

Leseprobe

aus organ 4/2010

© Schott Music, Mainz 2010



„Als Musiker zu Musikern von Bach reden ...“

Albert Schweitzers Bach-Verständnis und seine Idee von der „Bach-Orgel“

Von Harald Schützeichel, Winterthur (Schweiz)

Als der 38-jährige Albert Schweitzer (1875-1965) am Karfreitagnachmittag des Jahres 1913 zusammen mit seiner Frau Helene von seinem elsässischen Heimatdorf Gunsbach (Haut-Rhin) aufbrach, um für zunächst zwei Jahre in dem Ort Lambarene im zentralafrikanischen Staat Gabun als Tropenarzt tätig zu werden, hatte er in seinem Gepäck neben umfangreichem medizinischem Ausrüstungsmaterial für seine neue Aufgabe auch zahlreiche Unterlagen, um einerseits die Arbeiten an der geplanten Neuauflage seines sehr erfolgreichen Bach-Buchs (frz. Erstausgabe: 1905) sowie andererseits an der im New Yorker Schirmer-Verlag erscheinenden Gesamtausgabe der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs zu vollenden. Zu beiden Arbeiten war Schweitzer durch seinen Freund und Orgellehrer Charles-Marie Widor (1844-1937) angeregt worden. Widor, seit 1890 Orgelprofessor am Pariser Conservatoire und seit 1870 zudem Organist an der großen Aristide-Cavaillé-Coll-Orgel (100/V/P) in St. Sulpice zu Paris, hatte den jungen Schweitzer 1893 als seinen privaten Orgelstudenten angenommen. Während Schweitzer anfänglich nur in den Semesterferien nach Paris fahren konnte, bot sich im Wintersemester 1898/99, das er zur Abfassung seiner religionsphilosophischen Kant-Dissertation in Paris verbrachte, die Möglichkeit, über längere Zeit kontinuierlich bei Widor zu studieren. Die persönliche Beziehung zu Widor – der seinen Zögling inzwischen sogar kostenlos (sic!) unterrichtete – entwickelte sich über das reine Lehrer-Schüler-Verhältnis zu einer tiefen, innigen Freundschaft. Widor war es auch, der Schweitzer mit bedeutenden Pariser Persönlichkeiten bekannt machte. Gelegenheit dazu gab es reichlich, vor allem auf der Orgeltribüne von Saint-Sulpice: Hier traf sich nach dem sonntäglichen Hochamt in einem eigenen Empfangssalon direkt hinter der Orgel alles, was künstlerisch oder gesellschaftlich Rang und Namen hatte. Daneben waren immer auch einige fremde Besucher dort, die Widor an der berühmten Cavaillé-Coll-Orgel hören wollten, so etwa Cosima

Wagner, die Schweitzer bereits einige Jahre zuvor in Straßburg kennen gelernt hatte.¹

Widor hatte mit Unterstützung Aristide Cavaillé-Colls 1862/63 in Brüssel unter anderem bei Jacques-Nicolas Lemmens studiert, über den die damaligen Organisten Frankreichs glaubten, direkt an einer ununterbrochenen Lehrer-Schüler-Tradition seit J. S. Bach (so genannte Lemmens-Tradition) teilzuhaben. Zum damaligen Zeitpunkt hatten freilich die Orgelwerke Bachs in Frankreich kaum nennenswerte Verbreitung gefunden. Selbst am Pariser Conservatoire waren Bachs choralgebundene Orgelwerke bis 1892 vollkommen unbekannt. Erst Widor forderte seine Schüler auf, nach diesen Werken in der Bibliothek zu forschen. Man fand schließlich ein Exemplar der antiquierten Ausgabe von Richault,² das allerdings einen absolut jungfräulich-unbenutzten Eindruck machte und allererst aufgeschnitten werden musste.³

Einige Zeit später, im Jahre 1900, bittet Widor den Orgelschüler (und lutherischen Theologen) Albert Schweitzer, „eine kleine Abhandlung über die Choralvorspiele für die französischen Organisten zu schreiben und uns zugleich über das Wesen des deutschen Chorals und der deutschen Kirchenmusik zu Bachs Zeit aufzuklären, da wir davon nicht genug wüßten, um in den Geist der Bachschen Werke einzudringen.“⁴ Schweitzer lockte dieser Vorschlag, weil sich ihm hier erstmals die Gelegenheit bot, sein persönliches Verständnis der Person Bachs und seiner Musik exemplarisch darzulegen. Nicht äußere geschichtliche Tatsachen – wie bei der damals als Standardwerk geltenden Bach-Biografie Philipp Spittas (1873/1880) – sollten im Mittelpunkt stehen, sondern „die Deutung des Wesens der Bachschen Musik“. „Als Musiker zu Musikern von Bachs Musik reden“ – das war das zentrale Anliegen Schweitzers.⁵

Seine wesentliche Ausprägung erhielt Schweitzers Verständnis von der Musik Bachs durch die Tätigkeit als Organist bei den Bach-Aufführungen des Straßburger Chors von St. Wilhelm (St-Guillaume) seit 1894 unter der

Leitung von Ernst Münch, dem Bruder von Schweitzers Mülhauser Orgellehrer und Lehrer für Orgel am städtischen Konservatorium. Viele von Schweitzer später in seinem Bach-Buch erhobenen Forderungen wurden bei diesen Aufführungen in St. Wilhelm verwirklicht, wie etwa die Konzeption der Kantatenkonzerte als „Bach-Gottesdienste“ oder die in der Regel ungekürzte Aufführung der Chorwerke Bachs. Auch wurde auf die damals noch fast allgemein übliche modernisierende Wiedergabe verzichtet sowie erste Versuche mit der Verwendung historischer Instrumente in moderner Bauart gemacht.⁶

Schweitzer schreibt 1946 in einem Brief an Leo Schrade rückblickend auf seine damalige Tätigkeit: „Ich ging also ganz vom Studium der Bach'schen Partituren aus, in die ich mich vertiefte, um gut vorbereitet als Begleiter an der Orgel zu fungieren. Während der vielen Proben für die Cantatenaufführungen wurde mir so vieles klar. Meine Aufmerksamkeit wurde durch den Charakter dieser Musik erregt. Und immer mehr ging mir auf, daß so vieles Eigentümliche derselben damit zusammenhing, daß Bach als ein ‚Visionär‘ schuf und gestaltete.“⁷

Schweitzers Bach-Verständnis lässt sich mit folgenden drei Begriffen benennen:

J. S. Bach:
Passacaglia in
c-Moll für Orgel;
Schweitzers per-
sönliches Noten-
exemplar mit ei-
genhändigen Blei-
stifteintragungen

1. Architekt und Vollender gotischer Kunst in der Musik (→ der ästhetische Wert)
2. Dichter und Maler in Musik (→ der symbolische Gehalt)
3. Mystiker (→ die geistliche Bedeutung).

Bach als Architekt und Vollender gotischer Kunst in der Musik (der ästhetische Wert)

Im Laufe der Musikgeschichte haben sich nach Schweitzers Ansicht zwei verschiedene Kunstformen herausgebildet: die Kunst der einfachen und die Kunst der großen Mittel (= symphonischer Stil). Bach gehörte Schweitzer zufolge der ersten Stilrichtung an, einer Kunstart also, die – so Schweitzer – „mit dem geringsten Aufwand das Größte sagt durch ihre innerliche Macht“.⁸ Es ist dies zugleich die Kunst der gebundenen Form, der musikalischen Architektonik, die dem menschlichen Bedürfnis entgegenkommt, „sich Idealgestalten und Formen zu denken und in dem Anschauen einer übersinnlichen Welt der Linie und der Proportionen [...] eine Befriedigung zu schaffen“.⁹ Diese Kunstform sei mit Bach zu einem Abschluss gekommen; in diesem Sinne kann

gepielt von E. Münch 27. Januar 1892.
— C. M. Wior 7. Oktober 1893.
— A. Schweitzer 16. Juni 1895.

75

PASSACAGLIA .

The image shows a handwritten musical score for J.S. Bach's Passacaglia in c-Moll for organ. The score is written on multiple staves, with the top staff for Cembalo and the bottom staff for Pedale. Handwritten annotations and markings are scattered throughout the score, including labels like 'R Salicet + Fl 8', 'Pos. Boundon 8', 'Ped. Boundon + Viol 8', 'R-Salices + Fl 8', 'Pos. Boundon + Salicet P', 'R + Salicet + Boundon + V.C', 'R + Salicet + Boundon + V.C', 'R + Octav 8', 'R + Ped. 4', 'Pos. + Ped. 4', and 'Contrabass 16'. There are also several 'P' markings and a 'P' with a bracket. The score is numbered '75' at the top right and '2493' at the bottom center. The bottom right corner of the page contains the text '© Archiv Maison Albert Schweitzer, Gutsbach'.

Schweitzer daher formulieren: „So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin.“¹⁰ Die Kunst der großen Mittel findet dagegen in der Musik Beethovens, Wagners und Brahms' einen abschließenden Höhepunkt.

Der Gedanke der musikalischen Architektonik führt dazu, dass Bach von Schweitzer der „gotischen“ Kunst zugeordnet wird. Unter „Gotik“ versteht Schweitzer allerdings nicht eine kunsthistorische Epoche, sondern ein Strukturprinzip: die freie Verbindung von Tonlinien zu einer neuen Einheit, das ineinander von Gesamtanlage und Detail, von Einheit und Vielheit. Vor allem Bachs Fugen sind für ihn in diesem Sinn vollendete architektonische Gebilde. So schreibt er etwa über die Fugen in g-Moll (BWV 542b) und a-Moll (BWV 543b): „Wie in jener mittelalterlichen Baukunst, dient auch hier das üppige Detail der durchbrochenen Arbeit nur dazu, einfache, kühngeschwungene Linien zu einem lebendigen Ganzen zusammenzuführen und die Gewalt im Bilde der Biegsamkeit sich darstellen zu lassen.“¹¹

Die Kenntnis der architektonischen Struktur ist für Schweitzer eine wichtige Grundlage für die Interpretation von Bachs Werken. Oberstes Ziel aller Wiedergabe, dies betont Schweitzer immer wieder, ist das Herausarbeiten der *architektonischen* Linie, der Plastik und inneren Struktur eines Stückes. Über sein eigenes Orgelspiel sagt er: „Ich selber, wenn ich spiele, habe immer das Empfinden, daß ich den Hörern die Front eines gewaltigen Baus entwickele: Hier ist die Hauptfront, hier eine Nebenfront, hier buchtet sichs ein, hier ist ein Nebenflügel --- und alles sich entsprechend.“¹²

Bach als Dichter und Maler in Musik (der symbolische Gehalt)

Bachs Tonsprache – dies ist Schweitzer in seiner Beschäftigung mit den Kantaten Bachs aufgegangen – beruht auf einer engen Verbindung zwischen Wort und Ton, wobei Schweitzer dieses Verhältnis so beschreibt: „Die Texte, die Bach zur Verfügung stehen, sind als Kunstwerke selbst nur Symbol und kein adäquater Ausdruck der Vorstellungen und Ideen, die der Dichter in seiner Sprache hat ausdrücken wollen.“ Hier gilt: das Unausgesprochene, das ein Kunstwerk in sich birgt, ist die Hauptsache. Bach versucht nun bei der Vertonung eines Textes den in diesem enthaltenen tieferen Sinn zu erfassen und in der Sprache der Musik neu wiederzugeben: „Was die Worte des Chorals nicht mehr ausdrücken konnten, das Eigentümliche, das die Möglichkeiten der Sprache übersteigt, wird im Gewand der einzigen möglichen Form Erscheinung – in Musik. Bach wählte die Harmonie als das Element, das das Geheimnis des Wortes enthüllt.“¹³

Bei seiner Suche nach der konkreten Tonsprache Bachs stützt sich Schweitzer primär auf seine persönliche Auseinandersetzung mit der Musik Bachs und kommt dann zu dem Ergebnis, dass alle charakteristischen Ausdrücke Bachs auf zwanzig bis 25 Elementarthemen („Leitmoti-



© Archiv Maison Albert Schweitzer, Gunsbach

ve“) zurückgehen. Besonders deutlich ist für ihn Bachs Tonsprache in den Kantaten zu erkennen, dann aber auch in den Chorälen des *Orgelbüchlein*. Letzteres bezeichnet er aufgrund seiner Prägnanz gar als „Wörterbuch“ der Bach'schen Tonsprache und als „Schlüssel zur Erkenntnis der Bachschen Musik überhaupt“.¹⁴

**Albert Schweitzer
(1952) an der von
ihm konzipierten
Dorforgel seines
elsässischen
Heimatdorfs
Gunsbach**

Bach als Mystiker (die geistliche Dimension)

Im Unterschied zu Philipp Spitta, dem es mit seinem Bach-Buch gerade um den Erweis der Kirchlichkeit Bachs ging, gehört Bach für Schweitzer jedoch „nicht der Kirche, sondern der religiösen Menschheit“.¹⁵ Im Anschluss an seine eigene, über allen Konfessionen stehende Weltanschauung sucht Schweitzer auch Bach aus den Fesseln einer zu engen gar konfessionellen Kirchlichkeit zu befreien. So beeilt er sich festzustellen, dass, trotz aller nicht zu leugnenden Nähe Bachs zur lutherischen Orthodoxie, die eigentliche Religion des Thomaskantors doch die Mystik sei: „Seinem innersten Wesen nach ist Bach eine Erscheinung in der Geschichte der deutschen Mystik“¹⁶ (obgleich es auch mystische Strömungen innerhalb des geschichtlichen Luthertums gab und gibt!). Dieses berühmt gewordene Diktum ist in seiner ganzen Tiefe freilich erst auf dem Hintergrund der ethischen Überlegungen Schweitzers zu verstehen.

Mystik bedeutet für Schweitzer primär eine geistige Haltung, und zwar das Einswerden mit Christus, Ruhe und Frieden in der Einheit mit dem unendlichen Willen Gottes. ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2010/04