

Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599 – 644)

Von Siegfried Vogelsänger (Soest)

Über das „Orgelbüchlein“ Bachs ist bereits viel geschrieben, über einige seiner Stücke mancherlei gerätselt und mitunter auch manch gewagte Deutung versucht worden. Besonders seit Albert Schweitzers Aussage, daß es „das Wörterbuch der Bachschen Tonsprache“ sei,¹ gibt es mehrere detaillierte Untersuchungen, die zugleich zeigen, von welch verschiedenen Ansatzpunkten man dabei ausgehen kann.

Findet man z. B. bei Hans Erwin Huggler² ausführliche Analysen unter Zuhilfenahme des Vokabulars der klassischen Harmonie- und Formenlehre, so bedient sich dagegen Ernst Arfken³ bei seinen Auslegungen der barocken Figurenlehre, dabei m. E. allerdings den Bogen häufig überspannend, wenn er Beziehungen zwischen den Orgelbüchlein-Chorälen einerseits und Bibel, Bekennnisschriften und Dogmatik andererseits herzustellen sucht.

Doch gilt es bei allen Interpretieren als ausgemacht, daß „Bach zur Choralmelodie ein Motiv kontrapunktieren (läßt), welches symbolhaft einen Hauptgedanken oder die Stimmung des Textes darstellt“.⁴

In den folgenden Ausführungen soll jedoch der Nachweis dafür erbracht werden, daß Bach die kontrapunktischen Motive eines Stückes häufiger aus dem jeweiligen c. f. selbst abgeleitet hat, als das bisher angenommen wurde.

Die Kompositionstechnik, Kontrapunkte zu einem c. f. aus seinem Material selbst zu gewinnen, ist allerdings nicht erst von Bach entwickelt worden, sondern findet sich sowohl bei seinen Zeitgenossen als auch bei Vertretern früherer Komponistengenerationen, wie Hans Luedtke⁵ und Fritz Dietrich⁶ in ihren einschlägigen Untersuchungen nachgewiesen haben. Eine Sonderstellung nimmt dabei Michael Praetorius ein, der im Titel seiner „Musae Sioniae“ IX von 1610 Chorsätze nennt, die auf „eine vom Autore erst erfundene Art“ komponiert sind.⁷ Damit meint er solche Choralbearbeitungen, in denen jeweils „eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen und dieselbe Contrapunctsweise zum gantzen Choral durch und durch geführt (wird)“.⁸ Hier

¹ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Wiesbaden 1957, S. 247.

² H. E. Huggler, *Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein*, Bern 1935.

³ E. Arfken, *Das Weimarer Orgelbüchlein Johann Sebastian Bachs*, Göttingen 1965.

⁴ A. E. Cherbuliez, *Johann Sebastian Bach – Sein Leben und sein Werk*, Frankfurt a. M. 1957, S. 81.

⁵ H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*; in: BJ 1918, S. 1–96.

⁶ F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*; in: BJ 1929, S. 1–89.

⁷ M. Praetorius, *Musae Sioniae IX*, Neuausgabe, Wolfenbüttel 1929, S. V.

⁸ Ebenda, S. IX.

werden die begleitenden Motive also nicht mit den Zeilen fortlaufend verändert – wie das etwa in den c.-f.-gebundenen Kompositionen Samuel Scheidts die Regel ist –, sondern nur jeweils ein oder – seltener – zwei Zeilen aus dem c. f. entnommen und zu „beibehaltenen Kontrapunkten“ gemacht.

Wie die nähere Betrachtung der Praetorius-Sätze zeigt, folgt dabei die Wahl der jeweiligen c.-f.-Zeile offenbar nicht primär musikalischen, sondern textinhaltlichen Auswahlkriterien. Dabei kann jede Zeile eines Liedes – oder sogar nur ein Teil von ihr – Kontrapunkt werden, wenn darin eine nach Meinung des Komponisten wesentliche Textaussage enthalten ist. (Man untersuche daraufhin die Sätze zu „Nun komm, der Heiden Heiland“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Es ist das Heil uns kommen her“, „Vater unser im Himmelreich“, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ u. ä. in den „Musae Sioniae“ V und IX).⁹

Diese Kompositionstechnik ist also grundverschieden von der „auf Motetten Art“, bei der jede Zeile eines c. f. durchimitiert wird, wengleich auch dort die Choralzeilen als „Wortsymbole“ (Luedtke) verstanden werden können. Hier will der Komponist „mehr, als nur dem Choral im mehrstimmigen Satz zu klingendem Leben zu verhelfen, er sieht nun seine Aufgabe darin, auf seine Art Exegese zu treiben“.¹⁰

Die Tatsache, daß auch in manchen Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins die kontrapunktischen Motive nur jeweils aus einzelnen Zeilen des betreffenden c. f. abgeleitet sind, ist allerdings nicht völlig unbekannt. So findet sich z. B. bei Hermann Keller der Hinweis darauf, daß die Kontrapunkte zu „Helft mir Gottes Güte preisen“ (BWV 613), „Christum wir sollen loben schon“ (BWV 611) und „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (BWV 635) Zitate der ersten Choralzeilen sind, woraus dann – wohl mit Recht – geschlossen werden darf, daß es der Sinn des jeweiligen Stückes sei, „unablässig Gottes Güte zu preisen“, „Christum zu loben“ oder „uns die Gebote fest einzuprägen“.¹¹

Selbst bei „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 632) oder „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 636) wird man Kellers Auffassung zustimmen können, nach der die Kontrapunkte aus dem „Kopf“ des c. f. abgeleitet sind, so daß die c.-f.-freien Stimmen ständig „Herr Jesu Christ“ oder „Vater unser“ deklamieren, ohne daß man sich jedoch nun – Bachs Verfahren vergrößernd – den Text fortlaufend unterlegt und mitgesprochen oder -gesungen denken müßte.

Eine ähnliche Bearbeitungsweise hat Luedtke auch bei einigen der „großen“ Choralvorspiele Bachs nachgewiesen, so bei „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 656) und „Valet will ich dir geben“ (BWV 736).¹² Im Zusammenhang

⁹ Ebenda, S. 88–90, 121, 128; *Musae Sioniae V*, Neuausgabe, Wolfenbüttel 1937, S. 114, 128.

¹⁰ A. Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin 1959, S. 23.

¹¹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 156, 164.

¹² H. Luedtke, a.a.O., S. 60 ff.

mit den Untersuchungen Bachscher Kantaten hat Hermann Sirp dafür den Begriff der „choralmotivischen Bearbeitung“ eingeführt und verwendet ihn, „wenn aus einer Choralweise ein rhythmisch und melodisch selbständiges Motiv gewonnen wird“.¹³

Kann man also davon ausgehen, daß Bach im Orgelbüchlein kontrapunktisches Material aus einzelnen Zeilen des jeweiligen c. f. abgeleitet hat, dann ist allerdings nicht einzusehen, warum er nicht – ähnlich wie Praetorius – den Akzent auch auf andere als die ersten Zeilen gelegt haben sollte; denn daß der Skopus eines Chorals häufig nicht dort – nicht einmal immer in seiner ersten Strophe – zu finden ist, leuchtet unmittelbar ein. Gerade aber bei Bach ist es wichtig, „nicht nur auf den Sensus zu achten . . ., sondern auch auf den Skopus“.¹⁴

Diese spezielle Möglichkeit der Gewinnung kontrapunktischer Motive aus einem c. f. ist im Orgelbüchlein bisher wohl einzig darum unerkant geblieben, weil man sich allzusehr an den „Kopfzeilen“ der Choräle orientierte oder dort, wo das nicht gegeben schien, dem „poetischen Gedanken“ (Schweitzer) oder dem „objektiven Inhalt“ (Dietrich) des Textes nachspürte, aus denen man sich dann die Motive von Bach in „freier Auslegung“ oder „Abmalung“ des „charakteristischen Grundaffekts“ (Dietrich) geschaffen dachte. Auch Huggler kommt – trotz seiner detaillierten Analysen sämtlicher Orgelbüchlein-Choräle – zusammenfassend zu dem Ergebnis: „Es schälen sich also als Hauptprinzipien heraus: die geschlossene einheitliche Motivik, die auf ein oder zwei (meist) von der Chormelodie unabhängige Motive zurückgeht, und andererseits die charakteristische und eigenpersönliche Darstellung des Textgehaltes.“¹⁵

Solche Widersprüche zu dem tatsächlichen musikalischen Sachverhalt erklären sich nicht zuletzt aus der profilierten Gestalt der Kontrapunkte, so daß ihre Herkunft nicht immer sogleich zu erkennen ist. Darum wird es die Hauptaufgabe der folgenden Einzelanalysen sein, diese Abhängigkeiten aufzuzeigen und eine mögliche Deutung einzuleiten. Eine Hilfe beim Auffinden dieser Motivquellen im c. f. sind mitunter die charakteristischen Wendungen, die ihm Bach im Orgelbüchlein gegeben hat – manchmal auch das gesamte Satzbild einzelner Zeilen –, so daß häufig ein Blick auf jene Stellen genügt, um Bachs exegetischer Intention auf die Spur zu kommen.

Die Umkehrung dieser These – daß nämlich die kontrapunktischen Motive den c. f. beeinflußt hätten – ist m. E. nicht stichhaltig; denn Tatsache ist, daß der c. f. zunächst vorhanden war, so daß es naheliegt, daß er als Inspirationsquelle für die Erfindung der Motive gedient hat. Andernfalls ließen sich die Motive nicht so eindeutig als Verschlüsselungen der c.-f.-Teile nachweisen.

¹³ H. Sirp, *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*; in: BJ 1931, S. 2.

¹⁴ A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, S. 75.

¹⁵ H. E. Huggler, a.a.O., S. 119.

Außerdem zeigen die Analysen, daß damit auch immer Hinweise auf bestimmte Texte verbunden sind, was gerade bei Bach kaum als Zufall zu werten ist.

Einzelanalysen

In „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ (BWV 599) verändert Bach den c. f. in der ersten und letzten Zeile (T. 1, 8). Denkt man sich den durch die Sechzehntelpause unterbrochenen Text von Zeile 1 fortgesetzt als nachdrückliche Bitte („Nun komm, nun komm“), dann ist damit wohl ein Hinweis auf Bachs Intention gegeben und die „Bedeutung“ der kontrapunktischen Motive klar.

Auch die Pause unterstreicht diese Bitte: Da sie nach dem ersten c.-f.-Ton einsetzt, kann sie kaum zur Respiration oder als Einsatzmarkierung gedacht sein, sondern einzig zur Hervorhebung der folgenden Figur. Dem entspricht, daß die Pause bereits bei den Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts einen Ausdruckswert besaß.¹⁶

Bei der Verwendung dieses Sechzehntelmotivs in den Mittelstimmen wird das „Komm“ jeweils durch die Aufwärtsbewegung hervorgehoben, während das Herabkommen mit der Abwärtsbewegung zwischen zwei Motiven verdeutlicht wird; dies geschieht besonders charakteristisch in der Katabasis der Tenorstimme (T. 3). Diese Bewegung wird im Verlauf des Satzes jedoch nicht zu einer „Figura corta“ – wie Arfken meint –, denn deren „aufweckender Ausdruck“ (Schmitz) kommt hier nicht zur Wirkung, weil das erste Sechzehntel zumeist an die vorhergehende Figur angebunden ist.

Durch diese Überbindungen entstehen aber auch nicht „zerrende Synkopen“ (Arfken), sondern es bildet sich immer erneut das auftaktige Hauptmotiv. Ebenso wenig kann hier m. E. von „klagenden und quälenden Bewegungen der Mittelstimmen“ die Rede sein,¹⁷ sondern hier wird durch die häufigen Halbtonschritte und den dichten harmonischen – z. T. fünfstimmigen – Satz das inständige Bitten unterstrichen.

Ähnliches gilt für die Baßstimme: Wenngleich auffällt, daß sie sich fast durchgehend in auftaktig punktiertem Rhythmus bewegt, so kann man sie doch nicht isoliert von den Oberstimmen betrachten und ihr einen französischen Ouvertürenrhythmus beilegen (Arfken), denn der müßte dann auch unter Dehnung der Punktierungen akzentuierter gespielt werden als die Oberstimmen; dadurch aber würde der Satz gespalten zwischen jene und den Baß. Vielmehr steht der Baß hier eindeutig im Komplementärrhythmus zu den Mittelstimmen, wie Arfken selbst bemerkt, jedoch im Widerspruch zu seiner folgenden Aussage: „Beide Rhythmen schließen sich gegenseitig aus, greifen aber ineinander“ (wie das?).¹⁸ Durch diese Komplementäranlage der Baßstimme ergibt sich allerdings eine rhythmische Verschiebung des Mo-

¹⁶ M. Ruhnke, *Das musiktheoretische Werk des Magisters Joachim Burmeister*, Kassel 1954, S. 166 ff.

¹⁷ E. Arfken, a.a.O., S. 46.

¹⁸ Ebenda, S. 47.

tivs, so daß es als „Umkehrung“ wirkt; damit aber wird gerade der Bitte Nachdruck verliehen (T. 3–9).

So gut sich also der Gedanke ausnehmen mag, das erste Stück des Orgelbüchleins sei eine Ouvertüre (Arfken), sowenig läßt sich das aus dem Notentext ableiten. Das mag auch der Beginn der letzten Zeile verdeutlichen (T. 7–8): Hier wirkt der abrupte Abbruch des dichten fünfstimmigen Satzes unmittelbar nach Beginn der Schlußzeile nicht wie ein Einzug, sondern eher wie ein „Einbruch“ und das einzig zurückbleibende dissonante „leere“ H im Baß eher wie ein Überraschtsein oder Erschrecken über die Tatsache, „daß Gott solch Geburt ihm bestellt“, wie Arfken selbst bemerkt.

Bei „*Gelobet seist du, Jesu Christ*“ (BWV 604) möchte man auf den ersten Blick Huggler zustimmen, der meint: „Entgegen dem Stil der meisten Choräle des Orgelbüchleins fehlt hier . . . die motivische Einheit der kontrapunktierenden Stimmen.“¹⁹ Geht man jedoch an die genaue Untersuchung, dann fällt auf, daß Baß und Mittelstimmen sich nicht nur „zum komplementären Sechzehntelrhythmus ergänzen, wodurch eine gleichmäßige Grundbewegung durch das ganze Stück zieht“,²⁰ sondern auch aus dem gleichen Material stammen, nämlich aus der zweiten Choralzeile („daß du Mensch geboren bist“).

Das zeigt der Beginn der Altstimme auf den ersten Blick, denn sie zitiert den c. f. wörtlich in Bachs Fassung (T. 4); ihr folgt im Komplementärrhythmus der Tenor mit dem gleichen Motiv. Diese Motivik behalten beide Stimmen während des ganzen Satzes unverändert bei, z. T. auch im Komplementärrhythmus zum c. f. (T. 1, 3, 5, 8).

Analysiert man die Baßfigur auf ihren Kern hin, so schält sich der zweite Teil von Zeile 2 heraus; dieser Orgelchoral wird also von Mittelstimmen und Baß noch unter den ersten, lang ausgehaltenen c.-f.-Tönen mit dem Zitat der gesamten Zeile eröffnet. Im weiteren Verlauf des Satzes zitiert der Baß ebenfalls den Beginn der zweiten Zeile, in T. 3 sogar gemeinsam mit dem Sopran in einer Imitation des Einsatzes von Alt und Tenor in T. 1, wodurch die Analyse der Baßfigur ihre Bestätigung erfährt.

Bei der Analyse des Orgelchorals „*Der Tag, der ist so freudenreich*“ (BWV 605) fällt zunächst auf, daß Bach hier nicht die bekannte oder die seinem Chorsatz BWV 294 zugrunde liegende c.-f.-Fassung verwendet, sondern eine relativ schlichte. Bei der weiteren Analyse stellt sich heraus, daß der Text „*Der Tag, der ist so freudenreich*“ hier nicht unterlegt werden kann, denn dann müßte der Auftakt zu T. 4 und der – von Bach gedehnte und rhythmisch verschobene – Beginn von Zeile 7 (T. 11) wegfallen, weil dafür im Text keine Silben vorhanden sind. Das trifft eigentlich auch für den Auftakt zur letzten Zeile zu (T. 17); dafür hat Bach jedoch in dem obengenannten Chorsatz eine persönliche Lösung gefunden, die er auch im Orgelbüchlein verwendet, und zwar gleich noch an drei weiteren Stellen des Stückes (T. 4, 7, 15). Läßt sich also Strophe 1 des Liedes hier nicht ohne weiteres unterlegen, geht man aber

¹⁹ H. E. Huggler, a.a.O., S. 18.

²⁰ Ebenda, S. 19.

dennoch von der Annahme aus, daß Bach einen bestimmten Text gemeint – und nicht nur das „Genrebildchen“ eines „freudenreichen Tages“ (Keller) gemalt – habe, dann muß man nach einer anderen Strophe suchen, die hier zwanglos unterlegt werden kann; dies ist die zweite:

Ein Kindelein so löblich ist uns geboren heute
 von einer Jungfrau säuberlich, zu Trost uns armen Leuten.
 Wär uns das Kindelein nicht geboren, so wärn wir allzumal verlorn;
 das Heil ist unser aller.
 Ei, du süßer Jesu Christ, der du Mensch geboren bist:
 Behüt uns vor der Hölle!

An diesem Text muß sich also die weitere Interpretation ausrichten, wenn sie Bachs „Inventionen“ näherkommen will; gleichzeitig aber muß sie Beweismaterial für diese zunächst hypothetische Feststellung sammeln. Darum soll hier auch nicht weiter auf Arfken's Deutung eingegangen werden, da ihr die erste Strophe zugrunde liegt.

Dieser Versuch, eine andere als die von Bach im Titel angegebene Strophe heranzuziehen und zu unterlegen, mutet auf den ersten Blick gewagt und unhaltbar an. Eine Begründung und Legitimation für ein solches Verfahren hat aber bereits Luedtke gegeben, der an den „Schüblerschen Chorälen“ nachzuweisen sucht, „daß die Titel der Bachschen Choralwerke für Orgel nur die gebräuchliche Melodie, den bearbeiteten Cantus firmus anzeigen, nicht aber, welche Textstrophe als tondichterischer Vorwurf gedacht ist. . . So sind denn starke Zweifel gerechtfertigt, ob Bachs äußere Angaben stets die tatsächliche liturgische Verwendung und Textunterlage anzeigen, und die musikalische Analyse hat frei von vorgefaßter Regel in zwei Richtungen ihren Blick zu schärfen: Die liturgische Verwendung sucht sie aus dem Geist der Form herzuleiten, die Textwahl sucht sie aus den individuellen Zügen der einzelnen Kompositionen zu erkennen“.²¹

Für die Wahrscheinlichkeit, daß Bach Strophe 2 vertont hat, spricht sogleich die folgende Tatsache: Unterlegt man dem c. f. diesen Text, dann fallen auf die obengenannten charakteristischen Veränderungen des c. f. textverwandte Stellen, von denen nur die Wiederholung und die Schlußzeile abweichen:

„ist uns geboren heute“; (||: „zu Trost uns armen Leuten“ :||); „wär uns das Kindelein nicht geboren“; „der du Mensch geboren bist“; „Behüt uns vor der Hölle“.

Für die Vermutung, daß Bach diese Textzeilen bewußt ins Auge gefaßt und darum einheitlich variiert hat, spricht die Tatsache, daß er ähnliche Varianten des c. f. bei musikalisch gleichen oder verwandten Stellen unterläßt (T. 2, 9) und auch auf die Möglichkeit verzichtet, Durchgangstöne und Verzierungen anzubringen (T. 11, 12, 14), an denen sonst zahlreiche seiner Chorsätze und seiner Choralbearbeitungen mit getrennt zu spielendem c. f. reich sind.

²¹ H. Luedtke, a.a.O., S. 7.

Auf Grund der obengenannten charakteristischen Wendungen gerät der c. f. in eine starke Spannung zwischen Mixolydisch und Dur, und zwar so, daß die mixolydische Wendung immer abwärts weist und die Dur-Wendung immer aufwärts. In diese Spannung werden auch Mittelstimmen und Baß hineingezogen, wobei durch Verwendung der mixolydischen Septime als Dominantseptime der umgedeuteten Tonika ein starkes Gefälle zur Subdominante hin entsteht, das sich bis in die Mittelstimmen im Schlußtakt hinein auswirkt.

Dieses Gefälle steht in engem Zusammenhang mit der Katabasis des Basses. Diese Figur „ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedriges, gering- und verächtliches vorgestellt wird, z. E. Er ist hinunter gefahren. Ich bin sehr gedemüthiget u. d. g.“²² Es bedarf wohl kaum einer näheren Erläuterung, daß sich daraus eine Analogie zu dem obengenannten Text in Bachs charakteristischer Vertonung ableiten und somit eine enge Beziehung zwischen jenen c.-f.-Zeilen und dem Baß nachweisen läßt; diese Verbindung wird noch unterstrichen durch die auch im Baß wiederholt vorkommende mixolydische Septime (T. 6, 8, 9, 15).

Die niederfahrende Bewegung der Katabasis wirkt sich auch auf die Zeilenschlüsse des gesamten Satzes aus: Unter den obengenannten bedeutsamen c.-f.-Zeilen wird sie zum doppelten Quintfall (T. 4, 5, 7, 16) und in der letzten Zeile zum abwärts gerichteten Dreiklang; dort wirkt sie außerdem wie eine doppelte Imitation des c. f. (T. 17–19).

Dieser letzte Teil des Satzes verdient noch weitere Beachtung, weil sein Beginn in T. 13 mit einer überraschenden Wendung gegen die beiden ersten Teile abgesetzt wird; eine Erklärung dafür könnte die beginnende Anrede sein („Ei du süßer Jesu Christ“). Dieser „Effekt“ wiederholt sich im Schlußtakt zwischen den Schlußtönen von Sopran und Baß mit einem Tritonus-Vorhalt der Mittelstimmen. Der Kernsatz dieser Anrede („der du Mensch geboren bist“) wird gleichfalls hervorgehoben dadurch, daß alle Stimmen die charakteristische mixolydische Wendung des c. f. imitieren. Diese Tatsachen unterstützen ebenfalls die Annahme, daß Strophe 2 gemeint sei.

Bei der Analyse der Mittelstimmen fällt zunächst auf, daß sich beide – ähnlich wie in „Gelobet seist du, Jesus Christ“ – komplementärrhythmisch ergänzen, dabei jedoch im Unterschied zu jener Bearbeitung eine genau halbtaktig ostinat wiederkehrende Figur bilden. Diese setzt sich aus zwei Motiven zusammen, die vom Alt und Tenor getrennt vorgetragen und nur gelegentlich variiert werden; dabei zieht der Tenor zu Beginn des Mittelteils zweimal die gesamte Figur an sich (T. 6, 8), und der Alt beschließt diesen Teil auf die gleiche Weise (T. 13).

Auf den engen motivischen Zusammenhang zwischen Sopran und Tenor hat bereits Huggler hingewiesen.²³ Dieser besteht zunächst in rhythmischer Hinsicht: Der Tenor hat als ostinate Figur genau die Wendung, die Bach dem c.

²² J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 148.

²³ H. E. Huggler, a.a.O., S. 22.

f. an den wiederholt zitierten Stellen (T. 4, 7, 15, 18) gegeben hat, läßt aber an eben diesen Stellen dem c. f. den Vortritt durch Verzicht auf die Punktierung; nur in T. 18 geht er in einer sextparallelen Climax mit ihm konform. Parallelstellen dazu sind der Beginn von Zeile 6 (T. 8), in der Alt und Tenor diese Figur ausführen und der Schluß von Teil 1 in T. 5.

Darüber hinaus aber nimmt der Tenor auch noch die charakteristische melodische Form dieser Zeilen auf (T. 3, 9, 13, 14, 15). Das gilt auch für solche Stellen, an denen er den Sopran nicht wörtlich zitiert, sondern lediglich dadurch imitiert, daß er sich diatonisch im Terz- oder Quartraum bewegt, mitunter nur in einer Richtung, dabei das Vorbild auch umkehrend. So bleibt hier kaum eine Note, die sich nicht aus dem c. f. ableiten läßt.

Bei der Analyse der Altstimme fällt als Abweichung vom allgemeinen Satzbild zunächst die obengenannte Variante in T. 5 auf; reduziert man sie auf ihren melodischen Kern, dann tritt dabei Zeile 5 hervor („wär uns das Kindlein nicht geborn“). Dazu finden sich zwei Parallelstellen, die den Zufall abschließen, in T. 14–15 – hier sogar mit der charakteristischen mixolydischen Wendung – und in T. 3 ff., letztere allerdings als eine nicht so überzeugende Variante.

Darüber hinaus hat der Alt vor allem die rhythmische Figur aus Hauptnote und unterer Nebennote in Zweiunddreißigsteln und abschließender Achtelnote. Für sie bietet Bachs c. f. keine Quelle; sie kommt aber in der bekannten c.-f.-Fassung in Zeile 1 und 8 vor auf „löblich“ und „Jesu Christ“. Ergänzt man diese Altfigur mit der darunter befindlichen Tenorfigur, dann entsteht daraus die gesamte Schlußfloskel dieser Zeilen; dabei ist die den Text berücksichtigende Notation Vorbild für die Stimmverteilung. Beide Stimmen ergeben außerdem in ihrer Bewegung miteinander das „Kindelwiegen“, denn der Akzent des ostinaten Mittelstimmen-Motivs fällt immer auf die erste Hälfte der Zweiunddreißigstelfigur. Der Bewegungsvorgang ist also denkbar plastisch: Er entspricht genau dem Schwunggeben und Zurückschwingen einer Wiege.

Bei zwei weiteren Weihnachtschorälen, die sich wiederum in der Satzanlage gleichen, hat Bach ebenfalls die kontrapunktischen Motive aus dem jeweiligen c. f. abgeleitet; es sind die Bearbeitungen zu „Gottes Sohn ist kommen“ und „In dulci jubilo“. Beiden ist gemeinsam, daß in ihnen der c. f. im Kanon zwischen Sopran und einem im Pedal zu spielenden Tenor durchgeführt wird; beide sind im Dreihalbetakt notiert (Bach hat also „Gottes Sohn ist kommen“ vom *tactus imperfectus* in den *tactus perfectus* versetzt); der c. f. verläuft in beiden in Ganzen und Halben mit einigen Vierteldurchgängen, zu dem die bewegten Mittelstimmen in Vierteln und Achteln bzw. Achteltriolen kontrastieren.

Bei „*Gottes Sohn ist kommen*“ (BWV 600) fällt sogleich auf, daß Alt und Baß jeweils in einer eigenen, an keiner Stelle unterbrochenen Bewegung verlaufen, und zwar der Alt in Achteln und der Baß in Vierteln. Der Baß beginnt sofort mit dem Zitat der ersten c.-f.-Zeile („Gottes Sohn ist kommen“) – daß sie tatsächlich gemeint ist, erkennt man an der lydischen Quarte b/e –,

über welcher der Alt – ebenfalls in B-Dur – mit einem eigenen Motiv einsetzt, so daß hier wiederum die Subdominante eine besondere Betonung erfährt (der Alt geht übrigens auf dem fünften und sechsten Viertel von T. 1 mit dem Sopran in Quintparallelen).

Die Baßfigur wird jedoch sofort im Sinne des Textes „Kommen hier auf diese Erden“ umgedeutet – musikalisch ausgeführt als Umkehrung, bekräftigt durch abschließende abwärts gerichtete Intervalle – und in dieser Form ganztaktig sequenziert. Diese Figur beherrscht den Baß fast ausschließlich; nur an zwei Stellen wird daraus eine diatonisch absteigende Tonleiter. Hier verdient besonders T. 9–10 Beachtung, denn dort erreicht der Baß in einem Dezimengang den Tiefpunkt C, der in T. 11–12 noch einmal bekräftigt wird durch den Septfall C/D; der Text an dieser Stelle heißt „hier auf diese Erden“.

Diesen Satz greift auch der Alt auf und zitiert ihn gleich zu Beginn in Form der verschlüsselten dritten c.-f.-Zeile. Diese Figur behält er das ganze Stück hindurch bei, z. T. in Varianten und mit angehängten Sequenzen.

Bei der Textunterlegung unter „*In dulci júbilo*“ (BWV 608) zeigt sich, daß Bach – ähnlich wie in seinem Chorsatz (BWV 368) – die Wörter „Wonne“, „Sonne“ und „O“ durch Verzierungen hervorhebt. Dies gilt besonders für das letzte „O“ des Soprans in T. 31, das gleich noch zweimal nach Art des Jubilus in T. 27 sequenziert wird. Diese Verzierungen des c. f. sind wiederum Hinweise auf die Herkunft der Kontrapunkte der Mittelstimmen: sie sind die Verschlüsselung der dritten bzw. sechsten Zeile in T. 9 bzw. 17 („unsers Herzens Wonne“, „und leuchtet als die Sonne“); diese Figur wird zunächst kanonisch im Alt und Baß durchgeführt.

Von T. 25 an erfolgt jedoch eine Trennung dieser beiden Stimmen: Während der Baß die Figur mit geringfügigen Varianten beibehält und am Taktbeginn von T. 27–29 jeweils den Tenor-c.-f. unterstreicht, schließt sich der Alt dem Sopran an und imitiert dabei wiederholt dessen „O“-Jubilus (T. 25, 27, 31). Auf diese Weise läuft der Satz von T. 25–32 in zwei Ebenen ab: Während Sopran und Tenor die letzte Choralzeile vortragen und dabei wiederholt vom Alt unterstützt werden, schlägt der Baß durch Beibehaltung der Anfangsfigur die Brücke zwischen dem ersten Teil des Satzes und dem Nachspiel.

In diesem Nachspiel (T. 33–37) greifen Sopran und Alt zunächst die Figur des Basses auf (der Sopran wird hier also ebenfalls zum Kontrapunkt über dem Halteton des Tenors); in sie aber wird hineinverflochten der O-Jubilus in der Umkehrung (Alt T. 34, 36, Baß T. 36). So erfährt der Schluß nicht nur eine Beruhigung durch das abwärts schwebende Triolenmotiv – zunächst wieder mit subdominantischer Wirkung (T. 33–35) –, sondern auch eine starke Konzentration durch dessen Verknüpfung mit dem rhythmisch querständigen Viertelmotiv; diese Wirkung ist bereits durch die rhythmischen Kadenzierungen in T. 16–17 und 29–32 (Alt und Baß) vorbereitet.

Einer Reihe von Choralbearbeitungen über österliche Lieder liegt eine verwandte Motivik zugrunde; auch sie läßt sich aus dem jeweiligen c. f. ableiten. In „*Erstanden ist der heilige Christ*“ (BWV 628) beginnen die Mittelstimmen mit einem Aufwärtsmotiv, das im Verlauf des Satzes auch umgekehrt wird

und gelegentlich in Viertelbewegungen vorkommt (Alt T. 1, 10). Von diesem Motiv ist die Tenorstimme am eindeutigsten geprägt; sie verwendet es im Verlauf des Satzes im Umfang von über zwei Oktaven, und Schweitzers Terminus „Auferstehungsmotiv“ dafür ist gewiß nicht abwegig.

Dem widerspricht aber nicht, daß sich für dieses Motiv eine Vorlage im „Halleluja“ des Liedes findet, und zwar sowohl in der auf- als auch in der absteigenden Form (T. 4–8, 12–14), so daß die absteigende Figur nicht nur als „bewegungsausgleichend“ (Huggler) zu interpretieren ist. Diese c.-f.-Fassung erreicht Bach dadurch, daß er die Terzsprünge der Melodie ausfüllt; außerdem betont er die Aufwärtsbewegung, indem er in das letzte Halleluja ein h einfügt (T. 15).

Die Aufwärtsbewegung der Kontrapunkte wirkt in T. 3–4 und 12–13 wie eine Vorimitation des c. f.; von der Abwärtsbewegung ist insbesondere die letzte Zeile geprägt: Nach zwei parallelen Abgängen von Alt und Tenor (T. 15 bis 16) beschließt der Tenor den Satz mit einer weiteren Sequenz und bleibt allein auf dem D zurück, ein im Orgelbüchlein einmaliger Fall.

Die Baßfigur in ihrem regelmäßigen Ablauf von auftaktigen Quartern oder Quinten kann als Rahmenintervall des Mittelstimmenmotivs gedeutet werden; sie betont mit diesen offenen Sprüngen ebenfalls den Auferstehungsgedanken.

Dieser Satz mutet fast wie eine Vorstudie an zu „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“ (BWV 630), dessen Satzbild bereits durch die $3/2$ -Notierung eine Verwandtschaft verrät. Doch ist dies nicht das einzige Merkmal: Beide Lieder gleichen sich auch im Aufbau durch die doppelten „Halleluja“-Rufe an den Zeilenschlüssen, die zudem melodisch fast identisch sind. Bachs Bearbeitung setzt offensichtlich wiederum an diesem „Halleluja“ an und leitet daraus das Motiv der Mittelstimmen ab; auch die Vorimitationen dieser Zeilen kommen hier wieder vor (T. 8, 20). Diese Mittelstimmenbewegung wird vom Baß in der ersten Hälfte seiner drei Takte umfassenden Figur vorwiegend in Quint- und Quartschritten kontrapunktiert; diese können wiederum als Rahmenintervall des diatonischen Motivs verstanden werden.

In der zweiten Hälfte der Baßfigur, die jeweils mit den Zeilenschlüssen zusammenfällt, greift auch die Achtelbewegung der Mittelstimmen auf sie über; sie wird hier jedoch zu einer charakteristischen Figur, die Schweitzer als das alttestamentliche Bild des Keltertretens interpretiert,²⁴ während Keller sie aus der Baßstimme eines „schlichten vierstimmigen Chorsatzes“ entstanden denkt („wie ein Bildhauer aus einem Block seine Gestalten durch Wegnehmen herausmeißelt“).²⁵

Wenn die eingangs geäußerte Vermutung richtig ist, daß Bach mit Verdichtungen des Satzbildes auch auf bestimmte Textzeilen aufmerksam machen will, dann trifft das hier besonders für das abschließende „Halleluja“ zu: Es wird

²⁴ A. Schweitzer, a.a.O., S. 431.

²⁵ H. Keller, a.a.O., S. 150.

zunächst dadurch hervorgehoben, daß der Baß die Achtelfigur um die Hälfte verlängert (T. 22–23); aber damit nicht genug, wird sie unter dem Schlußton des c. f. noch einmal aufgegriffen und nach einem einleitenden Oktavsprung viermal im Umfang von insgesamt rund zwei Oktaven sequenziert.

In diese Bewegung werden auch die Mittelstimmen hineingezogen: Sie kontrapunktieren den Baß in punktiertem Rhythmus, gehen dann über dem Orgelpunkt in einen Komplementärrhythmus über und steigern durch einen zweiten Tenor, der die Baßfigur aufgreift, den Schluß zur Fünfstimmigkeit. Über diesem dichten Gewebe klingt das d" des Soprans mit seinen Repetitionen wie eine Fanfare; diese Töne sind dem c. f. von Bach angefügt worden und dürfen wohl als eine Wiederholung des letzten „Halleluja“-Rufes verstanden werden.

Die Satzanlage zu „*Erschienen ist der herrliche Tag*“ (BWV 629) ist kanonisch gearbeitet. Möglicherweise wird hier der Einfluß Johann Gottfried Walthers wirksam; denn es ist bekannt, daß Bach „mit dem Vetter in fliegenden Blättern, gewissermaßen in Billett- und Briefform Kanons austauschte, und wir sehen, daß er in seinen Orgelkompositionen während der Weimarer Zeit immer schwierigere kontrapunktische Probleme aufsucht“.²⁶

Bach verteilt diesen c.-f.-Kanon auf Sopran und Baß und gibt den Mittelstimmen ein eigenes Motiv, das den ganzen Satz beherrscht. Es ist geprägt vom „aufweckenden“ Rhythmus der *Corta* in auf- und absteigender Form; dabei bewegen sich die Mittelstimmen sowohl in parallelen Terzen und Sexten als auch in Gegenbewegung zueinander, dies vor allem an den Zeilenschlüssen.

Die Ableitung dieses Motivs aus dem c. f. ist nicht so eindeutig zu bestimmen wie in den beiden vorhergehenden Bearbeitungen. Geht man hier von dem Schluß-„Halleluja“ aus, dann könnte das Motiv dessen Umkehrung zu einem Auferstehungssymbol sein. Eine andere Möglichkeit besteht darin, das Motiv als diatonische Ausfüllung des Quintsprunges zu Beginn des Liedes zu sehen; doch ergäbe das keine spezifische Aussage, es sei denn, man wollte die Quinte als „sieghaftes“ Intervall bezeichnen.

Die Lösung liegt aber vermutlich im Schluß von Zeile 3, denn dort wird die Wendung auf „triumphiert“ vom Baß variiert (T. 12); das ist genau der Rhythmus des Mittelstimmenmotivs in der Vergrößerung. Diese Interpretation bekommt Nachdruck durch Kellers Hinweis, es handle sich bei der Bewegung dieses Satzes um einen „triumphierenden Rhythmus“.²⁷

In „*Christ lag in Todes Banden*“ (BWV 625) kommt der Kontrapunkt vornehmlich in der absteigenden Form vor und geht durch alle Stimmen, ist aber im Tenor und Baß am reinsten vertreten. Auf der Suche nach Bachs interpretatorischen Intentionen stößt man u. a. auf die Verzierungen des c. f. in T. 7; sie fällt auf die Zeile „Gott loben und ihm dankbar sein“. Dabei wird der c. f. noch dadurch hervorgehoben, daß Alt und Tenor ein bis zwei Oktaven unter ihm in Gegenbewegung verklingen, während der Baß zunächst pausiert

²⁶ H. Kretschmar, *Bach-Kolleg*, Leipzig 1922, S. 46.

²⁷ H. Keller, a.a.O., S. 162.

(hier zum einzigen Male über eine Viertelpause lang) und dann den c. f. imitiert. Diese Baßfigur setzt sich sogleich in einer Aufwärtsbewegung fort, und zwar in einem Passus duriusculus, der nach Christoph Bernhard²³ ein Hinweis auf das Kreuz ist.

Doch kann man das Hauptmotiv des Satzes auch als Umformung des „Halleluja“ verstehen (T. 12–13). Für diese Möglichkeit spricht die Schlußsteigerung ab T. 11 mit der Vorimitation im Alt, der Einführung eines neuen Motivs in den Mittelstimmen, der Schlußbestätigung im Tenor und der Vergrößerung des Hauptmotivs im Baß.

Die drei Bearbeitungen zu „Christ ist erstanden“ (BWV 627) sind noch einmal ein eindeutiger Hinweis darauf, daß den Orgelbüchlein-Chorälen ein bestimmter Text zugrunde liegt, denn Bach hat dieses Lied durchkomponiert, was kaum unabhängig von seinem Text zu interpretieren sein wird.

Der Kontrapunkt zu Strophe 1 ist am eindeutigsten im Baß vertreten; er ist abgeleitet aus der zweiten c.-f.-Zeile („von der Marter alle“). Bemerkenswert ist jedoch, daß diese Zeile mit der vierten („Christ will unser Trost sein“) fast identisch ist und von Bach auch wörtlich wie jene vertont wird; sie kann also ebenfalls gemeint sein. Dieser Kontrapunkt betont mit dem synkopischen Einsatz und dem triumphierenden Rhythmus der Figura corta den Auferstehungsgedanken, der sich auch in den über vierzig Leittonwendungen widerspiegeln mag; diese stammen ebenfalls aus Bachs c.-f.-Fassung, wie der Beginn der ersten Zeile zeigt.

Zu beachten sind sodann die Halbe-Pausen im Pedal: Die erste setzt nach der ersten Zeile ein (T. 3), die zweite folgt auf die dritte Zeile (T. 11); dagegen wird der Übergang von der zweiten zur dritten Zeile und von der vierten zum „Kyrieleis“ durch das Pedal überbrückt (in T. 15 sogar durch die besonders spannungsvolle D- $\frac{5}{2}$ -Wendung). Das ergibt eine asymmetrische Dreiteilung von Strophe 1: Zeile 1 steht mit der Überschrift für sich; dann folgen Zeile 2–3 und Zeile 4 mit dem „Kyrieleis“ als zwei zu Beginn identische Teile.

Das kontrapunktische Motiv von Strophe 2 „Wär er nicht erstanden“ wirkt auf den ersten Blick lediglich als Variante zu dem von Strophe 1. Das mag damit zusammenhängen, daß es aus der gleichen c.-f.-Zeile abgeleitet ist; so stellt sich hier also die gleiche Frage nach dem Text („so wär die Welt vergangen“ oder „so lobn wir den Vater Jesu Christ“).

In dieser Bearbeitung setzt sich von Anfang an eine gleichmäßiger fließende Bewegung durch, denn während das Motiv in Strophe 1 aus zwei halbtaktigen Synkopenfiguren besteht, ist hier die zweite Hälfte eine beruhigende Fortspinnung der ersten. Dieses Motiv beginnt zunächst in halbtaktigem Abstand zwischen Mittelstimmen und Baß. Dadurch entsteht eine komplementärrhythmische Wendung mit halbtaktiger Wiederkehr, die im ersten Teil des Satzes

²³ J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 77.

nur an zwei Stellen überspielt wird (T. 6, 7, 9). In T. 7 führt das zu einer Steigerung im Alt (wobei man geneigt ist, dem punktierten „cis“ einen Praller zu geben); hier ist also eine erste Zäsur des Satzes zu sehen, die mit der des Textes korrespondiert. In T. 9 kündigt sich bereits eine durchlaufende Bewegung an; darüber hinaus vereinigen sich mit Beginn dieses zweiten Teiles häufig zwei Stimmen zu dem Hauptmotiv, mitunter sogar in wechselnder Kombination (T. 10–11). Der Schluß dieser Zeile erfährt noch eine besondere Betonung durch eine ganztaktige Pause im Pedal; „damit rückt die Stelle, welcher das Wort ‚auferstanden‘ zugrunde liegt, für einen Takt in hellere Klangregionen, was möglicherweise als eine bewußte symbolische Ausdeutung aufzufassen ist“.²⁹

Mit der Pedalpause in T. 12 beginnt in den Oberstimmen eine durchlaufende Sechzehntelkette, die zunächst während des Textes „so loben“ zweiundeinhalb Takte lang beibehalten wird. Sie ist für den gesamten weiteren Satzverlauf die bestimmende Grundbewegung, wird aber im letzten Takt durch eine über Alt, Tenor und Baß abwärts laufende Imitation aufgefangen und dann zur Grundbewegung von Strophe 3. In der zweiten Strophe spielt auch die Leittonwendung wieder eine Rolle: Hier kommt sie sogar über neunzigmal vor.

Neben dem Hauptmotiv dieses Satzes existiert ab T. 2 noch eine weitere Figur; sie besteht aus diatonisch aufsteigenden Linien, die im Baß zur Bildung einer aufwärts gerichteten Achtelbewegung führen (T. 6, 9, 15). Bemerkenswert für die Stelle in T. 6–7 ist, daß neben der Aufwärtsbewegung – die den Grundgedanken der Auferstehung symbolisiert – der Text dieser Zeile („vergangen“) in dem – spieltechnisch unbequemen – Fall des Basses zum Ausdruck kommt.

Dieses zweite Motiv wird in der Verkürzung auf Sechzehntel zum durchlaufenden Hauptmotiv von Strophe 3 „Halleluja“; hier erinnert es mit seinem ersten Aufwärtsgang im Tenor an die Bearbeitungen von „Erstanden ist der heilige Christ“ und „Heut triumphieret Gottes Sohn“. Daß diese Verwandtschaft keine zufällige ist, geht aus T. 11 hervor: hier hat Bach den Schluß des „Halleluja“ zu eben dieser Figur umgebildet; sie wird vom Baß sofort in der Vergrößerung imitiert.

In weiterer Analogie zu den obengenannten Sätzen wird dieses Motiv sowohl in Auf- wie in Abwärtsbewegung verwendet und umfaßt damit den gesamten dritten „Halleluja“-Ruf in Bachs Fassung (T. 9–11). Dieses „Halleluja“ wird noch durch weitere Einzelheiten des Satzes hervorgehoben: Hier ist die einzige Stelle, an der der Baß eine durchgehende Achtelbewegung hat, zunächst in charakteristischer Umformung des Hauptmotivs (T. 9–11). Dazu bringt der Alt am Schluß von T. 9–10 zweimal eine Corta, die vom Tenor komplementärhythmisch ergänzt wird; damit wird der Triller in T. 15 zu dem Text „froh“ vorbereitet.

In Strophe 3 wird noch eine weitere Figur aus Strophe 2 fortgeführt: Es ist der Schluß des Hauptmotivs, der hier zur Pedalfigur wird und vor allem im

²⁹ H. E. Hugler, a.a.O., S. 80.

ersten und letzten Teil des Satzes vorkommt (T. 2, 7, 8, 14–22). Am Schluß wird dieses Motiv mehrfach sequenziert, während die Mittelstimmen parallel miteinander in eine eigene Bewegung übergehen. Diese führt zunächst zu einer Beruhigung (T. 21) und geht dann in das Hauptmotiv von Strophe 1 über (T. 22), so daß damit ein Rahmen um alle drei Strophen gebildet wird. Diese Analysen dürften hinreichend gezeigt haben, daß man bei den Orgelbüchlein-Chorälen vom jeweiligen c. f. in Bachs Fassung ausgehen muß, wenn man seinen interpretatorischen Intentionen näherkommen will. Untersuchungen an weiteren Beispielen bestätigen das; man analysiere daraufhin z. B. „Vom Himmel hoch“ (Strophe 2), „Wir Christenleut“, „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“, „Das alte Jahr vergangen ist“, „Christus, der uns selig macht“, „Es ist das Heil uns kommen her“, „In dich hab ich gehoffet, Herr“.