

Preise, Jerusalem, den Herrn (BWV 119)

Die Kantate ist, „wie das autographe Datum auf der Partitur bezeugt, im ersten Leipziger Amtsjahr Bachs entstanden und am 30. August 1723 zum ersten Male aufgeführt worden. Der unbekannte Textdichter nimmt, wie es bei derartigen Gelegenheiten üblich war, auf den gegebenen Anlass mit Lob- und Danktexten Bezug und fleht endlich Gott um künftigen Schutz an. Den Ausgangspunkt bilden die Verse 12-14 des 147. Psalms; und die folgenden Sätze erzählen vom Wohlergehen der Stadt, da Gott ‚Ehre lässt in einem Lande wohnen‘, ‚Gut und Treu einander lässt begegnen‘ und wo Gerechtigkeit und Friede sich küssen (vgl. Psalm 85, 10-11). In Anlehnung an Römer 13 preist der Dichter – für unsere der absolutistischen Staatslehre entfremdete Auffassung ein wenig zu überschwänglich – die Obrigkeit als ‚Gottes Ebenbild‘. Die restlichen Sätze sind dem Dank und dem Gebet gewidmet, dem Dank an die Stadtväter, an den Herrn, der ‚Guts an uns getan‘ hat (vgl. Psalm 126, 3) und dem Gebet mit Worten aus dem von Martin Luther verdeutschten ‚Tedeum‘“ (DÜRR).

„Die Kantate zeigt eine deutliche Symmetrie. Im Zenit der Entwicklung befindet sich die Arie Nr. 5, in welcher das biblisch-theologische Obrigkeitsverständnis im Anschluss an Römer 13 formuliert wird. Um dieses Zentrum herum lagern sich die Sätze 4 und 6 (Hoffnung auf Erkenntnis, Dank für Erkenntnis), 3 und 7 (Wohlergehen des Gemeinwesens, Herkunft von Gott), 2 und 8 (Beschreibung der Hilfe Gottes, Bitte der Gemeinde um Gottes Hilfe), sowie 1 und 9 (Gott hilft und segnet, Christus hilft und segnet)“ (PETZOLDT).

Das „pompöse Werk“ (SCHWEITZER) „bietet mit 4(!) Trompeten, Pauken, 2 Blockflöten, 3 Oboen, Streichern und Continuo ein prächtiges Festorchester auf“ (DÜRR), „dazu in der Bassregion ‚Violoncelli, Bassoni e Violoni all‘ unisono col‘ Organo“ (SCHULZE), „wobei der Plural einen Hinweis auf die Größe des Orchesters gibt und die repräsentative Aufgabe der Komposition unterstreicht“ (WOLFF). Schon allein deshalb durften – „als alte Symbole weltlicher Herrscherrechte – Trompeten und Pauken nicht fehlen“ (SCHERING): eine durch schwung- und glanzvolle Chöre ebenso wie durch warme, melodische Sologesänge ausgezeichnete Festkantate“ (SPITTA).

Satz 1

Bach war es sichtlich darum zu tun, „eine eindrückliche Visitenkarte abzuliefern. [...] Die Kantate (gehört) zu Bachs größtbesetzten Anlagen überhaupt – hier wurde das Maximum an Prachtentfaltung realisiert, das mit den städtischen Dienstensembles mobilisierbar war. Auch hinsichtlich der Formgebung scheint Bach alles getan zu haben, damit sich die Leipziger Notabeln als kleine Könige fühlen konnten – verlieh er doch gleich zu Beginn der Kantate mit der Wahl einer Ouvertüre der Zeremonie einen unverkennbar höfischen Anstrich“ (HARTINGER). Es handelt sich hierbei um eine so genannte „französische Ouvertüre“. „Gravitätisch-feierliche, punktierte Rhythmen umrahmen im instrumentalen Vor- und Nachspiel den raschen Mittelteil, der nach verbreiteter Tradition als Fuge zu bilden wäre, hier aber überwiegend homophon, lediglich mit imitierenden Außenstimmen (Bass, Sopran) gesetzt ist“ (DÜRR). „Wie sich diese Maximalforderungen mit der notorischen Raumnot auf der Empore der Leipziger Nikolaikirche vereinbaren ließen, muss hier offenbleiben. [...] Dreimal hält der Fluss der Streicher- und Holzbläserstimmen inne, damit Trompeten und Pauken sich fanfarenartig hören lassen können. Von den Trompeten in hoher Clarinlage angeführt wird auch der nur 30 Takte umfassende Mittelteil, der in durchdachtem Wechsel von Festesjubiläum und Besinnlichkeit die Psalmverse vorüberziehen lässt. Unvermittelt wird

dann an die langsame Instrumentaleinleitung wieder angeknüpft, auf harmonischen Umwegen eine thematische Integration der ursprünglich eher neben der Entwicklung stehenden Blechbläser erreicht und so Höhepunkt und Abschluss herbeigeführt“ (SCHULZE). „Ein gewaltiges Klangbild entrollt sich, in dem die Stimmen mit überwältigender Lebendigkeit, der Instrumentalbass sogar mit fast ununterbrochen figurierenden Sechzehnteln, den Affekt frohen Außersichseins verwirklichen“ (SCHERING).

„Der virtuose und dank der durchlaufenden Continuobewegung ausgesprochen schlagkräftige Chorsatz ‚Preise, Jerusalem‘ geht bei aller Wucht sensibel auf die einzelnen Textglieder ein; hinter den Abschnitten mit reduzierter Stimmenzahl [...] lassen sich noch die Trioepisoden der Ouvertürenform erkennen“ (HARTINGER). Wie selbstverständlich wird Leipzig stolz als Jerusalem, als Stadt Gottes, adressiert. „Musikalisch ist dieser Satz ein Musterbeispiel für Bachs untrügliches Gespür von Zeitabläufen innerhalb eines Chorsatzes: *Grave* (41 Takte), *Allegro* (29 Takte), *Grave* (18 Takte) [...]. Diese musikalisch-textliche Architektur sagt auch Theologisches aus: die irdischen Anteile des Schützens, Segnens und Friedensschaffens sind in den Lobpreis Gottes eingeschlossen, der textlich als *Parallelismus membrorum* vorausliegt und von Bach auch im Verständnis der Zweimaligkeit der gleichen Aussage vertont wird (Interessant ist, dass im Hebräischen segnen und loben beide von derselben Wurzel, *brk*, herkommen und sich gottesdiensttheologisch wunderbar entsprechen, insofern sie Gottes gnädiges Handeln an uns und unsere rühmende Antwort an Gott zum Ausdruck bringen)“ (PETZOLDT).

In der Satztechnik, den Bibelspruch nicht als Fuge zu setzen, sondern den zuerst vom Bass intonierten Hauptgedanken frei imitatorisch zu benutzen, „bis zur Wiederkehr des *Grave*, das abermals von den Instrumenten allein vorgetragen wird, und hier die Rolle des Nachspiels vertritt“, manifestiert sich eine „kühne Übertragung einer durchaus weltlichen Instrumentalform in die Kirchenmusik“ (SPITTA). Durch den halb religiösen, halb öffentlich-repräsentativen Charakter des Festes war es Bach offensichtlich möglich, im konservativen Leipzig die engen Grenzen des Konventionellen zu sprengen und sich musikalisch auf der Höhe der Zeit zu zeigen.

Satz 2

In dem nun folgenden schlichten Seccorezitativ werden „die Wirkungen der göttlichen Gnade in einer das Bibelwort paraphrasierenden Argumentation beschrieben, wobei der Lobpreis von ‚Güte und Treue‘ die konsensorientierte und verrechtlichte Basis des städtischen Zusammenlebens anklingen lässt“ (HARTINGER). „Die Anfangsworte ‚Gesegnet Land, glückselge Stadt‘ (werden) am Schluss wiederholt. Bach legt in diese Rahmenform noch einen besonderen Reiz, indem er die Schlusswiederholung gleichsam rückwärts erklingen lässt“ (DÜRR). Die musikalische Phrase, die am Beginn für „gesegnet Land“ verwendet wird, liegt am Schluss auf „glückselge Stadt“ und umgekehrt. „Bleibt hinzuzufügen, dass das eröffnende und nun umgekehrt beschließende musikalische Motiv dem Kopfthema des vorangegangenen Chorsatzes entnommen ist und dadurch auch musikalisch die Brücke zu dem Text aus Psalm 147 schlägt“ (PETZOLDT).

Arnold Schering, der die Musik der Kantate sehr schätzte, ging gleichwohl mehrfach deutlich auf Distanz zu ihrem Text. So auch hier: „Den Worten des Tenorrezitativs, gut gemeint, aber in Schwulst erstickend, hat Bach nicht mehr als allgemeine Formeln abgewinnen können“.

Der Text ist ihm zufolge so schlecht, dass Bach, dem er dieselbe Einschätzung unterstellt, ihn nicht einmal musikalisch retten konnte.

Satz 3

„Die Arie ‚Wohl dir, du Volk der Linden‘ erhält durch ihre Besetzung mit 2 Oboi da caccia zu Tenor und continuo, also durch ihre ausgesprochene Betonung des mittleren Klangbereichs einen milden, ja warmen Ton, der durch die liedhaft-eingängige Melodik noch unterstrichen wird“ (DÜRR). „Es ist dies ein so sonniges, tief behagliches Stück, wie es wenige gibt“ (SPITTA). Leipzig wird, entsprechend der üblichen Übersetzung des Ortsnamens, als Lindenstadt apostrophiert – eine Bezeichnung, die ihren Ursprung in der traditionellen Ableitung des Stadtnamens von dem sorbischen Wort *lipa*/Linde hat (PETZOLDT).

„Die Vokalstimme scheint die Kadenz des Eingangsritornells (T. 13) nicht abwarten zu können und beginnt mit ihrer Wohlpreisung auf einen langen Halteton bereits einen Takt früher (T. 12), was unbedingt Aufmerksamkeit erzeugt“ (DERS.). Die Soli werden hier nun auch von Albert Schweitzer distanziert betrachtet; für ihn sind es „textlich etwas misslungene Dithyramben auf die Obrigkeit im allgemeinen und die Leipziger im besonderen“. Für Schering ist Bach auch hier „von dem unbekannten Dichter – keinesfalls Picander – im Stich gelassen worden.“ Aber diesmal rettet die Musik: „Das Stück ist trotzdem musikalisch von hohem Reiz, eigentümlich nicht nur durch das beharrliche Festhalten am punktierten Rhythmus, sondern auch durch die Kunst der kontrapunktischen Verknüpfung dreier fast gleicher und folglich sich oft kreuzender Solostimmen. Will man ergründen, auf welche Vorstellung Bachs Konzeption zurückgeht, so muss man sich erinnern, dass der punktierte Rhythmus als allgemeines Symbol des Gehens oder Schreitens galt; ferner, dass die Oboe da caccia mit ihrem dunklen Schalmeiton die wohlige Stimmung ländlicher Zufriedenheit zu versinnbildlichen pflegte. [...] Da im Text nun ausdrücklich vom ‚Volk der Linden‘ die Rede ist und wir wissen, dass der Spaziergang unter den Linden vom Ranstädter Tore bis zu Apels Garten das vornehmste Vergnügen der Leipziger Bürgerschaft ausmachte, so liegt es nahe, die Arie mit dieser Vorstellung in Verbindung zu bringen. [...] Mit der Vorstellung behaglichen Schlenderns verbindet sich der Eindruck des Ländlichen, Pastoralen. Die Singstimme passt sich dem an und bringt [...] Wendungen, die man recht wohl und im besten Sinne als Ausdruck bürgerlicher Gemütlichkeit bezeichnen kann“ (SCHERING). „Man kann hier förmlich den braven Hausvater hören, wie er im Vertrauen auf das behagliche Leben unter einer gottgefälligen Obrigkeit in aller Seelenruhe seine aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach bekannte ‚Tobacks-Pfeiffe‘ schmaucht“ (HARTINGER)

Satz 4

„Noch deutlicher als das erste ist das zweite Rezitativ in Rahmenform gestaltet: Beginn und Schluss werden durch je ein Trompetenritornell markiert; der Mittelteil (d.h. der eigentliche Gesangsteil, wenn man davon absieht, dass die beiden Anfangszeilen noch von Trompeten begleitet werden) ist mit Holzbläserakkorden ausinstrumentiert“ (DÜRR). Bach „setzt das gesamte Bläserinstrumentarium ein, um neben der Repräsentation von Herrschaft auch ihre innere Begründung aus der politischen Weisheit und christlichen Verantwortung der Regierenden hervorzuheben. Nach einer lärmigen Fanfare, die gewissermaßen die Fassade einer mauernumwehrten Gemeinwesens abbildet, dunkelt sich der Klang durch den Eintritt der Holzbläser genau in jenem Moment ein, in dem von ‚Herz und Gewissen‘ als den Instanzen der Erkenntnis und Rechtfertigung frommer Regierender sowie von der

Dankbarkeit der demütig Beherrschten die Rede ist. Selbst mit dem abschließenden Tusch der Trompeten wird dieser nach innen gerichtete Blick nicht aufgegeben“ (HARTINGER)

„Bei dem schönen Anruf ‚So herrlich stehst du, liebe Stadt‘ sprüht Bachs Phantasie förmlich auf. Wie eindrucksvoll zeichnet die Trompete den stolzen Bau, und wie wehevoll umlagert der Streicherklang die zum Dank auffordernde Stimme des Bassisten!“ (SCHERING). Das abschließende Trompetenritornell dagegen lässt sich „durchaus mit drohendem Unterton hören“ (PETZOLDT).

Satz 5

Die zweite Arie – „der Zenit der Kantate, der das biblisch-theologische Obrigkeitsverständnis ganz eng im Anhalt an Römer 13 formuliert“ (DERS.) – „lässt den tiefen Holzbläsern der ersten nun mit den unisono geführten Blockflöten die hohen Instrumente dieser Gruppe folgen; doch hat sie mit jenem Satz die liedhafte, nun beinahe tänzerische Melodik gemein“ (DÜRR). „Ihre Beschwingtheit ist anscheinend mehr im Blick auf einen abwechslungsreichen Gesamtaufbau der Kantate konzipiert, als dass sie die Textaussage unterstriche – obwohl es doch hier nahegelegen hätte, den Hörern mit allen Mitteln die Allmacht der von Gott eingesetzten Obrigkeit vor Augen zu führen“ (SCHULZE). Ob Bach mit dieser Altarie „erneut das beglückte Dasein unter einem fürsorglichen Regiment ausdrücken oder durch die Besetzung mit Blockflöten als Sinnbildern der Vergänglichkeit die Ratsherren an die Begrenztheit ihrer auf Zeit verliehenen Autorität erinnern mochte, muss offenbleiben“ (HARTINGER).

So einhellig die Musik gelobt wird: fast jeder Kommentar hat seine Probleme mit dem Text. Das kleinere dabei ist wohl, dass die „ausgesprochen introvertiert und intim erscheinende Musik“ (PETZOLDT) und der Text nicht recht zusammenpassen wollen: „Hätte Bach nicht über eine so große rein musikalische Erfindungsgabe verfügt, so würde es ihm wohl unmöglich gewesen sein, in der zweiten Arie [...] ein so reizendes Musikstück hinzustellen, denn aus dem Text konnte er wahrlich keine Begeisterung schöpfen“ (SPITTA). „Flötenklang, Tonart und Melodik lassen eher auf Tändelei und süße Schwermut als auf ein Lob der gestrengen Obrigkeit schließen“ (SCHERING).

Schwerer wiegen die Fragen zur theologischen Aussage selbst. In den Versen 1 bis 7 des 13. Kapitels des Römerbriefes definiert Paulus das Verhältnis des Christen zur weltlichen Obrigkeit: „Jedermann ordne sich der obrigkeitlichen Gewalt unter; denn es gibt keine Gewalt, die nicht von Gott ist.“ Über anderthalb Jahrtausende ist an dieser Maxime nicht gerüttelt worden, obwohl schon im Neuen Testament selbst Anzeichen einer Differenzierung zu finden sind. Stellt Bach dieses „Dogma“ in Frage?

„Welches Verhältnis freilich Bach zum Text der Altarie gehabt hat, lässt sich nicht klar erkennen [...] Hat Bach die Worte des Poeten, der unter Missverstehen von Römer 13,1 diese Obrigkeit als ‚Gottes Ebenbild‘ zu bezeichnen sich unterfing, überhaupt ernst genommen? Man möchte es bezweifeln und in seiner Komposition eine Kritik dieser Entgleisung sehen. Denn liegt nicht in der mit Tonwiederholung ausgestatteten Flötenfigur des 6. und 8. Takts, gesteigert dann in dem 13mal angeschlagenen b der Takte 18-20 und in der Sequenz von Takt 24-26, ein geheimer leiser Spott? Und aus welchem Grund sonst hätte Bach (sogar in der Partitur!) diese Tonwiederholungen ausnahmslos mit Stakkatopunkten versehen, wenn er sie nicht ‚spitz‘ hätte haben wollen? Auf alle Fälle hat die Arie, an Bachs eigenem personalen Stil

gemessen, nicht das geringste mit Begriff und Sinn der ‚Obrigkeit‘ zu tun, deren ‚Macht‘ im Mittelteil geradezu lästerlich unbedeutend hingestellt wird. Immerhin muss der Meister von vornherein sicher gewesen sein, dass die ehrenwerten Stadtältesten seine geheime Meinung nicht errieten, was wohl auch wirklich der Fall war“ (SCHERING).

Diese Meinung blieb natürlich nicht unwidersprochen. „Wenn freilich die spitzen, repetierenden Achtel der Flöten von manchen Erklärern als hohnvolle Karikatur auf den Text ‚Die Obrigkeit ist Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild‘ interpretiert werden, so scheint uns diese Deutung doch fraglich. Werden hier nicht moderne Vorstellungen vom politisch mündigen Staatsbürger mit dem hierarchischen Denken der Barockzeit vermengt?“ (DÜRR). Und Gardiner weist auf Bachs „kriecherische Haltung gegenüber Fürsten und Autoritäten generell“ hin, auf eine „Speichelleckerei“, die das zu seiner Zeit Übliche weit übertraf. Und dieser Bach sollte rebellieren? Und doch erkennt auch Gardiner bei ihm „Kritik an der christlichen Theologie, die in späteren Werken durchscheint“.

Zuletzt tut sich eine Frage auf, die sich nicht so sehr um Bachs Musik und ihre religiösen Implikationen als vielmehr um unsere heutige Aufführungspraxis und Möglichkeiten der Anpassung an geänderte gesellschaftliche, politische und soziale Bedingungen dreht. Die Zeiten, „als sich eine dicke Schicht protestantische Theologie auf das Leben der Menschen gelegt hatte“ (GARDINER), sind vorbei, und man mag an Scherings Schlussfolgerungen zweifeln, wird aber doch die Schlüssigkeit seiner Argumentation eingestehen müssen. Dann ist nicht nur die Annahme eines kritischen, ironischen „Subtextes“ in den Kantaten legitim, sondern es wären auch tiefer gehenden Einschnitte in die Kantaten denkbar, die sich nicht in der Diskussion um „historische“ oder „moderne“ Instrumente und Spieltechniken erschöpfen würden.

Satz 6

Das folgende Seccorezitativ für Sopran, das unmittelbar in den Chor Satz 7 mündet, „betont weniger die Macht und Pracht, „sondern vielmehr die ‚Last‘ und die ‚schlaflosen Sorgenstunden‘ des Amtes“. Es steht „in spürbarer Korrespondenz zu Satz 4, wo das ‚zu Herzen fassen‘ und ‚recht erkennen‘ ebenso erhofft wird, wie das Sehen des ‚Guten bei uns““ (PETZOLDT). Hier muss „der letzte Satz beachtet werden: ‚so seufzt ein treues Volk mit Herz und Mund zugleich‘. Denn aus der Andeutung des Seufzens gewinnt Bach die Figuren der ersten Trompete des Finales“ (SCHERING).

Satz 7

„Dann aber ist es genug der Ermahnungen: mit dem Attaccaübergang in den großangelegten Konzertsatz ‚Der Herr hat Guts an uns getan‘ für Chor und reiche Instrumentalbesetzung wird unbeschwertem Festjubiläum Raum gegeben. Wie sich in Bachs souveräner Entfaltung die Satzanlage die Prinzipien eines mehrchörigen Gruppenkonzertes, einer Chorfüge sowie einer Da-capo-Arie miteinander verbinden, ist große, mitreißende Kunst, die die vor allem im Mittelteil bestenfalls durchschnittlichen und teils in den sächsischen Dialekt einschlagenden Verse bei weitem übersteigt. Die überaus regelhafte Einsatzfolge des Vokalsatzes wahrt dabei in aller Freude jene wohllobliche Ordnung, wie sie dem hierarchisch organisierten und straff regulierten Zusammenleben der Stände, Zünfte und Innungen in einer Stadtkommune des Alten Reiches zukam“ (HARTINGER). „Das Fugenthema ist – bewusst oder unabsichtlich – dem Beginn des Liedes ‚Nun danket alle Gott‘ angeglichen. Die ritornellumrahmte Fuge

steigert sich allmählich vom A-capella-Satz, vielleicht vom Solochor zu beginnen, mit allmählich hinzutretenden Instrumenten bis zur dreifachen Themenangeführung unter Mitwirkung der Trompeten“ (DÜRR).

Der Kantatentext wandelt den biblischen Ausdruck „Großes“ in „Guts“. Diese Auswechslung geschieht nicht „aus unerfindlichen Gründen“ (Schulze), sondern „hat ihren Grund in der zeitgenössischen Interpretation von Psalm 126,3, die das ‚Große‘ in der Erlösungstat Gottes in Jesus Christus sehen lehrte, den Vers also christologisch auslegte. Die Einfügung des ‚Guten‘ hat ihre Herkunft aus Sirach 50,24: Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden, der uns von Mutterleibe lebendig erhält und tut uns alles Guts“ (PETZOLDT).

Die Tatsache, dass die Fuge aus einem Choral gestaltet ist, ist bemerkenswert. „Dergleichen freie Benutzungen von Chormelodieteilen sind bei Bach äußerst selten; der Choral war ihm ein durch die Kirche gleichsam geheiligtes Wesen, und wo er ihn einführt, pflegt er ihn unangetastet in den Mittelpunkt der eigenen Komposition zu stellen. Wenn er hier von diesem Verfahren abwich, glaubte er sich jedenfalls durch den kirchlich-weltlichen Charakter des ganzen Werkes dazu berechtigt“ (SPITTA).

Satz 8

Das kurze Secco-Rezitativ „Zuletzt! Da du uns Herr zu deinem Volk gesetzt“, dem Alt zugewiesen, „fungiert als Brücke zum verhaltenen Gebet des Schlusschorals“ (HARTINGER). „Der Schluss des Rezitativs hört sich wie eine Verdoppelung des Schlusses von Satz 6 an, der seiner Sinngabe nach erst jetzt mit Satz 9 wirklich zum Zug kommt; denn Satz 7 ist seinem Charakter nach ein Lobpreis und weniger der Ausdruck des Seufzens. Ob sich hier die letzte Spur einer vorherigen Textbearbeitung niedergeschlagen hat, kann nur vermutet werden, denn im näheren Umkreis der Aufführung dieser Kantate kennen wir wesentliche Beispiele der theologisch korrigierenden Bearbeitung von Kantatentexten“ (PETZOLDT).

Nüchtern der Kommentar von Arnold Schering: „Ein paar unbegreiflich banale Rezitativworte im Munde des Alts – bei Aufführungen heute entbehrlich – leiten endlich zum schlichten Schlusschoral über.“

Satz 9

Die Kantate endet mit einem Choral in „gemeindechoralhaft-schlichte(r) Vertonung von vier Zeilen des deutschen ‚Tedeum‘ mit leicht aufgelockertem ‚Amen‘-Schluss“ (DÜRR). Der Satz unterscheidet sich deutlich in Wort und Musik vom Rest der Kantate. Denn kein Lobpreis „für gelungenes Regieren beendet dieses Werk, sondern [...] jenes kritische und begrenzende Motiv, das sich schon in der aus Psalm 85 stammenden Formel des Zusammenhanges von Güte und Treue, Gerechtigkeit und Frieden zeigt, mit der seufzend dargebrachten Bitte um Hilfe [...]. Der Satz ist in betont hymnischer Einfachheit gehalten. Und dennoch hat er Anteil an der harmonischen Spezifik Bachschen Choralerschaffens. Insbesondere das ‚Amen‘ am Schluss lässt noch einmal – wenn auch nur zitathaft – die nicht wenigen Sätze dieser Kantate in Erinnerung kommen, in denen Bach mit punktierten Rhythmen arbeitete“ (PETZOLDT). Von festlicher Jubelstimmung, die weite Teile der Kantate prägte, ist hier kaum noch eine Spur zu entdecken.

Die Originalstimmen der Instrumentenbesetzung sind verloren, die Aufführungen also Rekonstruktionen. „Indem er in seiner Partitur jedoch ersichtlich auf obligate Partien für

Trompeten und Pauken verzichtete, hat Bach der Kantate zu einem Schluss von gesammeltem Ernst verholfen und damit ein Werk abgerundet, das für die Leipziger Staatsmusik des Spätbarocks neue Maßstäbe setzte“ (HARTINGER). Andererseits lassen sich „metrische Längen und Pausen [...] schlecht erklären, wenn sie nicht Grund für ein weiterlaufendes Instrumentalspiel wären“ (PETZOLDT). „Nach neueren Erkenntnissen ist davon auszugehen, dass an den Zeilenenden Trompeten und Pauken improvisierte Fanfaren hören ließen und so dem abschließenden Choralatz noch einmal festlichen Glanz verliehen“ (SCHULZE). Damit würde sich das Kantatenende doch wieder in die Jubelstimmung einfügen, was sich textlich nicht recht reimen mag. – Die Situation erinnert an den Schluss der Ratswechselkantate BWV 71 aus Mühlhausen, in der die beiden Blockflöten nach all dem Jubel durch zwei Achtnoten, die im Lärm fast untergehen, einen merkwürdigen, fast konterkarierenden Akzent setzen, eine „Kleinigkeit“, die die ganze Kantate in einem völlig anderen Licht erscheinen lässt. Hat Bach das damals so beabsichtigt, hat er es auch hier anklingen lassen?

„Die Obrigkeit ist Gottes Gabe“

„Wir betreten heißen, umstrittenen Boden mit dem, was hier zu sagen und zu hören ist“ (BARTH). Die „klassische“ und auch hier zitierte Stelle ist die Mahnung des Apostels Paulus im Römerbrief (13,1): „Jedermann ordne sich der obrigkeitlichen Gewalt unter; denn es gibt keine Gewalt, die nicht von Gott ist.“ Diese Aussage „hat die politische Ethik des Christentums nachhaltig bestimmt und im Verlauf der Kirchen- und Auslegungsgeschichte sehr unterschiedliche Wertungen erfahren“ (STUHLMACHER). Festzuhalten ist zunächst, dass das „nur scheinbar [...] eine positive, bejahende Begründung der bestehenden Ordnung“ ist: Gott als universeller Schöpfer hat letztlich eben auch die weltliche Obrigkeit geschaffen (BARTH). Das ändert nichts daran, dass der Staat „eine ‚menschliche Stiftung‘ (ist), das heißt eine von Menschen für Menschen geschaffene Regierungsform. Sie ist von den Christen zu respektieren und zu fördern. Aber sie ist nicht theologisch zu überhöhen zu einem Gottesgnadentum der Obrigkeit!“ (STUHLMACHER). Die Aussage in Satz 5 unserer Kantate, die Obrigkeit sei „ja selber Gottes Ebenbild“, hat hingegen keinerlei biblisches oder theologisches Fundament. Sie ist einerseits Ausdruck des absolutistischen Selbstverständnisses damaliger Herrscher und andererseits dessen unterwürfiger Akzeptanz und Apotheose durch die Beherrschten. Denn „was heißt bestehende Ordnung? Dass der Mensch heuchlerischer Weise wieder einmal mit sich ins Reine gekommen ist. Dass er, der Feigling, sich vor dem Geheimnis seines Daseins wieder einmal in Sicherheit gebracht hat. Dass er, der Tor, sich wieder einmal eine Viertelstunde Aufschub in der Vollstreckung seines Todesurteils erbettelt hat“ (BARTH).

Paulus sieht „(noch) keinen Anlass, daran zu zweifeln, dass die römische Staatsmacht Gottes Absicht dient, die Welt zu erhalten und nicht im Chaos versinken zu lassen. (Angesichts der Christenverfolgungen im Jahre 64 n.Chr. und der widergöttlichen Forderungen des römischen Kaiserkults wird dann in Offenbarung 13,1-18 charakteristisch anders über Rom geurteilt.) Da der Apostel noch keine staatlich gelenkte Christenverfolgung kennt, ist seine nun folgende Mahnung konsequent“ (STUHLMACHER). „Die Orientierung an damaligen politischen und gesellschaftlichen Leitbildern ist zwar nicht zu leugnen, impliziert aber kritische Vorbehalte“ (SCHRAGE). Schon im Neuen Testament wird die paulinische Theologie sanft, aber bestimmt modifiziert. Im ersten Petrusbrief (2,13-17), einer der „bedeutendsten und überzeugendsten Schriften des Neuen Testaments“, von Luther als „eins der edelsten

Bücher im Neuen Testament und das rechte lautere Evangelion“ sehr geschätzt, ist, unter Voraussetzung der paulinischen Theologie und ihrer Präzisierung, ohne doch dadurch in einen Gegensatz zu Paulus zu geraten, „eine Akzentverlagerung gegenüber Römer 13 unverkennbar; auffällig ist vor allem, dass eine Parallele zu Römer 13,1b-2a und damit eine Aussage über die göttliche Einsetzung und Beauftragung der staatlichen Autoritäten fehlt“ (DERS.). In diesem Brief wird der sich abzeichnenden Verfolgung, die als beginnende staatliche Verfolgung zu verstehen ist (KÜMMEL), Rechnung getragen. Sein Hauptanliegen ist, „die Christen zu Gehorsam im Leben und Leiden zu ermutigen“ (SCHRAGE), ruft also nicht explizit zu Widerstand auf, geht aber deutlich auf Distanz zur weltlichen Macht.

Eine Wendung bringt die Scholastik im 12. Jahrhundert in Gestalt Abaelards. Er bezieht sich zwar wieder auf den Römerbrief: „Denn es gibt keine Gewalt, mag sie nämlich gut, mag sie schlecht scheinen, *außer von Gott*, das heißt: durch seine Planung eingesetzt. Wenn nämlich die Fürsten gut sind, ist das ein Geschenk Gottes; sind sie aber schlecht, so sind sie entweder zur Bestrafung für die schlechten Menschen oder zur Reinigung oder Prüfung der guten von Gott eingesetzt, der auch jede beliebige Gottlosigkeit gut einplant“, fährt dann aber fort: „Etwas anderes ist es aber, sich der Tyrannei eines schlechten Vorgesetzten zu widersetzen, etwas anderes seiner gerechten Gewalt, die er von Gott erhalten hat. Denn wenn er etwas gewalttätig treibt, was nichts mit seiner Amtsgewalt und Einsetzung zu tun hat, dann widersetzen wir uns in der Tat, wenn wir ihm hierin Widerstand leisten, mehr seiner Tyrannei als seiner Amtsgewalt, einem Menschen nämlich eher als Gott; denn dies maß er sich von sich aus an, er handelt nicht aus Gott.“

Dieser Gedanke findet sich schließlich auch bei Martin Luther wieder. „Die Schrift ‚Von der weltlichen Obrigkeit wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei‘ (Winter 1522/23) zeigte die Aufgabe des Christen, sich trotz der Unterschiede zwischen Reich Christi und Reich der Welt am weltlichen Rechtsleben zu beteiligen. Wenn jedoch die weltliche Obrigkeit die Grenzen ihrer Gewalt überschreite und über die Seelen oder Gewissen regieren wolle, [...] dann habe der Christ Gott mehr zu gehorchen als den Menschen, habe für seine eigene Person der weltlichen Gewalt zu widerstehen und notfalls zu leiden“ (SCHWARZ).

Der Widerstand gegen eine weltliche Ordnung, die ihrer Verantwortung für die ihr anvertrauten Menschen nicht gerecht wird, wurde zur selben Zeit von Thomas Müntzer mit dem Aufruf zur politischen Revolte (was ihm den buchstäblich tödlichen Hass Luthers zuzog) auf die Spitze getrieben. „Es ist eine mächtige große Frechheit, dass man sich auf den alten Gebräuch der Ämter vertrösten will, nachdem sich die ganze Welt so mächtig verwandelt hat.“ (Brief an den Schösser Zeis vom 25. Juli 1524). „(Dabei) machen die Herren das selber, dass ihnen der arme Mann feind wird.“ (Hochverursachte Schutzrede 1524). Und schließlich: „Man kann euch von Gott nichts sagen, solange sie über euch regieren. Dran, dran, solange ihr Tag habt“ (Manifest an die Mansfelder Berggesellen April 1525).

Zur Zeit Bachs war also die Differenzierung im Verständnis weltlicher Macht und des Verhaltens zu und in ihr weit fortgeschritten. Im Text der Kantate 119 findet sich davon keine Spur, im Gegenteil: die Macht wird als gottesebenbildlich dargestellt, und Bach und/oder sein unbekannter Librettist werden in einer Weise wahrgenommen, die man despektierlich als „Jubelperser“ bezeichnen könnte. Die Situation in Leipzig mag für das Bürgertum friedlich und harmonisch gewesen sein – das ändert nichts an der Unsäglichkeit der blasphemischen Apotheose.

Den vorläufigen Schlusspunkt der Entwicklung bildet die „Barmer Theologische Erklärung“ vom Mai 1934, „der bedeutendste Text des dt. Protestantismus im 20. Jahrhundert, für die Bekennende Kirche theologische Basis im Kampf gegen Deutsche Christen und Nationalsozialismus“ (HAUSCHILD), gleichsam „die magna charta der Bekennenden Kirche (NICOLAISEN). In ihrem Vorfeld formuliert der Bruderrat: „Wir lehnen es ab, uns zu unterwerfen: 1. einem ungesetzlichen Machtregiment, das sich auf Willkür, nicht auf die beschworene Verfassung gründet; 2. einer ungeistlichen Führung, die sich nicht an das Wort Gottes, sondern an menschliche Maßstäbe hält; [...] Wir erklären feierlich, dass wir bekenntnis- und verfassungswidrigen Anordnungen nicht Folge leisten werden.“ These 5 der Erklärung, nicht der theologisch, wohl aber der politisch wichtigste Punkt, der erst nach zähem Ringen und mehreren Anläufen schließlich einstimmig von der Synode angenommen wurde, beruft sich wiederum auf die einschlägige Stelle im ersten Petrusbrief. Die These lautet: „Die Schrift sagt uns, dass der Staat nach göttlicher Anordnung die Aufgabe hat, in der noch nicht erlösten Welt, in der auch die Kirche steht, nach dem Maß menschlicher Einsicht und menschlichen Vermögens unter Androhung und Ausübung von Gewalt für Recht und Frieden zu sorgen. Die Kirche erkennt in Dank und Ehrfurcht gegen Gott die Wohltat dieser seiner Anordnung an. Sie erinnert an Gottes Reich, an Gottes Gebot und Gerechtigkeit und damit an die Verantwortung der Regierenden und Regierten. Sie vertraut und gehorcht der Kraft des Wortes, durch das Gott alle Dinge trägt. *Wir verwerfen die falsche Lehre, als solle und könne der Staat über seinen besonderen Auftrag hinaus die einzige und totale Ordnung menschlichen Lebens werden und also auch die Bestimmung der Kirche erfüllen*“. Das „Erinnern an Gottes Reich“ ist die Selbstermächtigung, Kritik zu üben und Distanz zu wahren, und das Mittel der Wahl ist ziviler Ungehorsam. Diese Festlegungen begründen die „bleibende Bedeutung der Barmer Aussagen zu Kirche und Staat“, die „als Bekenntnis der Christenheit auch im 21. Jahrhundert ihre ökumenische Zukunft noch vor sich“ hat (HEIMBUCHER).