

J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“. Versuch einer Deutung

Von Christoph Albrecht (Dresden)

Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Gotthilf Ziegler (geb. 1688) schreibt in einem Bewerbungsschreiben im Jahre 1746: „Was das Choralspielen betrifft, so bin von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herrn Capellmeister Bach so unterrichtet worden, daß ich die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte spiele.“¹ Es gehört zu dem Bewundernswertesten an der Bachschen Kunst, daß der thematische Reichtum seiner Einfälle und die Proportionen der musikalischen Architektur nie Selbstzweck, nie esoterische Grübeleien, sondern stets ausdrucksbedingtes und ausdrucksgeleitetes Gestaltungsmittel sind.

Albert Schweitzer versuchte, Bachs Vokabular aus seinen sprechenden Figuren lexikalisch zusammenzustellen; Arnold Schering wies auf die Bedeutung des Symbols in seiner Tonsprache hin; Martin Jansen und Friedrich Smend erweiterten diesen Horizont durch Einbeziehung der Zahlensymbole; Theologen erkannten in Bachs Musik den gläubigen Lutheraner wieder. – Von welcher Seite auch immer man an das Werk des großen Thomaskantors herantritt: Stets sind die Aspekte anders, aber immer sind sie interessant. Die Gefahr besteht in der Verabsolutierung nur einer Betrachtungsweise. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß viele Bachforscher dieser Gefahr nicht genügend entgangen sind. So bietet gerade die Literatur zum Dritten Teil der Klavierübung ein recht krauses Bild, sowohl hinsichtlich der Deutung seiner einzelnen Stücke als auch im Blick auf die Gesamtanlage des Werkes.

I Die Deutung der einzelnen Choralvorspiele

a) Die großen Bearbeitungen

1. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, aller Welt Trost – Kyrie, Gott Heiliger Geist

Die drei Kyrie-Bearbeitungen bilden in mehrfacher Hinsicht eine Einheit. Bach stellt die drei großen Choralvorspiele zusammen und läßt erst danach die drei Kyrie-Sätze „*alio modo*“ folgen, während sonst in jedem Falle die kleine Bearbeitung unmittelbar an die große anschließt. Auch kompositionstechnisch sind sie eine Einheit. Das ergibt schon der erste flüchtige Blick auf das Notenbild. Sie sind ein stilistischer Rückgriff auf die altniederländische Motettenkunst, in ihrer Diktion dem „Credo“ oder dem „Confiteor“ der *b*-Moll-Messe vergleichbar, wie diese über einen gregorianischen c. f. gearbeitet. Den drei Kyrie-Sätzen liegt der altkirchliche Kyrie-Tropus „Kyrie fons bonitatis“ zugrunde, der erstmalig mit deutschem Text in einer Naumburger Gottesdienstordnung des Jahres 1537 erscheint und dann bis

¹ Spitta I, S. 519.

zur Zeit des liturgischen Verfalls fester Bestandteil fast aller lutherischen Gottesdienstordnungen wurde.

In diesen drei „Orgelmotetten kunstvollster Art“² entsagt Bach der Klangpracht barocker Figurationen und schreibt einen fast asketisch linearen Stil. Die Motivik dieser Vorspiele ist dem jeweiligen c. f. entnommen. „In der Beschränkung zeigt sich der Meister“: Bach kommt für das Motivmaterial der Begleitstimmen mit Entnahmen aus der ersten c. f.-Zeile aus. Dieses wird dann freilich höchst kunstvoll variiert (Spiegelungen, Rhythmisierungen).

Das ganze Können des Meisters offenbart sich in der harmonischen Steigerung dieser Musik, deren edle Linearität nur scheinbar frei schwebend, in Wirklichkeit aber stets zugleich harmoniebezogen ist. Besonders kühn ist der monumentale Abschluß des dritten Vorspiels, das Bachs reifsten Spätstil erkennen läßt. Dieses Vorspiel erhält den Wiedergabehinweis „con organo pleno“. Bei Pfingstliedern verlangt Bach auch sonst die volle Orgel; besonders erinnert sei an die großartige Phantasie „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“, die ebenfalls bei der Wiedergabe ein „pfungstliches Brausen“ erfordert.

2. Allein Gott in der Höh sei Ehr

Das brillante Trio „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ ist unter den großen Choralvorspielen der Sammlung das einzige, für das sich ein früheres Vorbild, wahrscheinlich aus den Weimarer Jahren stammend, hat nachweisen lassen (BWV 676a). Dieses frühe Werk hat Bach für die Klavierübung von 47 auf 126 Takte gereckt. Das Vorspiel ist „ein konzertantes Trio im Stile der ‚Sechs Sonaten‘, verbindet Aufbau und Modulationsplan eines Sonatensatzes in meisterhafter Weise mit einer c. f.-Durchführung, übertrifft aber die Sonaten noch an kantabler Führung der Stimmen.“³

Bach hat das Gloria-Lied als einziges in drei Vertonungen in die Klavierübung III aufgenommen. Alle drei sind als Trio angelegt. Diese doppelte Drei-Zahl (drei dreistimmige Choralbearbeitungen) kann man bei Bach nur als trinitarisches Symbol deuten. Der Text des Deciuschen Liedes ist ein Lobpreis auf die Trinität. Bach verwendet dafür in der Musik das entsprechende Symbol.

Das großartige G-Dur-Trio ist im ersten Teil im doppelten Kontrapunkt gearbeitet. Die Takte 1–33 werden oktavversetzt mit vertauschtem Sopran und Alt in den Takten 34–66 wiederholt. Dadurch wird die Gefahr der Monotonie bei einer wörtlichen Wiederholung der ersten beiden Melodiezeilen vermieden. Die beiden folgenden Liedzeilen („ein Wohlgefalln Gott an uns hat, nun ist groß Fried ohn' Unterlaß“) werden kanonisch geführt (Ober- bzw. Mittelstimme mit Pedal). Die letzte Melodiezeile knüpft an die

² Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 200.

³ H. Keller, a. a. O., S. 202.

zweite (bzw. vierte) an. Bach verwendet auch die gleichen Kontrapunkte wieder und gibt dadurch dem groß angelegten Vorspiel eine schöne formale Abrundung.

3. Dies sind die heil'gen zehn Gebot

Mit diesem Vorspiel eröffnet Bach die Bearbeitungen zu den fünf Katechismusliedern nach Luthers Kleinem Katechismus. Als sechstes Lied wurde das Bußlied „Aus tiefer Not“ hinzugenommen.

Daß der Kanon in Bachs Choralbearbeitungen keine zufällige Erscheinung ist, sondern häufig dazu dient, einen Textgehalt in der Musik symbolisch widerzuspiegeln, hat Arnold Schering⁴ überzeugend dargelegt. Besonders einleuchtend wird das bei dem großen Vorspiel zu Luthers Zehn-Gebote-Lied. Das gesetzlich Zwingende wird durch die kanonische Cantus-firmus-Führung versinnbildlicht. Schon Spitta⁵ spricht von dem unmittelbar einleuchtenden poetischen Sinn des im Kanon der Oktave geführten c. f.: dem Bild strengster Gebundenheit. Durch das doppelte Auftreten des c. f. wird die Fünfzeiligkeit des Liedes überdies zur Zehnzeiligkeit erweitert, was ohne Kommentar sofort verständlich ist. Daß die Zahl 10 Bach bei diesem Lied angeregt hat, wird deutlich bei einem Seitenblick auf die kleine Bearbeitung: Der aus der ersten Liedzeile abgeleitete Themenkopf tritt in der Fughette genau zehnmal auf.

Über die Bedeutung der Gegenstimmen vertreten die „Exegeten“ die widersprüchlichsten Ansichten. Albert Schweitzer⁶ kann ihnen überhaupt keinen positiven poetischen Sinn abgewinnen. Die beiden Oberstimmen gehen „jede ihren Weg für sich dahin, ohne Rhythmus, ohne Plan, ohne Thema, ohne Rücksicht auf die andern. Diese musikalische Unordnung schildert die moralische, wie sie in der Welt herrschte, ehe das Gesetz war . . . Die abstrakte Darstellung des Gegensatzes zwischen Ordnung und Unordnung ist im Grunde kein eigentlich musikalischer Vorwurf.“

Etwa gleichzeitig urteilt Philipp Wolfrum⁷ über das gleiche Choralvorspiel: „Der gemühtiefen und warmen Umkleidung des starr in den Mittelstimmen als Kanon auftretenden Liedes ‚Dies sind die heil'gen zehn Gebot‘ . . . möchte man als Überschrift begeben: Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung.“

Fritz Dietrich⁸ läßt seiner Phantasie freien Lauf, indem er aus diesem Vorspiel eine ganze, umfassende Predigt (re)konstruiert, die Bach angeblich halten wollen. Ich gebe nur die „Predigtgliederung“ wieder, wie Dietrich sie zu erkennen meint: Darstellung des Menschen in seinem sündlosen Zustand im Paradies – Die Gesetzeswerke des gefallen Menschen – das Erlösungswerk Christi (das durch eine „Vereinigung von Liebesseufzern

⁴ *Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons.* In: BJ 1925, S. 40–63.

⁵ II, S. 695.

⁶ *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 453.

⁷ *Job. Seb. Bach*, Berlin (1906), S. 167.

⁸ *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.* In: BJ 1929, S. 79–81.

mit Leidenschaft“ (!) angedeutet wird!) – der Gnadenstand des neuen Menschen – das Wesen des christlichen Glaubens, der a) durch die Liebe tätig ist, b) nicht zweifelt an dem, das man nicht sieht – Berufung auf die paulinische Rechtfertigungslehre.

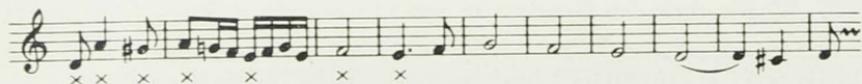
Nach der Lektüre einer solchen Ausdeutung (die im Grunde reine Hineindeutung ist!) kann man Gerhard von Keußlers⁹ Urteil über die Analyseninflation am Objekt des Bachschen Opus und seine Polemik gegen die „hermeneutische Verbissenheit“ nur zu gut verstehen.

Am einleuchtendsten scheint mir die Sinnggebung zu sein, die Keller¹⁰ beim Zehn-Gebote-Lied versucht: „Die kontrapunktierenden Stimmen . . . erwärmen den starren, unerbittlichen c. f. zu dem christlichen Gedanken ‚Gott ist die Liebe‘; ruhige Zuversicht und flehende Seufzer sind die beiden Pole dieser Empfindung, wie sie Bach hier ausdrückt.“

4. Wir glauben all an einen Gott

Luthers Glaubenslied besteht aus drei Strophen zu je elf Zeilen. Die Länge der Melodie hätte bei einer den übrigen Stücken analogen Bearbeitung ein unverhältnismäßig ausgedehntes Choralvorspiel zur Folge gehabt. Bach löst das Problem, indem er auch die große Bearbeitung auf die erste Melodiezeile beschränkt. Aus den ersten Noten wird ein synkopiertes Thema gebildet, das zu einer kraftstrotzenden Fuge entwickelt wird. Die Synkopen und die originale Anweisung „In organo pleno“ sind an sich so deutlich, daß Schweitzers Deutung des Themas („weich und träumerisch“!) unbedingt verfehlt ist. Keller ist dagegen auf der richtigen Fährte, wenn er das Thema „energiegeladen“ nennt.

Kompositionstechnisch interessant ist der Basso ostinato, der der Fuge unterlegt ist. In einem gespreizten Terzen-Treppenschritt symbolisiert der Baß die Glaubensfestigkeit und -zuversicht.¹¹ Der Modulationsablauf ist folgender: d – a – F – C – g – (F) – d. Insgesamt siebenmal erscheint das Gegen thema. Sechsmal gibt Bach ihm die gleiche Gestalt, nur die Tonstufen werden gewechselt; ein siebentes Mal erscheint es etwas abgewandelt im Manual als Unterstimme. Die Symbolik ist klar (aber bisher meines Wissens nicht erkannt): Die 7-Zahl – zumal in ihrer Form 6+1 – erinnert an die biblische Schöpfungswoche: „Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer.“ Ein Irrtum ist manchen „Kommentatoren“ dieses Choralvorspiels unterlaufen, wenn sie behaupten, gegen Ende würde im Tenor die letzte Liedzeile zitiert. Es handelt sich um die erste Zeile, deren Anfang in der rhythmischen Fassung des Fugenthemas koloriert erscheint:



⁹ Zu Bachs Choraltechnik. In: BJ 1927, S. 117.

¹⁰ A. a. O., S. 203.

¹¹ So schon von Schweitzer gedeutet, a. a. O., S. 454.

Nur so ist der Schluß organisch zu erklären: eine abschließende Bestätigung (oder auch „Demaskierung“) des Fugenthemas durch eine einmalige vollständige Zitierung der „Quelle“.

5. Vater unser im Himmelreich

Keller¹² nennt das große Vorspiel „die komplizierteste und am schwersten verständliche aller Choralbearbeitungen Bachs“ und spricht sogar von einer „scheinbaren Wirrnis“. In der Tat gibt es wohl kein zweites Orgelwerk Bachs, dessen Notenbild so kraus aussieht wie dieses. Wer dieses Vorspiel zunächst nur vom Notenbild her kennengelernt hat, ist angenehm überrascht, wenn er die Musik zum erstenmal hört. Es besteht aus einem „Kanon-Gerippe“, das von einem Triosatz eingefasst und umspielt wird. Der c. f. wird vom Sopran und Tenor II im Oktavkanon vorgetragen. Das Thema des Trios ist dem c. f. entnommen; es besteht in einer starken Umspielung der ersten Melodiezeile. Die Verzierung ist so „blühend“, daß aus den acht c. f.-Noten ein 26töniges Thema gebildet wurde.



Auch aufs Ganze gesehen droht die freie Phantasie des Komponisten die Chormelodie zu überspielen: Nur 39 von 91 Takten enthalten den c. f., die übrigen 52 Takte könnten, wenn sie sich nahtlos aneinanderfügen ließen, den langsamen Satz einer der Bachschen Triosonaten ausmachen.

Über einem in ruhigen Achteln dahinziehenden Baß und neben dem nur ganz geringfügig ausgezierten Kanonpaar in Halben und Vierteln erhalten die beiden freien Manualstimmen eine äußerst stark verästelte Rhythmik.

Diese wird besonders von dem lombardischen Rhythmus $\left(\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \end{array} \right)$ beherrscht, der entweder gegen glatte Sechzehntel, gegen Sechzehnteltriolen oder den Rhythmus $\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \end{array}$ gesetzt ist. Hier liegt die Schwierigkeit für den Interpreten und auch für den Hörer. Mehrere Wiedergabeformen des lombardischen Rhythmus lassen sich musikgeschichtlich rechtfertigen. Keller schlägt sogar vor, innerhalb des Stückes zwischen einer triolischen Wiedergabe $\left(\begin{array}{c} \text{♩} \text{ } \text{♩} \\ \text{3} \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \text{♩} \text{ } \text{♩} \\ \text{3} \end{array} \right)$ und einer noch weicheren Ausführung (annähernd

$\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \end{array}$) je nach den Gegenrhythmen zu wechseln. Diese Inkonsequenz wirkt jedoch auf den Hörer höchst unbefriedigend und bringt in der Tat in das Stück ein störendes Unruhemoment hinein. Da die Koppelungen mit Sechzehnteltriolen in der Minderzahl sind und andererseits des öfteren die

¹² A. a. O., S. 205.

Figuren  zugeordnet sind, halte ich die dem modernen Notentext entsprechende Wiedergabe in diesem Stück für die günstigste Lösung.

Die inhaltlichen Deutungen dieser Choralbearbeitung klaffen wiederum weit auseinander. Spittas¹³ Erklärung kommt meines Erachtens dem Inhalt des Stückes am nächsten: „Bach dürfte durch dieses Mittel [den c. f.-Kanon] den kindlich gläubigen Gehorsam haben symbolisieren wollen, mit welchem der Christ das vom Herrn selbst angeordnete und ihm vorgespochene Gebet sich aneignet. Die eigenthümlich bewegten Contrapunkte haben etwas besonders inständiges.“ Der bohrend-beharrliche Charakter des dominierenden lombardischen Rhythmus ist damit richtig erfaßt und ausreichend erklärt.

Wolftrum¹⁴ betont stärker die Innerlichkeit dieser Komposition, geht aber dabei etwas zu weit: „Der verschiedenartigste, in einander gearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.“

Auch Schweitzers¹⁵ Hinweis, daß die häufige Wiederholung des Themenkopfes einer Textwiederholung gleichkomme („In dem großen Vorspiel über ‚Vater unser im Himmelreich‘ . . . ist es das Wort ‚Vater‘, das in der Musik immer wiederkehrt“), dürfte kaum zum Verständnis der Musik verhelfen.

Noch weniger erhellend scheint mir ein Aufsatz Wilhelm Weismanns¹⁶ zu sein, auch wenn seine Erklärungen die Zustimmung namhafter Interpreten gefunden haben. Weismann untersucht zunächst den Text aller neun Strophen des Lutherliedes. Er weist darauf hin, daß fast in jeder Strophe die Bitte um Bewahrung vor dem Bösen ausgesprochen wird. Bach sei von diesem Gedanken ausgegangen. „Seine Symbolisierung dieses Weltzustandes ist denn wohl auch das unheimlichste Stück Musik, das seiner Feder entfloßen ist.“¹⁷ In der kolorierten ersten c. f.-Zeile sei „der unerlöste Mensch, das Zerrbild Gottes, in dem kaum mehr die ursprüngliche Anlage – die Majestät der Choralweise – erkennbar ist“¹⁸, dargestellt. Die Triolen sind nach Weismann „Sinnbild der äußeren Unrast, des geschäftigen Treibens, das Befreiung sucht aus dem Zustand der Zerrissenheit, hinwegtäuschen soll über die Unordnung der inneren Kräfte.“¹⁹ Durch die Chromatik erhält angeblich „der tragische, widergöttliche Weltzustand noch

¹³ II, S. 695 f.

¹⁴ A. a. O., S. 167.

¹⁵ A. a. O., S. 461.

¹⁶ *Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung, Versuch einer Deutung.*
In: BJ 1949/50, S. 57–64.

¹⁷ A. a. O., S. 60.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ A. a. O., S. 62.

sein besonderes Leidensiegel“.²⁰ „Die tiefe Melancholie, die diesem außerordentlichen Werk eigen ist, wird durch die Wahl der subjektiven e-Moll-Tonart [?] noch besonders eindringlich, ja ins schmerzhaft Bohrende gesteigert. Sein harmonisches Klangwesen – ein Kapitel für sich – läßt uns in Abgründe menschlicher Pein und Verzweiflung blicken; es gibt denn auch in der gesamten Kunst wenig Werke, aus denen uns so unverhüllt die Tragödie des Menschengeschlechtes entgegentritt.“²¹

Je intensiver man sich in das Vorspiel hineinarbeitet, desto abwegiger erscheint Weismanns Interpretationsversuch. Die Musik ist weder „unheimlich“ noch ein Sinnbild des unerlösten, sich quälenden Menschen; sie hat weder ein Leidensiegel, noch läßt sie uns „in Abgründe menschlicher Pein und Verzweiflung blicken“. Die gehörte Musik gibt das keineswegs her; offenbar hat der optische Eindruck den Anstoß für so fragwürdige Aussagen gegeben. – Auch sollte es jedem Bachkenner von vornherein klar sein, daß es für Bach indiskutabel gewesen wäre, das Vaterunser in einer pessimistischen Weise als eine unverhüllte Tragödie des Menschengeschlechtes zu vertonen!

So bleibt der Spittasche Grundgedanke gültig: Die kanonische Führung der c. f.-Stimmen symbolisiert das gläubige Nachsprechen des Vaterunsers; die Begleitstimmen sind Ausdruck eines inständigen, beharrlichen Betens. Wer sich in die Klangwelt dieser Musik einhört, wird in eine meditative Haltung geführt; er lernt, was es heißt, sich in etwas zu versenken.

6. Christ, unser Herr, zum Jordan kam

Das Choralvorspiel zu Luthers Lied über die Taufe Jesu ist in der Symbolik der rollenden Baßbewegung ohne weiteres verständlich. Spitta²² sieht zwar darin „ein Symbol des Blutes Christi, dessen rothe Fluth alle ererbte und selbst begangene Sünde hinwegspült“. Die Fluten des Jordanwassers hält er für eine zu billige Interpretation. Aber das Nächstliegende ist doch wohl das Richtige! Warum sollte Bach sich scheuen, das Wasser der Taufe in dieser Weise zu symbolisieren?

Umrätselt sind die Figuren der Oberstimmen. Mancherlei Deutungen sind versucht worden. Kellers²³ zaghafte Anfrage „Könnte Bach in ihnen nicht Christus und den Täufer Johannes abgebildet haben: das Sichaufrichten des Täufers, das Niedersteigen, Sich-bei-den-Händen-Fassen, Untertauchen?“ ist zwar in der Deutung der Motive verfehlt, trifft aber doch fast das Richtige. Es muß hier auf die Bedeutung der chiasmischen Notenanordnung bei Bach hingewiesen werden. Der griechische Buchstabe Chi (= X) ist der Anfangsbuchstabe des Christusnamens und zugleich bildlich ein Kreuz. Dies wurde in der Barockmusik gern als Symbol benutzt.

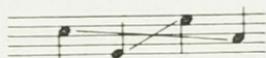
²⁰ Ebd.

²¹ A. a. O., S. 64.

²² II, S. 695.

²³ A. a. O., S. 207.

Auf diese Eigentümlichkeit in den Kompositionen Bachs sowie seiner Zeitgenossen und Vorgänger hat besonders Friedrich Smend²⁴ aufmerksam gemacht. Er führt hierzu aus²⁵: „Das Chi (X) ist in der christlichen Symbolsprache nicht nur Bezeichnung des Namens Christi durch dessen Anfangsbuchstaben, sondern zugleich Zeichen des Kreuzes . . . Unzählbar sind die Fälle, in denen Bach davon symbolhaften Gebrauch macht, im Kleinen der Textgestaltung einzelner Sätze, in deren musikalischem Aufbau, in der Großarchitektur der Werke.“ Unter der chiasmatischen Notenstellung versteht man die Anordnung von vier Noten in der Weise, daß bei der Verbindung der ersten mit der vierten sowie der zweiten mit der dritten optisch ein Kreuz entsteht, z. B.:



Eine Fülle von Belegen aus Bachs Kompositionen könnte beigebracht werden. Ich weise nur auf folgende Stellen hin:

Johannespassion „Kreuzige“

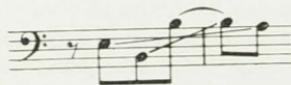
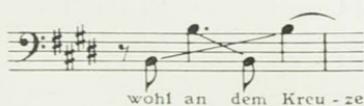


Matthäuspassion „Laß ihn kreuzigen“



Matthäuspassion „O Mensch, bewein“

Orgelbüchlein „Da Jesus an dem Kreuze stund“ Pedal



Wer diese Chiffre der Bachschen Tonsprache kennt, der versteht ohne weiteres auch die Bedeutung der Oberstimmen des Vorspiels zu dem Tauflied. Die Figur



ist der Hinweis auf Christus und sein Leiden, wobei der theologische Zusammenhang von Taufe und Kreuz einem bibelkundigen Manne wie Bach ohne Frage geläufig gewesen ist. Die Gegenstimmen zu dem Tenor-c. f. (im

²⁴ *Luther und Bach*. Der Anfang, Zehlendorfer Studien der Kirchlichen Hochschule Berlin, Heft 2, Berlin 1947, S. 35 ff.

²⁵ A. a. O., S. 35.

Pedal) enthalten also die „in die Music versetzte“ Liedüberschrift: Christ unser Herr (= chiasmatisches Motiv) zum Jordan (= Wellenbewegung der Unterstimme) kam. (Vgl. auch Hans Joachim Mosers Ausspruch: „Beim Tauflied bedeuten die vier Achtel zweifellos das Kreuz, also Christus, und die Sechzehntel die Jordanflut.“²⁶)

7. Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Spitta²⁷ hält die sechsstimmige Bearbeitung über Luthers Bußlied (Nachdichtung des 130. Psalms) für die „Krone des Werkes“. Das ist ein subjektives Urteil, das aber gut zu verstehen ist. Dieses Choralvorspiel ist das einzige Orgelwerk Bachs in realer Sechsstimmigkeit. Die dichte Stimmigkeit bedingt als Sekundärscheinung eine äußerst reiche Harmonik, die in ihrer edlen Herbheit dem Charakter des Liedes so besonders gut ansteht und die deshalb so „zwingend wirkt, weil sie die letzte Konsequenz der streng linearen Anlage, also nicht Selbstzweck, sondern Funktion ist“.²⁸ Der c. f. wird zeilenweise vorimitiert, ehe er dann jeweils in großen Werten im Tenor (Oberstimme des Doppelpedals) erklingt – leider auch auf besten Orgeln nur schwer herauszuhören.

Keller²⁹ nennt diese Bearbeitung eine „Orgelmotette in ihrer monumentalsten, schlechthin unüberbietbaren Gestalt. Aus den Quadern des phrygischen Chorals errichtet Bach einen Bau von einer unerhörten Größe und Strenge: der Architektur: schon beim ersten Auftreten des c. f. im Doppelpedal treten zwei Manualstimmen mit ihm in Engführung! Jede Zeile wird in ähnlicher Weise eingeleitet und kontrapunktiert.“

Schweitzer³⁰ hat sich in der Deutung der Motivik recht vergriffen: Von Anfang an taucht gelegentlich der Rhythmus  in den Gegenstimmen auf. Gegen Ende erscheint dieses Motiv immer häufiger. Schweitzer meint, darin das Bachsche „Freudenmotiv“ wiederzuerkennen. Er sieht in diesem Motiv die dogmatische Aussage, daß „jede wahre Buße an und für sich zur freudigen Erlösungsgewißheit führt“. Aber Schweitzer hat sich bei dieser Deutung wohl nur von seinem Auge leiten lassen. Einen freudigen Charakter kann man aus diesem erhabenen Werk an keiner Stelle heraushören. Wohl aber erreicht Bach durch die stärkere Einführung der Achtelfiguren gegen Ende des Stückes ein starkes Bewegungscrescendo, das der sonst so ruhig und schwer dahinfließenden „Orgelmotette“ eine ungeheure Spannungssteigerung vermittelt, die dann auf dem viertaktigen Orgelpunkt im Tenor (letzte c. f.-Note) ausschwingt.

Wie Bach dazu gekommen ist, das Stück an dieser Stelle in die Klavierübung aufzunehmen, wird sich nie ganz aufhellen lassen. Die Buße gehört weder zu den Katechismusstücken noch zum alten Meßordinarium. Trotz-

²⁶ *Die ev. Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954, S. 444.

²⁷ II, S. 696.

²⁸ Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1959, Bd. II, S. 939.

²⁹ A. a. O., S. 208.

³⁰ A. a. O., S. 463.

dem können sowohl die Vertreter des „Orgelkatechismus“ als auch der „Orgelmesse“ sich gerade dieses Stückes als Argument bedienen: Luther hat die Sieben-Zahl der Sakramente zunächst nur auf drei beschränken wollen; die Buße hat für ihn nahezu sakramentalen Charakter behalten, obwohl er dann schließlich doch nur Taufe und Abendmahl als biblisch begründete Sakramente beibehielt. Bach hat das natürlich gewußt. Andererseits gehört die Beichte in der sächsischen Landeskirche seit dem Jahre 1601 als fester Bestandteil zu jedem Gottesdienst.³¹ Auch zu Bachs Zeit folgte auf jede Predigt die Allgemeine Kirchenbeichte mit der Absolution.³² Auch Ehmanns³³ Argumentation für die liturgische Reihenfolge der Choralvorspiele: „Nicht die Katechismus-, sondern die Gottesdienstfolge ist eben maßgebend“, geht an der tatsächlichen Gestalt des sächsischen Gottesdienstes zur Bachzeit vorbei. Das Lied gehört eben zu den „anderen Gesängen“, die der Originaltitel neben den Katechismusliedern anführt, ohne daß wir ergründen können, warum Bach es aufnahm.

8. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt

Bach hat der großen Bearbeitung dieses Liedes ein Thema gegeben, „dessen Breitspurigkeit nicht mehr überboten werden kann“.³⁴ In der Tat gehört dieses Thema zu den merkwürdigsten, die Bach je erfunden hat. Alle möglichen Deutungen sind versucht worden, von primitiv bildhaften bis hin zu spitzfindig theologischen: „Es ist als ob jemand auf den Planken eines rollenden Schiffes durch Spreizstellung der Füße sich festen Halt zu schaffen suchte.“³⁵ Dietrich³⁶ möchte in den kleiner werdenden Intervallen die im Abendmahl sich ereignende Aufhebung bzw. Verringerung des Abstandes zwischen Gott und Mensch sehen. Oder man erklärt das Thema für undeutbar und erblickt darin ein Symbol für die logische Unfaßbarkeit des Altarsakraments: *credo quia absurdum*.³⁷ Wenn man die Bildlichkeit des Sprungthemas deuten will, kann man sich noch am ehesten Spitta³⁸ anschließen: „Bach schöpfte die Grundstimmung der Orgelchoräle stets aus dem Kirchenliede als Ganzem, nicht nur aus dessen erster Strophe . . . Der breit und wuchtig schreitende Contrapunkt . . . mag bei oberflächlicherer Betrachtung befremden, da er zum Wesen des Gedichtes nicht zu stimmen

³¹ Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*. Berlin 1961, S. 140.

³² Klaus Ehrichs anderslautende Behauptung in BJ 1949/50, S. 41, die er zur Stützung seiner Theorie des „Orgelkatechismus“ aufstellt, ist falsch, s. u.

³³ A. a. O., S. 85, s. u. Anmerkung 56.

³⁴ A. Schweitzer, a. a. O., S. 454.

³⁵ Ebd.

³⁶ BJ 1929, S. 64.

³⁷ So ebenfalls A. Schweitzer, a. a. O., S. 454.

³⁸ II, S. 694.

ganz einfach herauszuhören. Wo man das Stück auf einer größeren Orgel verwirklicht, empfiehlt es sich, den c. f. auf dem Pedal (4'-Lage) zu verstärken oder überhaupt dem Pedal zu übertragen. – Die Fughetta A-Dur über die (kolorierten) ersten beiden Liedzeilen ist sonnig wie Bachs einziges Präludium und Fuge in der gleichen Tonart. Durch das geforderte staccato des Themas (besser wohl als lockeres portato aufgefaßt) bekommt das Stück etwas übermütig Hüpfendes – der Freude des Liedes entsprechend.

In der Fughetta super „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ dominiert die Zehn-Zahl: Zehnmal erklingt das Thema, das in seinen Tonwiederholungen und Sprüngen einem mahndend erhobenen Zeigefinger gleicht. Die gesetzliche Zehn-Zahl wird auch dadurch noch unterstrichen, daß das Thema aus zehn Zählzeiten (♩) besteht.

„Wir glauben all“ ist das spannungsreichste unter den kleinen Vorspielen. In dem festlichen rhythmischen Gewand einer französischen Ouvertüre daherschreitend ist es darin (wie auch in der Tonart) der Allemande aus der e-Moll-Partita im I. Teil der Clavierübung aufs engste verwandt.

So kompliziert die Rhythmik im großen Vater-unser-Vorspiel ist, so schlicht ist die ruhig fließende Sechzehntelbewegung in der Manualiter-Bearbeitung, die denselben Charakter trägt wie der Orgelchoral zum gleichen Lied aus dem Orgelbüchlein.

Die kleine Taufliedbearbeitung zitiert in jeder der drei Stimmen einmal die erste Liedzeile, die dann jeweils von einer der anderen Stimmen spiegelbildlich beantwortet wird. In diesem „reziproken“ Verhältnis von dux und comes darf man sicher ein Symbol für Jesus und Johannes den Täufer sehen. („Christ, unser Herr, zum Jordan kam, . . . von Sankt Johann die Taufe nahm.“) Dieses reziproke Verhältnis ist in dem Wort Johannes des Täufers vorgegeben: „Er muß wachsen; ich aber muß abnehmen.“

Unter den Vorspielen „*alio modo*“ verdient der Satz zum Bußlied eigentlich nicht das Urteil einer „kleinen“ Bearbeitung. In den 75 Takten wird jede Zeile von drei Stimmen vorimitiert, ehe der Sopran den c. f. in breiten Werten übernimmt. Jeweils der zweite Imitationseinsatz bringt die Liedzeile in der Umkehrung. Dies ist ohne Frage als Symbol gemeint: Buße ist Umkehr.

Eine umfangreiche „Fuga super Jesus Christus, unser Heiland, a 4 voci“ ist die letzte Choralbearbeitung des Sammelbandes. Eine rhythmische Besonderheit gibt dieser Fuge einen besonderen Reiz: Nachdem die Exposition mit dem regulären Themeneintritt aller vier Stimmen beendet ist, wird das Thema im Verlaufe der Durchführung rhythmisch im Viervierteltakt um eine Zählzeit verlagert, wodurch sich ganz neue Akzentverhältnisse ergeben, die die Fuge ungemein beleben. Im Mittelteil gibt dann noch ein synkopisch angelegter Kontrapunkt weitere Impulse.

c) Präludium und Fuge Es-Dur

Man kann geteilter Meinung sein, welches der nicht c. f.-gebundenen Bachschen Orgelwerke das bedeutendste ist. Präludium und Fuge Es-Dur ist auf alle Fälle das erhabenste – und erhebendste. „Das Präludium in Es dur, das

die großen Choräle einleitet, versinnbildlicht die göttliche Majestät. Die Tripelfuge, die sie ausleitet, ist eine Darstellung der Trinität. In drei unter sich verbundenen Fugen kehrt dasselbe Thema, aber jedesmal in anderer Persönlichkeit, wieder. Die erste Fuge ist ruhig und majestätisch, von einer absolut gleichmäßigen Bewegung getragen; in der zweiten tritt das Thema in einer Verhüllung auf und wird nur zuweilen in seiner wahren Form kenntlich, als sollte dadurch angezeigt werden, daß das Göttliche irdische Gestalt annahm; zuletzt, in der dritten, zieht es in einem Sturme von Sechzehnteln dahin, als führe das pfingstliche Sausen und Brausen vom Himmel einher.⁴⁰ Diese Deutung des Werkes, insbesondere der Fuge, wird seit Schweitzer mit nur geringen Varianten fast durchweg vertreten. Bach hat nur diese eine Tripelfuge für Orgel geschrieben. Bei der früher allgemein beachteten Symbolhaftigkeit der Zahl 3 scheint es durchaus legitim, die Fuge als ein Loblied Bachs auf den dreieinigen Gott zu verstehen. Man kann jedoch kaum von einer „Darstellung der Trinität“ (s. o.) sprechen. Als musikalisches Symbol der Trinität könnte man die Engführung aller drei Themen einer Tripelfuge ansehen (die drei selbständigen „Subjekte“, die zusammen eine Harmonie ergeben). Aber gerade dieses Symbol fehlt in der Es-Dur-Fuge! Bach bringt nur Engführungen des ersten Themas mit dem zweiten und des ersten mit dem dritten. – Zwischen „Symbol“ und „Darstellung“ besteht ferner noch ein himmelweiter Unterschied! Im übrigen ist aber gerade die Behutsamkeit der Schweitzerschen Ausführungen („als sollte dadurch“ . . . „als führe . . .“) wohlthuend.

Das Präludium ist in seiner Architektur ebenfalls dreigliedrig, und zwar nicht mehr im Sinne der Buxtehudeschen additiven Mehrgliedrigkeit, sondern schon vorwegnehmend im Sinne der Mehrthemigkeit des späteren klassischen Sonatensatzes mit seinen inhaltlichen Kontrasten. Auch die musikalische Sprache des Präludiums weist schon voraus, was Spitta⁴¹ als erster beobachtet hat: „Jedoch ist in den nicht figurierten Partien ein eigentümlicher Zug, der auf Emanuel Bachs und Haydns Claviermusik hinüberdeutet.“ Auch die Bemerkung Kellers⁴² „In keinem anderen Orgelwerk Bachs sind so viele viertaktige Gruppierungen zu finden wie hier“ läßt den Kenner der klassischen vier- und achttaktigen Periodik aufhorchen. Trotz aller dieser Beobachtungen bleibt das Werk völlig im spätbarocken Schaffensstil J. S. Bachs verwurzelt.

Der Aufbau des Präludiums ist folgender⁴³:

Hauptsatz	Takt	1–32	Es
Zwischensatz (Modulation)	Takt	32–40	Es/B
I. Seitensatz	Takt	40–50	B
Hauptsatz	Takt	51–70	B/c

⁴⁰ A. Schweitzer, a. a. O., S. 255.

⁴¹ II, S. 690.

⁴² A. a. O., S. 124.

⁴³ Siehe auch die Analyse H. Kellers, a. a. O., S. 123.

2. Seitensatz	Takt 71–98	c
Hauptsatz	Takt 98–111	c/As
Zwischensatz (Modulation)	Takt 111–119	As/Es
1. Seitensatz	Takt 119–129	Es
2. Seitensatz	Takt 130–174	Es
Hauptsatz (Urform)	Takt 174–205	(c)Es

Mit dem späteren Sonatenschema hat das gewaltige Präludium auch dies gemein, daß zum Schluß die Seitensätze in die Haupttonart geführt werden – wenn auch eine Bachsche Reprise ein ganz anderes Gesicht hat als eine solche bei Mozart!

Während es bei Bachs Choralvorspielen lohnend und geboten ist (siehe das eingangs zitierte Schreiben von Joh. Gotthold Ziegler!), nach ihrer Textbeziehung zu fragen (d. h. nach der in den Tönen verwirklichten, dem Text entnommenen poetischen Idee), sollte man mit dem Herauslesen eines „Programms“ aus Bachs freien Orgelwerken äußerst vorsichtig sein. Wer Hans Nissens⁴⁴ Deutung des Wohltemperierten Klaviers, II. Teil, als „musikalisches Abbild der Erlösungsgeschichte der Welt . . . – das christliche Weltdrama“ kennt, wird diese Bedenken verstehen. So ist es schwer, der Deutung Rudolf Steglichs⁴⁵ zu folgen, der eine Analogie zur Fuge aufzudecken versucht, indem er das Präludium in seinen Einzelthemen auf die drei göttlichen Personen deutet („Darstellung der allumfassenden dreieinigen göttlichen Macht“). Wer das Präludium so für sich meint verstehen zu können, der hat dazu die Freiheit; aber solche Annahmen gehen über den Rahmen dessen hinaus, was der Bachforschung und der Bachinterpretation ansteht.

d) Die vier Duette

Über eine mögliche Zuordnung der Duette zu den kleinen Choralbearbeitungen soll bei der folgenden Gesamtbetrachtung der Klavierübung III das Erforderliche gesagt werden.

Was die Stücke selbst betrifft, sei auf Spittas⁴⁶ Ausführungen verwiesen: Mit den Duetten hat Bach gezeigt, „daß sich auch im zweistimmigen Clavierstück der größte harmonische Reichthum mit voller Deutlichkeit entfalten lasse. In dieser Beziehung offenbaren sie wirklich erstaunliches; als Muster eines strengen Satzes darf man sie nicht ansehen . . . Die Duette sind immer mit mehr Befremden als Hingabe betrachtet worden, und es ist das zum Theil wohl zu begreifen. Als Fortsetzungen der Inventionen lassen sich das capricciöse E moll- und das heitere G dur-Duett leicht verstehen. Sie sind bei aller Künstlichkeit scharf gezeichnete Charakterstücke, bei denen Form und Inhalt in voller Harmonie stehen. Die andern beiden hinterlassen aber den Eindruck, als befände sich der enorme har-

⁴⁴ BJ 1951/52, S. 57.

⁴⁵ *Johann Sebastian Bach*, Potsdam 1935, S. 146.

⁴⁶ II, S. 647f.

monische Reichthum, die Schwere der Gedanken und Weite der Durchführung nicht ganz im richtigen Verhältniß zu der Dürftigkeit der darstellenden Mittel.“

II Der „Dritte Teil der Klavierübung“ als zyklisches Werk

Zu den wenigen Kompositionen Bachs, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden, gehören die vier Teile der „Klavierübung“. Alle Tasteninstrumente fielen zu Bachs Zeit unter den Begriff „Klavier“, so daß es uns nicht wundernehmen darf, wenn drei von den vier Teilen eigentliche Klaviermusik enthalten, während der dritte Orgelmusik bietet. Ob er nur aus Orgelmusik besteht oder hauptsächlich für dieses Instrument bestimmt ist, ist eine von den vielen Streitfragen, die sich an den III. Teil der Klavierübung als Ganzes knüpfen. Der originale Untertitel scheint die Frage eindeutig zugunsten der Orgelkompositionen zu entscheiden. Er lautet: „Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesænge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Køniglich Pohnischen, und Churfürstlich Sæchs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.“ Den Rahmen des Werkes bilden Präludium und Fuge Es-Dur. Er umschließt zehn (bzw. acht) Kirchenlieder in je zwei Bearbeitungen; nur „Allein Gott in der Höh“ erscheint mit drei Vorspielen. Jeweils eine Bearbeitung entfaltet die Choralmelodie in großem Ausmaß, während die andere kürzer gehalten ist und auf das Pedal verzichtet. Die häufig übersehene Bezeichnung „Manualiter“ über den kleinen Bearbeitungen verweist sie jedoch eindeutig auf die Orgel (was nicht ausschließt, daß man sie heute wie einst gelegentlich auch auf dem Cembalo spielen kann, wohin sie aber ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend nicht gehören: Sie sind Kirchenmusik, keine Hausmusik).

Aber wie steht es um die „Duetten“? Sie tragen eine entsprechende Bezeichnung nicht. Der Form nach könnte man sie Spätlinge unter Bachs zweistimmigen Inventionen nennen, die dann auf dem Cembalo, nicht auf der Orgel zu interpretieren wären. Wer aber um die Bedeutung der Zahl und ihrer Ordnungskraft im Bachschen Schaffen weiß, der wird die Duette nicht so leicht herauskomplimentieren wie Albert Schweitzer⁴⁷: „Die vier Klavierduette gerieten aus Versehen hinein.“ Mit den Duetten enthält der III. Teil der Klavierübung 27 Stücke. Die heilige Dreizahl und ihre Potenzen haben für das zahlensymbolische Denken der Barockzeit große Bedeutung. Ein Sammelwerk mit 23 Nummern wäre im Bachschen Sinne kein „Kosmos“. (Auch die Sammlung der h-Moll-Messe wurde durch den nachträglich hinzukomponierten Chor „Et incarnatus est“ in der Zahl der Sätze

⁴⁷ A. a. O., S. 298, ähnlich S. 266, Anm. 20.

von 23 auf 24 „abgerundet“.) So scheint es keineswegs ein „Zufall“, daß die Duette in der Klavierübung III stehen, auch wenn sie zunächst etwas aus dem Rahmen fallen. Ein Zufall scheidet auch deshalb von vornherein aus, weil sie im Titel mit angeführt werden und weil das Werk im Bachschen Selbstverlag erschien. Selbst dann, wenn ihr Sinnzusammenhang uns unerkennbar bleibt, sollte man sie dort stehenlassen, wo Bach sie hingestellt hat.

Fritz Heitmann spielte 1927 erstmalig die zehn großen Choralbearbeitungen mit Präludium und Fuge Es-Dur in einer zyklischen Aufführung. Seither hat es sich eingebürgert, die „große Orgelmesse“ in dieser Weise im Zusammenhang zu interpretieren. Aber ist dieser Titel statthaft? Das Wort „Orgelmesse“ findet sich in der Bachliteratur wohl erstmalig 1930 in dem Aufsatz von Erhard Krieger, *Die Spätwerke J. S. Bachs*⁴⁸ (hier allerdings schon rückbezogen auf Wolfgang Gräser, der 1928 gestorben ist). Zu gleicher Zeit bezeichnet Hans Luedtke⁴⁹ die Klavierübung III als „Deutsche Messe“ und Hermann Keller⁵⁰ spricht von einer „protestantischen Messe“. Der Originaltitel geht ohne Frage in anderer Richtung; aus dem Untertitel wurde der angeblich richtigere Ausdruck „Orgelkatechismus“ abgeleitet (darüber s. u.).

Aber schon Spitta⁵¹ hat in seiner grundlegenden Bach-Biographie einige wesentliche Beobachtungen angestellt: „Man ist genöthigt, die 21 Choral-sätze . . . als ein Ganzes zu betrachten, dem eine poetische Idee die Einheit verleiht . . . Die musikalische Verherrlichung der dogmatischen Grundlagen des lutherischen Christenthums, welche Bach in diesem Choralwerke unternahm, stellte sich ihm unter dem Gesichtspunkte einer vollständigen Cultushandlung dar . . .“ Die Vertonungen der Kyrie- und Glorialieder „haben hier als Ersatzstücke der protestantischen Kirche für die ersten beiden Acte der Messe, als welche sie auch am Anfang des Hauptgottesdienstes zu Leipzig gesungen wurden, eine besonders tiefe Bedeutung.“

Im Unterschied zu späteren Interpreten weiß Spitta, daß sich Katechismus und Kultus nicht ausschließen. Auf Luther geht die evangelische Katechismuspredigt zurück. Die katechetisch-pädagogische Ausrichtung des Gottesdienstes ist für ihn kennzeichnend. In der lutherischen Orthodoxie, zu der Bach sich zeit seines Lebens bekannte, herrschte eine dogmatisch-katechetische Predigt. Spittas Urteil mit der Zusammenschau von Katechismusliedern und lutherischem Gottesdienst ist daher keineswegs abwegig. Diese Zusammenschau ist meines Erachtens überhaupt die einzige Möglichkeit zu einer umfassenden Erklärung des Werkes.

Albert Schweitzer betrachtet die Klavierübung III in der Gegenüberstellung zu Luthers Katechismen. Wie Luther den Großen und den Kleinen Kate-

⁴⁸ Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Jg. 8, S. 83.

⁴⁹ *Bachs Choralspiel II*, Breitkopf & Härtel, Leipzig o. J., Veröffentlichung der NBG, Jg. XXX, Heft 2, S. 29.

⁵⁰ Bachfestbuch Kiel 1930, S. 67.

⁵¹ II, S. 692f.

chismus verfaßte, so hat Bach die Katechismuslieder in einer großen und einer kleinen Form komponiert. So geistvoll diese Bemerkung ist, so unverständlich sind Schweitzers⁵² Äußerungen zu den nicht katechetischen Liedern: „Um das Dogma vollständig zu haben, schickte er diesen fünf Hauptstücken das an die heilige Dreifaltigkeit gerichtete Kyrie und Gloria des Leipziger Gottesdienstes voraus.“ Von dem alten fünfsätzigen Ordinarium wurden von den lutherischen Komponisten des 17. und 18. Jh. normalerweise nur noch Kyrie und Gloria vertont (die protestantische „Missa brevis“). Bach hat mehrere solcher Messen geschrieben und sie – neben denen anderer Meister – an Festtagen in Leipzig außer der Kantate aufgeführt.⁵³ Aber es zeugt von keinem guten Empfinden für die liturgische Dimension gerade dieser Stücke, wenn Schweitzer sie einfach als Komplettierung des Dogmas versteht und sie diesem einverleibt.

Überhaupt hat Schweitzer zur Klavierübung III keinen rechten Zugang gefunden. Die breit auskomponierten Vorspiele hält er wegen der wuchernden Phantasie des Komponisten für problematisch, weil sie nach seiner Meinung „weder als Form noch als Geist befriedigen“⁵⁴ können. Schweitzers Herz schlägt für die kleinen Choralbearbeitungen des „Orgelbüchleins“, aus dem er das Bachsche „Vokabular“ ableitete. „Die Choräle des Orgelbüchleins waren Dürersche Stiche in Musik; die großen Choralvorspiele aus der ‚Klavierübung‘ nehmen sich aus, wie in den Maßstäben großer Wandgemälde ausgeführte Radierungen.“⁵⁵ Schweitzer hat offenbar kein Gespür dafür, daß man mit den kleinen Motiven des Orgelbüchleins keine großen Formen füllen kann, daß dort größere architektonische Maßstäbe angewendet werden müssen, die natürlich nicht an denen des Orgelbüchleins gemessen werden können.

Es seien nun noch zwei Deutungen referiert, die sich diametral gegenüberstehen. Es sind dies die Aufsätze von Wilhelm Ehmann⁵⁶, *J. S. Bachs „Dritter Teil der Clavier Übung“ in seiner gottesdienstlichen Bedeutung und Verwendung*, und Klaus Ehrlich⁵⁷, *Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Job. Seb. Bach*.

Ehmann geht von der These aus: „Der dritte Teil der ‚Clavier Übung‘ folgt in seiner Anlage dem Ablauf der protestantischen Messe.“⁵⁸ Bach habe „die vom ersten Anfang der protestantischen Meßbildung her üblichen, dogmatisch gesetzten, jedem Christen geläufigen und bekannten Ordinariums-gesänge . . . in geschlossener Folge in verschiedener Weise zu beliebiger Benutzung komponiert“.⁵⁹ Damit sind wesentliche Dinge richtig erkannt.

⁵² A. a. O., S. 266.

⁵³ Vgl. A. Schering, BJ 1936, S. 4, und 1938, S. 69.

⁵⁴ A. a. O., S. 455.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ In: Musik und Kirche, 1933, S. 77ff.

⁵⁷ In: BJ 1949/50, S. 40ff.

⁵⁸ A. a. O., S. 81.

⁵⁹ A. a. O., S. 85.

Teile der Messe entsprechen inhaltlich dem Katechismus. Die folgende Gegenüberstellung der fünf Ordinariusstücke mit den entsprechenden Liedern der Klavierübung möge das verdeutlichen:

- Kyrie** „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit“. Ein Lied in drei – metrisch nicht identischen – Strophen. Bach teilt die Melodie und behandelt sie in drei selbständigen Bearbeitungen. (Immerhin ist er sich ihrer Zusammengehörigkeit so stark bewußt, daß er die drei großen und die drei kleinen Vorspiele zu zwei „Blöcken“ zusammenstellt, während sonst stets die kleine Bearbeitung unmittelbar auf die große folgt.)
- Gloria** Nikolaus Decius' Versumdichtung des altkirchlichen Gloria in excelsis wurde in der lutherischen Kirche sehr schnell zum feststehenden Gloria-lied. Teils verdrängte es den liturgischen Text, teils trat es (additiv) als Gemeindelied zum Gloria des Chores hinzu.
Daß Bach Kyrie und Gloria als protestantische Messe kannte und pflegte, wurde schon erwähnt. Bis zu diesen Stücken kann daher auch über die Klavierübung III als Orgelmesse kein Streit aufkommen. Fraglich sind die Entsprechungen zu den anderen Stücken des alten Ordinarius:
- Credo** Wenn Bach eine „Orgelmesse“ komponieren wollte, hätte er – ähnlich wie bei der Kompletierung der Missa von 1733 zur *b*-Moll-Messe – auf das Gloria das Credo (also Luthers Glaubenslied) folgen lassen müssen. Das Lied „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“, das die Katechismuslieder eröffnet, hat im lutherischen Gottesdienst keinen festen Ort, keinen Ordinariuscharakter. – Dagegen erfüllt das Lied „Wir glauben all“ sowohl seine katechetische Bestimmung als auch seine auf ganz anderem Gebiete liegende liturgische Aufgabe. Seit Luthers Deutscher Messe ist es die gemeindegemäße Form des gottesdienstlichen Glaubensbekenntnisses.
- Sanctus und Agnus Dei** haben in den übrigen Liedern der Klavierübung III keine Entsprechung. Zum Sanctus hat Luther das Lied „Jesaja, dem Propheten, das geschah“ gedichtet. Das Agnus Dei singt die Gemeinde seit Luthers Zeit in dem verdeutschten liturgischen Text: „Christe, du Lamm Gottes“. –

Immerhin gehört das Lied „Jesus Christus, unser Heiland“ seit Luthers Deutscher Messe (1526) zu den Liedern, die während der Ausspendung des Abendmahls gesungen wurden. Eine Brücke führt also vom Katechismuslied zur Messe. Einen gottesdienstlichen Bezug kann man dem Vaterunser-Lied zuerkennen. Dem Tauflied fehlt dieser; denn die Taufe fand zu Bachs Zeit nicht im Gemeindegottesdienst statt.

Ehmanns Behauptung, daß Bach in der Klavierübung ein geschlossenes Liedordinarium durchkomponiert habe, stimmt also nicht. Es ist eine Fehlinterpretation, wenn behauptet wird, das Werk sei „nicht als künstlerische Einheit, sondern als liturgische Einheit konzipiert worden“.⁶⁰ Daher kann man sich auch die Folgerungen für die praktisch-musikalische Bedeutung des Werkes nicht zu eigen machen: Nach Ehmann⁶¹ „bildet der dritte Teil der ‚Clavier Übung‘ in seiner Gesamtanlage das musikalische Repertoire des Organisten für den ordinariusmäßigen Grundbestand des

⁶⁰ A. a. O., S. 86.

⁶¹ A. a. O., S. 84.

allsonntäglichen Gottesdienstes. Beherrscht ein Organist diese Folge, so kann er seinen sonntäglichen Dienst versehen. Das Werk ist unmittelbar aus der Berufstätigkeit des Komponisten erwachsen und für den bestimmten Gebrauch geschrieben. Dem Kirchenorganisten wird damit sein musikalisch-praktisches Existenzminimum in die Hand gegeben, das er Sonntag für Sonntag braucht.“ Dem muß einfach aus der Praxis widersprochen werden. Etwa die Hälfte der Choralbearbeitungen ist nicht im allsonntäglichen Gottesdienst zu verwenden; die übrigen scheiden wegen ihrer Länge ebenfalls als Choralvorspiel aus. Die Klavierübung ist vielleicht ein „Existenzmaximum“ des Organisten, aber niemals sein Minimalprogramm! Schließlich ist auch die ausschließlich liturgische Bindung, die Ehmann für die Choralvorspiele behaupten möchte, zu bestreiten: „Mit der Gesamtauführung, also einer Loslösung des Werkes aus dem betätigten Verband und einer Verselbständigung der Musik in sich selbst, muß es sogleich eine neue Idee hervorbringen, die seiner Wesensbestimmung widerspricht.“⁶² Dagegen sei nur an die „Gemüths Ergezung“ der „Liebhaber“ und „Kenner von dergleichen Arbeit“ erinnert, an die sich das Vorwort wendet.

Ehmanns Interpretation enthält Wahrheitsmomente; aber sie ist als Ganze nicht akzeptabel, weil sie dem Werkganzen – so wie es authentisch überliefert ist – und dem originalen Titel nicht gerecht wird.

Das gleiche Gesamturteil müßte man auch über die entgegengesetzte Interpretation durch Klaus Ehrlich abgeben, der den Begriff „Orgelkatechismus“ für allein richtig hält. Zwar kann man den Stücken der Klavierübung III im formal-kompositorischen Sinne „die Bedeutung eines Katechismus“ zusprechen, „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“.⁶³ Man darf auch den Bachschen Titel (Orgelvorspiele „über die Catechismus- und andere Gesænge“) nicht übersehen, der nur die Katechismuslieder als Gruppe nennt. Aber freilich stehen daneben „andere Gesænge“, die dem Katechismus nicht zugehören. Schon innerhalb der Gruppe der Katechismuslieder sind die beiden Bearbeitungen zu Luthers „Aus tiefer Not“ zu nennen; vor allem aber gehören dazu die neun Sätze einer lutherischen „Missa brevis“ (6 Kyrie-, 3 Gloria-vertonungen). Es ist völlig abwegig, dem Kyrie-Lied Teile des Heidelberger Katechismus gegenüberzustellen, um damit den angeblichen katechetischen Bezug auch der ersten Choralbearbeitungen herauszuarbeiten.⁶⁴ „Den zum Teil wörtlichen Gleichklang“ kann man unschwer auch zu anderer christlicher Literatur herstellen. Damit wird jedoch keinesfalls entkräftet, daß für Bach und seine Zeit die „deutsche Liedmesse“ aus eben

⁶² A. a. O., S. 86.

⁶³ A. a. O., S. 41.

⁶⁴ Ebd.

den Liedern „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ und „Allein Gott in der Höh“ bestand. Jeder Versuch, dies wegzuinterprieren, muß scheitern.

Es entsteht also die praktische Frage, wie eine zyklische Aufführung des Werkes bezeichnet werden soll. Man scheut sich offenbar aus Gründen eines zugkräftigen Werbewortes vor dem Titel „Klavierübung III. Teil“, der in der Tat für den heutigen Hörer nicht anziehend wirkt. (Man geht nicht in ein Konzert, in dem man eine „Klavierübung“ über sich ergehen lassen muß!) Weil und solange das Konzertpublikum nicht aus durchweg mit der Bachliteratur vertrauten Hörern besteht, wird man in der Titelgebung zu einem Kompromiß gezwungen sein. Dabei ist der Begriff „Orgelmesse“ zweifellos das kleinere Übel. Dieser Titel trifft für die ersten Choralbearbeitungen das Richtige. Und die Katechismuslieder lassen sich zur Not als „Lieder zur Predigt“ interpretieren. Da die Orgelmusik nach liturgischem Verständnis „Lobopfer“ ist, scheint es eher möglich, die katechetischen Lieder in ihrer Gestalt als Choralvorspiel dem Oberbegriff der Liturgie („Messe“) unterzuordnen, als daß man die liturgischen Gesänge zu belehrenden Katechismusstücken uminterpretiert. Der Ausdruck „Orgelkatechismus“ ist ein Widerspruch in sich selbst (sobald man ihn im inhaltlichen, nicht bloß im kompositorischen Sinne versteht; s. o.).

Allerdings sollte man die Etikettierung „Orgelmesse“ (oder auch „Choralmesse“) als Provisorium ansehen. Was beim „Musikalischen Opfer“ möglich war – daß sich mit dem Werk auch der ungewöhnliche Titel durchsetzte –, ist auch bei der „Clavier Übung Dritter Theil“ nicht unmöglich.

III Zur Aufführungspraxis

Bach hat die Vorspiele deutlich in zwei „Serien“ angelegt: die Kompositionen für die mehrmanualige Orgel und die Bearbeitungen „alio modo, manualiter“ für das pedallose Orgelpositiv. Da eine Gesamtauführung aller 27 Stücke in einem Konzert aus Gründen der Aufführungsdauer nicht in Frage kommt, liegt die Aufteilung in die „große“ und die „kleine“ Orgelmesse nahe. Als Rahmen für die großen Bearbeitungen kommt nach der originalen Anlage des Bandes eigentlich nur Präludium und Fuge Es-Dur in Frage, so daß sich ein Zyklus von 12 Stücken ergibt:

Präludium Es-Dur

Missa	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit Christe, aller Welt Trost Kyrie, Gott Heiliger Geist Allein Gott in der Höh sei Ehr
Katechismus	Dies sind die heil'gen zehn Gebot Wir glauben all an einen Gott Vater unser im Himmelreich Christ, unser Herr, zum Jordan kam Aus tiefer Not schrei ich zu dir Jesus Christus, unser Heiland

Fuge Es-Dur

Die tonalen Anschlüsse sind dabei durchweg überzeugend – mit Ausnahme des Übergangs zur Es-Dur-Fuge nach dem D-Dur-Schluß des Abendmahlsliedes. (An den F-Dur-Schluß der kleinen Bearbeitung fügte sich die Fuge besser an!) Aber da die Fuge nicht in der Oktavlage einsetzt, sondern mit b–g beginnt, ist auch der Übergang von D-Dur zum Fugenanfang möglich.

Da die Annahme auszuschließen ist, die Duette hätten sich durch ein technisches Versehen des Notenstechers unter Bachs Augen in die Klavierübung III verirrt, scheint der von Ehrlich unternommene Versuch, bei einer Wiedergabe der „Kleinen Orgelmesse“ die Duette mit einzubeziehen, beachtenswert. Sein Vorschlag, der tonale und thematische Zusammenhänge berücksichtigt, hat folgende Gestalt:⁶⁵

Duetto e-Moll

Kyrie – Christe – Kyrie

Allein Gott in der Höh (Fughetta)

Duetto G-Dur

Dies sind die heil'gen zehn Gebot

Wir glauben all an einen Gott

Vater unser im Himmelreich

Duetto a-Moll

Christ, unser Herr, zum Jordan kam

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Jesus Christus, unser Heiland

Duetto F-Dur

Allein Gott in der Höh (a tre voci, c. f. in Alto)

(als auskomponiertes „Soli Deo Gloria“)

Mit der Klavierübung III „sah Bach sein Lebenswerk auf dem Gebiete des Orgelchorals im wesentlichen als gethan an. Er hat seitdem bis an seinen Tod noch ältere Werke gesammelt und überarbeitet, aber Neues wenig mehr geschaffen“.⁶⁶ Zum Schluß möge Kellers⁶⁷ Urteil zitiert werden: „In keinem anderen Orgelwerk fühlen wir Bach so als musikalischen Verkünder und tiefen Deuter der Grundlehren des Luthertums wie hier. Es ist kein Zufall, daß gerade die Choräle des ‚Dritten Teils der Klavierübung‘ am längsten unverstanden geblieben sind, denn hier versagen die rein musikalisch-ästhetischen Maßstäbe . . . Die großen Bearbeitungen kommen dem, der nicht in ihrer Welt lebt, monoton, langweilig vor; wer aber ihren ‚ordo‘, ihre innere Form und Gesetzmäßigkeit, begriffen hat, für den gibt es den Begriff der ‚Länge‘ gar nicht mehr.“

⁶⁵ Vgl. a. a. O., S. 56.

⁶⁶ Spitta II, S. 698.

⁶⁷ A. a. O., S. 199.