

**<Dem höchsten Gott allein zu Ehren>**

Autor(en): Peter Holstein  
Quelle: Basler Stadtbuch  
Jahr: 1965

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/34ee6852-3513-4714-918f-baeb53d7db88>

**Nutzungsbedingungen**

Die Online-Plattform [www.baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

## «Dem Höchsten Gott allein zu Ehren»

*Von Peter Holstein*

Zu einem Zyklus Bachscher Orgelwerke in der Pauluskirche

Unter dem bescheidenen Titel eines «Orgel-Büchleins» hat Johann Sebastian Bach seine umfangreichste Sammlung von Choralbearbeitungen vereinigt und ihr am Schlusse der autographen Überschrift eine doppelte, scheinbar unbescheidene Widmung mitgegeben: «Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, / dem Nechsten, draus sich zu belehren.»

Sicher ist Sebastian Bach, des Eisenacher Stadtpfeifers «Joh. Ambrosii Bachens jüngster Sohn», nicht der einzige große Tonschöpfer, über dessen Werk der irdische Abglanz des Göttlichen liegt — Mozart, um nur einen zu nennen, steht ihm ebenbürtig zur Seite —, aber nur er hat es wagen dürfen, alle seine Musik so bedingungslos und demütig in den Dienst des Höchsten zu stellen («. . . und soll aller Music Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Music, sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyer»). Wenn aber Bach seine Manuskripte mit den Anfangsbuchstaben des «Soli Deo Gloria» versehen hat, so hat er damit auch gleichzeitig seinen eigenen Namenszug dazugesetzt; denn bei fortlaufend numeriertem Alphabet entspricht die Summe der Initialen J. S. B. ( $9 + 18 + 2 = 29$ ) auch derjenigen des S. D. G. ( $18 + 4 + 7 = 29$ )!

Man ist sich oft zu wenig bewußt, daß das Lebenswerk des «Directoris Chori Musici u. Cantoris» an der Leipziger Thomasschule aus dem Ringen des gläubigen Christen wider die «Vernunft» seines Zeitalters erwachsen ist und daß es undenkbar gewesen wäre ohne Bachs tiefe Verbundenheit mit

der Überlieferung der lutherischen Kirche und ohne sein das übliche Maß an theologischer Bildung weit übersteigendes Wissen um Evangelium und Choral. Aus dieser Tatsache erheben sich zwei Forderungen, denen leider nicht immer nachgekommen wird: Zu einer wahrhaften «Gemüths Erzeugung» durch ein Bachsches Werk kann als Interpret nur verhelfen, wer im gleichen Geiste und in gleichem Wissen nachzugestalten sucht, und kann als Hörer nur gelangen, wer weit sein Herz öffnet und nicht bloß die Kunstfertigkeit der Komposition oder der Wiedergabe bewundert.

In dieser Richtung mag vielleicht die «Belehrung des Nächststen» verstanden werden. Beim «Orgelbüchlein» handelt es sich aber auch um ein Unterrichtswerk für «anfahende Organisten», welchen darin «Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen». Diese fünfundvierzig meist kurzen Choralvorspiele aus der Weimarer und Köthener Zeit, der fruchtbarsten Schaffensperiode des Orgelkomponisten Bach, zeigen nicht nur die meisterhafte Satzkunst ihres Schöpfers, der sich schon mit seinen frühen Werken hoch über alle Vorbilder und Vorgänger erhoben hatte, sie lassen zudem auch etwas von der Persönlichkeit des Lehrers Bach erahnen, dessen Unterricht nach Berichten von Zeitgenossen und Schülern ungemein vielseitig und anregend gewesen sein muß: «In der Beurteilung der Arbeiten war er . . . streng. Jedoch schätzte er alles wirklich Gute und gab ihm seinen Beifall. — Alle seine Urteile über andere Künstler und ihre Werke waren freundlich und billig» (Forkel).

Die Choralbearbeitungen aus der Zeit des «Orgelbüchleins» sind in ihrem Aufbau mehrheitlich auch für den in Formenlehre wenig bewanderten Musikfreund erfaßbar. Als vielleicht wichtigstes und auffälligstes Stilmerkmal dürfte gelten, daß in der Regel sämtliche Gegenstimmen zum cantus firmus, zur eigentlichen Chormelodie also, in ganz enger Beziehung zum Text des Chorals, zum Wort, stehen und gleichsam dessen musikalische Ausdeutung darstellen. In der Art, wie die Chormelodie selber behandelt wird, durch bestimmte rhythmische und melodische Gegenmotive oder mit der formalen Anlage des Tonsatzes können sogar Hinweise

auf eine bestimmte Strophe des Chorals gegeben sein. In den Werken aus dieser ersten großen Schaffenszeit finden sich auch schon mathematische Beziehungen und Symbolzahlverhältnisse, welche eine so bedeutsame Rolle in Bachs späteren Kompositionen spielen. Daß zu seinen Lebzeiten die Leipziger Kirchgänger ein enges Verhältnis zum Choral gehabt haben, kann man mit Sicherheit annehmen; ob sie allerdings gespürt und verstanden haben, daß ihr Kantor in seinen Choralbearbeitungen sozusagen keine Note geschrieben hat, die nicht auf den Choral selber zurückzuführen wäre, dürfte doch wohl fraglich sein. Mit den späteren umfangreichen, den Rahmen des einfachen Vorspieles bei weitem sprengenden choralgebundenen Werken wendet sich der größte aller Orgelkomponisten lediglich noch an die «Kenner von dergleichen Arbeit» (er steht mit ihr ja auch einsam inmitten einer musikalisch bereits anders empfindenden Umwelt): Sein umfassendes christliches Bekenntnis legt er mit den gewaltigen «großen» und «kleinen» Fassungen der Katechismus-Choräle im «Dritten Theil der Clavier Übung» ab; die enge Verwandtschaft zwischen der Tonsprache der Kantaten und derjenigen in den Orgelwerken zeigt er durch sechs Transkriptionen auf, die sogenannten Schüblerschen Choräle; kurz vor seinem Tode sichtet er noch einmal seine Arbeiten und hinterläßt der Nachwelt das musikalische Vermächtnis der «Achtzehn Leipziger Choräle», mit denen er Beispiele für jede gebräuchliche Art der Choralbearbeitung vorlegt; und bis zuletzt beschäftigen ihn die in unmittelbarer Nähe der «Kunst der Fuge» stehenden «Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm' ich her».

Seine Zeitgenossen haben Bach vielmehr als virtuoson Orgelspieler denn als Komponisten bestaunt: «Sein großes Genie . . . brachte auch die Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war, und nach ihm schwerlich sein wird», berichtet Forkel, und im Nekrolog stellen C. Ph. E. Bach und J. F. Agricola fest, «daß Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen ist, den man jemals gehabt hat . . . und zwar mit Händen und Füßen zugleich . . .». Und noch zwei Men-

schenalter nach Bachs Tod schreibt Zelter, in dessen Schrank allerdings auch wohlverwahrt das Manuskript der Matthäuspassion ruht, an seinen Freund Goethe: «Man soll ihm auf die Orgel folgen. Diese ist seine eigentliche Seele, der er den lebendigen Hauch unmittelbar eingibt.»

Der Ruhm der Bachschen Orgelkunst hat sich in erster Linie auf seine freien Werke bezogen, auf die Praeludien und vor allem auf die (oft zugehörigen) Fugen, auf die Fantasien, die Toccaten, auf die Passacaglia und die Triosonaten. Sie alle geben dem Spieler Gelegenheit, seine ganze Kunst zur Geltung zu bringen. Auch heute noch trifft der konzertierende Organist seine Auswahl unter einigen zehn «großen Bach»-Stücken — einzelne sind geradezu volkstümlich geworden (die d-moll-Toccatà etwa und die dorische Toccatà, auch das Praeludium und die sogenannte Tripelfuge in Es gehören dazu) —, und nur höchst selten verirrt sich ein choralgebundenes Werk in die Konzertprogramme, obschon die Orgelchoräle an das technische Können der Organisten mindestens so hohe Anforderungen stellen wie die freien Stücke.

Diese ungerechtfertigte Vernachlässigung der Orgelchoräle und einzelner weniger beliebter freier Werke war es vor allem, welche den Basler Organisten Eduard Müller bewog, während der Konzertsaison 1963/64 das gesamte nachweisbar von Bach stammende Orgelwerk zur Aufführung zu bringen. Die Musikfreunde Basels und unzählige aus weitem Umkreis wußten dem als Cembalisten und Organisten seit Jahren international berühmten Künstler Dank für sein Unterfangen; ein oftmals an die tausend Personen zählendes Publikum — viele junge Hörer waren darunter — fand sich vom Reformations-Sonntag des Jahres 1963 bis zum ersten Sonntag des folgenden Sommers regelmäßig alle zwei Wochen in der Pauluskirche ein und entwickelte sich im Laufe der sieben Konzerte von Freunden der Orgelmusik zu «Kennern von dergleichen Arbeit». Allein schon die Gestaltung des Gesamtprogramms war eine Meisterleistung: Im Ablauf des Kirchenjahres und nach einzelnen kirchlichen Themenkreisen geordnet erklang das vollständige Choralwerk (ohne die aus-

gesprochenen Jugendarbeiten und ohne die von der Wissenschaft zu Recht angezweifelten Stücke). Die freien Werke, einschließlich der wohl für Pedalcembalo geschriebenen Trio-sonaten, aber mit Ausnahme der vier in ihrer Art einmaligen Duette, bildeten die Rahmenstücke und die trennenden und auch verbindenden Mittelpfeiler der einzelnen Programme.

Eine der eindrucklichsten Erkenntnisse aus dem ganzen Zyklus war nur dank dieser vorzüglichen Programmgestaltung möglich. Es hat sich nämlich gezeigt, daß zahlreiche der freien Werke dieselben Motive oder harmonischen Wendungen enthalten, welche sich in choralgebundenen Stücken auf ganz bestimmte Textstellen beziehen, daß also eine sehr nahe Verwandtschaft zwischen den beiden Kompositionsgattungen besteht und daß darum für manches Praeludium, für manche Toccata oder Fantasie auf Grund solcher innerer Kennzeichen eine klare Zuordnung zu einem kirchlichen Themenkreis zu bestehen scheint. Dies tritt besonders deutlich im Gedanken- gut um Tod und Auferstehung, in der ganzen Jenseits-Sehnsucht des Barockmusikers Bach zutage. Außerordentlich stark kamen derartige Verbindungen beispielsweise im vierten Konzert, dem ersten Weihnachtsprogramm, zum Ausdruck: inmitten von strahlenden, festlichen Dur-Klängen wandte sich das musikalische Geschehen oftmals unvermutet zu dissonant oder chromatisch getrübt, erschreckendem Dunkel und schilderte so die nahe Beziehung zwischen Weihnacht und Passion.

Eduard Müllers Wiedergabe der Werke war großartig. Man darf ohne die geringste Übertreibung feststellen, daß sein Orgelspiel einen Grad der Meisterschaft erreicht hat, der kaum zu überbieten ist. Zur immer schon vorhandenen technischen Vollkommenheit, die ihn scheinbar mühelos die schwierigsten Stücke bewältigen läßt, zur oftmals gerühmten werkgetreuen Registrierkunst, zur überlegenen Gestaltungskraft ist im Laufe der Jahre ein reiches Wissen gekommen um die formalen, die inhaltlichen Gegebenheiten, um die vielfach verschlungenen Geheimnisse, welche Bachs Orgelwerken in so besonderer und einmaliger Weise eigen sind.

Die rund hundertvierzig Orgelwerke Johann Sebastian

Bachs sind im Rahmen dieser Konzertsreihe zwar außerhalb des Gottesdienstes erklingen, in den sie eigentlich gehören; und doch ist ein jedes im Geiste seines Schöpfers entstanden, der wohl in berechtigtem Stolze das «Orgelbüchlein» «dem Nächsten, draus sich zu belehren» gewidmet hat, zu allererst aber und in gläubiger Demut «dem Höchsten Gott allein zu Ehren».