

## Zu Bachs Choraltechnik.

Von Dr. Gerhard von Keußler (Hamburg).

Aus der letzten Schaffenszeit Johann Sebastian Bachs stammen die Orgelvariationen über Martin Luthers Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“. Die letzte der kanonischen Veränderungen schließt mit einer ‚Syllogie‘ aller Choralzeilen; da erklingen, anders ausgedrückt, die 4 Melodiezeilen, die den ganzen Choral ausmachen, nicht ‚nach‘ einander, sondern ‚mit‘ einander und zwar in engführlicher Kombination, auf eine zeiträumliche Unterkunft von 3 Takten bemessen.

The image shows a musical score for the 'Syllogie' of the chorale 'Vom Himmel hoch da komm ich her'. The score is written for organ and consists of six staves. The first four staves are arranged in two pairs, with the top staff of each pair in treble clef and the bottom staff in bass clef. The fifth and sixth staves are also in bass clef. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains the beginning of the four melodic lines, labeled I, II, III, and IV. The second measure contains the continuation of these lines. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is enclosed in a large bracket at the bottom, indicating the 3-measure duration mentioned in the text.

getragen wurde.

Das liegende Pedal=C ist nicht eine anorganisch unterstellte Tonika, wie etwa am Schluß des Vorspiels „Jesus Christus den Zorn Gottes wandt“; auch kommt unser Orgelpunkt nicht aus einer der harmonischen Baßklauseln — authentisch oder plagal —, sondern dieses Pedal=C ist ein melodischer Endton, das heißt: mit ihm schließt eine melodische Linie, und zwar eine Choralzeile, die vom Pedal im fünftletzten und viertletzten Takt bei manuellem Kontrapunktvor-

Jetzt aber, als Liegeton, liefert das Pedal=C den Tragbaß für die drei Schlußtakte mit deren manueller Zeilensyllogie. An dieser Leistung beteiligen sich zeilenthematisch 4 von den 5 Manualstimmen und überlassen das letzte Wort — den Cambiatenanker — dem fünften Part, gewissermaßen als Entschädigung für seine Themenlosigkeit.

An der Zeilensyllogie selbst ist allerhand Erwägenswertes wahrzunehmen. — Das musikalische Füreinander und Gegeneinander einzelner gleichzeitig erklingender Melodien, wie überhaupt das Wesen und der Sinn aller wirklichen Polyphonie, beschäftigt die verschiedenen Interessenten, Forscher und Praktiker, in derart gesondert sondernder Weise, daß man bald jede Erinnerung an den gemeinsamen Ausgang, an die Einheit des Objektes, verloren glaubt. — Dem Philosophen, dem Metaphysiker können die Gebilde der Polyphonie als Lücken und Fenster für einen berückenden Ausblick in die Unendlichkeit erscheinen; als raumzeitliche Symbole für etwas Unmeßbares, für

etwas, das uns — dreidimensional beanlagten Menschen — als inkommensurabel zu gelten hat; denn unsere Vorstellungsnamen ‚hoch‘, ‚breit‘ und ‚tief‘ sind in der Musik nicht reelle, sondern fiktive Decknamen, armselige Ersatzbezeichnungen.

Als ein anderer Interessent für Bachs vorgelegte Zeilensyllogie kommt der Ästhetiker in Betracht, der Ästhetiker als Kunstbiolog. Ihn beschäftigt die Frage, ob die vier Choralzeilen in Bachs Syllogie aufeinander wesentlich oder unwesentlich angewiesen sind, ob es sich um ein wechselseitig unklünderbares Füreinander oder um ein leicht lösliches Nebeneinander handelt, — um eine Symbiose oder Parabiose; ob die Einzelleistungen der fünf Manuallinien auch melodisch erkennbar sind, oder ob sie — auf zwei Hände verteilt — nur harmonisch, wie ein affordbildendes Miteinander zur Geltung kommen.

Als dritter, längst noch nicht letzter Interessent klopft der Musikhistoriker an und berichtet, daß solche Melodiekoppelungen in alter Zeit nicht selten vorkommen, auch in der Geschichte des evangelisch-geistlichen Liedes. Den römischen Namen Choral hat sich unser Kirchenlied erst in dritter Generation beigelegt. Im übrigen verweist der Historiker auf Koppelungen von Weihnachtsliedern um 1600 und vergißt es nicht, mit besonderem Nachdruck an Michael Prätorius zu erinnern; dieser Grenzwächter der alten und der neuen Kunst hat drei verschiedene Weihnachtslieder aufeinander kombiniert: „Singet frisch und wohlgemut“, „Magnum nomen Domini“ und „Nunc angelorum gloria“. Im Falle Bach aber notiert der Philolog, daß die Schlußzeile „Vom Himmel hoch“ sich Ton für Ton mit der Schlußzeile von „Ein feste Burg“ deckt; und auch sonst erbeutet man leicht Homonymien, ohne von Beruf Reminiscenzjäger zu sein. Die erste Zeile „Freuet euch ihr Christen“ — Kantate 40 — gleicht der ersten Zeile „Jesu, meine Freude“.

Nun muß jeder philologische Historiker auch Biograph sein können; und in unserem Sonderfall fragt er, in welches Jahr und zwischen welche Werke Bachs die Choralvariationen „Vom Himmel hoch“ fallen; er überzeugt sich davon, daß Bach — eine Generation früher, in seiner Weimarer Zeit — wesentlich anders gestaltete; daß der junge Bach vor wesentlich andere Aufgaben gestellt war und sich von wesentlich anderen Kompositionsreizen angezogen

fühlte — in jener Zeit, da er seine ersten Choralvariationen schrieb: „O Gott, du frommer Gott“; „Christ, der du bist der helle Tag“; „Sei gegrüßet, Jesu gütig“. Diese Bachschen Schöpfungen mögen den Forscher wie Schularbeiten Johann Sebastianians anmuten. — Der Biograph will ferner bemerken, daß die Syllogie „Vom Himmel hoch“ durchaus ungezwungen und ohne Kontrapunktisches Gewig sich ergibt; daß sie dem Meister von 1745 wie eine natürliche Rede entströmt ist, während sie dem jungen Bach um 1712 — also während der Morgenröthe des Orgelbüchleins — nur künstlich zu entlocken gewesen wäre.

Und damit stehen wir vor dem urtiefen Problem der ‚erakten Phantasie‘, wenn wir diesen heute vergessenen Ausdruck Goethes wieder aufbringen wollen und uns jenem Interessenkreis nähern, der sich um den Zentralnamen ‚Technik‘ dreht, mit kleinem Radius dreht, mit kleinem doch dehnbarem Radius. Von der erakten Phantasie aus teilen sich am klarsten Interesse und Interesse, Arbeit und Arbeit. Den künstlerischen Kernpunkt berührt unter allen Interessenten am sichersten der praktische Musiker; es handelt sich eben um die Technik, um die Technik Bachs.

Seitdem das Wort Technik an die Namen James Watt und Gebrüder Stephenson nebst Kindeskind gebunden ist, kann man heute nicht ohne weiteres vom Techniker Bach sprechen, gar vom Choraltechniker Bach. Ebenso hat die geistige Produktion aus den literarischen Warenhäusern à la Scribe den hellenisch ehrwürdigen Namen techné herabgesetzt und hat ihn seines ästhetischen Credits beraubt. Dort, im Fall Watt-Stephenson, hat ‚Techniker‘ die Nebenbedeutung ‚Mechaniker‘; hier, im Fall Scribe und Genossen, werden ‚Techniker‘ und ‚Routinier‘ verwechselt und vertauscht. Zwei Gründe mehr, offen und eindeutig dem landläufigen Mißbrauch auf den Leib zu rücken. In den Augen des Künstlers bedingt der Beiname ‚Techniker‘ weder eine Herabsetzung noch eine Höchstschätzung, weder den Unrang philiströser Nüchternheit noch den burschikosen Unabhängigkeitstitel des Schöpfer-Kausches. Vielmehr weiß der Künstler: daß der Sammelname Technik nichts weniger und nichts mehr zu decken imstande ist, als den Komplex unserer greifbaren Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Stoff und Mitteln; von dem schöpferischen Verhältnis, in das der vorgenommene Stoff und die angewandten Mittel wechselwirksam gesetzt werden. Innerhalb dieser Mechanik des

Verhältnisses — Stoff = Dividend, Mittel = Divisor und Techné = Quotient — ist für die unmaschinelle, persönlich-subjektive Auswirkung des Künstlers nicht nur Maß, sondern sogar ein Thron vorhanden. In allem künstlerischen Schaffen — außerhalb von Sklavendienst und Fronarbeit — wählt der Künstler; er wählt den Stoff, den er als Rohstoff vornimmt, und er wählt die Mittel, die er aus fremder oder eigener Erfahrung bezieht und während der Anwendung modifizieren kann. Dieses Wählen aber — bald im Unterbewußtsein, bald geklärt — bekundet sich nach Maßnahme und Maßgabe des vermuteten oder dargetanen Talentes, erweislich oder erwiesen an den einzelnen Fertigkeiten, wie auch an der Ehrfurcht vor dem Handwerk überhaupt, und an der Einschätzung des Zweckes.

Alldemnach empfiehlt es sich heute, einmal von einer anderen Seite her an die Fragen und Vorfragen der Bachschen Choraltechnik heranzutreten; nicht vom artistischen Gesichtsfeld aus, wie ich es eingangs vornahm, sondern von dem betriebsgeschichtlichen Werktag her.

Wer heute, arbeitslustig und arbeitsfähig zugleich, in der Bach-Renaissance mittun will, der beginne in den aufgetanen Thüringer Stuben nach 1517 und gürtle seine Lenden für eine Luther-Renaissance. — In den evangelischen Druckereien erwachte das Leben, das Sezerleben, anno 1524. „Geystliche Gesänge Buchlyn“, Enchiridien und offene Blätter bildeten die Wiege des neuen Liedes, und das Laufgerät wurde in der Hauptsache von Luther selbst verfertigt. Luthers persönliche Nähe spürt man anfänglich überall. Von den 10 verschiedenen Drucken, die bereits das zweite Sezerjahr, 1525, liefert, vorwiegend zu Erfurt, nennen vier den Doctor Martin Luther als Corrector. „Eyn Borred Mar. Luthers“ bringt das Nürnberger „Handbüchlein geystlicher Gesenge vñ Psalmen“, und das erste Erfurter Gesangbuch hat den Titel „Enchiridion oder eyn Handbüchlein, eynem yeglichen Christen fast nützlich bey sich zu haben, zur stetter vbung vñnd trachtung geystlicher gesenge, vñd Psalmen, Rechtschaffn vñnd kunstlich vertheutschet. M.CCCC.XXIII.“

Unter den 10 Drucken von 1525 beschäftigt den Musiker am meisten das Erfurter „Te Deum laudamus zu Deutsch“, denn es vermittelt uns die Bekanntschaft mit dem Choraltechniker Luther. Das Erfurter Te Deum bietet nämlich die vorreformatorische Melodie des

ambrosianischen Lobgesanges, und da interessiert es den Musiker vor allem, mit welchen technischen Handhaben Luther die vorreformatorische Melodie vereinfacht und für seine Prosa-Verdeutschung umbildet. Und, Geist zu Geist, meldet sich hier Bachs Orgelsatz zum deutschen Te Deum. Daß die chromatischen Teile bei Bach — „Nun hilf uns“ und „Zeig uns“ — dem Tatenmenschen Luther „hätten weidlich vorkommen müssen“, ist Parasitenästhetik. Die in „Erfordt zum schwarzen Horn“ gebotene Melodieform von 1525 hat sich etwa 2 Generationen lang gehalten; man begegnet ihr noch 1573 bei Keuchenthal—Wittenberg. Keuchenthals „Kirchengesenge latinisch und deutsch“ finden sich heute in mehreren Bibliotheken, so in Berlin und Hamburg. Dagegen scheint das Erfurter Te Deum nur in 1 Druckeremplar noch vorhanden zu sein, und zwar in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, einer Bücherei, die sich vom weitblickenden Fleiß ihrer Verwalter ohnehin reich segnen ließ mit Drucken aus jener Zeit. Andererseits sind diese Urdrucke die besten, oft die einzigen Studienmittel, wenn man die technischen Richtlinien melodischer Adaption erkunden will, und zwar als Anpassungsprinzipien aus einer Zeit, wo der Choral ein unerlässliches und doch nur spärlich vorrätiges Lebensmittel der evangelischen Gemeinde war, ein Lebensmittel in ihrem heftig angegriffenen, und doch nicht einheitlich beschirmten Dasein und geistlichen Haushalt. Von den 10 Drucken des Jahres 1525 ist einer dazu angetan, getrennte Besitztümer der jungen Liturgie — für Bayern, Thüringen, Elsaß — zusammenzuziehen. Es ist die Nürnberger „Form und ordnung eynes Christlichen Mess“.

Der Partikularismus der evangelischen Kirche sah den möglichen Segen seiner Freiheit oder liturgischen Zwanglosigkeit allzu bald in einen Fluch umgewandelt, in den Fluch mißverständener und mißbrauchter Freiheit. Schon zu Luthers Lebzeiten gab es manch schlimmen *abusus cantorum*. Mehrfach begegnet man in den damaligen Liederdrucken einer Warnung Doctoris Martini Luther. „Biel falscher Meister igt Lieder tichten. Siehe dich für, vnd lern sie recht richten.“

Hier war Luther von seinen ‚tichtenden‘ Zeitgenossen ebenso mißverstanden worden, wie später Bach von seinem komponierenden Nachfolger Doles. Die Annäherung, mit der Goethes Musikreferent Zelter den vierstimmigen Choralatz Bachs gelegentlich korrigiert, sei hier als bekannt vorausgesetzt; ebenso die schlechte Orientierung über Bachs Choralidiction durch die untextierte Ausgabe seines Sohnes Philipp Emanuel. Auch auf das groteske Unverständnis für Bachs Choraltechnik bei Abt Vogler und bei dessen artig ergeblichem Schüler Carl Maria von Weber ist hier nicht einzugehen. Keinen dieser Mißdeuter konnte Bach selbst zurechtsetzen, hingegen

ist es einst Luther beschieden gewesen, seinen Einspruch persönlich kundzutun, wiederholt, zuletzt wohl im Babstischen Gesangbuch von 1545.

An der Hand unserer anderthalbtausend Choralbücher — seit Luther bis auf unsere Zeit — kann man, durch mancherlei Vorrede aufgeklärt, allmählich zu einer pragmatischen Geschichte unseres Chorals und seiner Technik gelangen und kann so, auch von diesem Standort aus, die Bedeutung Bachs zu würdigen beginnen, liturgiegeschichtlich, in Manier und Stil.

Schon bei den Vorfragen der Melodik mit ihrem Verzierungswesen kommt unser Urteil nicht ohne Mitschwingungen stilgeschichtlichen Wissens während des Fühlens zurecht. Am ehesten maßgeblich ermöglicht sich unser Urteil für und gegen Koloratur, Melisma, Blume und ähnliche Vegetabilien dank unserem bewußten Erfühlen von Klima, von Bodenbeschaffenheit und von den sonstigen Lebensbedingungen der jeweiligen Formation. Je höher im Gebirge und je näher dem Firn, umso spärlicher Blüte und Ranke. Mit weichem Wohlgeruch ist das Tal gesättigt, das windstille Tal. So haben die Chormalodien von Bachs Nachfolger Doles das Treibhaus zu St. Thomae mit einem allzu aufdringlichen Gedüfte überwölbt. Gewiß weilt auch Bach mit seinen Choral-Fiorituren nicht selten im Tal und im Gemäuer, doch immer nur, wenn der Text es zuläßt oder — nach damaliger Aesthetie — „gebietet“; nie aber einem melischen Schema zu Liebe, wie das bei Doles und Quanz die Regel ist.

Zur Würdigung der Choraltechnik Bachs benötigen wir also drei Bestände des Mitwissens und Mitwollens: Geschichtliche Kenntnisse, soziologische Einsichten und wertkritische Bürgschaften. Für uns als Praktiker von heute, wie als Verwalter der bachischen Erbgüter im allgemeinen und seines Choralwerks im besonderen, kommt es also zuerst und zuletzt darauf an, welche Verbindlichkeit der neuerweckte, wenn nicht aufgerüttelte Glaube an das Einst in uns auslöst, ein Glaube an die siegesichereren Worttongefüge einer schwer wiederbringlichen Vergangenheit; ferner: welche Verbindlichkeit aus unserer wach erklärten Liebe zu dem Jetzt erwächst, aus unserer Liebe zu der auf Geben und Nehmen gleichteilig eingeschalteten Gegenwart; endlich: welche Verbindlichkeit aus unserer als unverlierbar beteuerten Hoffnung auf ein Bald wenn

nicht auf ein Flugs der Besserung zu folgern ist, aus unserer nimmermüden Hoffnung und nimmerwanken Zuversicht, daß die Zeit kommen wird, da der Gemeindegesang nicht eine runzelige Schale, sondern der bestimmende Kern unserer Liturgie und unseres geistlichen Lebens sein wird; die Zeit, da jedes Gemeindeglied, das überhaupt singen kann, durch gute Schulung von Kind an, in der Lage sein wird — Technik zu Technik —: aus seinem Stimmbuch jeden der von Bach vierstimmig gesetzten Choräle wie überhaupt jeden auf der Gesangtafel in der Kirche angezeigten Meistersatz mitzusingen. Ob das im Sinne Luthers und im Sinne Bachs zu geschehen hat?

Zu diesem Aufwurf des Sollens, des Wollens und technischen Könnens werde die vorliegende Arbeit — nicht an letzter Stelle — ein Beitrag.

Als Handhabe und Verfahren künstlerischer Herkunft und gottdienlichen Zieles führt uns Bachs Technik durch sein vollstümliches Ruhmeswerk, den Choralatz, gleich jedem kirchlichen Meistergebilde klassischer Tonsetzer, vor die große Feierfrage: Brauchen wir die Toten? oder brauchen gleichermaßen die Toten uns? Wer erhält ihren Erdenruhm — ihr Werk — am Leben, am dienstbestimmten Leben, wenn nicht wir es tun, wir als Singgemeinde!

Trachten wir, einen Überblick über die Versuche zu gewinnen, in denen Liturg und Tonsetzer — seit Luther und Walter bis zu Bachs Geistlichen und Bach selbst — bestrebt waren, den Protestantismus auch musikalisch abzuzeichnen, meist aus der jeweiligen Gegenwart und musikalischen Umwelt schöpfend, selten mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit, und nie im Wahn, daß eine musikalische Gestaltungsweise oder Stilart bis zum Jüngsten Gericht vorhalten werde. So oft eine Synode dem Wunsch verfiel: ein musikalisches Geschworenengericht abzugeben, so oft unterließ sie es, sich auf die Weisheit Samaliels zu besinnen. Weder Pharisäerhochmut noch Sophistenverlegenheit ist es, wenn Samael redivivus sagt: „Kommt die neue Kunst von Gott, so wird sie bestehen; kommt sie nicht von Gott, so wird sie untergehen“. Keinen Untergang der protestantischen Musik hat das 17. Jahrhundert mit seinem Dreißigjährigen Krieg bewerkstelligen können.

Welche Satztechnik wurde von Bach selbst als etwas Altes — wenn nicht Abgeschlossenes — empfunden? und welche galt ihm



als neu, als zukunftsstufen? Eindeutig beantwortet wird diese Frage im Credo der h-moll-Messe. Da werden Neu und Alt gegeneinander ausgespielt. Im ersten Credosatz wird um einen alten, mittelalterlichen und insofern katholischen Choral eine vornehmlich niederländische Polyphonie gemeistert, wonach sich der Protestant Bach — während des zweiten Credosatzes — in freizügiger Harmonik ergeht. Dort: strenge Observanz, hier: ungebundene Versalität; dort: kontrapunktische Haltung, hier: affordische Fluktuation; dort: thematisches Gerüst, hier: motivisches Intarsienspiel.

Wie bei aller Technik, so auch in der Musik, beschäftigen den schaffenden Praktiker zuerst die Fragen des Rohstoffs. Woher und mit welchen Mitteln ist der Rohstoff zu gewinnen? wofür und mit welchen anderen Mitteln soll aus dem bereits gewonnenen Rohstoff etwas gültig Nehmbares — der Gebrauchsgegenstand — hergestellt werden? Und in dieser funktivo-ästhetischen Einstellung lassen sich auch Bachs Choräle als Gebrauchsgegenstände betrachten, als liturgische Utensilien; es sind: Bachs Choralvorspiele, Bachs Choralvariationen und, kommunal als Hauptsache, Bachs Choralgesänge.

Die Werke der ersten zwei Gruppen — die Vorspiele und Variationen — sind durchweg Schöpfungen zu fertig übernommenen Melodien, während unter den Gesängen sich einige befinden, deren Melodie von Bach selbst stammt. Es sind dies vornehmlich die Original-Weisen des Schemellischen Choralbuchs. Ihre Zahl schwankt — je nach den Beweisarten der modernen Bachkritik — um 20 herum.

Was es an Artistischem in Bachs Choraltechnik gibt, das gehört in das Seminar der Organisten und Kantoren, wie in die Schule des Chorgefanges.

Wenn — für die vorbachische Zeit — die verschiedenen Techniken des Choralvorspiels so charakterisiert werden, daß wir Pachelbel, Böhm und Burtebude als bachbestimmende Prototypen vorgelegt erhalten, so muß Bach selbst in vielen seiner Choralvorspiele als Efflektiker oder Synkretiker erscheinen. Er ist aber Evolutionär; und eine Durchwirkung der alten Motettentechnik mit den Faktoren der auszierenden Melopöie ist das bachische Ergebnis in der Choraltechnik seines „Orgelbüchleins“. Wie nun von hier aus das technische Geistesleben — der Geist in der Mechanik — neue Impulse erhält; welcherlei neue Gestaltungsweisen motivischer Arbeit auf-

kommen und sich als Typen festsetzen; auf was für ein Durchführungsprinzip späterhin der geniale Techniker Haydn verfällt und technisch von niemand besser erkannt und höher geschätzt wird als von Beethoven — und warum! —, das alles gehört in jenen Lehrgang, in dem man die Technik und geschichtliche Einschaltung von Bachs Orgelbüchlein studiert. Eine mächtige Fülle technischer Sonderfragen breitet sich aus. Welches Verfahren kennzeichnet Bachs polyphone Rollenverteilung? Wie werden die thematischen Individuen differenziert? Welche Handhaben der Überordnung, der Gleichordnung und Unterordnung bevorzugt Bach in seinen Choralsvorspielen — auch außerhalb des Orgelbüchleins —? Wo soll der cantus firmus herrschen, wo soll er nur merklich mittätig sein, und wo soll man ihn bloß erahnen können?

Die große F-dur-Phantasie „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ sucht die Bedeutung des vierstimmigen, auf Sechszehntel-Bewegung egalisierten Manuallkörpers dem Pedal unterzuordnen, das heißt: es herrscht der cantus firmus im Pedal, wo er sich in großen und größten Notenwerten hält. — Und welche erhebende Cantilenerolle spielt die nur mit 4-Fuß-Registern genommene, also in der Sopranlage ertönende Pedalstimme „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“, g-, c-moll.

Als ein bestes Beispiel für kompositorische Gleichordnung des Pedals erscheint das Orgeltrio „Nun komm, der Heiden Heiland“. Beim Orgelkanon *In dulci júbilo* hört man die Pedalstimme — auch die Pedalstimme — das ganze Weihnachtslied mitsingen. Und ebenfalls im Orgelbüchlein zeigt Bach gelegentlich, wie er eine unterzuordnende, scheinbar nichtige Pedalstimme als unerlässlich und wesentlich darzustellen weiß: „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist“.

Schon lange vor Bach mußten bekanntlich die deutschen Organisten auf dem Pedal zweistimmig spielen können. Daß man mit diesem Satzmittel gelegentlich auf Bravour und Demonstration ausging, darf uns nicht über das Aufkommen, über die rein kompositorische Biogenese dieser Technik täuschen. Sie ist vor allem aus einer Ökonomie heraus zu verstehen. Will man einen 6-stimmigen Satz, etwa im durchimitierenden Stil gehalten, auf der Orgel ausführen, so ist die Kombination  $md\ 2 + ms\ 2 + ped\ 2$  der gegebene Anreiz für eine zweistimmige Pedalsetzung. Bachs 5-stimmiges Choralsvorspiel „An Wasserflüssen Babylon“ ist auf die Teilung  $1 + 2 + 2$  angelegt, das heißt: das I. Manual wird nur mit 1 Stimme betraut; diese eine Stimme — und nur sie — hat den cantus firmus zu führen, und eben dieser cantus firmus soll sich von der 4-stimmigen Folie abheben. Daß von den 4 Begleitstimmen die linke Hand allein die drei Oberstimmen übernehme, ist der Applikatur nach unmöglich, also hat das Pedal — natürlich nur mit 8-Fuß-Registern — die beiden Unterstimmen zu bringen. — Im ersten Choral-

vorspiel „Aus tiefer Not“ hat der rechte Fuß die Hauptmelodie vorzutragen, während der linke kontrapunktiert.

Woher stammte das Recht der Kantoren, mit den Chorälen vorzunehmen, was ihnen beliebte? Worauf gründete sich die licentia organo-poetica bei der ‚Auslegung des Textes‘ in den musikalischen Perikopen? War es ein Gewohnheitsrecht, daß die Organisten — von ihrem heiligen Instrument aus und auf ihre Art, nämlich mit Hand und Fuß — predigen durften? Aus den Annalen der Liturgie des 16. Jahrhunderts erfahren wir von katholischer Seite her weniger undeutlich und weniger unklar als protestantischerseits, in welchem Sinn die Wechselrede des Altars mit der Orgel — und nur mit der Orgel — geführt zu werden pflegte. Ein gedenkwürdiges Kapitel zur Urgeschichte der modernen Programmmusik! namentlich aber zur Entwicklungsgeschichte der musikalischen Symbolik und damit zur Charakteristik der instrumentalen Choralkunst Bachs.

Und die Schulung im Bachgesang, insbesondere die Choral-schulung. — Die gewaltigen Gipfelschönheiten der instrumentals-vokalen Choralphantasien Bachs, wie sie sich im Eingangschor der Matthäus-Passion technisch manifestieren, kann man erst dann vollwertig genießen, wenn man Schritt für Schritt aufgestiegen ist von den kleinen und schlichtesten Choralsätzen an, — durch die Choral-kantaten hindurch.

‚Schritt für Schritt‘ heißt hier, daß man einen volljährigen Lehrgang durchwandert haben muß, in dem man die vielen Einzelheiten der Technik Bachs kennen gelernt hat. Auf jeden der musikalischen Elementar-begriffe — Melodik, Rhythmik, Harmonik, ferner Koloristik, Dynamik und wie immer die Sammelnamen lauten — auf jeden dieser Elementar-begriffe muß, den Phänomenen der bachischen Technik entsprechend, mit einer geraumen Studienzeit eingegangen werden. — Daß man für den Vortrag von Bachs schlichten Choralsätzen in der Fermatenfrage Bescheid weiß; daß man die Ausnahmen kennt, wo Bach einen Moll-Satz nicht in Dur, sondern in Moll schließt; daß man Beispiele für auffällige Unter-malungen einzelner Textworte, melodisch, rhythmisch und harmonisch anzuführen weiß, — all diese Kenntnisse können gut sein, sind aber zu wenig. Überdies sieht man sich durch bloße Paradigmenkenntnis leicht zu Fehlschlüssen verleitet. Gegen unseren allmenschlichen Denkfehler, gegen die voreilige Induktion und damit — bei Bach — gegen unsere falschen Aus-deutungen und herausfordernden Verkennungen rein artistischer Phänomene, kann man sich nur durch die weiteste Beschaffung von Vergleichsmaterialien schützen und wappnen. Sagt uns, beispielsweise, der Literat, daß Bach die Chromatik nur dort anwende, wo ein Affekt der Bedrängung ausgedrückt

werden soll — Chromatik nach unten bedeute Klage, Chromatik nach oben sei Sehnsucht —, und belegt der Literat diese Aussage mit einigen zutreffenden Beispielen, so ist es am Praktiker und Lehrer der Kompositionstechnik, mit Gegenbeispielen aufzuwarten, das heißt: mit Beispielen dafür, daß der diatonische Bach mitunter auch aus artistischem Grund — etwa um der fließenden Bewegung des Melos keine Stockung einzuräumen — einige Töne aus der chromatischen Skala bezieht. Überhaupt haben wir uns — infolge einer Analyseninflation und hermeneutischen Verbissenheit — daran gewöhnt, bei dinghaften Einzelzügen stehen zu bleiben und die mitwirkenden Faktoren der Diction des Ganzen außer Acht zu lassen.

Um sich mit dem eingangs gebotenen Notenbeispiel zu begnügen: Die dritte Stimme schließt chromatisch, b—a—as—g, das heißt: die melodische Füllung der kleinen Terz b—g wird durch das eingeschobene, rhythmisch fließende Sechszehntel as zu einem chromatischen Segment. Nun kann man gewiß eine Menge von Beispielen anführen, wo solch ein fallendes Chroma eine Klage oder ähnliche Affektlaute auszudrücken hat; im gegebenen Fall aber kann dies nimmermehr seine Aufgabe und Befugnis sein, hier, im Ausklang unseres Weihnachtsliedes mit der frohen Botschaft.

Dieses ist ein Beispiel aus dem Kapitel Intervallfunktion. Und so ähnlich lassen sich ungezählte Beispiele und Gegebenheiten aus sämtlichen Bezirken der Technik anführen. Dem Pächterstolz unserer „Bachvereine“ steht der Kleinmut gegenüber, der ihn befallen hat oder befallen muß, wenn die Rechnung, eine Aufstellung der Bachschulden vorgelegt wird, der Schulden an handwerklichen Studien.

Alle technischen Vorfragen müssen gelehrt, methodisch gelehrt und gelernt werden. Sie gehören in die Schule, ohne darum dort und nur dort hocken zu müssen und den Schüler niederzuhalten. Im Gegenteil: sie werden ihn beschwingen; sie werden ihn beim Austritt aus der Schule zu einer windsicher schwebenden und, gefährdet, trogenden Bachästhetik beschwingen. Die Vorschulung für Bach — diese Vorschulung als ein volksgemäß Ganzes und doch Teilbares — fehlt uns noch. Auch sie wird weit ausholen müssen und kann zuletzt — eben durch den Säemann Bach — den Volksg Geist unserer Jugend, dieses prächtige und kräftestrozende Saatfeld, bebauen helfen.

Hier muß tief geackert werden. Auf dem Acker kennt man nicht Perücke und Puder, und auf dem Acker hat sich die redliche Stirn noch nie des Schweißes geschämt. Ackerarbeit und Schweiß gehören zueinander als Wechselbegriffe, als natürliche Correlate; sie sind es seit der Vertreibung aus dem Paradies. Weniger alten Datums gelten uns geistige Arbeit und körperliche Einbuße als Correlate; sie sind es — für die Musik — seit der Entdeckung eines

Herzens in der Technik, nach dem Einzug fortschrittlich pulsierender Nächstenliebe in den Dom, und vor der Ausbreitung verbindlich tönender Menschenliebe innerhalb aller hohen Kunstbetätigung und Schulung. — Nur in einem lebendigen Ebenmaß der drei Ehrfurchte, wie sie Goethe in den Wanderjahren darlegt, dürfen wir unser Urteil über die großen inneren Fehlbeträge abgeben, die als unser kirchenmusikalisches Debet gebucht dastehen. Das musikalisch administrative Tun und Lassen unserer Geistlichkeiten zu bekritteln, ist wohlfeil. Freilich wurde — auch bei der Herstellung der neuen unterschiedlichen Gesangbücher — viel gefehlt; voreiliges Tun und saumselig unkluges Unterlassen haben auch in den Akten unserer friedlosen Choralreform verräterische Durchschläge zu verzeichnen.

Kennt man, geschichtlich, die Entstehung unserer kirchlichen Spaltbarkeit und Spaltungen, besonders in unserer liturgischen Polymerie; besitzt man, soziologisch, die Einsicht, was hier Arbeit heißt, Arbeitslust, Arbeitsfähigkeit, wie oben auf Arbeitsteilung; und hat man, ästhetisch, die Gewähr erlangt, daß nur das jeweilig Vollkommenste — technisch Fertige — liturgischer Gebrauchsgegenstand werden darf, so weiß man auch, warum hier die erste Bedingungsfrage an den musikalischen Mitarbeiter dem technischen Können zu gelten hat, und nicht dem geistlichen Wollen. Zuwörderst die Meister rufen, nur Meister, und erst dann — darum aber nicht oberflächlich — eine Sichtung und Auswahl der Gefommenen vornehmen, nach geistlichen Kriterien. Die sind: das persönliche und musikalisch schon bekundete Verhältnis zur Person des Heilands, zur Feier seines Gedächtnisses wie überhaupt zu allem, was da als Symbolik besteht oder gilt, potentiell und virtuell.

Dem liturgischen Partikularismus und dem Wirrwar, der äußerlich unser kirchliches Ansehen drückt und innerlich die Gemeinden entfremdet, eine der anderen, namentlich an den territorialen Bezirksgrenzen, — diesem Variantenbabel unserer Tonsprachen am Altar wie im Gestühl und Gebänk, responsorisch und hymnologisch, kann nur durch ein liturgisches Concil weitesten Maßes ein Ende gemacht werden. — Wieder eine Frage der Technik aus dem Gesichtsfeld des Betriebes innerhalb unserer Kirchenmusik und Choralreform.

Nicht nur am ehesten, sondern auch am standfestesten werden

sich Geistlichkeit, Tonkünstlerschaft und Gemeinde unter dem Patronat Bachs — und keines andern Meisters — endgültig einigen, in Agende und Liedsag. Das kann ein herrliches Ergebnis zeitigen, kann aber auch verderblich, zutiefst verderblich werden. Es kommt darauf an: warum Bach den Vorsitz auf dem Concil erhält, das von den Söhnen Luthers einberufen wird. Und eine weitere Frage ist: Wer soll Laiendeputierter sein?

In kirchenmusikalischen Dingen sind Laie und Laie zweierlei. Das eine Mal handelt es sich um die alten Begriffe Kleros und Laos, und da ist zuletzt jeder Nichtpriester Laie; das andere Mal aber wird nach einer anderen Weihe geschieden, — nach Beruf und Liebhaberschaft, nach Musiktum und Dilettanz, wo dann zuletzt jeder Nichtkünstler, so auch der Priester ohne weiteres ‚Laie‘ ist. Dort ein pontifex, hier ein pontifex. Dort pontifex maior, hier pontifex minor, wobei wir maior und minor rechtmäßig mit ‚älterer‘ und ‚jüngerer‘ übersetzen. Soll nun eine gegenseitige und wechselwirkende Verständigung, eine Brücke, ein pons pontium ermöglicht werden, jeder Pontifer weiß, warum normaler Weise von beiden Ufern aus mit dem Brückenbau begonnen wird, und auf solch ein beiderseitiges Entgegenkommen haben sich bei den Vorbereitungen fürs Concil die Bauleiter und Techniker, Wortführer und Tonanwälte einzustellen. — Ehe also für die biblische Dichtung und für die geistlichen Töne der Pakt einer Lebensgemeinschaft anerkannt und unterzeichnet wird, ist tausendfache Vorarbeit zu leisten. Von ihrer Verteilung und Bewältigung hängt das Wann des Concils ab, das Wann seiner Einberufung. Widmen wir ihm einige Erwägungen.

Die erste Phase der Vorarbeit muß offenbar eine Sichtung der Arbeitskräfte sein. Festzustellen ist, allem voran, das ziffermäßige Verhältnis der Arbeitenden zu den Nichtarbeitenden. Geistliche Müßiggänger gibt es hüben wie drüben. Jede Arbeitskraft aber, auch jede musiklechnische Arbeitskraft soll man nach dem Ebenmaß von Arbeitslust und Arbeitsfähigkeit bewerten. Und wie zumeist bei kommunal-geistlichen Unternehmungen, so wird auch in unserem Fall die erste Schwierigkeit sein, aus den Müßiggängern, die nicht von Geburt arbeitsunlustig sind, die auffallend arbeitsfähigen für das Vorconcil zu gewinnen; weniger schwierig mag es werden, die Arbeitslustigen, gar überlustig Andringlichen, doch

technisch Unfertigen, wenn nicht Unfähigen dem Vorconcil fern zu halten. Keinesfalls wird man ungestraft den großen Fehler wiederholen können, den die katholische Kirche bei ihrer Choralreform während des Trienter Concils begangen hat. Zwanzig Jahre lang, von Sitzung zu Sitzung, haben Unkundige, musiktechnisch unkundige Kleriker erwogen, welcherlei Purgatorium für ihre entheiligt heilige Tonkunst vorzuschreiben sei. Als dann endlich zwei Meister — Palestrina und Zoilo — den päpstlichen Auftrag der Vollführung erhielten, wars mit der Arbeitslust bald vorbei; beide Meister schlofen über ihrer Arbeit ein und mußten auch sonst versagen. Eine Erkenntnis: Die Vorschriften waren weder vom Geist der Musik gezeugt noch aus dem Schoß der Gemeinde geboren.

Damit nun heute die allnotwendige Reform unserer evangelischen Liturgie nicht wieder auf ein Concil mit halber Erfahrung angewiesen werde, muß der Meister und Träger des alltunlichen Vertrauens — wie dort Palestrina, so hier bei uns Bach — nicht ‚nach‘ dem Concil, sondern ‚vor‘ dem Concil das verbindliche Wort erhalten. Und nicht ‚trotzdem‘ es 200 Jahre sind, die seit Bachs Niederschriften die Anwendbarkeit seiner Technik verschoben haben, soll Bach jetzt die Normen hergeben, sondern gerade ‚weil‘ es 200 Jahre des Wandels sind, des Wandels in Mode, Brauch und Stil. Mit diesem „Weil“ ist zugleich gesagt, daß wir von allem Vorübergehenden und geschichtlich Vorübergegangenen innerhalb der bachischen Diktion — etwa von seinen arienhaften Choralmelodien — ohne weiteres absehen können. Und so werden wir auch manch andere, als Brauch stationierte Mode der Zeit und Vorzeit Bachs schmerzlos ausschalten. Umgekehrt werden Kleriker und Musiker zusammen mit den Schmerzen und Wonnen der Schachtarbeit und Höhenlust all das Verbindliche herausarbeiten, was den evangelischen Musikstil in Bach und durch Bach ausmacht.

Um auch hier nicht mit halben Erfahrungen zu hantieren, werden wir bei Bach — wie bei Luther, wie bei Paulus und überhaupt wie in der ganzen Bibel — Buchstabe und Geist nicht als Zwillinge betrachten. Bachs Buchstaben sind seine Notenköpfe. Diese Zeichen für die Wiedergabe seiner Tonaffekte sind sachlich-individuell und persönlich-generell. Das ist ihre Größe und zugleich das verfängliche Kriterium, wenn man aus ihnen eine Richtschnur für allgültige Choralsätze herstellen will.

Bach selbst hat uns keine harmonisch-neutralen vierstimmigen Choralsätze hinterlassen, denn jeder seiner vierstimmigen Sätze gilt dem Text einer einzelnen bestimmten Strophe. Dagegen weisen seine 69 Choräle im Zeitzer Gesangbuch — Melodie und Generalbaß — einen merklichen Beigeschmack von harmonischer Neutralisierung auf; namentlich tut dies die Gruppe, wo Bach den Baß gänzlich unbeziffert gelassen hat. Erfasst man nun die technischen Normen, nach denen Bach die Mittelstimmen und den Baß bald diatonisch und gebrochen-figurativ bewegt, bald chromatisierend beengt, wobei er gelegentlich sogar die feste Melodie, den cantus firmus, auflodert; erfasst man die Normen, nach denen er seine wortillustrierenden Rhythmen, vor allem seine Synkopen und Anticipationen meistert, und hat man endlich Bachs rein harmonisch illustratives Verfahren begriffen, nach dem Bach alle drei Unterstimmen zusammen, affordisch geeint, den cantus firmus färben oder untermalen läßt, — so weiß man auch technisch das Individuelle, Wortindividuelle, vom Generellen zu scheiden, vom Affektgenerellen, wo immer man für sämtliche Strophen des Liedes einen einzigen Tonfaß schaffen will.

Über all solche Technikfragen wird sich das Vorconcil nicht zuletzt auch aus jener Literatur Aufschluß holen, die von Bachs Zeitgenossen stammt. Über 170 verschiedene, große und kleine Chorälbücher sind zu Bachs Lebzeiten im Druck erschienen. Viele charakteristische Vorreden mit allerhand Kantorenästhetik. Auch an technischen Experimenten fehlt es nicht. So versucht der Züricher Johann Steiner, in seinem Gesangbuch von 1723, Textmuster zu schaffen, Moralien genannt. Jedem seiner drei und vierstimmigen Tonsätze wird ein Proformatert unterlegt, das heißt: eine Strophe, deren Worte gar nicht gesungen werden wollen, sondern nur als Adaptionmodell vorangestellt werden. Umgekehrt, hat der Heidelberger Johann Spieß, in „Davids Harpfsenspiel“ und in der „Geistlichen Liebes-Posaune“ 1745, viele Melodien in zwei und drei verschiedenen Harmonisierungen, mit zweifachem und dreifachem Baß, geboten. — Das Typische bei Bach ist, daß er dieselbe eine Melodie bei verschiedenen Texten ebenso oft verschieden harmonisierte. So schuf Bach für eine Reihe von Chorälen 5, 6 und 7 verschiedene Tonsätze; „Nun ruhen alle Wälder“ erhielt deren 9, „O Haupt voll Blut und Wunden“ — 10. Und weiter: Bei Bachs Art zu



schaffen, verstand es sich von selbst, daß er dieselbe eine Melodie auch zu demselben einen Text in verschiedenen Werken verschieden harmonisierte. Die Textstrophe „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ hat in der Matthäuspassion einen andern Tonsatz als in der 72sten Cantate, und in der 72sten einen andern als in der 144sten.

Hier wird der Tonsatz werkhafst individualisiert; dagegen müßte das Concil typisieren, es müßte für einen sicheren Liturgiestil liturgische Typen schaffen, gewiß ohne Ansprüche auf eine Ewigkeit und ohne darum den Züricher Anträgen von 1723 nachzugeben.

Solche und hundert andere choraltechnische Einzelheiten bei Bach und um Bach sind zu ermitteln, zu sichten und zu wägen. Die gewaltige Schwarzarbeit entspreche der kommunalen Aktivität unserer Tonkünstler, soweit sie am geistlichen Leben Teil haben. — Vorbehalten will ich mir einen Bericht über das Thema: Die Ansprüche und Kompensationen der Gemeinde auf dem liturgischen Concil. — Und das alles im Zeichen Johann Sebastian Bachs.