



Wolfgang W. Müller (Hg.)

**Theologie  
in Noten**  
*Werkerschließungen und  
Reflexionen*

Matthias Grünewald Verlag

## **VERLAGSGRUPPE PATMOS**

**PATMOS  
ESCHBACH  
GRUNEWALD  
THORBECKE  
SCHWABEN**

Die Verlagsgruppe  
mit Sinn für das Leben

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2015 Matthias Grünewald Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern  
[www.gruenewaldverlag.de](http://www.gruenewaldverlag.de)

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart  
Umschlagabbildung: [thinkstock.com/Erin Cadigan](http://thinkstock.com/ErinCadigan)  
Druck: CPI – buchbücher.de, Birkach  
Hergestellt in Deutschland  
ISBN 978-3-7867-3035-4

# Inhalt

## 7 Vorwort

### Werkerschließungen

MEINRAD WALTER

- 14 **Johann Sebastian Bachs musikalische Sprache des Glaubens am Beispiel der Dialogkantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« (BWV 60)**

ANDREAS MARTI

- 33 **Die Texte der Bachkantaten**  
*Schlüssel zum Verständnis oder Hindernis für das Verstehen?*

THOMAS HOCHRADNER

- 41 **»... die grösse der Göttlichen Gnade, die du durch deine Talente erhalten ...«**  
*Ein Versuch über den Glauben Wolfgang Amadé Mozarts zu schreiben*

RAPHAEL STAUBLI

- 63 **Bruckner und der »Liebe Gott«**

WOLFGANG W. MÜLLER

- 79 **Romantische Glaubenssehnsucht: Beethoven, Wagner, Mahler**

THOMAS SCHIPPERGES

- 95 **Sublime Simplizität**  
*Zum Gesang der Engel im »Sanctus« der »Messe« von Francis Poulenc*

# Reflexionen

THOMAS SCHIPPERGES

- 114 »Und als sie sah, wie der König David vor dem Herrn hüpfte und tanzte, verachtete sie ihn in ihrem Herzen«  
(2. Sam 6, 16)

*Zu einigen Aspekten von Musik und Tanz Davids vor der Bundeslade*

THERESE BRUGGISSER-LANKER

- 125 **Jenseits der Mauer des Paradieses**  
*Musik als Kontemplation*

6

MARTIN HOBI

- 157 **Luther und die Musik**

ALOIS KOCH

- 168 **Revolutionen in der Kirchenmusik**

HANS KÜNG

- 178 **Komponisten und ihr Glaube**

ALOIS KOCH

- 189 **Die Suche nach Gott im 20. Jahrhundert**

JOËLLE KHOURY

- 204 **Die Geschichte – ein göttliches Gedicht**

- 217 **Autorenverzeichnis**

# Vorwort

*Ich bin der festen Überzeugung, dass man über Musik nicht sprechen kann. Es gibt viele Definitionen von Musik, die aber in Wirklichkeit nur versuchen, eine subjektive Reaktion auf sie in Wort zu fassen. [...] Für die Musik gilt, was für unser Leben gilt: Wir können nur über unsere Reaktionen und unsere Wahrnehmung sprechen.*

DANIEL BORENBOIM

Theologie und Musik kennen eine komplizierte Beziehungsgeschichte mit Höhen und Tiefen: Wurde für lange Zeit die Vorrangstellung seitens der Theologie postuliert, so ergab sich dieser Sachverhalt aus dem Selbstverständnis der Theologie als Wissenschaft. Musik wurde einzig als Medium der Vergegenständlichung eines normierenden Textes des Glaubensgutes aufgefasst. So verstand die katholische Tradition Musik als reines Beiwerk und als Dekoration zu den normierenden Texten der Glaubensgemeinschaft (Vertonungen von Bibeltexten, Kompositionen zu liturgischen Feiern [Messen, Andachten usw.]). Gegenüber der »Zügellosigkeit« der Musik innerhalb der Liturgie ergreift man stets das Wort für das normierende Glaubensgut und etabliert entsprechende Zensurmaßnahmen. Wird im Stil der »ars nova« die Lockerung zwischen gregorianischem Choral und liturgischer Ordnung kritisiert, ruft deswegen Papst Johannes XXII. in einer Konstitution aus dem Jahr 1324 die Anlehnung der Musik an die gottesdienstlichen Vollzüge in Erinnerung (»Docta Sanctorum Patrum«). Das Konzil von Trient fordert in seiner 22. Sitzung am 17. September 1562, dass von der Musik in der Kirche alle Musikarten fernzuhalten seien, die etwas »Zügelloses oder Unreines« in sich tragen. Der sogenannte Konzertstil (Mehrchörigkeit, Abwechslung zwischen Chor und Solisten, Instrumentalstimmen usw.) nimmt dann wieder weniger Rücksicht auf die gottesdienstlichen Bezüge; eine Entwicklung, die mit der »Missa solemnis« von Ludwig van Beethoven ihren Höhepunkt (und Abschluss) fand. Der »nackende Gottesdienst« als Ideal aufgeklärter Kirchenfürsten schränkt die barocke Prachtentfaltung der kirchenmusikalischen Kunst ein, so verbietet beispielsweise Kaiser Joseph II. in Wien mit Bezug auf die Enzyklika »Annus qui« (1749)

von Papst Benedikt XIV. Pauken und Trompeten in der Kirche. Das Kirchenlied und der Psalmengesang wurden dagegen bewusst in der Reformation zur »Verbreitung und Festigung des Glaubens« (Philipp Harnoncourt) eingesetzt, allerdings unterscheiden sich die einzelnen Reformatoren bezüglich der Frage des Einsatzes der Musik nochmals sehr stark untereinander.<sup>1</sup>

Die Moderne unterwarf die Praxis der Vertonungen normierender Texte der christlichen Glaubensgemeinschaft der Ideologiekritik und/oder dem Projektionsvorwurf. Musik rede das Religiöse nur schön, wie die Gesellschaftskritik der Komödie *Die Hochzeit des Figaro* eines de Beaumarchais durch die Vertonung von Mozart jeglichen sozial- und gesellschaftskritischen Biss verliere. Versuchte sich die Musik von diesen ideellen (und disziplinären) Vorgaben in der Kirchenmusik zu lösen, wurde seitens des Lehramtes Kritik geäußert. So musste Mozart seine Messkompositionen nach den Vorgaben der josephinischen Reform gestalten. In der Moderne finden gewisse Modifikationen im Verhältnis von Musik und Theologie statt. Einerseits ist es ein Kriterium der Moderne, dass sich die Musik vom Kirchlich-Religiösen emanzipiert, andererseits bezieht die musikalische Produktion in ihren eigenen Reflexionsprozess das Religiöse mit ein. Dieser eigenständige Umgang mit normierenden Texten ist einerseits produktiv, andererseits entsteht eine Distanz zu traditionellen theologischen Aussagen. Die normierenden Texte der kirchlichen Glaubenstradition werden beim Komponieren wie beim Hören einer Transformation einer subjektiven Religiosität gewissen Veränderungen unterworfen. Diesen Aspekt hat bis heute weder die Musikwissenschaft noch die musikalische Praxis noch die reflexive Theologie ausreichend bedacht.

Hatte die klassische Kirchenmusik, wie sie beispielsweise seitens der katholischen Tradition in der Gregorianik vertreten wird, das Musikalische stets dem normierenden Wort und Text untergeordnet, gewinnt ab der Neuzeit die subjektive Religiosität für das Komponieren an Bedeutung.

1| Zum geschichtlichen Überblick zur Musik in den christlichen Kirchen siehe: Eckhard Jaschinski, Stationen und Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa, in: Wolfgang W. Müller (Hg.), *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich 2012, 47–89; Andreas Marti, Entwicklungsschwerpunkte des gottesdienstlichen Gesangs, in der liturgischen Musik und der Gesangbücher in der lutherischen in der reformierten Kirche, in: Ebd., 91–126; Adolf Adam – Winfried Haunerland (Hg.), *Grundriss Liturgie*, Freiburg i. Br. – Basel – Wien völlig überarbeitete Neuauflage 2012, 128–141. Neuerdings: Johann Hinrich Claussen, *Gottes Klänge. Geschichte der Kirchenmusik*, München 2014.

Religiosität zeigt sich als ein Modus der Vermittlung von Religion und Musik. In dieser Vermittlungsleistung manifestiert sich die gesellschaftliche Relevanz des Glaubens. Musik versteht sich als Theologie (Gottwald).<sup>2</sup> Reflexion über Musik bedarf stets der philosophischen Komponente und ist als Manifestation des Geistes nicht als rein sinnliches Klangphänomen aufzufassen.<sup>3</sup> Die Eigenständigkeit der Musik als Theologie verweist von sich aus auf das Transzendente, das nur als Gebrochenes wahrgenommen werden kann und etwas erkennen lässt, was nicht lesbar ist. Musik als »nicht lesbare Schrift« weist in ihrer metaphysischen Dimension auf das Theologische.<sup>4</sup> Die systematische Theologie hat diesen elementaren Grundzug, der zwischen Theologie und Musik herrscht, noch nicht hinreichend reflektiert.<sup>5</sup> Theologie und Musik lassen sich unter dem Aspekt des Spielästhetischen betrachten. Der »musikalische Sinn« (Becker/Vogel) leistet u. a. eine hermeneutisch akzentuierte Rezeptionsästhetik in theologischer Absicht.<sup>6</sup> Dieser Basissatz der theologischen Erkenntnislehre weist eine Berechtigung und eine Relevanz einer theologischen Relektüre musikalischer Werke auf. Die Fragestellung möchte keinesfalls theologische Aussagen in Kompositionen »hineinlesen«, sondern versucht, ausgehend von der Autonomie des Musikalischen die theologischen Implikationen der Kompositionen zu verstehen. Wie lassen sich die musikalische Darstellung von Präsenz und Repräsentation im Sinne einer Ästhetik für ein normierendes Textverständnis und/oder rituelles Geschehen fruchtbar machen (z. B. Sakramentenpraxis, Liturgie usw.)? Die ästhetische Erkenntnis mittels ihres »freien Spiels der Kräfte« der Imagination (I. Kant KU § 35) birgt einerseits Potenzial für eine neue theologische Erkenntnis, andererseits wird dieses Potenzial gerade im institutionellen Rahmen des Kirchlichen einem Häresievorwurf unterzogen. Das Subjektive, Besondere, Heterodoxe wird als defizitär im Hinblick auf das Allgemeine, Orthodoxe, Objektive verstanden und nur bedingt toleriert.

Die in der vorliegenden Publikation versammelten Arbeiten sind sowohl theologischer wie musikalischer Herkunft. Sie fragen nach dem Theolo-

2 | C. Gottwald, *Neue Musik als spekulative Theologie*, Stuttgart – Weimar 2003.

3 | Nicholas Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford 1990.

4 | Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1975; R. Klein – C.-St. Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, Frankfurt a. M. 1998.

5 | O. Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967; Wolfgang W. Müller (Hg.), *Musikalische und theologische Etüden*, aaO.

6 | A. Becker – M. Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, Frankfurt a. M. 2007.

gischen in der Musik. Einige der hier gesammelten Aufsätze waren zunächst als Referate für das Lucerne Festival 2012 konzipiert, das sich thematisch mit dem Phänomen »Glaube« beschäftigte. Diese Arbeiten wurden für die vorliegende Publikation überarbeitet und erweitert. Andere Beiträge sind neu hinzugekommen. Einen ersten Zugang zur Fragestellung der vorliegenden Publikation bietet der erste Teil, *Werkerschließungen*, der einzelne Werke verschiedener Komponisten vorstellt. Die beiden ersten Beiträge unterstreichen zugleich die ökumenische Dimension der Musik und Musikpraxis. Meinrad Walter sowie Andreas Marti führen bezüglich unserer Fragestellung in das Werk Johann Sebastian Bachs ein. Sie behandeln das Verhältnis von Musik und Theologie bei diesem Komponisten sowohl aus der katholischen als auch reformierten Tradition. Thomas Hochradner geht im Werk Wolfgang Amadé Mozarts der grundsätzlichen Frage nach, wie (oder ob) der Glaube in Kompositionen einen Eingang finden kann. Der Aufsatz von Raphael Staubli fragt anhand der Kompositionen Bruckners nach der Verbindung von Theologie/Glaube und Musik in einem weiteren Traditionsstrang der europäischen Musik. Wolfgang Müller, der Herausgeber dieses Buches, steuert einen Beitrag zur Frage der Emanzipation der Musik vom Religiösen bei, wie sie seit dem 19. Jahrhundert in der europäischen Musikgeschichte auszumachen ist und ihren Niederschlag in der Kunstreligion fand. Thomas Schipperges wendet sich der Thematik der »himmlischen Liturgie« anhand einer Messkomposition von Francis Poulenc zu.

Der zweite Teil, *Reflexionen*, der vorliegenden Publikation spürt grundsätzlichen Themen nach, die das Verhältnis von Theologie und Musik berühren. In seinem zweiten Beitrag liefert Thomas Schipperges eine Betrachtung zur wichtigen wie auch grundsätzlichen Fragestellung »Musik in der Bibel«. Therese Bruggisser-Lanker dagegen untersucht die ebenso gewichtigen wie grundsätzlichen Wesenszüge des Musikalischen im Kontext von Religiosität, Frömmigkeit und Transzendenz. Martin Hobi debattiert mit seinem Beitrag über das weite Feld der Musik, Musikproduktion und -rezeption im Kontext der Reformation. Alois Koch fragt nach Stil und Selbstverständnis der Musik im Rahmen der Kirche und liefert ein breites Panorama für das Beziehungsgefüge von Wort und Musik sowie für die Verhältnisbestimmung von Normierung und Freiheit des Musikalischen in der Kirche. Hans Küng – er hielt den Eröffnungsvortrag des Lucerne Festival 2012 – fragt nach dem Glaubensbezug

der Komponisten, einer stets kontrovers diskutierten Fragestellung. Der zweite Beitrag von Alois Koch stellt die Frage nach Gott in der Musik des 20. Jahrhunderts. Eine musikwissenschaftliche wie religionsphilosophische Betrachtung von Joëlle Khoury zu Musik und Zeit beschließt den Band. Die verschiedenen Beiträge können einzeln und/oder in loser Reihenfolge gelesen werden. Sie verstehen sich als Brückenschlag zwischen Musik und Theologie, um diese miteinander ins Gespräch zu bringen. Sie versuchen »Musik als Theologie« und »Theologie als Musik« unter dem programmatischen Titel einer Theologie in Noten zu thematisieren.



# Werkerschließungen

MEINRAD WALTER

# Johann Sebastian Bachs musikalische Sprache des Glaubens am Beispiel der Dialogkantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« (BWV 60)

14

MEINRAD WALTER

»O Ewigkeit, du Donnerwort« (Dialogus BWV 60) ist zwar nicht die berühmteste Bachkantate, aber die mit der wohl bedeutendsten Wirkungsgeschichte im 20. Jahrhundert. Ihr Schlusschoral »Es ist genug« mit seinem ungewöhnlichen melodischen Beginn – eine Ganztonleiter mit dem Rahmenintervall einer übermäßigen Quart, auch »diabolus in musica« genannt – wurde inspirierend für das 1936 uraufgeführte und »dem Andenken eines Engels« gewidmete Violinkonzert von Alban Berg. Ein affirmatives Zitat nicht nur der Bach'schen Musik, sondern auch der Worte, die Berg eigens in die Partitur einträgt. Später erklingt dieser Choral dann fragmentarisch und jäh abreißend in Bernd Alois Zimmermanns »Ekklesiastischer Aktion« (1970) mit dem Titel »Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne«. Ein weiteres Echo der Anfangsworte des Chorals »Es ist genug« hören wir am Ende von Mauricio Kagels »Sankt-Bach-Passion« (1985). Und bereits im Jahr 1914 hat Oskar Kokoschka einen Zyklus mit Litografien zu dieser Bach-Kantate gestaltet.

## *Evangelium, Kantate, Sterbekunst*

»Furcht« (Alt) und »Hoffnung« (Tenor) heißen die Protagonisten des dialogischen Geschehens. Doch entschieden wird deren streitbarer Dialog erst durch eine dritte Stimme, die als »Vox Christi« (Bass) zu identifizieren ist. Die erste Aufführung dieser frühesten bekannten Dialogkantate Bachs war am 7. November 1723, dem 24. Sonntag nach Trinitatis in Bachs erstem Leipziger Amtsjahr. Bereits der unbekannte Textdichter entfaltet das die letzten Sonntage des Kirchenjahres prägende Thema der »Letzten Dinge« (Tod, Gericht, Hölle, Himmel), womit er auslegend an die Auf-

erweckungsgeschichte des Sonntagsevangeliums – Mt 9,18–26: Auferweckung des Töchterleins des Jairus – anknüpft.

Auf den ersten Blick erscheint dieser Zusammenhang eher vage, geht es im Evangelium doch um Jesu »Auferweckungskunst« und nicht um menschliche Sterbekunst. Diese Auslegung ist jedoch konsequent, wenn man bedenkt, dass das Thema durchweg die Begegnung mit Christus ist. Weil die neutestamentlichen Auferweckungszeugnisse davon erzählen, wie diese Begegnung Leben schenkt, nähren sie in dem, der sie »geistlich« auf sich selbst und seine eigene Begegnung mit Christus im Tod bezieht, die *Hoffnung* auf ewiges Leben und – so muss man nach der Lektüre damaliger Predigten wohl sagen – zugleich die *Furcht* vor ewiger Verdammnis.

Damit steht auch dieser Kantatentext in der hermeneutischen Tradition der Verkündigung, was im Folgenden anhand einiger »Predigt-Originaltöne« als Einleitung zur musikalischen Interpretation auszuführen ist. Der unbekannt Autor befolgt nämlich die typisch barocke Konzentration und Zuspitzung auf die Eschatologie und Ars Moriendi, die von damaligen Predigern insbesondere zum Ende des Kirchenjahres hin gerne gepflegt wurde. Der Nordhausener Theologe Johann Heinrich Kindervater (1675–1726) etwa schärft dies – in der Vorrede zu seinen 24 Predigten über das Lied »O Ewigkeit, du Donnerwort« (Jena 1722) – seinen »Kolegen« mit großer Eindringlichkeit so ein: »[...] vergesst ja nicht diesen Artickel und hochnöthigen Punct« – nämlich die »Vorstellung der letzten Dinge / insonderheit der höllischen Straffen und Marter« – »fleißig / fleißiger und am allerfleißigsten in euren Predigten zu treiben / so viel nur möglich und es der Text [Bibeltext des Evangeliums, Anm. des Autors] nur im geringsten mit sich bringet und leiden mag.«

Zusätzlich zu den 24 Betrachtungen Kindervaters über das Lied »O Ewigkeit, du Donnerwort« könnten zur Texterläuterung auch die ausführlichen Liederklärungen des Leipziger Theologen Gabriel Wimmer (1671–1745) herangezogen werden, die 1749 in Altenburg erschienen sind.

Gleich zwei Kirchenlieder sind in dieser Bach-Kantate vertont: die erste Strophe des Sterbe- bzw. Gerichtsliedes »O Ewigkeit, du Donnerwort« von Johann Rist (1642) sowie die Schlussstrophe des Sterbeliedes »Es ist genug« von Franz Joachim Burmeister (1662). Um den seelsorglichen Stellenwert solcher Choräle bei Bach zu ermessen, wird wiederum die Position des bereits zitierten Predigers Kindervater zu erwägen sein. Ihm dient nämlich die in der Sterbekunst weithin praktizierte Orientierung



achtzeilige Bar-Form a-b-c (= A) – a'-b'-c' (= A') – d-e (= B) im Eingangschor und eine zehnzeilige beim Schlusschoral: a-b-c (= A) – a'-b'-c' (= A') – d-d'-e-e' (= B), wobei im zweiten Choral jede Zeile wiederholt wird.

Warum ist nun diese kompositorische Verschränkung der beiden Choräle für das gesamte Werk strukturbildend? Das wird bereits zu Beginn des ersten Satzes deutlich: Auf dem Orgelpunkt d entfaltet sich nicht der Choralbeginn, sondern die zweite Hälfte der ersten Zeile, die mit dem Schlusschoral in der beschriebenen Weise korrespondiert. Bereits im ersten Takt des Eingangschores ist somit der Schlusschoral latent gegenwärtig.

17

Der zweite Satz durchmisst zu Beginn den melodischen Ambitus einer übermäßigen Quinte: d-fis-gis-ais. Hier hat die Ganztonfolge des Schlusschorals auf den ersten Choral (zweite Zeile) gleichsam abgefärbt, denn die beiden letzten Töne dieses Choralzitats sind chromatisch erhöht.

In der Aria Nr. 3 »Mein letztes Lager« erkennen wir immerhin schwach den auf- und absteigenden Tetrachord (T 1: Oboe d'amore – T 2: Continuo) sowohl in den Instrumenten als auch in der Altstimme. Der Anklang an die Choräle ist hier schwächer, weil der Tetrachord von D-Dur (bzw. A-Dur) nach h-Moll versetzt ist.

Wichtig ist sodann der Schluss des vorletzten Satzes bei den Worten »[...] in jene Freude tun«. Hier erklingt die reguläre Fassung des Tetrachords (a-h-cis-d) unmittelbar vor der veränderten des Schlusschorals, wodurch deren exzeptioneller Charakter erst mit letzter Deutlichkeit hervortreten kann:



Zusammenfassend: Die Chormelodik ist in dieser Bach-Kantate in hohem Maße strukturbildend. Bach – oder ein unbekannter Textgestalter mit musikalischem Sachverstand – wählt für die Ecksätze des Werkes zwei Choräle, die melodisch und formal miteinander verwandt sind, um sie dann beide harmonisch äußerst dissonanzenreich zu bearbeiten; und er trägt die Spannung zwischen dem regulären Tetrachord und seiner durch übermäßige Schritte angereicherten Version auch in die weiteren Kantatensätze an hervorgehobenen Stellen hinein, sodass die Choräle als Stimme der Gemeinde (»Wir«) nicht unvermittelt neben den übrigen Sätzen (»Ich«) stehen, sondern im Verhältnis einer Integration, die zugleich die Integration von Gemeindemusik und Kunstmusik ist: Die Gemeindemusik, der Choral, erklingt in einer Kantate, also mitten in der Kunstmusik; und zugleich ist diese Kunstmusik selbst von Erinnerungen an den Choral geradezu durchdrungen.

### »O Ewigkeit, du Donnerwort«

Im Mittelpunkt des Eingangschores steht das uns bereits bekannte, nun aber dialogisch inszenierte »movere« als doppeltes »affectus exprimere« (Affekte der Furcht und der Hoffnung).

- Furcht:      *O Ewigkeit, du Donnerwort,  
 O Schwert, das durch die Seele bohrt,  
 O Anfang sonder Ende!  
 O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
 Ich weiß vor großer Traurigkeit  
 Nicht, wo ich mich hinwende;  
 Mein ganz erschrocknes Herze bebt,  
 Daß mir die Zung am Gaumen klebt.*
- Hoffnung:    *Herr, ich warte auf dein Heil.*

Drei musikalische Ebenen konstituieren diese außergewöhnliche Choralbearbeitung. Auf der Seite der *Furcht* sind es der Choral (textlich-melodisch in der Altstimme, melodisch-instrumental verdoppelt durch das

Horn) sowie über weite Strecken der Instrumentalpart (teilweise: B.c. und Streicher), der den schmerzlich-bebenden und erschreckt-zitternden Affekt dieses Textes – die Worte begleitend – zur Ausführung bringt. Auf der Seite der *Hoffnung* ist es der von den Oboen d’amore instrumental unterstützte ariose Tenorpart, in dem die Hoffnung unablässig und unbeirrt das singt, was sie ist. Hoffen heißt, unermüdlich und inständig auf das Heil warten, ohne es schon zu kennen: »Herr, ich warte auf dein Heil« (Gen 49,18). In der Musik erscheint dieser Charakter der Hoffnung als quasiimprovisierte ariose Freiheit. »Dum spiro, spero«, scheint die ebenso schlichte wie eindringliche Botschaft der Hoffnung zu lauten. Die Stimme der Furcht dagegen erklingt wie verdoppelt: als Aussage (Choral) und als Affekt (Bebefiguren).

Bachs der Textvorlage entsprechendes doppeltes Ziel bei diesem Eingangschor war es wohl, eine besonders musikable Zeile des Chorals dem Hörer beständig zu vergegenwärtigen, nämlich die »Furcht«-Zeile »mein ganz erschrocknes Herze *bebt*«, um die Hoffnung dann in dieses Tongemälde – so könnte man versuchen zu sagen – nicht synchron, sondern diachron einzubauen.

The image shows a page of a musical score for a chorale. The score is written for a variety of instruments and voices. The instruments listed are Corno, Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Violino I, Violino II, Viola, Alto Furcht, Tenore Hoffnung, and Continuo (Organo). The Alto Furcht part has the lyrics "O E - wig -" and the Tenore Hoffnung part has the lyrics "Herr, ich war". The Continuo part has figured bass notation: 6, 9, 6, 7, 7, 7. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

The image shows a musical score for a section titled 'Zeit der Furcht'. It consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, with the second staff containing the lyrics: 'keit, Zeit oh - ne Zeit, te auf dein Heil, ich war -'. The remaining five staves are instrumental, including a piano part with a prominent tremolo figure in the right hand and a bass line in the left hand. The score is in G major and 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

In der bereits vokal und instrumental konstituierten »Zeit der Furcht« singt die Hoffnung in einer anderen, geradezu gegensätzlichen Zeit, die die Gesetzmäßigkeit der Furcht (musikalisch: die Choralzeilen als vorgegebene Gliederungsabschnitte sowie die in instrumentale Tremolofiguren umgesetzte Chormelodie) in immer neuen Wiederholungen und Intensivierungen frei übersingt. Auch von der Genese des Werkes her ist die Hoffnung nachträglich, sekundär. Doch gerade dies ist entscheidend: Sie behauptet sich mit dem einen Satz »Herr, ich warte auf dein Heil«, den sie fortwährend und inständig wiederholt, gegen alles Übrige – und deshalb muss sie auch motivisch unabhängig, frei sein.

Bachs kühnste kompositorische Entscheidung in diesem Satz ist die harmonische Versetzung des zweiten Choralstollens in die Paralleltonart h-Moll. Da erst zum zweiten Stollen die Hoffnung auf den Plan tritt, erscheint die Furcht nun musikalisch geradezu wie auf ein Nebengleis geschoben, was zu dem vom Orgelpunkt d im Generalbass bestimmten ersten Stollen einen um so größeren Kontrast darstellt. Vorbereitet und unterstützt wird dies im Übrigen durch eine mit dem Schlusschoral vergleichbare äußerst dissonanzenreiche Harmonik: Nachdem die erste auf dem Orgelpunkt d aufgebaute Zeile noch in D-Dur schließt, finden wir in den folgenden Zeilen Ausweichungen nach h-Moll und Sekundakorde. Im Blick auf unsere Ausgangsthese der integrierenden Problem-

stellung in Bachs Komponieren kann die Versetzung des zweiten Choralabschnitts in die Paralleltonart auch so beschrieben werden: Bach verwendet ein Prinzip der Arie (kontrastierender Mittelteil in der Paralleltonart) einfach in einer Choralbearbeitung! Vielleicht ist auch dies ein Aspekt seines »integrativen Komponierens«, wozu eben immer auch die Integration von struktureller Qualität und theologisch-geistlicher Sprachkraft gehört – nicht im Sinne eines »Entweder-oder«, sondern im Sinne des »Sowohl-als-auch«.

### »O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!«

Im zweiten Satz finden wir keinen Simultankontrast, sondern das Nacheinander der beiden Affekte Furcht und Hoffnung. Entscheidend für die Dramatik sind dabei zwei ariose Ausweitungen dieses Rezitativs, und zwar auf die Worte »martert« (»andante« T 8ff.) und »ertragen« (T 22ff.).

21

Furcht: *O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!*

Hoffnung: *Mein Beistand ist schon da,  
Mein Heiland steht mir ja  
Mit Trost zur Seite.*

Furcht: *Die Todesangst, der letzte Schmerz  
Ereilt und überfällt mein Herz  
Und martert diese Glieder.*

Hoffnung: *Ich lege diesen Leib vor Gott zum Opfer nieder.  
Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,  
Genung, es reinigt mich zu Gottes Preis.*

Furcht: *Doch nun wird sich der Sünden große Schuld  
Vor mein Gesichte stellen.*

Hoffnung: *Gott wird deswegen doch kein Todesurteil fällen.  
Er gibt ein Ende den Versuchungslagen,  
Daß man sie kann ertragen.*

Der schwere Gang erklingt als Folge von Ganztönen von d nach ais (Quinta superflua); dies ist, wie gezeigt, bereits eine an der zweiten Choralzeile des ersten Chorals durchgeführte Antizipation der Ganztonfolge des Schlusschorals »Es ist genung«.