

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 18 (1998)

Artikel: Johann Sebastian Bachs vermeintliche "Arnstädter Gemeindechoräle"

Autor: Sackmann, Dominik

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835304>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Johann Sebastian Bachs vermeintliche «Arnstädter Gemeindechoräle»

Dominik Sackmann

Das Bild, das die Nachgeborenen sich von einem Repertoire von Musik der Vergangenheit machen, wird wesentlich geprägt von den hinterlassenen Kompositionen und von direkten oder indirekten verbalen Quellen. Der Zusammenhang zwischen beiden Quellenbereichen wird vor allem dann wichtig, wenn sich die Funktionen historischer Musik in ihrer Entwicklung bis heute gewandelt haben. Dies gilt besonders anschaulich für einen bestimmten Bereich funktionaler Musik, für die liturgische Musik, speziell die gottesdienstliche Orgelmusik. Gerade weil diese Praxis auch heute noch zum kirchenmusikalischen Alltag gehört, ist man geneigt, Erfahrungen der Gegenwart ungefiltert auf die Vergangenheit zu projizieren, und darum liegen irreführende Rückschlüsse auf die Gepflogenheiten vergangener Jahrhunderte auf der Hand. Um so willkommener muss es darum sein, wenn eine unseren eigenen Bräuchen geradezu diametral entgegengesetzte Praxis des frühen 18. Jahrhunderts sowohl durch musikalische als auch durch verbale Schriftdokumente belegt ist. Das aus heutiger Sicht zunächst Befremdliche kann dann als um so glaubhafter und darum um so wahrheitsgetreuer akzeptiert werden.

Von den allermeisten Orgelchorälen¹ von Johann Sebastian Bach wissen wir heute nicht genau, ob und wo sie ihren Platz in der lutherischen Liturgie hatten². Eine Ausnahme bilden scheinbar die sogenannten «Arnstädter Choräle». Unter Organisten ist die Ansicht verbreitet, bei diesen Stücken hande-

1 Der Begriff Orgelchoral wird unspezifisch als Sammelbezeichnung für alle Arten von cantus firmus-gebundenem Orgelspiel verwendet, hier allerdings beschränkt auf Bearbeitungen deutscher Kirchenliedweisen, siehe Arno Forchert und Rudolf Innig, Art. «Orgelchoral» in: *MGG* 16, Kassel 1979, Sp. 1445. – Der Verfasser bedankt sich bei Jean-Claude Zehnder (Basel) für seine Anregungen zu Bachs frühen Orgelchorälen.

2 Aus der neueren Literatur seien speziell die Untersuchungen von Peter Williams, George Stauffer und Ernest May genannt: Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Band II, Cambridge 1980, S. 255–286 *passim*; ders. *The Organ Music of J. S. Bach*, Band III: A Background, Cambridge, 1984, S. 1–47; George Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach* (= *Studies in Musicology* 27), Ann Arbor 1980, S. 137–144; Ernest May, «The Types, Uses, and Historical Position of Bach's Organ Chorales», in: *Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practices*, hrsg. von George Stauffer und Ernest May, Bloomington 1986, S. 81–101.

es sich um Begleitsätze, also um ausgeschriebene Orgelbegleitungen zum Choralgesang der Gemeinde (oder Kantorei). Dies ist anscheinend doppelt belegt: zum einen in der Überlieferung der Musik in zwei Fassungen, zum anderen durch detaillierte Anhaltspunkte in den Protokollen des Arnstädter Konsistoriums vom 21. Februar 1706. Dort heisst es: «Halthen Ihm vor daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden. Er habe ins künftige wann er ja einen *tonum peregrinum* mit einbringen wolte, selbigen auch außzuhalten, vnd nicht zu geschwinde auf etwas anders zu fallen, oder wie er bißher im brauch gehabt, gar einen *Tonum contrarium* zu spiehlen.»³

Wie Konrad Küster gezeigt hat, spielt dieser Passus im Arnstädter Protokoll, das ja nicht den exakten Wortlaut der damaligen Diskussion wiedergibt, nur eine untergeordnete Rolle⁴. Viel wichtiger sind in dieser «Generalabrechnung», wie Küster es mehr als einmal nennt, die Vorhaltungen, daß sich Bach zu lange in Lübeck aufgehalten habe und dass es «gar befrembdlich» sei, «daß er bißher gar nicht *musiciret* worden, deßen ursach er geweßen, weiln mit den Schülern er sich nicht *comportiren* wollen.»⁵

Die Zusammenschau aller verfügbarer Quellen führte auch Konrad Küster zu der Einsicht, dass für Bach «in dem Arnstädter Organistensystem eine gewisse Narrenfreiheit» bestand⁶, und es ist anzunehmen, dass diese sich auch künstlerisch äusserte. Der Beweis, dass er ohne Rücksichten auf eine Neuem eher reserviert gegenüberstehende Zuhörerschaft «viele frembde Thone mit eingemischet», findet sich eben im Arnstädter Protokoll vom Februar 1706⁷.

3 Bach-Dokumente, Band II: (im folgenden: Dok. II) *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke), Kassel 1969: Dokument 16, s. 19–21, zit. S. 20.

4 Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart, 1996, S. 138–140.

5 Ebda.

6 Ebda., S. 137.

7 Markus Schiffner hat zudem auf die soziale Zugehörigkeit der Gottesdienstbesucher der Arnstädter Neuen Kirche hingewiesen: «Die Oberkirche war im wesentlichen der Herrschaft und den besser gestellten Bürgern vorbehalten, das ‚gemeine Volk‘ brauchte eine eigene Kirche. Und dieses gemeine Volk war die Kirchengemeinde Johann Sebastian Bachs. [...] Zudem sah sich Bach [sc. im Vergleich zur Musikpflege der Oberkirche (Anm. DS)] der weniger gebildeten, kunstverständigen Kirchengemeinde gegenüber.» Markus Schiffner, «Johann Sebastian Bach in Arnstadt», in: *Beiträge zur Bachforschung*, Band 4, Leipzig 1985, S. 17. Schiffner konstatiert – ohne Quellenangabe –, die «gottesdienstlichen Orgelbegleitnormen, wie sie bis dato in Arnstadt gepflegt wurden», seien «vereinfachend» gewesen (ebda., S. 20).

Aus dem Gebrauch des Wortes «bißher» in diesem Schriftstück geht auch hervor, dass Bach nicht erst, wie vielfach behauptet wird, nach seiner Rückkehr aus Lübeck, sondern schon zuvor auf diese Weise die «Gemeinde *confundiret*» hatte⁸.

Eine Gruppe von vier Orgelchorälen (BWV 722, 729, 732 und 738), die in Bachforschung und -pflege immer wieder mit dieser Kritik des Arnstädtter Kirchenrates in Zusammenhang gebracht wurde, ist in zwei unterschiedlichen Versionen überliefert: Neben der vollständig ausgearbeiteten Niederschrift mit dem Titel «Vier Weynachts Chorale» innerhalb der Sammlung Mempell-Preller (Musikbücherei der Stadt Leipzig Ms. x 7) existieren diese vier Choräle auch als zweistimmig notierte Aussenstimmensätze mit Generalbassbezifferungen auf S. 241f. einer Sammelhandschrift aus dem Nachlass von Johann Ludwig Krebs (Berlin Mus. ms. Bach P 802 [zit. als P 802], S. 241f.), und zwar in derselben Reihenfolge wie in der Leipziger Handschrift.⁹

Neuerdings hat sich Matthias Schneider mit diesen vier Orgelchorälen beschäftigt¹⁰. Er ist davon ausgegangen, dass die bezifferten Fassungen Skizzen darstellen, die ausgeschriebenen vier- bis siebenstimmigen Choralvor spielen hingegen als Exempel zu betrachten sind, «wie Bach sein Choralspiel gestaltete.»¹¹ Die beiden hervorstechenden Merkmale dieser (und weiterer wahrscheinlich ebenfalls früher) Orgelchoräle sind die vornehmlich akkordischen, zum Teil gewagten Harmonisierungen der Choralmelodie, welche sich fast ständig in der Oberstimme befindet; einen merklichen Gegensatz dazu bilden die in raschen Notenwerten notierten, meistens einstimmigen Figuren tationen zwischen den einzelnen Zeilen (oder Versen) der Liedstrophen.

8 Küster (s. Anm. 4), S. 140.

9 NBA IV/3: *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle, Krit. Bericht* (Hans Klotz), Kassel 1962, S. 29, 31, 47f. (BWV 722/a), S. 52f. (BWV 729/a), S. 55 (BWV 732/a), S. 59f. (BWV 738/a). Zur genaueren Beschreibung der beiden genannten Quellen, s. NBA IV/2: *Die Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift, Krit. Bericht* (Hans Klotz), Kassel, 1957, S. 40 bzw. 21–25; zu P 802 ausserdem: Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem «Krebs'schen Nachlass» unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J.S. Bach* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1), Hamburg 1969.

10 Matthias Schneider, «...dass die Gemeinde drüber confundiret worden». Zu Bachs «Arnstädtter Chorälen» für Orgel, in: *Bach in Greifswald. Zur Geschichte der Greifswalder Bachwoche 1946–1996*, hrsg. von Matthias Schneider (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 3), Frankfurt am Main 1996, S. 111–125.

11 Ebda., S. 113.

Matthias Schneider hat mit plausiblen Argumenten dargelegt, dass die ausgeklügelten Harmonisierungen den Tonhöhenverlauf der *Cantus firmus*-Melodie unterstützen und profilieren und vor allem den jeweiligen Choraltext und dessen theologischen Gehalt mit musikalischen Mitteln auslegen, durch die Wahl der Harmonien, durch die Stimmenzahl, durch die Fortschreitungen der Stimmen wie auch durch deren Bewegungsgeschwindigkeit. Auch die Zwischenspiele sind häufig als inhaltliche Ausdeutungen des Gehalts der vorangegangenen Textzeile zu verstehen.¹² Damit hat sich anscheinend die Vermutung bestätigt, dass der enge Bezug von Musik und Choraltext ein Grundzug von Bachs Orgelchorälen ist, ja dass dessen Intensität und anschaulichkeit sich geradezu als ein Mittel für Echtheitsbestimmungen in Bachs frühem Orgelwerk anbieten.¹³

Schneider ging davon aus, dass es sich bei beiden Aufzeichnungen, den bezifferten wie den ausgeschriebenen, um Begleitsätze handelt, d.h. dass der Organist diese Choralbearbeitungen spielte, während die Gemeinde den *Cantus firmus* (wohl einstimmig bzw. in Oktaven) sang. Heute sei eine derartige Begleitung unmöglich, weil die «Gemeinden in der Regel schneller singen und die Zeilenzwischenspiele deshalb sowohl überflüssig als auch unüblich geworden sind.»¹⁴ Dennoch sei hier die alte Frage noch einmal aufgeworfen: Waren zu Bachs Zeit diese vier Choralsätze mit ihrer vertrackten Harmonik und ihren ausgreifenden Zwischenspielen denkbare oder gar zulässige Begleitungen zum Gemeindegesang?

Merkwürdigerweise lieferte Schneider selbst die eindrücklichsten Argumente gegen diese auch von ihm vertretene Annahme. Denn selten bereiten die Zwischenspiele «den Einsatzton der nächsten Choralzeile vor.»¹⁵ Im von ihm angeführten Beispiel, «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich» BWV 732 (T. 10) findet nicht nur eine Auflösung «zu Beginn der sich anschliessenden letzten Choralzeile» statt, sondern dem Wiedereinsatz des *Cantus firmus* auf demselben Melodieton geht dessen harmonische Umdeutung voraus und die

12 Allerdings fehlt bei Schneider der Hinweis auf die entsprechenden Überlegungen von Philipp Spitta in: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1. Band: 1873, Reprint Wiesbaden 1979, S. 586f.; vgl. auch Williams *Organ Music II* (s. Anm. 2), S. 273 bzw. 275 (zu BWV 720 bzw. 732).

13 Werner Breig, «Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen», in: *Beiträge zur Bachforschung, Band 9/10: Johann Sebastian Bach. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 11./12. September 1989, Leipzig 1991*, S. 293–303; sowie Dominik Sackmann, «Der Yale-Bach. Beobachtungen zur Handschrift US-NH (Yale) KM 4708 und deren Umfeld», ebda., S. 165–172.

14 Schneider, S. 112.

15 Ebda., S. 114.

Singenden müssen in der Oberseptime zum Schlusston des Zwischenspiels einsetzen. Wie können Gemeindeglieder wissen, dass ihrem länger als bei den vorigen Versübergängen herausgezögerten Einsatz ein neuer (Grund-) Ton vorangeht?

BWV 732: Takt 10–12



Wenn es die Aufgabe des Organisten war, den «Gesang in Ordnung zu halten»¹⁶, der früher kaum langsamer¹⁷ (und lauter¹⁸) gewesen sein dürfte als

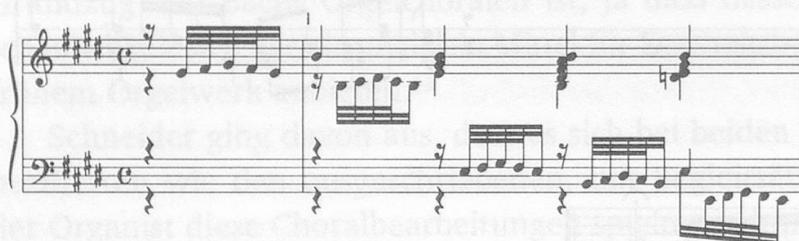
16 Diese Grundforderung findet sich in dieser Formulierung in zahlreichen Quellen, sogar bei: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, XVIII. Hauptstück, Anmerkung zu § 83, S. 329.

17 Martin Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 13), Regensburg 1957, S. 144 (ebenso Schneider, S. 111). Als Beleg dafür aus Bachs Tätigkeitsbereich kann der 4. Abschnitt aus der Bestallungsurkunde dienen, die Bach am 14.1.1714 der Behörde der Hallenser Liebfrauenkirche zurückgesandt hat: «sich befleissigen, ... Choral-Gesänge... langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen», s. *Dok. II*, S. 50 f. – Blindow führt entgegen seiner eigenen, gleichlautenden Behauptung aber durchaus auch ein Gegenargument an: «Bronner macht in seinem (Hamburger) Choralbuch 1715 einige Tempoangaben für den Organisten. Er gibt hier drei Stufen an: Adagio, Grave und Allegro. Diesen Tempobezeichnungen fügt er noch folgende Lieder als Beispiele hinzu: [...] Allegro: ‹Christ ist erstanden›, ‹Der Tag, der ist so freudenreich›, ‹Allein Gott in der Höh›. [...] Das Allegro behält er dagegen den Weihnachts- und Osterliedern und Dankchorälen vor.», Blindow, S. 143. Also müsste Schneider für die «Vier Weynachts Chorale» eher eine Ausführung im Allegro-Tempo voraussetzen.

18 Blindow belegt diese Ansicht mit einem Zitat aus Johann Mattheson, *Der vollkommene Capell-Meister*, III. Teil, 25. Kapitel, §15, Hamburg, 1739, S. 471. Aus dieser Textstelle geht aber hervor, dass die Orgel so laut war, dass der Organist die Gemeinde nicht mehr hören konnte, weil sie wohl zu leise sang (Blindow S. 144, ebenso Schneider S. 111).

heute, dann drang er doch wohl darauf, rechtzeitig – im Verhältnis zu den folgenden Notenwerten – zu beginnen, damit die langsam singende, und wohl auch zu spät einsetzende Gemeinde den Anfangston nicht über Gebühr kürzen würde. Wenn aber in BWV 732 die Orgel sogar nach dem eigentlichen Einsatz der Choralmelodie, nach dem Viertel-Grundwert, beginnt, so müsste die Verwirrung perfekt sein (von solchen rhythmischen Verstößen steht im Arnstädter Ratsprotokoll aber nichts Ausdrückliches!).

BWV 732: Takt 1



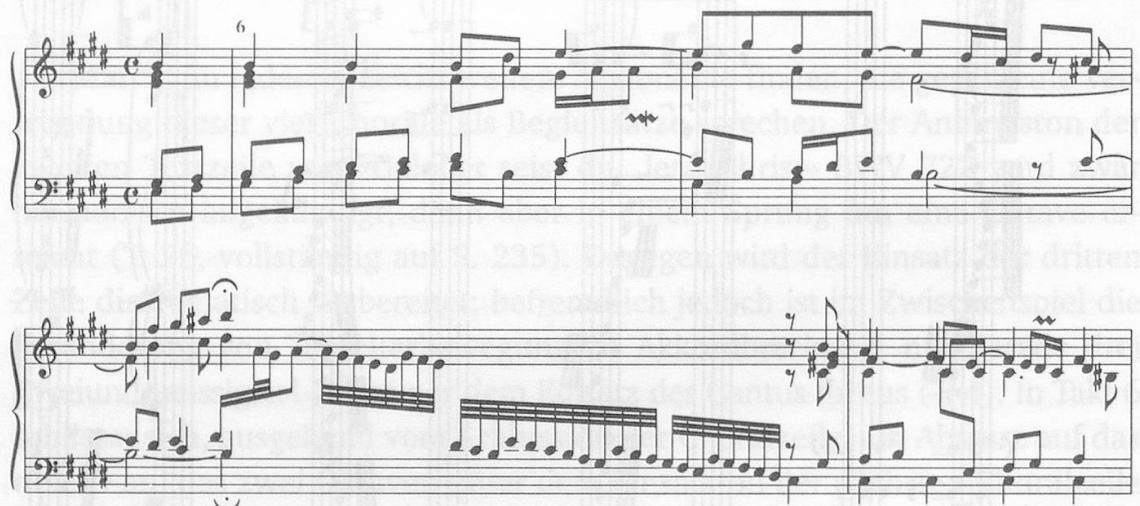
Man kann indessen leicht weitere Argumente finden, die gegen eine Verwendung dieser vier Choräle als Begleitsätze sprechen. Der Anfangston der zweiten Textzeile von «Gelobet seist du, Jesu Christ» BWV 722 wird zwar harmonisch angekündigt, dann aber in einem Sprung um eine Oktave erreicht (T. 2f., vollständig auf S. 235). Dagegen wird der Einsatz der dritten Zeile diastematisch vorbereitet; befremdlich jedoch ist im Zwischenspiel die Veränderung von Tonleiterbewegung zu Akkordbrechung, nur gerade drei Zweiunddreissigstel-Noten vor dem Einsatz des Cantus firmus (T. 4). In Takt 6 schliesst sich, ausgehend vom Schlusston der Choralzeile, ein Absturz auf das tiefe D an, das zwei Oktaven unter dem Einsatzton der nächsten Choralzeile liegt. Wie können die Singenden wissen, dass darauf keine Rückleitung in die Nähe ihres nächsten Cantus-firmus-Einsatzes erfolgt? Das «Kyrie eleis» in der Schlusszeile erklingt in der Oberstimme in verdoppelten Notenwerten gegenüber dem Rest der Strophe (T. 9–12). Woher sollen die Singenden wissen, dass im Übergang von der vierten Choralzeile zum verlangsamten «Kyrie eleis» gar kein Zwischenspiel erklingt (T. 9)?

BWV 722 (© Bärenreiter-Verlag Kassel)



Ein ähnliches Problem stellt sich im Choral BWV 732. In Takt 2 wird der Schlusston der ersten Cantus firmus-Zeile auf das Fünffache des Grundwertes (Viertel) ausgedehnt, die Gemeinde würde also darüber im Unklaren gelassen, wann die Choralzeile zu Ende geht und wann das Zwischenspiel beginnt. Das einzige Viertel, das zwischen dem Ende des Cantus firmus der ersten und der zweiten Zeile erklingt, besteht aus einer Figuration, die sich harmonisch erst auf den Eintritt der Folgezeile auflöst, allerdings durch einen Quartsprung in den unbegleiteten Cantus firmus-Ton (in der generalbassbezifferten Frühfassung BWV 732a steht bei diesem Versübergang übrigens gar kein Zwischenspiel). Eine weitere Komplikation besteht hier darin, dass die Melodie der folgenden dritten Choralzeile ausnahmsweise vom Sopran in den Alt wechselt (T. 6f.)¹⁹ und sich dort buchstäblich verliert, denn nach zweieinhalb Vierteln springt in Takt 8 der Alt plötzlich in die cantus-firmus-freie Vorbereitung der eigentlichen Zwischenspielkaskade.

BWV 732: Takt 6–8



Verfügten die Zwischenzeilenfiguren in BWV 722 und 732 noch alle über etwa den gleichen Umfang, so sind die motivisch und rhythmisch festgelegten Zwischen spiele in der Strophe «In dulci iubilo» BWV 729 unterschiedlich lang: 2,2,2,3,3 und 2 Takte). Wenn diese Ergänzungen motivisches Gewicht haben und entweder in den nächsten Choralton führen oder auch nur in eine Begleitstimme, so müsste die Gemeinde auswendig wissen, wann sie einzusetzen hätte. Ausserdem erscheint in T. 19-21 die Choralmelodie nur noch als flüchtiger Bestandteil einer in Akkordbrechungen aufgelösten Oberstimmenmelodik. Ungewöhnlich für einen Gemeindechoral erscheint auch die Verlängerung des Schlusstons auf sieben Takte (davon die letzten vier nach oben oktaviert)²⁰.

19 Vgl. auch Williams II, S. 275.

20 Vgl. ebda., S. 273.

Im Choral «Vom Himmel hoch, da komm ich her» BWV 738 sind die Zwischen spiele konsequent aus der rhythmisch ebenmässigen Motivik der Begleitstimmen gewonnen und dadurch in einen ununterbrochenen «Einheitsablauf» eingebunden, der es um so schwieriger macht, Orgel und Gemeinde zu koordinieren. Da zwischen den eigentlichen Choralzeilen und den Zwischen spielen kaum ein wahrnehmbarer Unterschied besteht und auch das Pedal stets erst mit dem ersten Cantus firmus-Ton der nächsten Zeile einsetzt, können die Gottesdienstbesucher kaum erraten, wann sie nach den unterschiedlich langen Unterbrechungen einzusetzen haben. Dazu kommt eine weitere Erschwerung: Lediglich die ersten beiden Cantus firmus-Zeilen haben einen auf das Doppelte verlängerten Anfangston, die letzten beiden nicht.

Vielzahl wie Vielfalt der Gestaltungen an den angesprochenen Stellen schliessen aus praktischen Erwägungen aus, dass die «Vier Weynachts Chorale» von der Gemeinde zu einer solchen Orgelbegleitung gesungen werden konnten. Im Gegenteil: Bach scheint geradezu mutwillig gegen die Mitwirkung der Gemeinde an seinen Orgelchorälen – um es zugespitzt zu formulieren – ankomponiert zu haben. Dasselbe gilt bei den meisten hier angeführten Stellen auch für jene «Skizzen» mit Generalbassbezifferung. Das Verhältnis zwischen den Zwischen spielen und den Einsätzen des Cantus firmus ist dort das gleiche, es sticht wegen der unvollständigen Notierung der Mittelstimmen nur weniger ins Auge.

Dass nicht die Gemeinde, sondern die Kantorei oder – auf die Verhältnisse in Arnstadt übertragen genauer: – der Schülerchor den Cantus firmus sang, ist angesichts der oben zitierten, weiteren Vorwürfe im Arnstädter Protokoll undenkbar.²¹ Ausserdem erlaubten die baulichen Verhältnisse der Neuen Kirche

die Verwendung von zwei Läuten, die von einer höher gelegenen Stimme begleitet und dadurch unentzifferbar werden. Denn genau dies bezogt, wie oben (S. 226) beschrieben, auch in diesen vier

21 Dok. II, S. 20. – Vgl. auch Küster (s. Anm. 4), S. 144; sowie Markus Schiffner, Johann Sebastian Bach in Arnstadt, in: *Der junge Bach*, hrsg. vom Stadt Museum Arnstadt o.J., S. 15: «Die in jenem bekannten Verhandlungsprotokoll im einzelnen beschriebenen unerwünschten Spielweisen Bachs – vornehmlich bei der Chorbegleitung – illustrieren, wie er die in Lübeck gesammelten Erfahrungen in virtuoser norddeutscher Orgelmusik mit seinen eigenen Spielintentionen verschmolz und sich dabei rigoros über alle vereinfachenden gottesdienstlichen Orgelbegleitnormen – wie sie bis dato in Arnstadt gepflegt wurden – hinwegsetzte.» Dies könnte sich auf den im Protokoll später folgenden Vorwurf «wegen der *Disordres* so bißher in der Neuen Kirchen zwischen denen Schülern vnd dem Organisten passiret» beziehen, «Bach habe bißhero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Herrn *Superint* deswegen anzeigen beschehen, währe er gleich auf das andere *extremum* gefallen, vnd hätte es zu kurtz gemacht» (Dok. II, S. 20). Unklar ist dabei, ob Schiffner die Vorwürfe in Sachen «Choralspiel» vom Begleiten der Gemeinde auf das Zusammenwirken von Schülerchor und Organist übertragen hat; denn in der früheren Fassung dieses Textes handelte Schiffner noch – ganz im Sinne weit verbreiteter Ansichten – von der «Choralbegleitung», siehe Schiffner, *Bach in Arnstadt* (Anm. 7), S. 20.

keine bessere Koordination zwischen der Chor- und der Orgelempore als zwischen Gemeinde und Organist.²²

Die beiden Quellenbereiche, die musikalischen Werke und die behördlichen Schriftquellen, die zu einer evidenten, wenn auch ungewöhnlichen Schlussfolgerung führten, haben offenbar nichts miteinander zu tun.

*

Matthias Schneider stützte sich in seinen Überlegungen auf die Dissertation von Martin Blindow, auf die er aber nur pauschal verwies. Jene Studie über *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*²³ setzte sich zum Ziel, eine solch reiche Choralbegleitung, wie sie in den «Vier Weynachts Choralen» begegnet, durch eine Vielzahl an Quellen der organistischen Praxis zu belegen. Allerdings stammen die einschlägigen Textstellen zumeist aus späterer Zeit: die Forderungen nach unterschiedlichen Harmonisierungen der Strophen gemäss ihrem Affektgehalt stammen aus den Jahren 1728 (Graupner), 1787 (Petri) und 1800 (Böttner)²⁴, die warnenden Stimmen gegen ein Übermass an affektiver Harmonik aus den Jahren 1738 (König), 1752 (Quantz), 1758 (Adlung) und 1767 (Marpurg).²⁵ Blindows einzige Belege für Bassgänge mit verminderten und übermässigen Intervallen, die zudem noch Dissonanzen zur Choralstimme bilden, sind Bachs Orgelchoräle, ohne dass er bestimmte Stücke und Stellen angibt.²⁶ Das Grundproblem der Arbeit von Blindow besteht darin, dass er die in Lehrschriften und anderen Quellen beschriebene oder geforderte Begleitpraxis mit Beispielen aus musikalischen Quellen anreichert, die wohl eher dem selbständigen Orgelspiel

22 Küster, S. 144.

23 Siehe Anm. 14.

24 Blindow, S. 29.

25 Blindow, S. 30f. Auf eine Besprechung der originalen Textquellen muss hier verzichtet werden. Stichproben haben ergeben, dass die Forderungen nach differenzierter Behandlung der Harmonik wie auch nach (aus den Texten motivierten) Zwischenspielen bei den angegebenen Autoren zu unterschiedlichen Lösungen geführt haben, welche aber alle in wesentlich bescheidenerem Ausmass und geringerem Anspruch gehalten sind als in den «Vier Weynachts Choralen» von Johann Sebastian Bach und damit grundsätzlich anderen Voraussetzungen folgen. Dies gilt auch für die bei Blindow nicht behandelte Schrift von Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle, 1787, Reprint hrsg. von Bernhard Billeter (Bibliotheca organologica, Band 5), Hilversum 1966, vor allem S. 107f. und 135f.

26 Blindow, S. 32. Rhetorisch-musikalische Figuren wie die chromatische Katabasis in Takt 7f. aus BWV 722 begegnen auch in Bassstimmen anderer Choralsammlungen, Blindow, S. 41f.

– etwa der Choralvariation oder der stilisierenden Choralfantasie – als der Gemeindebegleitung angehören²⁷.

Bei der Erörterung der einstimmigen Zwischenspiele – die zum Beweis dienen sollen, dass Bachs «Arnstädter Choräle» Begleitsätze seien – stützte sich Blindow zweimal auf frühe Orgelchoräle von J. S. Bach (BWV 729 und 738) und sechsmal auf die Choralsätze aus Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust* von 1733. Der grundlegende Unterschied in der Behandlung der Zwischenfiguren, besteht aber darin, dass bei Kauffmann die Dauern der Zwischenspiele durch Pausen in den übrigen Stimmen und deren konsequente Einbindung ins Grundmetrum einwandfrei festgelegt sind; bei Bach hingegen hatte ein singendes Gemeindeglied keinen hinreichenden Anhaltpunkt für die Dauer der unterschiedlich umfangreichen Zwischensätze²⁸.

Blindows Ansicht, bei Bachs «Arnstädter Chorälen» handle es sich um Begleitsätze, wurde in Bach-Forschung und Bach-Pflege häufig rezipiert. Dem ist entgegenzuhalten, dass Blindow dort, wo er von dissonanzenreicher Harmonik und virtuosen Zwischenspielen handelte, seine Argumente auf zwei ganz unterschiedliche Kronzeugen stützte; einer davon war sogar Johann Sebastian Bach selbst!

Ausserdem verwendete Blindow späte Beispiele aus den Sammlungen von J. Becker (1771) und Christian Carl Rolle (1765). Rolles Beispiele bleiben aber darum fragwürdig, weil sein «Te Deum» ein Stück für Orgel und Gemeinde unter Mitwirkung von Bläsern ist, wobei genau angegeben ist, welche Stellen der Organist in einer Forte- und welche er in einer Pianoregistrierung zu spielen hat.²⁹ Der Subsumierung der «Weynachts Chorale» unter die Quellen zur Begleitpraxis widersprach Blindow an anderer Stelle selbst, wo er auf die «Gefährlichkeit» von Stellen hinwies, bei denen die Choralmelodie von einer höher gelegenen Stimme begleitet und dadurch undeutlich werde³⁰. Denn genau dies begegnet, wie oben (S. 236) beobachtet, auch in diesen vier Chorälen.

27 Die Textstellen aus dem Vorwort, die Blindow anführt, um den *Musicalischen Vorrath neu variirter Fest=Choral=Gesänge* von Johann Samuel Beyer als Begleit-Sammlung zu deklarieren, vermögen nicht zu überzeugen (Blindow, S. 106–108).

28 Siehe oben S. 5ff.

29 Blindow, S. 148, siehe auch Agricolas Rezension von Rolles Ausgabe (Anm. 44). Das Vorhandensein von Instrumentalisten hätte allenfalls die «Arbeit» der Gemeinde in Arnstadt erleichtern können, aber solange von ihrer Mitwirkung, zumal in einem Weihnachtsgottesdienst, nichts bekannt ist, bleibt man hier auf allzu vage Vermutungen angewiesen.

30 Blindow, S. 139.

Blindow beschrieb die Gestalt von Bachs Zwischenspielen nicht in ihrer ganzen Bandbreite. Auf dieser ungesicherten Grundlage schloss er im Schlusskapitel seines Buches den Choral «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV 690 aus den Begleitsätzen aus. Indem er zu zeigen versuchte, aufgrund welcher Merkmale dieses Werk ganz den eigentlichen Orgelchorälen zuzuweisen sei, beschrieb er im Grunde genauer als in seinem einschlägigen Kapitel die Eigenarten von Bachs Zwischenspielen, wie sie gerade in den «Weynachts Choralen», am deutlichsten in BWV 738, auftreten: «Als Thematik wird hier das Motiv des einleitenden Satzes verwendet. Damit bekommen diese Zwischensätze Ritornellcharakter. Ausserdem führen sie nicht direkt in den Diskant- oder Basston der nächsten Zeile, sondern besitzen selbständige Stimmführung und Harmonik. Diese Eigenart widerspricht total dem praktischen Sinn der Zwischenspiele als verbindendes Glied der Melodieabschnitte. Alle diese Merkmale deuten darauf hin, dass es sich hier nicht um einen Begleitsatz, sondern um eine Choralfantasie handelt.»³¹

Bisher galt unser Augenmerk der Frage, ob die «Vier Weynachts Chorale» der Gemeindebegleitung dienen konnten. Wenn sich nun herausgestellt hat, dass sie diese Funktion kaum zu erfüllen vermochten und nicht in direktem Zusammenhang mit den im Arnstädter Protokoll erhobenen Vorwürfen stehen, dann gilt es, die Datierung auf Bachs Arnstädter Jahre 1703–1707 überhaupt in Zweifel zu ziehen.

Aufgrund der Annahme, dass es sich bei diesen vier Chorälen um Begleitsätze handelt, wie sie in den Akten aus Arnstadt beanstandet wurden, und aufgrund ihrer gemeinsamen Stellung im Kirchenjahr vermutet Schneider, dass sie für einen einzigen Gottesdienst geschrieben wurden. Weil Bach selbst solche Begleitsätze zu improvisieren pflegte und sie nur ausnahmsweise (wie in P 802 erhalten) für seine Schüler in skizzenhafter Notation niederschrieb, soll er sie in diesem Fall für einen «Substituten» vollständig ausgearbeitet haben.³² Als besonderer Anlass für einen Weihnachtsgottesdienst, «dessen Begleitung an den Organisten besonders hohe Anforderungen stellte», bot sich die Weihnachtsfeier des Jahres 1705 an, die Bach bekanntlich nicht in Arnstadt erlebt hat. Dies würde aber bedeuten, dass Bach schon vor seiner Abreise nach Lübeck, also vor Ende Oktober 1705³³ damit gerechnet hat, dass er den vereinbarten Urlaub von vier Wochen um mindestens das Doppelte zu überschreiten gedachte. Auf die Tätigkeit des «Substituten» soll sich Bachs

31 Blindow, S. 157.

32 Schneider (s. Anm. 10), S. 124.

33 Dieser spätestmögliche Abreisetermin lässt sich errechnen aus der Tatsache, dass Bach seinen vierwöchigen Urlaub auf das Vierfache ausgedehnt hat, s. Küster (s. Anm. 11), S. 139.

Replik im selben Ratsprotokoll beziehen, wonach er «hoffe das orgelschlagen würde unterdeßen von deme, welchen er hiezu bestellet, dergestalt seyn versehen worden, daß deßwegen keine Klage geführet werden können».³⁴

Schneiders hypothetischer Datierung auf Weihnachten 1705 steht die Aussage von Hans Klotz gegenüber: «Nach den Quellen sind diese Sätze in Weimar entstanden», also 1708 oder später³⁵. Diese spätere Datierung könnte bedeuten, dass dieser Werkbereich in engere zeitliche Nachbarschaft zum zweifellos in der Weimarer Zeit entstandenen «Orgelbüchlein» BWV 599–644 rücken würde.

Die «Vier Weynachts Chorale» wie auch die beiden ähnlich strukturierten Orgelchoräle BWV 715 und 726 sind zweifellos zwischen Bachs Dienstantritt in Arnstadt und dem Abschluss der ersten Entstehungsphase des «Orgelbüchleins» konzipiert worden. Sowohl die Quellenlage als auch der Stil, besonders von BWV 729 und 738, legen eher nahe, an eine Entstehung in Weimar zu denken, also nach Juni 1708. Genaueres zur chronologischen Einordnung lässt sich kaum sagen. Wichtig aber bleibt die Feststellung, dass Bachs frühe kompositorische Entwicklung so stark in Diskontinuitäten verlaufen ist, er sich immer wieder neu mit gewissen Stilübernahmen und -synthesen beschäftigte³⁶. Als Beispiel hierzu dienen etwa die weit auseinanderliegenden Phasen (1704/5, 1708, 1714) von Bachs Auseinandersetzung mit der Orgelmusik von Georg Böhm³⁷. So verlockend es auch in der Vergangenheit immer wieder schien, den zwanzigjährigen Bach mit Choralbegleitungen beginnen zu lassen und ihm dann kontinuierliche Fortschritte zuzuschreiben bis zum neuen Typus der «Orgelbüchlein»-Choräle, so sehr widersprechen die quellenkundlichen wie auch die stilistisch-chronologischen Beobachtungen einer organischen Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten, vom Allgemeinen zum Individuellen.

34 Dok. II (s. Anm. 13), S. 19f.

35 NBA IV/3, Krit. Ber. (s. Anm. 9), S. 11, siehe auch Williams *Organ Music* II, S. 255. Ulrich Meyer zog sogar einen Zeitraum von 1709 bis 1722 in Erwägung, in dem Bach diese Sätze zu vornehmlich pädagogischen Zwecken ausgearbeitet habe, (Ulrich Meyer, «Zur Einordnung von J.S. Bach einzeln überlieferten Orgelchorälen», in: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 80f.).

36 Vgl. Christoph Wolff, «Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluss-Sphäre des jungen Bach», in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs* (Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990), hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 21–32.

37 Vgl. Jean-Claude Zehnder, «Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung», in: *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), S. 73–110, zusammenfassend S. 103ff.

Zudem lassen sich die «Vier Weynachts Chorale» nicht als abgeschlossene, von den übrigen Orgelchorälen Bachs deutlich unterschiedene Gruppe betrachten. Klotz rechnete zu diesem Typus auch die Choräle BWV 715 und 726, ausserdem die fünfstimmige Bearbeitung von «O Lamm Gottes unschuldig» BWV deest.³⁸

Andererseits weist die Durchdringung einer ganzen Choralstrophe mit einem bestimmten Motiv, wie sie in BWV 729 und 738 ansatzweise versucht wird, auch stilistisch über den Bereich der engeren Begleitsätze hinaus in Richtung auf das Weimarer «Orgelbüchlein». Gerade die auch von Schneider festgestellte Verwandtschaft zwischen «Vom Himmel hoch» BWV 738 und der Bearbeitung desselben Cantus firmus aus dem «Orgelbüchlein» BWV 606 (ebenfalls in D-Dur) ist bemerkenswert.³⁹ Dennoch wählte hier Bach für jede Choralzeile ein neues Begleitmotiv und nicht eine einzige Floskel, welche die gesamte Choralbearbeitung durchzieht und damit vereinheitlicht⁴⁰.

Worauf beziehen sich denn die Arnstädter Konsistorialakten, wenn nicht auf diese Art der Choralharmonisierung mit Zeilenzwischenspielen? An dieser Stelle liefert vielleicht die heutige Praxis eine unspektakuläre und darum nicht weniger plausible Erklärung: So wie heute entweder besonders ehrgeizige oder aber begleitmüde Organisten zur eigenen Befriedigung nach Harmonisierungs- und Ornamentierungskniffen suchen, könnte Bach schon in jungen Jahren seine improvisatorische Kombinationsgabe unter Beweis gestellt haben wollen.

Die «Vier Weynachts Chorale» mit ihren gewagten Harmonien und ihren zum Teil krausen Zwischenconfigurationn dürften eine Ahnung vermitteln von Bachs «lasciva ostentatio ingenii» beim Improvisieren der Choralbegleitungen. Das heisst aber offensichtlich nicht, dass die erhaltenen Niederschriften nachträglich aufgeschriebene Improvisationen sind. Vielmehr überhöhen und stili-

38 Zu prüfen wäre, ob diese beiden Choräle eher früher als die «Vier Weynachts Chorale» entstanden sein könnten und tatsächlich mit den Arnstädter Vorwürfen in Verbindung zu bringen sind. Dabei zeigt sich auch hier, dass über die oben (s. S. 232ff.) formulierten Schwierigkeiten hinaus sogar chromatische Veränderungen der c.f.-Melodie, Dehnungen der Antepaenultima in lediglich drei Choralzeilen von BWV 715, mehrfache harmonische Umdeutungen von Choraltönen (als Schlusston, innerhalb des Zwischenspiels oder als Anfangston der nächsten Zeile) und unerwartete Richtungs- und Funktionswechsel gleichzeitig mit dem Beginn der folgenden Choralzeile die Mitwirkung einer Gemeinde noch unwahrscheinlicher erscheinen lassen als im Falle der «Vier Weynachts Chorale» (vgl. Williams II, S. 255 bzw. 270).

39 Schneider (s. Anm. 10), S. 125. Das erste Begleitmotiv von BWV 738 weist außerdem schon deutlich voraus auf die erste der *Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch* BWV 769.

40 Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, Die «Anleitung..., auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen», als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs, in: *AfMw* 37 (1980), S. 135–154.

sieren sie die praktischen Gepflogenheiten, vielleicht sogar in ironisierender Absicht, wer weiß. Gerade an den vermeintlichen «Arnstädter Chorälen» lässt sich zeigen, wie eine Stilisierung zugleich Nähe und Distanz zu ihrem Ausgangspunkt zu wahren vermag. Dabei ist es denkbar, dass die Niederschriften dieser Choräle aus der Weimarer Zeit als Exempla für Bachs Schüler dienen sollten.⁴¹ Vielleicht wollte ihnen Bach gerade den Unterschied zeigen zwischen der Begleitimprovisation für den gottesdienstlichen Gebrauch und deren kunstvoller Weiterentwicklung. Indem Bach hier aber textlich fundierte Zeilenzwischenspiele wie auch obligate Begleitfiguren schriftlich ausarbeitete, welche durch ihre konsequente Integration die Verwendungsmöglichkeit im Rahmen einer Gemeindegemeindebegleitung deutlich sprengten, vollzog er einen prinzipiellen Schritt von der liturgischen Funktionsbezogenheit solcher Stücke zu eigentlichen Kunstwerken, die als solche zu rezipieren sind. Dies gilt sowohl für die frühen einzeln überlieferten Orgelchoräle dieser Art wie auch für das Weimarer «Orgelbüchlein».

Aus dieser Sicht ist es kaum denkbar, dass der Gedanke von Peter Williams zutrifft, wonach 1713 sogar die Stücke des «Orgelbüchleins» zur Begleitung des Hallenser Gemeindegemeingesangs geplant gewesen sein könnten⁴². Rein praktisch wäre dies bei den einfacheren Chorälen des «Orgelbüchleins» sogar besser möglich als bei den «Arnstädter Chorälen», aber der Verlust an artifiziell überhöhter Botschaft wäre erheblich⁴³. Darauf ist zurückzukommen.

Aus Johann Sebastian Bachs späteren Lebensjahren ist überliefert, dass er sogar ein Gegner von Zwischenspielen und anderen Künsteleien bei der Begleitung des Gemeindegemeingesangs war. In einer Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* aus dem Jahre 1770 beruft sich Johann Friedrich Agricola auf die Autorität Bachs und schreibt: «Für diese richtiger gesetzte Melodie, hätten wir dem V[erfasser] lieber alle Zwischensätze, die dem Organisten zur

41 «Thus, the organ chorales that survive in manuscripts and some printed editions are intended – (...) – more as instruction in improvisation than as pieces actually destined for a specific liturgical function.» May (s. Anm. 1), S. 84. Unklar bleibt, was May zur Behauptung verleiht hat, Bach habe «these works – especially the four Christmas chorales, BWV 722, 729, 732, and 738 – well into the 1740s as pedagogic examples of accompanying a congregation chorale with free interludes» benutzt, ebda., S. 85.

42 Williams, *Organ Music III* (s. Anm. 1), S. 41f.

43 Stinson bringt ein weiteres Argument gegen die Verwendung des Orgelbüchleins zur Begleitung der singenden Gemeinde an: «One fact however that speaks against hymn accompaniment is the range of the chorales, for most of them go as high as e», which today would be considered a very high range for congregational singing. (Unfortunately the pitch of the organ at the Weimar court chapel – a critical issue in this regard – is unknown).» s. Russell Stinson, *Bach: The Orgelbüchlein* (= Monuments of Western Music), New York 1996, S. 17.

Anleitung mit beygesetzt sind, geschenket. Denn dies Zwischenspielen ist überhaupt nur bey den wenigsten Gelegenheiten schicklich. Johann Sebastian Bach, der größte Orgelspieler von ganz Europa, hielt nichts davon, sondern sagte vielmehr: ‹Der Organist zeige seine eigentliche Kunst und Fertigkeit, wenn er welche besitzt, im Vorspiele; bey dem Gesange aber, halte er die Gemeine blos durch volle, aber reine, auf richtige Melodie gestützte, Harmonie in Ordnung. Hierinn schon kann er sich als einen geschickten Mann zeigen.› Wir finden diesen Ausspruch sehr vernünftig, und preißen ihn zur Nachfolge an.»⁴⁴ Dieser Bericht, an dessen Authentizität nicht gezweifelt werden muss, wiederspiegelt scheinbar eine diametrale Meinungsänderung im Verlauf von über dreissig Jahren. Dem könnte man aber entgegenhalten, dass ja schon innerhalb der «Vier Weynachts Chorale» der Versuch, die Zwischen spiele besser in die Komposition zu integrieren und als Textdeutung anzulegen, für Bachs frühe Ablehnung von Zwischenpassagen als lediglich klangspendenden Füllseln spricht.

*

In Organistenkreisen gilt die Annahme, dass mit den «Arnstädter Chorälen» Begleitsätze aus der Frühzeit von Bachs Wirken als Organist gemeint sind, als derart unumstößliches Allgemeingut, dass sich die Frage lohnt, wo dieses herrührt⁴⁵. Dabei lässt sich feststellen, dass der Begriff «Arnstädter Gemeindechoräle» erstmals in dem vielgelesenen Buch *Die Orgelwerke J. S. Bachs* von Hermann Keller aus dem Jahr 1948 geradezu als Gattungsbezeichnung in einer Kapitelüberschrift auftritt. Keller zählt zu den «Arnstädter Gemeindechorälen» nicht nur die «Vier Weynachts Chorale» sowie die auch von Klotz diesem Typus zugewiesenen zwei Choräle BWV 715 und 726, sondern ausserdem auch «Herr Gott, dich loben wir» BWV 725, aber nicht «O Lamm Gottes unschuldig» BWV deest. Dabei wundert man sich, warum – um die Frage der

44 Uwe Czubatynski, «Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J.S. Bachs», in: *Bach-Jahrbuch* 79. 1993, S. 223. Bei dem wahrscheinlich von Agricola rezensierten Werk handelt es sich um *Das Herr Gott, dich loben wir, wie solches bey dem öffentlichen Gottesdienst auf der Orgel mit der Gemeine am übereinstimmigsten gespielt werden kann* von Christian Carl Rolle, welches zu den Kronzeugen für Blindows Erörterungen der Begleit-Zwischenspielpraxis gehörte (Blindow [Anm. 30], S. 122 bzw. 174). Johann Friedrich Agricola war von 1738 bis 1741 Bachs Schüler in Leipzig.

45 Diese Ansicht ist mir in den letzten rund zehn Jahren immer wieder begegnet in Gesprächen mit Organisten aus verschiedenen «Schulen» der Schweiz und Deutschlands. – Sogar in der neueren angelsächsischen Literatur begegnet der Begriff «Arnstadt Congregational Chorale(s)» ohne nähere Erörterung und auf derselben Ebene wie «Neumeister Chorales» und «Chorale partitas», (siehe Stinson [s. Anm. 43], S. 62).

sinnvollen Abgrenzung dieser Art der Choralbearbeitung noch etwas weiterzuführen – angesichts dieser stilistischen Vielfalt nicht auch «Liebster Jesu, wir sind hier», BWV 706 bzw. 730 dazu gerechnet werden oder gar diejenigen Orgelchoräle, die jeweils zusammen mit einer nachfolgenden Strophe in Generalbass-Notation überliefert sind: «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV 690, «Christ lag in Todesbanden» BWV 695, «Jesu, meine Freude» BWV 713, «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» BWV 734 und «Valet will ich dir geben» BWV 736. Von Keller stammt nur der Begriff «Arnstädter Gemeindechoräle». Die wesentlichen Bestandteile der gängigen Lehrmeinung zu diesem Repertoire gehen allerdings auf Philipp Spitta zurück. Im ersten Band seiner Bach-Monografie handelt er an zwei weit auseinanderliegenden Stellen davon, einmal ausgehend von den Arnstädter Konsistorialakten, einmal im Rahmen der Behandlung von Bachs Orgelmusik im lutherischen Gottesdienst des 18. Jahrhunderts.

Spitta vertritt die Meinung, die ornamentierenden Zusätze seien auf Eindrücke von der Reise nach Lübeck zurückzuführen: «Er colorirte selbst während des Singens die Melodie in neuer, kühner und ausschweifender Weise, und gewiß haben ihn in dieser Unsitte, von der er sich später fast ganz freigemacht zu haben scheint, seine engen Beziehungen zu den nordländischen Orgelmeistern besonders bestärkt, obgleich sie allgemein verbreitet war.⁴⁶ (...) Wir besitzen noch ein interessantes Orgelstück frühester Zeit, was auf seine damalige Spielart ein helles Licht wirft. Dies ist der Choral ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen bei dem man auf den ersten Blick die praktische Bestimmung für den Gottesdienst erkennt und der in den ersten Arnstädter Jahren geschrieben sein muß, da er viele Spuren von Böhms Manier trägt und das Pedal sehr wenig verwendet. (...) Die Zwischen spiele sind durchaus nicht regelmäßig zwischen jeder Zeile eingefügt, was doch nothwendig, wenn sie einmal gemacht werden...»⁴⁷. Weiter hinten im ersten Band geht Spitta auf die «Vier Weynachts Chorale» ein und schliesst mit der Bemerkung: «Es ist kein Zweifel, daß wir hier Proben davon haben, wie Bach den Gemeindegang begleitete, und von seinen Schülern begleitet wissen wollte, denen er deshalb diese vier Sätze aufgezeichnet haben wird.»⁴⁸ Als Entstehungszeit nimmt Spitta implizit Bachs Weimarer Jahre nach 1708 an; denn eine Seite vor Beginn dieses Abschnitts handelt er

46 Spitta, S. 309f. Spitta führt an dieser Stelle als Anmerkung eine Textstelle aus der *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (erschienen 1758 in Erfurt, S. 681f.) an, in der Jakob Adlung eifert gegen die «Variationes und Diminutiones», «wenn einige Organisten zu der Zeit, da die Gemeinde mit singet zu variiren pflegen».

47 Spitta I, S. 310.

48 Ebda., S. 586.

noch von der «sicherlich choralkundigen Gemeinde» «im kirchlich gesinnten Weimar»⁴⁹.

Im zweiten Band erwähnt Spitta eine «Sammlung von Choralmelodien mit Generalbass» aus Bachs Leipziger Zeit, die verschollen ist. Dabei kommt er auf die Aufzeichnungen von Orgelchorälen mit anschliessender zweistimmiger Niederschrift derselben Choräle zu sprechen, und erwähnt zuletzt die «Vier Weynachts Choralen» aus P 802: «Daß diese gradezu zum Zweck der Orgelbegleitung beim Gemeindegegesange niedergeschrieben sind, zeigen die eingefügten Zwischenspiele.»⁵⁰

Damit sind sämtliche Argumente exponiert. Unklar bleibt dabei nur, wo die Grenzen zwischen Choralbegleitung und solistischem Orgelchoral liegen. Die Passagen aus Spittas monumentalener Monografie liegen so weit auseinander, dass bei ihm die direkte chronologische und inhaltliche Koppelung von Ratsakten und den «Weynachts Choralen» unterblieben ist. Bei Schweitzer und Pirro sind lediglich die einschlägigen Absätze aus dem Arnstädter Protokoll zitiert⁵¹. Erst Hubert Parry übernimmt 1909 weitestgehend Spittas Gedanken, obwohl auch er die «Vier Weynachts Chorale» sowie «Allein Gott in der Höh» BWV 715 und «Herr Jesus Christ, dich zu uns wend» BWV 726 nicht auf Bachs Arnstädter Zeit datiert⁵². Luedtke hebt 1918 vor allem den Einfluss von Buxtehude auf diese Phase in Bachs Entwicklung als Komponist von Orgelchorälen hervor: «Buxtehudes wie Pachelbels Verfahren haben in Bach ihren Meister gefunden. Schon einige ganz primitive Choräle der Frühzeit sind lehrreich», worauf eine Beschreibung der «Vier Weynachts Chorale» und «Allein Gott» BWV 715 folgt, deren Bezug zum Arnstädter Protokoll nur sehr locker gefügt ist⁵³. Gotthold Frotscher stellt 1936 als erster eine direkte Verbindung zwischen dem Protokoll und den «Weynachts Choralen» her, die er als «Sätze zum Gemeindegegesang» bezeichnet⁵⁴, wie ja auch überhaupt Bachs «Empfindung

49 Ebda., S. 584.

50 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 2. Band, 1880, Reprint Wiesbaden, 1979, S. 589.

51 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 1908, Reprint Wiesbaden, 1976, S. 88 bzw. 30–35; André Pirro, *Bach. Sein Leben und seine Werke*, Deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke, Berlin, 1910, S. 29.

52 C. Hubert H. Parry, *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a great Personality*, New York/London, 1909, S. 40, 47f. bzw. 502f.

53 Hans Luedtke, «Seb. Bachs Choralvorspiele», in: *Bach-Jahrbuch* 15 (1918), S. 23f.: «mit ‹fremden Noten› untermischt, wie einst Bach's Arnstädter Kirchenrat klagte».

54 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 1935–36, Reprint Berlin 1969, Band 2, S. 911f.

nicht egozentrisch isoliert und individualistisch zerfasert ist, sondern aus dem Grunde des religiösen Gemeinschaftserlebnisses emporsteigt»⁵⁵.

So sehr nun Kellers folgenschwerer Begriff auf Spitta (und ausserdem wohl am meisten auf Parry) basiert, so sehr ist den Benutzern dieses Begriffs offenbar entgangen, dass Keller selbst die behandelten Orgelchoräle nicht als Begleitsätze bezeichnet – ganz im Gegenteil: «Dass dieser Verweis berechtigt war, das sehen wir an einigen durch einen glücklichen Zufall erhalten gebliebenen Choralharmonisierungen Bachs, die in der Tat so kühn sind, dass man eine Gemeinde, die danach singen könnte, bewundern müsste! [...] Das Interessanteste an diesen Arbeiten ist, dass Bach sie als Ausgangspunkt für Choralarbeiten genommen hat, bei denen keine Rücksicht mehr auf eine singende Gemeinde genommen ist, die aber ihre Herkunft vom Gemeindechoral noch deutlich zeigen.»⁵⁶

*

Wenn diese vier «Arnstädter Choräle» nicht zur Gemeindegliederung gedient haben, hat dies zum einen Konsequenzen für die Beurteilung ihrer Rolle im liturgischen Vollzug und zum anderen für ihre Deutung durch die Interpretierenden von heute. Dann steht die Gattung Orgelchoral als ganze zur Debatte, weil bisher die «Arnstädter Choräle» geradezu als Bindeglied zwischen dem Gemeindechoral als Ausgangspunkt und dessen Erweiterung als Orgelchoral betrachtet wurden; jedenfalls wurden sie nicht nur aus chronologischen, sondern vor allem aus systematischen Gründen in den Typisierungen der cantus firmus-gebundenen Orgelmusik häufig an erster Stelle genannt und dabei Bachs Vor-Weimarer Zeit zugewiesen.⁵⁷

55 Frotscher, S. 903.

56 Keller, S. 141.

57 So etwa im Aufsatz von Ernest May (s. Anm. 2), S. 84f.; bei Hans Luedtke (siehe Anm. 53) ist dieser Gedanke ganz zentral. Am Ende seines ersten Kapitels, «Die Vergeistigung der geschichtlichen Formen im Spiegel Bachschen Schaffens», ist Bachs Entwicklung als Komponist von Orgelchorälen zusammengefasst (Hervorhebungen von DS): «I. Die Choralkunst von Bachs erstem großen Anreger, Georg Böhm in Lüneburg, hat ihre Wurzeln in einer dem Choralgesang als Vorbereitung dienenden improvisatorischen Stimmungsmalerei. – II. Den nach Lübeck wandernden Jünger Buxtehudes veranlassen die geistigen Grundlagen von dessen Kunst und noch mehr seinen eigenen Kirchenämter in Arnstadt und Mühlhausen, sich mit der Durchführung des *Cantus firmus* bei Orgelbegleitung des Gemeindegesanges und bei dessen rein instrumentaler Ablösung künstlerisch auseinander zu setzen. – III. Aus diesen Anregungen entsteht sein eigener, im Orgelbüchlein ausgeprägter Typus des «Orgel-Chorals». – IV. Der Meister der Weimarer und Leipziger Zeit, von Pachelbel und Walther beeinflusst, verschmilzt in seinen großen Choralphantasien alle technischen Elemente zu einheitlichem ästhetischen Ausdruck.» (Luedtke, S. 12).

Sollten diese Choräle aber nicht als Begleitung Verwendung gefunden haben, sondern als Intonation zum Gemeindegesang, als Stellvertreter für eine gesungenen Strophe im Rahmen einer Alternativ-Praxis oder als solistisches Orgelspiel anstelle des Introitus, als Ausgangsspiel⁵⁸ oder als «Stück musiciret»⁵⁹, ev. «sub communione»⁶⁰ oder als Ersatz bzw. Einleitung für die «Hauptmusic»⁶¹ oder das «Konzert»⁶², so würden ihre harmonischen und figurativen Besonderheiten nicht so sehr als blosse Schnörkel wahrgenommen worden sein, sondern als Mittel der Textaussprache mit den nichtvokalen Möglichkeiten der Orgel. Gerade die choralgebundene Orgelmusik steht ja zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, indem sie in einem kirchlichen Rahmen vor Zuhörern erklingt, deren liturgisch geprägte Hörkonventionen dazu angetan sind, die Textworte selbst innerlich zu ergänzen, welche die Orgel mit musikalischen Mitteln (Harmonik, Lage, Stimmführung, Figuration) zwar andeuten, selbst aber nicht mit letzter Konkretion aussprechen kann. Wie eng, geradezu von «textierter Eindeutigkeit», der inhaltliche Rahmen gerade in solchen Orgelwerken sein kann, deren liturgische Einbindung alles andere als evident ist, haben u.a. die Studien von Gerd Zacher zu den «Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm' ich her» BWV 769⁶³ und von Albert Clement über die Choralpartiten (besonders BWV 768) und wiederum die «Canonischen Veränderungen» gezeigt.⁶⁴ Zudem sind die Textbezüge in Bachs textloser Orgelmusik weit enger als in den textierten Vokalwerken⁶⁵. Mit anderen Worten: Würde zu dieser prall mit Texthinweisen gefüllten Orgelmusik noch der Text selbst gesungen werden,

58 Vgl. die erste und letzte Stelle in Bachs Notizen zur Leipziger Gottesdienstordnung auf der Rückseite des Titelblattes zur Partitur der Kantate BWV 61, *Dok. I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke), Kassel 1963, S. 248f.: Dokument 178.

59 Wie in der Lüneburger Kirchenordnung von 1643 oder im Plan zu den Reformationsfeierlichkeiten in Zittau von 1717, s. Williams *Organ Music III* (s. Anm. 1), S. 5f.

60 Ebda., S. 6: In Zittau wurde während der Kommunion eine Kantate von Johann Krieger aufgeführt.

61 Blindow (s. Anm. 17), S. 29ff.

62 Vgl. die Orgeleinweihung in der Petrikirche in Freiberg, s. Williams III, S. 6.

63 Gerd Zacher, Canonische Veränderungen BWV 769 und 769a, *Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk* (= Musik-Konzepte, Band 17/18, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1981, S. 3–19.

64 Albert Clement, *O Jesu, du edle Gabe. Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach*, Utrecht 1989.

65 Dies wurde im Hinblick auf Bachs frühe «Choralharmonisationen» schon 1953 von Albert Schweitzer bemerkt, (Albert Schweitzer, *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den «Sämtlichen Orgelwerken»*, hrsg. von Harald Schützeichel, Hildesheim 1995, S. 171.

so würde eine Art musikalischer Tautologie entstehen, bei der musikalische Textveranschaulichung und konkrete Textaussprache sich gegenseitig konkurrieren und in die Quere kommen würden⁶⁶.

Handelt es sich bei diesen Chorälen aber um kunstvolle Orgelwerke, die im Gottesdienst von der Zuhörerschaft schweigend angehört und innerlich mitvollzogen werden, so tritt ihr Kunstcharakter so weit in den Vordergrund, dass ihre bloss liturgische Funktionalität deutlich überboten wird. Dabei drängt sich der Vergleich mit den Chorälen innerhalb der Kantaten und besonders der Passionen auf: Dort repräsentieren Chor und Orchester die Gemeinde, welche nicht selbst zur Mitwirkung herangezogen werden soll, sondern von den Singenden vertreten wird. Sie soll indessen Zeit und Ruhe zur textlich-musikalischen Vergegenwärtigung des Glaubensinhalts erhalten. Im Falle der ausgearbeiteten Orgelchoräle «spricht» der Organist anstelle der Gemeinde, die im Akt des Zuhörens, vielleicht sogar des «vernünftig Bewunderns», durch die Musik vertreten wird oder sich darin widerspiegeln kann.

Die genauere Einordnung von Bachs vermeintlichen «Arnstädter Chorälen» in die gottesdiensliche Praxis erweist sich als problematisch. Die Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Text haben nämlich ergeben, dass diese Orgelstücke allesamt den Textgehalt ausschliesslich der ersten Strophen bergen. Im Rahmen einer Alternativ-Praxis müssten sie aber verschiedene Strophen vertreten können, denn es scheint unwahrscheinlich, dass gerade die Kennstrophe, das Incipit eines jeden Liedes nicht von der Gemeinde, sondern von der Orgel «gesungen» wurde, sozusagen als integrierte Intonation.

Andererseits würde die Verwendung als eigentliche Intonation wiederum eine Tautologie ergeben, diesmal in der nahtlosen Aufeinanderfolge von zwei Anfangsstrophen, zuerst als Orgelspiel und danach als Gemeindechoral. Man kann sich gar fragen, ob Bach dies später selbst bemerkte und deswegen im Orgelbüchlein auch Folgestrophen «vertont» hat⁶⁷. Bevor man in dieser Frage nicht zu weiteren Lösungen vorstösst, bleibt die Annahme am plausibelsten, die «Arnstädter Choräle» seien in einem gottesdienstlichen Zusammenhang in rein solistischer Ausführung ohne Einbindung in einen vokalen Zusammenhang erklungen.

66 Vgl. die in ähnlicher Richtung zielenden Gedanken, die Peter Gülke zur Oratorienfassung von Haydns «Sieben letzten Worten» geäussert hat: «Worte Wortdeutung versperrend», in: *Joseph Haydn* (Musik-Konzepte, Band 41, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1985, S. 74–78.

67 Dies wäre dann sogar eine Datierungshilfe: so liesse sich der Orgelchoral «Herzlich tut mich verlangen» BWV 727, der offensichtlich die 5. Strophe (gemäss Schemellis *Musicalischem Gesang-Buch*, Leipzig 1736, S. 582) repräsentiert, später als unsere Weihnachtschoräle datieren.

Möglicherweise finden Orgelwerke mit einem derart dezidierten Kunstcharakter, wie ihn schon Bachs früheste Orgelchoräle aufweisen, heute ihre angemessene Zuhörerschaft eher in einem Konzert als in einem Gottesdienst. Darum können die hier formulierten Überlegungen auch Auswirkungen auf die aktuelle Konzertpraxis wie auch auf die Gestaltung von Tonträgern haben.

Der Zusammenhang zwischen gesungenem Choral und gespielter Choralbearbeitung ist den konzertierenden Organisten manchmal so wichtig, dass sie eine oder mehrere Strophen des Liedes auf den Orgelchoral folgen lassen.⁶⁸ Damit wird eine bestimmte liturgische Praxis unter mehreren möglichen, nämlich die Verbindung von Intonation und Strophe, ins Konzert verpflanzt. Der Orgelchoral wird dabei zur Voraussetzung für die Liedstrophe und verliert damit an Eigenwert. Vom gebildeten Hörer der Bachzeit ist anzunehmen, dass er die Choraltexte und -melodien so genau kannte, dass man ihm den Text zum Orgelstück nicht nachliefern musste. Unter diesen Voraussetzungen hatten damals rein solistische Orgelchoräle auch ohne Verbindung mit dem Gesang ihren theologisch-inhaltlichen Sinn. Den Hörern und Hörerinnen von heute fehlt aber dieser liturgische Hintergrund weitgehend: sie sollten sich zunächst den Choral in Musik und Text vergegenwärtigen können, bevor sie dessen individuelle Bearbeitung als Orgelchoral hören. Um aber Bachs kunstvolle musikalische Ausformulierung richtig würdigen zu können, müsste die gesungene Strophe – angestimmt mit der Stimmgabel oder intoniert von einer Choralfughette oder einer Improvisation des Organisten – dem Orgelchoral vorangehen.

Ein Verständnis der sogenannten «Arnstädter Choräle» als eigenständige Kunstwerke kann die Organistinnen und Organisten dazu ermuntern, auf die Verpflanzungen liturgieähnlicher Interaktionen ins Konzert oder auf die Schallplatte zu verzichten.

68 Zwei wahllos herausgegriffene Beispiele: Jean-Claude Zehnder hat zusammen mit dem Klosterchor Wettingen unter der Leitung von Egon Schwab das *Orgelbüchlein* (Choralvor-
spiele und Vokalsätze aus dem Orgelbüchlein von J.S. Bach, CD Motette 50281, 50291,
50591), die *Achtzehn Leipziger Orgelchoräle* (= Schola Cantorum Basiliensis Documenta,
CD deutsche harmonia mundi 820/821-2 [1986]) und den Dritten Teil der Clavierübung auf
diese Weise aufgenommen, und Ton Koopman hat 1994 die *Achtzehn Choräle von verschie-
dener Art*, jeweils gefolgt von einer gesungenen Strophe, eingespielt (CD Teldec 94459-2).