). Each phrase receiving such punctuation represents a major Lutheran emphasis in Lord's Supper theology. The latter two focus upon redemption through the shedding of Christ's blood.

5. The recitative (NBA 12) deals with the impending separation of Christ from the disciples. Oboes d'amore, instruments of love,³¹ set the tone with waves of heartfelt love moved to tears by the absence of Jesus. Yet, heart-sick longing is not the point. Any feelings of abandonment are transcended by Christ's Testament which presently brings great joy. The Testament bestows gifts which are 'Kostbarkeit' (items of great value), signalled by the sudden move in the oboes from parallel thirds to sixths (Example 2). Such gifts are real for they arrive in the hand (*katabasis* at m. 8). Suddenly quoting John 13:1, Picander calls up one final Lutheran strain by appealing to Jesus' presence as a sign of his love which will go all the way to the 'end'. Ultimately, one must understand that end to be his 'Vaters Reich' (the Father's Kingdom).³²

Now what kind of tears are the oboes inviting here? We gain insight from a sermon on tears by Johann Jacob Rambach, published in his 1731 *Betrachtung der Thränen und Seufzer Jesu Christi*, a copy of which Bach had in his library:

Let the world weep because of impatience, stubbornness, arrogance, hypocrisy, or physical tenderness. In your eyes there ought to be no tears save those which come from love.³³

The tears, then, fall not from despairing sadness but from love and joy precisely because of the Testament, Christ's real presence, and hope for the future.

6. Because the liturgical form of the *verba* is a conflation of the biblical accounts, com-

posers would be dissuaded from using the customary agenda melodies for the *verba* in their settings of the passion histories. So like others who wrote in the oratorio-passion style Bach made no overt attempt at quoting the pastor's chant.³⁴ Unlike other composers, Bach never took up the *verba* as text for a motet, a genre in which it was possible to adopt the chant melody as *cantus firmus*, e.g. Johann Ahle's double-chorus setting.³⁵ Apart from such conventions one is tempted to read the formulary tones *into* the arioso at NBA 11. Example 3 provides parts of the three tones which were included with minor variations in the 1712 *Agenda*.³⁶ Tone I at A and Tone II at B share some common characteristics, both related, possibly, to fragment B of the arioso. Further, Tone II at C displays the *anabasis/katabasis* curvature (transposed, of course), and the indicated part of Tone III looks much like the melisma above the word 'alle', NBA 11, m. 24. Whether or not Bach had any of these patterns in mind is after all not demonstrable, but the similarities tease the imagination.

7. Again in NBA 11, fragments B and C (Example 1) clearly function in part as musical bridges between this arioso and the aria at NBA 13 two movements later (see Example 4, mm. 18f.). In that aria Bach specified the soloist to be a soprano indicating, presumably, an ideal believer. Such a one's ideal response is to consist in a heart lifted up expectedly in hunger, only to be satisfied then beyond all expectation.

Key relationships within this three-movement Lord's Supper scene have elicited significant analyses offered at first by Friedrich Smend,³⁷ then by Renate Steiger,³⁸ and most recently by Eric Chafe.³⁹ Overall it can be said that NBA 11, m. 19, begins in F-major, moves to C-major at m. 24, and then at mm. 32-33 progresses to G-major which is also

Example 3.

Tone I, beginning:

Un - ser Herr Je - sus Christ in der Nacht, da er ver - ra - ten ward,
nahm er das Brot, dankt und brachs und gabs seinen Jün - gern und sprach:
Nehmt hin und es - set; das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben wird. A

Tone II, beginning:

Un - ser Herr Je - sus Christ in der Nacht, da er ver -
ra - ten ward, nahm er das Brot, dankt und brachs, gabs seinen
Jün - gern und sprach: Nehmt hin und es - set; das ist mein Leib,
der für euch ge - ge - ben wird. Solchs tut zu mei - nem Ge - dächt - nis. B

Tone III, termination:

Solchs tut, so oft ihrs trinkt, zu mei - nem Ge - dächt - nis.

Example 4.

The image shows a musical score for Example 4, starting at measure 18. It consists of four staves: Oboe I d'amore, Oboe II d'amore, Soprano, and B.c. (Bassoon). The Soprano part has lyrics: "mein Her - ze schen - ken," with musical markings "B" and "C" above it. The B.c. part has fingering numbers: 6, 7, 6, 5, 4, 2, 5, 3, 6.

the key for the aria at NBA 13. The intervening recitative wants to be heard at first as e-minor but concludes rather in C-major. It is unnecessary to rehearse all the conclusions which have been drawn from these measures. For present purposes it is important to note both the excursion to G-major in which key Jesus promises not to eat again until the end-time, and the fact that the aria at NBA 13 occurs in the same key. G-major is also the key for the *ripieno* chorale sung in the middle of the e-minor double-chorus dialog of the first movement. Martin Petzoldt has pointed out that those *ripieno* sopranos likely represent the voices of heavenly Jerusalem.⁴⁰ The key of G-major then is advanced as 'home' for 'Vaters Reich', for the voices of heavenly Jerusalem, and for the presence of Christ in the sacrament.

But there are larger key issues here, as well. Smend called attention to the fact that the G-major section begins already at NBA 9a, indicating definite connections among the passover preparation, Lord's Supper, and the end-time.⁴¹ Intervening flat-keys from NBA 9 through 11a accommodate the betrayal of Judas, but the eschatological assertion in the Lord's Supper material restores the momentum of G-major. A sudden

detour into E-minor at NBA 12 is temporary, for a cadence in C-major, serving as the subdominant of G-major, indicates that the recitative is related to the G-major material.

As a response to this initiative from Smend, it might be possible to embrace additional movements as part of the Lord's Supper scene. For instance, one could argue that NBA 14 also belongs to the Lord's Supper section. While introduced in the key of E-minor, this movement actually moves quite dramatically into E-major at which time Jesus is given to predict his resurrection and his resurrected presence as the power which gathers the new community. E-major is also the key for the subsequent chorale, though after the chorale things move again quite dramatically, this time into C-minor.

Now how can E-major be brought into the surrounding keyscheme? Eric Chafe's arguments for tonal allegory in the *Matthäus-Passion* are convincing in their large dimensions. In his analysis, E-minor is the key of the crucifixion drama, E-major by contrast a key which transcends the physical events of the passion. E-major is meant to signal the resolution of the passion drama – which the listener, of course, already knows to be the resurrected life.⁴² The sudden key change af-

ter 'Erkenne mich', NBA 15, suggests to Chafe that this chorale and not the aria at NBA 13 should be considered the conclusion to the Lord's Supper scene.⁴³ Because the chorale also seems to be an answer to 'when they had sung a hymn', Jaroslav Pelikan supports this broadening of the Lord's Supper scene.

When one takes sections NBA 9-15 to be an interrelated unit centered in the Lord's Supper, some additional musical/theological observations emerge: 1. The assertion that Jesus loves his own to the 'end' finds its penultimate fulfilment in his 'going before them into Galilee'; the Lord's Supper in turn, provides the 'Himmelslust' (desire for heaven – the last line of 'Erkenne mich') which leads each beloved believer to the ultimate 'end': the 'Vaters Reich'. 2. While the immediate connection between the chorale 'Erkenne mich' and its preceding recitative likely centers in the 'Hirte' (shepherd) – Bach himself possibly and mistakenly substituting that very word for the original 'Hüter' (protector) in Paul Gerhardt's text⁴⁵ – Smend plausibly suggests that the rest of that stanza from Gerhardt's hymn provides a more profound connection. Thus, one should note that the shepherd is acknowledged as the 'Quell aller Güter' (source of all goodness), the one who restores with 'Milch und süßer Kost' (milk and sweet victuals – honey?). It is difficult to resist turning this exodus menu into a poetic reference to the sacramental food of the final promised land.⁴⁶ 3. In NBA 9 the passion history designates Judas as the first to depart the side of Jesus, but eventually all the disciples will leave, as Jesus predicted in the Mount of Olives discourse. He, on the other hand, remains faithful both in the Lord's Supper and, later, in Galilee. Scattering and gathering provide a dynamic which can be understood to undergird this entire section. The Good Shepherd is the only one able to

gather because of the blood of the covenant offered in the Lord's Supper. *Erkenne mich* is as much, if not more, a prayer placed into the mouth of a Leipzig *communicant* than it is a general pious wish of a believer. The chorale likewise invites recognition of one's inability to keep the faith apart from the Shepherd.⁴⁷

There are compelling reasons, it seems to me, for regarding the Lord's Supper segment as embracing everything from NBA 9 through 15. If so, then it becomes even more obvious that the section is meant to evoke directly the listener's own sacramental piety. It is as if the passion history exists to elicit Lord's Supper practice just as sacramental participation requires an evocation of the passion history. The final section of this paper explores how this symbiotic relationship was understood by one of Bach's favorite authors.

III. Christ's Passion and the Lord's Supper according to August Pfeiffer

August Pfeiffer (1640–1698) was both scholar and ecclesiastical bureaucrat. At the age of twenty-five he was appointed professor of oriental studies at the University of Wittenberg. Famous as a linguist Pfeiffer also himself authored more than fifty writings, many of them polemical pieces. From 1681–1689 he was archdeacon at St. Thomas in Leipzig while at the same time professor of theology at the university. He concluded his career as an ecclesiastical superintendent in Lübeck.

Apart from Luther, Pfeiffer apparently was Bach's favorite author.⁴⁸ Eight titles by Pfeiffer are included in the inventory of Bach's library.⁴⁹ These volumes comprise commentaries, sermons, devotional material, and polemical treatises. One volume was published in Leipzig the same year as

Bach's birth, and consists of a collection of sermons on the *Augsburg Confession*. It bears this title:

Der wolbewährte/ evangelische Augapfel/ Oder/ Schriftmässige Erklärung aller Articul/ Der/ Augspurgischen/ CONFESSION./ Als des/ Evangelischen Glaubens-Bekänntniesses/ Darinnen/ So wohl die Evangelische Wahrheit/ als der Papisten und ande-/ rer Falschgläubigen Irrthümer und Mißbräuche durch eigene hierüber zu S. Thomas in Leipzig gehaltene/ SERMONES/ Gründlich und deutlich vorgestellt werden (Leipzig, Klosz 1685)

The well-tested evangelical Apple of the Eye, or an Explantation, tempered by the Scriptures, of all the articles of the Augsburg Confession, including as well the evangelical confessional faith and evangelical truth; also the papistic and other false-believing errors and practices are fundamentally and clearly presented, all through sermons, at St. Thomas in Leipzig.

The format of this rather large volume (1408 pages) derives from the structure of the *Augsburg Confession* itself. Each article is reproduced, followed by the Roman Catholic confutation, the appropriate article from the *Apology*, and concluded finally by a sermon or sermons, each with its own scriptural text. For Article x on the Lord's Supper this format requires sixty-nine pages including four sermons.

The first sermon based on 1 Cor. 10:16 presents a lengthy defense of the Lutheran position on real presence. Three remaining sermons form a unit the purpose of which, Pfeiffer explains, is

to engage in a pastoral meditation, and to place before your Christian love festal regulations concerning the hospitality of Christ; [these regulations] are to be received as Christian table behaviour for worthy communicants – or twelve regulations for guests, four

before, four during, and four after participation in the holy supper.⁵⁰

Worthy personal participation in the Lord's Supper had been a concern of Luther already in the *Small Catechism*.⁵¹ There he recommended that a lively and trusting faith is the best preparation. He was calling for an invested response which employs heart, mind, and soul. That Pfeiffer advances the subject of worthiness in three out of four sermons indicates just how important an issue this was for then practising Lutheran communicants.

In his second sermon, then, he lays down four rules for those who are preparing for worthy reception of the sacrament:

- i. Let one observe the time, come often and diligently.
- ii. Let one excite the appetite, be longing for grace.
- iii. Let one examine you carefully, make confession contritely.
- iv. Let one listen and pray devotedly, pray devotionally.⁵²

In the body of this second sermon he expands section ii by asking how one can develop an appetite for the Lord's Supper should there be a mild case of spiritual anorexia. His prescription is threefold:

1. By testing your public actions.
2. By commemoration of the Lord's Supper.
3. By meditating on the Lord's Supper.⁵³

Here is what Pfeiffer says about the second of these:

Consider thereby the bitter sufferings and death of Jesus Christ/ as often as you eat of this bread and drink form this cup/ you should proclaim the Lord's death / until he comes/ which for you is a remembrance to be held with gratitude/ until the Lord comes again on that day. So then, think about the last quaking and fearful night/ when your Je-

sus/ as a pitiful, lowly worm/ had to turn to his sufferings on earth/ be seized/ bound/ de- rided/ despised/ struck/ scourged/ crowned with thorns/ dammed to death/ and crucified. Indeed he wants to say thereby/ You have burdened me with your sins/ you have wear- ried me with your iniquities! I, I am He who blots out your transgressions for my own sake/ and remember your sins never again. Is. 43:24.⁵⁴

In the very next section Pfeiffer advises that hunger can be developed by meditating on the good gifts of the Lord's Supper:

If your Saviour would have had in his heart something higher or more loving, out of love he would have given your soul the best. What more could he have lovingly given you/ than his most holy body and blood/ which he has received in his communion with the God- head? How could he have given you a more faithful bond or love/ or a higher pledge of grace? Shoudn't such consideration awaken in us a spiritual appetite so that we come to say: Ah, I have a heartfelt desire, my Jesus, to celebrate the supper with you!⁵⁵

In the third sermon based on 1 Cor. 11:26-28 Pfeiffer proposes four guidelines by which one might achieve worthy participation during the Lord's Supper:

- i. Let one approach with faith, let faith not waiver.
- ii. Let one separate himself from strange things, shun earthly thoughts.
- iii. Let one have a thought for things present, have holy thoughts.
- iv. Let one preserve decorum, restrain yourself.⁵⁶

In the final sermon, also based on 1 Cor. 11:26-28, Pfeiffer lays out four guides de- signed to prolong a participant's worthiness beyond the liturgical event.

- i. Let one celebrate God, let your heart be thankful.

- ii. Let one radiate the eagerness of one's undertakings, rejoice constantly over what happens to you.
- iii. Let one avoid sleep, you should resist sleep.
- iv. Let one walk with God, you should continually walk in God's ways.⁵⁷

Taking up the theme of celebration Pfeiffer specifies how the communed can extend their joyous mood:

1. By giving thanks for benefits received.
2. By announcing the Lord's death.⁵⁸

The second of these interests us as he then goes on:

Not only is the holy supper a meal of thanks- giving/ but also a meal of remembrance./ It is not enough that a guest thank the Host/ but he must make known to others the glory which he has enjoyed [...] With one's own community and with other pious Christians one should sing and speak of the motives and profits of Jesus Christ's suffering and death/ the power of which he has permitted to be ex- perienceed in the very valuable supper. [...] Now it is indeed good that there be a yearly remembrance of the cross-death of Jesus;/ however, the daily/ especially the solemn re- membrance by use of the holy supper, is thereby not abolished.⁵⁹

Celebration is not the only way to prolong worthiness, Pfeiffer continues, but one should work at nurturing a 'burning ardor over the things received'. With a touch that gainsays the coldness usually attributed to Lutheran orthodoxy, Pfeiffer compares the Lord's Supper to a fine 'delicate' meal from which there is always a lasting aftertaste.

They should ponder the Lord's death/ not only as long as the holy action continues/ but until the Lord comes (even if not right away) to hold tribunal with many thousand saints/ especially to demand of each one what is his or her situation/ as he [the Lord] formerly spoke: so it is my will that one remains

(steadfast) until I come./ What applies to such a one [saint]? In short: For his whole life long even till his own day of judgement he should have ruminated on the nourishment for his own soul which he has likewise enjoyed;/ [he should have] experienced from that an unheard-of aftertaste in his soul/ – that nourishment rightly transforming into Spirited life;/ also [he should know] that Jesus is with him and remains till the end.⁶⁰

With these three sermons Pfeiffer proposed to offer assistance to communicants who desired to wrap their sacramental attendance with a cloak of worthiness. It is clear that for Pfeiffer such worthiness derives from a deliberate calling to mind of Christ's passion. Such an act of remembrance, he felt, was sure to develop a hunger for the Lord's Supper both by recognizing one's own involvement in causing Christ's punishment and by discovering again the unexpected love of God in Christ's death, 'That God meets us no longer with anger but with love' (*Daß Gott uns nicht mehr mit Zorn, sondern mit Liebe begegnet*), as Elke Axmacher has written.⁶¹

Further, such an act of remembrance is the key to extending eucharistic joy, Pfeiffer urges; therefore let it sound out in word and song from one Lord's Supper to another. Let it fill the time between celebrations with proclamation, and let that continue from one generation to another. Finally, because the believer always interacts with Christ's passion from this side of the resurrection, the passion is always a tale of joy. Such a regular act of remembrance increasingly intensifies one's joy over the Lord's Supper and it affords a growing desire to reach that time when with Christ it can be tasted new in the Father's kingdom.

In her study of Heinrich Müller's passion sermons, Elke Axmacher concludes that early eighteenth-century passion preaching was meant to renew the believer's life, the

passion itself not a 'Schauspiel' (theatrical play) but a 'Spiegel' (a mirror). Christ's passion is not some alien tale describing a life from years ago, but it is 'my thing', the means by which God provides me a full history of myself, Luther would say.⁶²

Pfeiffer showed his own interest in nurturing personal interaction with the passion when he proposed his variation on the commonly-held three-fold goal for passion preaching. Sermons, he emphasized, should lead the believer to deeper appropriation of: 1) the satisfaction Christ has presented God on our behalf, 2) the merits we receive because of Christ's death, and 3) the changes of life his death generates.⁶³ The three sermons on the Lord's Supper are meant to serve the third goal and Pfeiffer boldly advances the Lord's Supper as means to that goal.

For Pfeiffer, and one might assume also for Bach, the Passion (in the sense that it is rehearsed in the believer's hearing) is a premise for the Lord's Supper just as the Lord's Supper is premise to the Passion. Passion and the Lord's Supper exist for the believer in a symbiotic relationship.

In 1519 Luther was beginning to detect the deep disparity between the Gospel and the then current sacramental practice. During that year he wrote his 'Meditation on Christ's Passion' in which he noted the mischief that issues from a separation of the Lord's Supper and the love of God in Christ's death. With some frustration, he exclaims 'the mass was not instituted for its own worthiness, but to make us worthy and to remind us of the passion of Christ'.⁶⁴

On the other hand, the Passion is a premise to the Lord's Supper. One of the more profound insights of the passion history is that the scattered sheep could not be gathered were it not for the death of the Shepherd who could then depart *in order to* provide the precious gifts for the whole flock

being gathered. In Luther's 'Treatise on the New Testament' the *verba* are lifted up as the way by which God personalizes the effects of Christ's passion: 'That little word 'testament' is a short summary of all God's wonders and grace, fulfilled in Christ'.⁶⁵ 'In these words (Christ) promises and bequethes to you forgiveness of all your sins and the life eternal'.⁶⁶ The gift of the Lord's Supper is therefore the gift of the Passion.

If, as Pfeiffer would have it, the purpose of sung passions is to engage the listener and to renew his or her own relationship to the saving work of God, then the Lord's Supper section, conceived narrowly or broadly, is exemplar for fulfilling the goal of the entire *Matthäus-Passion*. For the Lord's Supper unit intends to provoke deeper involvement in ritual practice already occurring, particularly that practice which, unlike preaching, is shaped specifically for the individual, *pro me*.⁶⁷

It remains to be said that this symbiotic relationship between the Lord's Supper in practice and the Passion of Christ strikingly corresponds to contemporary understandings of the function of *anamnesis* in eucharistic prayers. Such prayers attempt to articulate and anchor the ritual energies of the celebration. In structural terms the *anamnesis* consists of a specific section of such a prayer, and its purpose is to rehearse the story for present need.

Liturgical history is littered with divergent interpretations of *anamnesis*, but recently a remarkable ecumenical convergence on this matter has generated this common statement:

Christ himself with all he has accomplished for us and for all creation (in his incarnation, servanthood, ministry, teaching, suffering, sacrifice, resurrection, ascension, and sending of the Spirit) is present in this *anamnesis*, granting us communion with himself.⁶⁸

Pfeiffer, Picander, Luther, Bach and the World Council of Churches make strange bedfellows! But then we might be witnessing the very gathering process which is the goal and heart of the exemplar.

Curriculum vitae

Mark P. Bangert is Professor of Worship and Church Music at the Lutheran School of Theology at Chicago, one of eight seminaries of the Evangelical Lutheran Church of America. He has studied at the University of Minnesota (Ph.D., 1984), at the Ruhija Church Music School, Bukoba, Tanzania (1988), and at the Asian Institute for Liturgy and Music, Manila (1993). A former professional oboist, Bangert currently directs a Bach cantata series in Chicago. He was one of the music editors of the 1978 *Lutheran Book of Worship*, chaired the editorial group which produced the 1982 *Occasional Services*, and has published numerous articles on worship and church music. Recently he was named to a study team of the Lutheran World Federation for a seven-year study project on worship and culture.

Notes

1. Jaroslav Pelikan, *Bach Among the Theologians* (Philadelphia 1986), p. 27.
2. Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*, ed. Robin Leaver (St. Louis 1984).
3. *Ibid.*, pp. 131-134.
4. *Ibid.*, p. 127. Frieder Schulz holds up the Saxon course of agendas as primary examples how the *Formula missae* of Luther was perpetuated through text, music, and ceremony. 'Einführung', *Coena Domini* 1, ed. Irmgard Pahl (Freiburg [Switzerland] 1983), p. 2.

5. *Agenda, / Das ist, / Kirchen-Ordnung / Wie sich die Pfarrherren und Seel- / sorger in ihren Ämtern und Diensten / verhalten sollen* (Leipzig 1712), pp. 114-137.
6. *Ibid.* pp. 131f., 133f., and 136f.; the first is from the *Deutsche Messe* of Luther, the remaining settings from the 1540 Saxon *Agenda*. See *Der Altargesang*, Vol. 1/1 of *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, ed. Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, et al. (Göttingen 1942), pp. 315, 321, and 317.
7. *Agenda* 1712, pp. 79, 131-138.
8. The notes of the St. Thomas sexton Johann Christoph Rost are not clear to this writer. As reproduced in Martin Petzoldt, 'Passionspredigt und Passionsmusik der Bachzeit', in: *Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, BWV 244* (Kassel 1990), p. 20, the notes read for Palm Sunday: 'die Praefation orationis Dominicae wie sonst in Fasten gelesen, alßdann kommen verba coenae.' This suggests that the *verba* were spoken as well.
9. Stiller, p. 126f.
10. 'Jesus Christ, our Blessed Saviour', *Lutheran Worship*, prepared by Lutheran Church-Missouri Synod (St. Louis 1982), Nos. 236-237.
11. 'O Lord, We Praise You', *Lutheran Book of Worship* prepared by Inter-Lutheran Commission on Worship (Minneapolis 1978), No. 215.
12. *Agenda* 1712, p. 138.
13. *Ibid.*
14. Stiller, p. 128.
15. *Ibid.*, pp. 65, 268, 263, 106, and 138. A revealing woodcut in *Das Babst'sche Gesangbuch* (Leipzig 1545), following item XIX, demonstrates an example of a houseling cloth.
16. Leonhard Hutter's *Compendium locorum theologicorum* (Wittenberg 1693) presents thirty-six pages of carefully crafted questions and answers on the Lord's Supper, most concerned with the issue of real presence.
17. Martin Luther, 'Receiving Both Kinds in the Sacrament' 1522, *Word and Sacrament II*, ed. Abdel Ross Wentz, Vol. 36 of *Luther's Works*, ed. Helmut Lehmann and Jaroslav Pelikan (Philadelphia 1959), p. 254. Hereafter this edition will be referred to as *AE*.
18. The centrality of the *verba* for any and all discussions of Lord's Supper theology within historic Lutheranism is demonstrated by Keith Killinger in: *Hoc Facite. The Role of the Words of Institution in the Lutheran Understanding and Celebration of the Lord's Supper in the Sixteenth Century* (Th.D. diss, Lutheran School of Theology, Chicago 1993).
19. Martin Luther, *Small Catechism*, vi/10, *The Book of Concord*, ed. Theodore Tappert (St. Louis 1959), p. 132. In a sermon on the Sacrament of the Altar Luther said in 1526: 'Wenn ich nu der sunde los und frey bin, so bin ich auch der Tod, teuffels und helle los un bin ein son Gottes, ein herr hymmels und der erden.' *Sermon von dem Sakrament*, in: *WA* 19, 506.
20. Leonhard Fendt, *Der Lutherische Gottesdienst des 16. Jahrhunderts* (München 1923), p. 244.
21. Rudolf Staehelin, 'Die Geschichte des Christlichen Gottesdienstes', in: *Geschichte und Lehre des Evangelischen Gottesdienstes*, Vol. 1 of *Leiturgia*, ed. Karl Ferdinand Müller and Walter Blankenburg (Kassel 1954), p. 62.
22. Martin Luther, 'The German Mass', in: *Liturgy and Hymns*, *AE* 53, p. 79f.
23. *Ibid.*, p. 79.
24. Stiller, p. 84.
25. *Ibid.*, p. 138.
26. It needs to be acknowledged that the

- verba* used in services of Holy Communion are a compilation of accounts from the Gospels and 1 Corinthians. However, the account of the Words of Institution in Matthew concurs in so many respects with the *verba* (liturgically speaking), that connections proposed in this paper should not be weakenend. For a discussion of the *verba* see Gordon Lathrop, 'The Institution Narrative', in: *New Eucharistic Prayers*, ed. Frank Senn (New York 1987), pp. 139-145.
27. See facsimile in *Johann Sebastian Bach* [see note 8], p. 137.
 28. The tradition of *accompagnato* for recitatives containing the words of Jesus, particularly the Words of Institution, goes back at least to the *Matthäus-Passion* of Johann Sebastiani (1664), ed. by Friedrich Zelle in Vol. 17 of *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (Leipzig 1904). The text of *Der Für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* – the so-called 'Brockes Passion' by Barthold H. Brockes (1712) – specified that the Words of Institution, among other sayings of Jesus, should be with *accompagnement*, so settings of that passion by Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, and Georg Friedrich Händel conventionally followed the directive. See Henning Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons* (München 1975), p. 94.
 29. See note 20. In the sacramental controversies Lutherans had with the Reformed, the key word was always 'ist'. It was pivotal in the Lutheran discussions of, and arguments for real presence.
 30. So Alfred Heuß, *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion* (Leipzig 1909), p. 65.
 31. Ludwig Prautzsch, 'Die Bedeutung der Instrumente in der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach', in: *MUK* 44 (1974), p. 210f.
 32. The saying of Jesus could be recalling the eschatology of the earlier gospels, being an anticipation of the last event; so C.K. Barret, *The Gospel according to St. John* (London 1960), p. 365.
 33. Lasset die Welt weinen aus Ungeduld, aus Trotz, aus Hochmuth, aus Heucheley, und fleischlicher Zärtlichkeit. In eure Augen müssen keine andere Thränen, als Thränen der Liebe kommen.

Johann Jacob Rambach, *Betrachtung der Thränen und Seufzer Jesu Christi* (Halle 1731), p. 12. This publication postdates Bach's *Matthäus-Passion*. For a discussion of tears and the passion of Christ see Elke Axmacher, "Aus Liebe will mein Heyland sterben". *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* (Neuhausen/ Stuttgart 1984), pp. 129-132.
 34. No doubt this is due to the difference between the Gospel accounts and the conflated form of the *verba*. The lyrical forms of the Words of Institution persists in the *Matthäus-Passion* of Johann Kühnhausen, Johann Sebastiani, Johann Theile, Reinhard Keiser, and Georg Friedrich Händel. The influence, in fact, might be just the reverse. Hans J. Moser describes opera-like tunes for the *verba* which were composed by late eighteenth-century composers such as Friedrich Muck (1796), Friedrich W. Berner (1811), and others: *Die Evangelische Kirchenmusik in Deutschland* (Berlin 1957), p. 233.
 35. *Unser Herr Jesus Christus*, a motet a 8, based on the Deutsche Messe formulary tone in *Der Altargesang*, Vol. 1/2 of *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* [cf. note 6], pp. 358ff. Settings of the Words of institution were

- employed in three different ways in the sixteenth through eighteenth centuries: a) Words of Jesus as part of an oratorio passion; b) as part of a musical setting of the Catechism, e.g. those of Matthäus Le Maistre or Johann Kugelman; c) as a motet meant to be sung in place of, during, or after the pastor's recitation of the verba during the liturgy.
36. Der Altargesang i/1, pp. 315, 317, and 320.
 37. Friedrich Smend, 'Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion', in: *Bach-Studien*, ed. Christoph Wolff (Kassel 1969), p. 85ff.
 38. Renate Steiger, "'O schöne Zeit! O Abendstunde!'" Affekt und Symbol in J.S. Bachs Matthäus-Passion', in: *MUK* 46 (1976), pp. 1-13.
 39. Eric Chafe, 'J.S. Bach's St. Matthew Passion: Aspects of Planning, Structure, and Chronology', in: *JAMS* 35 (1982), pp. 49-114. See also his *Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S. Bach* (Berkeley 1991), pp. 391-423.
 40. Martin Petzoldt, 'Zur Theologie der Matthäus-Passion', in: *Johann Sebastian Bach* [see note 8], p. 62.
 41. Smend, p. 85.
 42. Chafe, *Tonal Allegory*, p. 396.
 43. *Ibid.*, p. 372.
 44. Pelikan, p. 84.
 45. Friedrich Smend, 'Bachs Matthäus-Passion', in: *Bach-Studien* (Kassel 1969), p. 83.
 46. The contrast between this textual development and Picander's 1725 *Erbauliche Gedancken* is quite stunning. In the latter work, following a shortened version of the Words of Institution Picander inserts an aria which invites grateful ruminations over the gifts of Christ's blood in the sacrament. Then he moves quickly to the Mount of Olives' scene which prompts a soliloquy exploring the pain and struggles of Christ, focussing particularly on the perspiration which falls from his brow to the ground. This is followed by the aria 'Rolle dich nicht auf die Erde, Süßer und doch Schmerzens-Thau!' In terms of space the perspiration has become more important than the bread and wine. Is 'Schmerzens-Thau' a reference to manna? and if so, did Bach press Picander to redirect the imagery to bread and wine, later affirming the sacramental reference by means of Paul Gerhardt's lines 'Milch und süßer Koste'? The text of *Erbauliche Gedancken* can be located in Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* (Leipzig 1880), Vol. II, pp. 873-881.
 47. Martin Petzoldt has noted the importance of the Shepherd image in passion Christology: *Zur Theologie* [see note 40], p. 68. In a 1715 sermon by August H. Francke, 'Am Char-Freytage über die VII Worte Christi', the preacher considered the seventh and final word of Christ (Father, into your hands I commend my spirit) to be a source of comfort and rejoicing. For believers it meant that Christ through his passion had given the sheep eternal life, and that no one would be able to take them out of his hand. Bach owned a copy of this collection of sermons: August H. Francke, *Kurtze Sonn- und Fest-Tags Predigten* (Halle 1716). The phrase 'Erkenne dich' is reminiscent of an early English seventeenth-century prayer by John Cosin currently used in the 'Burial of the Dead' from the *Lutheran Book of Worship* (Minneapolis 1978), p. 211: 'Into your hands, O Merciful Saviour, we commend your servant. Acknowledge, we humbly beseech you, a sheep of your own fold, a lamb of your own flock'.
 48. Stiller, p. 274, note 14.
 49. Robin Leaver, *Bach's Theological Li-*

- brary (Neuhausen/Stuttgart 1983), pp. 92, 94, 99, 101, 104, 143, 145 and 147.
50. Pfeiffer, *op. cit.*, p. 553.
 51. Luther, *Small Catechism*, p. 352, 10.
 52. See Pfeiffer, p. 553.
 53. *Ibid.*, pp. 558-560.
 54. *Ibid.*, pp. 559-560.
 55. *Ibid.*, p. 560.
 56. *Ibid.*, p. 571.
 57. *Ibid.*, pp. 589-597.
 58. *Ibid.*, pp. 589-590.
 59. *Ibid.*, pp. 591-592.
 60. *Ibid.*, p. 593.
 61. Axmacher, p. 23.
 62. Petzoldt, *Passionspredigt* [see note 8], p. 11.
 63. Axmacher, pp. 44-45.
 64. Martin Luther, 'Meditation on Christ's Passion', in: *AE* 42, p. 8.
 65. Martin Luther, 'A Treatise on the New Testament, that is, The Holy Mass', in: *AE* 35, p. 84.
 66. *Ibid.*, p. 85.
 67. Werner Elert, *The Structure of Lutheranism* (St Louis 1962), p. 317.
 68. World Council of Churches, *Baptism, Eucharist and Ministry* [Faith and Order papers No. 111] (Geneva 1982), p. 11.

Agnus Dei Compositions of J.S. Bach: Some Liturgical and Theological Perspectives*

Abstract

Bach's settings of the German and Latin *Agnus Dei* are discussed against the background of Luther's theological perspectives and liturgical provisions. The composer's use of German versions of the *Agnus Dei*, in Cantatas BWV 23 and 127, the *Johannes-Passion*, and the *Matthäus-Passion*, reveal a specific eucharistic hermeneutic, as does the Latin *Agnus Dei* in the *B-minor Mass*, which involved a complex recomposition rather than straightforward parody.

The *Agnus Dei* was the last acclamation to find an established place within the early Catholic Mass, being added to the Kyrie, Gloria, Credo, and Sanctus, to form the Ordinary. Its first appearance in the Mass was probably sometime during the late seventh century, but the connection between the sacrificial lamb, the sacrifice of Christ, and the sacrament of the altar, appears to have been a characteristic of the Syrian rite of earlier centuries. Behind the Syrian rite lies the proclamation of John the Baptist: 'Behold the Lamb of God who takes away the sin of

* In many respects this contribution is a development and continuation of the discussion in the author's 'Bach and the German *Agnus Dei*', in: *A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide*, ed. Paul Brainard and Ray Robinson (Kassel 1993), pp. 163-171.

the world' (John 1:29), which itself echoes the Suffering Servant image of Isaiah 53.

In the Roman rite, when leavened bread was still being used, the fraction, the breaking of bread, could occupy some considerable time. The *Agnus Dei* was therefore introduced as the fraction anthem. Unlike later usage, the basic petition, *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis*, was repeated continuously until the fraction was completed. With the use of unleavened bread the fraction was terminated in a much shorter space of time and, by the twelfth century, the repetition of the basic *Agnus Dei* petition was reduced to three times, with *dona nobis pacem* replacing the third *miserere nobis*. Although still associated with the fraction, the *Agnus Dei* in the medieval Mass was sung during the *Pax Domini*, the exchange of peace between the celebrant and other clergy, immediately following the fraction. If it was sung polyphonically the *Agnus Dei* could extend into the following action of distribution. But whether or not the *Agnus Dei* did so, it was essentially the acclamation that accompanied the fraction, the action of the consecrating priest.

In Luther's liturgical provisions, the *Agnus Dei*, though appearing in a position analogous to that in the Roman Mass, is isolated from the priestly action of fraction and instead associated with the action of distribution. Indeed, Luther directs that the fraction, and everything that went along with it, should be specifically eliminated from the evangelical mass. In the *Formula missae* of 1523, after the *Verba testamenti* – the Words of Institution, all that remains of the Canon of the Mass in Luther's liturgy – Luther gives the following directions:

[...] let the choir sing the Sanctus [with Benedictus] [...] After this, the Lord's Prayer is to be said [...] the prayer which follows, *Libera nos quaesumus* [...] [the prayer before the fraction] is to be omitted together with all

signs [of the cross] they are accustomed to make over the host and with the host over the chalice. Nor shall the host be broken or mixed into the chalice. But immediately after the Lord's Prayer shall be said, *Pax domini*, which is, so to speak, a public absolution of the sins of the communicants, the true voice of the gospel announcing remission of sins [...] Then, while the *Agnus Dei* is being sung, let him [the celebrant] communicate, first himself and then the people.¹

Since the fraction is eliminated, the *Agnus Dei* is therefore unambiguously associated with the distribution of communion.

Similar instructions are found in the *Deutsche Messe* of 1526, except that the liturgical sequence is somewhat different. Here the Lord's Prayer precedes the *Verba testamenti*. Immediately following the *Verba* Luther makes the suggestion that:

the German Sanctus [*Jesaja dem Propheten*] or the hymn *Gott sei gelobet*, or the hymn of Jan Hus, *Jesus Christus unser Heiland*, could be sung. Then [...] the remainder of these hymns are sung, or the German *Agnus Dei*.²

Actually in the *Deutsche Messe* Luther envisions that the *Verba testamenti* would be divided into two parts with a two-stage distribution: first the bread, after the words '[...] this is my body [...] do this in remembrance of me', then the wine, after the words '[...] this is my blood [...] do this in remembrance of me'. He therefore assigns the singing of the *Agnus Dei* specifically to the distribution of, in the words of administration, 'das Blut Jesu Christi'. However, the practice proved to be impractical and only the Braunschweig Kirchenordnung of 1528 followed the example:³ all later Lutheran liturgical forms reverted to a single distribution following the uninterrupted *Verba testamenti*. Nevertheless, the *Agnus Dei* remained connected with the distribution of communion, and espe-

cially associated with the words 'Das ist das Blut Jesu Christi'.

Luther's reference to the German *Agnus Dei* in the *Deutsche Messe* is somewhat problematic, since, unlike the German *Sanctus*, it was not actually included within the document. However, the scholarly consensus is that Luther was referring to *Christe, du Lamm Gottes*, which made its first appearance in print in the Braunschweig Kirchenordnung of 1528.⁴ Since it closely parallels the Tone I *Kyrie* of the *Deutsche Messe* (see Example 1), it is highly likely that Luther was responsible for this German translation and its associated melody.

Another factor pointing to Luther's work is that this German *Agnus Dei* is a further example of a principle that the Reformer had enunciated in the *Deutsche Messe*, that is, of providing hymnic versions of the Ordinary for the congregation to sing. In the course of time particular chorales come into almost universal use throughout Lutheran Germany:

Kyrie	<i>Kyrie, Gott Vater in ewigkeit</i> (anon., Naumburg 1537)
Gloria	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> (Decius 1522)
Credo	Wir glauben all an einen Gott (15th cent./Luther 1524)
Sanctus	<i>Jesaja dem Propheten das geschah</i> (Luther 1526)
Agnus Dei	<i>Christe, du Lamm Gottes</i> (Luther 1528), or <i>O Lamm Gottes, unschuldig</i> (Decius/Späenberg 1522/1545)

What is important to note here is that Luther did not simply alter the liturgical sequence of the *Agnus Dei* in the mass, by changing it from the fraction anthem into a distribution hymn, but made a more radical change. What was once sung as the accompaniment to the individual act of fraction on the part of the celebrant, now becomes the corporate, sung prayer of the whole congregation as it appropriates by faith the visible signs and

Example 1.

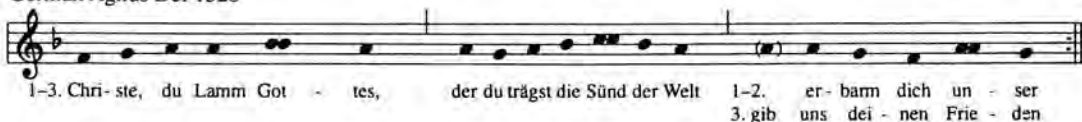
Psalmtone I



Kyrie 1526



German Agnus Dei 1528



seals of forgiveness. The *Agnus Dei* that was once associated with the particular priesthood of Catholicism becomes the expression of the royal priesthood of all believers in Lutheranism. The *Agnus Dei* in Lutheran usage, therefore, is essentially *musica sub communione* that articulates the congregational response to the 'for you' aspect of Luther's, and Lutheran, eucharistic theology.

Fundamental to this eucharistic theology is the understanding of the doctrine of justification, which is expressed thus in the fourth article of the Augsburg Confession:

It is also taught among us that we cannot obtain forgiveness of sin and righteousness before God by our own merits, works, or satisfactions, but that we receive forgiveness of sin and become righteous before God by grace, for Christ's sake, through faith, when we believe that Christ suffered for us and that for his sake our sin is forgiven and righteousness and eternal life are given to us.⁵

This specifically excludes the possibility of understanding the mass as a propitiatory 'work' performed by the priest on behalf of the people, as is made abundantly clear, and in detail, in Article 24 of the Augsburg Confession. This in turn means that it is therefore a misunderstanding of the mass to attend merely as an observer: the eucharist

properly understood involves participation. The essence of the eucharist is that it is a supper, a meal which must be participated in for it to be effective, a meal through which the present Christ gives of himself and forgiveness to those who receive the eucharistic elements by faith. The tenth Article of the Augsburg Confession reads:

It is taught among us that the true body and blood of Christ are really present in the Supper of the Lord under the form of bread and wine and are there distributed and received.⁶

As Article 22 of the Augsburg Confession makes emphatic, this distribution and reception is to be of both kinds, both bread and wine, especially the wine which had been denied to the laity for so long in the Catholic Mass. Thus Lutheran eucharistic theology and Lutheran liturgical practice place great stress on the reception of the body and blood of Christ 'in, with, and under'⁷ the elements of bread and wine. But it is not the act of reception alone that is important – for that would be to make it into a 'work', an achievement of the communicant, and therefore a denial of the doctrine of justification. Luther explains it this way in his Small Catechism:

What is the benefit of such eating and drinking?

Answer: We are told in the words 'for you' and 'for the forgiveness of sins' [in the *Verba testamenti*]. By these words the forgiveness of sins, life and salvation are given to us in the sacrament, for where there is forgiveness of sins, there are also life and salvation.

How can bodily eating and drinking produce such great effects?

Answer: The eating and drinking do not in themselves produce them, but the words 'for you' and 'for the forgiveness of sins'. These words, when accompanied by the bodily eating and drinking, are the chief thing in the sacrament, and he who believes these words has what they say and declare: the forgiveness of sins.⁸

In Lutheran liturgies the *Agnus Dei* is therefore associated with the distribution and reception of the body and blood of Christ 'under the bread and wine'.⁹ Consequently it was sung while the words of administration were being spoken. In Leipzig, according to the *Leipziger Kirchen=Andachten* of 1694, these were:

Take and eat this, which is the body of Jesus Christ, given unto death for your sins, strengthen and preserve you in true faith unto eternal life. Amen.

Take and drink this, which is the blood of Jesus Christ, poured out for your sins, strengthen and preserve you in true faith unto eternal life. Amen.¹⁰

But there is a further difference when the Lutheran Mass is compared with the Roman Mass from which it was developed. Unlike the Roman Mass, in which the *Agnus Dei* was an invariable part of the Ordinary, in Lutheran usage it was one of a number of possible corporate responses to the eucharist that could be sung at this point. The others were, of course, various eucharistic hymns. For example, the Saxon *Agenda* – issued first in 1539 and then in a revised form the following year, 1540, which remained in use for

more than two hundred years, and was authoritative throughout Bach's time in Leipzig – includes the following prescription:

On feasts, and when the communicants are many, one may also sing the Latin *Agnus Dei*, after one or more German hymns (such as *Jesus Christus unser Heiland*; the German *Sanctus*, *Jesaja dem Propheten das geschah*; the Psalm [111] *Ich dancke dem Herrn*) have been sung, concluding with the following German *Agnus Dei* [*Christe, du Lamm Gottes*].¹¹

The *Agnus Dei* in Lutheran usage – whether it was sung in Latin or in either of the two German hymnic versions, *Christe, du Lamm Gottes*, or *O Lamm Gottes, unschuldig* – is closely associated with the personal appropriation of forgiveness, the fruit of the passion of Jesus, 'in, with, and under' the eucharistic bread and wine, elements that are individually received within the corporate liturgical context, as is signified in the words 'Miserare nobis', 'erbarm dich unser', 'have mercy upon us'.

It is against this liturgical and theological background that Bach's settings of the *Agnus Dei*, in either Latin or German, need to be discussed, and we begin with settings of the two German versions of the *Agnus Dei*. It is of the greatest significance that all of them (with one possible exception) are connected with the Passion of Jesus, either in cantatas written for *Estomihi*, the Sunday before Lent, or the passions composed for Good Friday vespers:

Estomihi Cantatas

Cantata BWV 23

Christe, du Lamm Gottes

Cantata BWV 127

Christe, du Lamm Gottes

Passions

Johannes-Passion (second version BWV 245b)

Christe, du Lamm Gottes

There is a further movement to be considered, that is, the *Kyrie* BWV 233a that later became the first movement of the *Missa* in F (BWV 233), that also incorporates *Christe, du Lamm Gottes*.

Before considering the two cantatas written for *Estomihi*, we must first reflect on Bach's church cantatas as a whole. In Leipzig the cantata was generally performed twice on a given Sunday or festival, once in each of the two principal churches in a simple pattern of alternation. The cantata was primarily written with the morning Hauptgottesdienst, the morning eucharistic rite, in mind. Although it was also performed later in the day, in the other principal church at afternoon vespers, the primary connection was with the morning eucharist. In the Hauptgottesdienst the cantata was closely related to the Gospel of the day and the sermon, which was an exposition of that Gospel pericope. The cantata therefore had a general eucharistic context, which was intensified if the cantata had two parts. In this case the second part would be performed as *musica sub comunione*, that is, during the distribution of communion. Many eucharistic references and allusions can be found in Bach's cantatas. In the *Estomihi* cantatas an intensification of such eucharistic overtones was to be expected since the day was celebrated as a kind of Passion Sunday. The Gospel for the day, Luke 18:31-43, includes the predictive words of Jesus regarding his approaching passion. It begins (vs. 31-33):

Jesus took the twelve aside and said to them, 'See, we are going up to Jerusalem, and everything that is written about the Son of Man by the prophets will be accomplished. For he will be handed over to the Gentiles; and he will be mocked and insulted and spat upon. After they have flogged him, they will

kill him, and on the third day he will rise again'.

Estomihi was the last Sunday before the season of Lent and the Gospel offers a summary of the events through which the worshippers would be taken in the liturgy throughout the weeks of Lent, until the climax was reached in the Good Friday and Easter event. What is celebrated at every eucharist is intensified during this period of the church's year. At every eucharist the fruit of the passion of Jesus, the forgiveness of sin, is extended to the communicants. The meaning of the eucharist is therefore sharpened when the details of the passion are dwelt upon. This happened primarily on Good Friday, but it was significantly anticipated on *Estomihi*. The German *Agnus Dei, Christe, du Lamm Gottes*, with its identification of Jesus as the Passover Lamb who is sacrificed for the sins of the world, while being a regular feature of eucharistic celebration, assumes an added significance on *Estomihi*.

The four cantatas that Bach is known to have composed for *Estomihi*, BWV 22, 23, 127 and 159, are among his most profound compositions. As Renate and Lothar Steiger have shown in their recent book,¹² Bach explores in each of these cantatas different aspects of this Passion Sunday in many ingenious ways. Our concern here is with just two of these cantatas and the way in which Bach employs the German *Agnus Dei, Christe, du Lamm Gottes*, in them.

Estomihi was an important day for Bach personally, since it was on this Sunday in February 1723 that he performed two cantatas (BWV 22 & 23) in Leipzig as part of his bid to become the Thomaskantor. If he had not done so on this Sunday he would have had to wait almost two months for the next opportunity. *Estomihi*, was the Sunday before the penitential season of Lent, during

which there would be no concerted music in Leipzig, apart from the one exception of the Feast of the Annunciation on March 25, which was part of the *Sanctorale* cycle rather than *De tempore*. The next time significant music would have been heard in the *De tempore* cycle of the church year, would have been at vespers on Good Friday with a performance of a passion setting. Thus there was an important connection between *Estomihi* and Good Friday: the one anticipated the passion and the other presented the events of the passion in detail; in between was the period of meditation on the sufferings and death of Jesus for which only simpler forms of music were employed in public worship.

Each of the two cantatas performed at the Hauptgottesdienst in the Thomaskirche on 7 February 1723 expounded one of the two main themes in the *Estomihi* Gospel pericope. Before the sermon cantata BWV 22 was performed, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (the opening words of the Gospel), a musical meditation on the words of Jesus about his impending passion, crucifixion and resurrection. During the distribution of communion cantata BWV 23, *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, was heard. Here the focus is on the blind man who hears the noise of the crowd around Jesus passing by, on its way to Jerusalem, who calls out: 'Jesus, Son of David, have mercy on me'.

It is in this second cantata (BWV 23) that Bach makes use of *Christe, du Lamm Gottes*. As often happens in Bach's liturgical music, there are several layers of meaning in his use of the German *Agnus Dei* here. First, there is the connection with the blind man in the Gospel pericope who cries out 'Have mercy on me'. By his use of *Christe, du Lamm Gottes*, with its prayer for mercy, 'erbarm dich unser', Bach intends to involve each member of the worshipping congregation in the prayer of the blind man. Second,

by his use of the German *Agnus Dei* at this juncture Bach draws specific attention to the eucharist. He does so by encouraging a comparison: on the one hand, there is the blind man who received mercy, the healing of his blindness, from Jesus who was standing before him; on the other hand, there are the worshippers who are about to receive mercy, forgiveness of sins, in the body and blood of Jesus Christ, who is present in this eucharistic action.

Cantata BWV 23 begins with a duet that is a long and poignant prayer for mercy and is linked both to the blind man's cry for mercy in the Gospel for the day and to the liturgical prayer for mercy, the *Agnus Dei*, although there is no direct reference, either textually or musically, in the movement, but the eucharistic connection is implied. In the following recitative the connection becomes obvious in the profound conjunction of parallel ideas, one verbal and the other non-verbal. The text is based on the words of wrestling Jacob in Genesis 32:26: 'I will not let you go until you bless me'. Here the tenor sings on behalf of each member of the worshipping congregation: a request to the Saviour not to leave without imparting his blessing. The non-verbal parallel thought is expressed by the unison oboes and first violins who together play, in augmentation, the first melodic line of the German *Agnus Dei*, 'Christe, du Lamm Gottes, der trägst die Sünd' der Welt, erbarm dich unser', though the words are not heard, only the melody. With this use of the German *Agnus Dei* Bach particularizes the desire for health and salvation expressed in the recitative.

The third movement, a chorus in rondo form, begins with the words of Psalm 145:15: 'The eyes of all look to you, O Lord, and you give them their meat in due season'. This is a text that was frequently interpreted eucharistically in homiletic and devotional literature: God feeds the faithful

with the body and blood of Jesus Christ. What is significant here is that the recurring refrain is built upon a bass line that is constructed from the opening phrase of *Christe, du Lamm Gottes*. In another context one might be somewhat skeptical about such a connection, since the bass line appears to be a simple rising figure. But the movement follows on from the preceding recitative in which the *Christe, du Lamm Gottes* melody is clearly heard, played by first violins reinforced by oboes. The two movements are in the same key and therefore there is an aural connection between them in that the same melodic sequence is heard, first at regular pitch in the recitative, and then an octave lower in the following chorus. The expectation for this melodic sequence in the continuo was set up in the preceding recitative. *Christe, du Lamm Gottes* comprises a three-fold repetition of a simple melodic phrase (see Example 1). In the recitative this phrase is heard only once, played by violins and oboes. The worshippers therefore, having heard this melodic phrase in the recitative, would be expecting to hear its repetition. Bach capitalizes on this expectation but instead of a simple repeat uses the opening figure as the foundation on which to build this reflective chorus with its very distinct eucharistic overtones (see Example 2). The text of Psalm 145: 15 underscores God's offer of mercy in the eucharistic meal, and this is intensified by the use of the beginning

of the *Christe, du Lamm Gottes* melody. The recitative and aria, taken together, thus exhibit an intertwining of theological, liturgical and musical concerns in a creative tension.¹³

In the original autograph score [P 69] the words '*Il-Fine*' are entered at the end of this third movement. This is a sign that for the trial performance in Leipzig, Bach composed the first cantata, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV 22), but for this second cantata heard later in the same service, he reused this three-movement cantata he had composed sometime earlier in Cöthen. But for this Leipzig trial he added a fourth movement – an extended setting of the German *Agnus Dei, Christe, du Lamm Gottes*. This marvelous concluding movement, like the original three-movement form of cantata BWV 23, was not newly-composed for the Leipzig trial. Indeed, it was older than the three Cöthen movements to which it was then affixed. The chorale movement was composed some ten years or so earlier when Bach was in Weimar and formed part of a now-lost passion by Bach.¹⁴

Bach's use of this *Christe, du Lamm Gottes* chorale movement is quite brilliant in that it makes explicit what is implicit in the three preceding movements. Until now only the melody has been heard from within the orchestral structure; now the complete German *Agnus Dei*, both text and melody, is heard. Each time the basic melody of the li-

Example 2.

The musical score for Example 2 is presented in two systems. The top system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "[...er - barm dich un - ser. Chri - ste, du Lamm Got - tes...]". The bottom system shows the instrumental accompaniment. On the left, the part for oboes & violin I is in a treble clef, showing a simple rising figure. On the right, the Continuo part is in a bass clef, showing a more complex rhythmic pattern. The instrumental parts are identified as BWV 23,2 and BWV 23,3 respectively.

turgical prayer is heard it is given a different musical treatment. The first is a slow Adagio in which the voices are treated mostly homophonically. The orchestral interludes that divide the phrases of the melody employ a falling chromaticism that is akin to the ground bass of the *Crucifixus* in the *B-minor Mass* – it is clearly a reference to the sufferings of the Lamb of God who takes away the sin of the world. The second time the melody is heard the tempo changes from Adagio to Andante and the mood becomes more confident. It is a basic cantus firmus setting in which the melody appears in a three-voice canon: soprano, oboes, and violin I.¹⁵ In some of Bach's organ works, such as the *Canonic Variations on Vom Himmel hoch*, and some of the chorale preludes of the *Clavierübung* part III, the composer appears to have used a canon, the strictest form of counterpoint, to symbolize the Law.¹⁶ When a canon appears in a Christological context, as here, the canon alludes to Christ's fulfilment of the Law. In this chorale movement the three-voice canon appears to be a reference to the Lamb who fulfilled the demands of the Law by dying in the place of sinners on the cross. The setting of the final petition of *Agnus Dei* is constructed around the melody in the soprano, which is given out phrase by phrase, with some imitative counterpoint in the lower voice parts, with an independent oboe part. The lack of tension at the end of the German *Agnus Dei* underlines the prayer for peace: 'gieb uns deinen Frieden'. There is therefore a theological sequence expounded in each of the three settings of the basic melody: in the first Adagio setting, mercy, forgiveness, is requested; in the second Andante setting, mercy is accomplished in the suffering and death of Jesus; and in the third, the peace of forgiveness is received. The eucharistic connections are obvious, since in the Leipzig liturgy this cantata was heard during the distri-

bution of the communion of the body and blood of Christ.

The following year, 1724, Bach used both of these cantatas again for *Estomihi*,¹⁷ but in 1725 he composed a new cantata for the Sunday: *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), a chorale cantata based on Paul Eber's hymn dating from the middle of the sixteenth century. The opening choral movement is a masterpiece of contrapuntal architecture, interweaving no less than three different chorale melodies within its texture.¹⁸ The cantus firmus, the primary chorale melody, heard in the soprano, is a modified form of the 1551 French-Genevan tune for Psalm 127.¹⁹ The opening line of a second chorale melody is heard, slightly modified, several times in the continuo throughout the movement: 'Herzlich tut mich verlangen'²⁰ associated with Paul Gerhardt's 'O Haupt voll Blut und Wunden', otherwise known as the 'Passion Chorale'. This was certainly appropriate here since *Estomihi* was observed as a passion Sunday. The third chorale melody is the German *Agnus Dei*, 'Christe, du Lamm Gottes'. Its use in this opening chorus is similar to that of the second movement of cantata BWV 23, the recitative above which oboes and violins play the first strophe of the chorale melody. Here in the first movement of cantata BWV 127, beginning in the first measure, segments of the *Christe, du Lamm Gottes* melody are heard successively in the orchestral accompaniment: violins first, then oboes, then flutes, then back to violins again.

Here is another example of Bach employing various levels of meaning. By his use of the German *Agnus Dei*, with its petition for mercy, 'erbarm dich unser', Bach simultaneously draws attention to the prayer for mercy of the blind man in the Gospel pericope, and also to the passion of Jesus, which lies at the heart of the eucharist.

At this juncture the single *Kyrie* move-

ment (BWV 233a), which was later modified and incorporated into the Mass in F (BWV 233), needs to be considered.²¹ The early version, BWV 233a, was probably originally written during Bach's Weimar years, sometime between 1708 and 1717,²² yet another example of contrapuntal complexity. A three-voice, fugal *Kyrie* is framed by *Christe, du Lamm Gottes* in an upper soprano part, and by the *Kyrie*, from the end of Luther's German litany of 1529, in the vocal bass and continuo.²³ The conjunction of these two parts of the Ordinary in this movement was possible because both melodies are based on Tone 1. Further, the petition in both the *Kyrie* and *Agnus Dei* is the same: 'eleison', or in German, 'erbarm dich unser'. Since the use of the *Christe, du Lamm Gottes* melody in BWV 233a exactly parallels Bach's use in the *Estomihi* cantatas BWV 23 and 127, it would seem highly likely that it was specifically composed for this Sunday before Lent, and is perhaps the opening movement of a now-lost *Estomihi* cantata.²⁴

As stated above, there were connections between *Estomihi* and Good Friday. On the Sunday before Lent the Gospel of the day contained the prediction of the passion. On Good Friday the focus was on the passion itself. In between was the season of Lent, which was marked by simple music and penitential prayers, notably the litany. In 1725 Bach emphasized the season of Lent in a similar significant way by connecting *Estomihi* with Good Friday, and did so with the German *Agnus Dei*, 'Christe, du Lamm Gottes'.

At Good Friday vespers in 1725 the second version of the *Johannes-Passion* was performed. This was the year when Bach was composing primarily chorale cantatas and some of the most significant changes made to the work, which had been first performed the previous year, 1724, was the use of extended chorale movements at the begin-

ning and end. Instead of the opening chorus 'Herr, unser Herrscher', this second, 1725, version of the *Johannes-Passion* began with the chorale fantasia *O Mensch, bewein dein Sünde groß*, and at the end the extended chorale *Christe, du Lamm Gottes*, both movements having been originally written for the now-lost Weimar passion. The final chorale was, of course, the same chorale that had concluded the cantata *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV 23) when it was performed in Leipzig on *Estomihi* in both 1723 and 1724. By using this movement at the end of the *Johannes-Passion* in 1725, Bach ensured that the whole of the Lenten season in Leipzig that year was musically framed by the familiar melody *Christe, du Lamm Gottes* and its prayer for mercy. At the beginning of this season of discipline and simplicity the melody of this German *Agnus Dei* was heard from within the texture of the first movement of cantata BWV 127. When Lent had come to a close, at the end of the Good Friday vespers performance of the second version of the *Johannes-Passion*, the same chorale was heard. Thus in 1725 Bach used the familiar *Christe, du Lamm Gottes* melody to bridge the whole season of Lent, with its focus on prayer for mercy and peace, which is also the substance of the *Agnus Dei*. But whenever the *Agnus Dei* was heard it evoked both its liturgical function, sung prayer at the distribution, and its eucharistic meaning, the mercy of forgiveness received 'in, with, and under' the bread and wine.

This appears to have been Bach's intention in his use of the other German *Agnus Dei*, 'O Lamm Gottes unschuldig', in the opening chorus of the *Matthäus-Passion*. In *Das Neu Leipziger Gesangbuch* (1682), edited by Gottfried Vopelius, *O Lamm Gottes unschuldig* is included within the section 'Von Leiden und Sterben Jesu Christi';²⁵ where it appears under the heading 'Das Agnus Dei'. In the *Leipziger Kirchen=Staat*

(1710) it is the prescribed hymn at the end of the morning eucharistic Hauptgottesdienst on Good Friday.²⁶ *O Lamm Gottes unschuldig*, therefore, shared the same eucharistic associations as *Christe, du Lamm Gottes*, and perhaps more intensively because of this use on Good Friday, the day of the passion.

O Lamm Gottes unschuldig is not a direct translation of the *Agnus Dei* but rather a troped version; the simple petitions of the liturgical *Agnus Dei* are expanded to include reference to the crucifixion in terms of the imagery of Isaiah 53. The libretto of the first movement of the *Matthäus-Passion* is in a sense a troped version of the first stanza of *O Lamm Gottes unschuldig*. The additional material that the librettist Picander introduces is developed from the parable of the wedding feast of Matthew 25:1-13:

‘Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, Sehet [...] den Bräutigam [...] als wie ein Lamm!’ The reference to the imagery of the familiar parable has very strong eucharistic overtones, since it was customary to interpret the wedding feast as symbolic of the eucharist. For example, Philipp Nicolai’s hymn ‘Wachet auf’ is based on the parable and in the last three lines of the second stanza a specific eucharistic connection is made:

Wir folgen all
zum Freudensaal
und halten mit das Abendmahl.²⁷

The biblical images from Matt 25, together with the use of the German version of the *Agnus Dei*, *O Lamm Gottes unschuldig*, create a strong eucharistic hermeneutic in this opening movement. It ensures that the whole of the passion, in its unfolding details, is seen from the perspective of the eucharist, through which the individual receives the fruit of the passion, forgiveness of sin in the

body and blood of the crucified Saviour.

Bach’s superlative music for this opening movement gives this eucharistic hermeneutic an audible form. The emphatic way in which the chorale melody of this German *Agnus Dei* rings out from the ripieno choir, supported by organ continuo, against the double chorus and orchestra, is breathtaking and unmistakable. Further, by repeating the opening questions and answers of the libretto at the end of the movement, Bach reinforces the view that the Bridegroom is the Lamb, to whom the prayer of the *Agnus Dei* is addressed. In the final three measures of this opening movement the words ‘als wie ein Lamm’ are repeated twice in the voice-parts of the first chorus (the tenors actually repeat the words three times), and they are joined by the voices of the second chorus for the final cadence: ‘als wie ein Lamm!’ It is only after this powerful statement has been heard that the biblical narrative of the passion can begin. This magnificent movement is the aural equivalent of a visual image found in the altarpieces of the Wittenberg artist Lukas Cranach and his school. These altarpieces provided the visual background to the celebration of the Lutheran eucharist. One of the finest examples is in the Stadtkirche in Weimar, a painting that Bach must have known. In this altarpiece, begun by Lukas Cranach the Elder and completed by his son, the centre panel is of the crucifixion. At the foot of the cross on which Christ hangs is a lamb holding a banner of victory. To the right of the cross stand three people: on the outside is Martin Luther, who points to the verse ‘The blood of Jesus Christ cleanses us from all sin’ (1 John 1:7); in the middle is Lukas Cranach the Elder on whose head falls the blood that arches from the side of the crucified Christ; nearest the cross is John the Baptist, who with one hand points to the Saviour on the cross, and with the other points to the lamb at the foot of the

cross – a visual representation of the words of the Baptist, ‘Behold, the Lamb of God who takes away the sin of the world’ (John 1:29).²⁸ Thus this visual *Agnus Dei* interprets both the cross that stands behind it and the eucharist that is celebrated in front of the altarpiece. Similarly, Bach’s massive opening chorus of the *Matthäus-Passion*, which also depicts the *Agnus Dei*, provides the hermeneutic by which the passion that is about to unfold is to be understood, that is, as unmistakably linked to the eucharist.

We now turn to the last two movements

of the *B-minor Mass* (BWV 232^{IV}) that together form a setting of the Latin *Agnus Dei*. Although Bach was working on these movements during the last months of his life, sometime between August 1748 and October 1749,²⁹ both are parodies of music he had composed earlier. The first is a recomposition of the alto aria, ‘Ach, bleibe doch’, from the Ascension Oratorio (BWV 11), although it is highly likely that Bach worked from his original composition, the aria ‘Entfernet euch, ihr kalten Herzen’ from a lost wedding cantata written in 1725.³⁰ There ap-

Table 1. Textual and musical structure of BWV 232iv/4.

			Ritornello (A+B)	mm 1-8	
Agnus Dei	qui tollis	peccata	mundi	mm 9-12	Canon
	<i>qui tollis</i>	<i>peccata</i>		mm 13-22	
		<i>peccata</i>	<i>mundi,</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
	<i>qui tollis</i>	<i>peccata</i>			
		<i>peccata</i>	<i>mundi,</i>		
			<i>miserere nobis.</i>		
			Ritornello (A)	mm 23-26	
Agnus Dei	qui tollis	peccata	mundi	mm 27-30	Imitation
Agnus Dei	qui tollis	peccata		mm 31-33	Canon
	<i>qui tollis</i>	<i>peccata</i>		mm 34-44	
		<i>peccata</i>	<i>mundi</i>		
	<i>qui tollis</i>	<i>peccata</i>			
	<i>qui tollis</i>	<i>peccata</i>			
			<i>miserere</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
			<i>miserere nobis</i>		
			Ritornello (B)	mm 45-49	

pear to be at least two reasons for Bach's choice of this music for the *Agnus Dei*. First, the chromaticism of its basic theme has similarities with the fugal subject of the *Kyrie* with which the whole work begins. Second, in the Ascension Oratorio the text of the aria is a prayer that the Risen Christ will remain present with the worshipper:

Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,
 Ach, fliehe nicht so bald von mir! [...]
 [Ah, yet stay, my dearest Life,
 Ah, flee not so soon from me!]³¹

Given the specific eucharistic context of the *Agnus Dei*, and given also particular Lutheran eucharistic theology in which the presence of Christ in the sacrament is fundamental, it is understandable that Bach was drawn to this poignant aria for his setting of the Latin *Agnus Dei*. Although the movement is a parody Bach nevertheless lavished an extraordinary amount of care in recomposing the original *da capo* movement of 79 measures into a through-composed movement of just 49 measures.³² But it is not a simple re-working of the earlier form; almost a quarter of it comprises newly-composed music. Table 1 indicates some of the complexities of this short but profound movement. In the table the complete text is given in a vertical arrangement, rather than in a consecutive horizontal sequence, in order to demonstrate the text repetitions. The text set to parodied music appears in italic; the text set to newly-composed music appears in bold. Immediately it can be seen that the new material was created for the three-fold statement of the invocation, 'Agnus Dei', with its relative clause 'qui tollis peccata (mundi)', of the liturgical prayer. There are various symmetrical paradigms in this compressed counterpoint, such as the ritornelli that occur at the beginning, middle and end, but the basic symmetry of the newly-composed measures is perhaps the

most significant. In measures 9-12, and again in measures 31-33, the first and third statement of 'Agnus Dei qui tollis peccata (mundi)' by the alto is answered each time by violins in canon at the fifth below. These two-part canons effectively frame the second statement, 'Agnus Dei qui tollis peccata mundi', which is echoed by the violins in imitative counterpoint. This two-part texture recalls the central movement of the *Gloria: Domine Deus* [...] *Agnus Dei* (BWV 232¹/8), a duet that simultaneously sets two related texts: the tenor sings 'Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens', against which the soprano sings, 'Domine Fili unigeniti Jesu Christe altissime'. The two-part writing of the duet is obviously symbolic of the relationship of the Second Person of the Godhead to the First. Since the *Domine Deus* and *Agnus Deus* movements (BWV 232¹/8 & ^{IV}/4) are linked in their references to the Second Person of the Godhead as the *Agnus Dei*, the Lamb of God, the two-part canons and imitative counterpoint, newly-composed for the penultimate movement of the *B-minor Mass*, share the same symbolism, that is, the identification of the Lamb of God as the Son of God, who is present in the Sacrament of the Altar.

Table 1 also reveals the unmistakable stress of the verbal repetitions, especially of the words 'peccata' and 'miserere nobis'. Here there are links with the *Confiteor* of the *Credo* (BWV 232¹¹/8): 'Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum'. As Christoph Wolff has pointed out,³³ these are the only two movements in the whole *B-minor Mass* that employ flattened keys. The *Agnus Dei* is the only complete movement in a flat key (G minor). Towards the end of the F-minor *Confiteor* there is not only a change of tempo to Adagio but also an abrupt transposition from sharps to flats that occurs significantly on the word 'peccatorum' (mm. 120-122). The liturgical *Agnus*

Dei in Lutheran usage accompanies the distribution of communion, the action by which the individual worshipper receives forgiveness in the body and blood of Christ. Baptism is also a sacrament of forgiveness. Therefore the two sacraments that share a theological unity are also musically linked by Bach by the flattened key relationships of these two movements.

For the final movement, *Dona nobis pacem*, the final petition of the *Agnus Dei* Bach re-used music that he had included in an earlier section of the *B-minor Mass*, the *Gratias agimus tibi* of the *Gloria in excelsis Deo* (BWV 232^{1/7}). This movement was itself a parody of the second movement of cantata BWV 29, *Wir danken dir*. The association between the movements in that cantata and *Missa* is an obvious one, since *Gratias agimus tibi* ('We give thanks to you') is the Latin equivalent of the German 'Wir danken dir'. Significantly, in his *Deutsche Messe* of 1526, Luther directed that at the end of the eucharist, before the benediction, there should be a thanksgiving collect. This collect was taken over in many Lutheran liturgies, including the Saxon *Agenda*. It began with the words 'Wir danken dir, allmächtiger Herre Gott, daß du uns durch diese heilsame Gabe erquicket hast [...]'. The second movement of cantata BWV 29 began: 'Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder' (Psalm 75:2). Thus it may have been this association of similar expressions of thanksgiving in Luther's post-communion collect, in constant use in Leipzig, and Psalm 75:2 which he had set as the second movement of BWV 29, that gave Bach the idea of repeating this 'thanksgiving' music for the *Dona nobis pacem*, he had used earlier in the *Gloria*. In these two final movements of the Mass Bach therefore echoes both the *Kyrie*, in the chromaticism of *Agnus Dei*, and the *Gloria*, in the re-use of the *Gratias agimus* of the

first section of the Mass for *Dona nobis pacem*.

The first of the two fugal subjects of this movement, which Bach used three times – in the Ratswahl cantata (BWV 29) of 1731, the original *Missa* of 1733, and in the *Agnus Dei* of 1748/49 – is thematically reminiscent of the opening melodic phrase of the German *Agnus Dei*, *Christe, du Lamm Gottes*. This might be coincidental, but there are parallels with Bach's use of the melody in BWV 23,3 (see Example 2 above). Further, in the Saxon *Agenda*, at the end of the eucharistic Hauptgottesdienst, *Christe, du Lamm Gottes* and Luther's post-communion collect, 'Wir danken dir', appear on adjacent pages.³⁴ There were therefore two possible reasons for Bach to include this movement at the end of his *B-minor Mass*: first, the 'Wir danken dir' connection between its use as the second movement of BWV 29 and the beginning of Luther's post-communion collect; second, the approximation of the first fugal theme to the *Christe, du Lamm Gottes* melody. If that was the case, then at least two further questions are raised. First, is there a reference to *Christe, du Lamm Gottes* in the opening chorus of the *Matthäus-Passion*? Certainly, the opening theme, that is developed against the pulsating pedal-point, and announced by flutes and oboes, echoes the *Christe, du Lamm Gottes* melody in much the same way as does the first fugal theme of the *Dona nobis pacem* in the *B-minor Mass* (see Example 3).

Second, since the opening *Sinfonia* of BWV 29 is a parody of the first movement of the Partita in E-Major for solo violin (BWV 1006) dating from 1720, is its second movement, 'Wir danken dir', a parody of some earlier work?

Whatever the answers to those questions might be – if indeed there are answerable – the serenity of the *Dona nobis pacem* echoes the words of Luther in the *Formula missae*:

Example 3.

Do - - - na no - - - bis...

BWV 232IV, 5

Chri - - - ste, du Lamm Got - - - tes

flutes & oboes

BWV 244, I

'*Pax domini* [...] is, so to speak, a public absolution of the sins of the communicants, the true voice of the gospel announcing remission of sins [...]'³⁵

Curriculum vitae

Robin A. Leaver, writer and teacher on theology, liturgy, hymnology, church music, musicology and Bach studies, is Professor of Church Music, Westminster Choir College of Rider College, Princeton, New Jersey, USA, and Visiting Professor of Liturgy, Drew University, Madison, New Jersey. Born in the United Kingdom, he holds a Doctorate from the Rijksuniversiteit Groningen, the Netherlands, and has published 25 books, contributed to 30 others, and more than 200 of his articles, reviews, etc., have appeared in various journals published in four continents.

Notes

1. Based on *Luther's Works. American Edition*, ed. Jaroslav Pelikan and H.T. Lehman (Philadelphia and St. Louis

1955-1986) [hereafter cited as *LW*], Vol. 53, pp. 28-29:

Chorus cantet Sanctus [...] Post haec legatur oratio dominica [...] ommissa oratione sequenti: Libera nos quesumus, [...] quae fieri solent super hostiam et um hostia calicem, nec frangatur hostia nec in calicem misceatur. Sed statim post orationem dominicam dicatur: Pax domini etc., quae est publica quaedam absolutio a peccatis communicantium, Vox plane Evangelica, annuncians remissionem peccatorum [...] Deinde communicet, tum sese, tum populum, interim cantetur Agnus dei.

Cf. *Evangelischer Gottesdienst: Quellen zu seiner Geschichte*, ed. Wolfgang Herbst (Göttingen 1992), p. 28.

2. Based on *LW*, Vol. 53, pp. 81-82:

Vnd die weyl singe das deutsche sanctus/ odder das lied/ Got sey gelobet/ odder Johans Hussen lied/ Ihesus Christus vnser heyland/ Darnach... singe was vbrig ist von obgenanden liedern odder das deutsch Agnus dei.

Herbst, *op. cit.*, p. 85.

3. *Johannes Bugenhagens Braunschweiger*

Kirchenordnung 1528, ed. Hans Lietzmann (Bonn 1912), pp. 130-131.

4. See *Luthers Geistlicher Lieder und Kirchengesänge*, ed. Markus Jenny [Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers 4] (Köln 1985), p. 99.
5. *The Book of Concord*, transl. & ed. Theodore G. Tappert, (Philadelphia 1959), p. 30:

Weiter wird gelehrt, daß wir Vergebung der Sunde und Gerechtigkeit vor Gott nicht erlangen mogen durch unser Verdienst, Werk und Genugtun, sonder daß wir Vergebung der Sunde bekommen und vor Gott gerecht werden aus Gnaden umb Christus willen durch den Glauben, so wir glauben, daß Christus für uns gelitten habe, und daß uns umb seinen willen die Sunde vergeben, Gerechtigkeit und ewiges Leben geschenkt wird.

See also *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche* (Göttingen 1963), p. 56.

6. *Book of Concord*, p. 34:

Von dem Abendmahl des Herren wird also gelehrt, daß wahrer Leib und Blut Christi wahrhaftiglich unter der Gestalt des Brots und Weins im Abendmahl gegenwärtig sei und da ausgeteilt und genommen werde.

See also *Bekenntnisschriften*, p. 64.

7. See Leonard Hutter, *Compendium Locorum theologicorum* [1610], ed. Wolfgang Trillhaas (Berlin 1961), Loc. XXI, quæ. 17, p. 103: 'in, cum et sub'.
8. *Book of Concord*, p. 352:

Was nützet denn solch Essen und Trinken? Antwort. Das zeigen uns diese Wort: 'für Euch gegeben' und 'vergossen zur Vergebung der Sunden', nämlich, daß uns im Sakrament Vergebung der Sunde,

Leben und Seligkeit [justitia] durch solche Wort gegeben wird; denn wo Vergebung der Sunde ist, da ist auch Leben und Seligkeit. Wie kann lieblich Essen und Trinken solche groß Ding tun? Antwort. Essen und Trinken tut's freilich nicht, sondern die Wort, so da stehen: 'für Euch gegeben' und 'vergossen zur Vergebung der Sunden'. Welche Wort sind neben dem lieblichen Essen und Trinken als das Håauptstück im Sakrament. Und wer denselbigen Worten glåubt, der hat, was sie sagen und wie sie lauten, nämlich 'Verggebung der Sunden'.

Bekenntnisschriften, p. 520.

9. *Small Catechism, Book of Concord*, p. 351; *Bekenntnisschriften*, pp. 519-520.
10. Cited in Charles Sanford Terry, *Joh. Seb. Bach's Cantata Texts Sacred and Secular. With a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of His Period* (London 1926), pp. 47-48:

Nehmet hin und esset, das ist der Leib Jesu Christi, für eure Sünde in den Tod gegeben, der stårcke und erhalte euch im wahren Glauben zum ewigen Leben. Amen [...] Nehmet hin und trincket, das ist das Blut Jesu Christi, für eure Sünde vergossen, das stårcke und erhalte euch im wahren Glauben zum ewigen Leben. Amen.

11. *Agenda, das ist, Kirchen-Ordnung* (Leipzig 1712), p. 138:

Auff die Festa, und so der Communicanten viel sind, mag man auch singen das Lateinisch *Agnus Dei*, &c. oder, so man der Deutschen Gesånge (als *JESUS CHRISTUS* unser Heyland, etc. Item das Deutsche *Sanctus*, Esaia dem Propheten das geschah. Item, dem Psalm: Ich dancke dem *HERRN* van gantzern, etc.) eins oder mehr gesungen hat, mag man mit dem folgenden Deutschen *Agnus Dei* beschließen.

12. Lothar Steiger & Renate Steiger, *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (Göttingen 1992).
13. The movement has 153 measures, the same number of fish that Peter caught, at the direction of Jesus, after the Resurrection. The meal of fish and bread that followed the catch of fish (John 21:11 et seq.) has often been interpreted tropologically as eucharistic; see further Steiger, *op. cit.*, p. 76.
14. See Alfred Dürr, 'Zu den verschollenen Passionen Bachs', in: *BJ* 38 (1949/50), pp. 92-99; Arthur Mendel, 'Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St. Matthew Passions', in: *Festschrift Otto E. Deutsch* (Kassel 1963), pp. 31-48; Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs* Vol. 3 (Frankfurt 1988), pp. 983-984. Another movement that is thought to have come from this same lost work is the chorale fantasia *O Mensch, bewein dein Sünde groß*, that eventually became the closing movement of the first part of the *Matthäus-Passion*.
15. Here Bach follows in an earlier tradition of mass composition, that includes composers such as Josquin and Palestrina, in which the middle section of the *Agnus Dei* is set as a three-voice canon; for example, see *Agnus Dei* II from Josquin's *Missa L'homme armé super voces musicales*, given as Example 1 in Willem Elders, 'The symbolism of reconciliation in the *Agnus Dei* settings of Josquin des Prez' in this volume.
16. For Bach's use of the canon in the Canonic Variations BWV 769, see Albert Clement, "*O Jesu, du edle Gabe*". *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Utrecht 1989), especially pp. 178-179.
17. See Schulze & Wolff, *Bach Compendium*, Vol. 1 (Frankfurt 1985), pp. 212-213.
18. Discussions of the complexities can be found elsewhere; for example, in Steiger, *op. cit.*, pp. 98-110.
19. J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (Gütersloh 1889-1893), Nr. 2645; cf. P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot du XVII^e siècle* (Basle 1962), No. 127a.
20. Zahn, No. 5385a.
21. On questions regarding the relationship between the two versions, BWV 233a and BWV 233, see *NBA, KB* II/2, pp. 15ff, 159f.
22. See Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Wiesbaden 1966), pp. 165, 178.
23. See the discussion in Leaver, 'Bach and the German *Agnus Dei*', pp. 163-171.
24. The possibility that BWV 233a was originally composed for *Estomihi* is reinforced by the use of the Litany *Kyrie*. In Leipzig the Litany was only generally used during the seasons of Advent and Lent, in which there was no concerted music. As the opening movement of an *Estomihi* cantata, BWV 233a, by its use of the Litany *Kyrie*, would anticipate the season of Lent, which began a few days later.
25. Both *Christe, du Lamm Gottes* and *O Lamm Gottes unschuldig* are included under this rubric in George Christian Schemelli's *Musicalisches Gesang-Buch* (Leipzig 1736), Nos. 253 and 287 respectively.
26. This usage is confirmed by the manuscript notes of the *custos*, J.C. Rost; see Terry, *Bach's Cantata Texts*, p. 208.
27. There is a striking similarity between the

- opening melodic lines of the two hymns *Wachet auf* and *O Lamm Gottes unschuldig*; compare the melodies as given in BWV 140/7 and BWV 244/1.
28. The painting is reproduced in this book on page 70.
 29. See Yoshitake Kobayashi, 'Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750', in: *BJ* 74 (1988), p. 66.
 30. See Alfred Dürr, "Entfernet euch, ihr kalten Herzen": Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion einer Bach-Arie', in: *Mf* 39 (1986), pp. 32-36.
 31. Werner Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte* (Leipzig 1974), p. 85.
 32. See Christoph Wolff, 'The Agnus Dei of the B Minor Mass: Parody and New Composition Reconciled', in: Brainard and Robinson, *A Bach Tribute*, pp. 233-240.
 33. *Ibid.*, p. 239.
 34. *Agenda, Das ist Kirchen-Ordnung* [...] (Leipzig 1712), pp. 138-139.
 35. See note 1 above.

Part IV

**Bach's Organ Works / Bachs
Orgelwerke**

Blut und Versöhnung im Orgel=büchlein

Zusammenfassung

In mehreren Liedtexten, die Choralbearbeitungen aus Bachs *Orgel=Büchlein* zugrunde liegen, sind die Themen "Blut" und "Versöhnung" deutlich vorhanden. Aus neueren Untersuchungen geht hervor, daß Bach oftmals einer Strophe oder einer einzigen Zeile eines vertonten Textes besondere Aufmerksamkeit widmete. Wenn wir jedoch versuchen, "Blut- und Versöhnungsmotive" im *Orgel=Büchlein* nachzuweisen, sind die Ergebnisse negativ.

Zuerst einige Bemerkungen zu der Methode. Ich habe nach Texten gesucht, in denen *Blut* und *Versöhnung* explizit genannt werden. Das Ergebnis war, daß elf Werke für eine nähere Erforschung in Betracht kamen. Die Texte stammen aus verschiedenen Epochen, aber relativ viele aus dem 16. Jahrhundert: *O Lamm Gottes unschuldig* BWV 618 (1522), *Christus der uns selig macht* BWV 620 (1531), *Da Jesus an dem Kreuze stund* BWV 621 (1545), *Wir danken dir Herr Jesu Christ* BWV 623 (1597) und *Erschienen ist der herrliche Tag* BWV 629 (1560).

Weiter habe ich mich gefragt, ob und wie die Begriffe *Blut* und *Versöhnung* in den Kompositionen berücksichtigt wurden. Eines der Ergebnisse der jüngeren Forschung ist ja, daß Bach oft einer Strophe oder einigen Zeilen besondere Aufmerksamkeit ge-

schenkt hat. Im *Orgel=Büchlein* ist diese Verfahrensweise aber – mit einigen Ausnahmen – schwer nachzuweisen, einerseits wegen der kompakten Art und Weise, in der diese Choralbearbeitungen komponiert worden sind, andererseits wegen der relativ großen Anzahl Strophen, die diesen Werken zugrunde liegen. Sehen wir uns einige Werke näher an.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618

Der Text lautet:¹

O Lamm Gottes unschuldig,
am Stamm des Creutzes geschlachtet:/
Allzeit gefunden geduldig,
wiewohl du warest verachtet,
All Sünd hast du getragen,
Sonst müsten wir verzagen,
erbarm dich unser, O Jesu.

Die zweite und dritte Strophe wiederholen die erste. Nur die letzte Zeile der dritten Strophe ist anders: *Gib uns dein'n Fried, O Jesu*, anstatt *erbarm dich unser, O Jesu*. Hier wird das Blut zwar nicht explizit genannt, es wird aber durch das Bild des geschlachteten Lammes heraufbeschworen. Außerdem wird in der Zeile *All Sünd hast du getragen* auf die Versöhnung Bezug genommen. Das Lamm ist am Kreuz geschlachtet und hat die Sünde getragen. Die Komposition hat folgende auffallende Momente:

1. Kanon in der Quinte
2. *figura corta*
3. das Seufzer- oder 'dragging'-Motiv
4. Überbindungen im Cantus firmus
5. *anabasis* (T. 7 im Sopran, vgl. T. 22 im Sopran)
6. die Tiefen im Baß in T. 6 und 15

Über dieses Werk wurde viel geschrieben. Es wird bei Albert Schweitzer im Abschnitt

“Motive des Schmerzes” besprochen. Es handelt sich hier um die Seufzerfiguren, die als “Motive der edlen Klage” aufzufassen sind.² Hermann Keller sieht den Kanon als Symbol für die Erfüllung des göttlichen Gesetzes durch den Sohn.³ Im Prinzip folgen ihm darin Casper Honders⁴ und Christian Schmeiser.⁵ Christus tut Gottes Willen, nach Gottes Kanon. Wolfram Syré geht einen Schritt weiter. Er ist der Meinung, daß die Seufzer- und Kreuzfiguren den Charakter von Zitataten haben. Zum Vergleich weist er auf *Da Jesus an dem Kreuze stund* BWV 621, *O Mensch, beweine deine Sünde groß* BWV 622 (T. 12, 21, 18/19 und 23 im Alt und Tenor), *Jesus Christus unser Heiland, der den Tod* BWV 626 und *Heut triumphieret Gottes Sohn* BWV 630 hin. Syré nennt die Seufzerfiguren “Schritte”, die seiner Meinung nach auf Passion hindeuten.⁶ Auch Albert Clement hat darauf hingewiesen, daß das Schmerzmotiv eine Illustration von Leiden oder Sünde sein kann.⁷

Wenn das auch in *O Lamm Gottes unschuldig* der Fall sein sollte, dann bedeutet “Leiden”: geschlachtet, verachtet sein, geduldig sein und so die Sünden tragen. Das heißt, daß die Begriffe *Blut* und *Versöhnung* in diesen Figuren mitklingen ohne daß diese spezifisch für jene Begriffe sind. Anders gesagt: Es geht meiner Meinung nach zu weit, sie als Illustrationen oder sogar als Symbole für *Blut* und *Versöhnung* aufzufassen. Jedenfalls haben Schmeiser und Honders recht, wenn sie behaupten, daß die *katabasis*- und *anabasis*-Figuren die Erniedrigung und Erhöhung des Sohnes Gottes andeuten. Es liegt nahe, den *passus duriusculus* in T. 13 auf “geschlachtet”, wegen der Barform aber auch auf “verachtet” zu beziehen. Deshalb hat der *passus duriusculus* keinen Zitatcharakter.

Besonders schwierig ist die Deutung der *figura corta*. Meistens dient sie der Wiedergabe des Begriffes “Freude”, aber die Figur

steht auch für “Vertrauen auf Gott”. Es ist allerdings auffallend, daß die *figura corta* in vielen Choralbearbeitungen für Orgel auftritt, die mit Leiden zu tun haben, aber z.B. auch in der *Johannes-Passion*, in der Arie “Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken”.

Christus, der uns selig macht BWV 620

3. Um drey ward der Gottes Sohn,
mit Geisseln geschmissen,
und sein Haupt mit einer Cron,
von Dornen zerrissen,
gekleidet zu Hohn und Spott,
ward er sehr geschlagen,
und das Creutz zu seinem Tod,
must er selber tragen.
4. Um sechs ward er nackt und bloß,
an das Creutz geschlagen,
an dem er sein Blut vergoß,
betet mit Wehklagen.
[...]
6. Da man hat zur Vesper-Zeit,
die Schächer zerbrochen,
ward Jesus in seine Seit,
mit einm Speer gestochen,
daraus Blut und Wasser rann,
die Schrift zu erfüllen,
wie Johannes zeigt an,
nur um unsert willen.

In diesem Lied heißt es in Strophe 4, daß Christus am Kreuz sein Blut vergoß. In Strophe 6 wird das Blut aus seiner Seite erwähnt. Der Gläubige soll Christi Tod und dessen Ursache gedenken und ihm dafür dankbar sein. Die Komposition hat folgende auffallende Momente:

1. Kanon in der Oktave
2. Chromatik in den Mittelstimmen und im Sopran
3. Synkopen

Auch hier finden wir den Kanon, der ebenso wie in *O Lamm Gottes unschuldig* die Erfüllung des göttlichen Willens repräsentiert. Bachs Verwendung von *relationes non harmonicae* kann mit dem Leiden, von dem im Text die Rede ist, zusammenhängen. Das ist übrigens mit allen zu *pathopoiia*, *parrhesia* und *passus duriusculus* gehörenden Figuren der Fall, die auch alle in diesem Werk erscheinen. Es handelt sich also nicht um eine spezielle Blut- oder Versöhnungsfigur. Weiter fällt die große Anzahl von Synkopen auf. Diese Figur ist oft mit der Sünde und dem Verstoßen gegen Gottes Willen verbunden. Es ginge aber zu weit, diese Figur mit der Zeile *nur um unsern willen* in Strophe 6 in Verbindung zu bringen. Die Chromatik in T. 9 und 21 paßt gut zum Leiden in der dritten, vierten und letzten Strophe.

Da Jesus an dem Kreuze stund BWV 621

Es gibt zwei Versionen, beide mit neun Strophen. Der Inhalt besteht aus den sieben Worten Jesu am Kreuz, mit je einer ein- und ausleitenden Strophe. Die Komposition hat folgende auffallende Momente:

1. Synkopen im Baß
2. Oktavsprünge im Baß
3. das Kreuzmotiv in den Mittelstimmen
4. *figura corta* im Alt

Hermann Kellers Erklärungen sind nicht sinnvoll, deshalb lasse ich sie außer Betracht. Syré weist auf ein Motiv hin, das auf Kreuz und Leiden Bezug nimmt: im Baß und in den Mittelstimmen. Außerdem gibt es Seufzer-Figuren.⁸ Schmeiser bezieht dieses Werk auf die erste Strophe und spricht von Augenmusik.⁹

1. Da Jesus an dem Creutze stund,
und ihm sein Leichnam ward verwundt,
so gar mit bittern Schmetzen
die sieben Wort die Jesus sprach,

betracht in deinem Herten.

Er schreibt: "Das Baßmotiv e-h-h-e läßt das Kreuz und damit die Szene auf Golgotha augenscheinlich werden." Dieses Kreuzmotiv und die folgenden sieben Töne der *kataxis* repräsentieren die vierte Zeile: *die sieben Wort, die Jesus sprach*. Auch hier begegnen wir der *figura corta*. Wenn es richtig ist, daß diese Figur neben Freude auch Vertrauen zum Ausdruck bringen kann, dann kommt nur die neunte Strophe in Betracht:

Wer Gottes Marter in Ehren hat,
und sich der tröst in Sünden-Noth,
des will Gott eben pflegen,
wohl hier auf Erd mit seiner Gnad,
und dort im ewigen Leben.

Ich füge gleich hinzu, daß mich diese Deutung nicht Überzeugen kann. Das Suchen nach einer Erklärung für die *figura corta* führt bei diesem Text nur zu dieser Strophe, aber die Auslegung ist nicht naheliegend. Außerdem bleibt die Frage offen, warum diese Figur besonders im Alt und ein einziges Mal im Baß vorkommt. Es sollte deshalb eine andere Erklärung der *figura corta* gesucht werden, aber wer sucht, der findet gerne etwas.

Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist BWV 623

1. Wir danken dir Herr Jesu Christ!
Daß du für uns gestorben bist,
Und hast uns durch dein theures Blut,
gemacht für Gott gerecht und gut.
2. Und bitten dich wahr Mensch und Gott!
durch dein heilig fünf Wunden roth,
erlöß uns von den ewgen Tod,
und tröst uns in der letzten Noth.

Dieses Lied enthält für den christlichen Glauben sehr zentrale Gedanken, nämlich

den Dank für das große Heilsereignis: Herr Jesu Christ ist für uns gestorben und hat durch sein Blut bewirkt, daß wir vor Gott gerecht erscheinen. In der Apologie zur Augsburger Konfession wird mit Bezug hierauf vom "edlen, hochnötigen, fürnehmsten Artikel, ohne welchen niemandes Christum erkennen wirdet" gesprochen.¹⁰ Das "Gerecht-Machen für Gott durch das Blut Christi" finden wir auch in Luthers Kleinem Katechismus. Dort lesen wir in der Erklärung zum 2. Glaubensartikel "Von der Erlösung": "der mich verloren und verdammten Menschen erlöset hat, erworben, gewonnen von allen Sünden, vom Tode und von der Gewalt des Teufels; nicht mit Gold oder Silber, sondern mit seinem heiligen, teuren Blut und mit seinem unschuldigen Leiden und Sterben [...]". Die Komposition hat folgende auffallende Momente:

1. *figura corta* in allen Stimmen
2. ein ostinato-artiges Motiv im Baß

Eine sinnvolle Erklärung der *figura corta* scheint mir das Danken in der ersten Strophe und möglicherweise auch das Vertrauen in der letzten Strophe zu sein. Es ist nicht auszuschließen, daß die lange Schlußnote auf das Wort "Leben" in der letzten Zeile Bezug nimmt, und zwar in der Bedeutung des "ewigen Lebens". Weiter kann ich jedoch keine Argumente finden, um die Annahme zu verteidigen, daß dem Blut und den Wunden aus den ersten zwei Strophen in der Komposition auf irgendeine Weise Gestalt verliehen worden ist.

Erschienen ist der herrliche Tag BWV 629

12. Der schlagend Engel fürüber geht,
kein Erst-Geburt er bey uns schlägt,
unser Thüschwellen hat Christi Blut
bestrichen, das hält uns in Hut, Alleluja.

In diesem Lied finden wir genau denselben alttestamentlichen Hinweis wie in *Christ lag in Todesbanden*: Wir sind beschützt, weil unsere Türschwellen mit dem Blut Christi bestrichen sind. Die Komposition hat folgende auffallende Momente:

1. Kanon in der Oktave im Sopran und Baß
2. *figura corta*

Nur in T. 12 wird im Baß die *figura corta* aus den Mittelstimmen in Vergrößerung übernommen. Das kann in diesem Text nur mit der ersten Strophe ("triumphieret") übereinstimmen. Und das macht es wahrscheinlich, daß Bach seiner Choralbearbeitung die erste Strophe zugrunde gelegt hat. Das bedeutet zugleich, daß das Blut aus der zwölften Strophe nicht in der Komposition verarbeitet worden ist, was auch von einer Analyse der Figuren bestätigt wird.

Die Bedeutung des Kanons bezieht sich hier wiederum auf die Gehorsamkeit Christi, da in der zweiten Strophe von der Überwindung von Sünde, Tod, Höll, Jammer, Angst und Not mit der Auferstehung als Höhepunkt die Rede ist. Diese steht im Text und daher auch in der Komposition im Mittelpunkt. Das erklärt die beherrschende Anwesenheit der *figura corta* als Freudenrhythmus. Das Blutmotiv aus der zwölften Strophe kann ich in dieser Choralbearbeitung nicht finden. Zusammenfassend kann man sagen, daß die Versöhnung, die Christus erwirkt hat, im Kanon zum Ausdruck kommt, wenn diese Interpretation richtig ist.

Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand BWV 626

Dies ist das einzige Lied, in dem das Wort *versöhnet* vorkommt, und zwar in der zweiten Strophe:

2. Der ohn Sünde war gebohren,

trug für uns Gottes Zorn,
hat uns versöhnet,
daß uns Gott sein Huld gönnet,
Kyrie Eleison.

Christus ist ohne Sünde und konnte deshalb die Sünde tragen. So hat er die Versöhnung für uns errungen. Die Komposition hat folgende auffallende Momente:

1. 12/8-Takt
2. viele Synkopen
3. viele Dissonanzen

Die meisten Deutungen dieser Komposition sind sehr unbefriedigend. Vielleicht können wir an einem Punkt, wo nämlich unser Thema berührt wird, etwas weiter kommen. Wie Renate Steiger gezeigt hat, wird der 12/8-Takt verwendet, wenn von der Gegenwart des verheißenen Heils, dem eschatologischen Trost und der endzeitlichen Freude die Rede ist.¹¹ Besonders der erste Aspekt, die Gegenwart des verheißenen Heils, wird hier angesprochen, und zwar in Strophe 2. Dort wird die Versöhnung als Tatsache dargestellt, die Gnade wird uns zuteil. Strophe 3 ist eine Bekenntnisaussage: Alles ist in seinen Händen, er kann alle retten, die zu ihm kommen, das Heil ist da. Weil es ohne Versöhnung kein Heil geben kann, könnte man sagen, daß die Versöhnung in diesem Werk durch den 12/8-Takt vielleicht nicht direkt dargestellt wird, aber doch mitklingt.

O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622

Die meisten Forscher sind der Meinung, daß sich diese Komposition auf den Text der ersten Strophe bezieht, und wahrscheinlich haben sie Recht. Damit werden die drei letzten Zeilen für unser Thema interessant. Sie lauten:

daß er für uns geopffert wird,

trug unser Sünden schwere Bürd,
Wohl an dem Creutze lange.

Christus wird für uns geopfert, nämlich um Versöhnung für uns zu erlangen, und trug die Sünden am Kreuz.

Bach benützt in T. 21 das Schmerz- oder "dragging"-Motiv, das hier wohl als eine Darstellung des Leidens aufzufassen ist. Außerdem ist dieses Motiv sehr bildhaft, denn es illustriert das Wort *trug*. Auch die Chromatik in den Takten 18, 19 und 22-24 ist Ausdruck des Leidens. Neben der *parrhesia* finden wir im Baß von T. 18, 19 und 22, 23 einen steigenden *passus duriusculus*.

Kreuz und Leiden werden hier also durch den *passus duriusculus*, das Schmerzmotiv und – in der letzten Zeile – durch das Kreuzmotiv illustriert. Obwohl die letzten drei Zeilen dieser Strophe von der Versöhnung handeln – Christus wurde geopfert und trug unsre Sünden – kann man die vorkommenden Motive nicht als typische Versöhnungsmotive bezeichnen.

Schlußfolgerung: im *Orgel=Büchlein* gibt es verschiedene Bearbeitungen von Liedern in denen *Blut* und *Versöhnung* als Themen vorhanden sind. Es ist aber kaum nachweisbar, daß Bach diese Themen im Kompositionsverfahren berücksichtigt hat. Von einer speziellen Blut- und Wundenmotivik kann überhaupt keine Rede sein.

Curriculum vitae

Jan R. Luth (1951) studierte Theologie, Orgel und Musikwissenschaft. Seine Dissertation (1986) handelt von der Geschichte des Gemeindegesanges und der Orgelbegleitung in den Niederlanden.

Er ist Dozent für Liturgiewissenschaft an der theologischen Fakultät der Rijksuniversiteit Groningen (Institut für Liturgiewissen-

schaft) und am Konservatorium in Zwolle. Ferner ist er Redaktor des *Bulletin der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* und Mitarbeiter des *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*.

Anmerkungen

1. Ich zitiere jeweils nur die Strophen, die für das Thema wichtig sein können. Die Texte werden zitiert aus *Schuldiges Lob gottes/ Oder: Geistreiches Gesang= Buch* (Weimar 1713). Diese Quelle ist zu finden in: Paul Peeters (Hrsg.), *Bachs 'Orgel=Büchlein' in nieuw perspectief*, Hogeschool voor de Kunsten (Utrecht 1988) [Reihe Kerkmuziek & Liturgie] S. 52-152.
2. Albert Schweitzer, *J.S. Bach* (Wiesbaden 1979, urspr. 1908/1936), S. 433.
3. Hermann Keller, *The Organ Works of Bach. A Contribution to their History, Form, Interpretation and Performance* (New York/London/Frankfurt 1967) [*Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig 1948)], S. 211.
4. Casper Honders, *Over Bachs schouder...* (Groningen 1985), S. 147-148.
5. Christian Schmeiser, 'Rhetorische Figuren in Bachs *Orgel=Büchlein*. Ein Beitrag zum Verständnis der Musik als Sprache' II, in: *Der Kirchenmusiker* 2/1983, S. 41-42.
6. Wolfram Syré, 'Polarität des Weihnachts- und des Passionsgedankens im Orgelwerk von J.S. Bach', in: *MUK* 56 (1986), S. 15, 16, 18.
7. Albert Clement, "O Jesu, du edle Gabe". *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Utrecht 1989), S. 195.
8. Syré, a.a.O.
9. Schmeiser, a.a.O., S. 44.
10. H. Bornkamm (Hrsg.), *Die Bekenntnisschriften der ev.-luth. Kirche* (Göttingen 21952), S. 159, 4.
11. Renate Steiger, "'Die Welt ist euch ein Himmelreich". Zu J.S. Bachs Deutung des Pastoralen', in: *MUK* 41 (1971), S. 1-8 (I), 69-79 (II).

Bachs 'Catechismus sonorus' im Dritten Teil der Clavierübung

Zusammenfassung

Bachs je zwei Bearbeitungen der sechs Katechismuslieder Luthers sind das Herzstück von Clavierübung III. Diesen Akzent setzt Bach selber auf der Titelseite: "[...] verschiedene Vorspiele über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel". Die trinitarische Ordnung, welche Bach den 27 Orgelwerken insgesamt gibt, ist im Herzstück vorgegeben. Als "klingender Katechismus" kann es bezeichnet werden, weil Bach zentrale Inhalte langer Liedtexte ins musikalische Bild bringt – etwa die Zusammenschau von Taufwasser und Blut Christi für das Auge des Glaubens zur "roten Flut" in der Pedaliter-Bearbeitung oder die Bewegung des "Sich zur Buße kehrens" in der Manualiter-Bearbeitung von Luthers Tauflied.

1739, genau 200 Jahre nach der Einführung der Reformation lutherischer Prägung in Leipzig, veröffentlichte Bach im Selbstverlag den Dritten Teil seiner Clavierübung. Mit gutem Grund hat Robin Leaver die Vermutung geäußert, dies Kompendium Bachscher Orgelmusik sei sein Beitrag zum Reformations-Gedenkjahr.¹ Den Kern der Sammlung bilden ja je zwei Bearbeitungen der sechs Katechismuslieder, deren Texte, teilweise auch Melodien, Martin Luther selbst geschaffen hatte.

"Katechismus" bei Luther und zu Bachs Zeit

Der Reformator Martin Luther maß dem Katechismus hohe Bedeutung bei. In seiner Schrift *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* von 1526 forderte er "Katechismus" als Unterweisung in den zehn Geboten, dem Glauben und dem Vaterunser. Diese Unterweisung sollte sowohl in den Häusern der Gemeindeglieder als auch von der Kanzel geschehen (Katechismus ist hier also als Predigtinhalt vorgesehen, nicht als gestaltendes Element der Gottesdienstordnung). In derselben Schrift wies Luther bei der Ordnung der Lektionen für die Wochentage dem Montag und dem Dienstag Katechismuslesungen zu, wobei er auch Taufe und Abendmahl erwähnte, die Zahl der Stücke also auf fünf erweiterte. Den 1529 erschienenen Kleinen Katechismus zählte Luther bekanntlich zu seinen wichtigsten Schriften. Zwischen Taufe und Abendmahl gestellt, kam hier als sechstes Stück die Beichte hinzu.

Für Luther bedeutete "Katechismus" Unterweisung, Lehre und Lernen, Frage und Antwort über den Glauben, denen man lebenslang nicht entwächst. In den Tischreden sagte er: "Ich, wiewohl ich ein alter Doktor der Heiligen Schrift bin, so bin ich doch noch nicht aus der Kinderlehre kommen [...] aber ich lerne noch täglich dran und bete den Katechismus mit meinem Sohn Hans und mit meinem Töchterlein Magdalene".² Die vollständige Reihe seiner Katechismuslieder unterstreicht, welches Gewicht der Katechismus für den Reformator hatte. Um seine Sicht zusammenzufassen: Man konnte und sollte den Katechismus predigen, unterrichten, beten und singen. Hier knüpfte Bach an und schuf mit seinen zwölf Bearbeitungen einen "Catechismus sonorus", einen klingenden Katechismus als Herzstück seines Kompendiums. Dies geschah 1739 frei-

lich nicht allein im Sinne pietätvollen Reformationsgedenkens, sondern auch und vor allem im lebendigen Gegenwartsbezug. Martin Petzoldt hat in mehreren Veröffentlichungen gezeigt, welches Gewicht Katechismus und Katechismuslieder in Bachs eigener Schulausbildung hatten.³ Die lutherischen Kirchen befolgten, was Luther 1526 gefordert hatte. Nimmt man etwa die Ausgabe des Kleinen Katechismus von 1688, *Vom Ministerio zum H. Creutz in Dreßden / Durch Frag und Antwort erläutert*, zur Hand, so erhält man ein anschauliches Bild dessen, was in Kursachsen vorgeschrieben war. Luthers 46 Fragen und Antworten sind hier in nicht weniger als 541 Fragen und Antworten integriert. Im "Vorbericht" wird gesagt, wie mit dieser Stoffmenge umzugehen ist. "Was auswendig zu lernen, bleibt der kleine Catechismus Lutheri". Alles übrige dient der Einübung. Diese soll in Haus, Schule und Kirche geschehen. Im Hause sollen Kinder und Gesinde täglich einzelne Stücke "lesen und erwägen". In der Schule sollen "Schulmeister und Schulmeisterinnen [...] Discursweise den rechten Verstand" des Katechismus vermitteln, zusätzlich Bibelsprüche lernen lassen und so "den rechten Kern der Bibel, und zugleich den rechten Verstand ihres Catechismi binnen Jahresfrist in Kopf bringen".

In der Kirche schließlich ist an jedem Sonntag mittags nach dem Gottesdienst das "öffentliche Catechismus-Examen" zu halten. Dazu wird "eingeläutet", danach "ein deutsch Lied [...] auf das Stück des Catechismi, darüber das Examen angestellt werden soll, gerichtet, gesungen"; dann wird das Katechismusstück von der Kanzel gelesen, das Vaterunser gebetet und das Examen gehalten. Dabei soll "mehr die Art eines freundlichen Gesprächs, oder Conferenz als scharfen Examinis" herrschen. Kinder sollen vor den Erwachsenen stehen und die Fragen beantworten; die Erwachsenen soll der Seelsorger, wenn nötig, unter vier Augen unterrich-

ten. Das Examen einschließlich Singen und Beten soll nicht länger als eine Stunde dauern.

"Catechismus-Examina" fanden in Leipzig zur Bachzeit nicht nur am Sonntag statt, sondern – ich folge hier Günther Stiller⁴ – an allen Wochentagen außer am Samstag, oft in Verbindung mit Betstunden oder Bibel-Examina. Insgesamt gab es wöchentlich bis zu 16 solcher öffentlichen catechetischen Veranstaltungen. In den beiden Hauptkirchen St. Thomae und St. Nicolai wurden sie sonntags liturgisch durchgeführt: mit Liedern zu Beginn und am Schluß sowie mit Kollektengebet und Segen am Altar nach der Unterweisung.

Die Katechismuslieder hatten also mindestens in den sonntäglichen Examina ihren festen liturgischen Ort – aber nicht nur dort. Sie wurden auch *de tempore* gesungen.⁵ Am häufigsten sind die Rubriken der Bußlieder und der Zehn-Gebote-Lieder bestimmten Sonn- und Festtagen zugewiesen, reichlich auch die der vier anderen Rubriken. Aus allem bisher Gesagten resultiert: Es gab in Bachs Lebens- und Berufsfeld eine vielgestaltige Katechismus-Praxis, die den liturgischen Gebrauch der Katechismuslieder einschloß.

Der Dritte Teil der Clavierübung

Vor diesem Hintergrund sei nun die Titelseite von Bachs Kompendium betrachtet. Hier sind deutliche Akzente gesetzt, die es für das Verständnis ernstzunehmen gilt. Bach bezeichnet seine Veröffentlichung – erstens – als weiteren, dritten Teil seiner "Clavier Übung". Bekanntlich stellt er sich mit diesem Terminus in die Tradition seines Amtsvorgängers Johann Kuhnau, der 1689 und 1692 zwei Sammelbände mit je sieben Cembalo-Partiten unter dem Titel *Neuer Clavier-Vbung Erster Theil* bzw. *Anderer Theil* hatte

erscheinen lassen. Ganz ähnlich Bach: 1731 faßte er sechs Cembalo-Partiten, die vorher einzeln und jeweils bereits als *Clavir Übung* bezeichnet erschienen waren, unter dem Titel *Clavir Übung* und als OPUS 1 benannt zusammen; 1735 ließ er als Zweiten Teil der Clavierübung erneut Cembalomusik folgen, nämlich das Kontrastpaar eines “Concerto nach Italiänischem Gusto” und einer “Overture nach Französischer Art”. Deutlich ist bei Kuhnau wie bei Bach: Es geht, wenn sie ihre “Clavierübung” in Teilen veröffentlichen, nicht um Gesamt-Spielzyklen, sondern um Sammelbände mit Exempeln ihrer Kunst, zusammengestellt unter bestimmten Aspekten.

Das gilt auch, wie die Titelseite zeigt, für den Band von 1739. Sein Inhalt besteht – dies ist der zweite von Bach gesetzte Akzent – in “verschiedenen” Stücken. Unterschiedlichkeit und Mannigfaltigkeit hat Bach in den Titeln seiner Sammelwerke mehrfach betont und damit einen Grundzug seines kompositorischen Willens selber deutlich gemacht. Im Orgelbüchlein, so schreibt er, könne man lernen, “auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen”.⁶ Die sogenannten “Goldberg-Variationen” (als Spielzyklus übrigens die Ausnahme unter den Clavierübungen) betitelt Bach *Clavir Übung/ bestehend/ in einer/ ARIA/ mit verschiedenen Veraenderungen [...]*⁷; die sogenannten “Schübler-Choräle” heißen im Titel *SECHS CHORALE/ von verschiedener Art [...]*.⁸ So also auch im Dritten Teil der Clavierübung; und es geht hier – drittens – um “Vorspiele”! Der ganz außerordentliche inhaltliche und technische Anspruch wie auch der Umfang vieler Stücke dieser Sammlung läßt zu meist gerade dies übersehen: Bach nennt sie allesamt “Vorspiele” und weist ihnen die damit bezeichnete Funktion zu. Es wird dazu gleich mehr zu sagen sein. Daß aber eine Sammlung, von der der Komponist selbst sagt, sie bestehe “in verschiedenen Vorspie-

len”, von ihm nicht als Spielzyklus gesehen wird, dies ist klar.

“Vorspiele” also – worüber und wozu? Bachs vierter Akzent ist merkwürdig deutlich und undeutlich zugleich. Ein Blick auf den Inhalt des Kompendiums zeigt, daß es neben den zwölf Bearbeitungen der Katechismuslieder neun Bearbeitungen von Missaliedern und sechs Cantus-firmus-freie Stücke enthält. Diesen Inhalt faßt Bach im Titel zusammen als “verschiedene Vorspiele über die Catechismus- und andere Gesaenge”. Deutlich ist der Akzent auf der ersten Gruppe: Sie wird beim Namen genannt und damit hervorgehoben. Soll es dieser Hervorhebung der Katechismus-Bearbeitungen dienen, daß Bach die Missa-Bearbeitungen mit dem Hinweis auf “andere Gesaenge” zurücktreten läßt und die freien Stücke gar nicht erwähnt? Wir sind hier auf Vermutungen angewiesen.

Eine solche Vermutung sei vorgetragen. Bach hat den Inhalt von Nicolas de Grignys *Premier Livre d'Orgue* aus einer unbekanntem Quelle abgeschrieben. Im Dritten Teil der Clavierübung knüpfte er bekanntlich in mehr als einer Hinsicht an die Sammlung von De Grigny an. Manfred Tessler hat die Entsprechungen zusammenfassend dargestellt. Einmal mag von diesem Sammelband (und von ähnlichen, die Bach nachweislich kannte) für ihn die Anregung ausgegangen sein, als seine erste Veröffentlichung von Orgelmusik ein entsprechendes “Kompendium seiner Orgelkunst” vorzulegen, das ihm die Möglichkeit bot, “die formale Vielfalt des Orgelsatzes beispielhaft darzustellen”. Zum anderen ist eine bestimmte Struktur des fünfstimmigen Satzes, welche die vier oberen Stimmen paarweise auf zwei verschieden registrierte Manuale verteilt, vor Bachs so gearbeiteten Stücken (es sind die beiden kanonischen Katechismus-Bearbeitungen) nur bei De Grigny nachweisbar. Weiter enthalten beide Sammlungen mehr-

fach den ungewöhnlichen Formtypus des Orgelduetts. Bachs Präludium in Es-Dur schließlich, "pro organo pleno" bezeichnet und mit Echopartien versehen, könnte nach Tessmer De Grignys "Dialogue sur les Grand Jeux" entsprechen.⁹ Ich füge weitere Parallelen hinzu: Hier wie dort finden sich Kompositionen mit und ohne Pedalstimme, knapp gehaltene und umfangreiche Arbeiten, Cantus-firmus-freie und Cantus-firmus-gebundene Stücke.

Vergleicht man nun die Titelseiten beider Kompendien (ich zitiere den Titel des Livre d'Orgue in der von Kirsten Beißwenger mitgeteilten Fassung der Bachschen Abschrift¹⁰), so zeigt sich auch hier eine formale Entsprechung. Gerade so aber fallen die inhaltlichen Unterschiede ins Auge. Sie lie-

*Dritter Theil
der
Clavier Übung
bestehend
in
verschiedenen Vorspielen
über die
Catechismus- und andere Gesaenge,
vor die Orgel:
Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung
verfertigt von
Johann Sebastian Bach,
Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs.
Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig.
In Verlegung des Authoris.*

gen einmal in der Wahl der Cantus firmi; zum anderen in der liturgischen Funktion der Kompositionen. De Grigny bietet "eine Messe und die Hymnen der Hauptfeste des Jahres". Die von ihm bearbeiteten Cantus firmi gehören zum gregorianischen, lateini-

schen Fundus des katholischen Kultus. Seine Kompositionen sind durchweg Versetten. Diese treten bei der liturgischen Ausführung an die Stelle eines sonst gesungenen Abschnitts, sind also alternatim-Stücke – auch dann, wenn sie Cantus-firmus-frei gehalten sind. Cantus-firmus-freie Versetten sind nichts Ungewöhnliches; sie finden sich in vielen damaligen Sammlungen, etwa bei Kerll, Muffat, Raison und Couperin.¹¹ Das Cantus-firmus-freie Stück ist durch den Kontext des Kompendiums eingebunden in die Versett-Funktion. So braucht darauf auch im Titel nicht hingewiesen zu werden.

Subsumierte Bach entsprechend – wenn auch in der Formulierung nicht korrekt – unter "verschiedenen Vorspielen" die freien Stücke seiner Sammlung? Wir wissen es

Premier Livre d'Orgue.

contenant

*Une Messe et les Hymnes
Des principales Festes de l'année.*

*Composé
Par N. de Grigny.
Organiste de l'Eglise Cathedralle de Reims.
M.DCC.
J.S. Bach.*

nicht, sollten diese Möglichkeit aber nicht ausschließen. Denn dies akzentuiert Bachs Titel: Nicht Versetten, sondern Vorspiele werden hier vorgelegt; und nicht der lateinische Meßgesang, sondern das deutsche Katechismuslied ist Kern der Sammlung. Zu die-

sem kommen dann, wie bei De Grigny, andere wichtige Gesänge hinzu: dort fünf Festhymnen, hier zwei reformatorische Missalieder.

Nach allem Gesagten erscheint es als unverständlich, daß nach wie vor unreflektiert von Bachs "Orgelmesse" die Rede ist – und das in jüngsten Ausgaben von Fachzeitschriften und aus der Feder von Fachleuten.¹² Mir will auch der Versuch von Martin Petzoldt nicht einleuchten, den Dritten Teil der Clavierübung als "Entwurf eines Orgelgottesdienstes" zu interpretieren und dies im Blick auf den Leipziger Gottesdienst zur Bachzeit mit der folgenden These zu begründen: "Das leitende Prinzip für den Gottesdienst ist – nach dem Eingangsteil von Kyrie und Gloria – der Katechismus".¹³ Eine aufregende These! Ich habe sie so gründlich wie mir möglich geprüft. Meine Zweifel formuliere ich als Frage: Ist es nicht vielmehr so, daß sich der Leipziger Gottesdienst eng an Luther anschließt – der sonntägliche an die Schrift von 1526, der festtägliche an die Schrift *Formula Missae* von 1523 –, an Luther also, der seinerseits (das wurde oben schon gesagt) nicht daran dachte, den Katechismus zum gestaltenden Prinzip des Gottesdienstes zu machen? Die Einzelprobleme können hier nicht erörtert werden; das würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Doch sei auf Petzoldts Ausführungen über "Messe und Katechismus im gottesdienstlichen Leben der Bachzeit" nachdrücklich hingewiesen.

Zurück zu Bachs Titelblatt! "Vorspiele" sind dort als Inhalt angegeben. Daß solche zu den sechs Katechismusliedern benötigt wurden, ist oben schon dargestellt. Daß auch "auf das Kyrie praeludiret" wurde, zeigen Bachs autographe Eintragungen auf den Partituren der Adventskantaten BWV 61 und 62.¹⁴ Diese fast identischen Notizen belegen überdies, wie häufig der Organist in einem Gottesdienst zu präledieren hatte. Daß dies

auch zum Gloria geschehen wäre, ist nicht ersichtlich; vielmehr wurde hier deutsch oder lateinisch intoniert. Doch sang man "Allein Gott in der Höh sei Ehr" auch als *de-tempore*-Lied an Trinitatis; ferner nach dieser Melodie auch das Lied "Der Herr ist mein getreuer Hirt" an Misericordias Domini. Vorspiele wurden also zu diesem Lied ebenfalls gebraucht. Diese Vorspiele – das ist der fünfte Akzent, den Bach setzt – waren bestimmt "vor die Orgel". Natürlich sind viele Stücke der Sammlung auch dem Cembalospieler zugänglich. Es ist jedoch geradezu eine Pointe Bachs, daß er einen Formtypus wie den der zweistimmigen Invention, der vorher von ihm dem Cembalo zugeordnet war, hier auf die Orgel überträgt. Man sollte diese Pointe nicht zerstören, wie es etwa Hermann Keller tut, wenn er behauptet, die Duette seien von Bach für die Klavierspieler "eigens hereingenommen" worden.¹⁵ Bachs Titel besagt das Gegenteil.

Nicht nur im Instrumentarium, sondern auch in der Bezeichnung derer, für die das Kompendium "zur Gemüths Ergezung verfertigt" ist, unterscheidet sich dieser Teil der Clavierübung von den anderen: dort sind nur die "Liebhaber", hier außerdem die "Kenner von dergleichen Arbeit" genannt. Dieser sechste und letzte Akzent Bachs offenbart seinen Wunsch, es möchten solche den Band in die Hand bekommen, die die kunstvolle Machart erkennen können – und das heißt zweifellos auch: die überaus strenge, tief sinnige Ordnung der Teile zum Ganzen. Bevor darauf eingegangen wird, sei rückblickend festgehalten: Barocke Titelseiten pflegen umfangreich zu sein; sie erweisen sich aber auch als inhaltsreich und im Blick auf die Intentionen des Autors als höchst aufschlußreich. Es lohnt also – das hoffe ich gezeigt zu haben –, sie von Wort zu Wort ernstzunehmen.

Spätbarock-lutherische Musikanschauung, repräsentiert etwa durch Andreas

Werckmeister,¹⁶ lehrte die Symbolkraft bestimmter einfacher Zahlen und ihrer Summen, Produkte und Potenzen. Daß in diesem Sinne trinitarische Symbolik im Dritten Teil der Clavierübung von hoher Bedeutung ist, hat die Forschung seit längerem erkannt.¹⁷ Den Inhalt der Sammlung bilden drei Gruppen von Stücken: sechs freie Werke, neun Bearbeitungen von Missaliedern und zwölf weitere von Katechismusliedern. Geht man davon aus, daß Bach, als er das Kompendium plante, den "Catechismus sonorus" als Herzstück vorsah, dann war ihm damit die Sechszahl der hierher gehörenden Lieder vorgegeben. Seine Entscheidung, unter dem Gesichtspunkt der Verschiedenheit je eine Pedaliter- und eine Manualiter-Bearbeitung zu schreiben, verdoppelte die Sechs zur Zwölf. Die Frage nach weiteren gewichtigen Gesängen aus reformatorischer Zeit beantwortete Bach mit der Hinzunahme zweier Missalieder, die beide zugleich – bedeutungsvoll genug – trinitarisch geprägt waren. Dies führte bei der dreistrophigen Kyrie-Tropierung erneut zur Verdoppelung, nämlich zu je drei Pedaliter- und drei Manualiter-Stücken. Höchst auffällig ist, daß Bach bei "Allein Gott in der Höh sei Ehr" das selbstgesetzte Prinzip der Verdoppelung durchbrach, hier zwei Manualiter-Bearbeitungen um ein Pedaliter-Stück gruppierte und so erstens das Glorialislied als Trinitatislied würdigte, zweitens die Zahl der Missalied-Bearbeitungen auf neun erhöhte.

Zahlensymbolischer Gestaltungswille zeigt sich an dieser Stelle besonders deutlich. Er wird schließlich auch darin sichtbar, daß Bach, als er sein Kompendium mit einigen – wiederum teils pedaliter, teils manualiter gearbeiteten – freien Stücken vervollständigte, deren sechs schrieb. So nämlich wuchs die Gesamtzahl auf 27: Das ist drei mal drei mal drei, zugleich die Zahl der neutestamentlichen Bücher (wie schon oft in der Literatur bemerkt).

Die Disposition des "Catechismus sonorus" sei noch gesondert betrachtet. Christoph Wolff hat sie so beschrieben:

Die zwölfteilige Gruppe der Katechismuschoräle gliedert sich streng in sechs Paare. Die kleinen Bearbeitungen stehen insofern in einem engeren Zusammenhang untereinander, als sie allesamt fugisch gearbeitet sind, während die großen unterschiedliche Struktur besitzen. Hier läßt sich von satztechnischen Gesichtspunkten her eine feste tektonische Gliederung erkennen. Es handelt sich um zwei dreiteilige Gruppen, deren Mittelachse jeweils durch einen Plenosatz gebildet wird. Diese Achse wird in der ersten Gruppe von zwei Chorälen mit kanonischer Cantus-firmus-Führung flankiert, in der zweiten Gruppe von zwei Chorälen mit cantus firmus im Pedal.¹⁸

Erneut ist zu fragen, wie es zu solch kunstreich-symmetrischer Ordnung gekommen sein mag, da doch die Abfolge der Cantus firmi nach dem Katechismus festlag. Zur Interpretation zitiere ich Ergebnisse aus früheren eigenen Arbeiten.¹⁹ Es ist wahrscheinlich, daß Bach hier die Cantus-firmus-Kanonik symbolisch gemeint hat. Beim Zehn-Gebote-Lied scheint sie, wie die ständige Imitation in den Begleitstimmen, eifrige Befolgung der Gebote zu versinnbildlichen. Beim Vaterunser-Lied mag sie das im Text geforderte Nachsprechen des Gebets symbolisieren. Andererseits sind die zwei Lieder, deren Text schon in der ersten Zeile den Christusnamen nennt, durch Führung des Cantus firmus im Tenor verbunden. Daß diese Mittel-lage Christus als den Mittler symbolisiert, dafür spricht, daß der erste Satz über "Christe, aller Welt Trost" ebenso gearbeitet ist – und dort wird im Text Christus als "unser Mittler" angedeutet. Ergab sich so eine paarweise Zusammengehörigkeit von je zwei Bearbeitungen, so fügte Bach ihnen als Mittelglied je ein Stück "In Organo pleno" hinzu. Dem Glaubensliedsatz mit seinem mächtigen

gen, die Zuversicht in Musik umsetzenden Basso ostinato steht solch voller Klang ebenso an wie dem sechsstimmig-motettischen Bußliedsatz, den ich, Luther folgend, als instrumentalen Lobgesang interpretiert habe.

Ist derartige Interpretation, die über die Beschreibung des satztechnischen Tatbestandes hinausgeht, diesem Gegenstand angemessen? Ich bin davon überzeugt. Der Dritte Teil der Clavierübung eröffnet Bachs Spätwerk. Züge einer erneuerten *musica speculativa*, die bei ihm stets sich zeigten, treten nun stärker hervor. Sie fordern zu forschend-genauem Hinsehen – und nichts anderes heißt *speculari* – geradezu heraus. So eindrucksvoll Satztechnik in all ihren Möglichkeiten sich dem “Kenner von dergleichen Arbeit” hier darstellt, so deutlich wird ihm die gerade mit deren Hilfe bewirkte Ordnung der Teile zum Makrokosmos des Ganzen. Sinnbildlichkeit ist nichts dem Werk Hinzugefügtes, vielmehr etwas ihm Innewohnendes, es in seinem Sosein Prägendes. Man kann sie wahrnehmen als “Bild des Sinnes für die Sinne”, nicht nur hörend, sondern auch lesend (auch dies ist ja sinnliche Wahrnehmung, und Musik zu lesen ist dem Kenner möglich).

Zur Sinnbildlichkeit kommt die Bildhaftigkeit der Musik, die ihren Ursprung in der Figurensprache der *musica poetica* hat auch da, wo bei Bach nicht mehr von musikalisch-rhetorischer Figur im strengen Sinne gesprochen werden kann. Es ist oft bemerkt worden, daß und wie Bachs Komponieren sich vom einzelnen bildhaften Textwort hat inspirieren lassen. Bei Orgelchorälen, hinter denen ja – in Gestalt zahlreicher Strophen – eine Fülle von Text steht, ist umgekehrt zu bewundern, daß und wie Bach zentrale Inhalte, also Skopoi solch langer Texte ins musikalische Bild zu bringen weiß. Nicht das Einzelwort, auch nicht die einzelne Strophe also, sondern das Ganze eines Liedtextes sollte angesehen und zur Komposition in Be-

ziehung gesetzt werden.²⁰

Dies geschieht im Folgenden im Blick auf die beiden Bearbeitungen des Taufliedes “Christ, unser Herr, zum Jordan kam” aus Bachs “Catechismus sonorus”. Damit kommen diese Überlegungen zugleich zum Thema unserer Tagung, “Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs”. Albert Clement hat mir dafür vorab die entsprechenden Teile seines in Entstehung befindlichen Buches über den Dritten Teil der Clavierübung zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm danke.

Die Bearbeitungen des Taufliedes aus Bachs “Catechismus sonorus”

Luthers Tauflied erschien 1541. Der Text setzt gewichtige, im Vergleich mit den Katechismen neue Akzente. Christi Taufe im Jordan und seine Passion, Anfang und Ende seines irdischen Wirkens also, werden in ihrer Heilsbedeutung für das Taufsakrament zusammengeschaut:

- Seine Taufe ist Stiftung unserer Taufe,
- unsere Taufe gewinnt ihre Kraft aus seinem Blut.
So sagt es die erste Strophe; und die letzte bekräftigt es im Bild:
- Das Auge des Glaubens sieht das Taufwasser vermischt mit dem heilsamen Blut Christi.

In den Katechismen von 1529 steht das so nicht. Beide reden im vierten Hauptstück nicht von Christi Blut. Seine Taufe ist im Großen Katechismus einmal kurz, aber in anderem Zusammenhang erwähnt.²¹ Clement zeigt, daß Luther den Stiftungsgedanken ebenso wie den der “roten Flut” in der Tradition, etwa bei Augustin, finden konnte. Bei ihm selbst bereitet sich der Liedtext 1540 in

zwei Taufpredigten vor. Luther weist hin auf die Wendung "Wasser und Blut" in Joh. 19 und in 1. Joh. 6 und sagt über den Evangelisten:

Also will er allezeit das Blut in die Taufe mengen, daß darinnen scheine und ersehen werde das rosenfarbene, unschuldige Blut Christi. Nach menschlichen Augen scheint da nichts als lauter weiß Wasser, das ist wahr; aber St. Johannes will uns die innerlichen und geistlichen Augen des Glaubens auf tun, daß wir damit sehen nicht allein Wasser, sondern auch das Blut unsers Herrn Jesu Christi. Warum das? Denn diese heilige Taufe ist uns erworben durch dasselbige Blut, welches er für uns vergossen und für uns bezahlet hat. Das Blut und desselben Verdienst und Kraft hat er in die Taufe gelegt, daß man es darin erlangen soll.²²

Nach meinem Verständnis hat Bach in seiner Pedaliter-Bearbeitung des Taufliedes die Hauptgedanken des Textes mit seinen musikalischen Mitteln in großer Prägnanz dargestellt. Eine auf- und abwogende Sechzehntelbewegung, deren Anfang aus dem des Cantus firmus heraus entwickelt ist, durchzieht das Stück vom ersten bis zum letzten Ton. Diese Sechzehntel, teils im Baß, teils im Oberstimmenpaar dahinfließend, bilden hier ohne Frage Fließendes, in Wogen Bewegtes ab. Dem Cantus-firmus-geprägten Sechzehntelanlauf ist ein zweimal erklingendes viertöniges Achtelmotiv kontrapunktiert. Dies Motiv ist deutlich chiastisch geformt: es zeichnet im Notenbild das Kreuz, zugleich den griechischen Anfangsbuchstaben des Christusnamens. Solche "Augenmusik" symbolisiert also Christus und sein Kreuz gleichermaßen. Zweifacher Achtel-Chiasmus und Cantus-firmus-geprägter Sechzehntelanlauf begegnen im Stück miteinander verbunden vierzehnmals.

Oben wurde schon wahrscheinlich gemacht, daß der zeilenweise in Halben vor-

getragene Cantus firmus durch seine Mittel-lage im Tenor Christus als Mittler symbolisiert. Der Gegenstimmensatz legt dies aus: Das chiastische Sinnbild schaut als solches Christus und sein Kreuz zusammen. So besagt die Verbindung dieses Sinnbilds mit dem Abbild eines Fließenden zweierlei in einem:

- Christus kommt zu seiner Taufe im Jordanfluß,
- wir sehen glaubend im Wasser unserer Taufe sein Blut, die "rote Flut".

Mit dieser Interpretation ist weitergearbeitet an dem, was ich vor 21 Jahren in meinem Erstling zur theologischen Bachforschung beigetragen habe.²³ Mein Leitwort heißt Zusammenschau. Ich nehme sie wahr wie im Text, so in der Musik; sie bestimmt deshalb heute meine Zusammenschau beider.

In Luthers Taufverständnis hat der Wechselbezug von Taufe und Buße ganz besonderes Gewicht. Im Großen Katechismus stellt Luther ihn ausführlich dar. Dort heißt es:

Wenn Du in der Buße lebst, so gehest Du in der Taufe [...]. Also ist die Buße nicht anders denn ein Wiedergang und Zutreten zur Taufe, daß man das wiederholet und treibt, so man zuvor angefangen und doch davon gelassen hat.²⁴

Im Kleinen Katechismus gelingt Luther auf die Frage "Was bedeutet denn solch Wasser-täufen?" die ebenso umfassende wie anschauliche Antwort:

Es bedeut, daß der alte Adam in uns durch tägliche Reu und Buße soll ersäuft werden und sterben mit allen Sunden und bösen Lüsten, und wiederumb täglich erauskommen und auferstehen ein neuer Mensch, der in Gerechtigkeit und Reinigkeit für Gott ewiglich lebe.

Im Katechismuslied ist in der fünften Strophe nur knapp gesagt:

Sein Jünger heißt der Herre Christ:
Geht hin, all Welt zu lehren
Daß sie verlorn in Sünden ist
Sich soll zur Buße kehren [...].

Bach aber, in Luthers Katechismen bewandert, läßt sich durch das bildhafte "zur Buße kehren" in der musikalischen Formgebung offensichtlich anregen. Denn die Manualiter-Bearbeitung des Taufliedes ist eine kurze *fuga contraria* oder Gegenfuge. In einer solchen wird das Thema jeweils mit seiner Umkehrung beantwortet. Ein Blick auf das Stück zeigt, mit welcher Konsequenz dies hier geschieht – wobei Thema die erste Cantus-firmus-Zeile und fester Kontrapunkt eine Variante dieser Zeile ist, die die jeweilige gerade oder gegenläufige Bewegung stets verstärkend mitvollzieht.

Man kann die auch vom Wort her naheliegende Interpretation "Umkehrung weist auf Umkehr hin" kaum bestreiten. Schon im übernächsten Stück seines Kompendiums, der Manualiter-Bearbeitung des Bußliedes "Aus tiefer Not", wendet Bach das Umkehrungsprinzip im dichten Imitationsgeflecht der Gegenstimmen erneut an; auch dort hat es zweifellos dieselbe Bedeutung. Ich sehe den Hinweis von Casper Honders dazu nicht im Widerspruch, Luthers Tauflehre sei von "inhaltlichen Kontrasten ganz besonders geprägt", und dies habe Einfluß auf Bachs Wahl der Form gehabt.²⁵ Luthers eben von mir aus dem Kleinen Katechismus zitierte Antwort zeigt solch kontrastierende, gleichsam in Gegenbewegung zueinander stehende Wortpaare gehäuft, ähnlich das Tauflied; dem entspricht in der Tat die *fuga contraria*.

Noch ein anderer Zug macht diese kurze Bearbeitung so bemerkenswert. Das Tauflied vergegenwärtigt in seinem ersten Teil die biblische Geschichte von der Taufe Jesu. In Strophe 3 heißt es:

Des Vaters Stimm man offenbar
Daselbst am Jordan hörte;

in Strophe 4:

Auch Gottes Sohn hie selber steht
In seiner zarten Menschheit;
Der heilige Geist herniederfährt
In Taubensbild verkleidet,
Daß wir nicht sollen zweifeln dran,
Wenn wir getauft werden,
All drei Person'n getauft han,
Damit bei uns auf Erden
Zu wohnen sich ergeben.

Die trinitarische Prägung unserer Taufe wird also im Lied von Jesu Taufe her begründet und betont, nicht vom Taufbefehl her – das ist erneut Zusammenschau im oben gezeigten Sinne.

Friedrich Smend hat darauf hingewiesen, in welch hohem Maße Bach, dem Liedtext folgend, seinem Manualiter-Stück trinitarische Prägung zuteil werden läßt.²⁶ Er schreibt eine Bearbeitung für drei Stimmen. Er rückt den Anfang des Cantus firmus, sein Thema, aus dem geraden in den ungeraden, also den Dreiertakt. Er gibt der *fuga contraria* drei Durchführungen. Das Thema erklingt dreimal in der Grundgestalt, dreimal in der Umkehrung, zusammen also sechsmal. Das alles spielt sich ab in – 27 Takten.

Wer nun die oben dargestellte, von trinitarischer Symbolik mitbestimmte Disposition des gesamten Kompendiums bedenkt, der stellt staunend fest: Dies kleine Stück – eins der kürzesten der Sammlung – spiegelt die zahlensymbolische Struktur des Ganzen wider. Mikrokosmos und Makrokosmos entsprechen einander. Sie "harmonieren" im Sinne jenes Harmonie-Begriffs, der seit der Antike mit der Musik sich verband und, durch Johannes Kepler auf erneuerte Grundlagen gestellt, im Barock sich nochmals entfaltete.²⁷ Man kann dem Eifer jener, die Bachs Werk mit immer neuen Spekulationen zahlensymbolisch zu ergründen versuchen, skeptisch gegenüberstehen²⁸ – und

wird doch nicht davon absehen wollen, daß Bach, ganz im Sinne lutherisch-spätbarocker Musikanschauung, die seit alters bedeutungsvollen Zahlen in seinem Werk gestaltend und ordnend wirksam werden ließ.

Zu Bachs Ordnungsvorstellungen

Ich schließe mit einem Zitat aus Christoph Wolffs schon angeführter Arbeit. Sie steht in dem Bändchen *Bach-Interpretationen*, das dem damals 65 jährigen Walter Blankenburg gewidmet wurde. Der hochverehrte Initiator unserer Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung würde in diesem Jahr 90 Jahre alt; ich denke an ihn mit Dank. Zu den Ordnungsprinzipien in Bachs späten Druckwerken schreibt Wolff:

Bachs zyklische Ordnungsvorstellungen entspringen offenbar dem Gedanken, das in jedem einzelnen Kompositionsglied quasi mikrokosmisch Wohlgeordnete im Werkzusammenhang quasi makrokosmisch ebenso sinnvoll geordnet zu wissen. Dem dynamischen Ablauf des sich im Raum der Zeit hörbar entfaltenden musikalischen Werkes fügt er deshalb eine unhörbare statische Ordnung bei. Auf diese Weise wohnt dem Werk eine ungeheure Dichte inne: es lebt zugleich in zeitlichen und räumlichen Dimensionen, in einer auditiven und visuellen Welt [...]. Darin offenbart sich ein *ars-musica*-Begriff, der über die klingende Gestalt der musikalischen Komposition hinaus das nicht mehr Hörbare, in symbolische Tiefendimensionen Vorstobende mit umfassen will.²⁹

Curriculum vitae

Ulrich Meyer (1933) ist Diakon, Kirchenmusiker und ev. Theologe. Berufliche Tätigkeit in der diakonischen Altenhilfe. Zahlreiche Veröffentlichungen zur theologisch-musika-

lischen Bachforschung, darunter die theologische Dissertation *Johann Sebastian Bachs Musik als theonome Kunst* (Wiesbaden 1979). In Vorbereitung: *Bibelwort und Bibelwortanklang in J.S. Bachs Kantatentexten* (Metuchen, NJ, USA) [Studies in Liturgical Musicology, ed. Robin A. Leaver].

Anmerkungen

1. Robin A. Leaver, 'Bach's "Clavierübung III": Some Historical and Theological Considerations', in: *The Organ Yearbook* 6 (1975), S. 17-32, hier S. 17f.
2. WA, *Tischreden* Bd. 1, Nr. 76.
3. Vgl. vor allem Martin Petzoldt, "'Ut probus & doctus reddar.'" Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg', in: *BJ* 71 (1985), S. 7-42. Martin Petzoldt stellte mir freundlicherweise sein Exemplar des im folgenden zitierten Katechismus von 1688 zur Verfügung.
4. Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit* (Kassel und Basel 1970), S. 42-46.
5. Das zeigt Detlef Gojowys Auswertung der Register von Gesangbüchern der Bachzeit: 'Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit', in: *BJ* 58 (1972), S. 24-60.
6. *Dok* 1, S. 214, Nr. 148.
7. Ebd., S. 240, Nr. 172.
8. Ebd., S. 244, Nr. 175. Siehe S. 287 dieses Bandes.
9. Manfred Tessmer, *NBA. KB IV/4* (Kassel usw. 1974), S. 32f.
10. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Kassel usw. 1992), S. 289.
11. Vgl. *Riemann Musik Lexikon* (Mainz 1967), Sachteil, Art. 'Versett', S. 1024.

12. Joachim Dorf Müller in: *Der Kirchenmusiker* 44 (1993), S. 39; Peter L. Voß in: *MUK* 63 (1993), S. 113.
13. Martin Petzoldt, 'Messe und Katechismus im gottesdienstlichen Leben der Bachzeit', in: *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bd. 3 (enthaltend Vorträge aus den Jahren 1980, 1983 und 1989), S. 18-44, hier S. 22 und S. 29.
14. *Dok* 1, S. 248 (Nr. 178) und S. 251 (Nr. 181).
15. Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig 1948), S. 198.
16. Vgl. besonders Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg 1707).
17. Christoph Wolff, 'Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke', in: *Bach-Interpretationen* (Göttingen 1969), S. 144-167, hier: S. 152. Wolff benennt Inhalt und Funktion des Dritten Teils der Clavierübung ebenda wie folgt: "Wir haben hier offenbar eine Art Kompendium gottesdienstlichen Orgelspiels vor uns, in dem alle Kompositionstypen vorhanden sind, die damals ein Organist benötigte: große und kleine freie Vorspiele, ebenso große und kleine choralgebundene Vorspiele [...]". Wolff zählt also, wie oben vorgeschlagen, die freien Stücke zu den Vorspielen – ausdrücklich auch die Duette, über die er ausführt: "Vielleicht handelt es sich dabei um freie Intonationen (für die bevorzugten Töne E, F, G und A), jedenfalls zum Prä-ludieren dienende Stücke".
Anders sieht es Albert Clement in seinem Beitrag 'Die ideelle Grundlage der vier Duette BWV 802-805?', in: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs* [Bulletin 4 der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung] (Heidelberg 1993), S. 193-226. Er faßt seine interessante Untersu-

chung wie folgt zusammen (a.a.O., S. 221f.):

Es liegt nahe, die vier Duette, folgend auf *Missa Brevis* und *Catechismus Sonorus*, als einen mit dem häuslichen Kreis verbundenen Teil der Klavierübung III anzusehen [...] Diese Vermutung wird nicht nur durch das musikalische, auf ein besaitetes Instrument hindeutende Idiom unterbaut [...], sondern auch durch die offensichtlichen Beziehungen der jeweiligen Stücke zu den in *übereinstimmender Reihenfolge* vorhandenen Ausführungen von Heinrich Müller in dessen Haus- und Tischandacht CXCIV.

18. Christoph Wolff, a.a.O., S. 151.
19. Ulrich Meyer, 'Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs "Clavierübung. Dritter Teil"' [I-IV], in: *MUK* 41 (1971), S. 183-189, 297-302; 42 (1972), S. 17-19, 74-81. Ders., "'Aus tiefer Not" – ein Lobgesang. Versuch über J.S. Bachs Orgelchoral BWV 686', in: *MUK* 55 (1985), S. 73-78.
20. Vgl. Ulrich Meyer, 'Über J.S. Bachs Orgelchoralkunst', in: *Theologische Bach-Studien* 1 (Neuhausen-Stuttgart 1987), S. 7-46, hier: S. 34.
21. *Die Bekenntnisschriften der Evangelisch-Lutherischen Kirche* (Göttingen 4¹⁹⁵⁹), S. 695.
22. *WA* 49, 131f.
23. Meyer, 'Zum Verständnis [...]', in: *MUK* 42 (1972), S. 76f.
24. *Die Bekenntnisschriften* [...], S. 706.
25. Casper Honders, 'Einige Gedanken und Überlegungen zu BWV 685', in: *MUK* 53 (1983), S. 187-192, hier: S. 191.
26. Friedrich Smend, *Luther und Bach* (1947), Wiederabdruck in: *Bach-Studien* (Kassel 1969), S. 153-175, hier: S. 166f., Anm. 31.
27. Vgl. Ulrich Meyer, 'Symbolik in J.S. Bachs Kantatenschaffen', in: *Symbolon*

Bd. 10 (Frankfurt 1991), S. 9-21, hier S. 18f.
28. Vgl. Ulrich Meyer, 'Zum Problem der

Zahlen in Johann Sebastian Bachs Werk', in: *MuK* 49 (1979), S. 58-71.
29. Wolff, a.a.O., S. 166.

Die letzte Choralbearbeitung aus dem Dritten Teil der Clavierübung: Fuga super "Jesus Christus unser Heiland" BWV 689

Zusammenfassung

BWV 689 ist eine dreiteilige Komposition. Aus dem Fugenthema entwickelt sich eine Fortspinnung, die den ersten Teil samt ihrer Umkehrung beherrscht. Im zweiten Teil dominiert eine aus Elementen des Themas gewonnene und sich mehrmals verwandelnde neue Gestalt. Der dritte Teil ist eine Rückbesinnung auf den ersten. Die Komposition im ganzen repräsentiert eine unablässige, immer neue Deutung des Fugenthemas, das zugleich selber immer gegenwärtig bleibt. Die Musik vermittelt die Haltung des beharrlichen Einübens von etwas Gegebenem: nach Luther auch die Aufgabe des Katechismus.

Mit zwei Kompositionen über das Lutherische Abendmahlslied "Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand" beschließt Bach die Reihe der sechs je zweimal bearbeiteten sogenannten Katechismusalieder und damit zugleich die ganze, 21 Kompositionen umfassende Sammlung der Choralbearbeitungen des *Dritten Teils* der *Clavierübung*. Thema der folgenden Ausführungen ist die zweite dieser beiden Bearbeitungen, also der insgesamt letzte Satz (BWV 689). Trotz der häufig für die Manualiter-Sätze und somit auch hier begegnenden Bezeichnung "kleine Bearbeitung" – im Unterschied zu der dann als "groß" bezeichneten ihr vorangehenden, in diesem Falle BWV 688

– handelt es sich um eine Komposition von einer außerordentlichen, BWV 688, wie mir scheinen will, noch übertreffenden Fülle und Dichte des Inhalts: um eine *große* Komposition.

Mit "Inhalt" meine ich: *musikalischen* Inhalt. Mag Bach uns über das Musikalische hinaus noch so viel bedeuten: was er uns hinterlassen hat, ist Musik. Wenn wir Bach einen Theologen oder einen Prediger nennen, wie es manchmal geschieht, so ist das aus verschiedenen Gründen begrifflich, und das eine oder andere Mal möglicherweise sinnvoll. Aber diese Bezeichnungen sind Metaphern. Bach war Komponist. Was Bach uns zu geben hat, gibt er uns durch die von ihm geschaffene Musik; nur wenn wir uns auf *diese* einlassen, uns *ihr* überlassen, können wir dessen, was Bach uns schenkt, teilhaftig werden.

Mit diesen Bemerkungen habe ich ein grundsätzliches Problem gestreift. Ich komme am Schluß darauf zurück. Zuerst aber wollen wir den – nicht ganz mühelosen, aber lohnenden – Weg durch Bachs Komposition antreten.¹

Der erste Teil der Komposition

Es ist bemerkt worden, daß das *Fugenthema* im ganzen 17mal erklingt und daß die meisten Einsätze in Engführung erfolgen² – "Engführung" allerdings im weitesten Sinne des Wortes genommen: die Einsatzabstände variieren – auch dies hat man festgestellt – zwischen einem, 2, 4, 5 und 6 Vierteln; gegen Ende erfolgen zwei Einsätze gleichzeitig, eine Stimme bringt das Thema hier nämlich in der Vergrößerung. Und ein Mal, so ist zu ergänzen, beträgt der Einsatzabstand sogar $6+1=7$ Viertel (T. 8₃ – T. 10₂). Da je nach Einsatzabstand ganz verschiedene musikalische Situationen entstehen und da es ferner von großer Bedeutung ist, wie sich

die verschiedenen Einsätze über das erklingende Stück verteilen, wollen wir uns die Sache daraufhin etwas näher anschauen.

Zwischen 1. (Tenor) und 2. (Alt) Einsatz liegen 6 Viertel: der gleichsam natürlichste Abstand, da die zweite Hälfte des Dux die erste Hälfte des Comes ausgezeichnet kontrapunktiert. Der Einsatzabstand von 6 Vierteln ist deshalb auch der häufigste, er kommt viermal vor, alle anderen Einsatzabstände dagegen nur je einmal. Auch die folgenden, die Vierstimmigkeit vervollständigenden Einsätze von Sopran (T. 7) und Baß (T. 8) erfolgen im Abstand von 6 Vierteln.

Überraschend setzt nun nach abermals 6 Vierteln abermals das Thema ein (Alt T. 10₁: Dux trotz Einsatz mit der Quart g'-c"). Und, noch überraschender, dieser Einsatz wird nach nur einem Viertel überlagert durch einen weiteren Einsatz im Sopran (T. 10₂), der den Klangraum erschließt bis zum Ton f", welcher, gelegentlich begleitet von der Wechselnote ges", bis weit über die Mitte des Stückes hinaus – nämlich bis T. 37 – höchster Ton bleibt. Für eine kurze Zeitspanne (T. 10₂ - 11₁) erklingen hier drei Themenausschnitte gleichzeitig – eine plötzliche Ballung, die sich nicht wiederholen wird. Vom Fugenthema aus betrachtet ist dies die dichteste Stelle der ganzen Komposition. (Durch den Einsatz des Soprans in T. 10₂ auf *leichtem* Viertel, "auftaktig", entsteht außerdem ein zusätzlicher dynamischer Impuls, ein metrischer Spannungszustand, der bis einschließlich T. 12 anhält.)

Danach geht es zunächst wieder ruhiger zu: 7. und 8. Einsatz erfolgen erst in T. 16 (Abstand 2 Viertel), 9. und 10. erst in T. 23 und 24 (Abstand 4 Viertel). Dann verabschiedet sich das Thema für geraume Zeit ganz. Daß dennoch auch dann Wesentliches geschieht, werden wir sogleich sehen.

Die 10., vorläufig letzte Präsentation des Fugenthemas (Tenor, beginnend T. 24₃) endet in T. 27₁ (s. Markierung im Notentext).

Wir haben also bis hierher zehn Themenauftritte erlebt, in den ersten 27 Takten des 67 Takte dauernden Stückes. Auf den verbleibenden wesentlich längeren Teil (40 Takte, wenn wir ab T. 28, 32 Takte, wenn wir vom nächsten Themeneinsatz, T. 36, an rechnen) fallen also nur noch sieben Einsätze. Bach teilt die Siebzehnzahl also deutlich in zwei ungleiche Gruppen: 10 Einsätze in verhältnismäßig kurzer, 7 Einsätze in verhältnismäßig langer Zeit. 10+7: das kann ein theologisches Interesse wachrufen – wozu hier Stellung zu nehmen indessen nicht meines Amtes ist. (Zum musikalischen Sachverhalt sei aber noch bemerkt, daß die Einteilung in 10+7 sich in dem Stück nur so zeigt, wie eben beschrieben; der Versuch, die Themeneinsätze etwa nach Tonarten zu unterscheiden und auf diese Weise zu einer Einteilung 10+7 zu gelangen, führt zu keinem Resultat.)

Mit T. 36, in dem der nächste Einsatz erfolgt, beginnt etwas völlig Neues (eine Tatsache, die im Notentext durch eine gestrichelte Linie zwischen T. 35 und T. 36 gekennzeichnet ist). Ich möchte mich aber jetzt von dem Fugenthema zunächst abwenden. Denn es ist sehr wesentlich für das Stück – und das ist, soweit ich sehe, bisher nicht beachtet worden –, was überall dort geschieht, wo dieses Thema *nicht* erscheint. Gerade da spielt sich nämlich das eigentliche, den Sinn der Komposition konstituierende Geschehen ab. Es ist deshalb weder angebracht, von "Zwischenspielen" noch von "Kontrapunkten" zu reden (es gibt in dem ganzen Stück keinen unveränderlichen "Kontrapunkt" zum Thema); beide Ausdrücke würden suggerieren, es handle sich um Vorgänge sekundären Charakters, was eben ganz und gar nicht der Fall ist. Dieses nicht-thematische, "eigentliche" Geschehen wird allerdings vom Fugenthema *ausgelöst*, ihm wird vom Fugenthema zur Existenz verholfen. Das möchte ich im folgenden zu beleuchten versuchen (Beispiel 1).

Beispiel 1.



Das aus der ersten Choralzeile gebildete Fugenthema endet in T. 33 auf f. Es kann wohl keine Frage sein, daß seine unmittelbar ihm entwachsende, mit den Tönen f-g-as beginnende und mit as-g-f endende Fortspinnung ein Verwandter von ihm ist (eckige Klammern im Beispiel). Die Fortspinnung des in T. 51 auf c' endenden *Comes* aber ist nichts anderes als eine genaue *Umkehrung* dieser – im folgenden “Grundgestalt”, “G” genannten – Fortspinnung des Dux (Beginn T. 51, Umkehrung – “U” – von T. 33ff. erfolgt ab T. 53, im Beispiel durch ein Kreuzchen markiert). Sowohl Grundgestalt wie Umkehrung bleiben jetzt zunächst weiter am Werk, mal vollständig, mal weniger vollständig. (In den Noten sind die entsprechenden Stellen durch “G” und “U” gekennzeichnet.) Sehr wichtig ist eine in T. 23 an der Umkehrungsgestalt vorgenommene Änderung. “U” setzt jetzt nämlich nicht vorne, sondern erst mit dem in Notenbeispiel 1 durch einen kleinen Kreis markierten Ton ein. Und so bleibt es: In den dreizehn Takten T. 23-35, in denen nach dem Doppeleinsatz von T. 23f. das Fugenthema schweigt, erklingt die Umkehrungsgestalt, jetzt immer beginnend mit dem in T. 23 etablierten Einstiegston, nicht weniger als siebenmal, ja, wenn wir die zweimal, T. 24f. und T. 29f., erfolgende sequenzierende Fortspinnung mitrechnen, sogar neunmal (T. 23 Sopran, T. 26 Sopran [gemeint c’-des’-c’ statt des’-c’?], T. 28 Tenor, T. 30 Sopran,

T. 31 Alt, T. 32 Baß und T. 33 Tenor); der ganze Abschnitt wird von diesem ebenso zweifelsfrei als *neu* wie als Bruchstück der seit dem Anfang *bekannt* Umkehrungsgestalt erscheinenden Thema vollständig beherrscht. Einmal erklingt auch die Grundgestalt (T. 25ff.), ebenfalls an der mit dem kleinen Kreis markierten Stelle einsetzend.

Wir würden, so wollen wir festhalten, in der 1. Hälfte dieser Komposition Zeuge der folgenden Vorgänge: Das Fugenthema entläßt aus sich, “gebietet” gleichsam, eine ihre Herkunft vom Fugenthema, das zugleich Choralthema ist, auf der Stirn tragende Gestalt, die auch in der Folge am Leben bleibt und dabei gelegentlich auch einige Splitter absondert; diese Gestalt *spiegelt* sich, kaum erklingen, in ihrer Umkehrung (das Wort “Spiegelung” kennzeichnet, nimmt man es wörtlich, den Geist dieses Geschehens sehr genau: in der Umkehrung wird die Grundgestalt gespiegelt oder: reflektiert, d.h. weitergedacht); und diese Umkehrungsgestalt bleibt nicht nur ebenfalls als solche am Leben, sondern sie verwandelt sich darüber hinaus durch Eliminierung ihrer Anfangstöne und Neubeginn an einer dafür besonders geeigneten Stelle (2. Achtel von T. 6) in einen sehr sprechenden, in der ursprünglichen Gestalt zwar versteckten, aber dort noch nicht “entdeckten” und also nicht explizit geäußerten Gedanken.

Der zweite Teil der Komposition

Und nun zum zweiten Teil der Komposition, T. 36ff. Zunächst ein Wort zu den beiden Einsätzen des Fugenthemas, im Alt (= Einsatz Nr. 11) und dann, 5 Viertel später, im Sopran (= Nr. 12). Der zweite Einsatz ist bemerkenswert. Es ist der dritte und letzte Einsatz der Sopranstimme: von den 17 Einsätzen fallen nur 3 dem Sopran zu, und diese 3 Einsätze sind von unten nach oben gestaffelt (Beispiel 2):

Beispiel 2.



Der Sopran erschließt also in drei Schritten den Klangraum der Komposition nach oben: nach c" (T. 7), nach f" (T. 10: dieses f" bleibt, wie schon bemerkt, zusammen mit seiner oberen Wechselnote ges" lange Zeit höchster Ton), und jetzt, plötzlich, nach c"". (Daß diese drei Sopraneinsätze der 3., der 6. und der 12. des Stückes sind, mag bei dem einen oder anderen nach tieferer theologischer Bedeutung Suchenden die Fantasie anregen; musikalisch sind diese Zahlen ohne Belang.) Das hier plötzlich in sehr hoher Lage erklingene Fugenthema ist sehr auffallend. (Der Ton c"" kommt nach Beendigung des Themas, abgesehen von einem letzten Reflex in T. 40, im weiteren Verlauf nicht wieder vor.) Es ist, als ob plötzlich eine fünfte Stimme sich von oben auf den Satz niedersenkte. Der Satz klingt eine Weile wie eine Choralbearbeitung mit der Chormelodie in der obersten Stimme: wie ein "Bachchoral", wie man zu sagen pflegt, freilich mit für einen "Bachchoral" ungewöhnlich lebhaften Unterstimmen. Ich möchte noch bemerken,

daß trotz des Einsatzes des Themas auf "zwei", der als bloßes Faktum schon öfters festgestellt worden ist,³ das Thema keineswegs "falsch im Takt" steht, keineswegs "auftaktig" einsetzt. Die Verteilung der konsonierenden und dissonierenden Klänge zeigt vielmehr, daß der $\frac{4}{4}$ -Takt hier *selber preisgegeben* wird, so daß die Taktstriche keine metrische Bedeutung mehr haben. Das bleibt so bis T. 44 (wobei im Abschnitt T. 41-44 das Zweiermetrum zugunsten von Dreierbildungen vollends preisgegeben

wird). Ein erstaunliches Phänomen, das man bei Bach wohl nicht erwartet und dem nachzugehen sich lohnen, hier aber zu weit führen würde.⁴

Die "Bachchoral"-Faktur verschwindet wieder, sobald das Thema zu Ende geht (T. 39₄). Der Tenor imitiert im "natürlichen" Abstand von 6 Vierteln (T. 38₄), und der Sopran begibt sich wieder in seine normale, tiefere Lage zurück.

Nun verfolgen wir das weitere Geschehen. Obwohl von hier an ganz Neues geschieht, wird dieses Neue doch auch wieder von Eigenschaften des Fugenthemas ausgelöst (vgl. Beispiel 3).

Ein den Schluß des Fugenthemas in seiner Dux- wie in seiner Comesform kennzeichnendes Merkmal ist die Synkope nebst fallender, durch zwei Sechzehntel umspielter Sekunde (im Beispiel eingekreist). Und ein die – im Notenbeispiel wiedergegebene – Comesform des Themas bezeichnendes Merkmal ist – natürlich – der *Quartsprung* aufwärts zu Beginn. Der Beginn des Themas

Beispiel 3.



mit einem Quartsprung erfolgt im Verlauf des Stückes weit öfter als der vom Choral her gesehen "richtige" Beginn mit einem Quintsprung, nämlich 11mal (gegenüber nur 6 mal mit Quint).

Diese beiden Merkmale des Themas nun, Synkope-plus-Sechzehntel-Wendung und Quartsprung aufwärts, entfalten in dem folgenden langen Abschnitt bis zum Beginn des Schlußblocks (T. 57) ihre Wirkung. Ab T. 41 setzt ein Verlauf ein, in dem sich Motive geradezu kataraktartig überschlagen, die aussehen wie das Ende des Fugenthemas, in das eine Quart eingebaut wurde (vgl. Beispiel 4 und die in die Noten T. 41-48 eingetragenen waagerechten eckigen Klammern):

Beispiel 4.



Immer folgt der Quart aufwärts eine Quint (rein oder vermindert) abwärts. Wenn wir ein gutes musikalisches Gedächtnis haben, stellen wir jetzt fest – wenn wir keines haben, bemerken wir es erst nach wiederholter Vertiefung in das erstaunliche Stück –, daß der Keim für dieses Geschehen sich schon an zwei früheren Stellen regte, dort aber unbemerkt blieb, weil nichts auf die darin

Beispiel 5.



schlummernde Lebenskraft hindeutete. Schon in T. 25/26 erklang nämlich im Sopran folgendes (vgl. Beispiel 5) und etwas später (T. 30ff.) war in Tenor und Baß zu hören (Beispiel 6):⁵

Beispiel 6.



Die rastlos Neues hervorbringende Arbeit geht aber weiter. Beim schon erwähnten Erklingen unseres Motivs im Tenor T. 44/45 wird ihm am Ende ein *weiterer Quartsprung* angehängt. Dadurch schält sich abermals Neues heraus; man sehe: Tenor T. 45, Baß T. 47, Tenor T. 48. Dieser neue, durch eine *zusätzliche* Quart ausgezeichnete Vorgang wird eröffnet, gleichsam eingeläutet, vom Fugenthema, mit Quartbeginn, im Baß T. 44 (14. Einsatz). Aber *noch* eine Veränderung findet statt; auch sie wird durch das Fugenthema "eingeläutet", bezeichnenderweise wieder mit Quartbeginn: Baß T. 50 (15. Einsatz). Diese Veränderung besteht darin, daß die Synkope-plus-Sechzehntel-Wendung ganz abgestoßen wird und die Quartsprünge allein das Feld behaupten, ja daß es in erster Linie die zweite, also ursprünglich gar nicht vorhandene, erst ab T. 45 angehängte Quart ist, auf die sich die Musik konzentriert, wogegen die erste, originäre Quart immer mehr vernachlässigt wird. Die abgestoßene Synkope aber, die zuvor am Anfang stand, bemächtigt sich jetzt – nicht immer, aber meistens – des Schlußtones, steht also jetzt am *Ende*

des Motivs. Man verfolge daraufhin das Geschehen von T. 45 bis 48 (eingekreiste Töne im Notentext) und T. 52 bis 56 (eingekreiste Töne und Pfeile).

In diesem zweiten großen Abschnitt der Komposition wächst also, so sahen wir, aus zwei verschiedenen im Fugenthema beschlossenen Möglichkeiten, Anfangsquart und Schlußsynkope, eine Gestalt heraus, in welcher – und damit nähere ich mich nun dem Bild, das ich von der Idee dieser Komposition habe – der schöpferische Geist, Bach, *neue* Lebenskeime wahrnimmt, denen er wiederum zur Entfaltung verhilft. Der Prozeß ließe sich etwa so darstellen (vgl. Beispiel 7):

Beispiel 7.



Die Musik bietet das Schauspiel eines Innerwerdens, eines auf Horchen und unermüdlischem Arbeiten beruhenden, immer tieferen Innewerdens von etwas, das zu Anfang gesagt wurde und das dem horchend Arbeitenden auf seinem Weg *außerdem* ständig in seiner Urgestalt aufs neue gesagt wird: das ist das Fugenthema, und das ist das Thema der ersten Zeile des Chorals.

Der letzte Teil der Komposition

Bevor ich diesen Gedanken zu Ende ausführte, werfen wir jetzt noch einen Blick auf den Schlußabschnitt, auf die 11 Takte 57-67. (Dieser letzte Teil setzt sich ebenso eindeutig vom Mittelteil ab wie dieser vom I. Teil, siehe die gestrichelte Linie in den Noten.) Der Schluß der Komposition ist eine Rückbesinnung auf den Anfang, in mehrfachem

Sinne. Die Gangart der Musik kehrt, nach der lebhaften, äußerlich an den vielen Sechzehnteln erkennbaren Faktur des Mittelteils, wieder zu der ruhigen Achtelbewegung des ersten Teils zurück. In der Altstimme erklingt das Fugenthema, in der Grundtonart und in der originären Gestalt wie zu Beginn. Im Tenor setzt das Thema gleichzeitig ein, ebenfalls in der originären Gestalt, aber in doppelt so großen Notenwerten. Es erstreckt sich, da der Schlußton sehr lange ausgehalten wird, bis in den letzten Takt. Dadurch wird aus dem Fugenthema, erst hier, ein majestätischer *cantus firmus*, ein *Ténor-cantus firmus* wie in der alten Mehrstimmigkeit, ein sich von den übrigen Stimmen abhebendes

eindringliches Zitat der ersten Zeile des Chorals. Wenn sich im Hörer hier eine Textassoziation einstellen sollte, so kann es nur eine einzige sein: "Jesus Christus, unser Heiland". Die übrigen Stimmen aber greifen, nach der weit in eine andere Richtung vorgebrungenen Arbeit des Mittelteiles, wieder zurück auf die "Fortspinnungs"-Linien des Anfangs, auf die Grundgestalt sowohl wie auf ihre Umkehrung. Im Sopran erklingt (T. 57ff.) zuerst die Umkehrungsgestalt (in der ab T. 23 etablierten Form, und am Schluß, T. 58₃, in einen Ausschnitt aus der Grundgestalt übergehend) und 6 Takte später (T. 63ff.) die Grundgestalt. Und das gesamte übrige Geschehen erweist sich als ausnahmslos zusammengesetzt, gleichsam zusammengeschweißt, aus Ausschnitten sowohl der Grund- wie der Umkehrungsgestalt. Wir sehen hier somit eine Schlußgestaltung, die sich zurück besinnt, indem sie das Hauptthema und die unmittelbar von diesem ausgelö-

Beispiel 8. BWV 689

The image displays a musical score for Example 8, BWV 689, consisting of five systems of piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The notation includes treble and bass staves for each system, with various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Circled numbers 1 through 8 are placed at specific points in the score, likely indicating fingerings or specific notes. A 'G' with a downward arrow is placed below the bass staff in the first system, and another 'G' with a downward arrow is placed above the bass staff in the third system. An 'U' with an upward arrow is placed above the treble staff in the second system, and another 'U' with an upward arrow is placed below the bass staff in the fourth system. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 5, 8, 11, and 14 indicated at the beginning of their respective systems.

Musical score system 17-19. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 17 starts with a treble clef. Measure 19 has an upward bowing mark 'U' above the treble staff.

Musical score system 20-22. Treble clef, bass clef. Measure 20 has an upward bowing mark 'U' above the treble staff and a 'G' below the bass staff. Measure 22 has a 'G' below the bass staff.

Musical score system 23-25. Treble clef, bass clef. Measure 23 has a 'G' below the bass staff and an upward bowing mark 'U' above the treble staff. Measure 24 has a circled '10' below the bass staff. Measure 25 has a 'G o' below the bass staff. A circled '9' is below the bass staff in measure 23.

Musical score system 26-28. Treble clef, bass clef. Measure 26 has an upward bowing mark 'U' above the treble staff. Measure 28 has an upward bowing mark 'U o' below the bass staff.

Musical score system 29-31. Treble clef, bass clef. Measure 29 has an upward bowing mark 'U o' above the treble staff. Measure 31 has an upward bowing mark 'U o' below the bass staff.

32

U.o.

7

U.o.

12

35

11

12

12

38

13

13

13

41

13

13

13

44

14

14

14

Measures 47-49 of a piano score in B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 47 includes a fermata over the first two notes.

Measures 50-52 of a piano score. Measure 50 contains a circled melodic phrase in the right hand with a downward-pointing arrow above it. Measure 51 has a circled bass line in the left hand. Measure 52 features a circled melodic phrase in the right hand with a downward-pointing arrow above it.

Measures 53-55 of a piano score. Measures 53 and 54 show complex melodic patterns in the right hand with circled phrases and upward-pointing arrows below them. Measure 55 has a circled bass line in the left hand.

Measures 56-58 of a piano score. Measure 56 includes a circled melodic phrase in the right hand. Measure 57 has a circled bass line in the left hand. Measure 58 features a circled melodic phrase in the right hand with a downward-pointing arrow above it. A rehearsal mark 'Uo' is placed above measure 58.

Measures 59-61 of a piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. Measure 59 has a circled melodic phrase in the right hand with a downward-pointing arrow above it.

sten Gedanken zusammenfassend rekapituliert.

Schlußfolgerungen

Zusammenfassend und schlußfolgernd möchte ich drei Dinge sagen.

1. Wenn wir richtig gehört haben – darauf kommt alles an –, offenbart uns diese Komposition Bachs ein Tun, in dem durch gesammelte Vertiefung in etwas Gegebenes, Gesetztes (Fugenthema = Choralthema) musikalische Gedanken freigesetzt werden, die mit großer Konzentration immer neu musikalisch artikuliert, das heißt festgehalten, hin und her gewendet, weitergedacht werden und auf diese Weise in mehreren Ansätzen weitere neue Gedanken aus sich hervortreiben. Ferner wird dadurch, daß ein und derselbe Gedanke fortwährend in neuer Umgebung erscheint – ein wesentlicher Zug der Bach'schen Mehrstimmigkeit –, dieser Gedanke fortwährend neu *beleuchtet, reflek-*

tiert (wie ich vorhin in einem etwas anderen Zusammenhang sagte). Auch das *Choralthema* wird immer neu beleuchtet. Als immer neue Beleuchtung des Choralthemas möchte ich nämlich auch die ständig wechselnden verschiedenen Einsatzabstände dieses Themas verstehen: ein Fugenthema, das in "Engführung" imitiert wird, erscheint in sehr unterschiedlichem Licht je nach der Stelle des Themas, von der aus die Imitation ihren Anfang nimmt. So erscheint auch das – wie ich es nannte – Gegebene, Gesetzte, das durch alle musikalische Gedankenarbeit ja präsent bleibt, in immer neuem Licht; es wird auf immer neue Weise beleuchtet oder *gedeutet*. Einen begrifflichen Inhalt solcher Deutung zu liefern, gehört nicht zu den Aufgaben der Musik, und danach zu fragen ist also auch nicht unsere Aufgabe – sofern es uns um die *Musik* geht. Und worum könnte es uns bei Bach sonst gehen? Wir sind aber auch geistig vollauf befriedigt, wenn wir musikalisch mitvollziehen, wie Gegebenes in rastloser Arbeit immer neu *gedeutet* wird.

2. Wenn wir richtig gehört haben, ist uns an dieser Komposition Bachs besonders eindrücklich etwas aufgegangen, was für alle wahre Musik gilt – es sei mir erspart, jetzt näher auszuführen, was ich unter “wahrer” Musik verstehe, die Bach’sche gehört jedenfalls dazu –, nämlich: sie ist ein Geschehen, das *vollzogen* werden will. Eine Komposition in ihrem konkreten Verlauf zu vollziehen, hörend und tätig – beides ist nicht voneinander zu trennen –, ist die notwendige, aber auch hinreichende Bedingung, ihr zur Existenz zu verhelfen. Sie lebt nur, dann aber wirklich, wenn und während sie vollzogen wird. Das heißt aber, daß alle einer Komposition etwa anhaftenden Merkmale, deren Sinn sich darin erschöpft, außerhalb ihrer Befindliches hinzudeuten, nicht Merkmale der Musik qua Musik sind. Auf die Frage, was die Musik bedeute, ist in Anlehnung an eine bekannte Formulierung Hegels zu antworten: sie ist das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selbst Deutende.

3. Es wäre nun töricht, leugnen zu wollen, daß zwischen dem durch den Liedtext repräsentierten Vorstellungskreis und Bachs Komposition eine wie auch immer geartete Beziehung besteht. Natürlich hat Bach eine Bearbeitung des Liedes “Jesus Christus unser Heiland” mit Grund so komponiert und nicht anders. Nach dem vorhin Gesagten dürfte allerdings klar sein, daß ich es für abwegig halte zu glauben, daß wir dieser Beziehung auf die Spur kommen, wenn wir fragen, welchen Abschnitt des Liedtextes Bach habe abbilden oder ausdeuten wollen. Wir müssen vielmehr in erster Linie der Forderung der Komposition Genüge tun, vollzogen werden zu wollen. Der reale Verlauf eines solchen Vollzuges läßt sich bewußt machen und verbalisieren; genau dies habe ich ja mit meinen Ausführungen, unvollkommen genug, versucht. Und nun kann man vielleicht doch so etwas wie eine “Deutung”

wagen und folgendes sagen. Bachs Fuge über “Jesus Christus, unser Heiland” vermittelt, so sagte ich, das Schauspiel eines unablässigen Arbeitens an einem gegebenen Stoff – ich will mich nicht wiederholen. Die Haltung dieser Komposition ist eine des *Einübens* – stärker, wie mir scheint, als dies in irgend einer der übrigen Bearbeitungen der Sammlung der Fall ist. (Auch dürfen wir nicht vergessen, wie Bach diese Musik nennt: *Clavierübung*. Dieses Wort Übung hat einen viel reicheren Inhalt als das heutige, gleich lautende; es umfaßt das Ausüben ebenso wie das Einüben wie auch das Tätigsein überhaupt.) Die Hauptstücke der christlichen Lehre *einzuüben* ist aber die Aufgabe des Katechismus. Ich neige dazu, diese letzte, abschließende Katechismusliedbearbeitung Bachs auf den Katechismus in seiner Gesamtheit zu beziehen. Wer sich hörend-tätig auf diese Komposition einläßt, in dem *bewirkt* sie, das ist sicher, eine Stärkung der Fähigkeit zu tätiger Besinnung, zu besonnener Tätigkeit; denn gerade diese realisiert sie ja. Das, was Luther in der Vorrede zum Großen Katechismus über den Katechismus *im ganzen* sagt, findet in Bachs Komposition ein musikalisches Analogon und läßt sich darum, *mutatis mutandis*, auch auf unseren Umgang mit dieser Komposition anwenden. Luther schreibt:

Dennoch tue ich wie ein Kind, das man den Katechismus lehrt, und lese und spreche auch von Wort zu Wort des Morgens, und wenn ich Zeit habe, die zehn Gebote, Glauben, das Vater Unser, Psalmen etc. Und muß noch täglich dazu lesen und studieren, und kann dennoch nicht bestehen, wie ich gerne wollte, und muß ein Kind und Schüler des Katechismus bleiben, und bleib’s auch gerne.

Und weiter:

[...] so ist doch mancherlei Nutz und Frucht dahinten, so man’s täglich liest und übt mit

Gedanken und Reden, nämlich daß der heilige Geist bei solchem Lesen, Reden und Gedenken gegenwärtig ist und immer neue und mehr Licht und Andacht dazu giebt, daß es immerdar besser und besser schmeckt und eingeht [...]⁶

Curriculum vitae

Rudolf Bockholdt, geb. 1930 in Amsterdam. Studium der Musikwissenschaft (Thr. Georgiades, J. Handschin), Kirchengeschichte und Philosophie in Heidelberg und Basel. Promotion Heidelberg 1960 (Arbeit über Guillaume Dufay), Habilitation München 1971 (Arbeit über Hector Berlioz). Seit 1977 Professor für Musikwissenschaft an der Universität München. Hauptarbeitsgebiete: Wiener Klassiker; 19. und frühes 20. Jahrhundert; J.S. Bach; Musik und Sprachen. Einige Veröffentlichungen über Bach sind: *Zum vierstimmigen Choralsatz* (1974), *Gibt es eine Bach-Interpretation Strawinskis?* (1987), *Das "Crucifixus" der h-Moll-Messe* (1990).

Anmerkungen

1. Vgl. die mit Eintragungen versehene

Wiedergabe des Stückes auf S. 277-281. Die eingekreisten Zahlen und senkrechten eckigen Klammern markieren dort die Einsätze des Fugenthemas.

2. So in einer demnächst erscheinenden umfangreichen Abhandlung über Clavierübung III von Herrn Dr. Albert Clement, der mir daraus das Kapitel über BWV 688/689 freundlicherweise zur Verfügung stellte. Dort werden auch die wichtigsten älteren einschlägigen Arbeiten erwähnt, was ich hier unterlasse.
3. Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig 1948), S. 210; Christoph Albrecht, 'J.S. Bachs "Clavier Übung. Dritter Theil". Versuch einer Deutung', in: *BJ* 55 (1969), S. 57; Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Vol. II (Cambridge 1980), S. 225.
4. Sowohl der erste Ton des Sopraneinsatzes, f" (T. 37₂), wie der des Tenoreinsatzes, c' (T. 38₄), wirken metrisch "schwer". Die Situation ist also eine ganz andere als in T. 10, wo das c" des Soprans (T. 10₂) tatsächlich "auftaktig" ist.
5. Ein Hinweis hierauf auch bei Williams, a.a.O., S. 225.
6. Vgl. Martin Luther, *Studienausgabe*, hrsg. von Karl Gerhard Steck (Frankfurt am Main 1970), S. 254f.

Zum inneren Zusammenhang der Sechs Choräle BWV 645-650 von J.S. Bach und dessen Bedeutung*

In memoriam Casper Honders

Zusammenfassung

Aus Erkenntnissen der jüngeren Bachforschung folgt, daß Bach seine Choralsammlung BWV 645-650 wahrscheinlich nicht vor August 1748 in Druck gegeben hat; sogar ein sehr später Erscheinungstermin ist nicht auszuschließen. Der Zyklus weist eine wohl-durchdachte, in der Literatur bisher unbeachtete Konzeption auf, bei welcher der musikalische Bauplan der theologischen Disposition entspricht. Das Studium der den Schüler-Chorälen zugrundeliegenden Lieder ergibt, daß diese hier eschatologisch zu verstehen sind. Die musikalisch-theologischen Tatbestände und die biographischen Umstände geben Anlaß zur Vermutung, daß Bach den Zyklus als ein musikalisches Vermächtnis, ein persönliches Stück *ars moriendi* beabsichtigt hat.

* Dieser Beitrag ist im Rahmen einer mir verliehenen Fellowship der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften zustande gekommen. Aus Gründen des beschränkten Raumes erfolgen hier nur einige Ergebnisse meiner Untersuchungen. In ausführlicher Form werden sie in einem Buch über BWV 645-650 erscheinen, in dem die einschlägige Literatur in sehr viel breiterem Umfang besprochen werden soll, als es hier möglich ist. Dort sollen auch die vollständigen Choraltex-te in verschiedenen Fassungen abgedruckt werden. Dieser Beitrag ist demnach als ein vorläufiger Bericht zu verstehen.

I. Einleitung

HEUT reich/ morgen bleich;
heut starck/ morgen im Sarck.

Diese Zeilen entstammen nicht etwa einer Horrorgeschichte von Edgar Allan Poe oder einem sarkastischen Reim unseres Jahrhunderts, sie bilden vielmehr den Beginn einer "Erquickstunde" Heinrich Müllers, deren Subtitel lautet:

Heut roth/ morgen todt.¹

Diese Worte berühren unmittelbar den Themenbereich dieses Kolloquiums, denn wenn einerseits in medizinischer Hinsicht gilt, daß man ohne Blut nicht leben kann, so hängt der Begriff "Blut" auch in der christlichen Theologie aufs engste mit Leben und Tod zusammen, und es ist diese letzte Tatsache, auf die Müller in seiner oben zitierten "Haus= und Tisch=Andacht" hinweisen will. Wie unzählige andere Texte aus der christlichen Literatur der Barockzeit sind seine Ausführungen völlig daraufhin angelegt, den Menschen zu ermahnen, sich auf seinen Tod vorzubereiten. Die besagte "geistliche Erquickstunde" endet mit dem Ausruf "Mein JESU/ komm nur balde".² Die Bedeutung dieses Ausrufes dürfte dem Leser der Sammlung klar sein, denn weiter vorn hat Müller schon von der Überwindung des Todes durch Jesu Blut gesprochen.³ Im selben Band Müllers finden sich zwei weitere Andachten, die an dieser Stelle besonders erwähnt werden sollen, da sie in offensichtlichem Zusammenhang zu dem Thema dieses Beitrages stehen. Die erste lautet "Von der Krafft deß Bluts Christi" (Nr. CCXXXI; S. 697-701). Darin wird ausführlich dargelegt, daß das Blut Jesu Christi, des Gottessohnes, uns von allen Sünden rein macht (1. Joh. 1). Am Ende der Andacht folgt ein vollständiges Liedstrophenzitat:

[...] Bist du durstig nach dem Blut der

Menschen/ so bin ich durstig nach dem
Blut Jesu. Täglich knie ich für seine
Wunden nieder/ und seufzte:
O Jesu voller Gnad/
Auff dein Gebot und Rath
Kommt mein betrübt Gemüthe
Zu deiner grossen Güte/
Laß du auff mein Gewissen
Ein Blutes=Tröpflein fliesen!⁴

Die andere "Haus= und Tisch=Andacht", die ich erwähnen möchte, ist Nr. CCLX; ihre Überschrift lautet: "Vom Jüngsten Gericht. Hinauff!" (S. 806-812). Hier ist es Müllers Bestreben, darauf hinzuweisen, daß ein Christ das Jüngste Gericht nicht zu fürchten braucht. Am Ende wird Strophe 2 des Liedes "Wachet auf, ruft uns die Stimme" zitiert.⁵ Beim Lesen dieser zwei letzten Haus-

und Tischandachten, die beide Christus den Erlöser zum Gegenstand haben, wird es demjenigen, der mit Bachs Werk vertraut ist, nicht entgehen, daß in diesen Erquickstunden aus zwei Liedern zitiert wird, die wir in Bachs Oeuvre in einer gewissen Sammlung von sechs Kompositionen nacheinander wiederfinden: Es handelt sich um die sogenannten "Schüler-Choräle" BWV 645-650. In der Bachforschung hat man sich immer wieder gefragt, warum Bach diese Choräle, von denen wenigstens fünf einen Kantatensatz als Vorlage haben (siehe Tabelle), in einer Publikation vereinigt hat. Mit diesem Fragenkomplex wollen wir uns jetzt beschäftigen. Zunächst wäre der Frage nachzugehen, wann die sechs Choräle veröffentlicht worden sind.

Übersicht der "Schüler-Choräle" (Titel und Bezeichnungen nach dem Originaldruck) und ihrer Vorlagen.

BWV	Orgeltranskription	BWV	Kantate
645	Wachet auf rufft uns die Stimme, à 2 clav: et Pedal. Canto fermo in Tenore	140	Wachet auf, ruft uns die Stimme, Satz 4: Zion hört die Wächter singen [Choral; C.f. im Tenor]
646	Wo soll ich fliehen hin, od: Auf meinen lieben Gott, à 2 Clav: et Pedal.		Keine Vorlage bekannt
647	Wer nur den lieben Gott laesst walten	93	Wer nur den lieben Gott laesst walten, Satz 4: Er kennt die rechten Freudenstunden [Aria (Duet); S/A; C.f. in Str.]
648	Meine Seele erhebt den Herren, à 2 Clav. et Pedal	10	Meine Seel erhebt den Herren, Satz 5: Er denket der Barmherzigkeit [Duetto è Choral; A/T; C.f. in Tr/Ob]
649	Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ	6	Bleib bei uns, denn es will Abend werden, Satz 3: Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ/In dieser letz'ten betrübten Zeit [Choral; C.f. im Sopran]
650	Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter	137	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, Satz 2: Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret [Aria, C.f. im Alt]

II. Datierung

Die in unserer Zeit unter dem Namen ihres Stechers, Johann Georg Schüblers aus Zella (Thüringen), als "Schübler-Choräle" oder "Schüblersche Choräle" bekannt gewordenen Kompositionen werden auf der Titelseite des Originaldruckes, von dem sechs Exemplare (unter ihnen das Handexemplar des Komponisten) erhalten sind,⁶ wie folgt vorgestellt:⁷

SECHS CHORALE

von verschiedener Art
auf einer

Orgel

mit 2 Clavieren und Pedal
vorzuspielen
verfertigt von

Johann Sebastian Bach

königl: Pohl: und Chur.Saechß: Hoff=Compositeur
Capellm: u: Direct: Chor: Mus: Lips:

In Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer
Walde.

Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm. Bachen,
bey dessen Herrn

Söhnen in Berlin und Halle, u: bey dem Verleger zu Zella.

Der Originaldruck ist undatiert; er enthält weder eine Jahreszahl noch eine Plattennummer. Daß er in die letzten Lebensjahre Bachs fallen muß, ergibt sich aber aus der Angabe über den Vertrieb des Druckes, denn der Amtsantritt von Bachs Sohn Wilhelm Friedemann an der Liebfrauenkirche in Halle am 16. April 1746 bildet den *terminus ante quem non* für das Erscheinen der Choräle; da ein von Bachs Hand korrigiertes Exemplar des Druckes überliefert ist, muß der Druck vor dem Tod des Komponisten am 28. Juli 1750 entstanden sein.⁸ Es handelt sich hier mit Sicherheit um das späteste Druckwerk Bachs, das zu Lebzeiten des Komponisten erschienen ist.

Heinz-Harald Löhlein, der Herausgeber dieser Werke in der Neuen Bach-Ausgabe, meint, der Originaldruck sei "um 1748, vielleicht ein Jahr früher oder ein Jahr später, erschienen".⁹ Wenn man davon ausgeht, daß die Veröffentlichung der Choräle nicht unmittelbar der des Musikalischen Opfers folgte, dürften sie nicht vor 1748 erschienen sein. Ein sehr später Erscheinungstermin, wie die Ostermesse 1750, kommt Löhlein zufolge nicht in Betracht, "weil die Zeit für Bachs gründliche Revision seines Handexemplars eingerechnet werden muß und ihn sein fortschreitendes Augenleiden [...] zuletzt an jeglicher Schreibearbeit hinderte".¹⁰

In der *Specificatio der Verlassenschaft* Bachs gibt es die Angabe eines Geldbetrages, den Bach Schübler schuldete: "[...] Herr Schüblern bezahlt 2 [Reichsthaler] 16 [Groschen]".¹¹ Es handelt sich hier um eine der sehr wenigen Schulden Bachs. Randolph N. Currie erwähnt dies schon in einem Aufsatz aus dem Jahre 1973 und meint, es sei absurd zu denken, Bach habe eine Schuld zwei oder drei Jahre lang ausstehen lassen.¹² Er teilt mit, daß Bach am 12. Juli 1747 2 Thaler, 12 Groschen an Schübler gezahlt habe, während die Widmung des von diesem gestochenen Musikalischen Opfers mit dem Datum 7. Juli 1747 versehen sei¹³ und folgert: "Since Bach seems to have settled his debts promptly, can he have brought this work [d.h. die Schübler-Choräle] to press in the last months of his life [...]?"¹⁴ Die Zahlung von 2 Thalern, 12 Groschen erfolgte am 10. Juli 1747 – also noch zwei Tage eher – an Breitkopf in Leipzig, der den Widmungstext druckte.¹⁵ Löhlein meint, der besagte "Herr Schübler" sei nicht eindeutig Johann Georg;¹⁶ dies kann aber kaum ernsthaft bezweifelt werden.¹⁷ Die Annahme einer späten Herausgabe ist Löhlein zufolge im Hinblick auf das Handexemplar unberechtigt. Eine Erklärung der ausstehenden Schuld unterbleibt bei ihm allerdings. Außerdem erscheint es

fraglich, ob Bachs "Augenleiden" eine späte Erscheinungszeit wirklich ausschließt. Die Zahl der im Druck stehengebliebenen Stichfehler scheint mir – mit Löhlein – nämlich nicht nur auf bloß einen Revisionsgang hinzuweisen,¹⁸ sondern auch – mit Hans David – ein Indiz für die schwere Lesbarkeit von Bachs Manuskript, das Schübler als Vorlage gedient hat, zu sein und damit die bereits vorhandenen Leseprobleme Bachs zur betreffenden Zeit zu implizieren.¹⁹ Yoshitake Kobayashi hat festgestellt, daß Bachs Schrift am 31. Juli 1748 noch durch und durch intakt, am 6. Oktober jedoch unvermittelt schlechter geworden war, so daß der Beginn der krisengeprägten Schriftphase Bachs in der Zeit zwischen Anfang August und Anfang Oktober 1748 anzusetzen ist.²⁰ Daß die Schrift immer klobiger wurde, hat aber – entgegen der bis vor kurzem verbreiteten Meinung – nicht unmittelbar mit einer Augenkrankheit zu tun. Vielmehr scheint eine diabetische Erkrankung Ursache der Schriftveränderungen mit krisenhaften Verschlechterungen gewesen zu sein.²¹

Aus diesen Erkenntnissen der jüngeren Bachforschung folgt zunächst nicht nur, daß Bachs Reinschrift der Schübler-Choräle, die dem Druck als Vorlage gedient hat, tatsächlich nach der Veröffentlichung des Musikalischen Opfers zustande gekommen ist, sondern auch, daß der *terminus post quem* für die Drucklegung möglicherweise später angesetzt werden muß, und zwar im August 1748.²² Außerdem aber kann aufgrund heutiger Erkenntnisse eine gewissenhafte Revision des Handexemplars durch Bach kurz vor seinem Tode – im Gegensatz zu Löhlein – nicht ausgeschlossen werden. Im Nekrolog von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola (der wichtigsten Quelle über Bachs Krankheit) wird berichtet, daß es sich zehn Tage vor Bachs Tode mit seinen Augen zu bessern schien, so daß er einmal des Morgens wieder *ganz gut* sehen konn-

te.²³ Diese Mitteilung entspricht heutigen medizinischen Kenntnissen des besagten Krankheitsbildes, nach denen eine vorübergehende Augendrucksenkung vor dem finalen, wahrscheinlich zentralen encephalomalacischen Insult (Hirnerweichungsherd) eine – ebenfalls vorübergehende – Sehverbesserung bewirkt haben kann.²⁴

Kurz gesagt ist es also denkbar, daß Bach seine Sammlung nicht vor August 1748 zur Drucklegung angeboten hat. Da der Verlauf von Bachs Krankheit es erlaubt, eine von ihm vorgenommene Revision seines Handexemplars noch im Juli 1750 anzusetzen, kann sogar ein sehr später Erscheinungstermin nicht ausgeschlossen werden.

III. Der musikalische Bauplan

Als eine zum größeren Teil aus Transkriptionen bestehende Reihe von Kompositionen nehmen die Schübler-Choräle eine Sonderstellung in Bachs Orgeloeuvre ein. Diese Position wirft die Frage nach Bachs Gründen für die Publikation auf. Eine kritische Besprechung der in der Literatur vertretenen Ansichten – deren Voraussetzungen im allgemeinen schon unzutreffend sind (noch 1993 behauptete Martin Geck, die sechs Werke seien für den Verleger Johann Georg Schübler zusammengestellt²⁵) – wird in meinem Buch erfolgen. Um einen Versuch zur Beantwortung dieser Frage zu unternehmen, wenden wir uns zuerst dem Aufbau der Sammlung zu.

3.1. Die Anzahl der Choräle

Mit der Anzahl der Choräle, sechs, schließt sich Bach der spätestens mit Arcangelo Corellis Op. 1 (1681) anfangenden Gepflogenheit der Komponisten an, instrumentalmusikalische Zyklen von Einzelwerken ähnlicher Besetzung vorzugsweise zwölf- oder sechs-

gliedrig anzulegen. Die Feststellung, es handle sich hier nur um eine verbreitete Konvention, ist eine ungenügende Erklärung dieses Brauches.²⁶ Es fällt auf, daß uns die Serienzahlen in etlichen Quellen durchaus deutlich bewußtgemacht werden: Zahlreiche Titelblätter "nennen ausdrücklich und zumeist mit dem ersten Wort die 'Anzahl' der zur Serie gehörenden Kompositionen"²⁷ – so auch das Titelblatt der Schübler-Choräle.

In der musikalischen Zahlenlehre, die seit dem Mittelalter und bis ins 18. Jahrhundert hinein die pythagoräischen Prinzipien als tragenden Grund von Musikanschauung und verständnis darstellt, spielt die Zahl sechs eine entscheidende Rolle. Auch für Komponisten aus Bachs Zeiten galt die Zahl 6 als *signum perfectionis*; sie wurde mit dem Begriff "Vollkommenheit" assoziiert. Ein Überblick über Bachs Oeuvre lehrt uns, daß, wenn man unter seinen offenkundig zyklisch angelegten Instrumentalwerken die reinen Tonartzyklen und nicht numerisch konzipierten Zyklen aussondert, alle verbleibenden Reihen sechsgliedrig sind.²⁸ Diese neun Zyklen, von denen der der Schübler-Choräle als letzter zusammengestellt wurde und demnach gleichsam den Abschluß dieses Bachschen Verfahrens bildet, schöpfen nicht nur exakt den Tonartenbestand der Inventionen bzw. der Werke Vivaldis aus (und sind demnach ihrerseits hinsichtlich der Tonarten "umfassend"), sondern zeigen auch teils evidente, teils verstecktere Merkmale durchdachter Disposition.²⁹

3.2. Die Disposition der Choräle




Die Disposition der Schübler-Choräle wurde bisher in der Literatur ungenügend erkannt, bzw. dargestellt. Obwohl offenbar nicht leicht durchschaubar, ist die Sammlung gleichwohl nach mehreren Gesichtspunkten geordnet. Die Frage nach ihrer inneren Struktur läßt sich am deutlichsten anhand

einer Synopse beantworten.

Martin Taesler spürte einen geschlossenen Aufbau der Sammlung, als er der Reihe nach zwei Trios, zwei Quartette, und wiederum zwei Trios konstatierte und außerdem die Faktur der beiden Ecktrios als vergleichbar betrachtete.³⁰ Tatsächlich ermöglicht die Stimmenzahl eine solche Unterteilung in drei Gruppen, wie aus der Synopse leicht abzulesen ist. Außerdem kann darauf hingewiesen werden, daß die beiden vierstimmigen Stücke hinsichtlich der Faktur ähnliche Vorlagen haben, in denen die Mittelstimmen jeweils als vokales Duett konzipiert sind, während der Cantus firmus in beiden Sätzen instrumental besetzt ist. Weiter dürfte diese Unterteilung in drei Gruppen von jeweils zwei Stücken eine Bestätigung in der musikalischen Konzeption und den daraus folgenden technischen Ansprüchen an den Organisten finden: Die beiden letzten Choräle zeigen (fast) unverändert übernommene, nicht leicht zu spielende Violoncello-Piccolo-solo bzw. Soloviolinfiguration (einmal *sinistra*, einmal *dextra* ausgeführt); die beiden vorhergehenden Choräle sind hinsichtlich der Bewegung die ruhigsten der Sammlung; die zwei ersten halten mehr oder weniger die Mitte.³¹ Es gibt aber auch andere Aspekte, die eine Ordnung der Sammlung erkennen lassen.

In zwei aufeinanderfolgenden Kompositionen (BWV 646 und 647) ist der Cantus firmus dem Pedal zugeordnet; der Cantus firmus erscheint dort in Tenorlage. Bei den zwei hieran anschließenden, ebenfalls aufeinanderfolgenden Kompositionen (BWV 648 und 649) wird der Cantus firmus mit der rechten Hand gespielt und befindet sich im Sopran. Wir haben es hier also mit zwei Gruppen zu tun, deren zwei Stücke tonartlich jeweils eine kleine Sexte voneinander entfernt sind. Die zwei übrigbleibenden Kompositionen bilden in mehrfacher Hinsicht den Rahmen.

Synopse

BWV	645	646	647	648	649	650
Stimmzahl	drei		vier		drei	
Bewegung	vornehmlich 		vornehmlich 		virtuose  -Figuration	
Taktanzahl	74	33	50	35	59	66
C.f. in	L.H.	Ped.		R.H.	R.H.	Ped.
C.f.-Lage	Tenor	Tenor		Sopran	Sopran	Tenor
C.f. im Originaldruck notiert auf	mittlere Linie	untere Linie		obere Linie	obere Linie	mittlere Linie
Tonart	Es-Dur	e-Moll	c-Moll	d-Moll	B-Dur	G-Dur

Zunächst sind BWV 645 und 650, wie bereits festgestellt wurde, beide dreistimmig angelegt. Sie zählen auch im Vergleich zu den anderen Chorälen die meisten Takte der Sammlung. Außerdem fällt auf, daß der Cantus firmus jeweils in Tenorlage vorkommt. Allerdings dürfte stutzig machen, daß dieser beim ersten Choral in die linke Hand, beim letzten Choral aber ins Pedal gelegt wird: Ein solcher Unterschied ist ja bei BWV 646 und 647 (zweimal Tenorlage; zweimal Pedal) sowie bei BWV 648 und 649 (zweimal Sopranlage; zweimal rechte Hand) nicht nachzuweisen. Wie sehr BWV 645 und 650 jedoch tatsächlich als Rahmen konzipiert sind, geht aus dem *Originaldruck* hervor.

Die schriftliche Fixierung musikalischer Werke kann nämlich nach verschiedenen Gesichtspunkten erfolgen. Während moderne Ausgaben vor allem die praktische Ausführung im Auge haben, wird in den Originaldrucken Bachscher Musik oftmals auch oder

sogar in hohem Maße die Sichtbarmachung der Kompositionsstruktur beabsichtigt.³² (Ein einschlägiges Beispiel aus Bachs Orgelmusik bilden die ebenfalls in den letzten Jahren seines Lebens veröffentlichten Canonischen Veränderungen BWV 769, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe.³³) Da nun in BWV 650 der Cantus firmus im Pedal liegt, wäre vielleicht zu erwarten gewesen, daß dieser im Druck auf der unteren Linie notiert sein würde, wie etwa in BWV 646 der Fall ist. Er wird aber wie bei BWV 645 sehr wohlüberlegt auf der mittleren Linie notiert, womit der strukturelle Zusammenhang der beiden äußeren Kompositionen der Sammlung (und damit ihre Rahmenfunktion) sichtbar gemacht und unterstrichen wird.³⁴ So begegnen wir dem Cantus firmus im Originaldruck zweimal auf der unteren Linie, zweimal auf der oberen Linie und (als Rahmen) zweimal auf der mittleren Linie.

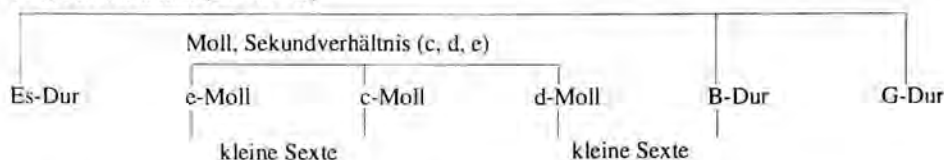
Zum Schluß seien den verwendeten Tonarten einige Worte gewidmet. Zunächst fällt auf, daß Bach die Sammlung tonartlich ausgeglichen konzipiert hat: Es gibt drei Stücke in Dur und drei in Moll. Die Moll-Kompositionen folgen unmittelbar aufeinander und werden somit von den Werken in Dur umrahmt, wobei Bach – wie bereits festgestellt wurde – die Reihenfolge so angelegt hat, daß die zweite und dritte sowie die vierte und fünfte Bearbeitung jeweils im Sext-Abstand voneinander liegen. Weiter sei bemerkt, daß sich eine Ordnung ergibt, wenn man die Kompositionen gemäß der Tonleiter einreihet: Die Moll-Tonarten liegen im Sekund-Abstand (c-d-e), die Dur-Tonarten im Terz-Abstand (Es-G-B). Aus der untenstehenden Übersicht schließlich wird der (möglicherweise unfreiwillige) Ansatz zur tonartlichen Symmetriebildung deutlich.

Zusammenfassend kann festgestellt wer-

König der Ehren BWV 137 den Text "Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret" zu singen hatte, verweist die Überschrift von BWV 650 auf Kaspar Friedrich Nachtenhöfers Lied "Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter auf Erden". Durch diese von Bach selbst vorgenommene Änderung – seine Beteiligung an der Drucklegung ist gesichert³⁶ – verweisen die Eckglieder des Zyklus beide auf das Kommen Christi, wie aus dem Text der ihnen zugrundeliegenden Lieder hervorgeht. Es scheint also so zu sein, daß die Konzeption der Sammlung mit den den Chorälen zugrundeliegenden Liedtexten zusammenhängt. Dieser Umstand dürfte uns nicht verwundern, denn ähnliches Verfahren Bachs finden wir etwa im *Orgel=Büchlein*, im dritten Teil der *Clavierübung* sowie in den "Leipziger Chorälen". Mit der Rolle der betreffenden Lieder haben wir uns jetzt also zu beschäftigen.

Tonartliche Planung

Dur, Terzverhältnis (Es - G - B)



den, daß der Zyklus – im Gegensatz etwa zu Christoph Wolffs Ansicht³⁵ – einen genau überlegten Bauplan aufweist. Die Choräle sind nach mehreren Gesichtspunkten geordnet. Diese wohlgedachte, in der bisherigen Literatur allerdings zum größeren Teil unbeachtet gebliebene Konzeption läßt eine dem Zyklus zugrundeliegende Idee vermuten. Diese Vermutung findet eine Bestätigung darin, daß die letzte Bearbeitung der Sammlung gegenüber ihrer Vorlage mit einem anderen Lied verbunden worden ist. Während die Altstimme im zweiten Satz der Kantate *Lobe den Herren, den mächtigen*

IV. Die den Schüler-Chorälen zugrundeliegenden Lieder

Bereits ein erster Blick auf die Lieder lehrt, daß die von der Musikwissenschaft geäußerten Ansichten hinsichtlich der den Schüler-Chorälen zugrundeliegenden Texte wenig Grund zu Vertrauen in ihre Folgerungen bieten. Wenn etwa Wolff meint, eine fehlende De-Tempore-Gliederung spreche dafür, daß kein musikalischer Spielzyklus beabsichtigt wäre (siehe weiter oben), ist einzuwenden, (a) daß es sich nur in drei Fällen (bei BWV 645, 648 und 650) um Lieder *de Tempore*

handelt, in den anderen drei Fällen (BWV 646, 647 und 649) um Lieder *omne Tempore*.³⁷ (b) daß ein solches Verhältnis zum Kirchenjahr einen andersartigen theologischen oder liturgischen Zusammenhang keineswegs ausschließt. Löhlein nennt die Bestimmung der Kantaten und führt zu den Schübler-Chorälen "die Angaben zu ihrer liturgischen Funktion im allgemeinen bzw. die 'Rubrik' des Liedes im Gesangbuch" auf.³⁸ Die Angaben sind jedoch ungenügend, da übersehen wurde, daß die Gesangbücher des 17. und 18. Jahrhunderts untereinander ein bestimmtes Lied oft unter verschiedenen Rubriken verzeichnen konnten. Löhleins Übersicht ist demzufolge nicht besonders erhellend.

Kaum zutreffender sind die von anderen Autoren gegebenen, nicht gerade gründlichen Charakterisierungen der Lieder. Für das Verständnis der Schübler-Choräle ist es wichtig, sich der Tatsache bewußt zu sein, wie praktisch und kreativ man die Lieder zu Bachs Zeiten verwendete. Bachs nachweislich lebendiger Umgang mit dem Liedgut stellt im Vergleich zu seinen Zeitgenossen keine Ausnahme dar. Um Einsicht in die Lage zu erhalten, gilt es also, die Texte der Lieder und ihre Quellen aus der Bachzeit zu studieren. Ihre mögliche Bedeutung innerhalb der Sammlung muß daraufhin aus dem Kontext abgeleitet werden. Dabei sollen auch die zum Teil unterschiedlichen Zuweisungen einiger Lieder in den Gesangbüchern zu Bachs Zeiten beachtet werden. Versuchen wir zunächst, die den beiden Eckgliedern der Sammlung zugrundeliegenden Lieder zu deuten.

4.1. Die BWV 645 und 650 zugrundeliegenden Lieder

Zum Text von BWV 645

Das Wächterlied erschien 1599 im *Frewden=Spiegel deß ewigen Lebens* (Frankfurt) mit der Überschrift "[...] von der Stimm zu Mitternacht und den klugen Jungfrauen, die ihrem himmlischen Bräutigam begegnen. Matth. 25".³⁹ Philipp Nicolai (1556-1608) schrieb seinen *Frewden=Spiegel* "als ein Zeugniß eines friedlichen, fröhlichen, christseligen Abschieds".⁴⁰ Er rät darin:

Ein Christ soll sich *getrost* darauf verlassen, sobald er selig in dem Herrn heut oder morgen entschläft, daß seine Seele dann fortschwebe mitten unter den heiligen freudenreichen Engeln, sehe Gott von Angesicht zu Angesicht und werde versammelt zu ihrem Volk.⁴¹

Die Grundlage des Liedes, Matth. 25,1-13, ist zugleich die Evangeliumlesung des 27. Sonntags nach Trinitatis. Die Kantate mit der 'Urfassung' von BWV 645 ist auch für jenen Sonntag (den 25. November 1731) entstanden. Die betreffende Epistel (1. Thess. 5,1-11) handelt vom Bereit-Sein für den Jüngsten Tag. In Gesangbüchern aus Bachs Umgebung wird das Lied diesen Gedanken entsprechend mit dem Kommen Christi, dem Jüngsten Gericht und dem Ewigen Leben in Verbindung gebracht.⁴²

Wenn man allerdings bedenkt, daß das Lied aus dem Wunsch heraus entstanden ist, "ein Zeugniß eines friedlichen, fröhlichen, christseligen Abschieds" (siehe oben) zu schaffen, man dabei die liturgische Tradition des Liedes im 17. und 18. Jahrhundert betrachtet und sich außerdem Bachs Alter und Gesundheitszustand zur Zeit der Konzeption des Zyklus vorstellt, könnte man sich fragen, ob Bach ähnliche Gründe wie Nicolai dazu bewogen haben, eine Art Zeugnis oder Vermächtnis herzustellen. Diese Frage kann jetzt noch nicht beantwortet werden; dazu haben wir zunächst die anderen Lieder zu studieren.

Zum Text von BWV 650

Daß Bach BWV 650 eine andere Überschrift gab, als die Vorlage vermuten ließ, ist höchst bedeutungsvoll. Die Worte aus dem zweiten Satz der 1725 für den 12. Sonntag nach Trinitatis komponierten Kantate *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137 lauten:

Lobe den Herren, der alles so herrlich
regieret
Der dich auf Adellers Fittichen sicher
geführt,
Der dich erhält,
Wie es dir selber gefällt;
Hast du nicht dieses verspüret?

Anstatt dieser zweiten Strophe aus dem Loblied Joachim Neanders, die Bach im Kantatensatz in verändertem Wortlaut beibehalten hat, wird der Orgelfassung das Incipit eines weniger bekannten Liedes von Kaspar Friedrich Nachtenhöfer (1624–1685) vorangestellt: „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter auf Erden“. Das Lied erschien 1667 in einer Ausgabe mit dem Titel *Coburgisches Gesang=Buch*. Wenn wir die Frage nach Bachs Beweggrund für die Erwähnung dieses Liedes beantworten wollen, müssen wir uns mit dessen Text beschäftigen. Von den in der Literatur erwähnten Charakterisierungen ist die Bezeichnung als „Weihnachtslied“ insofern richtig, als man sie durch Quellen begründet weiß. (Andere Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von einem Adventslied.⁴³) Die Überschrift des Liedes lautete ursprünglich: „Christi Menschwerdung der Menschen Seligkeit“.⁴⁴ Aus dem Text des Liedes wird jedoch deutlich, daß dieser gar nicht so eindeutig mit Weihnachten verbunden ist. Dies wird Bach nicht entgangen sein. In Strophe 2 etwa wird gesagt, daß Jesus den Menschen von der Erbsünde erlöst hat. In Strophe 5 wird Jesus gebeten, den Menschen ins ewige Leben zu

führen, wo er ewig in Freuden schweben kann. Diese Gedanken werden Bachs Wahl bestimmt haben, denn hier klingen dieselben eschatologischen Motive an, denen wir im anderen Eckglied der Sammlung begegneten. Das Kommen Christi, der 'adventus' ist gemeinsames Element beider Texte.

Auch wenn Bach die Musik dem früheren Text (BWV 137, Satz 2) nicht dermaßen exakt auf den Leib geschrieben hat, wie er es manchmal in anderen Kompositionen getan hat, wird er doch sicher darauf geachtet haben, daß der neue Text wenigstens zum Teil der schon existierenden Musik entsprach. Und tatsächlich stellt sich heraus, daß die beiden Texte einen Zusammenhang aufweisen. Ihm wird die Übereinstimmung mit Strophe 5 aufgefallen sein, die (wie sich beim Vergleich zeigt) nicht nur viel besser als die anderen Strophen zur Musik paßt, sondern auch inhaltlich der zweiten Strophe aus Neanders Lied entspricht.

Führe mich endlich, O Jesu, ins ewige
Leben,
welches du allen, die glauben, versprochen
zu geben,
da ich bey Gott
ohne noth, jammer und Tod,
ewig in freuden kan schweben.⁴⁵

In beiden Texten ist davon die Rede, daß der Mensch von Gott *geführt* wird. Im früheren Text ist dieses Führen mit „auf Adellers Fittichen“ genauer beschrieben, während auch gesagt wird, daß Gott den Menschen „erhält“. Im späteren Text wird vom Führen ins ewige Leben gesprochen. In der christlichen Symbolsprache aber ist der Adler Sinnbild der Erneuerung oder Verjüngung und Zeichen der himmelstürmenden Seele. Bach war mit diesem Sinnbild nachweislich vertraut.⁴⁶

Sowohl Nachtenhöfers Lied als auch der Text von Satz 2 aus BWV 137 weisen einen freudigen Grundklang auf, dem die Musik je-

weils entspricht. Die kreisende Sechzehntel-Bewegung in der Violine im Kantatensatz (musikalisch-rhetorisch mit dem Terminus *circulatio* bezeichnet), dürfte vom Bild des fliegenden Adlers inspiriert worden sein; die Figur läßt sich aber in BWV 650 ausgezeichnet mit der Textidee des "In-Freuden-Schwebens" verbinden. Daß der Halteton auf "erhält" in BWV 137,2 bei Unterlegung von Strophe 5 aus Nachtenhöfers Lied dem Wort "Gott" Nachdruck verleiht, wird Bach nicht ungelegen gewesen sein.

Zusammenfassend kann man sagen, daß es offenbar eschatologische Motive gewesen sind, die Bach dazu bewogen haben, BWV 650 seine heutige Überschrift zu geben und diesem Choral – zusammen mit BWV 645 – eine Rahmenfunktion zu verleihen. Denn in beiden Kompositionen wird offenbar auf das Eingehen in die Ewigkeit angespielt; Bach wird das Kommen Christi in diesem Kontext also jeweils im eschatologischen Sinne gemeint haben. Wie verhält es sich mit den anderen Chorälen? Um dies zu klären, werden wir uns zunächst mit den beiden anderen dreistimmigen Kompositionen befassen, die ihren Platz in der Sammlung jeweils neben den besprochenen Werken haben.

4.2. Die BWV 646 und 649 zugrundeliegenden Lieder

Zum Text von BWV 646

Die Überschrift von BWV 646 erwähnt zwei Choräle: "Wo soll ich fliehen hin" und "Auf meinen lieben Gott". Entgegen den anderen Chorälen ist hier keine Liedstrophe anzuweisen, die ursprünglich mit der Musik verbunden gewesen wäre, da eine Vorlage aus einer Kantate nicht bekannt ist. Der Analogieschluß hat einigen Forschern als Argument für eine Transkriptionsthese gedient: Es dürfte sich hier, wie bei den anderen fünf Sätzen, um die Transkription eines Satzes aus

einer Kantate handeln, die in diesem Fall verschollen sei. Alfred Dürr hingegen hat das Werk als eine Umarbeitung von BWV 694 bezeichnet.⁴⁷ Wenn man sich allerdings beim Vergleich der beiden Stücke die Verschiedenheit in Tonart (e-Moll, g-Moll), Metrum (c, 3/4), sowie Lage und Mensur des Cantus firmus (Mittellage, Baßlage; kurze Mensur, lange Mensur) vergegenwärtigt, kann man Dürr in seiner Ansicht nicht folgen.⁴⁸ Andererseits kann aufgrund einer nur vermutlichen Analogie die Transkriptionsthese nicht als wahrscheinlichere Deutung gelten. Demnach gibt es keinen Grund, die Bearbeitung nicht einfach als ursprüngliches Orgelwerk zu betrachten, da (a) ein Kantatensatz als Vorlage nicht nachweisbar ist, (b) aus einem Vergleich hervorgeht, daß sich das Werk gegenüber den anderen Gliedern der Sammlung durch eine für die Orgel sehr viel typischere Schreibweise auszeichnet, (c) die Neukomposition eines Werkes auch einem Meister wie Bach die Konzeption eines musikalischen Bauplans für die Sammlung erleichtert hat (wie aus einer Bestandsaufnahme transkriptionsfähiger Kantatensätze hervorgeht⁴⁹) und den Entwurf eines theologischen Bauplans für die Sammlung ermöglicht hat (wie im folgenden zu zeigen ist).

Peter Williams hat darauf hingewiesen, daß die beiden Incipits in der Überschrift von BWV 646 gleichsam Frage und Antwort darstellen.⁵⁰ Diese Feststellung trifft zu, aber genügt nicht zur Erklärung von Bachs Vorgehen. Es gibt in seinem Orgelwerk mehrere Beispiele von textgebundenen Kompositionen mit Doppeltiteln. Den betreffenden Textpaaren sind jeweils Quellen oder Themen gemeinsam. Wir werden jetzt nachgehen, wie sich dies bei BWV 646 verhält.

In seiner Sammlung *DEVOTI MUSICA CORDIS, Hauß= vnd Herz=Musica* (1630) hat Johann Heermann (1585-1647) das Lied "Wo soll ich fliehen hin" veröffentlicht; die Über-

schrift lautet: "Trostgesängelein, darinnen ein betrübtes Hertz alle seine Sünden mit wahrem Glauben auff Christum leget. Aus Taule-ro".⁵¹ Heermann hat dem "Gesängelein" den "Ton" des Liedes "Auf meinen lieben Gott" zugewiesen.⁵² Die Frage aus der ersten Zeile von Strophe 1 wird in Strophe 2 beantwortet. Das ganze Lied ist von Christi Kreuztod und der Erlösung durch sein Blut geprägt. Bach war sich zweifellos schon seit seiner Jugend der Tatsache bewußt, daß das Lied dieselbe Melodie wie "Auf meinen lieben Gott" hatte, denn dies wird auch in der Überschrift zu Heermanns Lied im Eisenachischen Gesangbuch mitgeteilt. Der Dichter des Liedes "Auf meinen lieben Gott" dürfte Siegmund Weingärtner gewesen sein, ein Pfarrer in oder bei Heilbronn um 1600.⁵³

Zunächst haben die beiden betreffenden Lieder die von dem alten Niederländer Jacob Regnart (1540-1599) geschaffene Melodie gemeinsam.⁵⁴ Weiter wurde festgestellt, daß die beiden ersten Zeilen der Lieder Frage und Antwort darstellen.⁵⁵ Drittens weisen die beiden Liedtexte inhaltlich eine deutliche Übereinstimmung auf. Sie bieten Trost und erwähnen die Überwindung des Todes durch Christi Blut; ihre Schlußstrophe haben sie gemeinsam. Mit diesen Beobachtungen wäre allerdings eine ungenügende Darstellung der Lieder und ihrer Stelle in der Schübler-Sammlung gegeben. Wir haben womöglich auch hier der Frage nachzugehen, in welchem Kontext sie in Bachs theologischem Umfeld verstanden und verwendet worden sind. Dahingehende Nachforschungen führen zu dem in diesem Zusammenhang bedeutungsvollen Ergebnis, daß aus beiden Liedern besonders dann zitiert wird, wenn von eschatologischen Themen die Rede ist.⁵⁶ Die Lieder erscheinen also oftmals als Trostlieder, insbesondere beim Sterben.⁵⁷ Daß das Lied von Heermann auch im Zusammenhang mit dem Abendmahl zitiert wird,⁵⁸ ist nicht verwunderlich, handelt doch

der Text ausführlich vom Blute Christi. Allerdings sollte man außerdem bedenken, daß auch das Abendmahl eschatologisch zu verstehen ist (und nicht nur ein Im-Gedächtnis-Behalten bedeutet). August Pfeiffer umschreibt das Abendmahl sehr bezeichnend als "ein Stärckmal gegen die Todes=Reise".⁵⁹ Wir wissen, daß auch Bach kurz vor seinem Tode dieses "Stärckmal" erhielt; der Abendmahlspender war Dr. Christoph Wolle. Und Heinrich Müller etwa führt über das Wort "Abendmahl" wie folgt aus:

Ein Abendmahl/ weil Christus das Heyl am
Abend der Welt erworben hat. [...] die Zeit
nach Mosen unter dem Messias [hieß] der
Welt Abend/ das Ende der Welt/ die letzte
Stunde/ da starb Christus/ und bracht der
Welt das Heyl. Ein Abendmahl/ weil das
Heyl im Christo dann am nöth= und
nutzlichsten ist/ dann am süssesten
schmäckt/ wann der Abend dieses Lebens
einbricht/ dann heißt:

Wo wilt du hin weils Abend ist/
Verliebter Pilgram JESU Christ?
Ach bleib doch hier/
Und ruh in mir/
Ich laß dich nicht/
Du wahres Licht [...]⁶⁰

(Man bemerke, wie sehr diese Worte dem Lied "Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" – siehe weiter unten – entsprechen!) Das andere in der Überschrift von BWV 646 erwähnte Lied erscheint in den Gesangbüchern sogar in der Rubrik "Vom Sterben und Begräbnis".⁶¹

Da die jeweiligen Strophen beider Lieder mehrmals Ähnlichkeiten aufweisen, dürfte Bach sich in seiner Komposition nicht auf die Vertonung nur einer Strophe beschränkt haben. Vielmehr wird er sich für eine Darstellung der allgemeinen Textidee entschieden haben, wobei die beiden freien Stimmen mit ihrer fließenden Sechzehntelbewegung und chiasmatischen Motivik bildhaft auf das Strömen des Blutes Christi und dessen Kreu-

zigung anzuspielen scheinen, während die Gesamtanzahl der Takte möglicherweise bewußt auf 33 festgelegt worden ist: Diese Zahl ist ja Zeichen des irdischen Lebens und des Opfertodes Christi.⁶²

Zum Text von BWV 649

Die Entstehungsgeschichte des Liedes "Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" ist etwas kompliziert. An dieser Stelle sollen nur die ersten beiden Strophen, die zusammen im dritten Satz von Bachs Kantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6 zitiert werden, zur Sprache kommen; sie haben ihre eigene Geschichte. Strophe 1 ist die Verdeutschung einer von Philipp Melancthon 1551 geschriebenen, sich an das Wort der Emmaus-Jünger anlehrenden lateinischen Strophe:

Vespera iam venit. Nobiscum, Christe,
maneto,
extingui lucem nec patiare tuam!⁶³

Die deutsche Version erschien 1579, angehängt an das Lied "Danket dem Herrn heut und all Zeit" von Nicolaus Herman.⁶⁴ Die heutige zweite Strophe erschien 1602 in einem Buch mit Gebeten und Psalmen für Kinder in Jungfrauschulen zu Freiberg.⁶⁵ Sie lehnt sich an ein Reimgedicht von Selnecker an. Die Melodie liegt in einem vierstimmigen Satz von Seth Calvisius aus dem Jahre 1594 vor, aber sie scheint wenigstens schon 1589 existiert zu haben. Das Lied findet man in den Gesangbüchern der Bachzeit im allgemeinen beim zweiten Ostertag. Den beiden im besagten Kantatensatz von Bach zitierten Strophen begegnet man zuweilen auch anderswo, eingeschoben zwischen den Strophen anderer Lieder; in Bachs Kantate erklingen sie aber am zweiten Tag des Osterfestes.

Grundsätzlich gibt es nicht den geringsten Anlaß, von vornherein anzunehmen, daß sich die Schübler-Choräle auf eine andere

Strophe als ihre Vorlagen bezögen (solange nicht Bach selbst dazu einen Fingerzeig gibt, wie bei BWV 650). Nun wird in der musikwissenschaftlichen Literatur immer wieder behauptet, die Vorlage habe die Strophe "Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" als Text.⁶⁶ Das ist jedoch eine Simplifikation, denn auch die Strophe "In dieser letzt'n betrübten Zeit" wird in der Kantate zur selben Musik gesungen. Freilich wird der Cantus firmus im Orgelsatz nicht wiederholt, aber das wäre auch unlogisch, da der Text hier ja nicht vorgetragen wird. Es wäre aber ein Irrtum, daraus zu schließen, daß Bach die Musik nur auf die erste Strophe bezogen hätte. Vielmehr wird er versucht haben, der Textidee beider Strophen gerecht zu werden. Diese lauten in Bachs Kantate so:

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
Weil es nun Abend worden ist,
Dein göttlich Wort, das helle Licht,
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzt'n betrübten Zeit
Verleih uns, Herr, Beständigkeit,
Daß wir dein Wort und Sakrament
Rein bhalt'n bis an unser End.

Das Wort "Abend" in Strophe 1 sollte man nicht ausschließlich im Sinne von Abend als Ende des Tages verstehen. Theologisch bedeutet das Wort "Abend" viel mehr: Es weist auch auf den Lebensabend sowie den Abend der Weltzeit hin. So gesehen, beinhaltet der Anfang der nächsten Strophe eine Bekräftigung dieses Begriffes. In der theologischen Literatur aus der Zeit Bachs wurden die beiden Strophen durchaus in diesem Sinne verstanden.⁶⁷

In den theologischen Quellen werden die beiden Liedstrophen oft zusammen zitiert. In dieser Hinsicht bildet Bachs Kantatensatz also keine Ausnahme. Daß die Strophen im Kontext der Schübler-Choräle überdies gemäß der theologischen Literatur im eschatologischen Sinne verstanden werden sollen,

kann nicht bezweifelt werden. Einmal mehr klingt hier das Thema "Zeit und Ewigkeit" an, dem wir auch in den anderen Liedern begegnet sind. Umso stärker drängt sich der Gedanke auf, Bach habe mit dem Zyklus ein musikalisches Vermächtnis, ja, ein musikalisches Stück *ars moriendi* schaffen wollen. Studieren wir schließlich die beiden vierstimmigen Kompositionen der Sammlung,

4.3. Die BWV 647 und 648 zugrundeliegenden Lieder

Zum Text von BWV 647

Das Lied "Wer nur den lieben Gott läßt walten", gedichtet vom Weimarer Bibliothekar Georg Neumark (1621-1681), erschien erstmals 1657 in dessen *Fortgepflanztem Musicalisch=poetischen Luftwald*. Die Überschrift lautet hier: "Trostlied, daß Gott einen jeglichen zu seiner Zeit versorgen und erhalten will. Nach dem Spruch: 'Wirf dein Anliegen auf den Herrn, der wird dich wohl versorgen. Ps. 55,23'." An dieser Stelle findet sich auch schon die Melodie, die ebenfalls von Neumark stammt und vermutlich gleichzeitig mit dem Lied entstanden ist. Das Lied ist in kurzer Zeit bekannt und beliebt geworden.⁶⁸

Das Trostlied, das in den Gesangbüchern zu Bachs Zeiten in Rubriken wie "Vom Christlichen Leben und Wandel" (Eisenach 1673), "Von Creutz/Verfolgung und Anfechtung" (Weimar 1713) sowie "Von der göttlichen Regierung und Vorsorge" (Schemelli) erscheint, zeugt von großem Vertrauen auf Gott. Wir wissen in diesem Fall genau, zu welcher Strophe Bach die Musik komponiert hat, denn in der Kantate erklingt dazu die vierte Strophe:

Er kennt die rechten Freudenstunden,
Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;
Wenn er uns nur hat treu erfunden
Und merket keine Heuchelei,

So kommt Gott, eh wir uns versehn,
Und lässet uns viel Guts geschehn.

Ohne jeden Zweifel ist das Thema hier die Endlichkeit des Lebens. Von Tod und Sterben her gewinnt das Leben zum Ende hin auch die rechte Endlichkeit, d.h. die geschöpfte Freude am Leben. Die gezählten Stunden des Menschen werden Freudenstunden.⁶⁹ In der Sterbestunde kommt Gott ganz besonders, "eh wir uns versehn". Der Affekt der *figura corta* entspricht dem Wort "Freudenstunden". Daß auch die Todesstunde als etwas Erfreuliches aufgefaßt werden konnte, bezeugt – um nur ein Beispiel zu nennen – etwa Bachs Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161. Dort wird das Seufzen nach der Todesstunde als "Lust, bei Christo bald zu weiden" gedeutet. Bach interpretiert die "süße Todesstunde" in BWV 161 christologisch: "Im Tod kommt Christus, hier findet die Begegnung mit dem Heiland statt".⁷⁰ Eben an dieses Kommen dürfte Bach bei BWV 647 im Kontext der Schübler-Choräle gedacht haben, als er die Zeile "So kommt Gott, eh wir uns versehn" las. Es sei an dieser Stelle noch darauf hingewiesen, daß Neumarks Lied zu Bachs Zeiten nachweislich bei Beerdigungen gesungen wurde.⁷¹

Zum Text von BWV 648

Zum Schluß seien dem Text, der dem anderen vierstimmigen Werk der Sammlung zugrundeliegt, einige Worte gewidmet. Hierbei handelt es sich um das deutsche Magnifikat (Lukas 1,46-55). Die deutsche Fassung hat die ursprüngliche gregorianische Melodie behalten: Diese ist der *tonus peregrinus*, der 9. Psalmton. Zunächst dürfte unklar sein, was nun eine Magnifikat-Vertonung in einer sonst offenbar so eschatologisch geprägten Sammlung zu bedeuten habe. Am einfachsten wäre diese Frage sicher mit der Feststellung beantwortet, Bach habe bei der Transkription nicht viel Auswahl gehabt; es habe

sich keine vom Text her geeignetere Komposition angeboten. Und tatsächlich geht aus einer Bestandsaufnahme hervor, daß die beiden vierstimmigen Kompositionen, die die Mitte der sechs Schübler-Choräle bilden, anscheinend die einzigen Sätze ihrer Art sind, die eine Transkription erlauben.⁷² Aber auch wenn diese Erklärung in gewisser Weise zutrifft, wäre man damit doch an einigen Anhaltspunkten vorbeigegangen.

Erstens sei auf die Verbindung des Liedes mit den abendlichen Vespern hingewiesen. Sicherlich wurde Marias Lobgesang in den Gesangbüchern der Bachzeit mit Mariae Heimsuchung in Verbindung gebracht; von alters her aber ist dieser Lobgesang Bestandteil der Vesperliturgie gewesen. Auch in Leipzig wurde, wie uns Christoph Ernst Sicut mitteilt, in den Vespertagesdiensten nach der Predigt "das Magnificat an gemeinen Sonntagen Teutsch gesungen/ an hohen Festen aber Lateinisch musiciret".⁷³ Es wurde bereits erwähnt, daß auch die folgende Komposition der Sammlung, BWV 649, mit dem Begriff "Abend" verbunden ist, wobei das Wort Abend theologisch gesehen viel mehr als nur den "Abend des Tages" bedeuten kann. In diesem Umstand dürfte Bach einen ersten Anlaß gesehen haben, die Transkription für die Sammlung vorzunehmen.

Zweitens muß man den zugrundeliegenden Text im Auge behalten. Denn auch hier geht – wie bei BWV 645 und 647 – aus dem betreffenden Kantatensatz unzweideutig hervor, zu welcher Strophe Bach die Musik ursprünglich komponiert hat. Es handelt sich um Strophe 4. Diese lautet so:

Er denket der Barmherzigkeit
Und hilft seinem Diener Israel auf.

Theologisch gesehen haben diese Worte an sich nicht unbedingt etwas mit Mariae Heimsuchung zu tun; vielmehr wird hier das Vertrauen ausgesprochen, daß Gott gnädig ist und seinem Diener zu Hilfe kommt. (Man

kann hier einen Zusammenhang zum Text des vorhergehenden Werkes, BWV 647, sehen, der ebenfalls von Vertrauen auf Gott zeugt.)

Drittens erscheint es angemessen, hier einen Vergleich mit Bachs *Magnificat* BWV 243 vorzunehmen. Denn bezeichnenderweise erklingt der Cantus firmus in den 12 Sätzen dieser Komposition außer im Eingang- und Schlußsatz nur einmal; dies geschieht ausgerechnet zu demselben Text, außerdem wiederum als instrumentales Zitat und in hoher Lage. Offenbar versinnbildlicht Bach Gottes Sich-Erinnern an seine Barmherzigkeit durch den altbekannten *tonus peregrinus*. Daß auf Gottes Barmherzigkeit besonders in der Todesstunde gehofft wird, braucht nicht näher erläutert zu werden.⁷⁴

Schließlich sei daran erinnert, daß in dieser Komposition (wie in BWV 647) ein Duett vorhanden ist. Wir wissen, daß Bach die Duettform oft verwendet hat, um damit die liebevolle Beziehung zwischen dem Bräutigam Christus und der gläubigen Seele, der Braut, darzustellen.⁷⁵ Daß der Gedanke daran, daß "die Seele mit ihrem Heylande im Himmel ewig vereinigt wird", wie Erdmann Neumeister es ausdrückt,⁷⁶ Bach dazu veranlaßt hat, zwei Sätze mit Duetten in die Sammlung zu beziehen, erscheint sehr wohl möglich.

V. Die theologische Disposition der Choräle; Bachs Gründe für die Publikation

Das Studium der den Schübler-Chorälen zugrundeliegenden Lieder ergibt, daß diese untereinander einen deutlichen Zusammenhang aufweisen und außerdem sehr bewußt gruppiert sind. Die Lieder "Wachet auf" und "Kommst du nun Jesu" handeln beide vom Kommen Jesu; das *advenire Christi* ist gemeinsames Element beider Texte. Mit den

Rahmenkompositionen der Sammlung zielt Bach also offenbar auf das Eingehen in die Ewigkeit und die Vereinigung mit Christo ab: die Vereinigung von Jesu und Seele, von Bräutigam und Braut ("Wachet auf"), von Himmel und Erde (Kommst du nun Jesu, Str. 1 und 5). Den die beiden Rahmenkompositionen flankierenden Bearbeitungen liegen Lieder zugrunde, die in der Theologie zu Bachs Zeiten nachweislich in eschatologischem Sinne verstanden wurden und oft dann zitiert werden, wenn vom Sterben, vom Lebensabend die Rede ist. Die zwei den mittleren Kompositionen zugrundeliegenden Lieder zeigen schließlich beide Textstellen, die sich im hiesigen Kontext kaum anders als im eschatologischen Sinne deuten lassen. Weiter liegen BWV 646 und 647 jeweils Trostlieder zugrunde, während die BWV 648 und 649 zugrundeliegenden Liedstrophen mit dem Begriff "Abend" in Verbindung stehen und vom Text her Übereinstimmungen aufweisen ([ge]denken - bleiben; aufhelfen - Beständigkeit verleihen). Der musikalische Bauplan entspricht dieser Disposition; er gründet sich offenbar auf die theologische Anlage.

Ich habe befürwortet, daß Bach mit dem Zyklus ein musikalisches Vermächtnis, ein musikalisches Stück *ars moriendi* habe schaffen wollen. Die obigen Befindungen verstärken diese Ansicht. Auf einen solchen Zweck deuten zunächst die in diesem Kontext ins Eschatologische verweisenden Liedtexte, die wohlüberlegte Disposition und der sich darauf gründende musikalische Bauplan der Sammlung hin. Es sei aber an Löhleins Meinung erinnert, daß biografische Bedingungen im Spiel sein könnten.⁷⁷ Denn genau dies ist m.E. der Fall, wenn auch andere Elemente zu bedenken sind, als Löhlein vielleicht vermutet hat.

Zunächst ist die Veröffentlichung – wie ich dargestellt habe – meiner Ansicht nach später anzusetzen, als Löhlein glaubt. Wei-

ter möchte ich in diesem Zusammenhang auf einige Bemerkungen hinweisen, die Hans-Joachim Schulze 1986 während des wissenschaftlichen Symposions anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft gemacht hat. Er stellt fest: "Unter allen Umständen vollendet werden mußte das vokale opus summum, die h-moll-Messe – das letzte von J.S. Bach fertiggestellte Werk."⁷⁸ Schulze weist darauf hin, daß – entgegen der Kritik, es gebe in diesem Werk zu viele Parodiesätze, zu viel Musik also aus zweiter Hand – die Auswahl der Vorlagen (soweit bekannt und verfolgbar) das Beste aus insgesamt 35 Jahre heranzieht und sorgfältig dem neuen Zweck anpaßt. Er fährt fort: "Der Gedanke an ein Vermächtniswerk impliziert die Frage nach dem Bewußtwerden des eigenen Alterwerdens [...]" und "der Begrenztheit des eigenen Daseins".⁷⁹ Als Über-60-jährigem mit einer Augenkrankheit und zwei mißlungenen Operationen wird Bach laut Schulze nicht entgangen sein, wie groß die Zahl derer war, die sich im Umkreis des 1747 von ihm erreichten "großen Stufenjahres" (Schulze) aus diesem Leben verabschiedet hatten.⁸⁰

Obwohl hier offen gelassen sei, ob wirklich die h-Moll-Messe "das letzte von J.S. Bach fertiggestellte Werk" ist, und obwohl Bach laut neuerer Forschung nicht mit einer Augenkrankheit, sondern mit Diabetes kämpfte, ist festzuhalten, daß Bach sich der großen Zahl von Bekannten, die ab etwa 1747 starben, bewußt gewesen sein muß.⁸¹

Der Gedanke eines Vermächtniswerkes leuchtet ein, kann aber wenigstens so gut auf die Sammlung Schübler-Choräle bezogen werden, die ebenfalls vorwiegend aus Parodiesätzen besteht. (Diese Tendenz dürfte damit zu tun haben, daß sich im weiteren Verlauf des letzten Jahrzehnts ein allmähliches Nachlassen der Kräfte bemerkbar gemacht hat.) Es erscheint bedeutungsvoll, daß auch hier die Vorlagen "sorgfältig dem neu-

en Zweck" angepaßt wurden, dabei aber außerdem eine starke eschatologische Prägung erhielten. Besonders auffällig ist ja die neue Überschrift bei BWV 650, womit eine Parallele zu BWV 668, der Bearbeitung *Vor deinen Thron tret ich* vorliegt, die sich wiederum auf *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641 gründet.

Aus diesen Erwägungen geht hervor, daß wir es hier mit einer Sammlung zu tun haben, die wahrscheinlich ein Stück persönliche Sterbevorbereitung Bachs darstellt. Es ist bezeichnend, daß Bach am Ende seines Lebens Kantatensätze gerade für die Orgel übertragen hat. Damit greift er auf das Instrument zurück, das ihm bis zu seiner Köthener Zeit so wichtig war und als sein am meisten geliebtes zu gelten hat.

Curriculum vitae

Albert Clement (1962) studierte Orgel am Brabants Conservatorium in Tilburg, Musikwissenschaft an der Rijksuniversiteit Utrecht und Theologie an der Rijksuniversiteit Leiden. Das Orgelstudium schloß er 1986 mit dem Lehrdiplom und 1988 mit dem Konzertexamen ab. Das Studium der Musikwissenschaft schloß er 1987 ab und promovierte 1989 mit einer Arbeit über Bach zum Dr. phil. (beides mit Auszeichnung). Von der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften wurde ihm daraufhin eine Stellung als Akademie-Wissenschaftler zuerkannt. In dieser Eigenschaft ist er an der Universität Utrecht tätig. Seit 1991 ist er Mitglied der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung. Zahlreiche Veröffentlichungen über Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert stehen auf seinem Namen; daneben führt ihn seine Vortrags- und Konzerttätigkeit ins In- und Ausland. 1993 erhielt er den Kulturpreis der Provinz Zeeland.

Anmerkungen

1. Heinrich Müller, *Geistliche Erquick=stunden/ Oder Dreyhundert Haus= und Tisch=Andachten* (Frankfurt a.M. 1672), Nr. CLXIV, "Von der Ungewißheit deß Todes", S. 443-446, hier S. 443. Dieses Buch war aller Wahrscheinlichkeit nach im Besitz Bachs. Vgl. für die mögliche Bedeutung dieses Werkes für Bach etwa Albert Clement, 'Die ideelle Grundlage der vier Duette in BWV 802 - 805?', in: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs* [= Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Bulletin 4] (Heidelberg 1993), S. 193-226.
2. Müller, a.a.O., S. 446.
3. So etwa in Andacht Nr. CXXXVIII, "Von der Vereinigung mit Christo", S. 366-369.
4. Ebenda, Nr. CCXXXI, S. 701.
5. Ebenda, Nr. CCLX, S. 811-812.
6. Siehe *NBA, KB IV/1*, hrsg. von Heinz-Harald Löhlein (Kassel usw. 1987), S. 127.
7. Es gibt mehrere Faksimile-Editionen von BWV 645-650, so die von Hans Schmidt-Mannheim (Innsbruck/Neu-Rum 1985), die von Hannsdieter Wohlfarth (Buchenbach 1986) und von Philippe Lescat (Courley 1991).
8. vgl. *KB IV/1*, S. 152.
9. *KB IV/1*, S. 156, vgl. S. 155. Lescat, a.a.O., S. 34, erwähnt irrtümlich ohne weiteres 1746 als Jahr der Veröffentlichung. Eine Besprechung anderer Literatur soll hier unterbleiben.
10. *KB IV/1*, S. 155.
11. *Dok II*, Nr. 627, S. 497.
12. Randolph N. Currie, 'Cyclic Unity in Bach's' *Sechs Chorale: A New Look at the "Schüblers"*, in: *BQJ IV.1* (1973), S. 26-38 [I], *IV.2* (1973), S. 25-39 [II], II, S.

28. Dieser Aufsatz von Currie, in dem befürwortet wird, daß Bach die Sammlung in den letzten Monaten seines Lebens, also im Jahre 1750, in Druck gegeben habe, gehört zu den von Löhlein im *KB IV/1* nicht erwähnten, einschlägigen Studien.
13. Ebenda.
14. Ebenda, S. 29. Einige Tatbestände, die diese Möglichkeit verstärken dürften, müssen hier aus Raumgründen unbesprochen bleiben.
15. Vgl. *Dok I*, Nr. 173, S. 242, Kommentar C, sowie *Dok II*, Nr. 556, S. 436.
16. *KB IV/1*, S. 154.
17. Dies wird auch im Kommentar zu Nr. 627 in *Dok II*, S. 498, angenommen.
18. *KB IV/1*, S. 156.
19. Currie II, S. 28.
20. Yoshitake Kobayashi, 'Zur Chronologie der Spätwerke Bachs', in: *BJ* 74 (1988), S. 7-72, hier S. 25.
21. Detlev Kranemann, 'Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache – Versuch einer Deutung', in: *BJ* 76 (1990), S. 53-64, hier S. 62.
22. Im Gegensatz zu Kobayashi, a.a.O., S. 59, der die Schrift Bachs hier vor August 1748 datieren will. Da aber mit Schriftschwankungen infolge einer diabetischen Erkrankung gerechnet werden muß – noch abgesehen davon, daß wir bei BWV 645-650 nicht über Bachs Notenschrift verfügen, auf die Kobayashi seine Thesen zur Chronologie vor allem gründet – kann dies nicht so einfach gefolgert werden.
23. *Dok III*, Nr. 666, S. 85.
24. Kranemann, a.a.O., S. 62.
25. Martin Geck, *Johann Sebastian Bach* (Reinbek bei Hamburg 1993), S. 120. Nur zwei weitere Auffassungen seien hier erwähnt. 1969 schrieb Christoph Wolff: "Darum findet sich in den *Schüler-Chorälen* [...] eine rein variative Zusammenstellung gleichartiger Werke. Bei den fehlenden inneren Bezügen der Stücke wäre eine durchkonstruierte Ordnung auch völlig sinnlos" ('Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke', in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck (Göttingen 1969), S. 144-167, hier S. 165). Er hat diese Ansicht später mehrmals wiederholt. Löhlein meint, daß die Frage nach den Gründen für die Publikation möglicherweise eine biographische Erklärung verlangt (*KB IV/1*, S. 160).
26. Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, 'Aspekte der numerischen und tonartlichen Disposition instrumentalmusikalischer Zyklen des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts', in: *AMW* 41 (1984), S. 237-256.
27. Ebenda, S. 238.
28. Ebenda, S. 250. Es handelt sich um BWV 1001-1006, 1007-1012, 1014-1019, 1046-1051, 806-811, 812-817, 825-830, 525-530 und 645-650. Auch die innere Disposition anderer Zyklen weist die Sechszahl auf, wie etwa die sechs Pedaliter- und Manualiter-Vorspiele über Katechismusgesänge in Clavierübung III, sowie die insgesamt sechs Kyrie-Vorspiele in derselben Sammlung.
29. So Sachs, a.a.O.; vgl. Rudolf Eller, 'Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen', in: *Bach-Interpretationen*, [siehe Anm. 25], S. 126-143.
30. Martin Taesler, 'Vom Zusammenhang in einigen zyklischen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs', in: *MUK* 39 (1969), S. 184-187, hier S. 186.
31. Löhleins Auffassung, es handele sich um eine "Steigerungstendenz hinsichtlich der technischen Ansprüche an den Spieler"; diese sei "als ein Moment der zyklischen Gestaltung" zu empfinden (*KB*

- iv/1, S. 164), entspricht nicht den Tatsachen.
32. Vgl. Helene Wanske, 'Musikaliengestaltung im Vergleich: J.S. Bachs "Dritter Teil der Klavierübung" in verschiedenen Drucken', in: *Mf* 46 (1993), S. 171-176, hier S. 171.
 33. Albert Clement, "*O Jesu, du edle Gabe*". *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Utrecht 1989), besonders S. 161ff. und 197ff.
 34. Die Spielbezeichnungen "dextra" und "sinistra" sowie "Ped. 4 Fuß u. eine 8tav tiefer" in *BWV 650* in Bachs Handexemplar sind auf die Praxis ausgerichtet und belegen somit zugleich, wie wichtig Bach die im Druck vorgenommene Partituranordnung war. (Vgl. die im Druck von *BWV 769* vorhandene Notation von *Variatio 4!*) Daß Bach die Partituranordnung von *BWV 650* in seinem Handexemplar mit Hilfe von Spielangaben "korrigierte", wie Löhlein, *KB IV/1*, S. 171 behauptet, ist eine verfehlt Ansicht.
 35. Siehe Anm. 25.
 36. Für Werner Breig war dies 1986 noch zweifelhaft (*Johann Sebastian Bach. Spätwerk und Umfeld*. Programmbuch zum 61. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 1986, S. 156). Vgl. aber *KB IV/1*, S. 159.
 37. Vgl. *KB IV/1*, S. 162.
 38. Ebenda, S. 161f.
 39. Vgl. etwa Eduard Emil Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs VIII* (Stuttgart 1876, Nachdruck Hildesheim/New York 1973), S. 663, sowie Johannes Kulp, *Die Lieder unserer Kirche* (Berlin 1958), S. 197.
 40. Koch, a.a.O., S. 664.
 41. Ebenda (Hervorhebung von mir).
 42. Drei Beispiele solcher Rubriken seien erwähnt: "Gerichtslieder" (*Neues voll-*
- ständiges Eisenachisches Gesangbuch 1673*); "Vom jüngsten Tage" (*Schuldiges Lob Gottes/ Oder: Geistreiches Gesangbuch*, Weimar 1713): "Von Christi zukunft zum gericht und jüngsten tage" (*Musicalisches Gesang=Buch*, hrsg. von George Christian Schemelli, Leipzig 1736). Daß das Lied in anderen als der zitierten Schrift Müllers nicht nur beim 27. Sonntag nach Trinitatis erscheint, sondern beispielsweise auch in einer Predigt für den 1. Adventssonntag vorkommt (so in seiner *Evangelischen Schlußkette*), zeigt dessen überlegten Umgang mit dem Liedgut, denn auch an jenem Sonntag bildet das *advenire* des Königs, das Kommen Jesu, das zentrale Thema.
 43. Beispielsweise Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (München/Kassel etc. 51985), Bd. 2, S. 562.
 44. Albert Fischer, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, hrsg. und vollendet von W. Tümpel (Gütersloh 1904-1916), Bd. 4, S. 355. Schemelli, a.a.O., gibt als Überschrift: "Von der geburt Jesu Christi".
 45. Zitiert nach Schemelli, a.a.O.
 46. Man vergleiche dazu beispielsweise die Kantaten *BWV 28,2* und *56,3*. Vgl. zu *BWV 56,3* etwa Renate Steiger, 'Eine emblematische Predigt [...]', in: *MUK* 60 (1990), S. 65-81.
 47. Vgl. *KB IV/1*, S. 157-158. Das Argument für die Einschätzung von *BWV 646* als ursprüngliches Orgelwerk stützt sich Löhlein zufolge auf einen Vergleich mit *BWV 694*: Es handele sich um "eine Komposition gleichen Titels aus der Gruppe der einzeln überlieferten Orgelchoräle" (ebenda, S. 157). Hierzu ist aber zu sagen, daß es sich nur um einen *teilweise* gleichen Titel handelt, denn das zweite Liedincipit fehlt.

48. Vgl. *KB IV/1*, S. 157. Das Vorhandensein ähnlicher Motive in beiden Werken kann nicht als Argument für Dürrs Auffassung gelten, denn auch in anderen, gleichnamigen Werken Bachs liegen Beispiele ähnlicher Motivverwendung vor, ohne daß von einer Umarbeitung die Rede wäre.
49. Vgl. *KB IV/1*, S. 163.
50. Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach II* (Cambridge 1980), S. 105.
51. Fischer/Tümpel, a.a.O., Bd. 1, S. 268; vgl. Koch, a.a.O., S. 228.
52. Ebenda.
53. Vgl. etwa Koch, a.a.O., S. 375; Kulp, a.a.O., S. 448.
54. Kulp, a.a.O., S. 449.
55. Die erste Zeile von Heermanns Lied wurde zu Bachs Zeiten sowohl auf einer Medaille (vgl. Koch, a.a.O., S. 228) als auch in seiner theologischen Bibliothek (vgl. Heinrich Müller, *Evangelisches PRAESERVATIV* [...] (Frankfurt/Rostock 1681), S. 270) in ähnlicher Weise mit der ersten Zeile des Liedes "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" verbunden.
56. Beispiele findet man u.a. in Müllers *Praeservativ* und in seinen *Erquickstunden*. Vgl. zu "Wo soll ich fliehen hin" etwa auch Koch, a.a.O., S. 229.
57. Davon gibt es auch biographische Beispiele. Siehe Koch, a.a.O., S. 229-230; 375ff.
58. Nur ein Beispiel sei hier erwähnt: August Pfeiffers Schrift *Der wolbewährte Evangelische Aug=Apfel* (Leipzig 1685) zeigt dies in der Auslegung des "x. Articul der Augspurgischen Confession Von Des Herrn Abendmahl", S. 559.
59. Pfeiffer, *Apostolische Christen=Schule* (Lübeck/Rostock 1695), III. Register.
60. *Praeservativ*, S. 766.
61. So in den erwähnten Gesangbüchern aus Eisenach ("Begräbnislieder") und Weimar ("Vom Sterben und Begräbniß").
62. Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter* (München 1975), S. 158. Es gibt mehrere Kompositionen Bachs, in denen die Zahl offenbar diese Bedeutung hat (so BWV 768, Var. 7; vgl. dazu Clement 1989, S. 131f.).
63. Kulp, a.a.O., S. 319.
64. Dieser war damals schon achtzehn Jahre tot und kommt also als Verfasser nicht in Frage.
65. Kulp, a.a.O., S. 319.
66. Nur ein Beispiel: Breig, a.a.O., S. 156. (Eine Ausnahme ist Hans Luedtke im *BI 15* (1918), S. 69.)
67. Dies wäre anhand einer Fülle von Beispielen nachzuweisen, auf deren Anführung hier verzichtet werden muß; dies wird in meinem Buch geschehen.
68. Vgl. Kulp, a.a.O., S. 467, und Koch, a.a.O., S. 384ff.
69. Diese Erklärung verdanke ich Prof. Dr. Lothar Steiger.
70. Gottfried Simpfendörfer, 'Das instrumentale Choralzitat in Johann Sebastian Bachs Kantaten', in: *MUG 47* (1993), S. 58-69, hier S. 65. Es gibt mehrere Momente in Bachs Kantatenwerk, in denen ein eschatologischer Text durch ein Choralzitat einen christologischen Akzent erhält; siehe dazu Simpfendörfer.
71. So forderte dies etwa Friedrich Wilhelm I von Preußen (1620-1688). Vgl. Koch, a.a.O., S. 387.
72. Vgl. *KB IV/1*, S. 164.
73. Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit* (Kassel und Basel/Berlin 1970), S. 81.
74. Auch ist bekannt, daß der 9. Psalmton häufiger in Kompositionen, die einen Bezug zu diesem Thema haben, verwendet wurde (wie etwa in Mozarts Requiem).
75. Vgl. Clement 1993 [siehe Anm. 1], S. 220-221.

76. Erdmann Neumeister, *Tisch des HERM*
[...] (Hamburg 1722), 2. Predigt, S. 27.
77. Siehe Anm. 25.
78. “Wer der alte Bach geweßen weiß ich
wol”, in: *Johann Sebastian Bachs*

Spätwerk und dessen Umfeld (Kassel
usw. 1988), S. 23-31, hier S. 24.

79. Ebenda, S. 25.

80. Ebenda.

81. Siehe die Übersicht ebenda, S. 25-26.