

## Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Joh. Seb. Bach

Von Klaus Ehrlich (Halle/S.)

Wie alle andern zyklischen Instrumentalwerke J. S. Bachs mit Ausnahme der Goldbergvariationen ist auch der III. Teil der Klavierübung „bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Katechismus- und andere Gesänge, vor die Orgel“ den vielfältigsten Versuchen hinsichtlich der theoretischen Deutung und vor allem der Aufführungspraxis unterworfen. Die verschiedensten Meinungen wurden geäußert, von der an, Bach habe die Katechismuschoräle in einfacher Reihung in diesem Teil der Klavierübung zusammengefaßt und die vier Duette seien beim Stich versehentlich hineingelangt, bis zu der, er habe hier eine „Deutsche Orgelmesse“ geschaffen, die seine lutherische Orthodoxie in reinster Form offenbare. Ebenso hört man die mannigfachsten Aufführungsarten: Einmal zerstückelt nur nach Gesichtspunkten der zeitlichen Dauer der einzelnen Gruppen, oder als einen den Hörer ermüdenden Riesenkomplex, und endlich die neuerdings gern gewählte eklektische Form, indem nur entweder die große oder die kleine Bearbeitung der einzelnen Choräle vorgetragen wird. Dabei entstehen dann künstlerische und theologische Gewissensfragen, etwa bei der Auswahl aus den drei Vorspielen zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, ganz abgesehen von dem Problem der vier Duette.

Betrachtet man aber, so objektiv wie es einem musiktreibenden menschlichen Subjektum nur möglich ist, dieses Werk „Klavierübung III. Teil“ nach seiner musikalischen Struktur und dazu Bachs aus seinem Schaffen zu supponierende Geistigkeit, dann verschwinden wohl sämtliche Fraglichkeiten und Unsicherheiten, und die zyklische Gestalt sowohl wie die Aufführungsmöglichkeit dieser Komposition ergeben sich folgerichtig.

### I.

Die Stücke des III. Teiles der Klavierübung bilden nicht eine „Orgelmesse“, höchstens wären sie als „Orgelkatechismus“ zu bezeichnen.

Im Originaltitel des Druckes bezeichnet Bach diesen Teil der Klavierübung als „bestehend aus Vorspielen über die Katechismus- und andere

Gesänge“, spricht aber nirgends einen Hinweis auf die Ordnung der lutherischen Messe oder eine andere zu seiner Zeit in Leipzig oder anderwärts existierende Gottesdienstform aus; nicht einmal die beiden Bearbeitungen von „Jesus Christus unser Heiland“ sind wie andere desselben Liedes als „sub communione“ indiziert. Zudem widersprechen jeglicher Meßordnung so große und markante Choräle wie „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (eine Verlesung des Dekalogs war nur in reformierten Gottesdienstordnungen gebräuchlich), „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (die Taufe in den Hauptgottesdienst einbeziehen zu wollen, ist erst eine wiederum auf altreformierten Gedanken fußende Bestrebung der neueren Liturgik<sup>1)</sup> und „Aus tiefer Not“ (eine Beichte hat im Ablauf der Messe keinen Sinn; nur in einigen altreformierten Agenden, bei denen es sich aber naturgemäß nicht um eine Messe handelt, findet sich eine „Generalbeichte“ an ähnlicher Stelle der Gottesdienstordnung<sup>2)</sup>). Den Begriff „Orgelmesse“ auf den III. Teil der Klavierübung anzuwenden, ist daher nicht angängig und sogar irreführend.

Will man eine den Inhalt und den Aufbau des Werkes deutende Bezeichnung gebrauchen, ist allein der Begriff „Orgelkatechismus“ richtig. Nicht allein haben die 27 hier vereinigten Stücke für die Kunst des Orgelspiels und der Orgelkomposition die Bedeutung eines Katechismus, indem sie sämtliche seit Samuel Scheidt erdachten Möglichkeiten der Orgel-Choralbearbeitung darstellen und dazu in Präludium und Fuge *Es-dur* die Ausnützung der Klangmittel einer großen Orgel zeigen sowie in den vier Duetten die des Positivs. Zugleich nämlich tragen die Strophen jener beiden Lieder, welche die Fehlmeinung von einer Orgel-„Messe“ aufkommen ließen, durchaus den Charakter von Katechismusstücken, etwa in der Art, wie er z. B. von der reformierten Kirche im Heidelberger Katechismus von 1563 theologisch geformt ist. Wie dieser in seinen beiden ersten Teilen, so sprechen auch die beiden Lieder „Kyrie-Christe-Kyrie“ von „des Menschen Elend“ und das „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von der „Erlösung“, wie sie der Menschheit durch die himmlischen Heerscharen in der Weihnacht verkündigt wurde. Ja man kann die Strophen des Kyrieliedes unmittelbar der Präambel des Heidelberger Katechismus gegenüberstellen, um den zum Teil wörtlichen Gleichklang deutlich zu vernehmen:

Kyrie Gott Vater in Ewigkeit,  
groß ist dein Barmherzigkeit,  
aller Ding ein Schöpfer und

Regierer: eleison.

Heid. Kat. Frage 11: Ist denn Gott  
nicht auch barmherzig? Antw.: Gott  
ist wohl barmherzig, er ist aber  
auch gerecht.

<sup>1)</sup> Genfer Katechismus 1545 — Hugues 1846.

<sup>2)</sup> Oekolampad Basel 1526, Württemberg 1533, Frankfurt 1530 u. a.

Christe aller Welt Trost,

uns Sünder allein du hast erlöst,

O Jesu Gottes Sohn, unser Mittler  
bist in dem höchsten Thron,  
zu dir schreien wir aus Herzens  
Begier: eleison.

Kyrie Gott heiliger Geist,  
tröst, stärk uns im Glauben aller-  
meist,

daß wir am letzten End  
fröhlich uns scheiden  
aus diesem Elend:  
eleison.

Frage 1: Was ist dein einiger Trost  
im Leben und im Sterben? Antw.:  
Daß ich mit Leib und Seele, beides  
im Leben und im Sterben nicht  
mein, sondern meines getreuen Hei-  
landes Jesu Christi eigen bin, der  
mit seinem teuren Blut für alle  
meine Sünden vollk mmlich be-  
zahlt und mich aus aller Gewalt  
des Teufels erlöset hat und also  
bewahret, daß ohne den Willen  
meines Vaters im Himmel kein Haar  
von meinem Haupte fallen kann,  
darum auch mir alles zu meiner  
Seligkeit dienen muß. Darum auch  
er mich durch seinen heiligen Geist  
des ewigen Lebens versichert und  
ihm forthin zu leben von Herzen  
willig und bereit macht.

Frage 2: Wieviel Stücke sind dir  
nötig zu wissen . . . . . Antw.: Drei  
Stücke, erstlich, wie groß meine  
Sünde und Elend sei; zum andern,  
wie ich von allen meinen Sünden  
und Elend erlöset werde; und zum  
dritten, wie ich Gott für solche Er-  
lösung soll dankbar sein.

Damit soll nun durchaus nicht Bach zum Kryptocalvinisten gemacht oder seine Person für die reformierte Kirche als posthumer Proselyt gewonnen werden. Der Hinweis auf die von ihm bei seinem Leipziger Amsantritt unterzeichnete Konkordienformel mag genügen, um jeden Verdacht in dieser Richtung von J. S. Bach wie vom Verfasser abzuweisen. Da jedoch bekannt ist, daß Bach sich mit der Lehre der „nach Gottes Wort reformierten Kirche“ beschäftigt und auseinandergesetzt hat<sup>1)</sup>,

<sup>1)</sup> Das Vorhandensein des Buches „Anticalvinismus“ des Lübecker Superintendenten August Pfeiffer von 1729 in seiner nachgelassenen Bibliothek wird zwar immer gedeutet, als habe er sich daraus der Richtigkeit der lutherischen Lehre versichern und sich geistige Waffen gegen falsche Lehrmeinungen verschaffen wollen; doch sofern man von der Sch rfe des Bachschen Geistes überzeugt ist und sie dem Inhalt dieses Buches konfrontiert, welches in der Hauptsache mit der gegenüber einer „nach Gottes Wort reformierten“ Kirche höchst unvorsichtigen und auch wirklich mißglückten Heranziehung von Bibelstellen den Calvinismus zu widerlegen versucht, könnte man wohl annehmen, daß J. S. Bach dem Streit zwischen lutherisch und reformiert ähnlich gegenüberstand wie dem zwischen orthodox und pietistisch.

genügt hinsichtlich der Betrachtung des III. Teiles der Klavierübung die Feststellung, daß auch die beiden im Originaltitel erwähnten „andern Gesänge“, welche nicht dem lutherischen Katechismus folgen, den Zyklus nicht unbedingt zu einer Orgelmesse machen, sondern ihm den Charakter eines Orgelkatechismus belassen.

Die Bearbeitungen eines Liedes aber wollen sich weder der Anschauung, der III. Teil der Klavierübung sei eine Orgelmesse, einfügen, noch dieser, er stelle einen „Orgelkatechismus“ dar, und sind doch fast die auffallendsten und markantesten Stücke: die beiden Choralvorspiele „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“.

In einer „Messe“ finden sie, wie oben erwähnt, keinen Raum, und in den Katechismen ist von der Buße oder Beichte an dieser Stelle, zwischen Taufe und Abendmahl, nicht die Rede. Einzig könnte man Bachs persönliche Katechismusgedanken vermuten, daß das ganze christliche Leben mit der Taufe beginnend eine beständige Buße sei, womit die beiden letzten Choralbearbeitungen des Zyklus eine geistig-theologische Reprise der beiden ersten darstellen: So wie „Kyrie-Christe-Kyrie“ und „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von des Menschen Elend und von der Erlösung in Erinnerung an Christi Geburt sprechen, so deuten „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und „Jesus Christus unser Heiland“ auf des Menschen Gottferne und die Versöhnung durch Christi Tod.

## II.

Dieser Orgelkatechismus besteht analog dem lutherischen großen und kleinen Katechismus aus zwei voneinander zu unterscheidenden Zyklen<sup>1)</sup>, deren einer durch Anordnung und Bezeichnung ohne Schwierigkeit klar erkennbar ist.

Von den 27 Stücken des III. Teiles der Klavierübung tragen 12 einen Index, der aufführungspraktisch die Darstellung dieser Stücke auf einer wenigstens zweimanualigen Orgel mit Pedal fordert: Sieben sind überschrieben: „a 2-clav. e Pedale“ und fünf: „pro (oder ‚in‘ oder ‚con‘) organo pleno“. Von den restlichen 15 Stücken sind vier völlig unbezeichnet, die Duette; zehn tragen den Index „manualiter“, und einem ist nur die Aussage über die Stimmenanzahl und die kompositionstechnische Lage des c. f. zugebilligt.

Die 12 eindeutig einer großen Orgel zugewiesenen Stücke bilden die Reihe aller acht bearbeiteten „Katechismus- und anderer Gesänge“ mit den beiden Rahmenstücken Präludium und Fuge *Es-dur*. Dieser Zyklus, der also einen „Großen Orgelkatechismus“ darstellt, ist als solcher schon seit Jahren erkannt und aufgeführt worden.

<sup>1)</sup> Wie A. Schweitzer richtig darstellt („J. S. Bach“ S. 266/267).

Den zehn großen Choralbearbeitungen, die ihrer Form nach entweder Choralphantasien oder Choraltrios sind und den Index tragen „organo pleno“ oder „a 2 clav. e Pedale“, gehen völlig parallel zehn Bearbeitungen derselben Lieder, welche ihrer Form nach Choralfughetten, Choralvorspiele oder Orgelchoräle sind, von Bach ausnahmslos „manualiter“ indiziert. Sie stehen zum Teil in gänzlich anderen Tonarten als die großen, eine Erscheinung, die ihre Erklärung damit findet, daß z. B. die großen Kyrie-Stücke dem Präludium *Es*-dur folgen sollen und demnach nicht gut aus phrygisch-*e* gehen können; da dies den Zusammenhang stören würde, sind sie in dem *Es*-dur parallelen phrygisch-*g* komponiert. Ebenso schließt sich ganz eng an den *D*-dur-Schlußakkord des Trios „Jesus Christus unser Heiland“ das erste Thema der *Es*-dur-Fugen an, welches in seiner Tonfolge eine Modulation von der Mollsubdominante in *D*-dur (womit also jener Schlußakkord dominantischer Leitklang zum ersten Ton der Fuge ist), von *g*-moll nach der Tonart der Fugen darstellt  $b-g-c-b-es' = g\text{-moll}, c\text{-moll}, B\text{-dur}, Es\text{-dur}$ ). Daraus ist zu schließen, daß die von Bach gewählte Tonartenfolge der großen Katechismusstücke innerhalb des Zyklus sinnvoll ist und daß ein Austausch einzelner großer Bearbeitungen durch eine kleine desselben Liedes nicht statthaft erscheint<sup>1)</sup>, da diese in allen Fällen einer anderen Tonart zugeordnet sind.

Die kleinen „manualiter“ indizierten Choralbearbeitungen bilden einen völlig selbständigen Zyklus parallel dem der großen, nur scheinen die dem Präludium und den Fugen entsprechenden Rahmenstücke zu fehlen.

### III.

Die vier Duette haben thematische Beziehungen zu einzelnen Choralvorspielen der als „manualiter“ bezeichneten Reihe und sind mit dieser organisch zu verbinden.

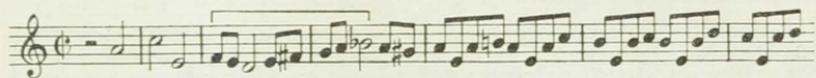
Außer einigen abwegigen Versuchen, den Duetten eine geistig gerechtfertigte Bedeutung im Gesamtzyklus zu geben, – die daran scheitern mußten, daß ihre Verfasser und Urheber den Zyklus irrig als eine Orgel-„Messe“ ansahen –, blieb bisher die Meinung bestehen, als habe Joh. Seb. Bach diese Duette in den von ihm unter dem Gesamttitel einer „Clavier“-Übung veröffentlichten Band hineingenommen, um den Klavier- (Cembalo-) Spielern der damaligen Zeit neben den ihnen auch zugänglichen „manualiter“-Choralvorspielen noch einige freie Kompositionen zu bieten und damit den Titel besser zu rechtfertigen<sup>2)</sup>. Sie

<sup>1)</sup> H. Keller, „Die Orgelwerke Bachs“ S. 199.

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 198. Die dort geäußerte Begründung dieser Ansicht; Bach habe diese seine organistische Veröffentlichung in die „Klavierübung“ einbezogen, um ihr einen größeren Interessentenkreis zu sichern, und aus diesem Grunde neben den auf dem Klavier spielbaren

werden deshalb bei Aufführungen des Zyklus geflissentlich unterdrückt. Diese Meinung und die daraus resultierende Praxis ist ebenso falsch wie jene Albert Schweitzers, die Duette seien beim Stich versehentlich in den Band hineingelangt<sup>1)</sup>, denn alles dies widerspricht dem Geistesbild, das wir uns heute von J. S. Bach machen dürfen.

Jedes der vier Duette ist thematisch verknüpft mit einem oder gar zweien der „manualiter“-Vorspiele und bekommt, in die zyklische Nachbarschaft des oder der betreffenden Vorspiele gestellt, eine formgestaltende Bedeutung. Am klarsten hörbar ist diese Tatsache bei dem Duett in a-moll.



Nicht nur kehrt die rhythmisch-melodische Figur zerlegt oder umgekehrt im Kontrapunkt des Choralvorspiels „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (manualtier) deutlich wieder:

Takt 3 und 4:

oder Takt 7:



und naturgemäß das ganze Vorspiel hindurch, sondern im Thema des Duets ist auch der c. f. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ in der bei Bach häufigen, auf Konrad Paumanns „fundamentum organisandi“ zurückgehenden Art des Kolorierens enthalten:

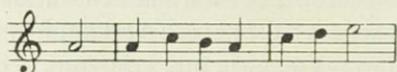


Der Kleinterz-Aufschwung der ersten c. f.-Töne gab Veranlassung zu der langen melodischen und dabei so stark rhythmisch gegliederten Linie der ersten zweieinhalb Takte, aus der dann die „imitatio violistica“-Figur entfließt, die in ihren Spitzentönen als jeweils letztes Achtel jeden Taktes die ersten fünf c. f. Töne des Taufliedes trägt.

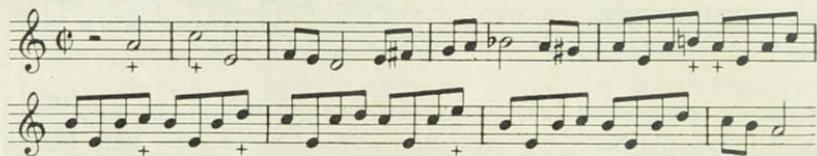
manualiter-Chorälen noch die ausgesprochen klavieristischen Duette eingefügt, ist nicht stichhaltig einfach deshalb, weil der Begriff „Klavier“ damals noch nicht den besaiteten Tasteninstrumenten vorbehalten war, sondern jedes durch die Claves spielbare Instrument umfaßte, ohne Rücksicht auf die Tonerzeugung, und demnach auch die beiden Orgeltypen einschloß. Zudem wäre eine solche reklametechnische „halbe Irreführung des Publikums“, einen in der Hauptsache mit Orgelwerken gefüllten Band als Klavierkompositionen anzupreisen, kaum nach dem Geiste Joh. Seb. Bachs.

<sup>1)</sup> Widerspricht dies doch völlig der von Bach zu erwartenden Sorgfalt und Akkuratess, die er gerade auf ein im Selbstverlag erscheinendes Werk wenden mußte.

Jenes charakteristische Intervall des Themenkopfes des Duetts wie des c. f. „Christ unser Herr zum Jordan kam“, die kleine Terz, bildet aber auch zugleich das Initium des c. f. „Vater unser im Himmelreich“ in der Umkehrung bei Unterdrückung der Repetition des 1. Tones:



und auch von diesem c. f. sind deutliche Spuren im Thema des *a*-moll-Duetts nachweisbar:

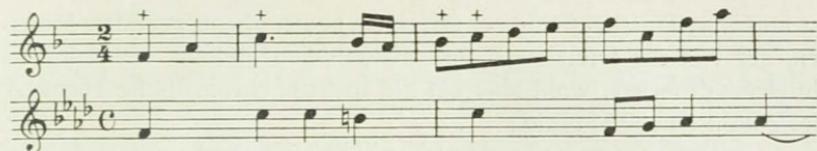


Da die letzten vier Noten dieser invertierten c. f.-Zeile mit den ersten vier des Taufliedes übereinstimmen, treffen sie völlig zwanglos im Thema des Duetts zusammen.

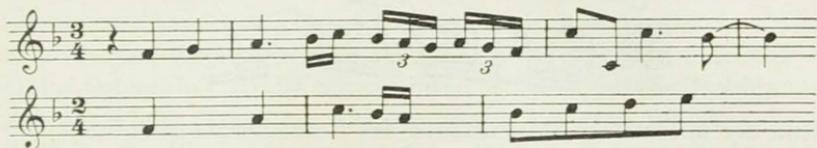
Diese analytische Betrachtungsweise mag zunächst unmusikalisch erscheinen, da eine Komposition schließlich nicht eine Summe von Einzeltönen ist; immerhin aber haben alle Einzeltöne innerhalb der Komposition und ganz besonders die des Themas funktionale Bedeutung: Aus der Stellung der Einzeltöne, ihrem Intervall- und rhythmischen Verhältnis zueinander resultiert der Charakter der Komposition, und daß der des *a*-moll-Duetts im Gesamten den beiden im Zyklus aufeinanderfolgenden Choralbearbeitungen „Vater unser im Himmelreich“ und „Christ unser Herr zum Jordan kam“ stark verwandt ist, wird beim Hören ohne weiteres empfunden, zumal das Thema des Duetts durch die Hinneigung nach dorisch (im 3. Takt durch das *fis*) und nach *a*-moll (im 4. Takt durch das *b*) auch tonale Beziehungen zu ihnen aufweist. Die analytische Methode will nichts weiter, als diese akustische Empfindung erklären, und hat daher ihre musikalische Berechtigung. Zudem entstammen Erscheinungen dieser Art jener „ars inveniendi“, deren Anwendung durch J. S. Bach von Hermann Sirp für die Thematik der Kirchenkantaten überzeugend nachgewiesen wurde<sup>1)</sup>.

Fast ebenso deutlich wie die Verwandtschaft des *a*-moll-Duetts mit dem Vaterunser- und dem Taufliede ist die des *F*-dur-Duetts mit dem Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt“:

<sup>1)</sup> Bach - Jahrbuch 1931.



und mit der *F*-dur-Bearbeitung von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“:



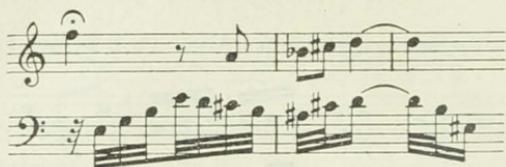
Die Bedeutung dieses letztgenannten Zusammenhanges soll später dargelegt werden; zunächst ist die tonale und thematische Verwandtschaft mit dem Abendmahlslied wichtig, denn sie führt zu der Vermutung, daß diesem Duett in einem aus den „manualiter“-Choralbearbeitungen zusammengestellten Zyklus, einem „kleinen Orgelkatechismus“, eine ähnliche Stellung zukommt wie der dreiteiligen *Es*-dur-Fuge im „Großen Orgelkatechismus“, nämlich als Abschluß der Reihe. Vielleicht ist auch dies ein Hinweis auf die Zusammengehörigkeit von Duett und Abendmahlsfuge, daß die einzige Umkehrung des Themas des Duetts ab Takt 74 in *f*-moll, eben der Tonart der Choralbearbeitung erklingt.

Daß Bach die Reihe der manualiter-Choräle ebenso von nicht-c.f.-gebundenen Kompositionen einzufassen beabsichtigte wie er die der großen mit Präludium und Fuge *Es*-dur umrahmte, erscheint einleuchtend. Aus welchem Grunde er nun nicht einfach zwei deutlich getrennte Zyklen bestehend je aus den Rahmenstücken und den dazugehörigen großen bzw. kleinen Choralbearbeitungen nebeneinanderstellte, bleibt zunächst unerkennbar. Vielleicht ist es ein ähnliches Rätselspiel wie später die „*quaerendo invenietis*“ indizierten Kanons des „Musikalischen Opfers“. Denkbar ist natürlich auch Heinrich Husmanns Vermutung<sup>1)</sup>, daß der III. Teil der Klavierübung das erste planvoll angelegte Variationenwerk darstelle, welches in nuce bereits die Reihenform der Goldbergvariationen erkennen ließe. Diesem Ordnungsschema widerspräche das Ergebnis der vorliegenden Arbeit nicht, da es bei Husmanns Ausführungen gerade um die Druckanordnung, hier aber um die Aufführungsmöglichkeit geht.

Nach der Fixierung eines den kleinen Katechismus abzuschließen berufenen Stückes ergibt sich die Aufgabe, das Analogon zum *Es*-dur-Präludium, also eine Prämabel des manualiter-Zyklus zu finden. Nun

<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1938, S. 51/52.

ist im *F*-dur-Duett auffällig der aus einem neuen Thema gebildete Mittelteil, der von der Dreiklangs- und diatonischen Melodik des Rahmens durchaus differiert, wohl aber auf die abstruse chromatische Thematik des *e*-moll-Duets hinweist:



denn der übermäßige Sekundschritt des *F*-dur-Duets ist auf den temperiert gestimmten Klavierinstrumenten klanglich identisch mit dem Kleinterzintervall, das die Motivik des *e*-moll-Duets entscheidend mitbestimmt.

Dieses Duett in *e*-moll ist mit dem aus phrygisch-*e* gehenden Choralvorspiel „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit“ tonal und thematisch ähnlich verwandt wie die soeben untersuchten Stücke: Das Eingangsthema des Duets, die auf- und abschwingende Tonleiter, kehrt rudimentär im Choralvorspiel wieder:



wobei die merkwürdige Erscheinung auftritt, daß beide Stücke zwar im Charakter durchaus differieren, jedoch ein gänzlich übereinstimmendes Tempo besitzen (Achtel des Duets gleich Achtel des Kyrie-Vorspiels, etwa M. M. 96).

Hiernach also wird die Funktion der zum kleinen Katechismus gesuchten Prämabel dem Duett in *e*-moll zugewiesen; damit zugleich ist die Auffälligkeit erklärt, daß die manualiter-Bearbeitungen des Kyrieliedes aus phrygisch-*e* gehen, die großen Compositionen derselben c. f. dagegen aus dem hiermit ja gar nicht verwandten und in der Praxis wohl auch kaum angewendeten phrygisch-*g*: Die großen Stücke sollen sich ja an das Präludium *Es*-dur anschließen, mit dem die kleinen keinerlei Zusammenhang haben und ihn auch nicht brauchen, da ihnen das *e*-moll-Duett vorangeht.

Zwei der vier Duette sind damit in funktionale Beziehung zu der Reihe der manualiter-Choralbearbeitungen gesetzt als deren Rahmenstücke

analog dem Präludium und Fugen *Es-dur* des Großen Katechismus; ein drittes, das *a-moll*-Duett, ist in seiner Verwandtschaft zu zwei Choralbearbeitungen eben der „manualiter“-Reihe erkennbar und hätte demzufolge in einer zyklischen Aufführung zwischen dem Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ und dem „Christ unser Herr zum Jordan kam“ alio modo manualiter zu erklingen. Seine Aufgabe ist demnach, die von Sakramenten handelnden letzten Hauptstücke des Katechismus einzuleiten und von den vorhergehenden zu trennen. Übrig bleibt das Duett in *G-dur*, welches in Tonalität, Metrum und Charakter deutliche Beziehungen zu dem großen Trio über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ dieses III. Teiles der Klavierübung zeigt. Seine Oberstimmenmelodik koloriert zudem in der oft zu findenden Art den Anfang des c. f. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“:



Da Metrum und Tonalität außerdem mit denen der Fughette „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ übereinstimmen, liegt nichts näher, als diesem Duett die vermittelnde Funktion zwischen diesen beiden Choralvorspielen zuzuweisen und damit die Aufgabe, die beiden einleitenden Stücke des Zyklus „Kyrie“ und „Gloria“, — „von des Menschen Elend“ und „von der Erlösung“ —, von den dem lutherischen Katechismus folgenden Liedbearbeitungen abzusetzen, welche im ganzen den dritten Teil des reformierten Heidelberger Katechismus repräsentieren, der überschrieben ist „Von der Dankbarkeit“.

Ob die aus diesen Feststellungen resultierende Differenz in der Anlage der beiden Zyklen, — dem großen Katechismus eignen nur zwei Rahmenstücke, der kleine dagegen wird von den vier Duetten umrahmt und durchflochten — das Ergebnis einer denkbaren zahlensymbolischen Spekulation sei (indem durch die Vierzahl der Duette an Stelle von nur zwei zu einem Rahmen genügenden die Gesamtzahl der Einzelstücke des III. Teiles der Klavierübung auf die kanonische 27 gebracht wurde), ist hier zu erörtern belanglos, da es einzig um musikalische, der Aufführungspraxis zugute kommenden Untersuchungen und Ergebnisse ging.

## IV.

Das Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ in *F*-dur, indiziert „c. f. in Alto, a tre voci“, ist ein auskomponiertes SDG; die Dreizahl der Bearbeitungen dieses Liedes hat keine trinitarische Bedeutung.

Auffällig ist, daß J. S. Bach an den Schluß des III. Teiles der Klavierübung, eines Werkes, das an Bedeutsamkeit den Passionen kaum nachsteht und doch genau wie diese ausschließlich zu des einzigen Gottes Ehre komponiert ist, nicht das „soli Deo gloria“ gesetzt hat.

Rein musikalisch folgt aus (s. oben) II und III, daß alle Stücke, die einem der beiden Zyklen zuzuordnen sind, einen darauf hinweisenden Index tragen, mit Ausnahme der vier Duette, deren thematische Verknüpfung mit den ihnen jeweils zugehörigen Choralbearbeitungen erst erkannt und nachgewiesen werden mußte, und nun mit Ausnahme dieser dreistimmigen *F*-dur-Bearbeitung des Glorialiedes.

Die Anordnung der drei Bearbeitungen des „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ im Gesamtkomplex ist rein schematisch ebenso wie die der Duette nach den diatonisch aufsteigenden Tonarten *F*, *G*, *A* getroffen. Eine musikalische Exegese einer der vier Strophen des Deciuschen Liedes ist bei keiner von ihnen zu erkennen, ebensowenig für die drei Stücke insgesamt eine trinitarische Symbolik analog den Kyrie-Kompositionen; denn dann müßten auch für dieses Lied je drei große und drei kleine Bearbeitungen oder eine andere logisch konsequente Form in diesen III. Teil der Klavierübung aufgenommen sein. Auch weisen sowohl das Trio in *G*-dur wie die Fughette in *A*-dur auf den Engelsgesang der Weihnachtsgeschichte. (Das *G*-dur durch sein pastorales Metrum und seine Verwandtschaft mit dem „Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter“ der sechs Schüblerchoräle, – gleichgültig, ob man die Textfassung der Kantate oder des Orgelchoraltitels unterlegen will, denn die Fittiche des Adlers aus der zweiten Strophe von „Lobe den Herren, den mächtigen König“ gleichen bildlich-musikalisch naturgemäß denen der die Geburt Jesu verkündigenden Engel –, und die *A*-dur-Fughette ist zweifellos ein Engelkonzert reinsten Prägung wie ebenso die *A*-dur-Stücke des Wohltemperierten Klaviers, der Inventionen und das einzige Orgelpräludium und Fuge dieser Tonart), und auch die *F*-dur-Bearbeitung läßt eine Engelsymbolik vernehmen, oder vielmehr gleich zwei: Die eine in den häufig absteigenden Triolenketten beider Außenstimmen, deren Prototyp im „Vom Himmel kam der Engel Schar“ des Orgelbüchleins zu finden ist und welche ebenso wie die beiden anderen „Allein Gott in der Höh sei Ehr“-Stücke der Klavierübung die Vorstellung der Weihnachtsgeschichte erwecken; die andere im Thema, das durch seine melo-

dische Spannung – trotz gänzlich anderem Charakter – und die zwischen Duolen und Triolen wechselnde Rhythmik an das Sanctus der *h*-moll-Messe und demnach an die flügelschlagenden Seraphim aus Jes. 6, 1–9 (Luthers „Jesaja dem Propheten das geschah“) erinnert<sup>1)</sup>.

Damit trägt diese Bearbeitung allein in sich selbst die musikalische Vergegenwärtigung Gottes des Vaters und Schöpfers, dazu Christi, des in Bethlehem geborenen und von den Engeln den Hirten verkündigten Friedefürsten, sowie endlich durch die Wahl der Pfingsttonart *F*-dur und durch den thematischen Anklang an „Komm heiliger Geist Herre Gott“:



deutlich trinitarischen Charakter, auf den Bach durch die ausdrücklich erwähnte Dreistimmigkeit noch besonders hinweist. Diese Massierung von Ideengehalt auf ein so relativ kurzes Stück läßt auf eine besondere Funktion schließen, die diesem Stück innerhalb des Gesamtzyklus unabhängig von der Druckanordnung zuzuweisen ist.

Diese neue Funktion resultiert aus der Verwandtschaft des Themas des Duettes *F*-dur mit dem dieser Choralbearbeitung (s. o. III). Hieraus und aus jener komprimierten Symbolik ist seine Stellung als Schlußstück des „manualiter“-Zyklus zu folgern wie auch der aufführungstechnische Hinweis, daß bei einer Aufführung beider Zyklen unser aus den Duetten, den „manualiter“ indizierten Choralbearbeitungen und nun diesem „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ *F*-dur a tre voci, c. f. in Alto gebildete Zyklus dem mit den für die große Orgel bestimmten Stücken nachzu- folgen hätte. Zwar mag einem an „rauschende Schlüsse“ gewöhnten Publikum diese Beendigung eines solchen Werkes zunächst seltsam erscheinen; da aber der Organist nicht beide Zyklen im gleichen Programm hintereinander spielen wird, – die ungebührliche Zeitdauer einer Gesamtauführung aller 27 Stücke (s. oben, Einleitung) wäre dann nicht vermieden –, sondern auf zwei voneinander getrennte Veranstaltungen

<sup>1)</sup> Natürlich darf eine solche Erinnerung nicht zu einer diesem Sanctus nahe kommen wollenden Registrierung verleiten; für die Einrichtung von Orgelkompositionen gilt ohnehin das Gesetz, daß die absolute Lautstärke nur ein bedeutungsloser Faktor gegenüber der Klangfarbe ist.

verteilen muß und außerdem die Hörschaft durch etwas von der Gewohnheit Abweichendes besonders beeindruckt wird, ist dieser Gesichtspunkt kein Argument gegen die für richtig erkannte Anordnung.

## V.

Nach diesen den Gesamtbau des III. Teiles der Klavierübung betreffenden Ausführungen erscheint es notwendig, noch auf eine Einzelheit einzugehen, welche allerdings ihren Anteil beigetragen hat, die Erkenntnis des Vorhandenseins zweier Zyklen zu verhindern: Die mit der Registrieranweisung „organo pleno“ versehenen Choralbearbeitungen sind (ohne Rücksicht auf die Inkonsequenz gegenüber den ebenso bezeichneten *Es*-dur-Stücken des Rahmens!) von Anfang bis Ende mit dem „vollen Werk“ durchgespielt worden und waren darum unerträglich, weshalb die Praxis aufkam, wenigstens das eine von ihnen durch die manualiter-Bearbeitung desselben Liedes zu ersetzen. Damit war die klare Unterscheidung beider Zyklen zunichte gemacht<sup>1)</sup>. Demgegenüber ist festzustellen:

Der Index „pro organo pleno“ bedeutet in jedem Falle, daß die vier Werke (Hauptwerk, Oberwerk, Brustwerk und Rückpositiv) des norddeutschen Orgeltypus auszunützen sind.

Johann Sebastian Bach hat, wie der Nekrolog berichtet, „oftmals bedauert, daß ihm nicht ein recht schönes, großes Orgelwerk zur ständigen Verfügung“ stehe. Da die Orgeln in der Thomas- wie der Universitätskirche in Leipzig dreimanualig und für die Begriffe der Silbermannschen Orgelbauepoche „recht schön“ und „groß“ waren, ist zu schließen, daß Bachs Orgelideal immer der norddeutsche Schnitgertypus geblieben ist, den er in Lübeck und Hamburg eingehend kennenlernte und auf seine Verwendungsmöglichkeiten studierte. Tatsächlich sind alle seine Orgelkompositionen, gleichgültig welche zeitliche Entstehung man annehmen will, auf der viermanualigen Werkprinziporgel ohne Umregistrieren des Spiels (mit Ausnahme der vielleicht für die Coda addierten Koppel) darstellbar.

Erscheint nun der ausdrückliche Hinweis „organo pleno“, so ist damit das betreffende Werk unbedingt diesem Idealorgeltypus zugeordnet: dabei schwankt die Bezeichnung zwischen dem einfachen Instrumentalis („Organo pleno“), dem „pro organo pleno“ und „in organo pleno“, z. B. trägt Präludium und Fuge *h*-moll auf der äußeren Titelseite des Autographs den Index „pro“ und über der ersten Notenzeile den Index „in“.

<sup>1)</sup> H. Keller, a. a. O. S. 199.

Hiernach hätte sich also die Einrichtung der „pro organo pleno“ bezeichneten Choralbearbeitung aus dem großen Orgelkatechismus zu richten: Der Stollen „Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhör mein Rufen“ auf dem Hauptwerk, die Wiederholung des Stollens „dein gnädig Ohren kehre zu mir und meiner Bitt sie öffne“ auf dem Oberwerk. Die Durchführung der ersten Zeile des Abgesangs „denn so du willst das sehen an“ etwa auf dem Brustwerk, die der zweiten „was Sünd und Unrecht ist getan“ vielleicht auf dem Rückpositiv, und die Coda „wer kann, Herr, vor dir bleiben“ wieder auf dem (nun gekoppelten) Hauptwerk.

Der Index „Con organo pleno“ erscheint in Bachs Orgelwerken meines Wissens nur einmal: Das „Kyrie Gott heiliger Geist“ des großen Katechismus ist so bezeichnet. Diese von der Gepflogenheit abweichende Indikation könnte vielleicht bedeuten, daß diese Choralbearbeitung wirklich in der sonst gänzlich unangebrachten, aber üblich gewordenen Art von Anfang bis Ende im einheitlichen Plenum eines Werkes (in diesem Falle vermutlich des Hauptwerkes) durchzuspielen sei. Die Indizes der „18 Choräle“ lassen keine sicheren Rückschlüsse zu, da Bach die Fertigstellung dieser Sammlung nicht mehr erlebte<sup>1)</sup>.

Will man für den großen Katechismus die diesbezügliche Konsequenz noch weiter treiben, so ist auffällig, daß die drei Stücke, deren Vierwerkigkeit offensichtlich ist (Präludium *Es-dur*, „Aus tiefer Not“ und Fuge *Es-dur*) einheitlich mit „Pro organo pleno“ indiziert sind; das „Wir glauben all an einen Gott“ dagegen, welches anscheinend nur zweier Werke bedarf (die c. f.-losen Stellen sind auf einem anderen als dem Hauptwerke zu spielen: Takt 32 Sopran zweites Achtel, Alt sechstes Sechzehntel, Tenor Takt 33 sechstes Sechzehntel bis Takt 46 Sopran viertes Achtel, Takt 48 Alt viertes Achtel, Takt 58 Tenor viertes Achtel, und als zweite Stelle Takt 65 Sopran zweites Achtel, Alt sechstes Sechzehntel, Tenor Takt 66 sechstes Sechzehntel bis Takt 84 Alt viertes Achtel, Takt 86 Tenor zweites Achtel, Sopran viertes Achtel), den Index „in organo pleno“ trägt. Man könnte in diesem Falle noch eine Unterscheidung zwischen den Bezeichnungen „pro organo pleno“ und „in

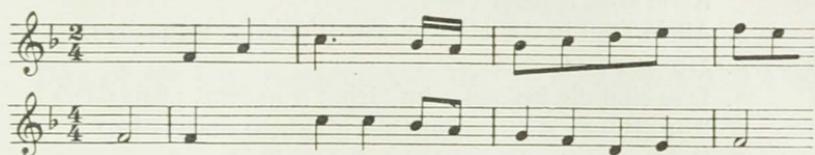
<sup>1)</sup> Immerhin ist die „Fantasia super Komm heiliger Geist Herre Gott“ auch im Autograph (Faksimile Merseburger 1950) mit „in organo pleno“ bezeichnet und ihre Klangverteilung auf drei, wenn nicht vier Werke strukturell deutlich; Ow. Anfang bis Takt 23, 1. Achtel, von da Bw. bis Takt 30, 1. Achtel, von da wieder Ow. bis Takt 45 l. H. 5. Achtel, r. H. 13. Sechzehntel, von da (l. H. 6. Achtel, r. H. drittletztes Sechzehntel) Bw. oder vielleicht Rp. bis 52, r. H. 3. Viertel, 53, l. H. 2. Sechzehntel, von da Ow. bis 66, 1. Achtel von da analog Takt 23—30 Bw. bis 73, 1. Sechzehntel und Ow. bis 89, 1. Viertel bzw. Sechzehntel, denn das neue aus dem Halleluja der Choralweise gewonnene Motiv und seine Durchführung bis zum Schluß weisen auf den Eintritt der Hauptwerksklangfarbe.

organo pleno“ vermuten dergestalt, daß die Stücke der ersteren Art wirklich für die vierwerkige Orgel komponiert sind, das letztere dagegen nur auf dieser zu spielen ist, ohne daß ihre Klangmittel voll ausgenutzt werden (als Gegensatz zu den manualiter-Bearbeitungen). Angesichts der Wichtigkeit, die Bach doch augenscheinlich allen vier Teilen der Klavierübung beimaß, stellen sie doch seine ersten durch den Druck veröffentlichten Werke dar, erscheint solche Akribie nicht allzu übertrieben.

Nach den vorstehenden Ausführungen bleibt noch übrig, auf zwei mit Wahrscheinlichkeit zu erwartende Entgegnungen einzugehen: Die dargestellten thematischen Verwandtschaften und tonalen Beziehungen, durch die der Aufbau des „kleinen Orgelkatechismus“ erkannt wurde, werden als erstem dem Einwand begegnen, dies sei „Augenmusik“, d. h. auf dem Notenpapier nur vom Sehen her erfunden. Das ist nicht der Fall: alle dargestellten Beziehungen der Thematik der Duette zu einzelnen Choralbearbeitungen und des „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ in *F*-dur zu dem Pfingstlied „Komm heiliger Geist Herre Gott“ sind vom aufmerksamen Hören her gefunden und auf die Probe gestellt dadurch, daß sie einem blinden Organisten vorgespielt wurden, der die Übereinstimmungen bestätigte. Und nicht nur das; als Verfasser die Ergebnisse seiner Untersuchungen Herrn Prof. Johann Nepomuk David-Stuttgart mitteilte, erhielt er von diesem die Antwort, daß schon sein blinder Lehrer Josef Labor in Wien ihm seinerzeit von diesen Dingen gesprochen habe, er demnach als der eigentliche Entdecker gelten muß und dabei als Blinder gegen den Vorwurf der „Augenmusik“ durchaus gefeit ist.

Die zweite Entgegnung wird ihrerseits behaupten, man könne aus jeder Thematik jeden Lied-c. f. herauskonstruieren, wenn man nur wolle. Selbst wenn dies möglich wäre, — was zu bezweifeln bleibt —, ist damit doch die Beziehung des Gesamtcharacters der betreffenden Duette zu einigen Choralbearbeitungen nicht widerlegt. Denn da Musik „tönend bewegte Form“ ist, d. h. der irrational erfaßbare Charakter eines Stückes aus der wechselseitigen Funktion der eben für dieses Stück eindeutig fixierten einzelnen Töne resultiert, muß auch die vom Komponisten vorgenommene Ordnung der Tonfolgen zweier Stücke ähnlichen Characters wiederum ähnlich sein. Daß heißt im vorliegenden Falle, daß irgendwelche in der Thematik der Duette etwa zu findenden Anklänge an auch andere cantus firmi, nicht die von Bach verwendeten der Katechismuslieder, bedeutungslos sind, da sie die akustisch faßbaren Beziehungen dieser Duette zu den jeweiligen Choralbearbeitungen nicht zu erklären vermögen.

Hierzu ein Beispiel: Die Thematik des *F*-dur-Duettes ist ebenso wie mit dem Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland“ auch mit dem c. f. des Abendliedes „Mein schönste Zier und Kleinod“ verwandt:



Damit ist aber nichts anderes festgestellt als die Tatsache, daß auch die beiden Liedweisen miteinander Ähnlichkeit haben; auf die Frage hingegen, welche Funktion innerhalb des III. Teiles der Klavierübung dem *F*-dur-Duett zukommt, gibt die Beziehung dieses Duettes zu dem Abendlied keine Antwort, da es nicht zu den von Bach in diese Reihe aufgenommenen Liedern gehört. Eignete dem Duett eine tonale und thematische Verwandtschaft mit einem andern c. f. der Katechismuslieder, also z. B. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ oder „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ oder anderen, dann wäre das oben fixierte Ergebnis in Frage gestellt. Die Beziehung dagegen, welche dies Duett außerdem zu dem „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ *F*-dur a tre voci, c. f. in Alto aufweist, gab wiederum Veranlassung zur Erklärung der Funktion, die nunmehr diesem Stück innerhalb des Zyklus eignet.

Die hier vorgenommene und abgeschlossene Untersuchung hatte ja nicht die Aufgabe, festzustellen, mit welchen Weisen der Kirchenlieder aller Zeiten die Duette verwandt sind, sondern: Wie ist die Anordnung aller 27 Stücke des III. Teiles der Klavierübung aufführungstechnisch zu gestalten und wie sind in den Stücken selbst Hinweise auf eine solche Anordnung gegeben und zu erkennen? Diese Aufgabe ist in den vorstehenden Abschnitten gelöst; finden sich außer den zitierten Beziehungen der Duette und Choralbearbeitungen des Orgelkatechismus untereinander genau so unmittelbar akustisch faßbare, so müßten diese auf ihre Bedeutung hin untersucht werden. Sucht und findet man dagegen Beziehungen dieser 27 Stücke zu anderen Kompositionen oder Kirchenliedweisen, dann ist dies zwar ebenso interessant, aber auch ebenso bedeutungslos wie etwa die Verwandtschaft der thematischen Substanz des „Chorales *E*-dur“ für Orgel von César Franck mit der Motivik des Konzertes *F*-dur für zwei Klaviere von Wilhelm Friedemann Bach.

Zum Abschluß sei die Ordnung des „kleinen Katechismus“ zusammengestellt, wie sie sich aus den vorstehenden Ausführungen ergibt und auch in einigen Konzerten bereits praktisch erprobt ist:

1. Duetto in *e*-moll
2. Kyrie Gott Vater in Ewigkeit  
Christe aller Welt Trost  
Kyrie Gott heiliger Geist
3. Allein Gott in der Höh sei Ehr (Fughetta, manualiter)
4. Duetto in *G*-dur
5. Dies sind die heiligen zehn Gebot (Fughetta, manualiter)
6. Wir glauben all an einen Gott (Fughetta, manualiter)
7. Vater unser im Himmelreich (manualiter)
8. Duetto in *a*-moll
9. Christ unser Herr zum Jordan kam (manualiter)
10. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (manualiter)
11. Jesus Christus unser Heiland, der von uns (Fuga, manualiter)
12. Duetto in *F*-dur
13. Allein Gott in der Höh sei Ehr (a tre voci, c. f. in Alto)