

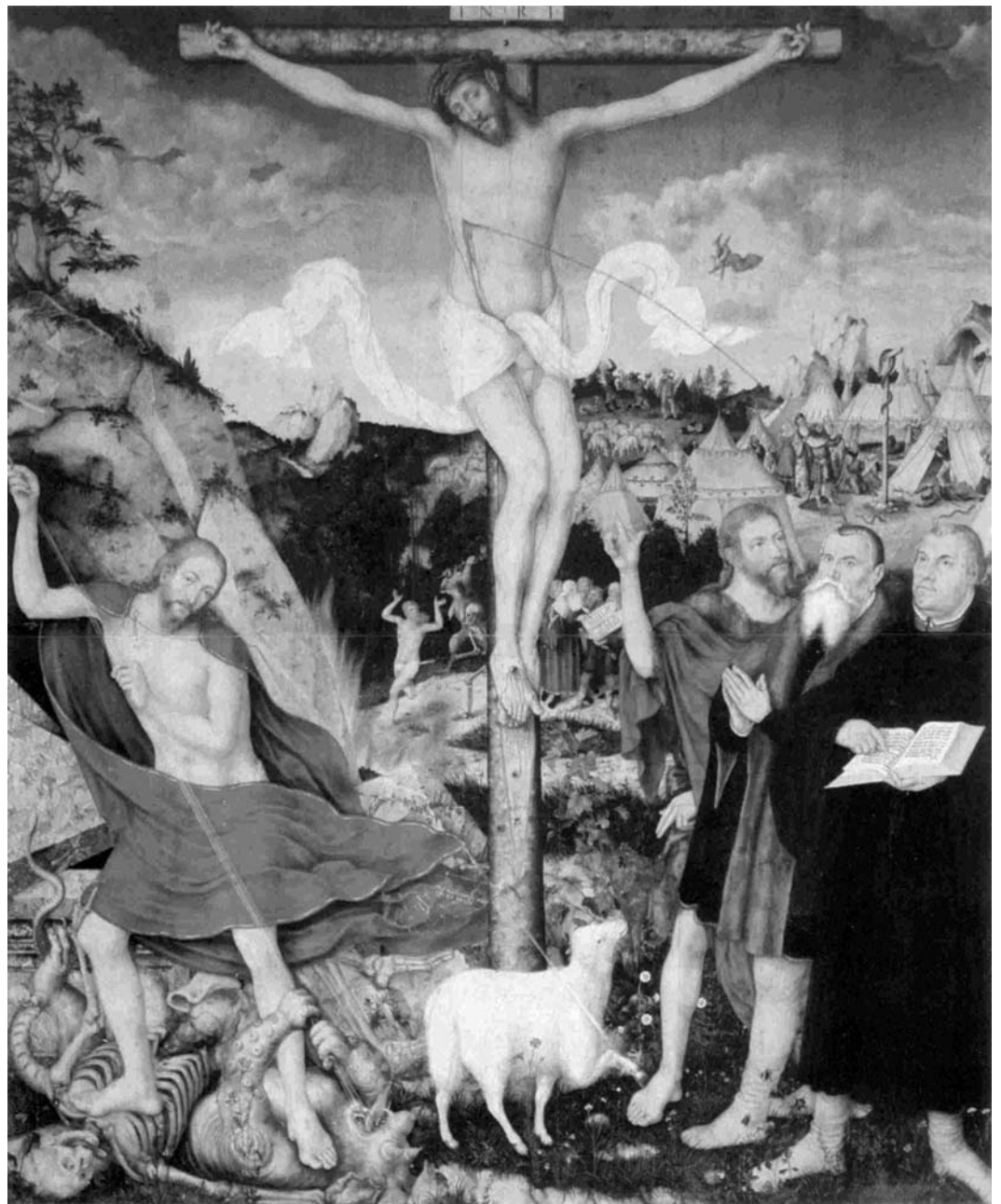
Leseprobe aus organ 4/2009

© Schott Music, Mainz 2009

Trinitarische Metaphysik des Kontrapunkts

Zur musiktheologischen Gesamtkonzeption
von J. S. Bachs drittem Teil der „Clavierübung“¹

Von Christoph Reinhold Morath, Erlangen



Dritter Theil / der / Clavier Übung / bestehend / in / verschiedenen Vorspielen / über die / Catechismus- und andere Gesaenge, / vor die Orgel: / Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern / von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung / verfertigt von / Johann Sebastian Bach, / Koenigl. Pohnischen, und Churfürstl. Saechs. / Hoff-Compositeur, Capellmeister, und / Directore Chori Musici in Leipzig. / In Verlegung des Authoris.“ Unter diesem Originaltitel veröffentlichte Johann Sebastian Bach 1739 in Leipzig eine Sammlung von anspruchsvollen Orgelstücken als „Dritter Theil“ in Fortführung und Steigerung des als *Clavierübung* betitelten Werkkomplexes mit unterschiedlichster Musik für Tasteninstrumente (Teil I: Sechs Partiten, welche die Einmanualigkeit voraussetzen; Teil II: „Italienisches Konzert“ / „Französische Suite“, jeweils für das zweimanualige Cembalo; Teil IV: „Goldberg-Variationen“, für das zweimanualige Cembalo). Der „Dritte Theil“ der *Clavierübung* stellt Bachs erste – und darüber hinaus selbst finanzierte – Druckveröffentlichung für die Orgel dar. Mit 77 Seiten ist diese zugleich der umfangreichste Teil der gesamten *Clavierübung*. Den Rahmen bilden Praeludium et Fuga „... pro Organo pleno“ in Es-Dur (BWV 552.1/2). Diese umschließen 21 Choralbearbeitungen (pedaliter et manualiter) sowie zusätzlich vier zweistimmige Duette. Albert Schweitzer hatte das Ganze aus dogmengeschichtlichen Motiven, die im Folgenden noch näherhin beleuchtet werden sollen, einst als (lutherische) „Orgelmesse“ bezeichnet.

Der dritte Teil der *Clavierübung* setzt für die großen Bearbeitungen, und ebenso für Praeludium und Fuge in Es-Dur, eine größere, wenigstens aber zweimanualige Orgel mit obligatem Pedal voraus. Der Terminus „Übung“ [*Clavier Übung*] meint in diesem Falle freilich weniger die rein technische Fingerübung im Sinne der späteren „Etüde“, sondern „exercitio“ im ursprünglichen lateinischen Sinne als das gründliche und methodische Ausloten aller kompositorischen (und dabei auch spieltechnischen) Möglichkeiten. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es schon vor J. S. Bach diverse etwa so betitelte „Clavier-Übungen“, gleichermaßen von Vincent Lübeck oder von Bachs Vorgänger im Leipziger Kantorenamt Johann Kuhnau.

Dem Titel *Clavierübung* entsprechend verwendet Bach möglichst viele unterschiedliche Techniken und Stile. Als intentionales Vor- und Leitbild dürfte dabei zum Teil das *Livre d'Orgue* des Franzosen Nicolas de Grigny (ed. Paris 1699; Zweitaufgabe: 1711) gedient haben, das Bach eigenhändig kopierte. Aus zwei Teilen bestehend, umfasst der erste eine Orgelmesse, der zweite fünf Hymnen (Suiten), darunter das „Veni, Creator Spiritus“. De Grignys meisterlicher Orgelsatz zeichnet sich sowohl durch glanzvolle barocke Pracht sowie kontemplative Ruhe aus. Beide Aspekte prägen zugleich auch den reifen Orgelstil Bachs im dritten Teil seiner *Clavierübung*, zumal es nahe liegend erscheint, dass formal der fünfstimmige Satz von BWV 678 und 682 unmittelbar vom Vorbild de Grignys inspiriert ist.



Die unkolorierte Melodiebehandlung ist ebenso konservativ wie im Sinne von Bachs „Schüler-Chorälen“ (1746) und der Cantus firmus-Behandlung der Bach-Schule modern. Im Ganzen zeigt *Clavierübung III* eine „neue Dimension in Bachs Personalstil [...] in der Gegenüberstellung von retrospektiven und modernsten Satzarten“ (Christoph Wolff),² wenn man etwa die im *stylus gravis* gehaltenen vokalen Stücke BWV 669-71 und BWV 686 mit dem komplexen rhythmischen Gebilde von BWV 682 vergleicht.

Aufbau des Gesamtzyklus

In der Anlage kommt *Clavierübung III* dem nahe, was Nikolaus Forkel über Bachs Orgelspiel allgemein schrieb: „Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrierens für ein Trio, ein Quatuor etc. [...] Endlich wurde der Beschluss mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht.“³

Praeludium und Fuge in Es-Dur haben eine klare Rahmenfunktion für die 21 Choralbearbeitungen und vier Duette. Die Choralbearbeitungen sind jeweils doppelt ausgeführt: einer ausgedehnten Bearbeitung in verschiedenen Formen, zwei Manuale und Pedal voraussetzend (mit Ausnahme des Gloria-Chorals, der – die Dreieinigkeit symbolisierend – als einziger dreifach vertreten ist) je eine „kleinere“ (*alio modo*) zumeist im fugierten Stil gegenüber, die nur auf dem Manual zu spielen ist.

In der Literatur wurde häufig eine Entsprechung zu Luthers „großem“ und „kleinem“ Katechismus (für Erwachsene und Kinder) gesehen, deren zweifache Funktion ebenfalls den von Bach fokussierten zwei Zielgruppen von „Kennern“ und „Liebhabern“ nahekommt. Es lässt sich an dieser Stelle frömmigkeitsgeschichtlich auch an die doppelte Form der Andacht im mitteldeutschen Luthertum denken: im öffentlichen Raum der Kirche

Linke Seite:
Lucas Cranach
d. Ä.: „Christus am
Kreuz“, 1552-55,
Altar der Peter-
und Paulkirche in
Weimar, Mittel-
tafel (ganz rechts:
Martin Luther)

durch das Erleben „großer“ Kirchenmusik und im häuslichen Kreis durch das intime „meditierende“ Spiel kleiner Choralbearbeitungen. Oder an die zwei Orte des Gebets: öffentlich in der Gemeinschaft der Christengemeinde und alleine im „stillen Kämmerlein“. Die Gegenüberstellung von je einer großen und einer kleineren Bearbeitung ohne Pedal entspricht außerdem der Komplementarität der Welterfahrung im lutherischen Sinne des „simul iustus et peccator“ (Relation: Gott – Mensch, Sünde – Gnade bzw. allgemein von Gesetz und Evangelium) sowie im biblischen Sprachgebrauch: Was zweifach gesagt wird, ist wahr! Ein Beispiel hierfür geben die Psalmen mit ihrer Sprachform des „Parallelismus Membrorum“. Diese „duale Struktur“ ist z. B. auch der Hauptbeweggrund, der die Interpreten der jüngst erst bei dem Label IFO classics erschienenen Gesamteinspielung aller großen und kleinen Choralbearbeitungen des dritten Teils der *Clavierübung*⁴ dazu bewog, trotz Bachs konventionsbedingter Spezifizierung „vor die Orgel“ die Manualiterwerke konsequent am Cembalo aufzuführen.

1739 wurde die 200-Jahrfeier der Einführung der Reformation in Leipzig in drei größeren Festen begangen, darunter in der Erinnerung an die Predigt Martin Luthers am 12. Mai 1539. Das mag Bach zu diesem Zyklus

Die lutherische
Hauptkirche
St. Nikolai in Leip-
zig, an der auch
J. S. Bach wirkte



veranlasst haben, dessen Titel entsprechend – und aus der Änderung der ursprünglichen Seitenpaginierung zu vermuten – vielleicht ursprünglich nur die Choräle geplant waren; der Rahmen durch Präludium und Fuge Es-Dur und die Einfügung der vier Duette kamen demnach erst später – möglicherweise auch aus editorischen Erwägungen – hinzu, wodurch sich die Gesamtanlage zu einem neuen, vielfältig in sich verschränkten und aufeinander bezogenen Ganzen verdichtete. Inhaltlich entsprechen die vertonten Choräle den beiden kommunikativen Grundpfeilern der Reformation: Gottesdienst (Kyrie und Gloria) und Lehre (Katechismus). Die Nähe zu Luthers Predigt am 24. Mai 1539 in Leipzig ist auffallend, in der er die Dreieinigkeit, den Katechismus und die Sakramente behandelte. Wahrscheinlich hatte Bach die beiden zentralen Sonntagsgottesdienste in Leipzig, Haupt- und Vespertagesgottesdienst, im Blick, als er mit der *Clavierübung III* einen auf beide Formen bezogenen Zyklus schuf, denn die sechs Hauptstücke des Katechismus wurden in der nachmittäglichen Vesper gelesen, ausgelegt und mit den entsprechenden Liedern auch gesungen.⁵ Insofern handelte es sich um ein auf die Grundsubstanz der zentralen Leipziger Gottesdienstformen bezogenes Orgelkompodium, ohne dass damit explizit ein praktischer liturgischer Einsatzort verbindlich vorgegeben wäre. Der seit den 1930er Jahren gebräuchliche, auf Albert Schweitzer zurückgehende Titel „Orgelmesse“ ist zwar einseitig, aber von der Sache selbst her gleichwohl vertretbar.

Der sorgfältige Bauplan des Gesamtwerks lässt sich in den verschiedenen Bezügen aufschlüsseln. Missa-Choräle, Katechismus-Gesänge und Duette sind drei selbstständige Gruppen. In der *Missa brevis* kontrastiert der *stylus gravis* des Kyrie zu den konzertierenden Triosätzen des Gloria. Zwei mal drei Kyrie-Sätze stehen drei Gloria-Sätzen gegenüber. Die Pedaliter-Kyries sind als Steigerung angelegt, die Melodie wandert vom Sopran über den Tenor in den Bass, die Sätze werden jeweils ausgreifender und enden im vollen Werk. Die „kleinen Kyries“ stehen in festen Taktproportionen zueinander ($3/4 - 6/8 - 9/8$; als „trinitarische Progression“). Die größeren Katechismus-Choräle gliedern sich in zwei Mal drei Paare mit jeweils einem Plenostück in der Mitte, wobei in der ersten Dreiergruppe die umrahmenden Stücke Kanons sind, in der zweiten Gruppe den Cantus firmus im Pedal (Tenorlage) führen. Inhaltlich markieren die letzten drei die Sakramente, zu denen Luther als dritte neben Taufe und Abendmahl bedingt auch die Buße zählte. Als dritte Gruppe führen die Duette, die vielleicht nach Gottesdienst (Messe) und Vesper (Lehre) die Hausandacht darstellen, tonartlich aufsteigend zum Beginn der Schlussfuge auf *B* hin.

Dass Bachs Musikbegriff in seiner Ordnungshaftigkeit wie bei Luther maßgeblich theologisch-kosmologisch begründet ist ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2009/04