

Dr. h. c. Karl Scheffler gewidmet

Das große Vater=unser=Vorspiel in Bachs Drittem Teil Der Klavierübung

Versuch einer Deutung

Von Wilhelm Weismann (Leipzig)

Unter den sogenannten Katechismuschorälen des 3. Teils der Klavierübung¹⁾ ist die große Choralbearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ das von den Organisten gefürchtetste, dem Verständnis wohl am schwersten zugängliche Werk. Schon die äußere Gestalt, ein mit einem verwirrenden Durcheinander seltsamer Rhythmen barock überladenes Gebilde von für ein Choralvorspiel riesenhafter Ausdehnung, in dessen Mitte die Chormelodie als Kanon eingebaut ist, stellt den Spieler vor fast unlösbare Aufgaben — unlösbar vor allem, wenn er nicht in der Lage ist, einen Sinn in dieser rätselhaften Gestalt zu erspüren, der die einander widerstrebenden Elemente an eine höhere Absicht bindet. Wem fiel hier nicht Scheibes Ausspruch von dem „schwülstigen“ und „verworrenen“ Stil Bachs ein? Auch „Liebhaber von dergleichen Arbeit“ mögen schon damals den Kopf über eine derartige „Gemüths Erzeugung“ geschüttelt haben, denn was Bach hier dem Aufnahmevermögen des musikgebildeten Hörers zumutet, geht weit über alles hinaus, was um 1740 noch unter Werken dieser Gattung geschrieben wurde. Die bisherigen Erklärer Bachs haben denn auch bis zum heutigen Tage um dieses Werk einen respektvollen Bogen gemacht, einzig Spitta²⁾ und Wolfrum³⁾ versuchten eine kurze Deutung. Spitta sieht den Choralkanon als ein Symbol des „kindlich gläubigen Gehorsams“, mit welchem der Christ „das vom Herrn selbst angeordnete und ihm vorgespochene Gebet sich aneignet. Die eigentümlich bewegten Kontrapunkte haben etwas besonders in-

¹⁾ Choralbearbeitungen über die Katechismusgesänge, geordnet nach den Fünf Hauptstücken des christlichen Glaubens, wie sie Martin Luther in seinen Katechismen zusammengefaßt und gelehrt hat. Der Bachsche Originaltitel des ganzen Werkes heißt: „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 Königl. Pöhlischen, und Churfürstl. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.“ (Um 1739.)

²⁾ Philipp Spitta, J. S. Bach II.

³⁾ Philipp Wolfrum, J. S. Bach I.

Wie ist nun aber die Umwelt beschaffen, in die dieser neue Mensch gestellt ist, oder musikalisch gesprochen, welcher Art ist der Kontrapunkt zum cantus firmus? Ganz im Sinne Luthers, doch zugleich mit der geistigen Lust großer Naturen an scharf geprägter These und Antithese verfährt hier Bach mit einer Kühnheit und Drastik, die an mittelalterliche Darstellungen erinnert. Ehe wir in die Untersuchung eintreten, ist es aber notwendig, daß sich der Betrachter mit Luthers Vater-unser-Dichtung beschäftigt. Sie lautet¹⁾:

1. Vater unser im himelreich, / der du uns alle heißest gleich / Brüder sein und dich ruffen an / und wilt das beten von uns han: / Gib, das nicht bet allein der mund, / hilf, das es geh von hertzen grund.

2. Geheiliget werd der name dein, / dein wort bey uns hilf halten rein, / Daß auch wir leben heiliglich, / nach deinem namen wirdiglich. / Herr, behüt uns für falscher lehr, / das arm verführet volck beker.

3. Es kom̄ dein Reich zu dieser zeit / und dort hernach in ewigkeit, / Der heilig Geist uns wone bey, / mit seinen gaben mancherley, / Des Sathans zorn und gros gewalt / zerbrich, für jm dein Kirch erhalt.

4. Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich / auff erden wie im Himelreich, / Gib uns geduld in leidens zeit / gehorsam sein in lieb und leid, / Wehr und stewr allem fleisch und blut, / das wider deinen willen thut.

5. Gib uns heut unser teglich brod / und was man darff zur leibes not, / Behüt uns, Herr, für unfrid und Streit, / für seuchen und für thewer zeit, / Daß wir in gutem frieden stehn, / der sorg und geitzes müßig gehn.

6. All unser schuld vergib uns, Herr, / daß sie uns nicht be-trüben mehr, / Wie wir auch unsern schuldigern / jr schuld und fehl ver-geben gern. / Zu dienen mach uns all bereit / in rechter lieb und einigkeit

7. Für uns, Herr, in versuchung nicht, / Wenn uns der böse geist anficht, / Zur linken und zur rechten hand / hilf uns thun starken widerstand, / Im glauben vest und wol gerust / und durch des heiligen Geistes trost.

8. Von allem ubel uns erlös, / es sind die zeit und tage bös. / Erlös uns vom ewigen tod / und tröst uns in der letzten not, / Bescher uns auch ein seligs end, / nim unser seel in deine hend.

9. Amen, das ist, es werde war / sterck unsern glauben imerdar, / Auff daß wir ja nicht zweiveln dran, / das wir hiemit gebeten han / Auff dein Wort in dem namen dein, / so sprechen wir das amen fein.

¹⁾ Wortlaut nach „Geistliche Lieder und Psalmen“, durch D. Martinus Luther. Gedruckt zu Magdeburg, durch Michel Lotther, MDXL. (Die Sperrungen sind von mir.)

Fast alle Strophen des Chorals – entsprechend den sieben Bitten des Gebetes – durchzieht gleich einem *cantus firmus* die Bitte um Bewahrung vor allem Bösen: vor falscher Lehr (2), Satans Zorn und groß Gewalt (3), Fleisch und Blut wider Gottes Willen (4), Unfried, Streit (5), Schuld (6), dem bösen Geist (7), böse Zeit und Tage (8). Luthers Absicht, dem wahren Christenstand den widergöttlichen Weltzustand gegenüberzustellen, findet sich aber nicht nur in diesem um 1538 gedichteten Choral, sondern bereits in seiner „deutschen Auslegung des Vaterunsers“ (1519). Es heißt dort:

„Diese sieben Stücke können ebensogut sieben gute Lehren und Ermahnungen genannt werden; denn es sind, wie auch der heilige Bischof und Märtyrer S. Cyprian anführt, sieben Hinweise auf unser Elend und unsere Bedürftigkeit. Aus ihnen kann der Mensch, wenn er sich zur Selbsterkenntnis hat führen lassen, ersehen, in was für einem ganz „gefährlichen und jammervollen Leben er hier auf Erden“ lebt; es ist nämlich nichts anderes als eine Lästerung von Gottes Namen, ein Ungehorsam gegen Gottes Willen, ein Sich-Sträuben gegen Gottes Reich, ein hungriges Land ohne Brot, ein sündiges Treiben, ein gefahrvolles Wandeln und voll von allem Übel.“

In welcher Art dieses widergöttliche Leben noch im besonderen beschaffen ist, führt Luther dann ausführlich bei Betrachtung der einzelnen Bitten aus. Bach, der Luthers Erklärung natürlich genau kannte¹⁾, folgt nun dem Reformator auch hierin mit der ihm eigenen, bis aufs Letzte dringenden Kühnheit und Realistik. Seine Symbolisierung dieses Weltzustandes ist denn wohl auch das unheimlichste Stück Musik, das seiner Feder entfloßen ist. Zunächst der Anfang des Werkes, der die erste Melodiezeile des Chorales koloriert:

Choral

Was ist hier aus der Choralmelodie geworden? Ein zerklüfteter, in der Unrast und Wirrnis ungelöster Spannungen befangener Organismus, eine Karikatur der „Urlinie“ und Widersacher seiner selbst. Es ist der unerlöste Mensch, das Zerrbild Gottes, in dem kaum mehr die ursprüngliche Anlage – die Majestät der Choralmelodie – erkennbar ist. Welche Zerdehnung muß sich die Choralmelodie gefallen lassen und welche tiefe Schwermut, subjektiv verschärft durch die lombardischen Akzente

¹⁾ Siehe das von Spitta mitgeteilte Verzeichnis von Bachs Bibliothek.

im ersten Viertel des 2. Taktes und den verminderten Septimensprung, liegt über dem Ganzen. Wichtig für seinen Charakter ist im besonderen noch die originale kurzatmige Artikulation, wie denn der in seinen Bezeichnungen sonst sehr sparsame Meister den Charakter gerade dieses Werkes nicht mißverstanden haben wollte.

Schon in den drei ersten Takten tritt uns ein Hauptelement entgegen, das in der Folge den Grundcharakter des ganzen Vorspiels mitbestimmt: es ist


a) die Synkope, als Sinnbild des Stockenden, sich Stauenden, die Grundgestalt Verzerrenden. Sie erscheint als kleinste Einheit und damit in ihrer subjektivsten Form in dem das Werk überall durchdringenden



lombardischen Rhythmus¹⁾ . Das in der Folge auftauchende, aus vielen Bachschen Werken bekannte Seufzermotiv  erhält

durch ihn eine Schärfung ins Klägliche, Zusammensinkende. Doch auch in vergrößerten Formen und Varianten tritt die Synkope auf, so z. B. gleich wieder im 2. Takt, wo sie nach dem überspannten Septimensprung vergebens versucht, die absinkende Kraft der Linie aufzuhalten. Denn die positive Seite ihres Wesens: die fruchtbare, vorwärts treibende Kraftstauung ist ihr hier versagt und könnte sich nur in einem aus dem Rhythmus innerer Ordnung lebenden und zugleich damit einer höheren Ordnung verpflichteten Organismus entfalten. In dem gestörten Zustand aber wird sie Verkrampfungserscheinung innerer Mißgestalt und damit eine Ursache für die Verworrenheit des Daseins. Der Mikrokosmos des unerlösten Einzelmenschen aber, wie ihn Bach in den ersten 4 Takten des Werkes spiegelt, wird im folgenden zum Sinnbild für den Makrokosmos: von der Einzelercheinung aus weitet sich der Blick ins Weltgeschehen, in die Tragödie gegensätzlicher Kräfte, oder, wie es Luther ausdrückt, in das „sündige Treiben“ und „ganz gefährliche und jammervolle Leben“.

Untersucht man das Gewirr des komplizierten Geflechtes, so lassen sich neben der Synkope noch zwei weitere Hauptelemente feststellen, die das zerklüftete Gesicht dieser „Welt“ bestimmen:

¹⁾ In Bachs Werken ist der lombardische Rhythmus äußerst selten zu finden, seine Anwendung in dieser Häufung schon an sich ein Grenzfall. In der Klavierübung III ist er noch an einer Stelle nachzuweisen, in der Fughetta „Wir glauben all an einen Gott“, in der er, musikalisch unmotivierbar, als fremdes Element plötzlich in die ungeheure Willensbewegung einbricht und sie zum Scheitern bringt. Es ist wohl kein Zufall, daß dieses h-moll-Stück unserem e-moll-Vorspiel unmittelbar vorhergeht. Es bestehen hier nicht nur motivische, sondern auch geistige Zusammenhänge, die wohl erst bei einer Gesamtuntersuchung der Orgelmesse völlig zu überblicken sind. Wer, wie es versucht wurde, den der französischen Ouvertüre entlehnten Energierhythmus mit der Majestät Gottes erklären will, sieht hier m. E. an den Problemen vorbei.

b) die Triole, ausgehend von der Gestalt des im 10. Takt auftauchenden 16tel-Triolenmotivs und seiner Umkehrung: 

Sie ist Sinnbild der äußeren Unrast, des geschäftigen Treibens, das Befreiung sucht aus dem Zustand der Zerrissenheit, hinwegtäuschen soll über die Unordnung der inneren Kräfte. Das Widerspruchsvolle des Motivs zeigt sich dabei nicht nur in der Umkehrung, sondern schon in ihm selbst. (Heißt es  oder ?) Wie sehr es Bach

darum zu tun war, nicht mißverstanden zu werden, geht aus den originalen Stakkatopunkten hervor. Das Motiv erhält dadurch den Charakter des Indifferenten, des gefühl- und sinnlos Bewegten, kurz, leerer Betriebsamkeit. Nie gelingt es ihm daher, sich zur frei aus einem Grundrhythmus schwingenden Bewegung zu entwickeln – ein Stakkato „entwickelt“ sich nicht, kennt keine Dynamik – zumal sich auch ihr Widersacher, die Synkope, überall eindringt und die Entfaltung hemmt. Man betrachte daraufhin einmal Takt für Takt die Melodik der beiden Kontrapunkte, um sich bewußt zu werden, welche zerrende Unruhe schon im Ablauf der einzelnen Melodielinien durch den Gegensatz Treiben – Hemmen entsteht. Dieser Gegensatz ist denn auch bestimmend für den verworrenen, zwiespältigen Charakter der Kontrapunktik. „Welche Kreatur dem Willen Gottes stille steht, deren Leben und Wille ist Gott, der sie treibet und regieret. Was aber selber will und läufet, das trennt sich vom Willen Gottes und führet sich in Eigenheit darinnen, da keine Ruhe ist; denn es muß in eigenem Willen und Rennen leben und ist eine eitle Unruhe. Denn die Unruhe ist das Leben des eigenen Willens“, sagt Jacob Böhme¹⁾.

Hinzu tritt als drittes Element:

c) eine starre, in Achteln schreitende Chromatik, durch die der tragische, widergöttliche Weltzustand noch sein besonderes Leidensiegel erhält. Zuerst als subjektiver Leidenszug im Kontrapunkt zum KopftHEMA (Takt 5/6) auftretend erfährt sie in der Folge vor allem als Bestandteil des Pedalbasses ihre Objektivierung. Sie steigert die Dämonie der ineinander verkrampften Linien und schärft die Harmonik zu schneidender Ausdrucksgewalt. Bis zu welcher Intensivierung und zugleich Komplizierung das Ineinander der verschiedenen Rhythmen und Motive führt, möge man etwa aus Takt 37ff. ersehen, in welche alle drei Elemente während der kanonischen Durchführung des c. f. gleichzeitig verarbeitet werden:

¹⁾ Mysterium Magnum, Kap. 26.

Wer wollte leugnen, daß in dieser Welt peinvoll gelitten wird?

Entrollt sich so vor dem Hörer das monumentale Panorama eines Weltzustandes, in dem alle jene Gewalten herrschen, von denen in den einzelnen Strophen des Chorals die Rede ist, so darf dabei ihr Fundament, der Pedalbaß nicht überhört werden. Sein Charakter ist in der fast durchgehenden Achtelbewegung ausgeprägt, die den Grundrhythmus oder Pulsschlag dieser Welt darstellt. Der Fatalismus, der aus dem unablässigen, monotonen Schreiten spricht, hat etwas Schicksalhaftes, Unentrinnbares. Sein Wesen, zunächst fast amorph erscheinend, gewinnt bei längerem Betrachten geheimes Leben: Andeutungen von Gebärden werden sichtbar, motivische Beziehungen zur „Oberwelt“, es ist, als sei diese gleichsam in ihren Urelementen – wozu im besonderen die bereits genannte Chromatik gehört – in ihm beschlossen. Als des „Daseins eherne Kette“ umschließt er Böses und Gutes gleicherweise, denn auch dem Choralkanon ist er Fundament.

Es ist hier nicht beabsichtigt, der Spannung der Gegensätze in der Fülle von Wechselbeziehungen, die sich zwischen den verschiedenen Organismen ergeben, noch im einzelnen nachzugehen oder die formale Gliederung des Werkes näher zu betrachten, das würde eine Studie für sich ergeben. Fassen wir daher unsere Beobachtungen zusammen und überblicken noch einmal das Ganze. Wir gewahren drei Ebenen:

1. Choralkanon = der neue Mensch als Träger des göttlichen Willens,
2. die beiden Kontrapunkte = das widergöttliche Wesen dieser Welt,
3. der Baß = das Fundament der Welt.

Die motivische Ausgestaltung des Weltwesens ist ihrerseits durch drei Elemente gekennzeichnet:

- a) die Synkope = Sinnbild des Hemmenden,
- b) die Triole = Sinnbild des Treibenden,
- c) die Chromatik = Sinnbild des Leidens.

Die beiden Kontrapunkte – Sinnbild des widergöttlichen Weltzustandes – bilden in sich eine freie Fuge, deren aus der ersten Choralzeile gewonnenes Thema und seine Beantwortung im Verlauf des Stückes dreimal in seiner vollständigen Gestalt erscheint, das zweitemal in doppeltem Kontrapunkt. Die aus den genannten drei Elementen gebildete Thematik dieser Fuge wurzelt ausschließlich in dem melodischen Material, das der Meister in den ersten zehn Takten des Werkes aufstellt. Mit welcher Souveränität er darüber gebietet, geht aus den zahlreichen Umbildungen, Varianten, Weiterführungen und kanonischen Verzahnungen hervor.

Die tiefe Melancholie, die diesem außerordentlichen Werk eigen ist, wird durch die Wahl der subjektiven *e*-moll-Tonart¹⁾ 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 Menschen geschlechtes entgegentritt.

Das Zeitmaß der Wiedergabe ist von dem gemessenen Schritt des Pedalbasses aus zu nehmen, die Registrierung sei hell, ja scharf. Um den oft nicht hörbaren Choralkanon deutlich herauszuarbeiten, rät Hermann Keller²⁾, diesen von einem zweiten Spieler auf einem zweiten Manual vortragen zu lassen, doch widersprechen diese Anweisungen und alle ähnlichen Versuche im Grunde dem Sinn des Werkes: Das Reine, Göttliche ist in der Welt der Sünde nicht Dominante, es wächst im Verborgenen und wird zu gewissen Zeiten völlig vom Widerstreit der entarteten Kräfte übertönt.

¹⁾ Sein Gegensatz ist das kontemplative *d*-moll des nachfolgenden kleinen Vater-unser-Vorspiels, das, gemäß seiner intimen Anlage und seinem nach innen gewandten Charakter, als Gegenstück zu dem „Weltbild“ der großen Bearbeitung in die Welt des Gebetes, ins „stille Kämmerlein“ führt. Trotz der Dissonanzen – steht doch hier der bußfertige Mensch vor Gott – erscheint hier alles gelöst, die unaufhörliche Bewegung der fließenden Sechzehntel kündigt von der inneren Bewegtheit des Herzens, von dem fließenden Leben in Gott.

²⁾ Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, C. F. Peters 1944. Ihm verdanke ich die Anregung zu dieser Studie, deren Ergebnisse er sich in genanntem Werke zu eigen gemacht hat.