

Theologische Überlegungen zu Bachs Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682)

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

1. Musikalische Merkmale

Bachs Choralvorspiele „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ (BWV 678) und „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682) im Dritten Teil seiner „Clavier-Übung“ von 1739 sind die einzigen Beispiele in diesem Werk, für die er zwei Manuale, Pedal und „Canto fermo in Canone“ vorschreibt. Beide Kompositionen haben fünf Stimmen: ein barockes Trio und zwei kanonische Choralstimmen. Für BWV 678, die „zehen Gebot“, ist die Bedeutung der Kanons klar – die führende Stimme befiehlt und die zweite folgt gehorsam, wie es der Choraltext vorgibt: Gottes Gebote müssen befolgt werden. Das Hauptmerkmal der neun Strophen des „Vater-unser-Liedes“ besteht dagegen nicht in Geboten, sondern in einer Folge von über zwanzig Bitten. Es ist daher nicht ganz so einfach, im Unterschied zu BWV 678, die Verwendung von Kanons in den Choralzeilen von BWV 682 zu erklären.

Das große „Vater unser“ umfaßt 91 Takte,¹ in Zahlen ausgedrückt das Produkt von 7 und 13, die für die Zahl der Bitten im ursprünglichen Gebet (7) und für Sünden (13) stehen könnten. Die Tonart ist e-Moll, aber bemerkenswert ist die Seltenheit klarer Durakkorde oder -passagen. Nur in den Takten 62–71, die die 5. Choralzeile einschließen, gibt es sie in genügender Zahl, um sie wahrzunehmen. Die hieraus erwachsende Vorherrschaft des Moll breitet eine auffallende Düsternis über die gesamte Komposition, von der sich der Dur-Schlußakkord in T. 91 um so eindrucksvoller abhebt.

Der Form nach besteht BWV 682 aus sechs Choralzeilen, umschlossen und gegliedert durch Einleitung, fünf Zwischenspiele und eine Art Nachspiel, die zusammen mit jenen dreizehn Abschnitte bilden. Abschnitt 1 taucht nirgends wieder auf, auch gibt es kein Da Capo.

Bei den Choralkanons erfolgt der Einsatz für jede Textzeile auf dem dritten Viertel der Takte 11, 25, 37, 51, 64 und 77. Die betreffenden Kanons enden mit dem zweiten Viertel der Takte 18, 31, 45, 56, 71 und 83. Bei den Zeilen 1, 3 und 5 erfolgt der erste Einsatz in der Oberstimme, in den Zeilen 2, 4 und 6 beginnt die untere Stimme. Bei der vierten Zeile setzt die imitierende Stimme nach nur einem Takt ein, in allen anderen Zeilen nach zwei Takten. Alle Nachahmungen erfolgen im Intervall der Oktave.

Von dem nicht zum Choral gehörenden thematischen Material des Präludiums erscheint viel bereits in der Einleitung. Diese beginnt mit dem fugenartigen Thema A, das von der ersten Choralzeile abgeleitet ist. Es enthält das sehr wichtige Motiv A2, das gewöhnlich in Reihungen erscheint, wie zuerst in der aufsteigenden Folge T. 4. Wenn A am Schluß von T. 4 in der zweiten Stimme einsetzt, führt die erste

¹ Für das Verständnis der nachfolgenden Betrachtungen ist die Beziehung einer Notenausgabe mit Taktzahlen (beispielsweise NBA IV/4, S. 58–65) unerlässlich. Zu einigen wichtigen Motiven vgl. auch Beispiel 15 auf S. 102.

Stimme das Gegenthema B ein, das das chromatisch absteigende Motiv B1 enthält. Beispiele für eine zweifache Chromatik finden sich in den Takten 19f. und 28f., wobei jedesmal der Pedalbaß beteiligt ist. Der zweitaktige Themenblock C, der zuerst in T. 10–11 auftaucht, enthält nicht nur das Motiv A2, ziemlich am Anfang und noch stärker am Ende, sondern auch das neue chromatisch aufsteigende Motiv C1 nebst dem Triolenmotiv C2. Dieses Staccato-Motiv tritt in vielen Varianten auf, zuletzt – beginnend in T. 78 – als Legato-Thema E. Schließlich gibt es noch das alleinstehende Motiv D, das zuerst in T. 32 erklingt.

Hinsichtlich der Pedalstimme läßt sich fast ohne Ausnahme (etwa T. 40–41, 90–91) beobachten, daß sie eine nahezu gleichmäßige Achselbewegung beibehält. Daran ändern weder häufige alleinstehende Achtelpausen etwas, noch auch die wenigen, jeweils mit einem Harmoniewechsel verknüpften Viertelnoten (zum Beispiel T. 20, 64 oder 79). Nur zwei dieser Viertelnoten können als Fermaten gedeutet werden: die eine in T. 32, um eine Halbkadenz zu verzögern, die andere in T. 56 (am Ende des vierten Choralkanon), um eine vollständige Kadenz zu betonen. Der Orgelpunkt in T. 90 ist auffallend. Das ungewöhnliche Innehalten, das durch die Vollkadenz in T. 56 bewirkt wird, befindet sich außerdem in der Nähe desjenigen Punktes, wo in BWV 682 der „goldene Schnitt“ auftritt (rechnerisch ausgedrückt: $91 \times 0,618 = 56,24$).

Hier könnte nochmals angemerkt werden, daß bei dem vierten Choralkanon, der in T. 56 endet, die zweite Stimme nach nur einem Takt einsetzt, statt nach zwei Takten wie bei den anderen Choralzeilen. Vielleicht signalisiert diese Abweichung den Wunsch, den mit dem „goldenen Schnitt“ verbundenen Takt durch eine deutliche Kadenz zu markieren.

Die Themen A und B treten dreimal gemeinsam auf. Beim ersten Mal eröffnen sie das Stück, dann erscheinen sie in T. 19 nach dem ersten Choralkanon und zuletzt in T. 56 nach dem vierten. Der letzte Einsatz des Themas A in T. 60 erfolgt in einer höheren Tonlage als alle anderen.

Der zweitaktige thematische Block C ist als Einheit ebenso wichtig, da er nicht nur in T. 10–11 sondern auch in T. 45–46 und 47–48 auftritt. Darüber hinaus wird sein erster Takt (in dem die Motive C1 und C2 erscheinen) in T. 77 und 88 wieder aufgenommen. An beiden Stellen fehlt der zweite Takt mit seiner Betonung des Motivs A2.

Doch wie wichtig A, B und C auch sein mögen, es ist offensichtlich, daß das Hauptmaterial für die beiden oberen choralfreien Stimmen von Motiven wie A2, B1 und C2 beigesteuert wird, außerdem von Thema D, das für sich auftritt. Der Lombardische Rhythmus von A2 ist vielleicht das auffallendste Merkmal der Komposition. Gewöhnlich in Reihung auftretend, wie in T. 4, beendet es den thematischen Block C und setzt mit der letzten Note jeder Choralzeile ein. Es begleitet auch die ersten beiden Choralkanons in T. 12–15 und 26–28. Im dritten Choralkanon tritt es in geringerem Maße und im vierten überhaupt nur in T. 55 auf. In den letzten beiden Kanons fehlt es ganz (von den allerletzten Noten abgesehen). Außerhalb der Choralkanons bilden Folgen von A2 vier Episoden (siehe T. 8–9, 33–36, 71–74 und 83–86).

In Thema A und im ersten Takt von C besteht das Motiv A3 aus vier, und wenn es, wie in T. 9, Ketten von Motiv A2 einführt, aus drei Noten. Die viertönige Version, die mit einem Achtel oder auch einer längeren Note endet und, wie in

T. 2, zu einer verminderten Septime aufsteigt, gewinnt einen klagenden, romantischen Ausdruck; die Dreinotenversion hingegen, die eine Folge von A2 eröffnet oder schließt, ist sehr anders, klingl abgehackt und heftig.

Wenn das Motiv B1 nicht als Bestandteil des Themas B auftritt, ist es fast immer mit Choraleinsätzen verbunden. Von neun Fällen betreffen drei die zweite Choralzeile, drei die dritte, zwei die vierte und einer die fünfte. Ähnlich wie Motiv A2 hat B1 die Tendenz, gegen Ende des Werkes zu verschwinden.

Das Motiv B2 reicht, wie die viertönige Version von A3, ausdrucksvoll bis zur verminderten Septime hinauf. Es fehlt beim Pedaleinsatz von B in T. 21, erscheint aber sequenzierend dreimal in den Manualstimmen in T. 62–63. Und in veränderter, aber erkennbarer Gestalt führt es zu einem höhepunktartigen Schluß der ganzen Komposition in T. 90.

Das aufsteigende chromatische Motiv C1 kommt nur im Pedal vor. Außer in Wiederholungen von C kann man es je einmal in den drei letzten Choralkanons finden (T. 51–52, 65 und 81).

Das Triolenmotiv C2 ist ab T. 9 vielfach anzutreffen und an seiner Staccato-Artikulation leicht zu erkennen. Das – abgesehen von seinem Legato-Charakter – ähnliche Thema E ist der letzten Choralzeile vorbehalten und wird von Bach streng von den umgebenden Staccato-Varianten unterschieden.

Das Thema oder Motiv D gewinnt vor allem in den späteren Choralkanons an Gewicht. Man könnte es als eine Art Augmentation von Motiv A2 ansehen, das es in gewisser Weise ersetzt. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele in den letzten drei Kanons, allein acht im fünften.

So scheint es, daß vom fünften Choralkanon an weder A noch B mehr vorkommen, obwohl sie die ersten sieben Takte ausgefüllt hatten. Bereits bemerkt worden ist, daß es das Motiv A2 weder im fünften noch im sechsten Choralkanon gibt (bis auf ihre letzten Noten). Darüber hinaus steht am Ende des vierten Choralkanons ein Ganzschluß in h-Moll, der im Pedal durch eine Viertelnote mit nachfolgender Achtelpause markiert ist. Diese Kadenz bezeichnet den „goldenen Schnitt“. Alle diese Beobachtungen weisen auf wichtige Veränderungen nach dem vierten Choralkanon hin. Derartige Besonderheiten können für die Beantwortung der Frage von Nutzen sein, an welchen Text Bach bei der Komposition von BWV 682 gedacht haben mag.

2. Die maßgebende Strophe

Wie bereits erwähnt, umfaßt Luthers Lied „Vater unser im Himmelreich“ neun Strophen. In den Strophen 2–9 kommen 23 Bitten vor, in der ersten Strophe (Zeilen 5 und 6) sind es zwei. In Zeile 1–4 der ersten Strophe stehen zwei oder drei Gebote. Derartiges findet sich an keiner anderen Stelle des Choraltexes. Hier wäre an die Gebote und Choralkanons in BWV 678 zu erinnern, der pedalliter-Bearbeitung „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ aus Clavier-Übung III. Wenn die Choralkanons in BWV 678 durch die im Liedtext formulierten Gebote veranlaßt wurden, könnten dann die Choralkanons in BWV 682 in gleicher Weise durch Zeile 1–4 der ersten Strophe des Vater-unser-Liedes angeregt worden sein? Daß nach Zeile 4 eine bedeutsame musikalische Veränderung vorgeht, wurde bereits betont. Die erste Strophe des Liedtextes lautet wie folgt:

Vater unser im Himmelreich,
 Der du uns alle heißest gleich
 Brüder sein, und dich rufen an,
 Und willt das Beten von uns ha'n,
 Gib, daß nicht bet' allein der Mund,
 Hilf, daß es geh' von Herzensgrund.

Die Gebote in Zeile 2–4 und der klare gedankliche Bruch nach Zeile 4 liegen auf der Hand. Da in keiner anderen Strophe Gebote vorkommen, die – wie in BWV 678 – Anlaß zur Einführung von Choralkanon geben, können wir annehmen, daß Bach an die erste Strophe dachte, als er BWV 682 schrieb. So würde die Bedeutung des Choralkanons deutlich: Wir sollen Gottes Gebote gehorsam befolgen, Brüder sein, ihn anrufen und beten. Die Aussage der nicht zur Choralsubstanz gehörigen Anteile der Komposition ist nicht sofort klar, soll aber nun mit Blick auf Strophe 1 näher betrachtet werden. Hierfür werden einige vergleichbare Themen und Motive aus anderen Werken Bachs herangezogen, in der Hoffnung, daß sie auf ihre Anwendung in BWV 682 ein gewisses Licht werfen.

3. Beispiele aus anderen Werken Bachs

Das lombardische Motiv A2 taucht sporadisch in einigen Bachwerken auf, aber in kaum einem anderen Werk, von BWV 682 abgesehen, so durchgehend wie in der Flötenstimme im Hauptteil der Arie „Wo wird in diesem Jammertale“ (BWV 114/2, komponiert 1724) aus unserem Beispiel 1. Der Text spricht von dieser Welt als „Jammertal“. Das erinnert zu Recht an Luthers – auch in Bachs Bibliothek vertretene – „Deutsche Auslegung des Vaterunsers“ (1519), in der Luther das Leben in dieser Welt als „jammervoll“ bezeichnete und weiter sagte, indem er die sieben Bitten des Vaterunsers umkehrte:

„es ist nämlich nichts anderes als eine Lästerung von Gottes Namen, ein Ungehorsam gegen Gottes Wille, ein Sich-Sträuben gegen Gottes Reich, ein hungriges Land ohne Brot, ein sündiges Treiben, ein gefahrvolles Wandeln und voll von allem Übel.“

Beispiel 1: BWV 114/2



Ich möchte die Behauptung wagen, daß dies zum Verständnis von Bachs Gebrauch des Motivs A2 in BWV 682 beitragen könnte.

Wie bereits bemerkt, gibt es zwei Varianten des Motivs A3, eine mit vier und eine andere mit drei Noten. Die erste erinnert an den fünften Takt der Solovioline in der Arie „Erbarme dich“ aus der Matthäuspassion (BWV 244/39 nach Zählung der NBA). Dieser Takt erscheint in unserem Beispiel 2. Seine vierte Notengruppe (10.–12. Achtel) weist die größte Nähe zu Motiv A3 auf, die gleichen Tonhöhen des Motivs von BWV 682 T. 2 kehren in T. 6 unseres Beispiels mit unterschiedlichem Rhythmus wieder. Der ausdrückliche und innige Bußeffect in Wort und Musik darf mit dem „klagenden, romantischen Charakter“ verglichen werden, mit dem zuvor das Motiv A3 beschrieben wurde.

Beispiel 2: BWV 244/39

Violino solo

Wie ebenfalls bemerkt, hat die aus drei Noten bestehende Version des Motivs A3, die zuerst in T. 9 von BWV 682 auftaucht, einen anderen Charakter. Unser Beispiel 3 (aus der a-Moll-Fuge des Wohltemperierten Claviers II) zeigt in T. 4 einen instrumentalen Beleg. Das Motiv A3 dient dort dazu, das in T. 3 (3.–4. Viertel) aufkommende starke Gefühl von einer Kadenz zu unterbrechen. Es mag deshalb nicht überraschen, daß es in BWV 682 oft mit Motiv A2 verbunden wird, das auf jeden Fall die Ruhe der choralgezeugten Motivik in T. 1 unterbricht.

Beispiel 3: BWV 889/2

Die abwärtsgerichtete Chromatik des Motivs B1 ist ein wohlbekanntes und markantes Charakteristikum in Bachs Musik. Ich gebe drei Beispiele dafür. Beispiel 4 enthält einen Auszug des von Bach so genannten „allgemeinen Lamentos“ aus dem

Beispiel 4: BWV 992/3

frühen Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders (BWV 992), T. 29–32 zeigen eine doppelte absteigende Chromatik mit einfacher chromatischer Fortsetzung bis T. 36. Dies wird in T. 46 wiederholt. Einige Jahre später, in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12, komponiert 1714), benutzte Bach die gleiche Tonfolge als Ostinato für eine Passacaglia auf die Worte der Titelzeile (Beispiel 5). Es kann also kaum ein Zweifel bestehen, daß die abwärtsgerichtete Chromatik Trauer und Leid bedeutet. Und als ob er selbst diesen Punkt betonen wollte, benutzte Bach über dreißig Jahre später die Musik dieses Kantatensatzes (BWV 12/2, um einen Halbton tiefer transponiert) für das „Crucifixus“ seiner h-Moll-Messe (Beispiel 6). Absteigende Chromatik scheint also nicht nur Leid allgemein, sondern speziell auch das Leiden Christi bedeuten zu können.

Beispiel 5: BWV 12/2

The musical score for BWV 12/2, 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', is presented in a multi-staff format. The top staff is for Violino I, followed by Violino II, Viola I, Viola II, Fagotto, and Continuo Organo. Below these are the vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The tempo is marked 'Lente' and the key signature has two flats. The score shows measures 1, 32, 33, 34, and 35. The vocal parts have lyrics: 'Wei - - nen, Kla - - gen, Sor - - gen, Wei - - gen, Za - - gen,'. The instrumental parts feature a descending chromatic line in the strings and a similar line in the organ.

Eine tongetreue Wiederholung von Motiv B2 findet sich in der Sopranarie aus der Johannespassion, wo der Tod Jesu beklagt wird (Beispiel 7, wieder nach NBA-Zählung). Hier spricht der Text ausschließlich von Trauer und nicht von Reue.

Das nächste Thema ist C1 mit seiner chromatischen Aufwärtsbewegung. Bedeutet dies etwas anderes als die absteigenden Formen bei Motiv B1? Ich glaube, daß dies zumindest bisweilen der Fall ist. Ein bemerkenswertes Beispiel für aufsteigende

Beispiel 6: BWV 232/17

5 6 7 8 9

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano II
Cru - ci - fi - xus,

Alto
Cru - ci - fi - xus,

Tenore
Cru - ci - fi - xus, cru -

Basso
Cru - ci - fi - xus,

Continuo

Beispiel 7: BWV 245/35

13 14 15 tr

Flauto traverso solo

Oboe da caccia solo

Continuo

Chromatik findet sich am Ende der frühen Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131 (Beispiel 8), und zwar bei den Worten: „Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden“. Ein derartiger Gedanke sollte eher Freude als Traurigkeit hervorrufen. In Satz 63a der Matthäus-Passion (Zählung nach NBA)

Beispiel 8: BWV 131/5 b

27

Soprano

Und er wird Is - - ra - auf - el Worte er -

Basso

Aus

Continuo
[Bezifferung
weggelassen]

lö - sen,

al - len sei - nen Sün - den,

steigt der Continuo im Rezitativ durch eine volle chromatische Oktave, während der Evangelist von Erdbeben, berstenden Bergen und von der Auferstehung der Toten berichtet. Letzteres ist besonders bemerkenswert, wenn man es mit dem chromatischen Ansteigen in unserem Beispiel 9 vergleicht, mit dem „Et resurrexit“ aus der h-Moll-Messe. Der Kontrast zu der strikt absteigenden Chromatik in dem unmittelbar vorhergehenden „Crucifixus“ ist gleichermaßen besonders auffallend. Es scheint sich also um Beispiele zu handeln, in denen Bach der auf- beziehungsweise absteigenden Chromatik verschiedene Bedeutungen beilegte. Letztere weist sicherlich auf Trauer und Leid hin, sogar auf die Passion Christi, erstere würde, wenn etwas anderes beabsichtigt scheint, auf eine Gegenkraft hindeuten, vermutlich positiver Natur, die dem negativen Effekt der absteigenden Chromatik

Beispiel 9: BWV 232/17

125

Tromba

Continuo

entgegensteht. Dies könnte die aufwärtsgerichtete Chromatik am Schluß von Beispiel 4 erklären, mit der BWV 992/3 endet, und der dann drei unbeschwerte Sätze in B-Dur folgen.

Verschiedene Annäherungen an das Motiv C2 sollen die Beispiele 10–13 belegen. Die meisten von ihnen stehen in Moll-Tonarten und weisen fortlaufende auf- oder absteigende Triolen auf, wobei die jeweils letzte Note einer Triole von der ersten der folgenden Dreiergruppe wiederholt wird. Soweit ähneln sie dem Motiv C2. Aber die unverändert beibehaltene Staccato-Artikulation findet sich nur in BWV 682, möglicherweise bedingt durch den Kontext. Die unregelmäßigen, flüchtig gebundenen und aufeinanderprallenden Rhythmen von A2 und A3 wirken verwirrend, wogegen das gleichmäßige Staccato von C2 gewöhnlich eine Wohltat ist. Ein neuer rhythmischer Impuls beginnt in T. 10 und nimmt im Verlauf des Werkes zu.

Beispiel 10: BWV 244/1

Beispiel 11: BWV 894/1

Beispiel 12: BWV 1044/1

Beispiel 13: BWV 244/12

Dies deutet sicherlich darauf hin, daß Motiv C2 im Gegensatz zu A2 steht. Ein Teil dieses Gegensatzes liegt im Bußcharakter von C2, der zum Beispiel in der Häufigkeit der Umkehrungen hervortritt. Inversion bei Bach kann, wie längst festgestellt worden ist, für Reue stehen. Aber das Motiv C2 geht darüber hinaus und wird durch seine Varianten zu einer positiven, erneuernden Kraft.

Die Synkopierung in Thema D reicht in ihrer Schlichtheit nicht aus, um die Suche nach möglichen Bedeutungen in anderen Bachwerken zu rechtfertigen.

Beispiel 14: BWV 9/3

Es bleibt nun das Thema E, das an den Anfang des Violinparts BWV 9/3 erinnert (Beispiel 14). Der Text beginnt mit den Worten: „Wir waren schon zu tief gesunken, der Abgrund schluckt uns völlig ein. Die Tiefe drohte schon den Tod...“. Da das Thema E nur in der sechsten Liedzeile steht, sollten wir uns an den Text erinnern, der lautet: „Hilf, daß es geh' von Herzensgrund“. Könnten die mit „Grund“ zusammengesetzten Worte für Bach Bedeutung gehabt haben, als er das Thema E so eng mit dem Violinsatz in BWV 9/3 verband? Wenn Bach aber die Tiefe des Herzens mit dem Abgrund des Todes verglich, dann könnte er die Tiefe angedeutet haben, der das wirkliche Gebet entspringt.

4. Deutung

Wenn wir aufgrund dieser Überlegungen den Versuch einer systematischen Interpretation der Musik unternehmen wollen, dann könnten wir bei der auffälligen Öde beginnen, hervorgerufen durch unaufgelöste Mollharmonien, die mehr als 94 Prozent des Stückes durchziehen. Vielleicht ist dies der musikalische Ausdruck für Luthers Worte: „... ein hungriges Land ohne Brot“.

Wie bereits bemerkt, werden die Choralkanons durch die Gebote in den Zeilen 2–4 der ersten Strophe hervorgerufen. Nach dem ersten Gebot (Zeile 2–3) sollen wir „alle ... Brüder sein.“ Im gesamten Werk lassen sich zwei Arten musikalischer „Bruderschaft“ erkennen. In den Choralkanons tritt sie uns in überpersönlicher Vollkommenheit entgegen, die, so glauben wir, durch die Gebote in „dies sind die heiligen zehen Gebot“ und der ersten Strophe von „Vater unser im Himmelreich“ sowie den Kanons in BWV 678 und 682 bewirkt wurde, die den ihnen angemessene-

nen Gehorsam zum Ausdruck bringen. Sie erinnert an das Gebet, das den „Dienst“ Gottes „Vollendete Freiheit“ nennt. Aber diese ideale Bruderschaft wird zu der Wirklichkeit der Welt in einen starken Gegensatz gestellt. Die Oberstimmen des Triosatzes bieten Thema A, abgeleitet von der ersten Melodienzeile des Chorals, dessen Eingangsstrophe beginnt „Vater unser im Himmelreich“. Wie nun wurde es abgeleitet? Die ersten und die drei letzten Noten bleiben im wesentlichen unverändert, aber an die Stelle der beiden mittleren wurde ein neuer Abschnitt eingefügt. Wenn die Worte „Vater unser im Himmelreich“ dem Thema A unterlegt werden, ergibt sich, daß die vorgenommenen Veränderungen vor allem das Wort „unser“ betreffen. Die Noten zu den Worten „Vater“ und „Himmelreich“, die die unveränderliche, ewige Welt darstellen, sind viel weniger verändert. Wie sah dagegen die Änderung aus, die Bach vornahm, als er an die menschliche im Unterschied zur göttlichen Welt dachte? Sie besteht in den lombardischen Rhythmen des Motivs A2, gefolgt von der viertönigen Version des Motivs A3.

Der Gedanke, daß das Motiv A2 eine zerreißende Kraft symbolisiert, scheint einleuchtend, wenn man unter diesem Blickwinkel die erste Strophe des Vaterunsers in BWV 682 betrachtet. Das „Jammertal“ von BWV 114/2 (unser Beispiel 1) unterbricht mit seinem heftigen lombardischen Rhythmus die Ruhe der Melodietöne in Motiv A1 und legt damit Bachs tiefes Bewußtsein der menschlichen Sündhaftigkeit nahe. Die späteren Motivketten von A2, die bei T. 4 beginnen, bieten ein breites Bild einer Welt, die zugleich unerlöst und aufgebracht ist.

Wenn das Motiv A2 in Thema A für die Sünde in der menschlichen (das heißt, in „unserer“) Seele steht, dann würde schlüssigerweise das ausdrucksstarke Motiv A3 in seiner viertönigen Form für die Reue stehen. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß es auch in Bachs berühmtester Buß-Arie verwendet wird, dem „Erbarme dich“ der Matthäus-Passion (unser Beispiel 2), dann scheint dies nicht zu weit hergeholt. Bekanntlich war Bach nach 1730 damit befaßt, das Werk umzuarbeiten und aufzuführen. In diesen kleinen Motiven des Themas A zeigt er uns also das menschliche Herz hin- und hergerissen zwischen Sünde und Buße. Das machte für ihn das Menschliche aus. Dieses Bild stand vor ihm, wenn er an das Wort „unser“ dachte, und um es auszudrücken, verlängerte er eine Viertelnote zu einem vollen Takt bildhafter Musik.

Das erste und letzte Wort der Anfangszeile von Luthers Lied, „Vater“ und „Himmelreich“, bedeuten mithin die ewige Welt, aus der die Menschen kommen und in die sie gehen. Das mittlere Wort „unser“ steht für die irdische Welt mit ihrem unaufhörlichen Zwiespalt zwischen abtrennender Sünde und ausdrücklicher Reue² und ebenso für den erwähnten Gegensatz zu der idealen Bruderschaft in den Kanons. Beim Einsatz der zweiten Stimme bricht die erste in heftige Klage aus (Motiv B1). Dies drückt das Leiden an den Gegensätzlichkeiten des Lebens aus und repräsentiert die zweite Form des musikalischen „Brüder-Seins“.

² Der Gegensatz zwischen der ewigen und der zeitlichen Welt in der ersten Zeile der ersten Strophe von „Vater unser im Himmelreich“ findet sich an dieser Stelle in keiner anderen Strophe des Liedes. Keine anderen Worte treffen die gegensätzlichen Motive des Themas A (A1 und A4 gegen A2 und A3) besser als diese. Dies scheint mir ein starkes Argument dafür zu sein, daß die Worte der ersten Liedstrophe die Komposition von BWV 682 gedanklich inspiriert haben.

An diesem Punkt beginnt Bach, die vollständigen Themen aufzugeben und sich auf ihre Motivbestandteile zu konzentrieren. Wenn die ersten zwei Triosatzabschnitte Individuen darstellten, dann wäre wenig von dem Präludium erklärt. Aber Bach wird nun abstrakter und formt das zerstörerische Motiv A2 zu einer Episode aus, der bei T. 10 (nach den ersten Durakkorden) der thematische Block C folgt; dieser stellt (vor allem mit C1 und C2) vorübergehend die gegensätzlichen Kräfte dar. Hier besitzen die chromatischen Motive B1 (absteigend) und C1 (aufsteigend) sicherlich verschiedene Bedeutungen. Die sündige Welt des Motivs A2 überflutet den Vortrag der ersten Cantus-firmus-Zeile, verschwindet aber vorübergehend beim Eintritt der – ideale Bruderschaft und Gehorsam symbolisierenden – Kanonstimme. Der Name Gottes, „Vater unser“, fällt mitten in der Verdorbenheit, bei der Bachs Texte so oft verweilen. Um Luthers eigene Worte in Erinnerung zu rufen, bedeutet Verdorbenheit hier „eine Lästerung von Gottes Namen, ...ein Sich-Sträuben gegen Gottes Reich“ und gewiß „ein sündiges Treiben“. Es erstaunt nicht, daß der nächste Einsatz von Thema A in T. 19 der musikalisch tiefstliegende ist. Noch tiefer erscheint allerdings das Thema B, in der Pedalstimme vergraben. Und das chromatische Motiv B1 ist in den Takten 19f. verdoppelt. Diese Stelle besitzt eine besondere Bedeutung von Angst und Erniedrigung, offenbar hervorgerufen durch die zerstörerische Sündhaftigkeit in Gegenwart des Göttlichen.

Motiv A2 kehrt aber rechtzeitig wieder, um die zweite Liedzeile flutartig zu verschlingen, wengleich es durch den Eintritt der Kanonstimme länger als zuvor unterbrochen wird. Jedesmal, wenn die Kanonstimme an die mit dem Wort „heißest“ unterlegte Stelle gelangt, rumort das absteigend chromatische Leidensmotiv im Pedal oder in der tieferen Triostimme (T. 28 mit Chromatik in zwei Stimmen sowie T. 30). Was Bach hier ausdrückt, das ist die oft unterschätzte und heruntergespielte Binsenweisheit, daß niemand sich gern befehlen läßt. Es verursacht der Individualität Schmerzen. Es ist daher keineswegs überraschend, daß sich das Sündenmotiv A2 in einem viertaktigen Zwischenabschnitt wieder Geltung verschafft und sich ungehindert noch bis in die dritte Choralzeile hinein fortsetzt, die zudem von dem chromatischen Leidensmotiv B1 eingeleitet und begleitet wird. Dieser Textabschnitt, „Brüder sein und dich rufen an“, hat die vielleicht ergreifendste Vertonung erfahren. Der höchste Ton jeder Kanonstimme wird von Motiv B1 begleitet (T. 39 und 41). Die eindringlichste Stelle erscheint in T. 41, wo das Pedal, nach fast einem Takt Pause, mit seiner einzigen Übernahme von Motiv A2 grollend aufwärts steigt, während die obere Triostimme sich mit dem Leidensmotiv B1 chromatisch abwärts bewegt und dabei Dissonanzen sowohl zur Pedalstimme als auch zur oberen Choralkanonstimme hervorruft. Der Schmerz dieser tonalen Kollisionen ist dem Kreuzschrei angemessen, und es scheint in der Tat denkbar, daß Bach an den Ausruf Jesu „Mein Gott, warum hast du mich verlassen“ (Markus 15, 34) gedacht hat. Beispiel 6 verbindet das Motiv B1 ebenfalls eng mit der Kreuzigung.

Und es ist wirklich ein Schrei (im Sinne von Anruf), der am Ende dieses Kanons erklingt. In T. 45–48 kommen Auftritte des thematischen Blocks C zweimal vor, der einzige Fall einer solchen unmittelbaren Aufeinanderfolge im Präludium. Beim ersten Auftreten umspannt dieser Komplex einen größeren Tonumfang als er sonst in diesem Werk gefunden werden kann. Von der tiefsten Baß- bis zur höchsten Diskantregion ruft das Thema C Gott an. Das Gebot „dich rufen an“ wird befolgt. Und nach dem zweiten Auftreten, in der Höhenlage von T. 10 bis 11, folgt eine Episode,

die aus den Motiven A2, A3 in der dreitönigen Fassung, C1 – ebenfalls in einer dreitönigen Fassung der Pedalstimme – und C2 besteht. Hier scheint das auffälligste Merkmal zu sein, daß A2 und sein Verbündeter, die Dreitonversion von A3, es nicht schaffen, eine eintaktige Kette aufzubauen wie in T. 4 und vor allem T. 9. Kurze Folgen von A2 verschwinden beim Auftreten von C1 und C2 in T. 49 und 50 ebenso wie beim alleinigen Auftreten von C2 in T. 51. Es entsteht der starke Eindruck eines Kampfes von A2 mit C1 und C2, der vielleicht durch Luthers Worte „ein gefahrvolles Wandeln“ hervorgerufen wird. Diese Passage führt unmittelbar in die vierte Kanonzeile über (eingeleitet durch Motiv C1 in T. 51–52), von der das Motiv A2 fast ganz ausgeschlossen bleibt. Aber hier wiederum antwortet das Leidensmotiv B1 auf das Gebot „willt das Beten von uns ha'n“ (Pedalstimme in T. 53–54). An dieser Stelle kommt die Musik zu einer vollen Kadenz, markiert durch eine Viertelnote und eine Achtelpause im Pedal. Wie zuvor schon bemerkt, bezeichnet diese Kadenz den „goldenen Schnitt“. Dann folgt Thema A mit den letzten beiden Einsätzen, dem ersten in der unteren Triostimme und dem zweiten in der obersten in höchstmöglicher Lage (wie beim thematischen Block C in T. 45–46). Höchstwahrscheinlich meint dies in innigem Gebet erhobene Hände. Dieses einzige Mal im Präludium steht das chromatische Motiv B1 tiefer als das Thema A und ist ihm somit untergeordnet. Die Widerstände des Lebens können durch Gebet zwar nicht ausgeschaltet, wohl aber gemeistert werden; dies scheint der hinter diesen Takten liegende Gedanke zu sein. Diese leiten in den längsten Abschnitt über (neun Takte umfassend, T. 62–70), von dem Motiv A2 ausgeschlossen ist. Überdies sind es die Takte mit dem konzentriertesten Anteil an Dur-Harmonien. Die Kombination von Motiv B1 und B2 in T. 62–64 erinnert auch an die Passion (siehe Beispiel 15, S. 102). Solche charakteristischen Merkmale deuten darauf hin, daß die Gebote zur Anrufung Gottes und zum Gebet eine positive Wirkung gehabt haben. Während Motiv C2 den fünften Choralkanon heranzführt – mit C1 im Pedal bei T. 65 –, kehrt das Leidensmotiv B1 wieder, wenn die nachahmende Kanonstimme bei T. 66 eintritt. Echtes Gebet ist schwer, scheint dies auszudrücken. Dem Kanon folgt in einer kraftvollen Episode die vehemente Rückkehr von A2 (mit der dreitönigen Fassung von A3). Bei T. 75 weicht es den Motiven C2 und D, die mit dem ersten Takt des thematischen Blocks C den letzten Choralkanon eröffnen. Die ruhigen, hinabsinkenden Linien des neuen Themas E verleihen mit ihrer Vorstellung von Tiefe („Abgrund“ und „Herzensgrund“) dem Kanon eine einzigartige friedvolle Heiterkeit. Während die anführende Kanonstimme bei T. 81 endet, steigt das Motiv C1 in der Pedalstimme auf. Aber diese Ruhe wird am Schluß des Kanons durch Motiv A2 und die dreitönige Version von A3 ebenso stark gestört wie am Ende der fünften Choralzeile. Nun hat der zerreißen Rhythmus in einem viertaktigen Zwischenteil wieder die Oberhand. Aber in T. 87 kehren die Motive C2 und D wieder, unmittelbar gefolgt vom ersten Takt des thematischen Blocks C. In T. 89 werden das Motiv C2 und eine viertönige Fassung von A3 durch das letztmals eintretende Motiv B1 gestützt, das diesmal den Erlösungsaspekt der Passion bedeuten könnte, und in T. 90 bilden Ableitungen des Motivs C2 eine augmentierte Abwandlung von B2 für die Schlußkadenz in E-Dur. Der Orgelpunkt im Pedal in T. 90 hört sich wie ein einzigartig positiver Zug an. Eine Art Schlußritardando ist in dieser Musik ausgeschrieben, so daß dort keine Notwendigkeit besteht, vom Grundtempo abzuweichen.

5. BWV 682 als Entwicklung

Grob gesagt, können im Präludium zwei widerstreitende Tendenzen unterschieden werden. Beide haben mit dem Motiv A2 zu tun. Zunächst verschwindet A2 nach und nach aus den Choralkanon. Sein Ursprung, das vom Choralmelos abgeleitete Thema A des Werkanfangs, wird in den 28 Schlußtakt ebenfalls nicht verwendet. Der erste Takt des thematischen Blocks C erscheint in T. 77 und 88, sein zweiter Takt aber, der am Ende das Motiv A2 betont, fehlt. Andererseits bricht A2 in jeden Choralkanon während des Schlußtons ein. Vielleicht deutet dies darauf hin, daß trotz des gewissen Maßes an innerer Ruhe, die das Gebet „von Herzensgrund“ bewirken kann, die Bedrohung durch die Sünde stets gegenwärtig ist. Sünde und Reue, universale moralische Verlassenheit und unwandelbare Entschlossenheit – dies ist eine Theorie und Darstellung des menschlichen Lebens, die in einem riesigen Panorama vorgestellt wird. Das „hungrige Land ohne Brot“, dieses Elend in den Moll-Harmonien, das die Musik bis zum Ende prägt, malt ein realistisches und krasses Bild von der Allgegenwärtigkeit der Sünde. Dennoch scheint mir, daß es sowohl dramatische Beweise für dadurch hervorgerufenes Leid gibt (zum Beispiel das abwärtsgerichtete chromatische Motiv B1) als auch ständigen Widerstand und Kampf dagegen (zum Beispiel das aufsteigende chromatische Motiv C1). Obwohl der Sieg nur ein vorübergehender ist, zeugt Bachs letztes Wort in den Schlußtakt von einer unbeirraren Entschlossenheit, die in dem letzten Dur-Akkord ihren Höhepunkt findet.

Ich würde dementsprechend behaupten, daß in BWV 682 etwas vor sich geht, das für ein barockes Musikwerk ungewöhnlich ist. Die Gegensätze sind weder klar noch starr, sondern ein aktiver Vorgang wird offenbar. Das Ende gleicht nicht dem Anfang; etwas Neues ist im Verlauf des Werkes entstanden.

6. Bach und Johann August Ernesti

Eine so umfassende und tiefgreifende Konzeption führt zu der Frage, ob es irgendeinen bekannten Vorfall in Bachs eigenem Leben gibt, der das Werk inspiriert haben könnte. Vielleicht stehen die Choralkanon, aus denen das zerstörerische Motiv A2 nach und nach verbannt wird, für die Kirche, die choralfreien Abschnitte für die Welt – einer davon ist das von der ersten Melodiezeile abgeleitete Thema A. Wenn dies der Fall ist, dann gäbe es eine bekannte Episode aus Bachs Leben nach 1730, die von Bedeutung sein könnte. Bach war in eine heftige und bittere Auseinandersetzung mit seinem Rektor Johann August Ernesti verwickelt. Sogar der Gottesdienst war zweimal „mit großen Schreyen u. Lermen“ (Dok II, S. 272) entweiht worden. Bach hatte Ernesti mitgeteilt, „daß er sich daran durchaus nicht kehre, es möchte kosten was es wolle.“ Und doch mußte Bach mit diesem Mann nicht nur zurechtkommen, sondern Gott, wie Luthers Vater-unser-Lied formuliert, gebot Bach und Ernesti, Brüder zu sein. Ernesti aber hatte sich als „gefährvoll“ erwiesen, was eine der Bezeichnungen ist, mit denen Luther das Leben benannte, wie es sich in den Bitten des Vaterunsers darstellt. Bach war in einem krassen Widerspruch gefangen. Seine tiefste innere Frömmigkeit gebot ihm, ein Bruder für Ernesti zu sein. Sein Gefühl aber, das meist zutraf, sagte ihm, daß Ernesti

der Musik in der Kirche den Boden entzog. Damit war der Kantor in seinem Gotteslob verhindert, und dies bildete für ihn einen unerträglichen Konflikt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bach mit dieser Frage in der Einsamkeit seines Arbeitszimmers gerungen hat. Vom qualvollen Ringen in Werken wie dem großen „Vater unser“ zeugen die davon zurückgebliebenen Narben. Das Gebet läuterte seine Seele wie eine Kirche. Bach hielt sich von äußeren Konflikten fern. Im Jahre 1739, dem Jahr, in dem das „Vater unser“ im Druck erschien, war es ihm gleichgültig geworden, ob die Anordnungen eine Karfreitags-Passion vorsahen oder nicht; offizielle Erlasse ließen ihn kalt.

7. Schlußbetrachtung

Es scheint demnach sehr gut möglich zu sein, daß diese monumentale Komposition, zweifellos neben anderen Dingen, auch eine grundlegende Erfahrung aus Bachs Leben ausdrückt, in der die Kirche, zu der er buchstäblich und in übertragenem Sinne gehörte, nachdem sie befleckt worden war, eine Läuterung durch Gebet erfuhr. Diese Deutung darf allerdings die Universalität des Werkes nicht einschränken. Es gibt im Innern eines jeden Menschen einen Winkel, wo er mit sich selbst in Frieden leben und über den zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen stehen sollte. Dieser Seelenzustand, sagt Bachs großes „Vater-unser-Vorspiel“, kann durch das Gebet „von Herzensgrund“ erreicht werden. Das bedeutet einen unaufhörlichen Kampf, bei dem, wie schon bemerkt, es nur einen flüchtigen Sieg gibt. Aber das Gegenstück zu den tragischen Elementen – und diese wiegen schwer – ist Bachs nicht zu erschütternde Entschlossenheit, „daß er sich daran durchaus nicht kehre, es möchte kosten, was es wolle.“ Hiervon können wir alle lernen.

Anhang

Einige andere Literaturbelege zu BWV 682

Außer wichtigen allgemeinen Bemerkungen sind nun drei weitere Fragen von Interesse:

- (1) Warum kommen Choralkanon vor?
- (2) An welche Worte (Strophe oder Strophen) dachte Bach? und
- (3) Welche Themen oder Motive außerhalb des Chorals werden erwähnt?

Unser erstes Zitat stammt von Spitta (II, S. 695 f.):

[In BWV 682] „erscheint zu drei contrapunktirenden Stimmen die Melodie im Canon der Octave. Bach dürfte durch dieses Mittel den kindlich gläubigen Gehorsam haben symbolisieren wollen, mit welchem der Christ das vom Herrn selbst angeordnete und ihm vorgesprochene Gebet sich aneignet. Die eigenthümlich bewegten Contrapunkte haben etwas besonders inständiges.“

In bezug auf Frage (1) widerspricht der „kindlich gläubige Gehorsam“ dem „Bild strengster Gebundenheit“ in den Choralkanon von BWV 678, wo „der poetische Sinn“ „unmittelbar einleuchtend ist“ (ebenda). Spitta nahm die Gebote in der ersten

Strophe von BWV 682 offenbar nicht so stark wahr wie die in BWV 678. Auf die Fragen (2) und (3) geht er gar nicht ein.

Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 460f., schreibt:

[In BWV 682] „wo er die wunderbare Auslegung des ‚Vaterunser‘ im Lutherschen Katechismus wiedergeben will, verwendet Bach die aufgelöste Tonlinie. Leider ist dieses herrlich gedachte Stück ... in so übermäßigen Proportionen ausgeführt, daß es als Ganzes nicht mehr den erwarteten Eindruck hervorbringt ... [in BWV 682] ist es das Wort ‚Vater‘, das in der Musik immer wiederkehrt.“

Schweitzer antwortet auf keine der Fragen, und ich selbst höre keine Wiederkehr des Wortes „Vater“ in der Musik. Aber er deutet die Schwierigkeiten an, die Spieler und Hörer mit dem Stück haben können.

Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1910 (Nachdruck Hildesheim/New York und Wiesbaden 1978), Bd. I, S. 163f., bezeichnet BWV 682 als

„Ein mysteriöses Stück voll unsäglichen Zaubers für den, dem es sich einmal erschlossen hat ... Der Choral, in zwei kontrapunktierenden Stimmen in inbrünstige Kantilenen und Koloraturen aufgelöst, wird zugleich in zwei anderen in rhythmisch bestimmter Weise, als es der Kirchengesang tut, im Kanon durchgeführt; die fünfte Stimme, das Pedal, ist unabhängig. Der verschiedenartigste, ineinander gearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.“

In dieser Beschreibung werden keine Fragen beantwortet, obwohl „der verschiedenartigste ineinander gearbeitete Rhythmus“ und die „seufzende Chromatik“ sich vielleicht auf die Themen A2, A3, B1 und C1 beziehen. Wolfrum meint aber offenbar dennoch, daß das Stück faszinierend sein kann.

Als nächstes kommen wir zu Wilhelm Weismann, *Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung. Versuch einer Deutung*, BJ 1949–50, S. 57–64.

Nach meiner Meinung ist dies die erste Untersuchung, die den Blick ernsthaft auf die Dunkelheiten und auf die Bedeutung des Werkes lenkt. Weismann betrachtet BWV 682 als „das unheimlichste Stück Musik, das seiner [Bachs] Feder entfloßen ist“ (S. 60) und: „es gibt... in der gesamten Kunst wenig Werke, aus denen uns so unverhüllt die Tragödie des Menschengeschlechtes entgentritt“ (S. 64). Aber die Rätselhaftigkeit ist riesig; auf S. 57 heißt es:

„Schon die äußere Gestalt, ein mit einem verwirrenden Durcheinander seltsamer Rhythmen barock überladenes Gebilde von für ein Choralvorspiel riesenhafter Ausdehnung, in dessen Mitte die Choralmelodie 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.“

Für Weismann scheint der Hauptschlüssel zu dem Rätsel in Luthers Worten zu liegen, in denen des Chorals und denen seiner „deutschen Auslegung des Vaterunser“, die zitiert worden sind. Bis zu einer Lösung nennt er BWV 682 „das von den Organisten gefürchtetste, dem Verständnis wohl am schwersten zugängige

Werk“. Das Stück als Ganzes sieht er als ein „monumentales Panorama eines Weltzustandes, in dem alle jene Gewalten herrschen, von denen in den einzelnen Strophen des Chorals die Rede ist“ (S. 63). Demzufolge würde die Musik alle Liedstrophen umfassen (Frage 2). Dennoch erwähnt er „die Tragödie gegensätzlicher Kräfte“, die das Motiv A2 („Hemmen“) und C2 („Treiben“) zu meinen scheinen, und deutet damit Frage (3) an, obwohl er nicht klar sagt, was diese Wesenszüge darstellen oder warum ihre Gegensätzlichkeit tragisch sein soll. Unmittelbar nach der Erwähnung von Luthers Worten als Schlüssel zu BWV 682 spricht Weismann über die Choralkanon und über den „neue[n] Mensch[en]... als Träger des göttlichen Gesetzes“ (Frage 1). Nichts hiervon findet sich in den gebotenen Lutherzitat, und als Erklärung für die Kanon ist diese Behauptung vollkommen willkürlich und unbelegbar. Mir kommt es so vor, als ob Weismann in seinem Bestreben, etwas in dem Werk besonders einleuchtend zu erklären, vollkommen danebengriffe.

Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 205f., bestätigt Weismanns Aufsatz, aus dem er vorab zitiert und dessen Gedanken er indirekt wiedergibt. Die beiden sind aber über Fragen der Ausführung nicht gleicher Meinung. Im Falle von BWV 678 werden die Choralkanon dem einen Manual zugewiesen, die oberen Triostimmen einem anderen. So können die beiden Gruppen genau voneinander unterschieden und mittels geeigneter Registrierung als getrennte Einheiten gehört werden. Dies ist bei BWV 682 unmöglich, wo jedem Manual je eine Choral- und eine Triostimme zugeteilt ist und so die Melodietöne (besonders die tieferen) hauptsächlich als harmonische Stütze und Verstärkung für die bewegteren Triostimmen vernommen werden. Daher meint Keller (S. 206):

„ich habe noch nie das Stück von *einem* Spieler auch nur halbwegs befriedigend vortragen hören. Der einzige Ausweg scheint mir der zu sein, nur die Figurationsstimmen, und zwar auf zwei Manualen, selbst zu spielen, die beiden kanonischen Stimmen aber von einem zweiten Spieler auf einem besonderen Manual vortragen zu lassen ...; erst dann kann man sowohl den c. f. wie die beiden figurierenden Stimmen deutlich voneinander unterscheiden, ...“

Nach Weismann (S. 64)

„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.“

So war es vielleicht Bachs Absicht, daß die Choralkanon in BWV 682 nicht deutlich gehört werden sollten.

Christoph Albrecht (*J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“*. Versuch einer Deutung, BJ 1969, S. 46–66) beschränkt seine Bemerkungen zu BWV 682 weitgehend darauf, Spitta, Schweitzer, Wolfrum und Weismann zu kritisieren. Weismann zitiert er recht ausführlich und hält ihn durchweg für zu pessimistisch. Aber Formulierungen wie „widerstrebende Elemente“ und „gegensätzliche Kräfte“, die oben zitiert wurden, weisen nicht auf bedingungslosen Pessimismus hin. Albrecht hält es am Ende mit Spitta und dessen Beschreibung eines Merkmals, das Albrecht (S. 51) den „bohrend-beharrlichen Charakter des dominierenden lombardischen Rhythmus“ (A2) nennt. Seine vollständige Bestätigung Spittas scheint zu verhin-

dern, daß irgendeine der drei Fragen für sich behandelt wird, von einem flüchtigen Hinweis auf das Thema A2 abgesehen, der an Frage (3) erinnert.

Wenige Jahre später veröffentlichte Robin Leaver einen Beitrag mit dem Titel: *Bach's, Clavierübung III': some historical and theological Considerations* (in: *The Organ Yearbook* 6, 1975, S. 17–32). Auf S. 22f. „berücksichtigte“ er BWV 682. Er bringt Belege aus Luthers Werk für dessen Ansicht, daß die ständige Wiederholung des Vaterunsers einem Christen die Einhaltung der Zehn Gebote erleichtert. Hier scheint Leavers Antwort auf Frage (1) zu liegen. In enger Verbindung hiermit spricht er von einem „persistently repeated dotted rhythm [wahrscheinlich A2] suggestive of the Lord's Prayer being repeated again and again“ (S. 23), und dies ist sein einziger Hinweis auf Frage (3). Ein Ergebnis dieses Bestehens auf dem Hergang des gesamten Gebets, ist, daß Frage (2) sich erübrigt.

1978 veröffentlichte Gerhard Herz eine längere Untersuchung mit dem Titel: *Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen* (BJ 1978, S. 148–180). Eine große Zahl seiner Beispiele, wahrscheinlich über die Hälfte, betreffen Rhythmen wie die Dreinotenversion von A3 und weniger die Zweinotenversion, die im Motiv A2 von BWV 682 auftritt. Er zitiert das Beispiel in BWV 114/2 (unser Beispiel 1) als Bachs frühestes (S. 149) und weist auf das Schlüsselwort „Jammertal“ hin (S. 149 und 167). Viele Beispiele führt er auf den „Zeitgeschmack“ zurück, wie er es nennt. Wenn er aber Instrumentalmusik aufgreift, dann bezeichnet er (S. 175) die Rolle von Motiv A2 in BWV 682 als

„das radikalste Beispiel des lombardischen Rhythmus im gesamten Instrumentalwerk des Meisters. ... In diesem doppelkanonischen Satz ist allerdings von dem modischen Wesen dieses Rhythmus nichts mehr zu spüren. Hier sublimiert und hebt Bach den aus dem Zeitgeschmack stammenden Rhythmus auf das höchste Niveau vergeistigter Kunst.“

Man würde meinen, daß Herz wenigstens an einem Vorschlag für die Deutung eines so wichtigen Beispiels interessiert sein müßte, das er allerdings – in auffälligem Gegensatz zu der im wesentlichen identischen Motivkette in BWV 114/2, die er sehr wohl zitiert – nicht einmal als Notenbeispiel anführt. Er erwähnt auch nicht die Ähnlichkeit der Worte „Jammertal“ in BWV 114/2 und „jammervoll“ in Luthers „Auslegung des Vater Unsers“, die in bezug auf BWV 682 wichtig sind. Statt dessen bemerkt er (S. 175):

„Der Symbolismus gerade dieses Orgelchorals hat zu immer wieder neuen Interpretationen verleitet. Anstatt zu dieser beträchtlichen Zahl noch eine weitere hinzuzufügen, sei lediglich die Meinung ausgesprochen, daß die Erklärung des Symbolismus des lombardischen Rhythmus hier wohl in der rhetorischen Figurenlehre zu suchen ist.“

Herz zeigt also kein Interesse für die Fragen (1) oder (2), die wohl Hinweise enthalten hätten; er berührt lediglich Frage (3), diskutiert aber nur eines von vielen Themen und Motiven, sogar ohne auf die außerordentlich enge Parallele zu BWV 114/2 hinzuweisen, das er auf S. 149 zitierte und auf S. 167 als das „Jammertal der menschlichen Existenz (lombardischer Rhythmus!)“ beschrieb. Daß Herz auf diese Weise darauf verzichtet, sich mit einer Frage herumzuschlagen, deren Bedeutung er selbst so ausdrücklich eingeräumt hat, fällt sehr ins Auge.

Die nächsten beiden Aufsätze behandeln, wie derjenige Weismanns, ausschließlich BWV 682. Der erste, von Casper Honders, *Vater Unser im Himmelreich* findet sich in dem Sammelband „Over Bachs schouder...“, der 1985 in Groningen herauskam (S. 99–108). Obgleich Honders Weismann zwei Seiten widmet, scheint er doch nicht zufrieden mit ihm zu sein. Das musikalische Merkmal, das seine Aufmerksamkeit offenbar am stärksten erregt, ist die dritte Choralzeile, deren Eröffnung (im Gegensatz zu allen anderen Zeilen) Achtelnoten enthält, einige davon chromatisch. Honders scheint anzunehmen, daß dies eine von Bach komponierte Variante sei, aber Weismann (S. 58) hatte schon versichert, „daß diese Variante nicht von Bach herrührt“, und auf S. 63 die quälenden Harmonien behandelt, die Bach gebrauchte als er sie komponierte: „Wer wollte leugnen, daß in dieser Welt peinvoll gelitten wird?“ Es erstaunt nun, daß Honders diese Choralzeile der dritten Textzeile der dritten Strophe zuordnet: „Der heilige Geist uns wohne bei“. Bach widmet sich dieser Wesenheit des längeren in seinen Pfingstkantaten und Orgelchorälen, und in ihnen findet sich wenig oder gar kein Schmerz oder Leid, vielmehr Freude und Wohlergehen, dem Einen angemessen, den Jesus den „Tröster“ nannte.

Honders beruft sich hier offenbar auf die Zeilen 5 und 6 der dritten Strophe: „Des Satans Zorn und groß Gewalt / Zerbruch, vor ihm dein Kirch erhalt“, und bemerkt (S. 106): „De heilige Geest die het geweld van Satan breekt“ – so stehen die quälenden Harmonien der dritten Zeile wohl für den Heiligen Geist, der die Gewalt Satans bricht. Mir ist allerdings keine Bibelstelle gegenwärtig, in der steht, daß der Heilige Geist, eher als zum Beispiel der Erzengel Michael, derjenige sein soll, der die Gewalt Satans überwindet. Für mich ist es schwer zu glauben, daß die zerstörerischen Harmonien der dritten Zeile sich auf den Heiligen Geist beziehen sollen. Und die Zeilen 5 und 6, in denen in der dritten Strophe die Überwindung der Gewalt des Satans erwähnt wird, sind, wie oben gezeigt wurde, die ruhigsten Abschnitte von allen Choralkanons und scheinen daher ungeeignet für diese heftigen Worte. Demnach kann ich nicht einräumen, daß die dritte Strophe für BWV 682 passend ist. An den Fragen (1) oder (3) ist Honders nicht sonderlich interessiert, und auf Frage (2) schlägt er eine Antwort vor, die ich nicht übernehmen kann.

Der Aufsatz von Klaus Bäumlin, „*Mit unaussprechlichem Seufzen*“. *J. S. Bachs großes Vater-Unser-Vorspiel (BWV 682)* (in: Musik und Kirche 60, 1990, S. 310–320) bietet viele interessante Ideen und Anregungen. In seiner Einleitung aber warnt Bäumlin den Leser vor einer grundsätzlichen Annahme, die Frage (2) berührt, und behauptet, „daß [Bachs Vertonung] nicht nur das Vater-Unser-Lied ... zugrundeliegt, sondern verborgen ... ein zweiter Text“, nämlich Röm. 8, 22–26, dessen letzte Worte im Titel des Aufsatzes zitiert werden. Nach Bäumlin bestimmen diese Bibelverse „durchgehend den Charakter des ganzen Stückes“. Jedoch sollte auf jeden Fall erwähnt werden (was Bäumlin nicht tut), daß Bach bereits zehn Jahre zuvor Röm. 8, 26 in der achtstimmigen Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226, T. 1–145) vertont hatte.

Der Autor ist vor allem an dem abschließenden Wort „Seufzen“ interessiert und erwähnt in dem Abschnitt „Die musikalischen Elemente“ (S. 313 ff.), „die lombar-

dischen Rhythmen des Seufzens“, womit er unser Motiv A2 meint.³ Formen von „Seufzen“ sind von Bach allerdings in zahlreichen Werken vertont worden. Ich kenne über zwanzig Beispiele, aber in keinem Fall, wo mehr als eine Note gebraucht wird, ist die erste dreimal so kurz wie die zweite (wie in A2). Es würde mich wundern, wenn irgendwo in Bachs Musik ein so auffälliger lombardischer Rhythmus wie A2 für eine Art „Seufzen“ gebraucht worden wäre (ganz sicherlich nicht in BWV 226).⁴ Ich glaube deshalb, daß Bach beim Gebrauch des Motivs A2 in BWV 682 nicht an das „Seufzen“ dachte; er dachte vielmehr an das in BWV 114/2 erwähnte „Jammertal“ mit seiner in Beispiel 1 zitierten Motivkette von A2 und an das „jammervolle Leben“, das Luther in seiner „deutschen Auslegung des Vaterunsers“ erwähnt.

Bäumlin wird mit Recht von der Bedeutung des Motivs A2 angezogen. Er schießt aber über das Ziel hinaus, wenn er behauptet, daß A2 „sich durch das ganze Stück hartnäckig hindurchzieht“, und insbesondere, daß es, „solange das Beten dauert ... immerfort dieses Seufzen“ ist. Vermutlich wäre dieses letzte Zitat mindestens auf die sechs Choralkanons zu beziehen. In den letzten drei Kanons aber gibt es fünfzehn Takte, in denen 44 von den 45 Viertelschlägen das Motiv A2 nicht enthalten. Wir haben auf diese Abnahme des Motivs A2 gegen Ende von BWV 682 bereits hingewiesen und betrachten dies als ein wichtiges Merkmal. Bäumlin scheint sich dessen nicht bewußt gewesen zu sein.

Schließlich muß jeder, dem die Musik von BWV 226 und 682 vertraut ist, einen Eindruck von den Stimmungsunterschieden haben. In bezug auf BWV 682 ist über die öde Landschaft in Moll schon genug gesagt worden. BWV 226 beginnt in überschwenklichem B-Dur, das sich mit der B-Dur-Eröffnung der großen, ebenfalls achtstimmigen und doppelchörigen Lobpreis motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 hervorragend vergleichen läßt. In BWV 226 scheint Bachs Augenmerk primär darauf gerichtet zu sein, daß der Geist uns *hilft*; dies macht ihn übergücklich. Derartige Gefühle sind in BWV 682 grundsätzlich nicht enthalten. Es ist ein ernstes, sogar bitteres Werk. Die Motivketten von A2 bieten auch eine aggressivere Musik als die klagende der „Seufzen“-Abschnitte. Ich kann mich Bäumlins Interpretation von Motiv A2 als „Seufzen“ ganz und gar nicht anschließen.

³ Die Dreitonversion des Motivs A3 (die Herz in seine Behandlung der lombardischen Rhythmen einzuschließen scheint; siehe oben) wird offensichtlich ausgeschlossen, da Bäumlin „die aufsteigenden Seufzer des lombardischen Rhythmus-Motivs“ im Pedal (T. 41) erwähnt, das zweifellos Motiv A2 darstellt.

⁴ In BWV 226, T. 124–145, erscheint „Seufzen“ an die 29mal. In 26 Fällen ist die erste Note nicht kürzer als die zweite. Im Sopran I von T. 127, Sopran II von T. 129 und Tenor I in T. 130 beginnt das Wort mit einer Achtelnote auf einem Taktschwerpunkt, gefolgt von einer synkopierten Viertelnote. Diese Ausnahmen können klar auf die drei oder vier synkopierten Viertelnoten zurückgeführt werden, die der Komposition einiger früherer Worte bei den ersten beiden Sopran-einsätzen (und auch einiger späterer) besonderes Gewicht verliehen. Demnach ist dies keineswegs ein Merkmal für das Wort „Seufzen“ allein (vgl. „beste“ im Sopran I, T. 126) und sicherlich kein Beispiel für lombardischen Rhythmus. Viel bezeichnender für die musikalische Umsetzung von „Seufzen“ sind durch Pausen unterbrochene Melismen wie in Sopran I, T. 130f., Alt I, T. 132f., und besonders in beiden Tenorstimmen von T. 138–145. Bescheidenere Vertonungen dieser Art gibt es in BWV 73/4, 135/4 und an einigen anderen Stellen.

Im Hinblick auf Motiv C2, die triolische Figur, stimmen wir besser überein. Bäumlin bezeichnet es als „ein Motiv des Geistes“, während ich es mir als eine Gegenkraft zu dem zerstörerischen Motiv A2 gedacht habe, hervorgerufen durch die im Pedal von Motiv C1 aufsteigende Chromatik.

In seiner Behandlung der Choralkanon (Frage 1) entwickelt Bäumlin eine interessante Gedankenfolge. Bei ihm ist die obere Kanonstimme der Geist und die untere die menschliche Seele. In den Zeilen 1, 3 und 5, in denen die obere Stimme zuerst einsetzt, würde der Geist der Seele zum Gebet „verhelfen“. In den Zeilen 2, 4 und 6 würde die Seele, gestärkt durch diese Hilfe, von allein beginnen und erst dann vom Geist unterstützt werden. Wenn eine Erklärung in dieser Art verlangt wird, so bietet Bäumlin sie. Ist aber ein derart regelmäßiger Wechsel ein eindeutiger Hinweis auf das Zusammenspiel von Geist und Seele, von dem so oft gesagt wird, daß es nicht vorhersehbar sei, und dies in einem Werk, das sovielmehr willkürliche und eigenartige Züge trägt?

In dem kurzen Abschnitt „Der Name“ wird der Versuch unternommen, Bachs Namen in BWV 682 zu entdecken (die letzten vier Noten von Beispiel 1 sind B A C H, und Bäumlin bemerkt transponierte Versionen hiervon in Takt 4, 16, 22 und 56, alle in Ketten des Motivs A2). Am stärksten beeindruckt zeigt sich Bäumlin durch Takt 41, der nach seiner Auffassung gemäß der Bachschen Zahlensymbolik für „J. S. Bach“ steht. Dieser Takt wurde mit seinem einmaligen Gebrauch von A2 im Pedal bereits besprochen. An einer Stelle schreibt Bäumlin (S. 318):

„Was Bach hier an innerer Dramatik und Bewegung des Gemüts musikalisch verdichtet, entzieht sich der Beschreibung.“

Dennoch versucht er eine Beschreibung als

„eine wahrhaft herzerreißende dissonante Spannung und Intensität des Affekts.“

Und ich stimme ihm tatsächlich zu.

Aber hier irgendwie, fast zufällig, stößt er auf den Gegenstand von Frage (2): An welche Strophe dachte Bach? Und er wählt Strophe 1, aber ohne Begründung. Bei dieser Wahl stimme ich – entgegen Honders – entsprechend dem oben Gesagten mit ihm überein. Vielleicht ist es für die Diskussion hilfreich, wenn man die jeweils dritte Zeile der Strophen 1 und 3 der entsprechenden Choralzeile von BWV 682 unterlegt:

Strophe 1: Brü-der sein und dich ru-fen an

Strophe 3: Der hei-lig Geist uns woh-ne bei

Honders ist mit „Geist“ als dem höchsten Ton und mit der lang ausgehaltenen ersten Silbe von „wohne“ einverstanden. Bäumlin leuchtet die lang ausgehaltene Note für die erste Silbe von „rufen“ ein, aber er verliert kein Wort über das „und“ auf der höchsten Note. Ich denke aber, daß es gewichtige Gründe dafür gibt. Wenn Strophe 1 maßgebend ist (wie ich meine), dann ist die dritte Zeile die einzige mit mehr als einem Gebot. Es wurde bereits gesagt, daß Gebote denen, denen sie erteilt werden, Leiden verursachen. Demnach müßte in der Musik für diese Zeile ein stärkeres Leiden ausgedrückt sein als in derjenigen für die anderen, und dies ist der Fall. In solchem Zusammenhang gewinnt das einfache Bindewort „und“

Beispiel 15: BWV 682

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-8) features a single treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with a simple accompaniment. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 6, 7, and 8 are indicated above the staff. Section labels A, A1, A2, A3, B, B1, and B2 are placed near their respective measures. The second system (measures 10-11) is a grand staff with treble, middle, and bass clefs. Measure numbers 10 and 11 are indicated above the treble staff. Section labels C, C1, and C2 are placed near their respective measures. The third system (measures 32-35) is also a grand staff. Measure numbers 32, 61, 62, 63, and 64 are indicated above the treble staff. Section labels D and B2 are placed near their respective measures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

eine vorausdeutende Position. Am Schluß des ersten Gebots „Brüder sein“ stehend, warnt es: „doch es kommt noch ein weiteres Gebot“, und das Pedal steigt chromatisch durch das Leidensmotiv B1 zu seinem längsten Schweigen hinab. Wenn das „und“ hier als ein bedeutungsvolles Wort angenommen werden kann, dann läßt sich auch seine Position unter der höchsten Note des Chorals verstehen. Meine einzige Kritik an Bäumlin in dieser Sache wäre die, daß er seine versuchsweise getroffene Entscheidung zugunsten von Strophe 1 nicht weiterverfolgt hat. Aber im letzten Absatz (S. 320) scheint er einen solchen Gedanken geradezu abzulehnen:

„Und vor allem dürfte man nicht vergessen, ... alle neun Strophen des Liedes ‚Vater unser im Himmelreich‘ singen zu lassen.“

Sie können aber nicht zu BWV 682 gesungen werden, und ich bleibe bei der Überzeugung, daß die Bedeutung der meisten (nach Strophe 1) zu der Musik nicht paßt.

Als letzter sei Peter Williams erwähnt, der in Band 2 seines dreibändigen Werkes *The Organ Music of J. S. Bach* (Cambridge 1980–1984) auf S. 210–212 BWV 682 behandelt und die eben dargelegten Gedanken von Weismann, Keller, Leaver, Herz und – gleichsam im Vorgriff – Bäumlin mitberücksichtigt, auf die er meist, aber nicht immer, zustimmend verweist.⁵ Diese Kenntnis der vorhergegangenen Untersuchungen macht den folgenden Satz umso bemerkenswerter (S. 211): „... the technical details of the piece have been insufficiently studied in comparison to its putative symbolisms.“ Und er fährt fort: „... specific questions – such as whether the chromatic lines [Motive B1 und C1] or the short appoggiaturas [Motiv A2] are to be seen as rhetorical figures – can be understood only by close attention to the motifs themselves.“ Williams scheint eine solche Annäherung vielmehr zu befürworten, da er hinzufügt:

„It could be that the composer is inviting such interpretations. Certainly the motifs – unlike those of the following chorale [BWV 683, der Manualsatz des Vaterunsers] – convey a sense of strained effort; and a canonic cantus firmus is associated with the idea of Law or imitatio ... the lengthening of the cantus-firmus notes in bars 67–70 is unnecessary harmonically.“

Was immer man von den dargelegten Argumenten halten mag, sie können zumindest für sich beanspruchen, daß sie „close attention to the motifs themselves“ widmen. Und vor allem, wenn der Hörer von BWV 682 „a sense of strained effort“ empfindet, dann scheint die Suche nach den „putative symbolisms“ in einer Musik, die ausdrücklich mit einem Text verbunden ist, gerechtfertigt.

Schluß

Ohne weiter darauf einzugehen, ob die von mir herangezogenen Darstellungen zutreffen oder nicht, sei doch bemerkt, daß in keiner der ernsthafte Versuch gemacht wird, allen drei Fragen nachzugehen, die zu Beginn des Anhangs gestellt wurden.

⁵ Vgl. Williams (geschrieben vor 1984): „... it is still possible to see ... the appoggiaturas as ‚chains of sighs““ und Bäumlin (geschrieben um 1990): „... die lombardischen Rhythmen (bringen) das Seufzen“. Ich weiß nicht, wo Williams das Zitat der ‚chains of sighs‘ fand. Wie ich oben hinreichend dargelegt habe, stimme ich mit keiner dieser Äußerungen überein.

Ich bin sicher, daß diese Fragen aus verschiedenen Richtungen und Blickwinkeln die Diskussion in dem vorangehenden Aufsatz stützen und verdeutlichen. Sie wurden in dem Bemühen um größtmögliche Objektivität gestellt. Meiner Meinung nach wurden sie durch die Beispiele aus anderen Bachwerken und die Diskussion über deren Verwendung in BWV 682 weiter gestützt. In der vorstehend erwähnten Literatur wurde nichts Vergleichbares versucht.

Weismann scheint ein solches Vorgehen ausdrücklich abzulehnen mit der Bemerkung (S. 63):

„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“.

Ich bleibe (offenbar mit Williams) dennoch bei der Überzeugung, daß eine solche Untersuchung von Wert sein kann, unabhängig davon, ob der vorliegende Versuch so bezeichnet werden kann oder nicht. BWV 682 ist sehr kompliziert, wenn es aber die Würdigungen verdient, die ihm durch viele der genannten Autoren zuteil werden, dann verdient es auch diese umfassende Analyse. Mein persönlicher Eindruck ist der, daß jeder Teil alle anderen verstärken kann. Sie hängen an zahllosen Punkten zusammen. Je mehr Teile also der Prüfung auf Zusammenhang standhalten, desto stärker ist das übergreifende Argument. Wenn wir mit einem weiteren Zitat von Weismann (S. 57) schließen dürfen, so wäre in Wahrheit das Ziel für Spieler und Hörer

„in der Lage [zu sein], einen Sinn in dieser rätselhaften Gestalt zu erspüren, der die einander widerstrebenden Elemente an eine höhere Absicht bindet.“