

CHRISTIAN OVERSTOLZ

EIN STILLES CREDO J.S. BACHS

Präludium und Fuge in A-Dur
aus dem Wohltemperierten Klavier I



Schwabe



*Cornelius Petrus Mayer
dem Herausgeber des Augustinus-Lexikons
und des Corpus Augustinianum Gissense
zum 70. Geburtstag
und
Angelika, meiner lieben Frau,
in Dankbarkeit gewidmet*



Mt 24,30.31: Und dann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohns am Himmel. Und dann werden wehklagen alle Geschlechter auf Erden und werden sehen den Menschensohn kommen auf den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit. ³¹Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern.

Der Weltenrichter erscheint nach dem Symbolum Nicenum «cum gloria». Darum steht sein Kreuz auf dem 29. Ton des Christusbasses (29=SDG, Soli Deo Gloria).

CHRISTIAN OVERSTOLZ

EIN STILLES CREDO
J.S. BACHS

Zweite, vollständig überarbeitete Auflage 2012

SCHWABE VERLAG BASEL

Inhalt

Dank	9
Vorbemerkung zur zweiten Auflage	11
Einleitung	13
Teil 1	
Das Präludium	17
A. Seine drei Themen und deren Sinn	17
B. Zwischenspiele und Nachspiel	21
C. Der Bauplan des Präludiums	24
D. Zahlenverschlüsselungen	25
1. Die Drei	25
2. Die Dreissig: Numerus Christi	25
3. Die Neununddreissig	26
4. Die Zweiundvierzig und die Achtundsiebzig	32
5. Die Neunundvierzig und die Zweiundsiebzig	34
6. Gematrische Zahlen im Nachspiel	35
E. Das Präludium und seine Darsteller	37
Teil 2	
Die Fuge: ein erster Gang durch das Werk	39
A. Thema und Problematik der Fuge	39
1. Das Fugenthema: gehörmässiger Eindruck	39
2. Fugenthema und Präludienthemen	40
3. Schwierigkeit der Analyse, Gang der Untersuchung	42
B. Ein Zugangspfad zum Werk	45
1. Das Kreuz der Takte 49 und 50: Pfingsten	45
2. Das Kreuz der Takte 29 und 30: Ostern	46
3. Das Kreuz der Takte 23–28 und sein Rätsel: Crucifixus oder Incarnatus?	50
4. Das sechstönige Inkarnationsmotiv und seine Verwandten: die Geist-Quinte, die Vom-Himmel-Hoch-Sexte und das Marienmotiv ..	56
5. Christlicher Glaube als Glaube an den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist (Takte 20–22)	61
C. Der erste Teil der Fuge (Takte 1–19/20)	64
1. Gottvater und Christus als A und O	64
2. Der Glaube als Widerschein Gottes und Christi	71
3. Die fünf Weltzeiten des Alten Bundes	72

D. Die Sechzehntelbewegung der Fugenmitte: die Zeit des Erdenwirkens Christi (Takt 22/3–41/2)	75
1. Der Dur-Teil: das Thronen Christi (Takte 31/32), ein Nachtrag	75
2. Der Moll-Teil: die Zeit zwischen Ostern und Christi Himmelfahrt (Takte 33–41/2)	80
E. Der dritte Teil der Fuge: das Umfeld von Pfingsten (Takte 42–54)	92
1. Vor Pfingsten (Takte 42–48)	92
2. Nach Pfingsten (Takte 51–54)	96
F. Der Bauplan der Fuge (Themenauftritte)	100

Teil 3

Wie schön leuchtet der Morgenstern	103
A. Präludium und Fuge im Banne des Liedes vom Morgenstern	103
B. Seine Worte: eine Dichtung zu Epiphantias	111
1. Das Lied und seine Einordnung in den Gesangbüchern (Rubrizierung)	111
2. Die erste Strophe des Morgensternliedes	112
3. Die weiteren Strophen des Morgensternliedes	113
4. Die weiteren Liedstrophen, Bachs Zwiesprache mit ihnen	115
C. Weihnachten – Epiphantias	117
D. Beiträge des Morgensterns an die Deutung von Einzelstellen der Fuge	125
1. Der Morgenstern der Offenbarung: zur Deutung der vier Schlusstakte	125
2. «voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn»	127
3. ... (du hast mich ewig vor der Welt) «in deinem Sohn geliebet»	131

Teil 4

Unsere Fuge: ein stilles Credo J.S. Bachs? Knacknüsse	133
A. Gott und Christus als Schöpfer von Zeit und Raum, von allem Sichtbaren und Unsichtbaren	134
B. Gottvater und Christus: zwei Personen, ein Wesen	136
C. Kreuzigung und Tod Christi	139
D. Vom Gekreuzigten zum Auferstehenden: eine Transformation derselben Noten	146
E. Der begrabene Christus (Sepultus)	150
F. Wiederkunft Christi	151
G. Sprechender Heiliger Geist	156
H. Die Taufe	158
I. Die Kirche (ecclesia)	166
K. Eigenschaften der ecclesia: una, sancta, catholica et apostolica	168
a) die eine und einzige Kirche	168
b) die heilige Kirche	169
c) die katholische Kirche	169
d) die apostolische Kirche	169
e) Tempel und Kirche, ein wichtiger Nachtrag	173
L. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi	177
M. Das Amen	181

N. Exkurs: Zur Herkunft von Bachs Amen	187
O. Der Taktumfang der Fuge	192
Teil 5	
Die A-Dur-Fuge als Ausdruck des Symbolum Nicenum, eine Zusammenfassung	193
Teil 6	
Zur Symbolsprache Bachs: Vorgehensweisen bei der Umsetzung des Symbolum Nicenum	219
A. Benützung von musikalisch-rhetorischen Figuren	219
1. Spezifische Bildfiguren	220
a) Katabasis und Anabasis (mitbehandelt: Suspiratio, Saltus duriusculus und Antitheton)	220
b) Kyklosis	221
c) Klimax	227
d) Antitheton	228
e) Hyperbole	228
f) Passus duriusculus	229
g) Trillo	229
2. Freie Bildfiguren	229
3. Kompositionen als Reden?	233
B. Verborgene Bezüge auf textgebundene Werke: vom Nehmen und Geben unserer Fuge	235
1. Wie schön leuchtet der Morgenstern	235
2. Vom Himmel hoch, da komm ich her – eine singende Sexten-Katabasis	237
3. Nach dir, Herr, verlanget mich	239
4. Magnificat	242
5. Sie werden aus Saba alle kommen	243
6. Wer da gläubet und getauft wird	245
7. Wir gläuben all an einen Gott, BWV 680	245
C. Zahlenverschlüsselungen	248
D. Mehrschichtigkeit von Noten	255
E. Das Glaubensmotiv als Notenschicht	258
F. Bachs Umgang mit den musikalischen Konventionen	260
Teil 7	
Der Weg vom Morgensternlied zum ausformulierten, um die Gedanken von Liebe und Gnade erweiterten Glaubensbekenntnis	265
A. Glaube	266
B. Liebe	268
C. Gnade und Wahrheit von dem Herrn	269
D. Ewige Wahrheit, wahre Liebe, geliebte Ewigkeit: Licht → Gott	270
E. Bachs Weg vom Morgenstern zum Glaubensbekenntnis	271
F. Von Bachs Bausteinen zum Wunder des Baus – Über den Baumeister des Werks	276

Anhänge

Anhang 1: Dokumentation der im A-Dur-Werk verwendeten Zahlen	281
1. Bibelzahlen	281
2. Psalmennummern	283
3. Zahlenalphabet (Gematrie)	286
4. Neuere Erkenntnisse zur Gematrie Bachs	288
5. Eigenleistungen Bachs	291
6. Die vier Duette des dritten Teils der Klavierübung und die Zahlen 31 und 37	293
Anhang 2: Zahlenalphabete	297
1. Das hebräische Alphabet und seine Zahlenwerte	297
2. Das griechische Alphabet und seine Zahlenwerte	298
3. Das traditionelle Zahlenalphabet Bachs	299
4. Gematrische Spielereien: Das Tier mit der Zahl 666	300
Anhang 3: Die Takte 23–26 der Fuge: Zum ›Urtext der Neuen Bach-Ausgabe‹	301
Anhang 4: Die X(Chi)-förmigen Kreuze des b-Moll-Präludiums	303
Anhang 5: Konkordanz zur unterschiedlichen Psalmenzählung in der Lutherbibel und in der Vulgata	304
Abbildungsverzeichnis	305
Literaturauswahl	309
Register	315

Dank

Als der Stammvater unserer Druckerei und unseres Verlages, Johannes Petri, zusammen mit Johannes Amerbach und Johannes Froben das Wagnis einging, in neun mächtigen Foliobänden das Gesamtwerk des Augustinus als Erstausgabe vorzulegen, hätte er sich wohl nicht träumen lassen, dass einer seiner Geschäftsnachfolger dereinst ein Lexikon zu diesem überragenden christlichen Denker verlegen würde – nicht irgendein Lexikon, nein, das massgebliche, zu dem Fachgelehrte auf den Gebieten der Patristik, der Theologie und der Altertumswissenschaften aus aller Welt ihre Beiträge beisteuern würden und das ein weltweites Echo auslösen sollte. Und doch sollte sich dies 500 Jahre später ereignen. Die Initiative zur Wiederaufnahme des Augustinus in das Programm seines Basler Hauses ging diesmal freilich nicht vom Verlag aus, sondern von unserm Jubilar, Cornelius Mayer, und seinen Mitherausgebern. Dass unter vielen Bewerbungen die Wahl schliesslich auf unsern Verlag gefallen war, hatte gewiss zum Teil mit unserer alten Zuwendung zu Augustinus zu tun, die in ein gegenseitiges Geben und Nehmen umzusetzen dem Herausgeberkreis und dem Verlag von Anfang an als reizvolle Aufgabe erschien. Es gab aber schon bei unserer ersten Zusammenkunft auch einen kleinen Funken, der bei aller Verschiedenheit unserer Bindungen und unserer Lebensweise zwischen Cornelius Mayer und mir zündete und uns schnell einander näherbrachte. Was genau es war, blieb wohl uns beiden längere Zeit verborgen und ist auch nachträglich nicht so leicht auszumachen. Hauptsache, wir fanden zueinander. Erst viel später wurde uns bewusst, dass wir in unserer Liebe zur Musik eine starke Gemeinsamkeit haben und dass wir beide ausgesprochene Bachliebhaber sind. Der Jubilar hatte in jüngeren Jahren manche Kantate Bachs mitgesungen, ich mich längst vor unserm Kennenlernen ernsthaft vor allem mit dem Wohltemperierten Klavier beschäftigt. So ist es, nachdem sich meine Studie über dessen A-Dur-Werk immer stärker in theologischer Richtung entwickelt hat, nur natürlich, dass ich sie Cornelius Petrus Mayer zu seinem 70. Geburtstag, den er am 9. März 1999 feiern konnte, widme. Die Widmung soll mein Dank dafür sein, dass er uns sein Augustinus-Lexikon und später auch sein schnell berühmt gewordenes Corpus Augustinianum Gissense zur Publikation anvertraut hat und dass wir ihn nun schon seit über 20 Jahren als Verleger in freundschaftlichem Einvernehmen auf seinem wissenschaftlichen Weg begleiten dürfen. Wenige Projekte des früher von mir geführten Verlages können sich mit dem seinen an Bedeutung messen, ganz wenige habe ich, obwohl ich mich mit allen verbunden und viele persönlich mitgetragen habe, mit der gleichen inneren Anteilnahme begleitet wie das seine.

Unser Jubilar musste sich mit der Entgegennahme meines Geschenkes etwas in Geduld üben. Zwar konnte ich ihm an der offiziellen Geburtstagsfeier am 27. März 1999 ein privates Vorexemplar überreichen. Mit der Veröffentlichung der gedruckten Fassung wollte ich aber doch noch zuwarten, um nicht die Gelegenheit zu versäumen, die einzelnen Teile noch besser aufeinander abzustimmen, Fehler auszubessern, Fehlendes zu ergänzen, kurzum alle jene Arbeiten zu Ende zu führen, die zu einer sorgfältigen Schlussredaktion gehören. Diese Arbeiten sind inzwischen nach einem nochmals unerwartet hohen Arbeitsaufwand beendet, so dass meine Schrift, wie ich hoffe, wenigstens noch rechtzeitig zur 250. Wiederkehr des Todestages von Johann Sebastian Bach am 28. Juli 2000 erscheinen kann.

Ohne die verschiedensten Hilfen hätte ich meine Schrift nicht zu einem guten Ende bringen können. Von Otto Wermelinger, Fribourg, damals noch Mitherausgeber des Augustinus-Lexikons, erhielt ich den freundschaftlichen Rat, mich in meinen zahlensymbolischen Bemühungen nicht nur an der Bach-Literatur zu orientieren,

sondern auch das damals noch ganz neue «Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbe-
deutungen» von Meyer/Suntrup zu Rate zu ziehen. Ich habe diesen Rat mit grossem
Gewinn befolgt, die Spuren dieses von mir oft und gern konsultierten Buches sind
unübersehbar. – Wiederholt hatte ich in meiner Suche nach dem versteckten Sinn
von Bachs Komposition Gelegenheit, auf Augustinus zurückzugreifen. Im Rahmen
des Augustinus-Lexikons waren die gefundenen Stellen im Hinblick auf das sehr
sprachkompetente Lesepublikum unübersetzt geblieben. Da ich mit meiner Arbeit
eher ein Laien- als ein theologisches Fachpublikum anspreche, schien es mir
angezeigt, der Leserschaft die wichtigsten der von mir verwendeten Belege auch in
deutscher Sprache zu präsentieren. Andreas Grote, seit kurzem Redaktor des Augu-
stinus-Lexikons, hat liebenswürdigerweise die in Anhang 1 wiedergegebenen Augu-
stinus-Übersetzungen zusammengesucht bzw. selber besorgt. – Beim Versuch, die 39
Anschläge des ersten Präludienthemas zu verstehen, formulierte sich allmählich und
immer bedrängender die schwierige Frage, ob die für Bach relevante theologische
Literatur einen Zusammenhang zwischen dem Anklopfen Jesu nach Off 3,20 und
den 39 von ihm vor der Kreuzigung erhaltenen Geisselschlägen kenne. Von einem
Freund unseres für meine Anliegen stets aufgeschlossenen Lektors Wolfgang Rother,
Pfarrer Matthias Hochhuth, Arch, traf nach gründlicher Suche für Luther die S. 24f.
mitgeteilte negative Antwort ein. Die von meinen beiden Beratern als durchaus nahe-
liegend empfundene gedankliche Verbindung zwischen Kreuzigung – nicht auch
schon Geisselung – und Anklopfen Jesu konnte schliesslich bei Calovius, einem
Hauptvertreter der lutheranischen Orthodoxie, dessen Werk Bach besass und in
hohen Ehren hielt, geortet werden. Helmut Hühn vom Redaktionsbüro des Histori-
schen Wörterbuchs der Philosophie in Berlin hat mir freundlicherweise diesen schwer
auffindbaren Text in der Staatsbibliothek Berlin besorgt. – Meinem Schulfreund
Peter Tschudin, Riehen, verdanke ich die fachkundige Übersetzung des in Teil 4
wiedergegebenen Textes des Honorius Augustodunensis. – Peter Koller, Leiter der
Musikschule und Organist in Arlesheim, hat mir im richtigen Moment seinen «Liber
usualis Missae et Officii» überlassen (s. Anm. 34) und mir damit ermöglicht, den
Sopran von Takt 32 der Fuge als ein österliches Alleluia der Gregorianik wahr-
scheinlich zu machen. – Mein Freund Rudolf Ritz, einer der Redaktoren unserer
«Schweizerischen Medizinischen Wochenschrift», hat mich immer wieder ermuntert,
meine Arbeit abzuschliessen. Er ist es vor allem, der auch beharrlich nach Hinwei-
sen auf eine Absicht Bachs, seine Fuge als ein Glaubensbekenntnis zu gestalten, fragte
und mich damit auf den Gedanken brachte, dieser Frage einen sechsten Teil meiner
Arbeit zu widmen. Für alle diese Hilfen bin ich herzlich dankbar, wie ich auch all
jenen danke, die mir Gelegenheit gaben, mich über meine Arbeit auszusprechen –
man weiss ja, wie fruchtbar solche Aussprachen für die Weiterentwicklung noch
schlummernder Gedanken sind.

Meiner lieben Frau, die mir immer ein schönes Umfeld für meine Arbeit bereit-
hielt und um meines Steckenpferdchens willen manchen kleineren oder grösseren
Verzicht leisten musste, danke ich für ihre Geduld und Nachsicht. Sie hat es mehr
als verdient, dass mein Buch auch ihr gewidmet ist. Meinem jüngeren Sohn, Michael,
danke ich herzlich für die immer freundlich gewährte EDV-Unterstützung und -Pan-
nenhilfe.

Nicht vergessen sei in meiner kleinen Dankestour Christian Friedrich Penzel, der
1753 im Alter von sechzehn Jahren Bachs Frühkantate «Nach dir, Herr, verlangst
mich», BWV 150, abschrieb. Das Original der Kantate ging später verloren, weshalb
diese Abschrift zur massgeblichen Quelle für das Werk geworden ist. Da das zweite
Präludienthema, das auch in der Fuge eine grosse Rolle spielt, mit dem Beginn die-
ser Kantate zusammenfällt und von ihr her gedeutet werden kann, steht Penzels
Abschrift auch am Beginn meines Verständnisses für die drei Präludienthemen des
hier betrachteten Werkes. Ohne diesen idealen Einstieg wäre ich vermutlich in mei-
nen Forschungen nicht weit gekommen. Der junge Abschreiber verdient meinen
Dank umso mehr, als der berühmte Schering, der an dieser Kantate, ganz im Gegen-
satz zum alten Spitta (Bd. I, S. 438–444!), nichts als Fehler sah und sich heftig gegen

ihre Zuweisung an Bach wandte (Bach-Jahrbuch 1913), die von Idealismus und einem sicheren Gespür für die Qualitäten der Komposition getragene Fleissleistung des jugendlichen Kopisten in wenig feiner Art herabgemindert hat.

Mein kleines Werk nimmt sich in unserm Verlagsprogramm eher als ein Aussen-seiter aus. Umso dankbarer bin ich meinen Nachfolgern Urs Breitenstein und Ruedi Bienz und ihren Helferinnen und Helfern, unter ihnen besonders dem Gestalter, Urs Stöcklin, für seine Publikation. Es geht damit von dem Haus aus, in dem ich stets meine Heimat hatte und immer noch habe. Möge es meine Liebe zu Bach bezeugen und zu weiterer Beschäftigung mit seinem Werk anregen.

Arlesheim, Pfingsten 2000

Vorbemerkung zur zweiten Auflage

Die wiederum Cornelius Mayer und meiner lieben Frau gewidmete zweite Auflage meines Buches ist Ausdruck der Fortschritte, die meine Bachforschung gemacht hat, seit ich die ehemals mir gehörende Firma Schwabe AG durch ein Management-Buy-out in jüngere Hände gelegt habe und frei von Tagessorgen forschen kann. Die Sicht auf Vieles ist in diesen bald 15 Jahren kostbarer Musse differenzierter geworden, alle meine neuen Beobachtungen bestätigen und vertiefen aber uneingeschränkt die alte Grundthese, dass das A-Dur-Werk des Wohltemperierten Klaviers ein stilles Credo J.S. Bachs sein will.

Das Auffälligste an der Neuauflage ist wohl, wie dicht die zu Augustinus zurück-führenden Spuren geworden sind. Das mag Aussenstehende erstaunen. Wer aber wie ich vom trinitätsbetonten Credo-Gehalt der Komposition Bachs ausgeht und sich gleichzeitig Rechenschaft darüber ablegt, wiesehr Bachs Glaube von Luther geprägt ist und wiesehr das Denken Luthers in der Tradition Augustins steht und wie Augustins Denken wiederum um das Wesen der Trinität kreist (S. 278), wird diese Spuren nicht als Zufallsspuren bewerten, sondern erkennen, dass wir hier vor einem Stück *Wirkungsgeschichte Augustins* stehen, die für einmal die *Musik* zum Gegenstand hat (vgl. Stichwort <Augustinus> im Register).

Wenn ich mein Buch nun ein zweitesmal aus der Stille meiner Schreibstube in die Öffentlichkeit entlasse, dann trotz aller Bemühungen um Richtigkeit nicht im Gedanken, dass alles zu Sagende jetzt gültig gesagt wäre – das wäre bei Bach vermessen –, sondern deswegen, weil Altersgründe zum Abschluss mahnen, soll nicht das alte Buch mit seinen inzwischen erkannten Mängeln mein letztes Wort bleiben. Eine weitere Auflage ist nicht geplant.

Meinem nun einzigen Nachfolger Ruedi Bienz* und seinen Helferinnen und Helfern sage ich herzlichen Dank dafür, dass mein Buch, obwohl kein Verkaufsschlager, wiederum in dem Haus erscheinen kann, in dem ich nach wie vor meine Heimat habe. Mein spezieller Dank gebührt wiederum Urs Stöcklin, der mit Interesse und Geschick die Gestaltung besorgte und mir beim Umbruch jeden nur erdenklichen Wunsch erfüllte. Auch all jenen, die von Anfang an meine Arbeit mit Hilfen verschiedenster Art förderten, sei nochmals herzlich gedankt.

Arlesheim, Ostern 2012

Christian Overstolz

* Dr. h.c. U.B. hat die ihm von mir und meiner Familie *geschenkten* Anteile zu einem stolzen Preis an Ruedi Bienz verkauft und ist vor 4 Jahren aus der Firma ausgeschieden. Wir weinen ihm keine Träne nach.

Einleitung

Seit nahezu 50 Jahren hat mich, den Verleger und Juristen, immer wieder das Werkpaar des A-Dur-Präludiums und der A-Dur-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers Johann Sebastian Bachs beschäftigt. Beim Spielen der Fuge schien sich mir vor dem Einsetzen der Sechzehntelbewegung des Gegensatzes manchenorts der Sopran kaum zurückhalten zu lassen, und dies an Stellen, wo er die thematische Substanz konkurrenziert. Was soll diese bis jetzt unentdeckt gebliebene Melodie, die die Fuge in die Nähe des Orgelbüchleins zu rücken scheint? Dazu kam dann die mehr theoretische, aber nicht minder interessante Frage: Wie kommt Bach dazu, dieser Ein-Themen-Fuge als Präludium selber wieder eine Fuge voranzusetzen und gar eine, die nicht weniger als drei Themen aufweist? Würde Bach, wenn er schon ein solches Ausgangsmaterial bereitstellt, nicht die von ihm geübte Kunst, Präludium und Fuge miteinander zu verknüpfen, zu einem Höhepunkt führen, sodass aus dem Studium gerade dieses Werkes viel zu lernen wäre? Bei der Suche nach Antworten auf diese und immer wieder neue Fragen haben sich im Verlauf der Jahre Resultate angesammelt, die ich, obwohl musikalischer Laie, der Mitteilung für wert halte. Ich hoffe, mit meiner Studie, die nach und nach eine musikhermeneutische Richtung angenommen hat, zeigen zu können, dass Bach in seinem Werk nichts Geringeres unternimmt, als das *Symbolum Nicenum*, d.h. das Glaubensbekenntnis, wie wir es aus der viel später entstandenen h-Moll-Messe kennen, *in Musik zu fassen*. Er schafft dies ohne Auslassungen in gedrängtester Form innerhalb einer Fuge, die sich von ihrer Länge her leicht in das Wohltemperierte Klavier einordnet, in Anbetracht des gewaltigen Stoffes wahrhaft ein Meisterwerk an Kürze und Dichte.

Wer diese These hört, wird zunächst sicher misstrauisch. Die ungewöhnliche Art, wie ich an Bachs Noten herangehe, wird wenig spontane Zustimmung finden. Mir *bedeuten* diese Noten etwas, *zeigen* etwas, manche gar zwei- oder dreierlei. Sie *stellen Christus dar*, bald in diesem, bald in jenem Zusammenhang, *symbolisieren Gott* als *Urlicht* oder als *Liebe*, sind *Bilder* oder *Abbild* von diesem und jenem. Das mag in der Tat unzeitgemäss, fremdartig, ja befremdlich erscheinen, weil man es als eine Grenzüberschreitung empfindet. Wir verstehen und lieben die Musik als solche, ohne sie zu zerreden, und stören uns daran, wenn sie zu wortreich «erklärt» wird. *Gottfried Boehm*¹ zieht die Grenze zwischen den Medien der Sprache und der Musik gewiss gemäss dem allgemeinen heutigen Verständnis, wenn er erklärt: «Kein Gebildeter empfindet es als Mangel, dass er für eine Fuge Bachs, ein Streichquartett Beethovens oder Anton von Weberns keinen sprachlichen Übersetzungstext erzeugen kann und dennoch «versteht». Die musikologische Analyse ist – wie immer – auf die medial und historisch determinierte Logik der Musik gerichtet. Sie gilt es zu begreifen.»

Der Philosoph *Hans Saner*² vertieft diesen Ansatz, indem er die Logik der Musik von der auf Verständigung ausgerichteten Logik der Sprache absetzt: «Die Logik der Musik ist völlig anderer Art. Ihre Zeichen sind nicht Wörter, sondern Töne, Klänge, Rhythmen, Tempi, Intensitäten, Lautstärken. Sie weisen nicht unbedingt über sich selbst hinaus, und ihnen ist keine definierte oder vage Bedeutung zugeordnet. Sie sind nicht rationalitätslastig, sondern elementar sinnlich. Ihr sinnliches Material ist nicht der mediale oder funktionale Träger eines Inhaltes, sondern es ist essentiell: es *ist* der Leib und das Wesen der Musik. Man kann deshalb auch bezweifeln und

1 Gottfried Boehm, *Bild versus Wort*, in: «In Erscheinung Treten», Basel (Schwabe) 1990, S. 264.

2 Hans Saner, «Der Schatten des Orpheus», Basel (Lenos) 2000, daraus: *Musik und Dichtung. Zur Problematik ihrer Vereinigung*, S. 107–118. Hier zitiert S. 114.

bestreiten, dass Musik überhaupt etwas ausserhalb ihrer selbst sagen will. Man kann sie asemantisch hören und lesen.» Aber behutsam und in Frageform kehrt Saner wieder an seinen Ausgangspunkt zurück: «Fast scheint es nun, dass es überhaupt keine Verbindung von Dichtung und Musik gebe. Das entspricht indes auch nicht unseren Erfahrungen noch unserem Empfinden. Sprechen wir nicht zuweilen von der Musikalität einer Dichtung? Meinen wir nicht manchmal zu hören, was Musik bedeutet, weil gelegentlich auch ihre Zeichen in Konventionen eingebunden sind?» Diese letzte, offen gelassene Frage nach nicht näher bestimmten, geheimnisvollen Konventionen umschreibt den Raum, in den ich mit meiner Arbeit hineinzustossen wage. Ich wage es, dem A-Dur-Werk einen Wortsinn – und keinen belanglosen – zu unterlegen, nicht als Theoretiker, der um einer neuen Theorie willen die Musik nicht mehr aus ihrem eigenen Recht wahrzunehmen imstande ist, sondern als Musikliebhaber, der, getragen von ihrer unbegreiflichen und in Worten nicht auszudrückenden Schönheit und einem bescheidenen Wissen um ihre frühere Sprachbezogenheit, den *von Bach in diesem Werk ausgelegten Spuren* folgt, weil er nicht über sie hinwegsehen kann. Man kann diese Spuren von vielen Punkten aus aufnehmen. Mein Schlüsselerlebnis war die Betrachtung der Takte 49/50 der Fuge und der Vergleich mit dem ersten Zwischenspiel des Präludiums. Es ist S. 45ff. unter dem Titel «Ein Zugangspfad zum Werk» beschrieben. Vielleicht hilft die Vorablektüre dieser Seiten die Zweifel an der von mir eingeschlagenen Marschrichtung ein wenig zu zerstreuen. Jedenfalls möchte ich versichern: Wir kommen als *geladene Gäste* in Bachs Haus.

Meine Studie gliedert sich in sieben Teile. Teil 1 befasst sich mit dem Präludium: seinen Themen und deren «Ablegern» in der Fuge sowie seinen Zwischenspielen. Wir werden zur Erkenntnis kommen, dass es sich beim Hauptthema um ein Christus-thema handeln muss und dass das Präludium, obwohl wir noch keine direkte Andeutung Gottes zu erkennen vermögen, um die drei Personen der Trinität kreist. Die Zuordnung von Glaube und Liebe zum Hauptthema scheint ihm lutheranische Züge zu geben (S. 37f.). Highlight: Eine über einen weiten Umweg führende Untersuchung zur Zahl 39 führt zur überraschenden Entdeckung, dass das Präludium mit einer Darstellung des Golgathakreuzes beginnt, das am Ende der Fuge in einer Darstellung des Weltenrichters sein Gegenstück erhält (Abb. 14). Teil 2 ist einem ersten Durchgang durch die Fuge gewidmet. Wir werden um des leichteren Verständnisses willen besonders am Anfang einen etwas verschlungenen Weg gehen, der uns manche verborgene Schönheiten entdecken lässt und uns lehrt, dass diese Fuge über sich hinausweist und sich nur einer theologischen Interpretation ganz öffnen kann. Gerade theologische Fragestellungen werden uns aber am Ende des zweiten Teils arg bedrängen und den Eindruck erwecken, wir befänden uns in einer Sackgasse. Highlight: Die die Fuge eröffnende Engführung zeigt Gott und Christus, noch ehe die Welt war (Abb. 39). Viel Klärung bringt Teil 3 mit der Beobachtung, dass das erste Präludien-thema sich aus dem Lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» ableitet und dass dies das Lied ist, das auch den Anfang der Fuge durchzieht (Abb. 65 bzw. 68a). Über den Morgenstern zieht der Gedanke des «lumen de lumine» in die Komposition ein, wird also hinter Christus Gott erahnbar. Highlight dieses Teils: die Weisen aus dem Morgenland, die vom Stern zur adoratio gezogen werden (Abb. 71). Die Ergebnisse der Teile 2 und 3 genügen, die Frage aufzuwerfen, ob sich der recht bunte Strauss der gemachten Beobachtungen etwa in das Gefäss des Symbolum Nicenum einstellen und so ein wenig ordnen liesse. Teil 4 gilt daher der gezielten Suche nach Aussagen des Glaubensbekenntnisses, die uns bei der ersten Analyse entgingen. Wir werden einen langen Weg zurückzulegen haben und beeindruckt sein ob der Menge des anfänglich Übersehenen. Unter den Highlights dieses Teils seien besonders hervor-gehoben: die Verspiegelung des Christus- am Gottesthema (Abb. 76/77), die Umdeutung des Weihnachts- in ein Todesbild (Abb. 78), die Identität des Auferstehenden mit dem am Kreuz Hängenden (Abb. 81a,b), die Darstellung des Weltenrichters (Abb. 82). Teil 5 präsentiert den lateinischen Wortlaut des Symbolum Nicenum, das noch heute als ein Grundlagentext aller christlichen Kirchen gilt, und ordnet ihm als Ergebnis der vorangegangenen Analysen Aussage für Aussage Bachs Umsetzung in

Abb. 14 → S. 31

Abb. 39 → S. 68

Abb. 65 → S. 105; Abb. 68a → S. 108

Abb. 71 → S. 120

Abb. 76/77 → S. 137f.

Abb. 78 → S. 140

Abb. 81a,b → S. 146f.

Abb. 82 → S. 152

seine Musik zu. An diesem Teil vor allem wird sich bemessen, ob die vorgelegte Arbeit der Kritik standhält. In Teil 6 möchte ich ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu den Techniken hinführen, mit denen Bach arbeitet, um seine überaus schwierige Aufgabe zu lösen. Die damit verbundene Systematisierung seiner Verfahren erweist, dass Bach nicht träumend, sondern sehr planvoll und von einer hohen theologischen Warte aus komponiert. Dieser Teil ist als Antwort gedacht auf die in meinem Freundeskreis gelegentlich aufgeworfene Frage, ob Bach denn «gewusst» habe, dass er mit seiner Fuge ein Glaubensbekenntnis schaffe. Dieser Teil führt über in den Schlussteil, der sich vor allem mit der Frage auseinandersetzt, was Bach dazu veranlasst haben könnte, ein so ungewöhnliches Bekennerwerk zu komponieren und in das vor allem für den praktischen Gebrauch bestimmte Wohltemperierte Klavier aufzunehmen.

Musikbeflissenen wird meine Gedankenführung wohl recht theologie-lastig vorkommen, es sind aber durchaus handfeste und praktische Fragen aus dem Grenzbe-
reich von Musik und Theologie, mit denen sich das vorliegende Buch beschäftigt. Ich möchte mit ihm die Leserinnen und Leser in die Lage versetzen, den ganzen lateini-
schen Text des Symbolum Nicenum in Bachs Komposition wiederzuerkennen. Wie stellt etwa Bach *einzig in Musiknoten* dar, dass Gott der Weltenschöpfer und Jesus Christus sein *und* Marien Sohn ist, dass der Sohn «sogar (!) gekreuzigt» wurde und dass dies «für uns» und unter «Pontius Pilatus» geschah? Wie wird die Taufe gezeigt, wie, dass sie zur «Vergebung der Sünden» führt? Wie, dass der Heilige Geist «mit dem Vater und dem Sohne», und das noch «zugleich» (simul), «angebetet und ver-
herrlicht» wird, wie, dass die Kirche u.a. eine «apostolische» ist? Wie stellt Bach das von Gott geschaffene Unsichtbare (Invisibilia), wie die Erwartung des Lebens der zukünftigen Welt dar, wie das Amen? Mit dem Verstehen der A-Dur-Fuge und ihres Präludiums erhalten wir Zugang zu einem kleinen Kompendium der Ton-Sprache und der «Übersetzertätigkeit» Bachs und auch ein wertvolles musikalisches Doku-
ment für ein ganz persönliches Glaubensbekenntnis, das ausserhalb seines Schaffens für den kirchlichen Gottesdienst entstanden ist. Trotz ihres geringen Umfangs von nur 54 Takten, der in Verbindung mit der Dreischlägigkeit des 9/8 Taktes übrigens genau den 162 Worten des lateinischen Credo entspricht, ist diese Fuge ein Juwel in Bachs Werk.

Mein Buch, das sich als Ergänzung zu freier angelegten Büchern mit breiterem Spektrum versteht, hat also zum Ziel, einem *kleinen Einzelwerk* Bachs durch systematisches Fragen auf den Grund zu gehen, vor keiner Schwierigkeit auszuweichen und an diesem einen Beispiel zu zeigen, wie tief die Wurzeln seiner Musik liegen können. Neben Ohr und Auge und dem musikalischen Erinnerungsvermögen war für mein Forschen vor allem die Phantasie in hohem Masse gefordert. Sie ist es, die alles kreative Arbeiten beflügelt, sie ist es aber auch, die in die Irre führt, wenn man ihr die Zügel schießen lässt. Ich habe versucht, diese Gefahr zu mindern, indem ich, wo es nur ging, für meine Interpretation nach feinsten Anhaltspunkten in der Komposition selber und nach bekannten Parallelen in Bachs Werk und nach Übereinstimmungen mit der Bibel und mit dem Denken Augustins, Luthers und anderer bedeutender christlicher Denker suchte. Fehlleistungen und Übersehen sind bei einem so riskanten Unterfangen, wie ich sehr wohl weiss, bei aller Vorsicht nicht auszuschliessen. Die vorgetragenen Resultate werden vermutlich sowohl bei Musikern wie auch bei Theologen nicht nur auf Zustimmung stossen. Ich darf aber immerhin darauf hinweisen, dass eine Interpretation so falsch nicht sein kann, wenn sie alle Hürden des stillschweigend vorausgesetzten, komplexen Textes meistert und dabei die vorhandenen Noten sehr weitgehend ausschöpft und manche Eigenheiten der Komposition erklärt, für die es bisher noch keine Erklärung gegeben hat.

Die Lektüre meiner Arbeit dürfte auch musizierenden Laien nicht allzu schwer fallen, da ausser einigermaßen geübtem Notenlesen keine vertieften Musikkenntnisse vorausgesetzt sind. Mit etwas Liebe zur Theologie und ein wenig Mut zum Experiment sind die Schwierigkeiten gewiss zu meistern. Um der besseren Anschaulichkeit willen habe ich nicht mit Notenbeispielen geizt. Trotzdem sollte zu ihrer Einordnung in die grösseren Zusammenhänge ein Exemplar des Wohltemperierten Klaviers

zur Hand sein (s. Literaturlistung am Schluss des Buches). Wesentlich helfen wird auch die Konsultierung der wichtigsten Bibelstellen in der Bibel oder mindestens einem Neuen Testament, das auch die Psalmen enthält. Die Psalmen sind, wie immer bei Bach, nach der Lutherbibel nummeriert. Wer die Vulgata gebraucht, sei auf die in Anhang 5 wiedergegebene Konkordanz hingewiesen. Ich habe versucht, für meine Interpretation nur wenige, jedoch hochkarätige theologische Bücher zu benutzen, um die Kontrolle nicht unnötig zu erschweren und auch nicht durch ein Übermass an Zitaten zu weit von der Musik wegzukommen.

Da ich den Stoff in mehreren Durchgängen zur Entfaltung bringe, rate ich, beim Lesen womöglich die hier getroffene Reihenfolge einzuhalten. Nun ist dies freilich der Rat des *Autors*, der seine Leserinnen und Leser auf gutem Wege bis an den Schluss mitnehmen möchte, um ihnen alle seine Funde in Ruhe und in ihrer ganzen Schönheit zu präsentieren, und damit natürlich die nicht ganz uneigennützte Absicht verfolgt, sie damit leichter von seiner Hauptthese zu überzeugen. Eine solche Lektüre braucht jedoch ihre Zeit, und diese ist bekanntlich nie im Überfluss vorhanden. Ich möchte daher vor einer nur punktuellen Lektüre meines Buches keineswegs abraten. Das zu untersuchende Werk besteht, nicht anders als das Glaubensbekenntnis, ohnehin aus einer Summe von Einzelaussagen. Man kann daher, etwa zu Prüfzwecken, durchaus die eine oder andere Aussage aus dem Glaubensbekenntnis auswählen und wird dank der Zusammenfassung in Teil 5 immer noch einen hinlänglichen Eindruck davon erhalten, auf welcher inspirierten Weise Bach bei seinen Textumsetzungen vorgeht. Nur sollte, wer Rosinen pickt, sich stets im Klaren sein, dass er vielleicht nur Teilaspekte sieht, die ihre volle Überzeugungskraft erst im Blick auf das Ganze gewinnen. Wer nur gerade sieht, dass ich das zweite Präludienthema wegen seiner Übereinstimmung mit einem Kantatenanfang als Liebesthema in Anspruch nehme, mag mir mit *Alfred Dürr* vorhalten, dass diese Argumentation wegen der Möglichkeit eines hier angewendeten Parodieverfahrens nicht zwingend sei. Wer sieht, was die gleichen Töne ausserdem in der Fuge leisten (S. 268), wird diesen Einwand wohl nicht länger erheben. Wer nur gerade hört, dass die letzten 51 Basstöne der Fuge wegen Psalm 51 die Vergebung der Sünden bedeuten sollen, wird dies kopfschüttelnd als Zumutung abtun. Erst die Auseinandersetzung mit der in grosser Schönheit gezeigten Taufe, erst die Rechenschaft über die Bedeutung des Psalters und vor allem die Entdeckung, dass in dieser schwierigen Stelle helfend ein Stück Gregorianik anklingt (S. 163), vermag das Verständnis für Bachs Lösung des Problems zu öffnen.

Ich habe mich bemüht, den Umfang meiner Arbeit nicht allzusehr anschwellen zu lassen. Der Versuch ist mir gründlich misslungen. Das dauernde Spiegeln der Musik an der Theologie und umgekehrt braucht viel Raum. Es müssen Grundlagen für ein abhandengekommenes oder jedenfalls unkonventionelles Musikverständnis erarbeitet werden, und dies nicht für eine grössere Werkgruppe, sondern für ein Einzelwerk, was den Proportionen nicht eben förderlich ist. Theologische Überlegungen werden hin und wieder der Analyse Impulse geben, dann wieder zur Vorsicht gegenüber einem zu schnell gewonnenen Resultat mahnen. Insbesondere der Zahlen- symbolik zugestandene Raum mag auf Kritik stossen. Ich halte es aber für wichtig, für eine massvoll betriebene Zahlensymbolik einzutreten, weil ohne sie dieses und wohl noch manches andere Werk Bachs uns verschlossen bliebe. Schliesslich galt es, das umfangmässig geringe Werk so gut als nur irgend möglich in die grösseren Zusammenhänge von Bachs Schaffen einzuordnen.

Da ich ein eigenes Gedankengebäude aufzurichten habe, berühre ich die Spezialliteratur zum hier behandelten Werk nur am Rande. Wer sich über ihren aktuellen Stand informieren möchte, sei auf das Buch von *Alfred Dürr*, ‚Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier‘, das 1998 bei Bärenreiter erschienen ist, hingewiesen. Dürr legt S. 200–208 eine sorgfältige konventionelle Analyse vor, die wie nie zuvor offen die vielen ungelösten Schwierigkeiten anspricht, derentwegen ich bald einmal andere Wege ging.

Teil 1

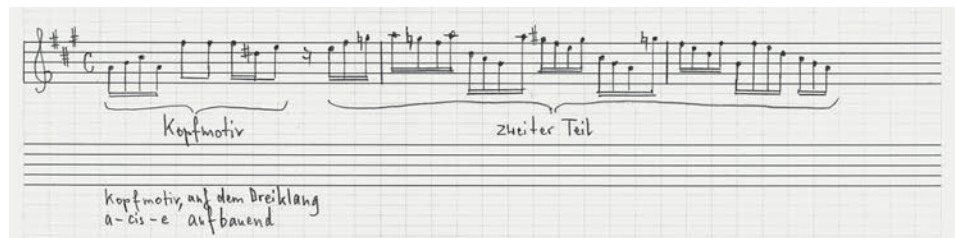
Das Präludium

Vorbemerkung. Die Mittelstimme ist in dieser Arbeit einfachheitshalber als Alt bezeichnet. Das mag im dreistimmigen Satz anfechtbar sein, entspricht aber doch insofern der Werkanlage nicht schlecht, als die zweite Stimme sich überwiegend aus der Tenorlage heraushält. Dürr bezeichnet im dreistimmigen Satz die Stimmen konsequent als Sopran, Mittelstimme, Bass.

A. Seine drei Themen und deren Sinn

Das anmutige *erste Thema* des Präludiums – sein *Hauptthema* – ist durch eine Sechzehntelpause zweigeteilt. Es beginnt mit einem Themenkopf von neun Tönen, die sich nach Erreichen des Tones fis auf den Quintton der Tonika absenken, und baut somit auf dem Tonikadreibklang a-cis-e auf. Anschliessend moduliert es über weitere dreissig Töne unter Bildung von Sequenzen wieder nach a zurück.

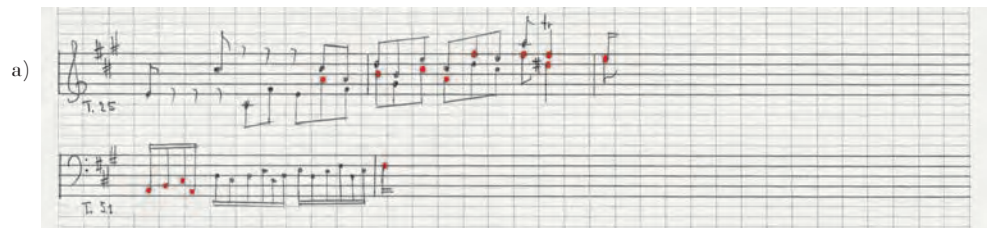
Abb. 1.
Das erste Präludienthema



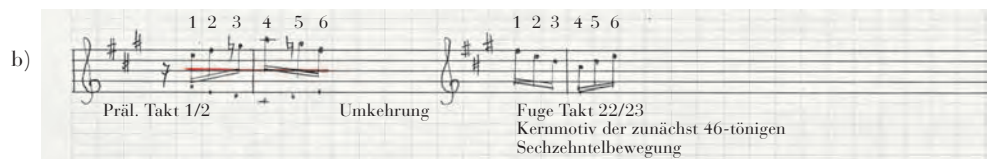
Wie wir später sehen werden, kommen beide Thementeile auch in der Fuge vor, gehen aber dort getrennte Wege. Der Kopf wird uns versteckt in Takt 25f. und offen und mit gesteigerter Kraft noch einmal in Takt 51 begegnen, während die ersten Töne des zweiten Teils, wenn man sie umkehrt, den Grundbaustein (Motiv) zur in Takt 22 einsetzenden Sechzehntelbewegung (Gegensatz) abgeben. Das Thema ist ein Christusthema. Ich muss den aufwendigen Nachweis dafür an dieser Stelle noch schuldig bleiben, werde ihn aber nach und nach auf indirekte Weise beibringen und in Teil 3 dieser Arbeit das Lied aufdecken, das ihm zugrundeliegt.

Abb. 2.
Äusserungen des ersten
Präludienthemas in der Fuge

a. Abgewandelte Köpfe des
ersten Präludienthemas in der
Fuge



b. Ableitung des Kernmotivs
der Sechzehntelbewegung
der Fuge aus dem zweiten
Teil des ersten Präludien-
themas



(Umkehrung: Spiegelung an der Waagrechten, in A-Dur an der Notenlinie h)

Das *zweite Thema* beginnt, ausser bei seinem ersten Einsatz, wo ihm ein stützendes a vorangesetzt ist, ein Viertel später als das erste und führt über einen kurzen chromatischen Gang nach unten (sog. *Lamentmotiv*, auch *Passus duriusculus*, «ein etwas harter Gang», genannt) zu einer Intervallfolge, die schon in *Spittas* Bach-Monographie (Bd. 2, S. 379) als Kreuzmotiv erkannt wurde und von Bach oft verwendet wird. Sein Schluss ist je nach Lage des Themas variabel, die Anzahl seiner Töne grösseren Schwankungen unterworfen. Wir begegnen diesem zweiten Thema schon in der Sinfonia und vor allem im Chor «Nach dir, Herr, verlangst mich» der gleichnamigen Kantate, BWV Nr. 150, die um 1706 entstanden sein soll und als Jugendwerk Bachs oder gar als Arbeit eines minderen Komponisten gilt.³

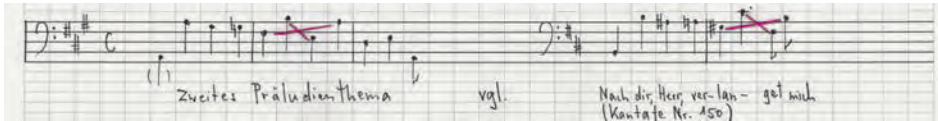


Abb. 3.
Das zweite Präludienthema und das «Nach dir, Herr, verlangst mich» der Kantate Nr. 150

Spitta, a.a.O.: «eine Art von Augenmusik». Die äusseren und die mittleren Töne verbinden sich bei einer Tonfolge wie der obigen zu einem Kreuz. Es ist hilfreich und verhältnismässig einfach, sich das spontane Durchhören solcher Figuren einigermaßen anzueignen. Zu Kreuzmotiven ferner Artikel «Augenmusik» im «Riemann Musik-Lexikon».

Die Kantate, auf die Bach eine ganze Reihe von Jahren später zurückgreift – Teil I des Wohltemperierten Klaviers wurde 1722 abgeschlossen –, kreist um Psalm 25 nach lutherischer Zählung, einen Text «von David», wie der Psalter sagt. Auch das zweite Präludienthema ist damit, wenn wir vom Kantatentext ausgehen dürfen,⁴ ein geistliches Thema. Es handelt von der Liebe, einer verlangenden Liebe, die noch durch Trennung gekennzeichnet ist.⁵ Wem gilt nun aber diese Liebe: dem HERRN (Grossbuchstaben), wie Luther in diesem Psalm und andernorts den Namen Jahwes wiedergibt, Gott also, an den sich David bei allem Vorauswissen um Christus wohl zuerst wenden wird?⁶ Oder, wofür vor allem Chromatik und Kreuz sprechen, dem Herrn (gewöhnliche Schreibung), wie Christus als Übersetzung von griech. kyrios im Neuen Testament häufig bezeichnet wird? Die Frage, die sich auch in der Fuge stellen

- 3 Vgl. Dürr, Kantaten, S. 852, der mit berechtigter Zurückhaltung über Zweifel an Bachs Urheber-schaft referiert. Auf «möglicherweise noch vor 1707» datiert sie Ton Koopman im Begleittext seiner Einspielung von Bachs «Complete Cantatas», Volume 1, bei Erato (1995). Er vermutet in ihr «die älteste der erhaltenen Kantaten Bachs» und erkennt in der Chromatik des angegebenen Chors «ein deutliches Beispiel expressiver Bachscher Tonsprache». Auch Jean-Claude Zehnder erkennt in ihr ein Frühwerk *Bachs* («Stilbereich um 1706»: S. 184–198, insb. S. 197f.). Arnold Schering, der damalige Herausgeber des Bach-Jahrbuchs, hatte in dessen 10. Jahrgang (1913), S. 39–52, die Kantate noch vernichtend kritisiert und sie als unmöglich von Bach stammend abqualifiziert. S. 52: «Welchen Namen eines kleinen sächsischen oder thüringischen Kantors wir darübersetzen mögen, ist gleichgültig.» Bach hat sich nicht an das Verdikt Scherings gehalten und das «sentimentale Wineseln als ... Ausdruck sehnsüchtigen Liebesverlangens» (Schering, S. 44) auch in unserem Werk wieder als Thema verwendet. Ich sehe in dieser Wiederverwendung ein sehr starkes Indiz für die Autorschaft Bachs an der Kantate. Dass er anstatt auf seine Kantate auf ein Fremdwerk zurückgreift, scheint mir so gut wie ausgeschlossen.
- 4 In der Kritik der Erstauflage meines Buches in der Theologischen Rundschau 67. Jahrgang (2002), S. 369 hält Dürr dies nicht für zulässig. Ich beharre demgegenüber auf meinem Standpunkt und werde ihn ausbauen, weil das Nichterkennen des Liebesmotivs und seines Zusammenwirkens mit dem Glaubensmotiv jedes tiefere Verständnis von Bachs Komposition verunmöglicht.
- 5 Der an sich einfache Schluss, dass das «Nach dir, Herr, verlangst mich» als Liebe zu verstehen ist, wird eindrücklich bestätigt durch den Dialog im ersten Rezitativ (Nr. 3) der Kantate «Ich geh und suche mit Verlangen», BWV 49.
- 6 Zu Luthers Übersetzung «HERR» für den Gottesnamen Jahwe s. Sacherklärungen der Stuttgarter Erklärungs-bibel unter «HERR».

wird, weil dort die Melodie wieder aufgenommen wird,⁷ lässt sich für das Präludium, wo ohnehin alles noch offener ist, so leicht nicht entscheiden.⁸ Immerhin: Bachs *Antwort* auf das letzte «Nach dir, Herr, verlangst mich» des Präludiums (T. 20–22) scheint ein Sowohl-als-Auch zu sein, indem er am Fugengebinn ein Gottes- zusammen mit einem Christusthema auftreten lässt (s. Abb. 39). Ähnliches begegnete schon in der frühen Kantate, indem dort – der Sänger ist nicht ausdrücklich genannt – in der freien Dichtung der Ciaccona (Satz 7) die durch den Psalmentext nahegelegte Gleichsetzung von Herr und Gott durch ein Hinüberschwenken auf die Christen und später auf Christus erweitert wird:

6. Coro (Psalmentext, Gott als Bezugspunkt)

«*Meine Augen sehen stets zu dem HERRN; denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.*»

7. Ciaccona (freie Dichtung mit Überleitung zu Christus)

«*Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude.
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz
Achte ich nicht Menschentrutz.
Christus, der uns steht zur Seiten
Hilft mir täglich sieghaft streiten.*»

Auch das deutlich später einsetzende *dritte Thema* lässt die typische Kreuzbildung erkennen. Seiner Struktur nach scheint es neuntönig zu sein, zeigt dies jedoch nur beim letzten und bedingt beim ersten (gezählt ohne Praller und nachfolgendes Sechzehntel) Auftritt; sonst ist es länger oder kürzer. Stets gleichbleibend sind nur seine ersten vier kreuzbildenden Töne. Das dritte Thema wirkt mehr strukturbildend als gesänglich. Könnte es trotzdem, wie schon die beiden andern Themen, einen eigenen Aussagewert haben? Für meine ersten Versuche, hierüber Klarheit zu gewinnen, waren mir die vielen aus dem Vokalwerk Bachs gewonnenen Beispiele zur Illustration von Gedankeninhalten durch Musik in *Albert Schweitzers* Bach-Monographie eine grosse Hilfe. Unser Thema lässt sich ohne allzugrosse Schwierigkeiten unter die dort S. 428 ff. (besonders unten S. 431) und 450 ff. angegebenen Schrittmotive einordnen, die «den Gedanken des Kräftigen und Sicherem» darstellen und häufig, wenn auch längst nicht immer, den Glauben ausdrücken. Dass seine stets gleichbleibenden ersten vier Töne ausserdem ein Kreuz bilden – man denke an die allegorischen Frauengestalten der fides (Glauben) mit ihrem Kreuz in der Kirchenplastik (Abb. 106) –, gibt für diese Einordnung einen weiteren gedanklichen Anhaltspunkt. Gesichert werden kann diese Deutung in einem «Lied ohne Worte» indessen nur durch den Nachweis, dass der Glaube «sich richtig benimmt». Dies muss sich in seinem Verhältnis zu den andern Stimmen zeigen. Vor allem muss er zum oben postulierten Christusthema in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen. Wie die nachfolgende Zeichnung zeigt, besteht unser Kandidat diese erste Prüfung mit Bravour (und legt damit zugleich ein erstes Zeugnis für das Christusthema ab), indem er den Eckknoten des vermuteten Christusthemas in kurzem Abstand und im denkbar engsten Schwingungsverhältnis der Oktav (*Einklang*, nämlich Einklang mit Christus!) nachfolgt.

7 Versteckt im Sopran der Takte 21f., offener im Sopran der Takte 52f., worauf noch zurückzukommen ist.

8 Der überstürzte Schluss, dass Gott gemeint sein müsse, weil man nicht auf Christus harrt (Thema 2), wo er doch schon anwesend ist (Thema 1), ginge fehl, weil im Christusthema Christus zwar angesprochen, aber nicht als unmittelbar präsent vorausgesetzt ist.

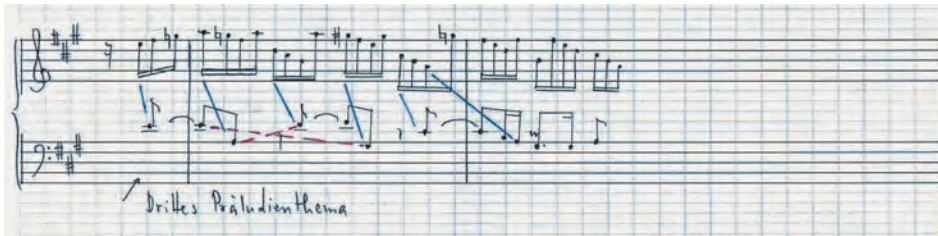


Abb. 4.
Das dritte Präludienthema und seine Abhängigkeit vom ersten

Der «Kandidat» für den Glauben, wieder eine Kreuzfigur, schreitet hinter dem ersten Thema her.

Was dem Glauben verwehrt ist, ist hinwiderum dem Liebesthema gestattet: Es verlangt nach Christus und geht daher ab dem Bereich der kreuzbildenden Töne dem ersten Thema voran.

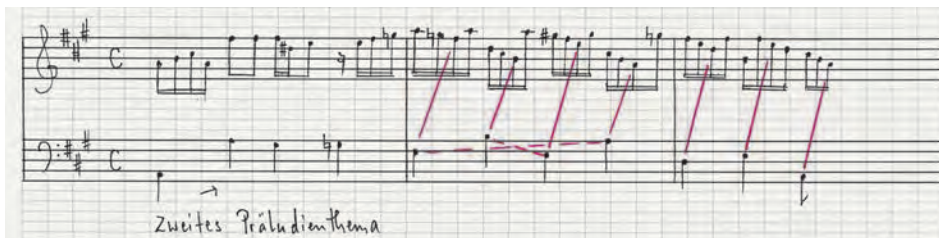


Abb. 5.
Das zweite Präludienthema in seiner Abhängigkeit vom ersten

Im Auf und Ab der die beiden Kreuze miteinander verhaftenden Gegenbewegung erblicken wir eine prächtige Figur, in der der Glaube mit der Liebe verschlungen ist.



Abb. 6.
Zusammenwirken von Glaube und Liebe, Aussenglieder (blau-rot) und Innenglieder (rot-blau) kreuzweise verschlungen

Auch da, durch Oktavversetzungen etwas verschleiert, ein kleiner Kanon: den Glaubenstönen e-a-d-gis-(cis) folgen, *um einen Ton nach oben versetzt*, die Töne der Liebe fis-h-e-a-(d), steht doch die Liebe nach 1Kor 13,2 noch über dem Glauben: «Und wenn ich prophetisch reden könnte und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, so daß ich Berge versetzen könnte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts.» *Christus*, die *Liebe* und der *Glaube* wären somit in einem ersten Aufriss die Themen des Präludiums. Liebe und Glaube leiten sich gleichermaßen von Christus ab.

Allen drei Themen gemeinsam sind die fallenden Quinten: nicht weniger als drei (a-d, gis-cis, fis-h) im zweiten Teil des ersten Themas, sodann zwei (e-a, d-gis) im dritten und nochmals eine (h-e) im zweiten Thema, in welchem ausserdem zwei steigende Quartan (fis-h und e-a) vorkommen. Ausser der Quinte von fis nach cis sind alle Quinten von A-Dur in den drei Themen vereinigt. Diese Quinten und ihr Umkehrintervall, die Quarte, werden auch in der Fuge eine tragende Rolle spielen.

B. Zwischenspiele und Nachspiel

Abb. 7.
Das erste Zwischenspiel

Sopran:
Atmende Töne, von *g* nach *cis*
absteigend: Herabkommen des
Geistes

Alt:
gleiche Bewegung von *e* nach *a*
(inkomplett)

Bass:
sechsfache Vorausnahme der
ersten vier Töne des Hauptthemas
in den Takten 7 und 8

Die Achtel, in Dreiergrüppchen angeordnet, mit Ausnahme der letzten drei geterzt, geben dem *ersten Zwischenspiel* das Gepräge. Das jeweils erste, auftaktige und daher sehr leicht zu spielende Achtel führt hin zu einem gewichtigeren Vorhalt (x), nach dessen Auflösung eine Pause eintritt. Die unterschiedliche Gewichtung der drei einander folgenden Töne (wegen der Terzung meist Tonpaare) gibt der Bewegung etwas Luftiges, Atmendes. *Schweitzer* führt zwei solche Motive aus dem Kantatenwerk Bachs an und ordnet sie in die Familie der «Seufzermotive» ein, denen er viel Aufmerksamkeit schenkt (S. 466 ff., 595, 683/4). In unserm Zwischenspiel kommt als Besonderheit dazu, dass alle vier Tongruppen nach abwärts weisen, wodurch, mit pausenbedingten Unterbrüchen, eine fallende Bewegung im Umfang einer Quint entsteht. Nun wissen wir aus der Figurenlehre, dass Abwärtsbewegungen gebraucht werden, um das Hinabgehen zu charakterisieren.⁹ Warum sollte also nicht der Quintenzug, gut passend zu den drei Themen, das Herabkommen des Geistes und das Seufzermotiv sein «Atmen», seinen Hauch bedeuten? Geist und Wind, Atem gehören seit je zusammen und wurden im Hebräischen (*ruach*), Griechischen (*pneuma*) und Lateinischen (*spiritus*) mit demselben Wort ausgedrückt. Bach hätte also das Kommen des Geistes mit einem «Himmelswind» dargestellt (so die Wortwahl in der Pfingstkantate «Erschallet, ihr Lieder», BWV 172).

Im *zweiten Zwischenspiel* erkennen wir wieder die atmenden Dreiergrüppchen. Nur sind die Terzen nun durch Dezimen und noch weiterspannte Intervalle ergänzt und aufgelockert. Statt dass sie insgesamt fallen, sind die Dreiergrüppchen jetzt miteinander verkreuzt. Dadurch fällt ein neues Licht auf ihre Vierzahl. Sind in dieser an eine Windrose gemahnenden Anordnung etwa die vier Winde angesprochen, aus denen und in die der Geist bläst (Joh 3,8 und schon Sach 6, 5–8)?

Abb. 8. Das zweite Zwischenspiel

Die Vorhaltsnoten im Sopran resultieren nicht mehr in einer absteigenden Linie, sondern in einem flachliegenden Kreuz. Der Gedanke des Herabkommens äussert sich jetzt in drei langen Tonleitern (Beginn *d*, dann *e*, dann *fis*), in allen drei ist in der Unterstimme die Geist-Quinte erkennbar.

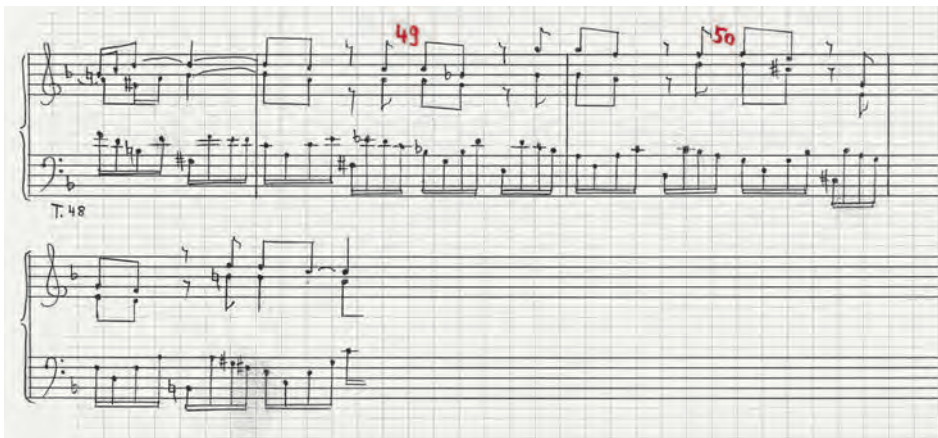
9 Vgl. zur Abwärtsbewegung (Katabasis) etwa Dürr, Kantaten, S. 82; Unger, S. 36; Bouman, S. 46 oder den Artikel «Figuren, musikalisch-rhetorische» im Sachtel von Riemanns Musik-Lexikon (genauere Angaben zu diesen Büchern in der Literaturliste).

Wie als Ausgleich für den flach gewordenen Wind begegnet uns jetzt, unter Preisgabe der im ersten Zwischenspiel den Wiederauftritt des ersten Themas vorbereitenden Sequenz der Unterstimme, ein ausgedehntes Tonleiterwerk, das den Gedanken des Herabkommens des Geistes weiterträgt und akzentuiert. Die Bewegung, die mit steigendem Ausgangspunkt (d, e, fis) dreimal wiederholt wird, beginnt immer mit einem Oktavenzug im Alt – das ist das Neue – und setzt sich dann in den Bass fort. Im Bass erklingt, wie in Zwischenspiel 1 in den Oberstimmen, die Quinte des Geistes, zuerst von h nach e, dann von cis nach fis und schliesslich von d nach gis. Wie später in der Fuge (z.B. T. 33) ist sie gewissermassen «eingepackt» in eine am Schluss sich wiederaufrichtende Sexte, deren erster Ton auftaktig ist und daher diskret bleibt.

Befinden wir uns, wenn wir vermeinen, in den Dreiergrüppchen das Blasen des Heiligen Geistes zu hören, noch auf dem Boden der Wirklichkeit und in der Nähe dessen, was sich Bach bei diesen Zwischenspielen gedacht haben mag? Keller, jedweder spirituellen Deutung abhold, spricht den beiden Zwischenspielen jede Eigenständigkeit ab und weist ihnen nur gerade die Aufgabe zu, «zu den Themen-einsätzen zu vermitteln» (S. 98 i.V. mit S. 94, mit der Folge, dass nach seiner Ansicht aus der Präludienfuge eine dreistimmige Invention wird). Das ist zweifellos ihre Aufgabe, aber die Art, wie Bach sie löst, liess mir doch keine Ruhe, bis ich dafür das Vorbild, an das ich mich erinnert fühlte, gefunden hatte. Es ist in Bachs Orgelwerk zu finden.



Abb. 9.
Zwischenspiele der *Fantasia super
Komm, Heiliger Geist*



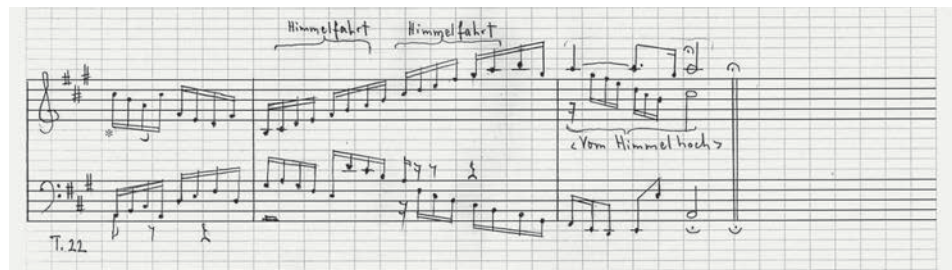
Die zitierten Takte entstammen der *Fantasia super Komm, Heiliger Geist*, BWV 651, dem grandiosen Eröffnungswerk der Sammlung der *«Achtzehn Choräle»*.¹⁰ Bei den angegebenen Takten handelt es sich um die Zwischenspieltakte 25–27 und 48–51 sowie 68–70 und 97–99. Es ist also Bach selber, der dieses Motiv in den Zusammenhang mit dem Kommen des Heiligen Geistes stellt, und es ist höchst bedeutsam, dass u.a. gerade die Takte 49 und 50 von ihm erfüllt sind. Denn die 50 steht für πεντηκοστή [ἡμέρα]: pentekoste / latinisiert pentecoste / frz. pentecôte: Pfingsten (*«50.»* [Tag, nämlich nach Ostern]), und die 49 steht für die vorangegangenen sieben Wochen. Bach veranschaulicht also das Kommen des Geistes genau mit der Figur, um deren Deutung es uns geht, und einmal setzt er sie sogar genau in die *«Pfingsttakte»* hinein.¹¹ Auch in der noch zu betrachtenden Fuge werden die Takte 49 und 50 die fallende Quinte des Geistes zeigen, dort in ihrer einfachen Grundform – an diesem Punkt wird denn auch unser Weg zu einem neuen Verständnis der Fuge ansetzen.

Auch das *Nachspiel* zeigt im letzten Takt des Präludiums mit den Noten *gis-fis-e-d-cis* nochmals diese fallende Quinte, nun in einem die vorangegangene Zweistimmigkeit sprengenden, beigefügten Alt, und packt sie noch deutlicher als in Zwischen spiel 2 in eine Sexte ein, indem ihr als Sopranabschluss ein durchklingendes *a* vorangestellt ist. Wir werden dieser Figur wieder in Takt 22 der Fuge begegnen, wo sie ebenfalls auf Sopran und Alt aufgeteilt ist. Es handelt sich um eine Lieblingsart Bachs, das *«Vom Himmel hoch, da komm ich her»* darzustellen (Abb. 31). Das ganze Nachspiel – Tenor und Bass schon in Takt 23 – strebt auf diesen Höhepunkt zu, während die gleichzeitig nach oben strebende, gegenläufige Bewegung, wie wir später sehen werden, schon hier Christi Himmelfahrt ins Bild bringt. Dieser Kontrastgedanke – Kommen und Gehen Christi – wird von Bach auch in der Fuge sehr markant herausgearbeitet (T. 39 und T. 53). Auf weitere thematische Zusammenhänge zwischen Präludium und Fuge wird noch zurückzukommen sein.

Abb. 31 → S. 58

Abb. 10.
Nachspiel des Präludiums

* letzte Töne des vorangegangenen Hauptthemas, zusammen mit dem *cis* zugleich Vorbereitung des nächsten Vierergrüppchens



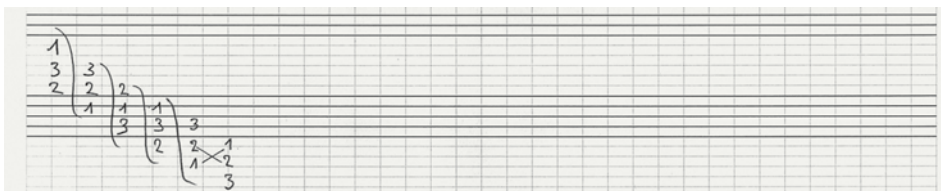
10 Ganz ähnliche Dreiergrüppchen mit anschließender Pause finden sich ab T. 27 in der Toccata und Partita 6 aus dem Ersten Teil der Klavierübung. Sie verlaufen aber bei aller Ähnlichkeit der musikalischen Behandlung in ansteigender Richtung und dürften keine symbolische Relevanz haben.

11 In der Weimarer Frühfassung, BWV 651a, die sich nur über den halben Cantus firmus und 48 Takte erstreckt, finden wir das gesuchte Motiv nur gerade in den Takten 25–27. Zur Verbindung mit den Pfingsttakte kommt es erst in der erweiterten Leipziger Fassung, die Alt und Neu auf *ausgeklügelte Weise* so miteinander verbindet, dass die Geistfigur u.a. in die Idealtakte 49 und 50 zu liegen kommt. Der herabkommende Geist scheint bei Bach diese Zahlen geradezu aufzusuchen. Wohl auch deshalb konnte ihm die Frühfassung noch nicht genügen.

C. Der Bauplan des Präludiums

Die drei Themen des Präludiums (eingekreiste Zahlen) treten stets miteinander gekoppelt, aber in wechselnder Stimmlage auf (S = Sopran, A = Alt, B = Bass). Es ergibt sich ein für eine sog. *Permutationsfuge*¹² passender Bauplan mit einem Hauptthema (häufig Subjekt genannt) und zwei gleich bleibenden Gegenstimmen (sog. Kontrasubjekten). Die Ansprüche an den Satz sind sehr hoch, weil durch den Stimmentausch keine Satzfehler entstehen dürfen (dreifacher Kontrapunkt). – In unserer Präludienfuge setzen das Subjekt und die Kontrasubjekte zugleich (nicht hintereinander) ein. Sie ist, wie man das gelegentlich antreffen kann, durch Zwischenspiele aufgelockert.

Phase 1 Phase 2		Phase 3 Phase 4		Phase 5 Phase 6	
S	(1) (3)	(2) (1)	(3) (1)	(3) (1)	
A	(3) (2)	(1) (3)	(2) (2)	(2) (2)	Nachspiel
B	(2) (1)	(3) (2)	(1) (3)	(1) (3)	
Takt	1-3 4-6	6 (8. Achtel) - 8 (6. Achtel)	8-11/2 12-14	14 (8. Achtel) - 17 (6. Achtel)	17-19/20 20-22 22 Mitte - 24
insgesamt 4 Kombinationen (2 zweimal)					



Durch die Anordnung der Zwischenspiele werden jeweils zwei Phasen zu einem Paar zusammengefasst, wodurch die Komposition in drei annähernd gleich grosse Drittel von $7\frac{1}{2}$, 9 und wieder $7\frac{1}{2}$ Takten gegliedert wird. Die Einteilung in Drittel wird dadurch bekräftigt, dass in der ersten, dritten und fünften Phase immer in der Grundtonart und als Dux das erste Thema auftritt, zuerst im Sopran, dann im Alt, schliesslich im Bass. Die Zuteilung der Themen zu den Stimmen erfolgt nach einem klaren Schema: Die neue Phase ergibt sich aus der alten dadurch, dass die oberste Stimme bei sonst unveränderter Anordnung jeweils zur untersten wird. Nur am Schluss wechseln auch die beiden anderen Stimmen ihre Plätze, sonst entstände ab Phase 3 ein ewiger Kreislauf. Von sechs möglichen Kombinationen sind vier benützt, davon zwei zweimal. Die Kombinationen Thema 1 unten, 2 oben, 3 Mitte sowie Thema 1 Mitte, 2 unten, 3 oben sind im Präludium nicht verwirklicht. Die erste von ihnen wird jedoch in starker Abwandlung in den vier Schlusstakten der Fuge im Rahmen der Weltenrichterdarstellung begegnen (Abb. 14).

Abb. 11.
Bauplan des Präludiums¹³

Dürr, WK, S. 201, bezeichnet das A-Dur-Präludium als eine «Permutationsfuge». S. 47: «Ihr charakteristisches Merkmal ist, daß nicht nur das Thema, sondern auch alle Kontrapunkte den Satz hindurch beibehalten und ständig miteinander vertauscht werden.» Die Einteilung erfolgt nach Phasen.

Abb. 14 → S. 31

¹² Vgl. zur Permutationsfuge Dürr (WT) S. 47, 201, neuerdings Zehnder, S. 450–454.

¹³ Die unterschiedliche Länge der drei Themen wird durch kleine Zwischenstückchen ausgeglichen, die hier nicht im einzelnen behandelt werden können.

D. Zahlenverschlüsselungen

1. Die Drei

Zahlensymbolisch steht im Vordergrund die Drei. Die im Wohltemperierten Klavier häufig anzutreffende Dreistimmigkeit und die drei Kreuze der Tonart, vielleicht auch der Neunachteltakt der Fuge mögen nicht besonders auffallen. Einzigartig ist aber, dass diese kurze *Präludien*fuge nicht weniger als drei immer zugleich auftretende Themen enthält und dass in all diesen Themen die Drei oder die Neun besonders herausgehoben ist. Das Hauptthema beginnt immer mit einer Art von Vorspann von neun Tönen. Diese Töne umschreiben einen Dur-Dreiklang (a, cis, e), was schon vor Bach als Hinweis auf die Gottesnatur Christi verstanden wurde. Die anschließenden 30 Töne fügen sich zwar ebenfalls in dieses Dreier-Muster ein (10×3 , verstärkte Drei), haben aber vor allem direkte Bedeutung als «*numerus Christi*» (s. u.). Das Thema der verlangenden Liebe (Thema 2) hat mindestens in der Form a-gis-g-fis-h-e-a-gis-a (2. und 5. Auftritt) neun Töne. Neun Töne kennzeichnen auch das Glaubenthema (Thema 3), wenigstens so, wie es das erste (ohne Praller und Nachschlag) und besonders das letzte Mal auftritt. Die Dominanz der Drei gilt auch für die Gesamtarchitektur. Wir haben sechs Themenblöcke (Einheiten zu drei Themen, im Bauplan fachsprachlich als *Phasen* bezeichnet) und drei Zwischenspiele (inkl. Nachspiel). Zählen wir die Themenblöcke und die Zwischenspiele einzeln, so sind es neun, zählen wir die Themenblöcke paarweise, weil immer zwei enger zusammengehören, so sind es noch sechs, rechnen wir den paarweise gezählten Themenblöcken noch das anschließende Zwischenspiel bzw. Nachspiel zu, so sind es – und dies ist doch wohl der Hauptgesichtspunkt – drei Teile, in die sich das Präludium gliedert.¹⁴

2. Die Dreissig: Numerus Christi

Dreissig Töne liegen, nachdem bis zur Pause die neun Trinitätstöne erklingen sind, dem zweiten Teil des Hauptthemas zugrunde.¹⁵ Die Dreissig gilt dem Mittelalter, auf dessen Zahlenmystik Bach oft zurückgreift, als *numerus Christi*. Der *numerus Christi* ergibt sich aus einer uns heute gewiss fremdartig anmutenden, aber durchaus traditionellen Assoziation verschiedener biblischer Daten und theologischer Überlegungen: Taufe und Beginn des öffentlichen Wirkens Christi im «Vollalter» von 30 Jahren, «präfiguriert durch Josephs Alter beim Antritt der Herrschaft über Ägypten (Gen 41, 46), durch den Beginn des Priesterdienstes mit jeweils 30 Jahren (Num 4, 2–47), durch Davids Übernahme der Herrschaft in seinem 30. Jahr (2. Reg 5,4) und durch das Alter des Propheten Ezechiel bei seiner Berufung (Ez 1,1)» (*Meyer/Suntrup*, Sp. 693). Dazu Zahlenmasse zur Arche, zur Stiftshütte und vor allem zum Tempel, alles überlagert von der rechnerischen Auflösung der 30 in 3×10 , gedeutet als Glaube an die Trinität und Handeln nach den zehn Geboten. Auch die 30 Silberlinge des Judaslohnes gehören in diesen Zusammenhang, indem sie die schlechte Seite der Dreissig bedeuten (sog. *interpretatio in malam partem*). Vgl. zum Ganzen, mit Angaben aus der mittelalterlichen Literatur, *Meyer/Suntrup*, a.a.O. (dort ein solche Einzelfakten verbindender Text von *Beda Venerabilis*). Die versuchsweise Deutung der Dreissig als *numerus Christi* scheint in unserem Falle der Deutung als 3×10 überlegen zu sein, musikalisch, weil sie diese Töne als eine Einheit erfasst und sie nicht

¹⁴ Übereinstimmend Dürr, WK, S. 203; abw. Keller, S. 98, der Zweiteiligkeit annimmt.

¹⁵ Für 30 Töne wie hier Hahn, S. 240. Abweichend Keller, S. 97 und Dürr, WK, S. 201, die ohne Angabe von Gründen die beiden letzten Töne nicht zum Thema rechnen. Die spätere Ableitung des Präludiums aus dem Lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (Abb. 66a) spricht aber sehr deutlich für die hier vertretene These. Wie immer man sich entscheidet, zeigt natürlich eine Diskussion wie diese, wie abhängig alle Aussagen zur Zahlensymbolik vom zugrundeliegenden musikalischen Befund sind.

auf unnatürliche Weise zerstückelt, theologisch (und noch ein wenig spekulativ), weil sie auf Christus abgestimmt zu sein scheint, den wir hinter dem ersten Präludien-thema zu erkennen glaubten.

3. Die Neununddreissig

Müsste es nun aber nicht möglich sein, die 39 Töne des ersten Themas nicht nur in ihrer gewiss aufschlussreichen Aufgliederung, sondern auch als eine *Gesamtheit* zu sehen? Wäre diese nicht mindestens so wichtig wie die Teile? Meyer/Suntrup in ihrer breitangelegten Übersicht über die mittelalterliche Zahlensymbolik widmen der 39 keine eigene Betrachtung. Lange sah es deshalb danach aus, als liesse sich diese Zahl nicht entschlüsseln. Doch schliesslich bot ein etliche Jahre vor dem Wohltemperierten Klavier komponiertes Vokalwerk, nämlich die nach Dürr, Kantaten, S. 102, eigenhändig «1714» datierte Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland», BWV 61, in Satz 4, einem kurzen, aber sehr ausdrucksstarken und vielbewunderten Rezitativ, einen möglichen Lösungsansatz für unser Problem.

Abb. 12.
«Nun komm, der Heiden Heiland»: Anklopfen Christi (Off 3.20)

Mit dem Hineinnehmen der Offenbarungsstelle in seine Kantate verbindet Bach mit dem Weihnachtsgeschehen bereits die christliche Erwartung der Wiederkunft des Herrn. Wie Ingeborg Weber-Kellermann bemerkt¹⁶, ist dieser Ernst und diese Würde seit je mit dem Lied verbunden gewesen: «Auch in dem altkirchlichen Hymnus *Veni redemptor gentium*, zugeschrieben dem Bischof Ambrosius (4. Jahrhundert), wird nicht das kleine Kind in der Krippe angesprochen, sondern aus demütiger Distanz der königliche Gottesheld, der nur einen kurzen Weg her von Gottvater und wieder

¹⁶ Ingeborg Weber-Kellermann, Das Buch der Weihnachtslieder, S. 15.

zu diesem zurück auf Erden zu durchlaufen hat.»

Begleitet von *39 Pizzicatoakkorden*, ertönen, gesungen vom Bass, die Worte von Off 3,20: «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meiner Stimme hören wird und die Tür auf tun: zu dem werde ich eingehen, und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir.» Wir hören förmlich das ganz und gar ungewöhnliche, langanhaltende Klopfen, wer da klopft, ist der, «der Amen heißt, der treue und wahrhaftige Zeuge, der Anfang der Schöpfung Gottes» (Off 3,14): der erhöhte Christus, der überwunden hat (Vers 21) und das baldige Weltgericht ankündigt. Das ungemein einprägsame «und klopfe an, und klopfe an» verbindet sich beidemale in den Noten mit dem *Zeichen des Kreuzes*, und gar in vierfacher Sequenz steht am Schluss auch die Einladung zum Abendmahl unter dem Zeichen des Kreuzes. Beim über die Worte «und klopfe an» gezeichneten Kreuz geht es offenbar um das «Zeichen» des Menschensohns i.S. von Mt 24,30: das Sieges- und Herrschaftszeichen des auferstandenen Christus. Der singende Amen wäre also zusammen mit seinem zum Herrschaftszeichen gewordenen Kreuz dargestellt. In der Begleitung die pochenden Akkorde, dazu das «ich klopfe an» des Amen, und das Anklopfen gar in Form einer an den Hirten- oder den Kreuzstab gemahnenden Figur – sollten die Klopfzeichen etwa deswegen so auffällig *klingen*, weil der Anklopfende zum Klopfen nicht die Hand, sondern seinen Stab gebraucht?

Um nicht meiner eigenen Phantasie aufzusitzen, versuchte ich die Vorstellung des mit seinem Stab anklopfenden Amen literarisch abzusichern. Ich fand ein mögliches Vorbild dazu in der Calov-Bibel, einer von *Abraham Calov(ius)* «ausgearbeiteten und verfassten» dreibändigen Bibel mit Kommentar, die sich inhaltlich vor allem an den Schriften Luthers orientiert.¹⁷ Bach hat diese Bibel besessen, hoch geschätzt und mit Notizen versehen, die von gründlichem Studium zeugen. In dieser Bibel lesen wir Teil 5, Sp. 1364f. zu Off 3,20: «v. 20. Siehe/ich stehe vor der Thür (deines Hertzē/ Hohenl.V.5.folg. in Krafft meines Geistes/daß sie eröffnet werde/Gesch.XVI.14) und klopffe an/ (mit dem Hammer des Gesetzes/Jer.XXIII.29. oder des Creutzes/mit großem Leid und Unfall/wie Herr Lutherus/Tom.I.Alt [= Altenburger Ausgabe] p.628. lehret/und dem Scepter des Evangelii/Ps.CX.2. Zachar. XI.7.) so iemand meine Stimme hören wird/(welche Stimme Geist und Leben hat/ihn zubekehren und Krafft zu ertheilen/Joh.VI.67. Rom.I.16.Ebr.IV.12.) und die Thür auffthun/ (Gesch.XVI.14. welches nicht in unserm Vermögen und Kräfften des freyen Willens ist/sondern vom Geist des HErrn geschaffet werden muß durch sein Wort/) zu dem werde ich eingehen/(und Wohnung bey ihm machen/Joh.XIV.23 in seinem Herten durch den Glauben wohnen/Eph.III.17.) und das Abendmahl mit ihm halten/und er mit mir. (Wie ein Gast pfleget bey seinem Wirth/da er einkehret/das Abendmahl zu halten: da dieser HErr selbst die Kost mitbringet/und uns mit seinem eigenen Fleisch geistlicher und Sacramentlicher Weise speiset/zum ewigen Leben/Joh.VI.54.55. 1.Cor.X.16.c. XII.13.)»¹⁸

Bach stellt also wohl dar, wie Christus nicht mit der Hand, nicht mit dem Tür-

17 J.N.J./Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. MARTINI LUTHERI Deutscher Dolmetschung und Erklärung ... Mit grossem Fleiß und Kosten ausgearbeitet und verfasst von D. ABRAHAM CALOVIO, Wittenberg: Schrödter, 1681, 6 Teile in 3 Bände gebunden. Für das nachstehende Calovius-Zitat wurde das in der Staatsbibliothek Berlin (Signatur: 4° Bg 2845) befindliche Exemplar benutzt. Bachs persönliches Exemplar dieser Bibel mit Notizen von seiner Hand liegt heute in den USA, die von ihm annotierten Seiten sind von Howard A. Cox als «The Calov Bible of Bach» in Buchform herausgegeben worden (s. Literaturlauswahl). Sie gehörte zum Nachlass Bachs: Robin A. Leaver (s. Literaturlauswahl), S. 13, 19, 46ff. Die Wertschätzung Bachs für Calovius ist dokumentiert in einer handschriftlichen Notiz über den Kauf einer aus dessen Bibliothek stammenden Lutherausgabe anlässlich einer Auktion, die im September 1742 stattfand: Hans Besch, «Eine Auktionsquittung J.S. Bachs», in: Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag, Berlin (Verlag Merseburger) 1963, S. 74–79. Calovius war ein streitbarer Theologe, vgl. die sehr lebendige Darstellung im Universal Lexicon von Zedler. Weiteres über ihn in «Ueberweg: 17. Jahrhundert», Bd. 4/1, S. 575–8.

18 Bach hat seine Calov-Bibel 1733, also erst 20 Jahre nach der Fertigstellung seiner Kantate, gekauft (handschriftliche Einträge auf den Titelseiten: Cox, facsimilia 2, 136 und 212). Die Anregung, den Amen mit seinem Kreuz anklopfen zu lassen, dürfte er also wohl auf anderem Wege empfangen haben. (Ich formuliere vorsichtig: Dass Bach den Calov stellenweise oder in grossen Zügen schon vor dem Kauf gekannt hat und dass vielleicht gerade solche Kenntnisse zum Kauf führten, lässt sich nicht ausschliessen.)

klopfer, sondern mit Hilfe seines Kreuzes – mit dem «Hammer des ... Creutzes», mit dem «Scepter des Evangelii» – bei uns anklopft, um uns seine Stimme hören zu lassen. Warum aber dieses ungewöhnlich lange, ununterbrochene und unnaturalistische Klopfen, warum nicht mehr und nicht weniger als gerade *neununddreissig* Klopfzeichen?

Die Antwort, die durch den gewonnenen Zusammenhang mit dem Kreuz nicht mehr allzu fern liegt, nimmt nach einem Seitenblick auf die 1729 – fünfzehn Jahre nach der Kantate – erstmals aufgeführte Matthäuspasion deutlichere Gestalt an. Zum mit Nr. 40 (neu 34) bezeichneten Tenorrezitativ erklingt auch dort wieder diese Geräuschkulisse mit ihren 39 klopfenden Akkorden, nur merklich düsterer: ohne die pizzicati der Streicher, ohne das «und klopfe an», die ganze Begleitung dunkler orchestriert.

Mein Je-sus schweigt zu fol-schen Lir-gen stil-le, um uns da-mit zu zei-gen, dass
 sein er-bar-ners-vol-ler Wil-le vor uns zum Lei-den sei ge-neigt, und
 dass wir in der-glei-chen-Tun ihm sei-len ähn-lich sein, und in Ver-fol-gang stil-le schwei-gen.

39 beisseliebe

Abb. 13.
 Matthäuspasion:
 «Mein Jesus schweigt»

Der Text gehört zum Verhör vor den Hohenpriestern und zeigt Jesu ergebene Annahme des auf ihn zukommenden Leidens und empfiehlt sein Verhalten zur Nachahmung: «Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille, um uns damit zu zeigen, daß sein erbarmungsvoller Wille vor uns zum Leiden sei geneigt, und daß wir in der gleichen Pein ihm sollen ähnlich sein, und in Verfolgung stille schweigen.» Wieder fallen die Kreuze auf: in Takt 5/6 für die Vorausschau Christi auf seine Passion, ab Takt 7 auch für die Pein derjenigen, die in seiner Nachfolge stehen (schön die Verdoppelung der Kreuztöne im Continuo auf «daß wir in der gleichen Pein ihm sollen ähnlich sein»). *Martin Jansen* im Bach-Jahrbuch 1937, dann 1947/8 sein Freund *Friedrich Smend*, «Kirchen-Kantaten», S. IV.19, und nach ihm *Helms*, «Zahlen in J.S. Bachs Matthäus-Passion», S. 24, und *Rilling*, «Matthäuspassion», S. 55, neuerdings auch *Bouman*, Musik zur Ehre Gottes, S. 73 und 84, ziehen von den 39 Akkorden eine Parallele zu Psalm 39, Vers 10: «Ich will stille schweigen». Damit geraten sie, meine ich, auf das falsche Geleise. Richtig ist zwar, dass der Text («Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille») sich eng an den Wortlaut von Psalm 39 anlehnt. Was wir in den «mit fast monotoner Gleichmäßigkeit fallenden Akkordschlägen» hören, ist aber nicht «Jesu leidensbereites Schweigen» (so Rilling – dies wäre passend für 39 Pausen, es gibt aber nur deren 38!), vielmehr der Auftakt zur vorausgeschauten Kreuzigung: die Schläge der Geißelung. Damit wird die Zahl auf einem Weg verständlich, der auch für die *Kantate* weiterhilft. Denn die 39 Klopffzeichen der Kantate haben ihr Fundament in der Zahl der Hiebe, die bei der Geißelung verabfolgt wurden. Ursprünglich waren es maximal vierzig (5Mo 25,3), später einer weniger (2Kor 11,24), da man danach trachtete, «auch im Falle eines Zählfehlers eine Gesetzesverletzung zu vermeiden» (Bibel-Lexikon, Sp. 533). Mit den 39 Akkordschlägen und mit dem auf die Worte «und klopfe an, und klopfe an» gesungenen Kreuz erinnert in der Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» der, der Amen heisst, an seine *Geißelung und Kreuzigung* und fordert auch uns auf zu überwinden (Off 3,21).¹⁹

Von den 39 erhaltenen Schlägen zu den 39 Klopffzeichen wird ein Entwicklungsweg sichtbar. Die Zahl bleibt die gleiche, aber ein passives Erleiden wird zu einer aktiven Tätigkeit umgeformt. Da Bach seine Kantate längst vor der Passion komponiert hat, ist diese Umformung schwerlich sein eigenes Werk, vielmehr eine von ihm vorgefundene Leistung der Theologie, die er in der Kantate nachvollzogen hat, indem er – höchstwahrscheinlich noch ohne Wissen um seine spätere Passion – *in freier Wahl* die Anzahl der Klopffakkorde an die Zahl der biblisch vorgegebenen Geißelhiebe angeglichen hat. Damit entsteht eine Parallele zur doppelten Bedeutung des Kreuzes, das nicht nur Sinnbild für Leiden und Tod Christi ist, sondern seit frühester Zeit vor allem gerade als Herrschafts- und Siegeszeichen verstanden wurde.²⁰ Dass Bach auch den *Schlägen* diesen Doppelsinn geben kann und in der Wahl ihrer Zahl in der Kantate auch gab, zeigt explizit der Text von Satz 5 (Rezitativ) der 1724 erstmals auf-

19 Dass man zur Deutung einer in der Musik aufscheinenden Zahl auf die Ordnungsnummer eines Psalms zurückgreift, hat trotz vielfachen Widerspruchs in der Bachliteratur durchaus Tradition, vgl. S. 248f., 251 und Anhang 1. Wie lassen sich jedoch 39 geisselartige Akkorde und 38 Pausen zu einer Deutung vereinen, die auch dem *Stilleschweigen* gerecht wird? Mir will scheinen, dass dies mit dem Rückgriff auf den dritten Busspsalm, Psalm 38, durchaus und wesentlich besser gelingt als mit Psalm 39. Vgl. Psalm 38, 14.15: «Ich bin wie taub und höre nicht, und wie ein Stummer, der seinen Mund nicht auftut. Ich muß sein wie einer, der nicht hört und keine Widerrede in seinem Munde hat.» Nicht nur diese Worte, die ganze Situation von Psalm 38 passt viel besser zum Beginn der Passion und zum ebenfalls prophetischen Text von Jes 53, 6.7 als der allgemeiner gehaltene Psalm 39, der nur gerade das Reizwort «schweigen» aufweist. In der Erklärung nach Mk 14.65 nimmt denn die «Erklärungsbibel» einzig Bezug auf Ps 38, 14–16: «Jesu Schweigen (V.61) ist im Licht von Ps 38,14–16 zu sehen.» Weiter ist Vers 12 von Ps 38 Ausgangspunkt von Lk 23,39, Vers 22 von Mt 27,46. Für mich sind daher in der Matthäuspassion die 39 Akkorde die Geißelhiebe und die 38 Pausen ihr Hinnehmen ohne Widerrede im Vertrauen auf Gott (Psalm 38,14–16.22).

20 Rietschel, Sinnzeichen, S. 57, 79 und Tafel 1. Nachweise für den thronenden Richter mit Kreuz in alten Handschriften, an Kirchenportalen und auf Altarbildern im «Lexikon der christlichen Ikonographie», hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Freiburg (Herder) 1968 (Sonderausg. 1994), Bd. 4, Sp. 519f.

geführten Kantate «Jesu, der du meine Seele», BWV 78, der den theologischen Gedanken ausformt: «Die Wunden, Nägel, Kron und Grab / Die *Schläge*, so man dort dem Heiland gab / Sind ihm *nunmehr* Siegeszeichen / Und können mir verneute Kräfte reichen ...». Kreuzigung und Geißelung fügen sich in Bachs Kantate – Kreuzzeichen (sichtbar) und Geißelschläge (hörbar) zu Einem verschmolzen – andeutungsweise zu einem Bild des Weltenrichters zusammen (Christus mit dem Kreuz und oft auch mit den Marterwerkzeugen, u.a. Geißel und Geißelungssäule, vor allem in der Romanik). Von der Führung der Solostimme einmal abgesehen, ist es der *Klang* der Akkorde, der den Unterschied zwischen den beiden Rezitativen ausmacht. Die Klopfzeichen der Kantate, gezupfte Streicherakkorde, haben einen hellen, metallischen Klang, die Geißelschläge der Passion tönen dagegen dumpf und schwer, weil sie für ein Rezitativ sehr dunkel instrumentiert sind, nämlich mit Oboen, Viola da Gamba (Zusatz Bachs gegenüber der Partitur bei einer späteren Aufführung, s. *Rilling*), Orgel und Continuo (Rilling nimmt zur Orgel noch Fagott und Kontrabass hinzu). Was sich gleich bleibt, ist die Anzahl der Schläge. Nur mit 39 Klopfzeichen des Weltenrichters bleibt der Zusammenhang mit der Passion gewahrt.

Die Zahl 39 kommt im Kantatenwerk Bachs offenbar nicht allzu oft vor, auch nicht mehr in der oben gezeigten Dramatik, sondern als unauffällige bis versteckte Zahl, die gelegentlich auftritt, vor allem, wenn es um die Nachfolge Christi im Leiden durch die Jünger oder die Gläubigen geht.²¹ Um solch einen undramatischen Gebrauch der Zahl 39 scheint es sich auch bei der Anzahl der Thementöne in unserm Präludium zu handeln. Da wir keinen Aufschluss durch einen erläuternden Text haben und auch die Akkordschläge fehlen, wird man natürlich, um keiner Überinterpretation zu verfallen, zunächst sehr daran zweifeln, dass diese Zahl mit der *Kreuzigung* oder mit dem *Weltenrichter* etwas zu tun haben soll. Je mehr man sich freilich mit dem *Schluss der Fuge* vertraut gemacht hat, desto offener wird man wohl gegenüber der Vorstellung, die 39 Töne des ersten Präludienthemas könnten *doch* in der einen oder anderen Weise zu verstehen sein. Am Ende der Fuge nämlich wird der, der Amen heisst, in Person auftreten: das Gericht ankündigen, zum Abendmahl laden, zur Auferstehung des Lebens führen (Abb. 99 und anschliessender Text). Und noch vorher, in Takt 39 der Fuge (wieder diese Zahl!), wird gezeigt werden, wie Christus überwindet (Off 3,21): vom tiefsten Punkt seines Erdendaseins aus in den Himmel fahren wird (Abb. 53). Wenn wir diese Disposition unserer Fuge vor dem Hintergrund der beiden sehr bedeutenden Rezitative mit ihren 39 Schlägen bedenken, werden wir in den 39 Tönen des ersten Präludienthemas, *immerhin eines Christusthemas*, vielleicht doch einen planvollen Bezug zu der uns am Ende der Fuge erwartenden Weltenrichterdarstellung zu vermuten beginnen. Mir jedenfalls war dies Anlass genug, ausgehend vom Weltenrichterbild am Ende der Fuge nochmals auf das Präludium zurückzukommen, um nach in der Musik selber liegenden Hinweisen auf den Weltenrichter zu forschen. Hier das überraschende Resultat:

Abb. 99 → S. 181

Abb. 53 → S. 83

21 Beispiele bei Arthur Hirsch, «Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs», S. 57.

Abb. 14.
Golgatha

Das an den beiden durchgebundenen Achtelnoten *d* gut erkennbare Kreuz des Weltenrichters (Fuge Takt 52, untere Zeichnung) scheint tatsächlich in Takt 2 des Präludiums bereits vorausgenommen zu sein. Noch sind aber die Stimmen vertauscht. Während das den Querbalken des Kreuzes bildende, aus dem Glaubenthema stammende *d* schon seine spätere Lage einnimmt, sitzt das *gis* der Christusstimme noch im Sopran anstatt im Bass. Statt dass der Weltenrichter das Kreuz trägt, scheint es im Präludium vom Himmel herunterzuhängen. Was aussieht wie eine Voranzeige des Weltenrichters und dies wohl nach wie vor sein soll, hat jedoch höchsten Eigenwert. Denn wir sehen, wenn wir nur unsere Optik richtig einstellen, genau den am Kreuz hängenden Christus (PNC). Das Kreuz hängt in Wirklichkeit nicht vom Himmel herab, sondern steht auf dem siebten Ton (sacer septenarius, heilige Siebenzahl) des «Nach dir, Herr, verlangst mich», und Christus hängt an ihm, anstatt es zu tragen.

Das Christuskreuz steht wunderbar abgemessen zwischen zwei weiteren Kreuzen, die nichts anderes sein können als die Schächerkreuze. Von ihnen flankiert, steht es passend in der Mitte der ersten drei Präludientakte, nämlich auf dem 3. Viertel von Takt 2. Die 39 Töne des ersten Präludienthemas beziehen sich daher auf die Geißelung. Das Golgothakreuz weist insofern schon auf das Weltenrichterkreuz hin, als jenes durch Stimmentausch aus ihm entstehen wird.

Nicht nur wird im Präludium das Kreuz nicht vom Weltenrichter getragen, auch seine Wertigkeit ist eine andere. Das Weltenrichterkreuz in Takt 52 der Fuge baut sich auf den Zahlen 29 (SDG) sowie 10 (ewiges Leben²²) und 8 (Auferstehung²³) auf, sodass sein Gesamtwert 47 = HERR beträgt. Denn es ist in Kap. 22 der Offenbarung der Herr, der kommt. Im Präludium lautet der entsprechende Zahlenwert dagegen $7 + 3 + 21 = 31$, worin das PNC = PRO NOBIS CRUCIFIXUS angesprochen ist. Auch hieraus sehen wir, dass wir im Präludium das Passionskreuz vor uns haben, das in den Schlusstakten der Fuge zum Weltenrichterkreuz umgestaltet wird. Auch das Wort GOLGATHA (Zahlenwert 68) teilt uns Bach gematrisch mit. Wir müssen nur die Noten der ersten drei Takte zusammenzählen, um den Wert zu erhalten (die zu Phase 2 überleitenden Noten sind mitzuzählen). Zusammen mit dem Praller in Takt 3 ergeben sich 70 Töne, das Zahlenäquivalent für JESUS.²⁴

22 Vgl. zu dieser Fazette der Zehn: Meyer/Suntrup, Sp. 592 oben.

23 Meyer/Suntrup, Sp. 565, 569.

24 Ohne lange Beschäftigung mit Bachs Darstellung des Weltenrichters in der Fuge und mit der Zahl 39 liesse sich diese Sicht der ersten Präludientakte wohl nie gewinnen. Daher die umständliche und umwegreiche Darstellung, für die ich um Nachsicht bitte. Es gibt zu Bach keinen einfachen und geradlinigen Weg, man muss bei ihm ständig vor- und rückwärts gehen, wird aber dafür auf das reichlichste entschädigt.

Noch klarer wird das Ganze, wenn ich hier schon die spätere Beobachtung einblenden darf, dass das erste Präludienthema sich aus dem Lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» ableitet und dass die Noten der Mitte eingerahmt sind von den Worten «voll Gnad und Wahrheit» und «die süsse Wurzel Jesse» aus diesem Lied. Die Mitte dieses Teilstücks hat Bach um eine eintaktige Sequenz erweitert (Abb. 65) – nur deshalb entstehen die drei Kreuze und kommt das Kreuz des Herrn soweit nach rechts zu liegen, dass es den Gesamtwert 31 erreicht, worin sich das PRO NOBIS CRUCIFIXUS ausdrückt. Und schliesslich noch dies: In Takt 52 der Fuge und einzig dort trägt der Weltenrichter sein Kreuz. Daher ist dort die Christusstimme dem Bass zugeteilt, und Glaube und Liebe stehen im Alt bzw. Sopran – diese Verteilung der Themen auf die Stimmen ist im Präludium vermieden (siehe den Bauplan, Abb. 11), weil der Weltenrichter nicht schon dort auftreten soll.

Abb. 65 → S. 105

Abb. 11 → S. 24

4. Die Zweiundvierzig und die Achtundsiebzig

Das zweite und das dritte Thema scheinen sich mit ihren stark variierenden Längen kaum besser verstehen zu lassen, als dies schon geschah. Dies ändert sich jedoch schlagartig, wenn wir die Einsätze, wie durch die Anordnung der Zwischenspiele eigentlich vorgegeben, paarweise verstehen und zudem die beiden miteinander verschlungenen Themen – Liebe und Glaube – als zusammengehörig betrachten. Wir erhalten dann ein Zahlenmuster, in welchem die 42 zur eigentlichen Leitzahl wird.

1. Df. T. 4

2. Df. T. 4

21 } 42
21 }

3. Df. T. 8

4. Df. T. 42

21 } 42
21 }

5. Df. T. 17

6. Df. T. 20

x 22 } 42
20 }

gemeinsame Töne (x) durchwegs nur einfach gezählt

Abb. 15.
Die Zahl 42: Stammbaum Jesu nach Matthäus

Sämtliche Deutungen der in der Abbildung sichtbar gewordenen Zahl 42 haben nach Meyer/Suntrup ihren Ausgangspunkt in Mt 1, 1–17, wo in dreimal vierzehn Gliedern Jesu Stammbaum verzeichnet ist. Dieser Stammbaum soll, wie die *Stuttgarter Erklärungsbibel* (S. 1169) sagt, «nicht nur die Herkunft Jesu aus Israel belegen, sondern vor allem verkünden, daß in ihm die ganze Geschichte Israels, vor allem die Verhei-

ßungen, die Abraham (1Mo 12,1–3) und David (2Sam 7,11–16) gegeben wurden, zur Erfüllung kommen.» Und nochmals die Erklärungsbibel in den *Sacherklärungen* unter «Stammbaum Jesu»: «Im Hebräischen hat jeder Buchstabe einen Zahlenwert. Zählt man die Zahlenwerte der Buchstaben zusammen, die den Namen «David» ausmachen, so erhält man die Zahl 14. Abmessung und Gliederung des Stammbaums (3mal 14; vgl. Mt 1,17) sollen verkünden: In Jesus ist der verheißene Nachkomme Davids, der versprochene Retter Israels, erschienen.» Dreimal also wäre, folgen wir dieser Interpretation, in Bachs Noten Jesu Stammbaum nach Matthäus ausgedrückt. Welch durchdachte Ordnung hinter den variablen Längen der Themen 2 und 3! Welch überraschende Bereicherung eines Präludiums, das allem Anschein nach Christus breiten Raum gibt und mit dem «Vom Himmel hoch» des Nachspiels (Abb. 10) einen in Musik gefassten Gedanken präsentiert, der diesen Stammbaum in unsere Zeit hineinführt!

Abb. 10 → S. 23

Das im Rahmen einer Darstellung von Glaube und Liebe recht unerwartete Aufscheinen von Jesu Stammbaum nach Matthäus führt natürlich bei aller Bewunderung für diese Anordnung sofort zur Frage, ob nicht konsequenterweise auch der bis zu Gott zurückreichende Stammbaum nach Lukas zu entdecken sein müsste. Dies gelingt in der Tat, wenn wir jetzt die Töne des *Hauptthemas* in ihrer Verdoppelung sehen (es sind ja immer zwei Auftritte zu einem Paar zusammengefasst) und uns an den 78-gliedrigen Stammbaum halten, wie er uns im griechischen Text des Lukasevangeliums überliefert und in dieser Form auch wieder in der auf der Übersetzung Luthers beruhenden *Stuttgarter Erklärungsbibel* zu finden ist. Beginnen wir in Lk 3, 23–38 bei Gott (und nicht erst bei Adam) zu zählen, wird in der Reihe ein versteckter Siebenerhythmus erkennbar, der wiederum die Verheissungsempfänger Abraham und David ihrer Stellung nach besonders auszeichnet und in elf Folgen auf Josef führt, worauf Jesus an 78. Stelle eine neue, zwölfte Folge eröffnet. Der Rhythmus: Gott (1), Henoah (8), Schelach (15), Abraham (22), Admin (29), David (36), Josef (43), Joschua (50), Schealtiel (57), Mattitja (64), Josef (71), Jesus (78). Dazu die *Stuttgarter Erklärungsbibel* in den *Sacherklärungen* unter «Stammbaum Jesu»: «Nachdem in Lk 3,21f das göttliche Geheimnis der Person Jesu aufgeleuchtet ist, wird durch den eingeschobenen Stammbaum in Lk 3,23–38 die Stellung angezeigt, die Jesus als Mensch in der Geschichte der Menschheit einnimmt. Dem Stammbaum liegt eine Zahlensymbolik zugrunde, die auf der Bedeutung der 7 und 12 beruht: Die Geschichte Israels und der Menschheit wird in 11×7 Generationsfolgen bis auf ihren Ursprung in Gott zurückverfolgt. So erscheint Jesus als Anfang einer neuen, der 12. Generationenfolge – in ihm erfüllt sich die Menschheitsgeschichte.» Übereinstimmend Heinz Schürmann, «Das Lukasevangelium», S. 201, in: Herders theologischer Kommentar zum Neuen Testament, hg. A. Wikenhauser, A. Vögtle, R. Schnackenburg, Bd. III, 1. Teil: «Charakteristisch für die luk Theologie ist es, daß dieses heilsgeschichtliche Wirken Gottes in und an Israel am Ende nun noch in Beziehung gesetzt wird zur universalen Menschheitsgeschichte: In abermals 3×7 Abfolgen wird der Stammbaum weiter über Adam – in jüdischen Genealogien ganz ungewöhnlich! – bis auf Gott zurückgeführt Jesus kommt so nach elf Siebenerreihen, die in Josef enden, als neuer Anfang und als Erfüllung der protoevangelischen Verheißung.»²⁵

25 Daneben gibt es eine starke Tradition eines 77-gliedrigen Stammbaums, auf die sich u.a. schon Augustinus bezieht (vgl. die Angaben bei Meyer / Suntrup, Sp. 765ff.). Das Problem liegt offenbar bei Lk 3,33, wo im griechischen Text auf Esrom die zwei Glieder Arni und Admin folgen, während im lateinischen statt ihrer nur Aram genannt ist. Vgl. *Novum Testamentum Graece et Latine. Utrumque textum cum apparatu critico imprimendum curavit D. Eberhard Nestle, novis curis elaboravit D. Erwin Nestle. Editio undecima. Stuttgart (Privilegierte Württembergische Bibelanstalt) 1932, S. 150 und Heinz Schürmann (s.o.), S. 202, Anm. 113. Augustinus orientiert sich offenbar wie gewöhnlich nicht am griechischen Text, sondern an der Übersetzung der Septuaginta, die er für kanonisch und inspiriert hält: Karl Heinz Ohlig, «Canon scripturarum», in: Augustinus-Lexikon, Vol. 1, Sp. 718/9. (Unerklärlich bleibt mir, wie Luther in seiner Biblia von 1545 [s. Literaturauswahl], die angeblich eine Fassung letzter Hand ist [Vorwort Bd. 1, S. 7*], auf 77 Glieder nur mit Aram kommt und die Stuttgarter Erklärungsbibel stillschweigend wieder auf 78 Glieder mit Arni und Admin zurückschaltet. Sind diese Angaben eigentlich beliebig verfügbar?)*

Bach lässt also, wie wir sehen, seine drei Präludienthemen von den beiden Stamm-
bäumen Jesu begleitet sein: der des Lukas ergibt sich aus dem ersten und dritten Ein-
satzpaar des 39-tönigen Hauptthemas (die Anzahl der Töne des mittleren – 72 –
weicht ab), der des Matthäus analog aus jedem der drei Einsatzpaare der beiden
anderen Themen, wenn man ihre Töne als Gesamtheit betrachtet. Das stets paarweise
Auftreten der Themen steht nicht einfach im Dienste der Repetition, sondern bewirkt
eine gedankliche Erweiterung: die Hineinnahme der beiden Stamm bäume in eine
Komposition, in deren Zentrum das Kommen Christi steht. Den Stammbaum nach
Lukas hinter dem verdoppelten 39-tönigen Hauptthema zu sehen, käme uns nie in
den Sinn, würde uns dies nicht durch die Behandlung der 42 nahegelegt, die uns in
scheinbarer Zufälligkeit auf dreierlei Weise so deutlich präsentiert wird, dass wir
von ihr aus geradezu auch auf den Stammbaum Jesu nach Lukas gestossen werden.
Die Anordnung ist wohl keine zufällige, weil in den beiden Stamm bäumen auch wie-
der die «süße Wurzel Jesse» angesprochen ist, die im Morgensternlied vorkommt
(s. S. 113).

5. Die Neunundvierzig und die Zweiundsiebzig

Auch für die dem *Heiligen Geist* geltenden Zwischenspiele ergeben sich, wenn man
sie wie vorgeschlagen abgrenzt, sehr sprechende Zahlenverhältnisse. *Zwischenspiel 1*
(Abb. 7) hat 49 Töne: 21 (3 × 7) zumeist gedoppelte Achtel im oberen, 28 (4 × 7)
Sechzehntel im unteren Notensystem. *Smend*, Kirchen-Kantaten IV.14 und IV.15f.,
weist darauf hin, dass der Chor «Et incarnatus est» im Credo der h-Moll-Messe 49
(7 × 7) Takte zählt und dass im mittleren (dritten: Canto fermo in canone) Kanon
des Orgelwerks über das Weihnachtslied «Vom Himmel hoch» als Folge einer Zusatz-
zeile im Pedal insgesamt 49 statt 48 Melodiezeilen erklingen. Er interpretiert diese
7 × 7 als «die vollkommene Offenbarung Gottes auf Erden», eine Berührung von
Himmel und Erde, wie sie nur in der Erscheinung Christi Ereignis werde.²⁶ Ange-
wendet auf unser Präludium, würde dies bedeuten, dass der Geist in seiner Bewegung
nach unten, verkappt in der Zahl 49, bereits die Idee der Inkarnation in sich tragen
würde. Wie fruchtbar dieser Ansatz ist, wird sich bei der Betrachtung der Takte 22/23
der Fuge zeigen, wo sich – dort im *Notenbild* statt in Zahlen – das «Vom Himmel
hoch» mit dem Geist- und dem Inkarnationsmotiv verbinden wird.

Abb. 7 → S. 21

Zwischenspiel 2 (Abb. 8) bringt als neues Element drei Oktavenleitern zu acht
Tönen in der Mittelstimme ins Spiel, wiederholt aber im übrigen die Aussage von
Zwischenspiel 1, wenn auch in sehr veränderter Form: die atmenden Achtel des Gei-
stes sind zu einem Kreuz abgeflacht, seine fallende Quinte bleibt aber sehr deutlich
in der Unterstimme dargestellt, die immer an den Oktavenzug der Mittelstimme
anschliesst. Die drei Tonleitern der Mittelstimme benötigen 24 Töne, der Rest 48,
wodurch eine markant verlängerte, 72-tönige Darstellung entsteht. Die 72 ist dar-
gestellt als dreifache 24: drei Oktavenleitern zu acht Tönen in der Mittel-, drei wei-
tere, am Schluss nach oben umbiegende Leitern zu acht Tönen in der Unterstimme,

Abb. 8 → S. 21

26 Smend, Kirchen-Kantaten IV.14: «In der autographen Partitur der h moll-Messe hat Bach eine sym-
bolische Zahl selber notiert. An das Ende der Chorfüge «Patrem omnipotentem» schreibt er die Takt-
zahl des Stückes: «84» (=7 x 12). Der am Ende des Werkes entsprechende Satz, d.h. der «Vivace ed
Allegro» überschriebene D dur-Chor «Expecto» ist 105 (=7 x 15) Takte lang. Beide aufeinander
bezüglichen Chöre haben zusammen eine Ausdehnung von 189 (=7 x 27) Takten. In allen diesen
Taktzahlen ist also die 7 enthalten. Im ersten Chor bezieht sie sich auf die Schöpfung («factorem
coeli et terrae»), im zweiten auf die Endzeit, von der die Offenbarung Johannis predigt. Erde und
Himmel haben ihre 7. Eine Berührung beider, d.h. die vollkommene Offenbarung Gottes auf Erden,
wird nur in der Erscheinung Christi Ereignis: Der Chor «Et incarnatus est» zählt 49 (7 x 7) Takte.
Hier überschneidet sich die 7 des Himmels mit der 7 der Erde («de Spiritu Sancto ex Maria virgine».)
Ferner Kirchen-Kantaten IV.15f.: «In den Choral-Kanons für Orgel über das Weihnachtslied «Vom
Himmel hoch» stellt die Behandlung der Melodie insofern eine Unregelmäßigkeit dar, als am Schluß
des Mittelsatzes das Pedal ganz frei die letzte Choralzeile als «Cantus firmus» einführt. Dadurch
erhöht sich die Zahl der in dieser Form auftretenden Melodiezeilen im ganzen Werk auf 49, d.h. auf
7 x 7; geht es bei der Weihnacht doch um die «incarnatio de Spiritu Sancto ex Maria virgine».»

24 Töne für das atmende Geistmotiv in den Achteln der Oberstimme, teils unter Beteiligung der Mittelstimme. *Meyer/Suntrup*, Sp. 760f., fassen, ausgehend von der mittelalterlichen theologischen Literatur, die Bedeutung der 72 wie folgt zusammen: «Die Zahl 72 hat ein fest umgrenztes Bedeutungsspektrum, da alle Auslegungen auf die Offenbarung Gottes sowie ihre Empfänger und Verkünder bezogen sind: Im Ausgang vom zehnten Kapitel der Genesis, wo der Stammbaum der Söhne Noes beschrieben wird, entwickelt sich im Mittelalter die Auffassung einer Verzweigung des Menschengeschlechtes auf 72 Sippen, aus denen sich die Nationen der Welt bilden. Diesen 72 Völkern und Sprachen verkünden 72 Bücher der Hl. Schrift die Botschaft Gottes; ihnen den Glauben zu bringen, hat Christus 72 Jünger berufen. ... Die Zahl 72 der Jünger Christi [Lk 10,1] enthält dreimal die 24 Stunden des Tagesablaufs, weil Christus als *sol salutis* den ganzen Erdbereich erleuchtet und weil die Jünger das Licht des Glaubens an die Trinität verkünden.» Dass Bach gerade im zweiten Zwischenspiel, wo das Wehen des Heiligen Geistes in allen vier Windrichtungen gezeigt wird (Abb. 8, unterste Zeile: verkreuzte Achtel), seinen kompositorischen Gedanken in 72 Töne fasst, die nach der Tradition die Weite der Verkündigung symbolisieren, dürfte kaum zufällig sein. Zwischenspiel 2 erscheint so als eine wesentliche gedankliche Weiterführung von Zwischenspiel 1, in dem Christus erst gerade in einer für ihn allerdings sehr typischen Symbolzahl erschien.²⁷

6. Gematrische Zahlen im Nachspiel

Das *Nachspiel* unserer Präludienfuge ist durch eine sehr enge, wunderschöne Verbindung zur vorangegangenen sechsten Permutationsphase gekennzeichnet, in der vor allem die Gematrie zum Tragen kommt. Der nahtlos an das letzte Christusthema von Phase 6 anschliessende *Sopran* des Nachspiels dürfte mit seinen 31 Tönen (im Schlusstakt zweistimmig) wieder auf das PRO NOBIS CRUCIFIXUS (PNC: 15 + 13 + 3) anspielen. Er lehnt sich an die 39 Thementöne des letzten Themeneinsatzes an und ergänzt sie zur Siebzig, was nach dem von Bach benützten Zahlenalphabet JESUS bedeuten wird (9 + 5 + 18 + 20 + 18), also an die vorangegangenen Stammbaumdarstellungen anschliessen und sie so noch einmal bestätigen würde.²⁸ Diesen insgesamt 70 Tönen des Sopransystems stehen 59 Töne des Basssystems (zweistim-

27 Noch höhere Bedeutung hat die 72, Schem ajin-beth, «Name siebzig-zwei», als Ausdruck des Namens Gottes z.T. im Judentum. Sie ist eine Art von Amplifikation der 26, die selber schon den heiligen Namen Jahwe (JHWH) ausdrückt, d.h. der Buchstaben Jod (Zahlenwert 10), He (5), Waw (6), He (5). Um zur 72 zu gelangen, «lässt man den Namen vom 1. Buchstaben an wachsen», wie folgt: Jod + (Jod+He) + (Jod+He+Waw) + (Jod+He+Waw+He) = 10 + 15 + 21 + 26 = 72. Weinreb, dessen Buch «Der Sinn der Bibel nach der ältesten jüdischen Überlieferung» die obige Berechnungsweise entnommen ist (S. 70), weist noch darauf hin (S. 73–76), dass in der 26 des Gottesnamens die 26 Geschlechter bis zur Offenbarung auf dem Sinai antizipiert seien (was wir anhand der Lutherübersetzung des Alten Testaments nicht mehr nachvollziehen können) und dass über die Zahl ein Zusammenhang zwischen dem Schem ajin-beth und dem Begriff chesed, Güte, Liebe, Gnade bestehe, der in den Buchstabenzahlwerten 8 – 60 – 4 ebenfalls auf den Totalwert 72 kommt (S. 71). Im Gegensatz dazu zeigt Bachs Gebrauch der 72 keinerlei Zusammenhang mit der 26, weder zu ihrem Totalwert noch zu ihren Teilwerten 10, 5, 6, 5 noch zu ihrem Anwachsen zur 72 nach der altjüdischen Tradition. Mit ihrem regelmässigen Aufbau auf der 24 bewegt sich Bachs 72 einzig auf der oben angegebenen christlichen Linie der Verkündigung des Glaubens. Vollends klar wird das ganz andere Zahlendenken Bachs bei Betrachtung des Fugenbeginns, wo er die 26 haarscharf «verfehlt», indem er ein Gottesthema konstruiert, das auf die auch sonst sehr stark herausgestellte Zahl 25 (1 + 24) abgestimmt ist. Die hebräische und die christliche 72 sind Angehörige symbolisch verschiedener Zahlenfamilien, weshalb wir Jahwe nicht über seine Zahl in das Zwischenspiel 2 hineininterpretieren dürfen. Im übrigen wäre es ohnehin abwegig, die Gottesidee eingengt auf ein Zwischenspiel sehen zu wollen.

28 Spärliche Hinweise zur 70 als Zahl für «Jesus» bei Arthur Hirsch, Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs, S. 61. Die Zahl 52 für «Jesu» scheint nach ihm häufiger zu sein: a.a.O., S. 59f. Das wundert nicht. In der Welt der Kantate überwiegt der Vokativ «Jesu», dem sich mit gleichem Zahlenwert auch noch der nicht so seltene Genitiv «Jesu» zugesellt, den Nominativ «Jesus» bei weitem. Hinweise zur 70 als Zahlenwert für «Jesus» sind leichter im Instrumentalwerk zu finden, siehe neuerdings z.B. Helga Thoene, Johann Sebastian Bach Sonata a-moll, S. 58, 84, 87, 89. Weiteres zur 70 für Jesus im Anhang 1, Ziff. 3.

mig) mit der Bedeutung GLORIA (7 + 11 + 14 + 17 + 9 + 1) gegenüber.²⁹ Zusammen enthalten also die letzte Permutationsphase und das Nachspiel 129 Töne. Dies aber ist Bachs Zahl für CREDO CREDO CREDO (3 × 43), die Formel für den Glauben an den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist. Mit dieser Zahl, die auch im Credo der h-Moll-Messe eine herausragende Rolle spielen wird,³⁰ bereitet er in unserem Präludium den Boden für die Fuge vor, die vom ersten bis zum letzten Ton einer ausführlichen musikalischen Umschreibung des bekanntermassen trinitarisch aufgebauten Symbolum Nicenum gewidmet ist. Und, sicher nicht zufällig, auch noch dies: Im *Basssystem* liegt die Schnittstelle zwischen der sechsten Phase und dem Nachspiel auf dem doppeltgestielten a des 5. Achtels bzw. 9. Sechzehntels von Takt 22. Dieser Ton ist genau der *hundertste*, wenn man – nach 70 Tönen im Sopran – mit den Tönen des Basssystems der sechsten Phase weiterzählt.³¹ Dieses a, gewissermassen ein Marschhalt auf dem Weg zur 129, hat insofern eine zentrale Stellung, als es auch der hundertste Ton bleibt, wenn man vom Ende der Fuge her abzählt, also dem Schlusss a des Basses die Zahl 71 zuweist. *Meyer/Suntrup*, Sp. 784ff. widmen der Hundert einen gehaltvollen Beitrag, der neben manchen Bibelbezügen wie dem Gleichnis vom verlorenen Schaf (Mt 18,12) auch darauf hinweist, dass beim Gebrauch von Fingerzeichen die Hundert als erste Zahl auf der rechten Hand erscheine, was «als Schritt vom irdischen zum ewigen Leben» gedeutet worden sei.³² Die Hundert wird damit zu einem «Zeichen der *perfectio* und der *vita aeterna*» (Sp. 784). Bezüge der Bibel auf die hundertfältige Ernte, die hundertfache Frucht, den hundertfachen Lohn bringen in diese Zahl auch den Aspekt des himmlischen Lohnes ein (*praemium caeleste*, Sp. 785). Ausgehend von diesem Ton 100, ist ein Christus-Chi angedeutet, das die Bass- und die Soprantöne mit Überkreuzungspunkt zwischen den Takten 22 und 23 miteinander zu verbinden scheint (Abb. 16).

Der Umfang des Präludiums von 24 Takten fügt sich zwanglos in die in diesem Präludium zum Ausdruck kommende Lichtsymbolik ein (s. S. 38). Mit der Unterteilung in drei annähernd gleich grosse Drittel ist möglicherweise auch die dreifache Acht angesprochen, die sich, gelesen als 888, nach dem griechischen Alphabet als ΙΗΣΟΥΣ – Jesus – auflösen liesse (s. Anhang 2 und *Meyer/Suntrup*, Sp. 846).

39 + 31 (PNC) = 70 (JESUS)
70 + 59 (GLORIA) = 129 (3 x CREDO)

Abb. 16.
Phase 6 und Nachspiel des Präludiums nach dem Faksimile

29 Zum doppeltgestielten a im Bass von Takt 22: Dieses a ist gleichzeitig Abschluss zweier Themen und Beginn der Schlussbewegung, also gewissermassen dreiwertig. Für jede dieser Bewegungen ist es mitzuzählen, soweit man diese Bewegungen separat betrachtet. Im Rahmen einer Gesamtzählung wie der vorliegenden bleiben diese Zusatzfunktionen jedoch unberücksichtigt, weshalb diese Note wie jede andere klingende Note nur einfach zählt.

30 Vgl. z.B. Smend, Johann Sebastian Bach, Kirchen-Kantaten, S. III.20 und IV.13.

31 Erster Ton: cis, 4. Sechzehntel von Takt 20. Die vorangegangenen Töne gehören noch zum Christusthema von Phase 5.

32 Daumen und Zeigfinger schliessen sich dabei zu einem Kreis (*Meyer/Suntrup*, Sp. 786), selber wieder ein Sinnbild für die «Vollkommenheit, Unendlichkeit und Unfaßbarkeit Gottes» (Rietschel, Tafel 27). Umfassend und anschaulich über das Darstellen von Zahlen mit Fingerzeichen Georges Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen*, Kap. 3: Die erste Rechenmaschine: die Hand.

E. Das Präludium und seine Darsteller

Doch zurück zu den Präludienthemen. Auf einem breiten Fundament der Drei, das geradezu nach dem krönenden Abschluss durch eine Trinitätsdarstellung ruft, entwirft Bach ein Thema, das allen Anzeichen nach ein Christusthema sein muss, und umgibt es mit zwei weiteren Themen: einem Thema des Glaubens und einem Thema der Liebe. Die Zwischenspiele, knapp das erste, ausführlicher das zweite, sind Darstellungen des Heiligen Geistes. Merkwürdig: Christus und der Geist sind da, aber Gott scheint zu fehlen.³³ Stattdessen bildet *Christus*, sogar auf Themenebene, eine *Triade mit Glaube und Liebe*, und der Heilige Geist ist in die Zwischenspiele abgedrängt. So schön die Musik klingt, so wenig lässt sich diese Anordnung spontan verstehen. Sie hat aber gewiss einen tieferen Sinn.

Um die hohe Einstufung von *Glaube und Liebe*, die in unserm Präludium stets miteinander verschränkt und eng verflochten mit der Christusstimme auftreten, richtig zu würdigen, ist ein Blick auf *Luther* hilfreich. In seinem gehaltvollen Aufsatz ›Luther und Bach‹, *Bach-Studien*, S. 153ff., hat *Friedrich Smend* anhand von Beispielen aufgezeigt, wie stark Bach mit seinem Glauben in der Tradition Luthers steht. Dies veranlasste mich, die Lutherdarstellung im ›Lehrbuch der Dogmengeschichte‹ von *Reinhold Seeberg* (Bd. IV, 1, 479 S.) durchzuarbeiten, um meine sehr rudimentären Lutherkenntnisse etwas zu erweitern. Die folgenden Zitate aus Seeberg, der oft wörtlich auf Luther zurückgreift, setzen das *Paar von Glaube und Liebe* in ein helles Licht und zeigen auch den Zusammenhang mit Christus auf.

S. 333: «Nun muß aber der Christ auch *seynen eigen leyf regiern und mit leuthen umbgahen*. Dies erfordert Zucht und Übung des Leibes, damit er dem inneren Menschen ›gehorsam und gleichförmig werde‹. Jetzt ist aber der Glaube das Innwerden der Wohltaten Gottes. Daraus folgt der innere Antrieb zu tun, was Gott gefällt, d.h. dem Nächsten zu dienen. *Also fleusset auss dem Glauben die lieb und lust zu gott, und auss der lieb ein frey willig, frolich lebenn dem nechsten zu dienen umbsonst*. Das sind die rechten guten Werke, wie sie frei aus dem Herzen hervorquellen und dem Nächsten Nutzen bringen. *Denn wilchs werck nit dahynauss gericht ist dem andernn zu dienen ... , sso ists nit ein gut Christlich werck*. So ist der Christ freilich durch den Glauben ein freier Herr und durch die Liebe ein dienstbarer Knecht.»

S. 337: «Dies Leben des Glaubens, der schlichten hilfsbereiten Liebe und der Bereitschaft das Kreuz zu tragen, ist nach Luther die ›christliche Religion‹ und der rechte ›Gottesdienst‹ (W 25, 11).»

S. 335: «Das Haupt wird also die Glieder des Reiches auch emporziehen zu seiner Vollendung. Wie bei jeder Geburt das Haupt zuerst hervorbricht, so ist auch Christus bereits eingegangen zu der ewigen Vollendung, zu der auch die Gläubigen emporgetragen werden. Das ewige Leben, das die Seelen bereits ergriffen hat, soll sich dann auch wie bei dem auferstandenen Christus auf den Leib erstrecken (W 36, 548.581.666). *Das ist die ewige Seligkeit als die Vollendung des Lebens, das in Glauben und in der Liebe hienieden seinen Anfang nimmt (E9, 248)*.»

³³ Wir dürfen uns nicht mit dem Argument der Theologie, wer Jesus Christus sehe, sehe auch den Vater (so Joh 14,9), beruhigen. Wenn immer *Kunst* sich auf die Darstellung der Trinität einlässt, kommt sie um der Deutlichkeit willen nicht um eine Darstellung von Gottvater herum. Dabei läuft sie stets Gefahr, entweder gegen das Bildnisverbot zu verstossen oder in peinliche Ersatzvorstellungen (ein Beispiel gleich für beides: das in vielen Varianten bekannte Dreigesicht) abzuleiten. Auf welchem wunderbaren, völlig bibelkonformen Weg Bach Gott in sein Präludium und später in seine Fuge einbringt – er fehlt wirklich nur *scheinbar* –, werden wir später sehen.

«... das im Glauben und in der Liebe hienieden seinen Anfang nimmt»: Wenn wir bereit sind, Bachs Anordnung der Präludienthemen vor dem Hintergrund von Luthers Lehre als einen *Anfang der Seligkeit* zu begreifen, werden wir auch verstehen, warum *am Schluss der Fuge* Glaube und Liebe nochmals erscheinen: Dort ist nämlich die ewige Seligkeit als Vollendung des Lebens oder eben die «*vita venturi saeculi*», der Schlusssatz aus dem Symbolum Nicenum, in seiner ganzen Schönheit gezeigt (Abb. 98). Es entsteht ein weitgespannter Bogen vom Beginn des Präludiums bis zum Ende der Fuge. Es ist der gleiche Bogen, den auch die Christusstimme schlägt, wenn sie auf feine Weise mit ihren 39 Anschlägen auf den *Weltenrichter und Abendmahlsender* vorausweist, der *zusammen mit Glaube und Liebe* am Ende der Fuge auftreten und dieses ewige Leben gewähren wird.³⁴

Abb. 98 → S. 180

Nur scheinbar wird der in den Zwischenspielen gezeigte Heilige Geist durch die obige Interpretation isoliert. Denn das mit Glaube und Liebe verbundene Christusthema wird durch diese Verbindung nicht konsumiert (verbraucht), sondern fügt sich auch mit dem Geist wieder zusammen. Und wie diese Zusammenfügung geschieht, kommt es sogar zu einer diskreten Andeutung Gottes, weil das erste Präludienthema als ein Abkömmling vom Lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» auf Gott als die Urquelle des Lichts hinweist. Dies wird später noch ausführlich zu zeigen sein. Es sind daher *fünf Darsteller*, die im Präludium auftreten: *Christus*, der *Glaube* und die *Liebe*, zugleich mit Christus aber auch der *Heilige Geist* und *Gott* als das Urlicht, von dem das Licht Christi ausgeht. Der Protagonist (Hauptdarsteller) ist Christus. Er nimmt an beiden Triaden teil, sowohl an der kleinen wie an der angedeuteten grossen, in der die Trinität durchscheint.

Das Präludium mit seiner Erhebung des Glaubens zu einem seiner Darsteller ist fraglos eine gedanklich sehr sorgfältig abgestimmte Einleitung zu einer Fuge, die die Darstellung des Symbolum Nicenum zum Ziele hat. Man kann dieses Präludium wohl recht unterschiedlich auffassen. Vielleicht will es nur gerade eine vereinfachende Zusammenfassung dessen sein, was nachher in der Fuge breiter entfaltet wird. Vielleicht geht es aber auch um mehr, nämlich um das spannungsvolle Nebeneinander eines einfachen, auf das praktische Leben ausgerichteten lutheranischen Glaubens mit dem nachfolgend in der Fuge dargestellten altehrwürdigen Dogma des Symbolum Nicenum. Es kann aber auch sehr gut sein, dass sich das Präludium vor allem auf das Ende der Fuge bezieht: «Hienieden», im Präludium, beginnt in Glauben und Liebe, was dereinst zur ewigen Seligkeit und zur Vollendung des Lebens führen soll. Wie immer wir uns entscheiden mögen – ich bevorzuge die letzte Erklärung –, begegnen Präludium und Fuge einander nicht nur auf einer motivischen, sondern auch auf einer höheren, gedanklichen Ebene. Auch dies gehört zu den Auszeichnungen dieses aussergewöhnlichen Werkes.

Weiteres zum Präludium

Sein Christusthema (Hauptthema) als Ableitung aus dem Morgensternlied: S. 105.

Das Morgensternlied als Begleiter über das ganze Präludium: S. 105–107.

Weiteres zum Liebesthema («Nach dir, Herr, verlanget mich»): S. 116, 239–241, 268.

Weiteres zum Glaubensthema: S. 61f., 193–196, 266f., 277.

Das Glaubensthema als Ableitung aus der Credointonation der Messe: S. 195.

³⁴ Wer diese Interpretation zurückweist, müsste fairerweise einen besseren Grund dafür anführen, warum die beiden aus dem Präludium stammenden Motive in Takt 52/53 der Fuge nochmals anklingen sollen. Dass ein Erklärungsbedarf herrscht, wurde bisher übersehen, weil die beiden leicht variierten Themen bislang noch gar nicht entdeckt wurden.

Teil 2

Die Fuge: ein erster Gang durch das Werk

A. Thema und Problematik der Fuge

1. Das Fugenthema: gehörmässiger Eindruck

Das Fugenthema, dessen erste beiden Einsätze aus dem normalen Muster ausbrechen und erst nach gebührender Vorbereitung behandelt werden sollen, beginnt meist mit einem von drei Pausen gefolgt Einzelton, erreicht dann in fünf (nicht sechs: d-gis «fehlt») Quartenschritten die Oktave und biegt wieder in den Quintton zurück. In der Normalform hat es 15 Töne.

Abb. 17.
Normalgestalt des Fugenthemas



Pause statt Akzent, vorverschobener Akzent wegen synkopischer Bindung und Schlussakzent mit Absprunggeste ergeben ein lebhaftes Spiel mit den regulären drei Taktakzenten des Neunachteltaktes. Die auffällige Quartenkette wird durch das ternäre Metrum überlagert. Die Töne sind voneinander abgesetzt, d.h. non legato, aber auch nicht staccato zu spielen. Die drei letzten sind zu binden.

Die Urteile der Interpreten zu unserm Fugenthema liegen weit auseinander. Czerny hat die erste Note immer mit einem *ff* versehen (Keller: «als Startschuß vor einem Rennen»). Nach Keller ist es das «wohl seltsamste in beiden Teilen des W. Kl.: ein einzelstehendes Achtel, drei Pausen, nach denen Quarten geschäftig in die Höhe klettern und am Schluss in die Dominante umgebogen werden.» Er schliesst sich der Beurteilung von Tovey an, der in der Fuge ein «zartes und kompliziertes Scherzo» erkannt haben will. Hahn sieht in der Fuge eine Zwölf-Apostel-Fuge und gleich im Eröffnungston des Themas schon den Meister, dem im trinitarischen Abstand (die drei Pausen) die zwölf Jünger folgen (nach Hahn hat das Thema 13 Töne). Riemann spricht von seiner Weichheit und Lieblichkeit, Dürr von seiner barocken Exzentrität.³⁵

Anmut und auch eine gewisse Zurückhaltung – Zurückhaltung gegenüber einer Nebenstimme – scheinen mir, zumal am Anfang der Fuge, dieses Thema zu prägen. Schon die erste Quarte wirkt wegen ihrer Unbetontheit und ihrer Lage in der Tonleiter (VII–III) alles andere als gewichtig, und wenn auch die nächsten sich etwas steigern, kommt doch nicht einmal die an sich kräftige Schlussquarte von e nach a (V–I: Dominante–Tonika) zum Zug, weil ihr a unbetont ist und die sofort anschliessende Rückmodulation in die Quinte sie in den Hintergrund drängt. Die Einbindung der Quarten in den Neunachteltakt schwächt ihre Wahrnehmung merklich ab.³⁶

³⁵ Keller, S. 99f., dem auch die Angaben zu Czerny, Tovey und Riemann entnommen sind; Hahn, S. 243; Dürr, WK, S. 204f. Zu Tovey und Riemann vgl. Dürr, WK, S. 453 bzw. 458.– Den Ausdruck *trinitarischer Abstand* für die drei Pausen nach dem Eröffnungston übernehme ich von Harry Hahn, ohne mich dessen Thesen von den Jüngern bzw. von der Länge des Themas anzuschliessen.

³⁶ Eine schon von den Notenwerten her ruhigere Quartschrittsequenz ohne rhythmische Komplikationen kennzeichnet demgegenüber das Fugenthema von Beethovens zweitletzter Klaviersonate, op. 110. Vgl. dazu Karl Michael Komma, Die Klaviersonate As-Dur opus 110 von Ludwig van Beethoven, Beiheft zur Faksimile-Ausgabe, Stuttgart 1967 (Ichthys-Verlag), S. 63: «Die Rectus-Gestalt [von Beethovens Fugenthema] ist in der A-Dur-Fuge von Bachs Wohltemperiertem Klavier I exemplarisch ausgebildet.» Ähnlich Martin Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven, Stuttgart 1986 (Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH), S. 218f.

Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Bach durch sehr freie Handhabung der Lage des Starttones und vor allem der jeweiligen Anfangsquarten sowie durch andere Mittel im weiteren Verlauf sein Thema zusehends festigt. Schon im Sopran Takt 21, noch im Raum der Achtel, beginnt, nach vorangegangenen Einzelton d (ohne Pausen), eine Quartenfolge von festerer Struktur, in der das in A-Dur schwache Intervall gis-cis nicht vorkommt und die Schlussquarte e-a zweimal erscheint, das erstemal unbetont, das zweitemal jedoch auf betonten Taktteilen und bekräftigt durch ein zugefügtes gis-a. In der Engführung von Takt 25ff. wird im Sopran der zur schwachen Quarte führende zweite Thementon gis weggelassen und das Thema durch Terzung verstärkt; die noch unerklärlichen Schlussexzehntel in Takt 27 tragen noch weiter zum verstärkten Höreindruck bei. Auch die in Takt 31 beginnende Engführung – sie steht in D-Dur – vermeidet das schwach wirkende Intervall VII–III, jetzt cis-fis (stattdessen gleich schon e-a im Sopran), bzw. setzt ihm statt des Einzeltones wenigstens eine starke Quarte voran (a–d im Alt), wodurch eine gewichtigere Quartenkette von nun sechs Quarten entsteht. Der besonders am Anfang und am Ende sehr aktive Bass sowie die eindruckliche Kadenzierung verstärken die Wirkung noch weiter. Den Höhepunkt bietet die dreifache Engführung ab Takt 42 mit ihren Dehnungen im Sopran und einem Alt, der zwar die gleichen Töne gebraucht wie der Sopran in Takt 1f., der Bass in Takt 4f. und wieder der Sopran in Takt 9f. und gleichwohl höhere Wirkung erzielt, weil diese Töne nun inmitten von zwei gewichtigen fis-Moll-Themenanfängen ruhen. Der abgeänderte Anfang des Bassthemas (fis-a-fis-cis statt Einzelton) stellt dieses fis-Moll-Fundament, wenn auch nur für kurze Zeit, sicher. Das hier knapp Angedeutete lässt sich am Instrument leicht nachvollziehen: Das Thema wird zulasten seiner Anmut allmählich gewichtiger, und es sind, neben den frühen Engführungen, die recht frei gehandhabten Quartenketten, die diese Steigerung ermöglichen.

Durchwegs gesteigert wirkt sodann eine abgewandelte Form des Themas, die ohne den von Pausen gefolgt Einzelton auskommt und an drei Stellen die Quarte durch eine Sexte ersetzt. Diese Themenvariante findet sich erst spät in den Takten 29f. und 49f. und führt, da jeweils zwei solche Tongruppen hintereinander auftreten, zu einer hochaufstrebenden, auffälligen Figur, die im Falle der Takte 49f. auf kürzestem Raum nicht weniger als drei Oktaven durchmisst. In Takt 30 ist sie, wie schon *Spitta*, Bd. 1, S. 770, bemerkt hat, aus Gründen des Tonumfangs des Clavichords auf zwei Oktaven zurückgebrochen.

Eine Schlusssteigerung etwa in Form einer Themenvergrößerung oder einer kraftvollen weiteren Engführung unterbleibt – völlig überraschend verschwindet das Thema nach Takt 50 sogar ganz aus der Fuge. Die A-Dur-Fuge hat ein ganz eigenes Wesen. Eine Musterfuge hinsichtlich ihres Aufbaus ist sie gewiss nicht. Man könnte meinen, nach dem ungewöhnlich strengen Präludium sei nun ausgleichende Freiheit angesagt.

2. Fugenthema und Präludienthemen

Zwischen den Präludien und den Fugen Bachs sind vielfach thematische Zusammenhänge festzustellen. Dies gilt in besonderem Masse für die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers.³⁷ Das vorliegende Werk macht darin keine Ausnahme.³⁸ Ein erster, ziemlich offensichtlicher Zusammenhang besteht zwischen dem Kopfmotiv des ersten Präludienthemas und dem Normalthema der Fuge, wie es in den Einsätzen 3–7 begegnet (die beiden ersten Einsätze kommen später zur Sprache). Das Teilthema des Präludiums und das Fugenthema erweisen sich dabei, wie noch ausführ-

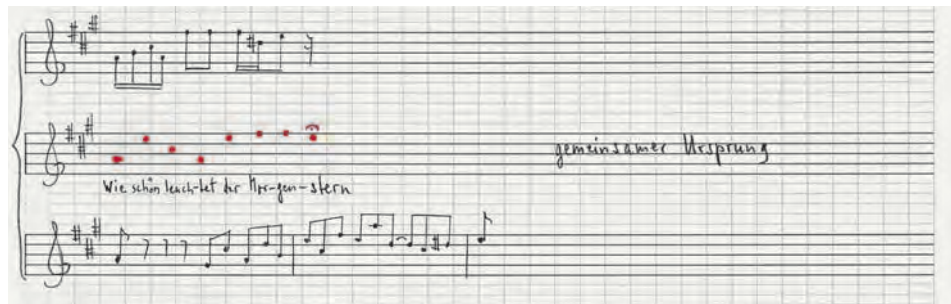
37 Vgl. dazu das schon ältere und nicht unumstrittene Büchlein von Johann Nepomuk David, *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht), 1962.

38 Abw. Keller, S. 23: schwacher Gesamtzusammenhang, «keine motivischen Beziehungen». Dürr, WK, S. 200ff. und Hahn, S. 240ff. schweigen sich aus. Demgegenüber bemerkenswerter Lösungsversuch schon bei David, S. 74 (unterste Zeichnung).

lich zu zeigen sein wird, als Ableitungen aus demselben Weihnachtslied «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Sie müssen sich schon aus diesem Grund in ihrer Aussage recht nahe stehen.

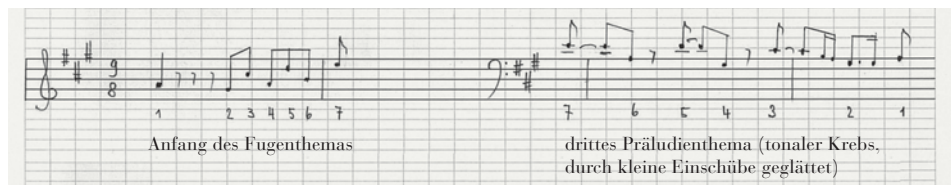
Abb. 18.
Präludienkopf und Fugenthema – ein Geschwisterpaar

Wie die Liedzeile enden sowohl der Präludienkopf wie das Fugenthema auf der Dominante. Der dem Lied sehr nahe stehende Präludienkopf baut auf dem Dreiklang auf, das weitläufigere Fugenthema erweitert ihn zum Vierklang, weil der Stern später hoch oben über den Himmel ziehen soll (S. 105f.).



Anspruchsvoller ist der zweite Zusammenhang, der das dritte Präludienthema (unser Glaubensthema) mit den ersten sieben Tönen des Fugenthemas, wo erstmals die Dominante erreicht wird (und beim Erstauftreten auch der Einsatz des Comes erfolgt), verbindet.

Abb. 19a.
Das Glaubensthema des Präludiums als Krebs der ersten sieben Töne des Fugenthemas

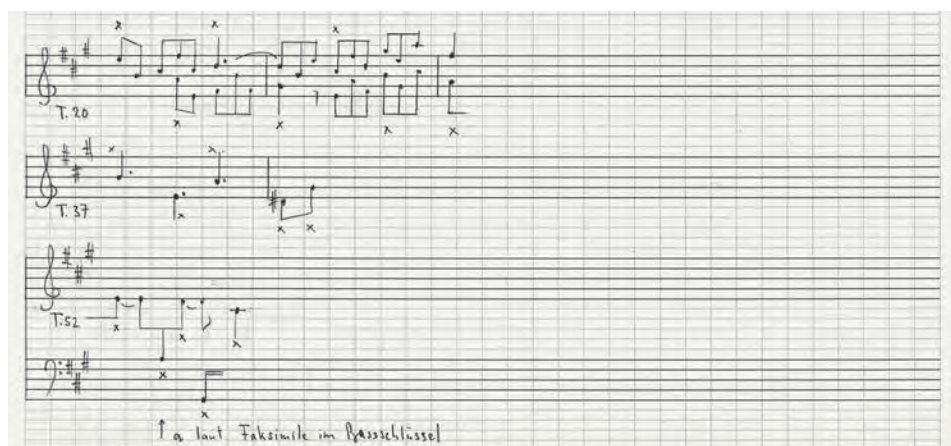


Dass einzelne Intervalle nicht miteinander übereinstimmen, tut dem Gesamteindruck keinen Abbruch: die beiden fallenden Quinten (statt Quartan) wirken unmittelbar überzeugend, nicht zuletzt weil die Linien cis-d-e bzw. e-d-cis sofort als einander zugehörig empfunden werden.

Abb. 4 → S. 20

Die beiden Themen sind krebsartig miteinander verbunden. Natürlich ist nicht, weil es nicht schon im Präludium erklingt, das Fugenthema der Krebs, sondern das *dritte Präludienthema*, das schon im Präludium als Glaube hinter Christus herschritt (Abb. 4) und ihm nun auch in der Fuge, wie es die Theologie will, dienend zugeordnet ist. Wir finden das dritte Präludienthema – oder eben diesen Krebs – nämlich recht versteckt wieder in der Fuge: als e-a-d-gis-cis-h-a in den Takten 20–22, als h-e-a-dis-gis in den Takten 37f. und als e-a-d-gis-cis in Takt 52 (s. Abb. 19b), also dem Fugenthema klar nachgeordnet. Besonders in der Fuge, aber auch schon im Präludium ist dieser den Glauben bedeutende Krebs in der Regel auf seine vier kreuzbildenden Töne und einen variablen, kurzen Abschluss reduziert; der ganze Zusammenhang von Thema und Krebs zeigt sich nur im Vergleich des ersten (s. obige Zeichnung) und des sechsten (letzten) Glaubensthemas des Präludiums mit dem Fugenthema.

Abb. 19b.
Abwandlungen des Glaubensthemas in der Fuge



Eine dritte Verbindung besteht darin, dass das Christusthema des Präludiums (genauer: sein zweiter Teil) mit dem Thema der Fuge das *Glaubenthema* teilt. Im Präludium schreitet der Glaube hinter Christus her; in der Fuge ist er Krebs zu Christus. Auch dieser Zusammenhang weist darauf hin, dass neben dem ersten Präludienthema auch das Fugenthema ein Christusthema sein muss. An dieser Verwandtschaft sind präludienseits zwei Themen beteiligt, nicht nur das Glaubenthema, sondern, weil es diesem vorangeht, auch das Christusthema. Also:

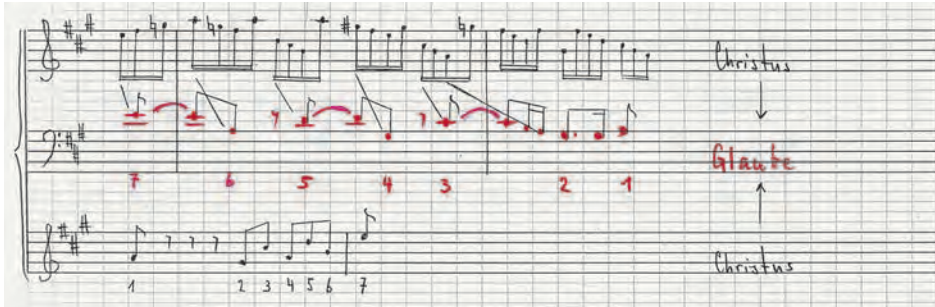


Abb. 19c.
Der Glaube als Diener
«zweier» Herren

Zur Ableitung des Gegensatzes (Sechzehntelbewegung) der Fuge aus dem ersten Präludienthema vgl. schon Abb. 2, bei b.

Abb. 2b → S. 17

3. Schwierigkeit der Analyse, Gang der Untersuchung

Eigentlich müsste nach dem Vorangegangenen der Weg einigermaßen frei sein, die Themeneinsätze der Fuge zu erfassen, den Gegensatz (die Sechzehntellinien) und sein Vorkommen zu bestimmen und eine ordentliche Analyse zu erarbeiten. Bach legt uns jedoch, wie es aussieht, lauter Steine in den Weg. Schon der erste Themeneinsatz «stimmt nicht», weil der 15. Ton nicht das erwartete e, sondern ein gis ist, was Zweifel aufkommen lässt, ob wir das Thema wirklich verstanden haben. – Der zweite Einsatz ist, im Gegensatz zu den nächsten und entgegen aller Erwartung, bereits eingeführt, da er zwar auf einer deutlichen Zäsur, aber in jedem Falle klar vor dem Ende des ersten Themas einsetzt: auch dies eine Merkwürdigkeit. Und wieviele Töne hat überhaupt dieser zweite Einsatz? 11? 13? Gar mehr als 18, weil er ab dort – nur ohne das a – wieder die Noten gis-cis-a-d-h-e des Beginns hinter sich her zieht? – Schwierig auch die Einteilung: Schliesst der erste Teil der Fuge mit dem ersten Ton von Takt 20, der Dominante, wo für kurz wieder ein Raum der Einstimmigkeit beginnt, oder erst bei der Tonika a in Takt 23 nach Einsatz der Sechzehntelbewegung? Und im wahrscheinlicheren ersten Fall: Bilden die drei Takte vor dem Einsetzen der Sechzehntelbewegung eine Sinneinheit oder einen kleinen Teil für sich? – Schieben wir alle diese drängenden Fragen vor uns her in der Hoffnung, die Sechzehntel mögen auf Umwegen ihre Klärung bringen, so stehen wir sofort vor einem weiteren Problem: Der erste Abschnitt der Sechzehntelbewegung beginnt in Takt 22 als Alt und endet ebenso klar in Takt 25 als Sopran. Irgendwo hat die Stimmelage gewechselt. Eine Nachlässigkeit? Bach macht es uns wirklich nicht leicht. – In den Takten 29 und 30 erscheint im Zusammenwirken der aufstrebenden Achtel mit den absteigenden Sechzehnteln eine auffällige schrägliegende oder x-förmige Kreuzfigur.³⁹ Ein ebensolches Kreuz erscheint in den Takten 49 und 50. Rein architektonisch gesehen, stehen diese beiden Kreuze in keinerlei Zusammenhang miteinander.

³⁹ Von einem Andreaskreuz sollte man nicht sprechen, da Bachs Schrägkreuz nicht in einem auf Andreas bezogenen Sinn, sondern als Chi-förmiges Christuskreuz verstanden sein will. Das schräge Kreuz, im Grunde eine Vergrößerung der bekannten über vier Noten gezogenen kleinen Kreuze, eignet sich ausgesprochen zum Zeichnen mit Musiknoten. Ein weiteres spektakuläres Beispiel dafür findet sich in den Takten 13 und 14 des b-Moll-Präludiums (s. Anhang 4). *Aufrechtstehende*, über drei Stimmen gezogene Kreuze wie diejenigen in Abb. 14 sind ausgesprochen anspruchsvoll und vermutlich sehr selten.

Weder lassen sie sich aus irgendeiner Symmetrie erklären noch stehen sie auch nur in ähnlicher musikalischer Umgebung. Bedurfte es überhaupt beider, hätte nicht eines, dafür schön in die Mitte der Komposition gesetzt, genügt? – Mit dem Ende des zweiten Kreuzes, nach dem a von Takt 51, verstummt spätestens das Fugenthema, womit die sonst wahrgenommene Möglichkeit einer Schlusssteigerung geopfert wird. Stattdessen erklingt ein wunderbarer, zumal in den Oberstimmen liedartiger Schluss, der bisweilen als Coda bezeichnet worden ist.⁴⁰ Der Schluss ist mit dem Anfang des Präludiums verstrebt (vgl. Abb. 62). Zumindest ist im Sopran ab Takt 52, nur leicht abgewandelt, mit diatonischem statt chromatischem Beginn, wieder das «Nach dir, Herr, verlanget mich» zu hören. Was will dieses Ende, das wohl im ganzen Wohltemperierten Klavier nicht seinesgleichen hat?

All dies ruft, zumal nach dem verheissungsvollen Präludium, nach dem Versuch einer Deutung. Wir wollen Bachs Fuge nicht vorschnell als eine «Fuga a tre voci con alcune licenze» (so *Beethoven* für seine Fuge in der Hammerklaviersonate) auffassen und damit unter Berufung auf die künstlerische Freiheit Bachs selber den Weg der Bequemlichkeit gehen. Vielmehr wollen wir gerade die Abweichungen von der Norm als Fingerzeige verstehen, die der Erklärung bedürfen. Nach und nach wird sich bei dieser Arbeitsweise die Erkenntnis einstellen, dass diese einzigartige Fuge nicht nur musikalisch, sondern vor allem auch theologisch verstanden sein will. Hinter der musikalisch scheinbar recht freien, fast möchte man sagen «lockeren Fassade» verbirgt sich ein theologischer Bau von aussergewöhnlicher Schönheit, Dichte und auch Strenge. Seine überaus komplizierte Anlage macht eine direkte Annäherung mit einer auf die Musik beschränkten Argumentation unmöglich.

Dies zeigt schon die sich im Kreise drehende Diskussion um die Länge des Fugenthemas. *Keller* gibt ihm 15 Töne, was für ein paar der ersten Auftritte durchaus stimmen würde. Aber beim allerersten Auftritt, dem Mass aller Dinge, muss er S. 99 zur schwachen Erklärung greifen, der «Schlußton e” wird beim ersten Einsatz umgangen, da er den Zusammenklang einer Quarte mit der Unterstimme h’ ergeben hätte.» *Dürr* akzeptiert dies nicht und erklärt sich für 14 Töne (WK, S. 205): «Schwer zu erkennen ist schon die Länge des Themas. Wollte man sich an die Faustregel halten, daß dieses bis zum Einsatz der zweiten Stimme (in der Exposition) reicht, so würde unser Thema nur sechs oder sieben Töne umfassen. Nun besagt eine andere Regel, ein Thema sei so lang, wie es auch in den anderen Einsätzen unverändert bleibt, und folgt man ihr, so gelangt man zu der eingangs vertretenen Annahme einer Länge von 14 Noten, die wohl den Vorstellungen Bachs entspricht und auch von *Riemann* (S. 133) und *Czaczkes* (S. 188f.) geteilt wird.» Das klingt zwar theoretisch gut, führt aber zum sehr unbefriedigenden Resultat, dass das Thema ausgerechnet auf dem *Leitton* zur Dominante abbrechen soll, wo es doch in den späteren Auftritten bis zur Dominante weitergeführt wird. *Hahn* entgeht dieser Schwierigkeit, indem er das Thema auf 13 Töne verkürzt, muss dafür aber das ständig mit dem Thema auftretende dis und auch das e in eine ausserhalb des Themas gelegene Übergangszone abschieben. In noch ausgeprägterem Ausmass wäre dies der Fall bei Annahme eines 6- oder 7-tönigen Themas. Alle Interpreten tun sich schwer mit dieser 15. Note gis”, jeder Erklärung haften ihretwegen Schwächen an.

Ich komme zu einer wesentlich anderen Lösung als die Fachgelehrten, indem ich die beiden ersten Themenauftritte für *weit länger* als die nachfolgenden halte. Ich bin mir bewusst, dass diese Ansicht unvereinbar ist mit der Anforderung, dass eine korrekte Fuge, von den Abweichungen zwischen Dux und Comes einmal abgesehen, das Thema in der Exposition (erste Durchführung) für jede ihrer Stimmen in gleicher Gestalt, d.h. auch gleicher Länge, präsentieren muss. Aber ich halte mich in meiner Ansicht für bestätigt durch Bach, der in dieser Fuge sehr oft theologischen Erwägungen

40 Hahn, S. 244: Coda a Takt 49–51 (2stimmig), Coda b Takt 51–54 (3stimmig); Keller, S. 99: Coda bereits ab Takt 41 (gemeint wohl 42) mit verkürzter Wiederholung der Achtel-, ab Takt 49 der Sechzehntelbewegung, sodass eine Form A B a b entstehe. Beide Vorschläge zerreißen indessen den Gesamtzusammenhang. Die Fuge besteht aus einem Guss; eine Coda lässt sich nicht abtrennen.

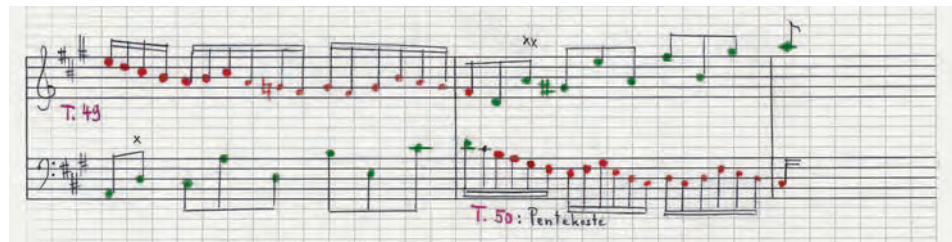
gen gegenüber musikalischen den Vorzug gibt. Meine Meinung zu begründen, bedarf einer langen Herleitung, die erst noch weit hinten in der Fuge beginnt und nach vorne läuft, nämlich vom grossen Kreuz der Takte 49/50 zum analogen Kreuz der Takte 29/30, von dort zur dreistimmigen Engführung der Takte 25ff., vor allem zu der vor ihr liegenden *Sechzehntelkette*, und von dort erst zu den beiden ersten Themeneinsätzen. Der Weg ist lang und seine Richtung ungewohnt. Es ist aber ein *ungewöhnlich schöner* Weg. Er wird ein helles Licht auf die beiden ersten Einsätze werfen und sogar verständlich machen, warum die Fuge gar nicht anders als mit einer Engführung beginnen kann. Und noch vorher werden wir verstehen, warum es der beiden grossen Kreuze bedarf und wie sie aufeinander bezogen sind und warum die Sechzehntelkette der Takte 22–25 als Alt beginnt und als Sopran aufhört. All dies wird unter den Titeln «Ein Zugangspfad zum Werk» (S. 45ff.) bzw. «Gottvater und Christus als A und O» (S. 64ff.) abgehandelt werden. Meine weiteren Ausführungen in diesem zweiten Teil meiner Arbeit folgen einigermaßen dem Verlauf der Komposition.

B. Ein Zugangspfad zum Werk

1. Das Kreuz der Takte 49 und 50: Pfingsten

Den schönsten und wohl auch geeignetsten Zugang zum Verständnis des Werks bilden, wie schon erwähnt, die Takte 49 und 50 der Fuge. In diesem Raum begegnen sich eine steigende Achtel- und eine fallende Sechzehntellinie, die sich auffällig überkreuzen. Die Achtellinie setzt sich aus zwei verkürzten, hochaufstrebenden Themen zusammen, die als Varianten zum Hauptthema der Fuge wohl wiederum als Christusthemen zu verstehen sind. Sie gewinnen innerhalb von nur zwei Takten drei Oktaven nach oben, indem sie in Sexten anstatt in Quarten ansteigen – Intervallvergrößerungen, wie sie auch anderswo bei Bach und nicht nur bei ihm zu finden sind, oft im Sinn einer Unterstreichung oder Intensivierung einer Grundaussage.⁴¹ Die Sechzehntellinie setzt sich wie die Achtellinie aus zwei analogen Teilen zusammen, wobei der Abstieg insgesamt etwas mehr als zwei Oktaven beträgt.

Abb. 20.
Das Pfingstkreuz



rot: Heiliger Geist; grün: Christusthema (Auferstehung) Verkreuzung der Sechzehntel mit den Achteln

Die entsprechenden Normaleinsätze würden lauten:

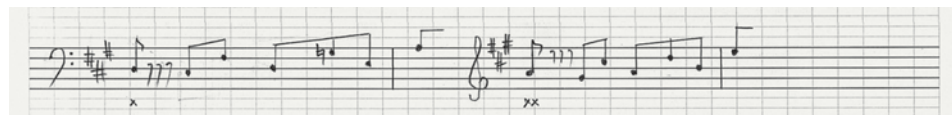


Abb. 7 → S. 21

Die zeichnerisch auffällige Kreuzfigur füllt ausgerechnet die Takte 49 und 50, die Stimmenüberkreuzung ereignet sich am Übergang der beiden Takte. Bezieht sich Bach etwa mit der *fallenden Sechzehntellinie* wie schon im Präludium (Abb. 7, dort in Terzen geführte, *atmende* Achtel!) und im S. 22 gezeigten Orgelwerk (in Terzen geführte, atmende Achtel, u.a. gerade in den *Takten 49 und 50*) auf den fünfzigsten *Tag*, griech. *πεντηκοστή* [ἡμέρα], Pentekoste, frz. *pentecôte*, Pfingsten, und bedeutet die Linie *einmal mehr* das Herabkommen des Heiligen Geistes? Dass sie bereits in Takt 49 anhebt, steht unserer Vermutung nicht entgegen, unterstützt sie vielmehr, ereignet sich doch Pfingsten am 50. Tag bzw. am Tag nach Ablauf von sieben Wochen nach Ostern. Die Deutung der Zahlen 49 und 50 als *Zahlenpaar* bzw. die Zerlegung der Zahl 50 in $7 \times 7 + 1$ entspricht uralter Tradition. *Meyer/Suntrup*, Sp. 737 bemerken zu dieser Berechnung: «Die wichtigsten biblischen Bedeutungsträger für die Zahl 50 geben diese Berechnung vor: Nach Lev 25,10f. beginnt nach jeweils sieben Sabbatjahren, also siebenmal sieben Jahren, im 50. Jahr der *annus jubilaeus*; im Neuen Testament erfolgt die Herabkunft des Heiligen Geistes am Tage nach dem Ablauf von sieben Wochen nach der Auferstehung (Act 2,1). Dabei bezeichnet die Sieben den Ablauf der Zeit, dem der achte (bzw. nach sieben Wochen der 50.) Tag der ewigen Auferstehung folgt, oder wegen des Ruhetages Gottes nach der Schöpfung unmittelbar die Ewigkeit. Beide Deutungsansätze, die in der Exegese nicht immer unterschieden sind, machen die Zahl 50 zum Zeichen der ewigen Ruhe.» Demnach ist es gewiss sinnvoll, die sich absenkende und gerade die Takte 49 und 50 ausfüllende Linie als Heilig-

⁴¹ Ein weiteres schönes Beispiel die Fuge in cis aus dem Wohltemperierten Klavier Bd. 1, wo in Takt 57–59, d.h. exakt in der Mitte, das Thema in Intervallvergrößerung erscheint: fis-h-e-a, wieder ein Kreuz wie schon das Normalthema cis-his-e-dis, aber grösser.

Geist-Linie zu deuten. (An späterer Stelle werden wir differenzieren und von den insgesamt 17 Tönen dieses Motivs nur die ersten sieben dem Heiligen Geist zuweisen.)

Die Achtelbewegung zu deuten, ist schwieriger, weil ihr Aufwärtstreben, nur aus sich selbst verstanden, neben der Auferstehung sich auch auf Christi Himmelfahrt beziehen könnte. Wie wir jedoch später sehen werden, wird uns Christi Himmelfahrt an einer anderen Stelle und mit einem etwas anderen Motiv begegnen. In den Takten 49 und 50 wird daher der an Pfingsten herabsteigende Geist mit einem Fugenthema, das Christi *Auferstehung* anzeigt, verkreuzt. Warum diese Verbindung? Die Antwort gibt der Apostel Petrus in seiner Pfingstpredigt, Apg 2,14–36, aus der hier die Verse 30–33 wiedergegeben seien: «(30) Da er [David] nun ein Prophet war und wußte, daß ihm Gott verheißen hatte mit einem Eid, daß ein Nachkomme von ihm auf seinem Thron sitzen sollte, (31) hat er's vorausgesehen und von der Auferstehung des *Christus* gesagt: Er ist nicht dem Tod überlassen, und sein Leib hat die Verwesung nicht gesehen. (32) Diesen Jesus hat Gott *aufgeweckt*; dessen sind wir alle Zeugen. (33) *Da er nun durch die rechte Hand Gottes erhöht ist und empfangen hat den verheißenen heiligen Geist vom Vater, hat er diesen ausgegossen, wie ihr hier seht und hört.*» Die Verkreuzung der beiden Bewegungen versteht sich daher als Hinweis auf den Erlösungstod und die Auferstehung Christi als das Ausgangsgeschehen der Geistessendung. Das Römische Sonntagsmessbuch (Schott) formuliert in der Einleitung zur Messe vom Pfingstsonntag den Gedanken nochmals (S. 346): «Im Mittelpunkt der Liturgie der Pfingstfeier steht die hl. Messe, die lebendige Nachbildung und Vorführung des Erlösungstodes Christi, aus dem für den Heiland die Verklärung erwuchs und der auch für uns der Urquell aller Gnaden, auch der *Geistessendung*, ist.»

Damit ist in aller Vorläufigkeit eine erste, in sich konsistente Deutung erreicht, die das Fugenthema als (hier österlich ausgeprägtes) Christusthema bestätigt und der Hypothese, dass Bach in diesen Takten an eine Darstellung von Pfingsten und des Heiligen Geistes dachte, ein ordentliches erstes Fundament bieten kann. Es sei schon hier vermerkt, dass auch das weitere Umfeld der Takte 49 (7×7) und 50 ($7 \times 7 + 1$) sorgfältig auf die Siebenzahl des Geistes abgestimmt ist, indem die Pfingsttakte selber wieder von einem siebentaktigen Kanon umrahmt sind, dessen erste drei Takte vor und dessen vier die Fuge beschliessenden Imitationstakte hinter ihnen liegen.

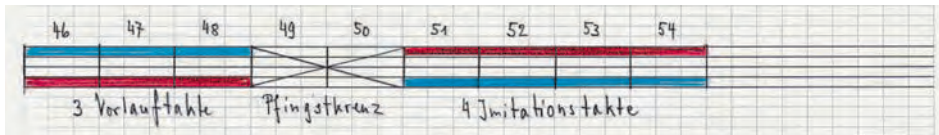


Abb. 21.
Ein unvermuteter Kanon

7 Kanontakte in der Verteilung 3 : 4 bei insgesamt 9 Takten

Das Kreuz im Kreuz: Das Pfingstkreuz ist eingerahmt von einem siebentaktigen Kanon der beiden Oberstimmen. Das Pfingstkreuz selber ist kanonfrei. Der Bass nimmt nicht am Kanon teil. Einzelheiten später.

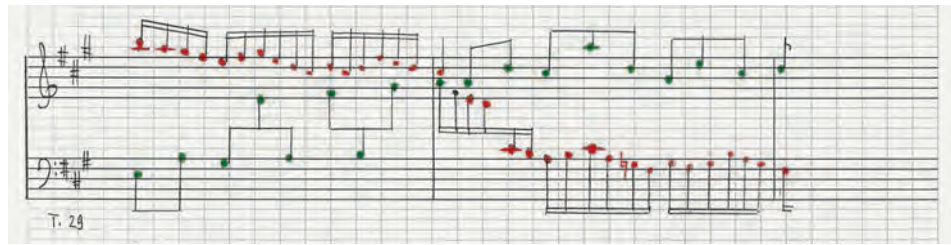
2. Das Kreuz der Takte 29 und 30: Ostern

Wer damit vertraut ist, wie umsichtig Bach seine Kompositionen plant, wird eine These wie die vorangegangene ungerne akzeptieren, ohne sie auf ihre Konsequenzen befragt zu haben. Es müsste also in einem nächsten Schritt möglich sein, das analog strukturierte Kreuz der Takte 29 und 30 in ähnlicher Art wie das «Pfingstkreuz» zu deuten. Wieder liegt der Anfang auf der Hand. Diesmal sind es die beiden sich zu einer Linie verbindenden *aufstrebenden Themen*, die sich nach dem Gesagten als Hinweis auf die Auferstehung geradezu anbieten und damit Ostern in unser Blickfeld rücken. Vielleicht nicht ganz so einfach ist jetzt die Deutung der abfallenden Linie. Doch fügt auch sie sich zwanglos in das Ostergeschehen ein, wenn wir bei Johannes 20,21–23 im Rahmen der Schilderung von Ostern lesen: «(21) Da sprach Jesus abermals zu ihnen: Friede sei mit euch! Wie mich der Vater gesandt hat, so sende ich

euch. (22) Und als er das gesagt hatte, *blies er sie an* und spricht zu ihnen: *Nehmt hin den heiligen Geist!* (23) Welchen ihr die Sünden erlaßt, denen sind sie erlassen; und welchen ihr sie behaltet, denen sind sie behalten.»

Der Heilige Geist, wie in den Pfingsttakten angesprochen in der absteigenden Linie, ist also auch im Zusammenhang des Ostergeschehens gegenwärtig.

Abb. 22.
Das Osterkreuz



rot: Heiliger Geist; grün: Christusthema (Auferstehung)

Wieder die Verkreuzung der Achtel mit den Sechzehnteln. Der Höhengewinn der Achtel beträgt hier nur zwei Oktaven, da «der beschränkten Claviatur [des Clavichords] zu Liebe die regelrechte Imitation der rechten Hand abgeändert wurde», wie schon Spitta vermerkte (Bd. I, S. 770).

Nun wird man sich allerdings fragen, weshalb Bach sein «Osterkreuz» gerade in die Takte 29 und 30 verlegt. Diese beiden Zahlen sind kein Paar wie die 49 und 50, es gibt von ihnen aus keine direkte Assoziation zu Ostern. Zwar ist die 29 bei Bach eine wichtige Symbolzahl, steht sie doch bei ihm oft für SDG: SOLI DEO GLORIA (s. S. 286f.). Aber aus der 29 sowenig wie aus der 30, dem numerus Christi (s. S. 25), folgt klar, warum ausgerechnet diese beiden Takte als Ort für die Darstellung von Ostern ausersehen sein sollen. Es macht sogar den Anschein, als hätte Bach mit der Platzierung des Kreuzes den Takt 31 und damit eine seiner Lieblingszahlen, seine gern gebrauchte Zahl für das PNC, das PRO NOBIS CRUCIFIXUS (P = 15, N = 13, C = 3, Summe 31), um einen Takt verfehlt. Mehr noch: Die in Takt 31 erklingende glanzvolle Tonfolge *fis-g-a-fis-e-d-a!!* und dann auch wieder der Abschluss der ganzen Sechzehntelkette mit *fis-g-a-fis-g-a-d!!* wollen, so möchte man meinen, schlecht zum «PNC-Takt» passen (Abb. 23a). Ein absteigendes chromatisches Lamentomotiv hätte wohl der Erwartung besser entsprochen. Warum diese überaus kräftigen, festlichen, an die Abschlüsse des Rectus- und des Inversus-Teils der Fuga XII der Kunst der Fuge gemahnenden Klänge ausgerechnet hier, wo eine erhebliche Spannung zur Symbolzahl 31 auftritt?

Abb. 23a → S. 48

Das gründliche Studium dieser auffälligen Stelle führt zu einem erstaunlichen Ergebnis: In Takt 31 verbergen sich, nur gezielter Suche zugänglich, die sechs ersten Töne des zweiten Teils des 1. Präludienthemas, die hier *recto*, d.h. normal erklingen, nur eben um *einen Ton nach oben* versetzt. Damit aber entsteht, das erste Präludienthema als Christusthema verstanden, ein Bild von überwältigender Schönheit: Wir sehen den für uns Gekreuzigten (PNC) und Auferstandenen in seiner *Erhöhung* (die Modulation des Themas um *einen* Ton nach oben), und Posaunen verkündigen seine Herrlichkeit. Ein Signal von 7 Tönen geht dem Auftritt voran, 7 Töne folgen ihm nach, dazwischen die Töne für das Christusmotiv: Eindrücklicher liesse sich die Erhöhung Christi wohl kaum darstellen. Bach hat den PNC-Takt zu einem Ort himmlischen Jubels ausgestaltet, und gerade das Kreuz ist die Ursache.

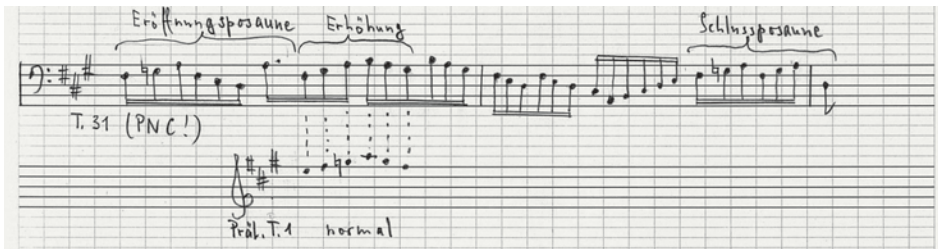


Abb. 23a.
Das Thronen Christi

Die sechs Anfangstöne des zweiten Teils des ersten Präludienthemas, die in ihrer Umkehrung das Kernmotiv der Inkarnationsbewegung abgaben (Abb. 2b), stellen, um einen Ton erhöht, das Thronen Christi im Himmel dar. Die Erhöhung zeigt Christus im göttlichen Glanz, die Umkehrung, gewissermaßen das Gegenteil der Grundaussage, in seiner Annahme menschlicher Natur.

Posaunenchor auch bei Fra Angelico, Christus in der Glorie zwischen Engeln und Heiligen:^{42 43}

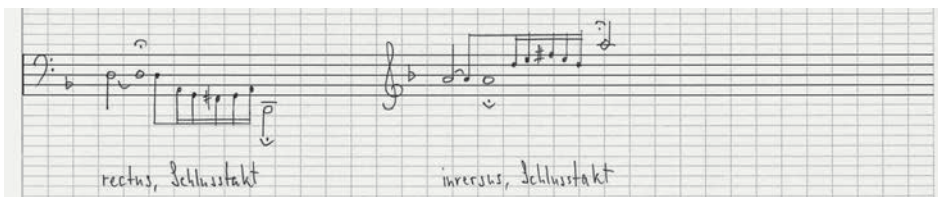


Abb. 23b.
Signal motive ähnlicher Art in der Fuga XII der Kunst der Fuge

(Die beiden Teile der Fuga XII haben übrigens je 56 Takte, also insgesamt 112 Takte, was sich nach dem Zahlenalphabet als CHRISTUS entschlüsseln lässt.)

42 Ehemals Fiesole, San Domenico, heute London, National Gallery (Christ Glorified in the Court of Heaven). Das Bild ist über die Homepage der National Gallery leicht auffindbar und lässt sich im Detail betrachten.

43 Menschen- und Engelchor im Himmel auch bei Michael Praetorius (1571–1621): «Da auff einer seyten und Chor die außereählte selige Menschen; Auff der ander seyten und Chor / die Himmlischen Cantores, Cherubim und Seraphim stehen oder schweben / und alternatim mit ihrem Lob und Frewdengeschrey GOtt den HERRN loben» (zitiert nach Zehnder, S. 222). Die Vorstellung eines gemeinsamen Amen- und Halleluja-Gesanges der Auferstandenen mit den Engeln im Himmel findet sich bereits bei Augustinus. M. Klöckener bemerkt dazu in AL 1, Sp. 286: «Ist das amen bereits in diesem Leben Ausdruck der Gottesfurcht und des -lobes (en. Ps. 21,2,24), so in besonderer Weise im ewigen Leben. Gemeinsam mit den Engeln (en. Ps. 85,11) werden die Auferstandenen als einzige Tätigkeit zum Lob Gottes «amen» und «alleluia» singen (s. 236,3; 362,29), «non sonis transeuntibus ... sed affectu animi (ib. 362,29) wegen der vollen Erkenntnis der Wahrheit, die Gott selber ist.»

Bachs Musik nimmt sich aus wie ein Kommentar zum Philipperbrief (Phil 2,6–11, Zitat aus einem urchristlichen Christuslied):

Er, der in göttlicher Gestalt war,
hielt es nicht für einen Raub,⁴⁴
Gott gleich zu sein,
sondern entäußerte sich selbst
und nahm Knechtsgestalt an,
ward den Menschen gleich
und der Erscheinung nach als Mensch erkannt.
Er erniedrigte sich selbst
und ward gehorsam bis zum Tode,
ja zum Tode am Kreuz.

Darum hat ihm auch Gott *erhöht*
und hat ihm den Namen gegeben,
der über alle Namen ist,
daß in dem Namen Jesu sich beugen sollen
aller derer Knie, die im Himmel und auf Erden
und unter der Erde sind,
und alle Zungen bekennen sollen,
daß Jesus Christus der Herr ist,
zur Ehre Gottes, des Vaters.

Wir sehen: Bach kann Ostern nicht direkt mit einer Taktzahl ansprechen, er sorgt aber für meisterhaften «Ersatz», indem er völlig richtig ausgerechnet im *Crucifixus*-Takt mit Jubel die Erhöhung Christi feiern lässt und durch seine Weitererzählung kundtut, dass die beiden vorangegangenen Takte Ostern gegolten haben. Der Ort von Ostern ist indirekt durch die in Takt 31 gezeigte Erhöhung Christi bestimmt.

Das Verfahren, Verherrlichung durch Motivversetzung um *einen Ton nach oben* darzustellen oder durch ein Signalmotiv anzukündigen, hat sogar wie der das Kommen des Geistes andeutende abwärtsgerichtete Quintenzug Parallelen im Vokalwerk Bachs. Ein schönes Beispiel für eine Erhöhung (und Erniedrigung) finden wir im ersten Chor der Kantate «Wer sich selbst erhöht», BWV 47 (wiedergegeben bei *Schweitzer*, S. 449), ein Signalmotiv z.B. in der Kantate «Auf Christi Himmelfahrt allein», BWV 128, in Nr. 3 Aria + Recitativo auf die Worte «Auf, auf mit hellem Schall / Verkündigt überall: / Mein Jesus sitzt zur Rechten! / Wer sucht mich anzufechten?». Auf dem Beiblatt zur Gesamteinspielung des Kantatenwerks durch Helmuth Rilling bemerken *Marianne Helms* / *Arthur Hirsch* dazu: «Weckruf-Arien wie diese waren im Barock beliebt und finden sich daher bei vielen Komponisten. ... Die Signalwirkung dieser Kompositionen geht von ihrer Dur-Tonalität, der Fanfarenmelodik und nicht zuletzt von der Besetzung aus, meist mit Trompete als hohem, hellem Obligatinstrument und Baß als gegensätzlich-tiefem Vokalpart.»

Die beiden Kreuze, die merkwürdigerweise in den bisherigen Analysen nicht wahrgenommen worden sind, bringen den Gedanken von Ostern und Pfingsten in die Fuge ein. Ihm verdanken sie ihren jeweiligen Standort. Ihre Umgebungen sind ganz unterschiedlich, Symmetrien gibt es keine, es ist ausschliesslich die Theologie, die die Paarbildung und die musikalische Parallelbehandlung nahelegt. Sehr prägnant ist diese Theologie im Katholischen Gesangbuch, hg. im Auftrag der Schweizer Bischofskonferenz, Zug 1998, S. 547 herausgearbeitet: «Pfingsten. Die Osterzeit findet ihren festlichen Abschluss am fünfzigsten Tag, dem Hochfest Pfingsten. Die *Einheit von Ostern und Pfingsten*, von Auferstehung Jesu und Sendung des Heiligen Geistes, kommt besonders stark zum Ausdruck durch die Wahl des Evangeliums Joh 20,19–23: die *Geistsendung am Ostertag*. Pfingsten ist die Frucht von Ostern, die Bestätigung der Auferstehung Jesu, seiner Erhöhung zum Vater und seiner bleibenden

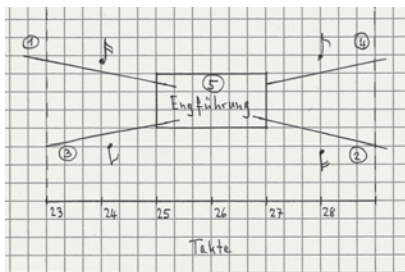
⁴⁴ Hielt es nicht für einen Raub: «hielt nicht krampfhaft-selbstsüchtig daran fest» (Stuttgarter Erklärungsbibel zu dieser Stelle).

Gegenwart in der Gemeinde. In diesem Sinne ist Pfingsten – wie schon im Alten Bund – ein Erntefest, das Fest der Fülle und der Vollendung in der Gemeinschaft mit Gott und in der Versammlung der Gläubigen.» Also: Ostern nicht ohne Geistsendung, Pfingsten nicht ohne Auferstehung, genau das, was Bach in seinen Noten zeigt.

3. Das Kreuz der Takte 23–28 und sein Rätsel: Crucifixus oder Incarnatus?

Nachdem wir bereits ein Pfingst- und dann ein Osterkreuz gefunden haben, liegt wohl nichts näher, als auf unserm Weg zurück zum Anfang der Fuge die Suche nach einem Passionskreuz aufzunehmen. Wir schlagen daher den Bogen noch weiter zurück und entdecken schliesslich nicht ohne Mühe ein Gebilde, das dem Gesuchten entsprechen könnte: ein ausserordentlich verstecktes, grosses, sechstaktiges Kreuz in den Takten 23–28. Mit einer Grösse, dass es auf einer normal langen Notenzeile keinen Platz findet, und mit flachen und eher gekrümmten Ästen, die durch die mittleren Takte 25 und 26 (dreifache Engführung) zunächst eher auseinandergesprengt als zu einem X-förmigen, den Crucifixus in sich bergenden Kreuz verbunden erscheinen, übersieht man es leicht, zumal wenn man auf die Themenauftritte fixiert bleibt und das weitere Geschehen – die beiden Sechzehntellinien des Gegensatzes – nicht weiter beachtet. Die Erkennung der Mitte und damit der ganzen Figur wird noch weiter erschwert durch den filigranen Grenzverlauf: Beide Sechzehntellinien, sowohl die links oben wie die rechts unten, dringen in die zweitaktige Mitte ein, und das nicht wenig, und die Mitte ihrerseits sendet in Takt 27 im Sopran ein Anhängsel (7 Töne) in die beiden abschliessenden Takte hinein. Angesichts all dieser Erschwerungen wundert es nicht, dass dieses Kreuz trotz seiner Grösse bisher nicht erkannt wurde.

Die folgende Skizze (Abb. 24), die diese sechs Takte auf einen besser überblickbaren Raum zusammenrückt, ist als Sehhilfe für die weitere Untersuchung gedacht. Das hier gezeigte Kreuz ist insofern dem Pfingstkreuz von Abb. 21 ähnlich, als beide ein stark betontes Zentrum haben: hier eine zwischen die Kreuzäste eingelassene dreifache Christusdarstellung (die drei Themen der Engführung), dort zwar ein Kreuz ohne solche Auszeichnung, es selber aber Zentrum eines viel grösseren Kreuzes.



- 1: Erstauftritt des Gegensatzes in der Oberstimme: 46 Sechzehntel
 - 2: Zweitauftritt des Gegensatzes in der Unterstimme: 40 Sechzehntel
 - 3: Themeneinsatz 10 in der Unterstimme: 18 Achtel
 - 4: Themeneinsatz 14 in der Oberstimme: 15 Achtel
 - 5: Themeneinsätze 11–13 in Engführung
- 1–4: Aussentakte des Kreuzes
5: Zentrum

Abb. 24.
Skizze des Kreuzes der Takte 23–28

Die Skizze zeigt nur, dass alles Folgende in einer Weitwinkeloptik gesehen werden muss. Sie ist daher vor allem ein Programm für die nächsten Ausführungen. Die filigranen Verläufe zwischen der Engführung und ihrem Umfeld sind (noch) vernachlässigt und auch die Melodieabläufe zugunsten des Überblicks gestreckt und schematisiert.

Durch das Vorangegangene vielleicht schon ein wenig unbescheiden geworden, möchten wir gerne wissen, welche Botschaft uns Bach mit seinem neuen Kreuz vermitteln will. Wird es sich, wofür seine Position vor dem Auferstehungskreuz spricht, als ein Passionskreuz mit dem Crucifixus erweisen lassen?

Da zwei der vier Kreuzesäste durch das uns schon einigermaßen bekannte Fugenthema besetzt sind ③④, wenden wir uns als dem Neuen den beiden Sechzehntellinien zu, die in die Mitte der Figur hinein- bzw. wieder aus ihr hinausführen ①②. Wir beginnen mit der Linie oben links ①. Mit Beginn schon im drittletzten Sechzehntel von Takt 22 setzen, zunächst formell als Alt, in der Weiterführung (T. 25) aber als Sopran erkennbar, die Sechzehntel dieser Linie, des sog. *Gegensatzes*, ein. Sie fügen

sich zu einer lieblichen Melodie zusammen, die die Fuge als ein neues Element belebt und uns eigentlich am liebsten vergessen liesse, dass wir eben noch von einem Passionskreuz sprechen wollten. Ihr Baustein ist ein sechstöniges Motiv, das auftaktig beginnt, siebenmal in wechselnder Form, teils in Sequenzen, auftritt und mit vier Einzeltönen abschliesst. Der Baustein fis-e-d-cis-d-e kann als Umkehrung der Töne e-fis-g-a-g-fis aus dem ersten Präludienthema aufgefasst werden, der gleichen Töne, mit deren Höherlegung um *einen* Ton das Thronen Christi dargestellt wurde (Abb. 23a). Daher schien es mir, auch die Sechzehntelbewegung unserer Abbildung müsse irgendwie auf Christus bezogen sein. Mehr liess sich aber aus den Noten, zum mindesten vorläufig, nicht ableiten.

Abb. 23a → S. 48

Abb. 25.
Erstaufrtritt des Gegensatzes



Der Gegensatz hat bei seinem Erstaufrtritt 46 Töne, nämlich 7 Gruppen zu 6 Tönen (jeweils der vierte etwas hervorgehoben) und am Schluss 4 Einzeltöne. Die erste Gruppe bildet den Kern, der in Sequenzen usw. entfaltet wird.

Ich hatte nach vielen vergeblichen Bemühungen das Studium dieser Takte schon fast aufgegeben, als ich von befreundeter Seite auf das damals eben erschienene «Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen» von Meyer/Suntrup aufmerksam gemacht wurde (s. S. 9f.). Aus diesem Buch wurde sofort klar, dass die sehr leicht zu zählenden 46 Sechzehntel des Gegensatzes einen hohen und *eindeutigen* Symbolwert haben könnten, weil die Sechsendvierzig in der christlichen Zahlensymbolik von alters her als *Hinweis auf die Inkarnation Christi* gilt. Sollte etwa *dies* der Schlüssel zum Verständnis für die 46 Töne des Gegensatzes sein?

Der Ausgangspunkt der angegebenen Deutung liegt in der 46-jährigen Bauzeit von Salomos Tempel (genauer: seinem 20/19 v. Chr. begonnenen Ausbau durch Herodes den Grossen, s. *Stuttgarter Erklärungsbibel* im Anschluss an Joh 2,22) und in der Christus selbst bei seiner Kreuzigung noch vorgehaltenen Aussage, er werde ihn in drei Tagen wieder aufbauen. Joh. 2,19–22 berichtet darüber: «(19) Jesus antwortete und sprach zu ihnen: Brecht diesen Tempel ab, und in drei Tagen will ich ihn aufrichten. (20) Da sprachen die Juden: Dieser Tempel ist in sechsundvierzig Jahren erbaut worden, und du willst ihn in drei Tagen aufrichten? (21) Er aber redete von dem Tempel seines Leibes. (22) Als er nun auferstanden war von den Toten, dachten seine Jünger daran, daß er dies gesagt hatte, und glaubten der Schrift und dem Wort, das Jesus gesagt hatte.» Von dieser Bibelstelle aus ist die Sechsendvierzig zur *Inkarnationszahl* geworden. Den gar nicht einfachen Weg dazu hat *Augustinus* gewiesen.

Cornelius Mayer äussert sich dazu wie folgt (Zeichen, II, S. 431f.): «Da der Evangelist in Vers 21 den Tempel auf den Leib des Herrn hin interpretiert, deutet Augustin die Sechsendvierzig in einer eigenen Quaestio, *De annis quadraginta sex aedificati templi*, auf die Gestaltwerdung des Herrenleibes von der Empfängnis bis zur Geburt. Er weicht in seiner Interpretation vom herkömmlichen Modus insofern ab, als er in der Zerlegung der Sechsendvierzig sich nicht an der Arithmologie, sondern höchst wahrscheinlich an einem der medizinischen Handbücher orientiert, die ihm in reicher Auswahl zur Verfügung standen, und aus dem er die erforderlichen Daten entnehmen konnte. Wie er allerdings diese Daten handhabt, ist wieder höchst aufschlußreich. Indem er sich auf seine Gewährsleute beruft, addiert er sechs, neun, zwölf, zehn und acht Tage als Perioden, in denen der Embryo seine volle Gestalt entwickelt, also insgesamt fünfundvierzig Tage, denn sechsmal soviel, das sind zweihundertsiebzig Tage, galten als Termin für eine normal verlaufende Schwangerschaft. Augustin fügt jedoch noch eine Eins hinzu, damit es sechsundvierzig werden, denn nur so gewinnt er die notwendige Endsumme von Zweihundertsechundsiebzig, die er brauchte, weil nach

der Vorstellung seiner Zeit die Empfängnis Christi am gleichen Jahrestag geschah, an dem er starb, nämlich am 24. März. Von diesem Datum bis zum 24. Dezember zählt er genau zweihundertsechundsiebzig Tage, also die sechsfache (intelligible!⁴⁵) Zahl der Zeitangabe für den Tempelbau. Die Evidenz der Zeichenhaftigkeit des Tempels auf den Leib Christi, das will er mit seiner Auslegung unterstreichen, ist sozusagen mathematisch nachweisbar, denn: *quot anni fuerunt in fabricatione templi, tot dies fuerunt in corporis Domini perfectione.*» Damit wird die Sechsvierzig zu einer Zahl, die auf die Inkarnation hinweist, und dies recht eindeutig, weil sie keine konkurrierenden Bedeutungen hat. «Entsprechend sieht die exegetische Tradition in den 46 Jahren des Tempelbaus die Inkarnation Christi präfiguriert.» So Meyer/Suntrup, Sp. 730, wo noch Nebenbegründungen für diese Gleichsetzung angegeben werden. Mit anderen Worten: Der Tempel, sollte er auf den Herrn vorausweisen, hatte gar keine andere Wahl, als 46 Jahre für seine Errichtung zu benötigen.

Bach lässt den 46-tönigen Gegensatz (die Sechzehntel) auftaktig zu Takt 23 beginnen, zahlensymbolisch ein Hinweis darauf, dass das Neue Testament weiterfährt, wo das alte aufhört: Das Alte Testament hat 22 Bücher,⁴⁶ und der Schlussbuchstabe des hebräischen Alphabets, das Taf, mit dem Zahlenwert 400, steht ebenfalls an 22. Stelle. Vom Taf aus, ehemals einem Kreuz ähnlich unserm x und zugleich Leidenszeichen, geht es nicht mehr weiter, weder im Alphabet noch mit den Zahlenwerten. Der bekannte jüdische Forscher Friedrich Weinreb sagt dazu:⁴⁷ «Eine weitere Ausdrucksmöglichkeit als Taf, als die 400, gibt es in Raum und Zeit nicht. Die 400 ist eigentlich der Ausdruck für unendlich.» Und: «Das Zeichen für die 400 war in der alten hebräischen Schrift ein Kreuz, das auch als Zeichen des Leidens bekannt war. Damit wird auch ausgedrückt, daß die 400 der Knechtschaft ein ewig scheinendes Leiden war. ... Der letzte Teil der Bibel gibt Leiden, Tod, Vertreibung wieder. ... In der Bibel wird das ewige Leben nicht realisiert. Es bleibt eben Zukunft. Was nach der 400 kommt, kann in dieser Welt nicht bestehen. Die materielle Welt endet mit dem Buchstaben Taf, dem letzten Buchstaben der 22, welche alle Möglichkeiten und alle Kombinationen in der materiellen Welt umfassen. Die 500 ist materiell nicht auszudrücken. Es gibt keinen Buchstaben 500.» In unserer Komposition stehen wir beim Einsetzen des Gegensatzes an der Schwelle von Takt 22 zu Takt 23. Bei Meyer/Suntrup, Sp. 676 ist der 22 als der Zahl «der hebräischen Geisteswelt wegen der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets und wegen der 22 Bücher des Alten Testaments» die Zahl 23 gegenübergestellt und diese wie folgt charakterisiert: «Die Zahl 23 ist kulturgeschichtlich der lateinischen Sprache zugeordnet, deren Alphabet aus 23 Buchstaben besteht (Or GCS 30,11; Ca CCL 97,220; Is Etym. I,III,4).⁴⁸ Die allegorische Deutung der Zahl geht von den Faktoren bzw. Summanden 2 und 3 aus, die sie als Zeichen des Gesetzes und der Gnade, der Liebe zu Gott und den Menschen sowie des Glaubens an die Trinität versteht.» Damit bekommt die Dreiundzwanzig einen ausgesprochen neutestamentlich-christlichen Aspekt. Es ist daher wohl kein

45 Zu *Intellegibilis* s. AL 3, Sp. 659ff.

46 Meyer/Suntrup, Sp. 676, 677; H. Haag, «Kanon», in: Bibel-Lexikon, insb. Sp. 919 mit Verweis auf Flavius Josephus: fünf Bücher des Moses, dreizehn der Propheten, die nach Moses kamen, und vier übrige, die Hymnen an Gott und Anweisungen für den menschlichen Lebenswandel enthalten. Bach besass die Jüdische Geschichte des Josephus in Übersetzung: Robin A. Leaver, «Bachs theologische Bibliothek», S. 85ff.

47 Friedrich Weinreb, Der göttliche Bauplan der Welt, S. 89f.

48 Lateinisches Alphabet: a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u x y z: 23 Buchstaben. Öfters in Schulbüchern für den Lateinunterricht zu finden, z.B. in den «Grammaticae Latinae Praecepta: Pro usu Gymnasii Literarii Basileensis», Basel 1646, S. 3: «*Quot sunt Literae Latinorum? Viginti tres: quae in majuscula forma sic pinguntur, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X, Y, Z.*» Ein früherer (!) Druck desselben Buches unterscheidet etwas modernistisch schon 25 Buchstaben, indem i und j sowie u und v geschieden werden. Frank Hieronymus, 1488 Petri/Schwabe 1988, S. 1679, Abb. 601-2 (25 Buchstaben), S. 1680, Abb. 602-2 (23 Buchstaben). Der Buchstabe W, der in diesen lateinischen Alphabeten nicht vorkommt, ist erst im MA durch Verdoppelung des V entstanden. Bachs Gematrie liegt ein Alphabet von 24 Buchstaben mit j = i, v = u und eigenem Buchstaben w zugrunde (s. Anhang 2, S. 299).

Zufall, wenn Bach genau an der Schwelle zu Takt 23 das vermutete Inkarnationsmotiv ansetzt. Stark in seiner Vorstellungswelt verwurzelt war die Zahl 23 zweifellos auch als Psalmenzahl, da nach lutherischer Zählung Psalm 23 als einer der bekanntesten Psalmen von dem in christlicher Deutung als Christus verstandenen guten Hirten handelt (vgl. Joh 10,11 und *Dürr*, Kantaten, S. 346: «Die Deutung des 23. Psalms auf Jesus ist allgemein christliches Gedankengut.»).

Nach diesen immerhin auffälligen Hinweisen aus der Welt der Zahlen – 46 als Anzahl der Töne für die Inkarnation, 22/23 als Taktzahl in der Fuge für den Übergang von der alttestamentlich-jüdischen zur neutestamentlich-christlichen Zeit – haben wir wohl Anlass genug, im Gegensatz eine musikalische Darstellung der *Inkarnation*: der «Fleischwerdung» Jesu Christi zu vermuten. Ob uns die neue Erwartungshaltung – Verlagerung vom Kreuzigungs- zum Weihnachtsgedanken – wohl ein Schrittchen näher an die Musik heranbringen wird? Ich lasse mich durch die Vermutung zum Text des Symbolum Nicenum leiten. Das Glaubensbekenntnis beginnt seine Aussage über die Inkarnation Christi mit den Worten: *Et incarnatus est*. Ich sinne – zum wievielten Male? – über die Noten nach, lese den Text leise, murmle ihn vor mich hin, sinne weiter. Nichts passiert. Ich spreche ihn halblaut, dann lauter, wiederhole ihn mehrmals, und mit einemmal beginnt es zu dämmern: Die Noten Bachs sind eine Art *Sprechgesang*, sie folgen dem normalen Tonfall, mit dem diese Worte gesprochen werden. Wenn wir nämlich diese Worte *sprechen* und, wie das ganz normal ist, für das *et* auf einer mittleren Höhe beginnen, wird danach die Stimme bestimmt weder ansteigen noch gleichförmig die Höhe beibehalten, sondern fallen. Sie wird fallen bis zur betonten Silbe *na* von *incarnatus* und danach wieder bis zum *est* ansteigen. Man darf nur die erste Silbe, weil sie am Satzanfang steht, nicht zu tief ansetzen, dann wird alles richtig. Die Bewegung spielt sich etwa im Raum einer Quarte ab, die Stimme bewegt sich etwa in Sekundenschritten, das Ganze lässt sich glänzend auf *fis-e-d-cis-d-e* singen. Für das zweite Sechsergrüppchen gilt dasselbe, dann befreit sich der Gesang von diesem Muster, wird freier, exaltierter, steigt in die Höhe und kehrt schliesslich mit seinen vier letzten Tönen wieder an den Ausgangspunkt zurück. In siebenfacher Folge (*sacer septenarius*, heilige Siebenzahl) erklingt das musikgewordene sechssilbige *et incarnatus est* und führt zusammen mit den vier letzten Einzeltönen zur Zahl 46, der Schlüsselzahl für die Inkarnation Christi.

Zum zweiten Mal tritt der Gegensatz im Bass der Takte 26 bis 29 (1. Achtel) auf (Abb. 26). Teilt man dieser kürzeren Form des Gegensatzes alle vier Sechzehntel von Takt 26 zu, so erhält man 41 Töne, eine Zahl, die Bach zwar hin und wieder verwendet hat, um seinen Namen zu umschreiben (J. S. BACH: 9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8), die aber sonst in der Zahlensymbolik kaum eine Rolle spielt und schon gar nicht zur Inkarnationszahl 46 passt. Nun gehört aber die erste Sechzehntelnote des Basses in Takt 26 durchaus noch zum Thema, obwohl nicht als Achtel geschrieben: Das Fugenthema ist zwar um die Schlussnoten verkürzt, behält aber immerhin noch seine charakteristischen fünf Quartenschritte bei (einmal eine Quinte). Der Zweitauftritt des Gegensatzes beginnt also, wie übrigens schon der erste, erst mit dem drittletzten Sechzehntel des Taktes, hat also 40 Töne.

Abb. 26.
Zweitauftritt des Gegensatzes



Zweitauftritt des Gegensatzes mit 40 Tönen, nämlich 6 Gruppen zu 6 Tönen und 4 Einzeltönen. Beginn erst bei der Note *a*.

Spontan will diese vierzigtönige Gestalt des Gegensatzes nicht so recht einleuchten. Über die ganze Fuge gesehen, kommt es nicht zu einem festen Sechzehntelkontrapunkt, obwohl gerade der zweite Auftritt eine solche Absicht anzukündigen scheint. Aber auch schon *er* ist unvollkommen durchgeführt, indem er gegenüber dem Erst-

auftritt um eine Sechsergruppe verkürzt ist. Musikalisch gesehen, ist dies alles eher eigenartig und nicht ganz im Lot. Und theologisch? Nachdem wir gesehen haben, wie schön das siebenmalige Erklängen des *et incarnatus est* zusammen mit den vier verbleibenden Einzeltönen auf die Inkarnationszahl 46 abgestimmt ist, verwundert es doch sehr, wie die Melodie nun plötzlich mit einer *Vierzig vorliebnehmen* muss, als wäre die Zahlensymbolik ausgeschaltet. Nur *Eines* ist an diesem Vermeiden der eigentlich wünschbaren zweiten Sechsendvierzig ganz gut verständlich: Die Inkarnation ist, worauf die Theologie mit grossem Nachdruck hinweist, ein *einmaliger* und *unwiederholbarer* Vorgang, und dies sollte sich auch in der Komposition niederschlagen. Eine zweite Sechsendvierzig war daher zu vermeiden. Dennoch macht das Auswechseln der Sechsendvierzig gegen eine andere Zahl nur dann Sinn, wenn auch die neue Zahl mit der Inkarnation, die auch sie – zwar nur *sechsmal* – singt, in engem Zusammenhang steht. Gibt es denn diese Zahl? Es gibt sie tatsächlich, und es ist genau die *Vierzig*, über die wir, wie schon bei der Sechsendvierzig, bei Augustinus Auskunft erhalten.

In seiner Charakterisierung der Zahl Vierzig weist *Cornelius Mayer* auf den weiten Gedankenbogen hin, den Augustin über die *Vierzig*, die *Inkarnation* und die *dispensatio temporalis* spannt:⁴⁹ «Die *Vierzig*: Wegen des die Vielfalt und die Veränderung versinnbildenden Faktors Vier⁵⁰ ist sie die klassische Zahl der Vergänglichkeit und in diesem Sinn Symbol der in der Inkarnation gipfelnden *dispensatio temporalis*. Stets bringt sie eine gewisse Dürftigkeit zum Ausdruck, was die Bibel durch das vierzig tägige Fasten hervorragender heilsgeschichtlicher Gestalten, vor allem des Herrn gleichsam bestätigt.»

Wie schlägt sich, was wir über Augustinus lesen, in unserer Fuge nieder? Der nach Augustinus der Vierzig anhaftende Gedanke der *Vergänglichkeit* kennzeichnet geradezu den Zweitauftritt des Gegensatzes. Er stellt nämlich, wie wir allerdings erst später sehen werden, den *sepultus* dar. Seiner letzten Note, der vierzigsten, streckt sich Gottes rechte Hand entgegen, die die Auferstehung des Begrabenen bewirken wird (Abb. 81a). Der von Augustinus gesehene *Zusammenhang der dispensatio temporalis* mit der *Inkarnation* als deren Gipfel ist dadurch hergestellt, dass für beide die gleiche Melodie gebraucht wird, für die *dispensatio* mit 40, für die Inkarnation mit 46 Tönen. Vor allem aber zeigt sich die *dispensatio temporalis*, die Heilsökonomie Gottes, darin, dass die Inkarnation im die Fuge eröffnenden Gottesthema, dort in Achtelnoten, bereits vorvollzogen ist. Wenn wir nämlich die beiden ersten Themeneinsätze unserer Fuge betrachten und es wagen, sie entgegen aller Musiktheorie als zwei aufeinander bezogene 25-tönige Grossthemen zu verstehen (dazu später), dann können wir erkennen, dass das die Fuge eröffnende Thema – ein trinitarisch aufgebautes Gottesthema – in seinen letzten Tönen, vor allem im Geistteil, bereits von der *Inkarnation* weiss. Es trägt nicht nur die sechs Töne des Inkarnationsmotivs in sich, sondern alles, was nach dem Symbolum Nicenum zur Inkarnation gehört, bis hin zu Maria, von der die Bewegung ihren Ausgang nimmt (S. 60). Auch Bachs *weitere* Zahlenordnung scheint auf eine Verknüpfung der beiden Auftritte des Gegensatzes angelegt zu sein. Insgesamt dreizehnmal erklingt nämlich die sechstönige Melodie: siebenmal beim Erst-, sechsmal beim Zweitauftritt. Die resultierenden 78 Töne dürften als Anspielung auf den bis zu Gott zurückreichenden 78-gliedrigen lukanischen Stammbaum Jesu zu verstehen sein.⁵¹

Abb. 81a → S. 146

Immer noch in den Aussentakten unseres Kreuzes zu betrachten sind schliesslich die Themenauftritte 10 und 14 in den Takten 23 bzw. 27 (die Themen 11–13 gehören

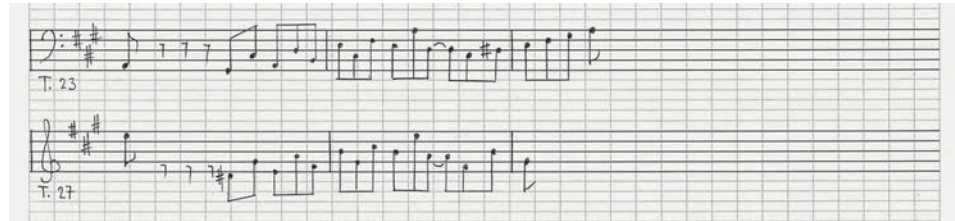
49 Mayer, Zeichen II, S. 431, mit Anm. 368.

50 Augustins tief in seine Zahlensymbolik hineinführende Begründung darzustellen, muss ich mir hier versagen. Sie ist bei Mayer, Anm. 368 nachzulesen.

51 Weitere Anspielungen auf den lukanischen Stammbaum: die 78 (39 + 39) Töne des doppelt genommenen Hauptthemas des Präludiums (S. 33); die 78 (24 + 54) Takte von Präludium + Fuge, deren Schlusstakt im *Bass* sich möglicherweise auf Jesus als «Anfang einer neuen, der 12. Generationenfolge», beziehen könnte (vgl. S. 33).

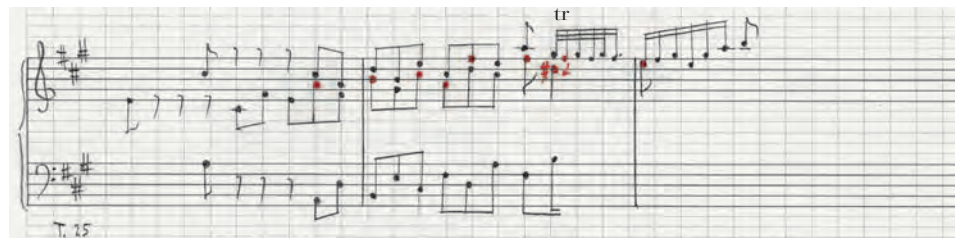
zum Zentrum des Kreuzes). Das zehnte Thema ist das einzige, das nach normalem Verlauf durch eine sehr bedeutsame Erweiterung um drei Töne wieder zur Tonika zurückführt.⁵² Man wird diese drei Töne zu seinem Umfang zählen und erhält damit 18 Töne. Das vierzehnte Thema zählt die üblichen 15 Töne. Beide Themen haben zusammen 33 Töne, vermutlich ein Hinweis auf das Lebensalter / Todesalter Christi (mensura aetatis plenitudinis Christi, Epheser 4,13).

Abb. 27.
Themeneinsätze 10 und 14,
insgesamt 33 Töne



Bis dahin haben wir die vier Äste des allerdings sehr flachen X- oder besser Chi (Christus)-förmigen Kreuzes gesehen und erkannt, dass sie, die die Aussentakte unserer Figur beherrschen, in ihrer Länge die Inkarnationszahl 46 und die zu ihr passende 40 zum Ausdruck bringen, dazu auch die zu ihnen stimmige 33, die für das von Christus erreichte Lebensalter stehen dürfte. Die *Mitte* des Kreuzes, der wir uns nun zuwenden wollen, gehört dem Fugenthema. Gleich dreimal tritt es uns in einer Engführung entgegen, merklich fester als am Anfang der Fuge. Der Wegfall der zweiten Note im Sopranthema (gis) bündelt den Ablauf der beiden oberen Stimmen zusammen, die in eine klare Gegenbewegung zum Bass treten. Es entsteht eine auffällige Folge von einander abwechselnden oktavierten Zwei- und normalen Dreiklängen, durch die hindurch das Kopfmotiv des ersten Präludienthemas aufscheint. Den Abschluss bildet ein sehr auffälliges Motiv im Sopran, das den schon S. 47f. besprochenen Posaunen- oder Fanfarentönen der Takte 31 und 32 nahezustehen scheint.

Abb. 28.
Zentrum des Kreuzes mit den eng-
geführten Einsätzen 11–13, dem
versteckten Präludienkopf und auf-
fälligen Abschlussönen



Zweimaliger Präludienkopf, zuerst unverändert, aber in den Fugenthemen versteckt (rot), dann offen, aber verkürzt (Schlusstöne e-fis-gis-e-gis-a-h).

Trillo ausgeführt nach der Anleitung Bachs im Klavierbüchlein für Friedemann (1720).

Oktavenverdoppelungen: Dank der Rhythmik des Neunachtel-Taktes unterstützen die Oktaven das Präludienmotiv vor allem an rhythmisch schwachen Stellen, ohne zu stören. Hebt man sie hervor, indem man gegen den 9/8-Rhythmus spielt, klingen sie hässlich.

Tonanzahl der Engführung bei Mitberücksichtigung des trillo und des angehängten verkürzten Themenkopfes 48 Töne.

⁵² Wir werden später sehen, dass dank dieser Erweiterung die Maria der adoratio dargestellt werden kann.

Was sagt uns Bach mit dieser Darstellung? Denken wir daran, dass wir im Zentrum eines Kreuzes stehen und dass die dreifache Christusdarstellung, alle Töne zusammengefasst, als INRI ($48 = 9 + 13 + 17 + 9$) gelesen werden kann, liegt es nahe, in ihr eine Darstellung des gekreuzigten Judenkönigs zu sehen. Das Kreuz der Ausstaktakte wäre durch diese Mitte zu einer Art von Kruzifix gesteigert. Von diesem Kruzifix oder diesem Passionskreuz ginge der Weg folgerichtig weiter zum Oster- und später zum Pfingstkreuz. Einmal so weit, verstehen wir jetzt auch ganz gut, warum Bach seine 46-teilige Sechzehntelkette (Erstaufttritt des Gegensatzes, Inkarnations-töne) ausgerechnet auf einen Kreuzesarm setzt, der Schritt für Schritt in das Kreuz hineinleitet. Er *verbindet* auf diese Weise den Inkarnations- mit dem Kreuzigungsgedanken, womit er dem entspricht, «was Luther über die Inkarnation gelehrt hat: Sie ist der erste Schritt auf dem irdischen Wege zum Kreuz, die Erniedrigung Jesu nach dem Pauluswort Philipper 2,6ff.» (*Bouman*, S. 49 im Zusammenhang mit dem Schlusschoral von Teil I der Matthäuspassion). Es «ist echt lutherische Schriftauslegung ..., daß der Weg zu dem Kinde in der Krippe immer zugleich der Weg zum Kreuze ist», hatte schon *Smend* in seinem Aufsatz «Luther und Bach» zum Weihnachts-Oratorium bemerkt (*Bach-Studien*, S. 165).

Was auf den ersten Blick noch einigermaßen überzeugend und im Grunde einfach aussieht, ist es freilich nicht. Das in die Engführung eingelassene Zitat aus dem Präludium ist als isolierte Beobachtung mehr als rätselhaft, seine fast fanfarenartige Abschlussformel e-fis-gis-e-gis-a-h! im Sopran macht stutzig: Wir hören zwar, dass bei der Kreuzigung der Vorhang im Tempel zerreißt, die Erde bebt, eine Finsternis über das Land kommt, aber in keinem der Evangelien ist im Zusammenhang mit der Kreuzigung von einer Fanfare oder Posaune die Rede. Auch der vorangegangene trillo passt wohl schwerlich zu einer Kreuzigung. Wenig einleuchtend ist auch der an sich sehr theologische Gedanke, dass die Inkarnation der erste Schritt zum Kreuz ist, wenn dabei Weihnachten übergangen wird. Und schliesslich dieser Christus, mit drei Themen (jedes mit dem Einzelton und der trinitarischen Pause!) doch gewiss ein Christus in göttlicher Gestalt – widerspricht diese Darstellung nicht gerade dem Glaubenssatz, dass die Kreuzigung nur das menschliche und nicht auch das göttliche Wesen Christi erfasst? Da unser Deutungsansatz trotz seiner Vorzüge ganz eminente Schwächen aufweist, sei er hier nicht weiter verfolgt. Ich werde an späterer Stelle auf diese rätselvollen Engführungstakte zurückkommen (S. 117ff., bes. 118–120).

Noch herrscht also beträchtliche Unsicherheit über die Aussage der die Mitte des Kreuzes bildenden Engführung. Dies soll uns aber nicht davon abhalten, über das allmählich klarer gewordene Inkarnationsmotiv weiter nachzudenken und auch seine unmittelbare Umgebung in die Betrachtung einzubeziehen. Die weitere Untersuchung wird erstaunlicherweise ergeben, dass das Inkarnationsmotiv einen Kern bildet, von dem sämtliche Aussagen des Symbolum Nicenum über die Inkarnation Jesu Christi ausgehen.

4. Das sechstönige Inkarnationsmotiv und seine Verwandten: die Geist-Quinte, die Vom-Himmel-Hoch-Sexte und das Marienmotiv

Das den zweiten Teil der Fuge eröffnende Duett (Beginn T. 20, 2. Achtel) ist eben am Verklingen, wie mit den drei Sechzehnteln von Takt 22 das Inkarnationsmotiv aus ihm herauswächst. Dabei verschmelzen die Abschlussnoten des Soprans so vollkommen mit der aufkommenden Sechzehntelbewegung, dass sich, wenn wir ohne Ansicht der Noten hinhören, die Grenzen zwischen den beiden Stimmen unwillkürlich verwischen. Angelockt durch die *Macht der Tonleiter*, beginnen wir, in den Sopran hineinzuhören, obwohl die Sechzehntelbewegung, formell gesehen, die Fortsetzung der unteren Stimme ist.

Abb. 29.
Der Übergang zum Inkarnations-
motiv und die durch ihn eröffneten
Hörmöglichkeiten

Das Inkarnationsmotiv und die ihm vorgelagerten Töne:



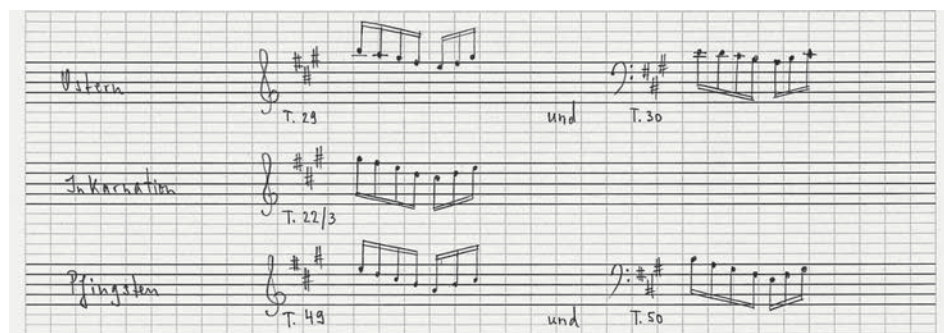
Hörmöglichkeiten:



Die im Vergleich zu den Sechzehnteln langen Notenwerte a-gis-a im Sopran von Takt 22/23 tragen viel zu diesem die Stimmengrenze überbrückenden Hörvorgang bei. Und nun, nach öfterem Hören, werden wir gewahr, dass das nach rückwärts bis zum *gis* verlängerte *Inkarnationsmotiv* nichts anderes ist als die Bewegung, die wir vom Heiliggeist-Motiv her schon bestens kennen. Es sei daran erinnert, wie dieses Motiv schon die Oster- und die Pfingsttakte unserer Fuge prägte und wie es schon im ersten Zwischenspiel des Präludiums mit seinen zu Dreiergrüppchen zusammengefassten atmenden Achtelnoten deutlich an die Zwischenspiele der Orgel-Fantasie *super* «Komm, Heiliger Geist» anklängt. Das folgende Schema zeigt den Zusammenhang.

Abb. 30.
Heiliggeist-Motive

Der Ausgangston *gis* des in das Inkarnationsmotiv einmündenden Heiliggeist-Motivs liegt genau zwischen dessen Ausgangstönen *h* und *e* an Ostern bzw. *e* und *h* an Pfingsten.



Das Inkarnationsmotiv wird also *überdeckt* vom Heiliggeistmotiv, das einen Ton weiter oben ansetzt. Und wenn wir unser Inkarnations- bzw. Heiliggeistmotiv noch weiter in den Sopran hinein bis zur Note *a* verfolgen, so bekommen wir in der entstehenden Sexte, in der das Heiliggeist- und das Inkarnationsmotiv aufgehen, das Herabsteigen des Heilands aus dem Himmel (*descendere de caelis*) ins Bild, das im Glaubensbekenntnis des Symbolum Nicenum der Inkarnation Christi unmittelbar vorangeht.

Wir fühlen uns erinnert an das dem Gedanken des *de-scendere* nahestehende Weihnachtslied «Vom Himmel hoch, da komm ich her» und an die bildhaften und einprägsamen *Sextenzüge*, die Bach diesem Lied in seinem Orgelwerk so gern zuordnet. Wer wäre nicht beeindruckt ob der verwirrenden Vielfalt dieser fallenden Linien in seinem Spätwerk «Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch, da komm ich her», BWV 769 (769a), wo schon die erste Variation, der Canone all' ottava, noch vor dem Liedbeginn, mit diesen Sexten aufwartet? Eben-diese Sexten finden wir in andern Bearbeitungen dieses Liedes: z.B. im Orgelchoral BWV 738 (ab T. 3), in der Fughetta BWV 701 (in Verbindung mit Oktavenzügen) oder im Orgelbüchlein (BWV 606), wo die Sexten in komplizierteren Strukturen zu erkennen sind. Dass Bach diese oft auch mit Oktaven verbundenen Sexten auch und vornehmlich auf das Kommen Christi bezieht – vordergründig ist das «Vom Himmel hoch, da komm ich her» ja zunächst Aussage des *Engels* Christi –, dürfte selbstverständlich sein und wird dadurch bestätigt, dass er sie auch, ausserhalb dieses Luther-Liedes, assoziativ zu anderen passenden Texten braucht. Als Beispiele liessen sich

anführen die Fughetta ‹Gelobet seist du, Jesu Christ, daß du Mensch geboren bist›, BWV 697, mit lauter absteigenden Sexten und Oktaven, und – aus dem Orgelbüchlein – die beiden Choräle ‹O Lamm Gottes, unschuldig›, BWV 618, und ‹Christe, du Lamm Gottes›, BWV 619, die beide durch ihre Sexten die Vorstellung ‹Lamm› mit dem musikalisch ausgedrückten Gedanken von Christi Kommen aus dem Himmel verbinden. Aus dem Kantatenwerk sei erwähnt die Kantate ‹Herr Christ, der eingetottessohn›, BWV 96, mit der bezaubernden Verwendung der Piccoloflöte im Eingangschor, in deren Führung sich das Glitzern des Morgensterns, aber mittelbar auch das wieder durch die fallende Sexte charakterisierte Kommen des Herrn ausdrückt: ‹Herr Christ, der eingetottessohn / Vaters in Ewigkeit / Aus seinem Herzen entsprossen / Gleichwie geschrieben steht / Er ist der Morgensterne / Sein' Glanz streckt er so ferne / Vor andern Sternen klar.› Auch in den strahlenden Zweiunddreißigstellläufen des Orchesterparts der ersten Kantate aus dem Weihnachtsoratorium ist diese ‹Vom-Himmel-hoch-Sexte› sehr ausdrucksstark zur Geltung gebracht: Christus ist vom Vater vom Himmel hinunter auf die Erde gesandt worden – dies die Bewegung des Orchesters –, *darum* erschallt das weihnachtliche Gotteslob: ‹Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage / *Rühmet, was heute der Höchste getan!*›⁵³ Zum Schlusschoral von Teil I der Matthäus-Passion (‹O Mensch, beweine dein Sünde groß›) vgl. Abb. 110.

Abb. 110 → S. 238

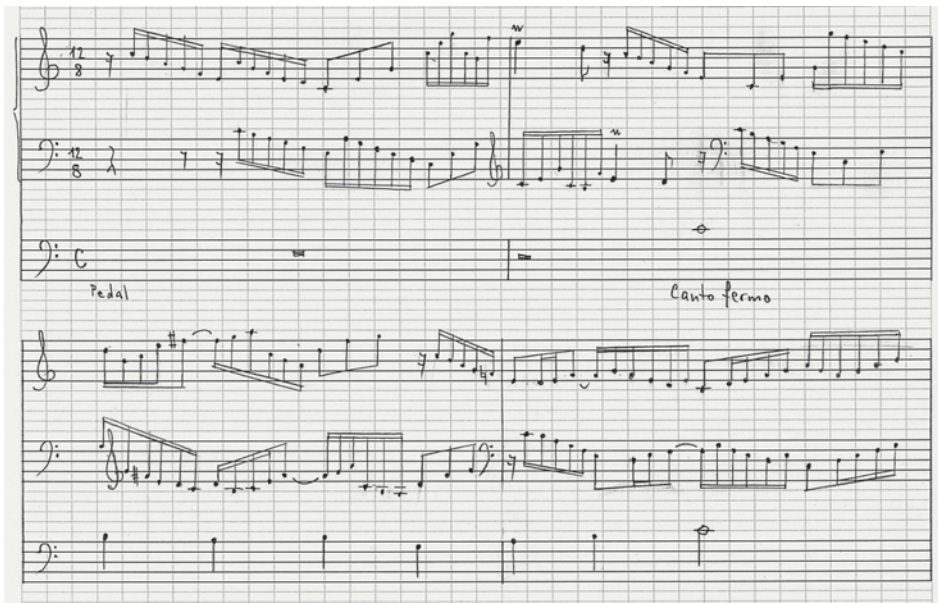
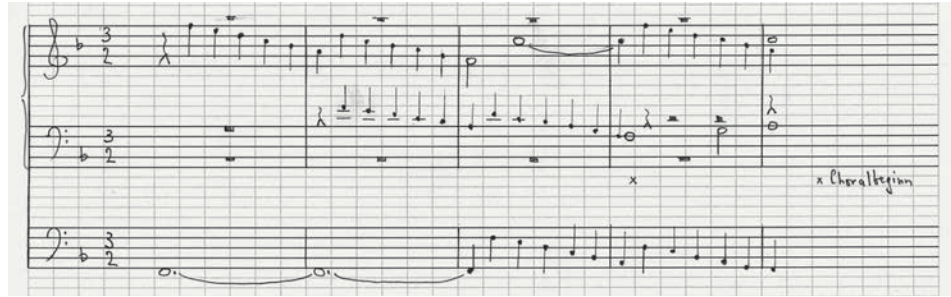


Abb. 31.
Ausgewählte Beispiele für Bachs
Ausgestaltung der Vorstellung ‹Vom
Himmel hoch, da komm ich her›

1. Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied ‹Vom Himmel hoch, da komm ich her›, BWV 769 und 769a, Beginn des Canone all'ottava (Choralnoten im Pedal, die für Bach typischen Sexten in den Manualen)

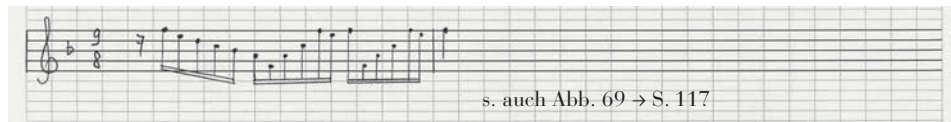
53 Bekanntlich ist der Eingangschor des Weihnachtsoratoriums als Parodiesatz der ein Jahr früher entstandenen Glückwunschkantate ‹Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten› (BWV 214) entnommen. Die Pauken und Trompeten, für die Glückwunschkantate eine schlagende Instrumentenwahl, passen *stimmungsmässig* auch prächtig ins Weihnachtsoratorium. Doch stehen in diesem – anders als in der Glückwunschkantate – für die Textuntermalung nichtsosehr die Instrumente als die von ihnen beschriebenen, aus dem Himmel kommenden Läufe im Vordergrund. Die hervorragende Eignung der Musik für beide Texte legt die Annahme nahe, dass Bach schon bei der Originalkomposition an eine kirchliche Weiterverwendung dachte (so schon Smend, Kirchen-Kantaten, S. V.33, mit weiteren Parodiebeispielen aus dem Weihnachtsoratorium).



2. «Christe, du Lamm Gottes», BWV 619, Beginn des Canone alla Duodecima



3. «O Lamm Gottes, unschuldig», BWV 618

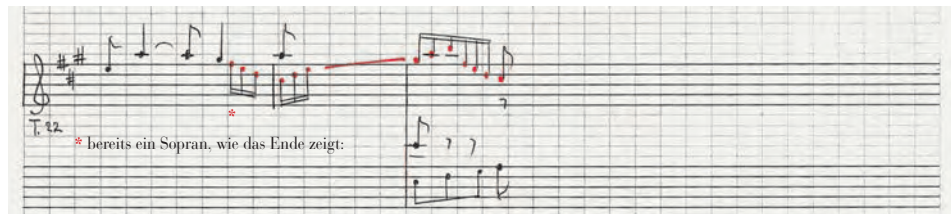


4. Begleitmelodie des Flauto piccolo zum Chorsatz «Herr Christ, der eingetottessohn» der gleichnamigen Kantate BWV 96.

Manfred Schreier in seinem Begleittext zur Einspielung dieser Kantate durch H. Rilling sieht in den drei letzten Verszeilen den Anlass dafür, dass Bach zur Ausschmückung einen Flauto piccolo wählt, der «in höchster 2 Fuß-Lage das silbrige Leuchten des Satzes bestimmt.» Die Melodie zeigt ab T. 2 in ständiger Abwandlung Bachs Variante des «Vom Himmel hoch» und verbindet so den Stern mit dem Christusgedanken. Das Funkeln ist ganz besonders in den Spitzentönen f-e-f wahrnehmbar.

Dass der uns beschäftigende Sextenzug das Herabsteigen Christi aus dem Himmel anzeigen kann, liegt somit auf der Hand. Durch den Einsatz eines ganz ungewöhnlichen Stilmittels bestätigt Bach, dass er wirklich so verstanden sein will: Die 46 Töne des Erstauftretts seiner Inkarnationsdarstellung erwecken zwar am Anfang den Anschein, dem Alt zuzugehören, geben sich am Schluss aber, was eigentlich schon ihre Höhe nahelegt, im Vergleich zu den beiden anderen, tiefer gelegenen Stimmen als Soprantöne zu erkennen.

Abb. 32.
Descendere de caelis
(«Vom Himmel hoch,
da komm ich her»)



Das «Vom Himmel hoch» unserer Fuge spielt sich zwischen einem Himmels- und einem Erdensopran ab, da die vermeintlichen Altöne fis-e-d-cis-d-e des Inkarnationsmotivs, wie das Ende der 46-tönigen Bewegung in T. 25 zeigt, von allem Anfang an Soprantöne gewesen sein müssen. Die Töne a und gis liegen offensichtlich in einer überirdischen Schicht: descendit de caelis.

Dass sich der Alt irgendwo unterwegs zu einem Sopran «durchgemausert» haben könnte, ist nicht anzunehmen. Des Rätsels Lösung ist vielmehr, dass es sich von Anfang an um Soprantöne handelt. Aber es sind die Töne eines «Erdensoprans». Dieser Erdensopran wird aus dem Himmel heraus, von einem «Himmelssopran», in Bewegung gesetzt. Das gis, das das Inkarnations- im in der Atmosphäre liegenden Heiliggeist-Motiv aufgehen lässt, und erst recht das noch weiter entrückte a und was

davor liegt – natürlich auch der Alt – gehören in den Himmelsbereich. So birgt diese Sexte durch ihre *Verteilung auf Himmel und Erde* das de-scendit de caelis des Glaubensbekenntnisses in sich, auf welches Bach mit dem Liedfragment und seiner nicht alltäglichen «Orthographie» auf feine Weise aufmerksam macht. Wer würde das in einem Musikdiktat Gehörte je so schreiben wie Bach? Nur sein Sinn für die Theologie kann ihm hier die Feder geführt haben. (Die von *Dürr* besorgte Neue Bach-Ausgabe des WT glaubt dies korrigieren zu müssen: s. Anhang 3 mit Faksimile des Originals.)

Damit hat das descendit, aus dem heraus sich die 46-tönige Inkarnationsdarstellung entwickelt, seinen passenden Liedtext erhalten, tritt das Geschehen aus der Welt der Zahlen in die *Welt des Gesangs* ein. Die Sexte wird zum «Vom Himmel hoch, da komm' ich her», und die in ihr enthaltene Quinte erinnert sich an das «Komm, Heiliger Geist» der Orgelfantasie BWV 651.⁵⁴

Doch nicht genug damit. Sogar *Maria* lässt sich in diesen Noten finden. Wir müssen nur vom a des Himmels Soprans nochmals eine Note zurückgehen. Wir gelangen dann zu einer Achtelnote e, die zusammen mit den ebenfalls längeren Himmelsnoten a und gis und den anschließenden Inkarnationssechzehnteln (fis-e-d-cis-d-e) das Motiv ergibt, mit dem Bach sein einziges Marienwerk, das *Magnificat*, eröffnet. Maria ist also in unserer Fuge durch das Motiv ihres Lobgesangs vertreten.

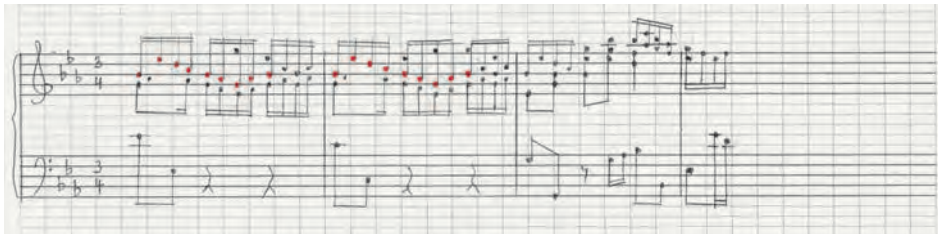


Abb. 33.
Maria nach Lk 1,46:
Magnificat anima mea Dominum,
 1. Satz aus dem *Magnificat*,
 ältere Fassung: *Es-Dur, BWV 243a*

Neben den Singstimmen 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Continuo

Klavierauszug (Eduard Müller, Christoph Heimbucher) nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag Kassel, 1998. Hier gezeigt das Orchestermotiv; die Singstimmen weichen ab. Ich folge hier der ersten Fassung des *Magnificat*, die für die Christvesper 1723 entstanden ist. Die zweite Fassung in *D-Dur, BWV 243*, soll erst etwa acht Jahre später entstanden sein.

Unser nun um drei Töne des Himmels Soprans erweitertes Inkarnationsmotiv ist zwar, von seinen Tönen her gesehen, identisch mit dem Motiv des Einleitungssatzes des *Magnificat* (natürlich transponiert). Bach hat ihm aber, gewiss nicht ohne Absicht, einen von jenem grundverschiedenen Charakter gegeben. Die anderen Taktverhältnisse, die andere Länge und Gewichtung der Töne, die bescheidene Instrumentierung verwischen die enge Verwandtschaft fast bis zur Unkenntlichkeit. Das neuntönige Marienmotiv unserer Fuge steht gewollt ganz im Hintergrund der nachfolgenden Motive: des achttönigen «Vom Himmel hoch ...», des siebentönigen Geistmotivs und des sechstönigen Inkarnationsmotivs, ist von ihnen völlig überdeckt. Selbst sein erster Ton, das scheinbar freie e, ist nicht frei, sondern hineingeschrieben in das Fugenthema Nr. 8, das noch als Gottesthema zu erweisen sein wird (S. 64–66). Bachs Maria ist daher von Gottes-, Heiliggeist- und Christustönen völlig umschlossen, überstrahlt oder, wie Lukas sagt, «überschattet». Sie ist noch nicht die Maria, die das *Magnificat* singt (Lk 1,46–55), sondern noch ganz die Maria der Verkündigung, das bescheidene Mägdlein des Herrn, alles entsprechend der Ankündigung des Engels in Lk 1,30ff., wo es 1,35 heisst: «Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren wird, Gottes Sohn genannt werden.»

⁵⁴ Mehr zum «Vom Himmel hoch» und der mit ihm verbundenen Sexten- und Oktaven-Katabasis (dort: e-h-a-g-f-e und c-h-a-g-f-e-d-c) bei Abb. 109, S. 237.

Ganz lieblich schliesslich die letzten Noten, mit denen die 46-tönige Inkarnationsbewegung im Weihnachtstakt 25 an ihr Ziel kommt. Wir stellen uns einmal dorthin und sehen und hören hinauf, woher der Gesang kommt. Und es beginnt von uns nach oben entgegengzuklingen: cis-d-e-fis-h-a-gis-a. Das kennen wir doch. Wir müssen nur noch das an der zeitlich richtigen Stelle in den Alt hinuntergefallene e dazunehmen und wir sind wieder, diesmal nach rückwärts gelesen, beim «Nach dir, Herr, verlangt mich»: Dem ankommenden Kind wird ein freundlicher Empfang bereitet, von der Erde aus steigt ihm der Gesang entgegen und holt es ab.⁵⁵

Abb. 34.

Erstaufrtritt des Gegensatzes (Inkarnationsdarstellung), eingefasst durch das «Vom Himmel hoch» und das «Nach dir, Herr, verlangt mich»



Wenn wir das Ende der Inkarnationsdarstellung als Krebs lesen, erhält das «Vom Himmel hoch, da komm ich her» von unten her die Antwort «Nach dir, Herr, verlangt mich». Das e der Antwort ist in den Alt genommen, wo es als HERR (47 gematrish verstanden) die dreifache Engführung eröffnen darf. Zur gematrishen Gleichsetzung der Siebenundvierzig mit HERR vgl. S. 299.

So ist denn die Inkarnationsdarstellung (Erstaufrtritt des Gegensatzes) von beiden Seiten her in Gesangsmotive eingebettet, die den theologischen Gedanken prägnant und formvollendet abrunden.

Die zweite Darstellung des Gegensatzes im Bass ab Takt 26 hat fugentechnisch eine comesähnliche Funktion, bedarf der Einrahmung durch diese beiden Gesangsmotive aber nicht mehr und wird auf 40 Töne verkürzt – die Zahl der *Vergänglichkeit* und der *dispensatio temporalis*, die ideal zur 46 und deren Sinngehalt passt. Der geniale Rückgriff auf die *dispensatio temporalis* ermöglicht es, den Gegensatz paarig auftreten zu lassen, die Inkarnation selber aber als einmaliges Geschehen zu behandeln. Wieder: Die Musik steht im Dienste der Theologie.

5. Christlicher Glaube als Glaube an den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist (Takte 20–22)

Der geschilderten Inkarnationsdarstellung vorgelagert ist ein dreitaktiges Abschnittchen, das auf dem 2. Achtel von Takt 20 beginnt und sich durch einstimmigen Beginn vom Vorangegangenen deutlich abhebt. Schon was dieses liebeliche Abschnittchen musikalisch in sich birgt, ist ganz erstaunlich. Zunächst erkennen wir *zwei eingeführte Themeneinsätze*, die als Quintenkanon miteinander verbunden sind (Abb. 35, Pfeile). Jeder der beiden hat einen Vorspann von fünf Tönen (erster Thementon also Ton 6), der sich durch eine Art von Verkieselung aus den unmittelbar nachfolgenden Tönen ableitet (Abb. 37). Sodann birgt der Sopran, Takt 21 und 22/3, das *zweite Präludienthema* in sich: «Nach dir, Herr, verlangt mich». Im Wechsel von Sopran

Abb. 35 → S. 62

Abb. 37 → S. 63

⁵⁵ Akustisch gedacht, müsste der zuerst gesungene Ton des «Nach dir, Herr ...» (Achtelnote cis) eigentlich dem Kind schon weit entgegengegangen sein, ehe der letzte ertönt. Wenn die Melodie trotzdem nicht in normaler Richtung, sondern krebsförmig verläuft, so deswegen, weil wir in diesen Fällen *bildlich* denken. Hinweise auf dargestellte Personen auf Spruchbändern, sei es von Bildern oder Bildteppichen, gehen immer vom Sprechenden aus. Nach links gerichtete Spruchbänder müssen dabei mit der besonderen Schwierigkeit fertig werden, dass sie nicht in Schriftrichtung verlaufen. Die Bänder werden daher oft sehr kunstvoll gerollt und teils vorder-, teils rückseitig beschrieben, immer so, dass wir trotz der Geste nach links einigermaßen normal nach rechts lesen können. Die Musik braucht diesen Umweg nicht, weil sie, wenn sie nach links «zeigen» soll, den Krebs – auch er natürlich ein Kunststück! – zur Verfügung hat. Der hier gezeigte Krebs ist insofern ein Sonderfall, als er nicht einfach auf den verweist, der «vom Himmel hoch» kommt, sondern schon einen weiteren Gedanken anschliesst: «Nach dir, Herr, verlangt mich».

und Alt erkennen wir auch das *dritte Thema des Präludiums*, das wir als Glaubens-thema identifizierten. Und während das Lied verklingt, setzt die Inkarnationsbewe-gung ein, deren sechstöniger Grundbaustein nichts anderes ist als die Umkehrung der Töne e-fis-g-a-g-fis aus dem *ersten Präludienthema*. Recht versteckt lassen sich ausserdem die Töne e – d – cis – h – a der Geistquinte ausmachen. Und dies alles in einem Raum, der einstimmig beginnt und – welche Sparsamkeit der Mittel! – bis an sein Ende in der Zweistimmigkeit verbleibt.

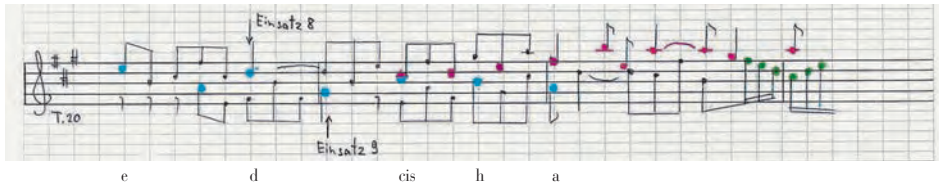


Abb. 35.
Die mit allen drei Präludienthemen
angereicherte Engführung T. 20–22

Die enggeführten Themeneinsätze 8 und 9 bilden unter sich einen Kanon in der Quint. Das Sopran-thema steht für den Vater, das Altthema für den Sohn.

blau: Glaubens-thema (Thema 3) aus dem Präludium
rot: «Nach dir, Herr, verlanget mich», Liebesmotiv, Thema 2 des Präludiums
grün: Kernmotiv der Inkarnationsdarstellung, aus Thema 1 des Präludiums abgeleitet
e-d-cis-h-a: Geistquinte

Auf der Suche nach dem übergeordneten Sinn dieser drei Takte richten wir unser Augenmerk auf das uns schon aus dem Präludium bekannte *Glaubensmotiv*, das mit auffallend frühem Beginn, nämlich schon vom jeweiligen Vorspann her, die Themen-auftritte 8 und 9 miteinander vernetzt. Thema 8 ist das *Gottesthema*, dessen letzte Töne, wie wir sahen, tonleiterartig von oben in die Inkarnationssechzehntel einmün-den. Thema 9 ist das *Christusthema*, das sich direkt in die Inkarnationstöne hinein fortsetzt. Das die Bewegung begleitende und leicht zu übersehende *Geistmotiv* geht, ebenfalls mit sehr frühem Beginn, mit seinen ersten drei Tönen von den Gottes-, mit den letzten zwei von den Christustönen aus. Der überraschende Stimmenwechsel reflektiert das *filioque* des Symbolum Nicenum: Der Geist geht sowohl vom Vater wie auch vom Sohn aus. Alle fünf Geisttöne sind vom Glaubens-thema erfasst.

Glaube ist *trinitarischer* Glaube, ist Glaube an den Vater, den Sohn und den Hei-ligen Geist.⁵⁶ Das ist die *Kernaussage* dieser drei Takte, die sich mit der Kernaussage der christlichen Glaubensbekenntnisse deckt. Die Idee des in der Musik Vorgetrage-nen bestimmt auch den Standort der Aussage. Der Glaube kommt erst spät in unserer Glaubensfuge, doch er kommt, und er kommt so früh, wie es nur möglich ist. Im alt-testamentlichen Teil der Fuge wäre ein förmlicher trinitarischer Glaube noch fehl am Platz.

Wie das Glaubensmotiv so ist auch das «Nach dir, Herr, verlanget mich» in diesen Takten wieder zu finden. Über die ganze Komposition bleiben Glaube und Liebe, die theologisch stark aufeinander bezogen sind, beisammen, so auch hier. Als Sänger für das Lied kommt von seinem Text her natürlich nicht Gott, sondern nur David in Frage. Psalm 25 ist, wie die Bibel ausdrücklich festhält, ein Psalm Davids. Der durch sein Lied ausgewiesene David belegt nicht das ganze Gottesthema – bewahre: dies wäre Identität! –, seine Töne sind vielmehr Tupfer im Gottesthema (Abb. 36). Man kann daher von ihm sagen: Er bleibt in Gott und Gott in ihm (1Joh 4,16). Dass Bachs David sein Verlangen nach dem Herrn (zunächst Gott!) ausgerechnet in eine Kreuz-

Abb. 36 → S. 63

56 Augustinus, De fide et symbolo 9,16: Digesta itaque fideique commendata et divina generatione Domini nostri et humana dispensatione adiungitur confessioni nostrae ad perficiendam fidem, quae nobis de Deo est, Spiritus sanctus non minore natura quam Pater et Filius, sed, ut ita dicam, consubstantialis et coaeternus, quia ista trinitas unus est Deus. Übersetzung von E.P. Meijering in «Augustine: De fide et symbolo», p. 102: So having dealt with and committed to our faith both the divine generation of our Lord and His dispensation as man, *the Holy Spirit is added to our confession in order to make perfect our faith about God*, the Holy Spirit who is not of a minor nature than the Father and the Son, but as it were of the same substance and eternity, because that Trinity is one God.

form einbringt (fis-h-e-a), hängt damit zusammen, dass der Psalter seit je von der christlichen Kirche hoch geschätzt wurde, weil er nicht zuletzt «immer wieder einen Blick auf Wesen und Weg Jesu Christi freigibt» (*Stuttgarter Erklärungsbibel*, S. 664 mit Beispielen). Was uns Bach hier vorführt, ist daher schon ein ganz christlich verstandener David. Mit dem Einsetzen der Inkarnationsbewegung wird Davids Verlangen seine Erfüllung finden.⁵⁷ In Bachs Anordnung gehen die Inkarnationssechzehntel ausser aus der Christusstimme aus *Gottesnoten* hervor, an denen über sein Lied auch David teilhat: Jesus Christus erscheint damit gleichermassen als Gottessohn wie auch als «Sohn Davids aus Jakobs Stamm», wie es im Weihnachtslied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» heisst. Mit anderen Worten: Göttliche und menschliche Herkunft des Inkarnierten drücken sich in Noten des Gottesthemas aus. Für die göttliche Herkunft zählen alle, für die menschliche als Sohn Davids nur diejenigen, die als das «Nach dir, Herr, verlangte mich» in ihnen miterklingen. Der Glaube erstreckt sich also, wie in der Musik gezeigt, auf die beiden Naturen Jesu Christi.

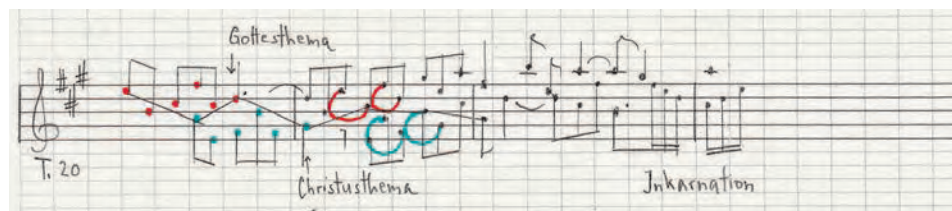
Abb. 36.
David geborgen in Gott



Gekennzeichnet durch die rot eingetragenen Töne d-gis-e-a der göttlichen Liebe, ist der achte Einsatz ein Gottes- und nicht ein Christusthema. Das «Nach dir, Herr, verlangte mich» wird hier von David «gesungen». David geht ganz in Gott auf. Sein Gesang (x) ist gewissermassen in das Gottesthema «hineingestickt».

Dass die beiden enggeführten Themen wegen ihres Vorspanns erst mit dem sechsten Ton beginnen, dürfte u.a. damit in Zusammenhang stehen, dass wir mit ihnen in das sechste Zeitalter eintreten. Der *Sopranvorspann* macht es auch möglich, dass das *Gottesthema* erst mit d beginnt und so mit fünf normalen Quartenschritten bis ins h⁷ hinaufführt, wodurch es überhaupt erst das «Nach dir, Herr, verlangte mich» mit seinem hoch gelegenen h⁷ (und damit David!) in sich aufnehmen kann. Am wichtigsten ist aber wohl, dass sich die verkreiselten Töne des der Engführung vorangehenden Vorspanns als *Gnadentöne* erweisen. Dies wird S. 128 näher zu zeigen sein. Sie sind eine wunderbare Einleitung zur nachfolgenden Darstellung des sechsten Weltzeitalters, das auch als Zeit der Gnade gilt. Da die Verkreiselung bereits die Glaubenstöne e-a-d-gis in sich einbezieht, erscheint der *Glaube selber als Gnade*, ein Gedanke, der für Luther wie schon für Augustinus von zentraler Bedeutung ist.

Abb. 37.
Ableitung des Vorspanns
der Engführung (T. 20–22)



Aus den fünf zum Gottesthema gehörenden Tönen e-h-cis und fis-(cis)-d entstehen durch Verkreiselung die sechs Töne des Vorspanns. Entsprechend entsteht auch der Christusvorspann. Der Vorspann leitet sich aus dem Thema ab, nicht umgekehrt.

Nach der Klärung dieser Grundlagen können wir endlich, ihrem Ablauf folgend, die Fuge Teil für Teil zu erklären versuchen. Für den nächsten Abschnitt «Gottvater und Christus als A und O» wird uns die Kenntnis der Geistquinte und der Vom-Himmelhoch-Sexte Türöffnerdienste leisten.

⁵⁷ Man beachte den Zeitraffer: Die Inkarnation ereignet sich in der sechsten, David lebt in der vierten Zeit.

C. Der erste Teil der Fuge (Takte 1–19/20)

1. Gottvater und Christus als A und O

Bereits mit dem allerersten Themeneinsatz bietet unsere Fuge die mehrfach erwähnte, ungewöhnliche Schwierigkeit: Das Thema spinnt sich irgendwie über sein mit dem 15. Ton zu erwartendes Ende fort und will dort keinen richtigen Abschluss finden. «Der Schlußton e⁷ wird beim ersten Einsatz umgangen, da er den Zusammenklang einer Quarte mit der Unterstimme h⁷ ergeben hätte», bemerkt dazu *Keller*. Ist das alles, was es dazu zu sagen gibt? Und ist es das Richtige? Hat sich Bach in diesem hochsymbolischen Werk schon so früh in eine Sackgasse begeben, dass er bereits den ersten Themeneinsatz mit einem ausser Rand und Band geratenen gis anstatt wie sonst beim Dux mit e abschliessen musste (Abb. 38)?

Versuchen wir, einen grösseren Zusammenhang zu gewinnen. Alles, was wir bis dahin vom *Fugenthema* sahen, deutete darauf hin, dass es sich um ein Christusthema handelt. Warum sollte es bei seinem ersten Einsatz anders sein? Doch denken wir ein wenig darüber nach, was vorhin über das Inkarnationsmotiv gesagt wurde. Es eröffnete am Übergang der Takte 22/23 mit der Inkarnation Christi das *sechste* (!) Weltzeitalter. Jetzt aber stehen wir ganz am Anfang der Fuge und sind damit doch wohl weit in eine Zeit zurückversetzt, in der auf Erden noch niemand von Christus weiss, in der es vielleicht noch nicht einmal die Schöpfung gibt. Und unser «Christusthema» geht um eine Kleinigkeit nicht auf. Statt des e folgt als 15. Ton ein gis. Und fast unmittelbar danach folgt – wie wir jetzt, *nach gebührender Vorbereitung*, deutlich zu sehen vermögen –, nun in Achteln statt in Sechzehnteln, dieselbe Tongruppe, die in den Takten 22/23 neben dem Marienmotiv drei Motive: das Liedmotiv «Vom Himmel hoch...», das Heilig-Geist-Motiv und das Inkarnationsmotiv in sich schloss. Lesen wir diese Gruppe als *gis-fis-e-d-cis-dis-e* (das zwischen fis und e stehende h übergehen wir vorderhand), so zeichnet sich mit dem Erreichen des letzten e ein spätes, aber durchaus mögliches Ende des ersten Themenauftritts ab, und dieses «Grossthema» würde durch ein *Heilig-Geist-Motiv* (wieder mit kleinem Gegenanstieg) beschliessen.⁵⁸ Lassen wir jetzt vom Anfang her den Christus-Teil (nur noch Teil, nicht mehr eigenes Thema) nach 13 Tönen, d.h. mit der Note cis abschliessen, so erhalten wir eine Themenmitte *dis-gis-e-a*, die von einem Christus- und einem Heilig-Geist-Teil umgeben ist.

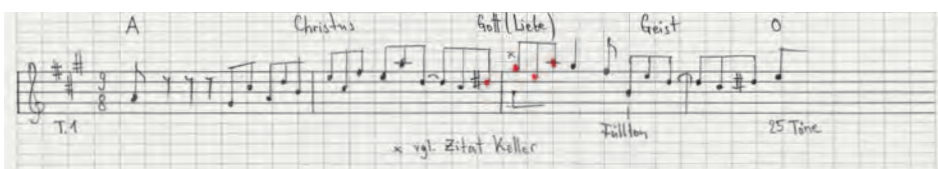


Abb. 38.
Der Erstauftritt des Fugenthemas –
ein Gottesthema?

Du siehst, verehrte Leserin, lieber Leser, worauf ich hinaus will. Die Mitte des allerersten Themeneinsatzes muss irgendwie Gottvater gehören. Du wirst vielleicht unwillig, denn so, wie Du Bach kennst, würde er nie Gott entgegen seinem Gebot ins Bild bringen (2Mo 20,4 / 5Mo 5,8). Und wenn schon, wäre Gott in einer Eins oder allenfalls in einer Drei zu zeigen, nicht aber in einer *Vierergruppe* von Tönen. Aber ich bitte Dich, träume trotzdem einen Augenblick mit mir darüber nach, wie sich, falls

⁵⁸ Zugegeben: Diesem *Grossthema* fehlt es an Einheitlichkeit, isoliert zerfällt es auffällig in seine drei Teile und erweist sich als ein Konstrukt. Die theologische Folgerichtigkeit hat ihren Preis. Bach lenkt mit seinem frühzeitigen zweiten Themeneinsatz sehr geschickt von dieser Schwäche ab. Ausserhalb der Analyse muss kein Mensch sich dieses Grossthema einstimmig anhören. – Eine Parallelerscheinung bietet in WK I das h-Moll-Präludium; vor allem im ersten Teil interessante (und wie!), aber *wenig sangbare* Einzelstimmen von schwer abschätzbarer Länge, jedoch *überwältigende Gesamtwirkung* des Duetts der beiden oberen Stimmen, vor allem im Zusammenklang mit dem Bass. Welche Herausforderung für eine Analyse!

der Gottesnachweis gelänge, der Anfang der Fuge uns präsentieren würde: Sechsmal hat das 24-taktige Präludium das «Nach dir, Herr, verlanget mich» gesungen, wie es Bach der gleichnamigen Kantate BWV 150 zugrundegelegt hat. Die Worte sind der Anfang von *Psalm* 25. Adressat des Verlangens ist daher zuvorderst Gott. Im *ersten* Takt der Fuge, genau dem 25. des Gesamtwerks also, träte dann er selber als Erfüllung der Bitte auf, in einem gleich zu Beginn auf 25 Töne erweiterten (ohne die oben erwähnte Einschaltnote h wären es nur 24!), in der kürzeren Normalform als Christusthema gebrauchten Thema, ineins mit Christus und dem Heiligen Geist.

Die 25 Töne des Grossthemas, träumen wir weiter, hätten einen Bezug zum Alphabet. Der *erste* Ton A wäre dessen Anfang: Alpha oder A, vom Rest klar abgetrennt durch die drei Pausen, denen man unbedenklich trinitarische Bedeutung geben wird. Danach kämen, nochmals von a aus gezählt, die 24 weiteren Töne als Repräsentanten eines ganzen 24-gliedrigen Alphabets, dessen Schlussston für das Omega oder O stehen würde.^{59, 60} Die 25 teilt sich daher auf in 1 + 24. Alpha (1) und Omega (24) bzw. A und O würden das 25-tönige Thema umrahmen. Als Ganzes zeigte das die Fuge eröffnende Thema, was einzig in A-Dur zu leisten ist,⁶¹ die Alpha-Omega-Symbolik: Gott ist allgegenwärtig, allumfassend, Anfang und Ende, wie er es in der Offenbarung zweimal von sich aussagt.

Off. 1,8: Ich bin das A und das O, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige.

Off. 21, 6.7: Und er sprach zu mir: Es ist geschehen. Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende. Ich will dem Durstigen geben von der Quelle des lebendigen Wassers umsonst. Wer überwindet, der wird es alles ererben, und ich werde sein Gott sein, und er wird mein Sohn sein.

Abb. 38 → S. 64

Alles nur ein schöner Traum? Noch ist die Frage offen: Können die vier Töne dis-gis-e-a der Themenmitte tatsächlich Gott bedeuten? Direkt, wegen des Bildnisverbots, wohl nicht. Aber indirekt, als Liebe, wie in Abb. 38 schon angedeutet? Betrachten wir Bachs Gestaltung. Zum sehr kurzen Motiv selber lässt sich hier immerhin schon soviel sagen, dass es mit seinen Quartan dis-gis-e-a dem Motiv der menschlichen Liebe (fis-h-e-a) ähnlich sieht und wie dieses auf der Note a⁷ endet. Unmittelbar danach, mit dem *gis*, begänne, wie soeben festgestellt, das Motiv des Heiligen Geistes: *gis-fis*-(Füllton h)-e-d-cis-dis-e. Diese direkte Nachbarschaft der Noten a⁷ und *gis*⁷ gilt es zu beachten. Durch sie kommen nämlich die beiden Motive so aneinander zu liegen, dass die Grenze zwischen ihnen verschieblich ist und man die restlichen Themennoten gleich gut von *gis*⁷ wie auch schon von a⁷ aus lesen kann. Dadurch kommt, wie beim schon behandelten Takt 22, wieder das «Vom Himmel hoch, da komm ich her» bzw. das *descendere de caelis* des Glaubensbekenntnisses ins Spiel. Die absteigende Geistquinte, Schlussteil des Gottesthemas, ist also umgeben von der fallenden «Vom-Himmel-hoch-Sexte» und der fallenden Quarte des Inkarnationsmotivs, mit andern Worten: Die von uns postulierte Liebe Gottes (dis-gis-e-a) äussert sich im Notenbild darin, dass sie genau an die Töne anstösst, mit denen das *Kommen Christi*

59 Das von Bach gebrauchte «lateinische» Alphabet mit Zusatzbuchstabe W und das klassische griechische Alphabet ohne die alten, zu reinen Zahlzeichen eingefrorenen Buchstaben Digamma (Zahl 6), Koppa (Zahl 90) und Sampi (Zahl 900) haben beide 24 Buchstaben. Daher kann der 24. Ton nach der trinitarischen Pause (die drei Pausenachtel) sogut ein Omega wie ein Z (hier gräzisierung O genannt) repräsentieren.

60 In griechischer Gematrie hat die Formel «Alpha + Omega» ihre Entsprechung in der Zahl 801, nämlich 1 für Alpha und 800 für Omega, das ebenfalls Endpunkt einer *nochmals bei 1 beginnenden* Zählung ist. Georges Ifrah, Universalgeschichte der Zahlen, S. 343, weist darauf hin, dass auch das Wort *peristera* (griech., Taube) auf den Zahlenwert 801 kommt, wodurch der Geist in eine trinitarische Beziehung zum Alpha + Omega tritt.

61 Dürrs Mutmassung (WK, S. 204), die A-Dur-Fuge könnte aus Gründen des Tonumfangs ursprünglich in G gestanden haben und dann nach A transponiert worden sein, um im WK eine Lücke zu füllen, dürfte deswegen wohl hinfällig sein.

aus dem Himmel und (nach der Geistquinte) seine *Inkarnation* beschrieben wurden. Damit schlägt Bach den Bogen zu Aussagen wie:

1Joh 4,9.10: *Darin ist erschienen die Liebe Gottes unter uns [dis-gis-e-a], daß Gott seinen eingeborenen Sohn gesandt hat in die Welt [a-gis-fis-e-d-cis-dis-e und fis-e-d-cis-dis-e], damit wir durch ihn leben sollen.* Darin besteht die Liebe: nicht, daß wir Gott geliebt haben, sondern daß *er uns geliebt hat* und *gesandt seinen Sohn* zur Versöhnung für unsere Sünden.

1Joh 4,7.8: *Ihr Lieben, laßt uns einander liebhaben; denn die Liebe ist von Gott, und wer liebt, der ist von Gott geboren und kennt Gott. Wer nicht liebt, der kennt Gott nicht; denn Gott ist die Liebe.*

1Joh 4,14–16: *Und wir haben gesehen und bezeugen, daß der Vater den Sohn gesandt hat als Heiland der Welt. Wer nun bekennt, daß Jesus Gottes Sohn ist, in dem bleibt Gott und er in Gott. Und wir haben erkannt und geglaubt die Liebe, die Gott zu uns hat. Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm.*

Paulus in Röm 5,8: *Gott aber erweist seine Liebe zu uns darin, daß Christus für uns gestorben ist, als wir noch Sünder waren.*

Dazu Luther über die Gnade, aus einer Predigt über 1Joh 4,16, zitiert nach Hirsch, Hilfsbuch zum Studium der Dogmatik (angegeben bei Manfred Schreier in seinem Beiblatt zu Helmuth Rillings Einspielung der Kantate *«O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe»*, BWV 34): *«Er (Gott) ist die Liebe selbst. Müßt er gemalt werden, so sollt ich's malen, daß im Abgrund seiner göttlichen Natur nichts anders ist denn ein Feuer und Brunst, welche heißt Lieb zu den Leuten. Wiederum, Lieb ist ein solch Ding, daß sie nicht menschlich oder engelisch sei, sondern göttlich, ja Gott selber ...»* [dis-gis-e-a]

Wir sehen: Das Eröffnungsthema ist in der Tat ein trinitarisches Thema. Es bezieht sich auf den einen Gott in seinen drei Personen: Christus, Gottvater (in der Mitte, erlaubterweise dargestellt durch die Liebe, die sich in der Sendung seines Sohnes kundtut) und dem Heiligen Geist. Damit ist der vorhin geträumte Traum wahr geworden.

Mit der Vorwegnahme des Inkarnationsmotivs in die *Himmelstakte des Fugenbeginns* – kein anderes Thema des Wohltemperierten Klaviers erreicht übrigens die gleiche Höhe! – treten wir in die Welt des Prologs zum Johannesevangelium ein, wo in 1,1 Christus vor aller Schöpfung als das Wort bei Gott ist, ehe er in 1,14 Fleisch wird. Dieser Spannungsbogen des Johannesprologs wird in unserer Fuge in der kunstvollen Bezugnahme des Fugenbeginns auf die späteren Takte 22–23 nachgebildet. Die Übereinstimmung der beiden Taktgruppen ist umfassend. Die ganze die Inkarnation umschreibende Notenkette der Takte 22/3: e – a – gis – fis – e – d – cis – d – e, d.h. das dem Magnificat nahestehende neuntönige Marienmotiv, das achttönige *«Vom Himmel hoch ...»*, das siebentönige Geistmotiv und das in der irdischen Sphäre liegende sechstönige Inkarnationsmotiv sind bereits im Gottesthema selber vorweggenommen.⁶²

62 Auch das Marienmotiv e-a-gis-fis-e-d-cis-d-e von Takt 22 ist schon in den Himmelstakten 3f. vorgebildet. Maria ist durch diese Gestaltung in den Heilsplan Gottes einbezogen. Schotts Sonntagsmessbuch gibt im Einleitungstext zum Fest der Unbefleckten Empfängnis der allerseligsten Jungfrau Maria (8. Dezember) diesem Gedanken Ausdruck: *«Weil die allerseligste Jungfrau im Plane Gottes von Ewigkeit her mit dem Erlöser verbunden war, wendet die Kirche in der Lesung Worte, die eigentlich von der unerschaffenen göttlichen Weisheit gelten, auf Maria an.»* (Lesung: Sprüche Salomos 8,22–35)

Die 46 Töne des *et incarnatus est* ertönen in Takt 22/23 also nicht unvermittelt, sondern sind Teil des weiten Gedankens der *dispensatio temporalis*,⁶³ wie Augustinus dieses von allem Anfang an geplante Eingreifen Gottes nennt, welches das ewige Wort, das Wort des Schöpfers, durch das die Schöpfung geworden ist, zur *Erlösung der Menschen* aus der Sünde in die Zeitlichkeit eintreten und in einem Akt beispielloser Demut Menschengestalt annehmen lässt. Vgl. dazu *Karl-Heinz Schwarte*⁶⁴: «*Inkarnation und Erdenleben Christi als dispensatio temporalis*.– In *uera rel.* hatte Augustinus die Inkarnation als einen einzelnen Teil des sowohl in Wesen als in Wirkung innerzeitlichen Heilshandelns Gottes ausgelegt. Später rückt er die Inkarnation in den Mittelpunkt der göttlichen *d.t.* (*f. et symb.* 8). Sie umschließt nun *zwei kohärente Akte*, zum einen den überzeitlichen Willen Gottes, in Zeit und Menschenwelt einzugreifen, zum anderen die Realisierung dieses Willens im zeitlichen Vorgang der Inkarnation. ... Die Inkarnation eröffnet mithin die zeitliche Dimension der überzeitlich geplanten *d.t.* Diese Auffassung der *d.t.* als Wirken der Trinität in die Zeitlichkeit hinein stellte mit besonderer Dringlichkeit die Frage nach der Präsenz des dreifaltigen Gottes bei der Inkarnation⁶⁵ und im Inkarnierten.» Bachs Darstellung stimmt auffällig mit diesem Grundzug des Augustinischen Denkens überein, das die Inkarnation nicht als ein isoliertes Geschehen sieht, sondern sie in den grösseren Zusammenhang der *dispensatio temporalis* stellt. Im grossartigen trinitarischen Gottes-thema sind die späteren Takte 22ff. bereits mitgedacht.

Abb. 39 → S. 68

Nicht minder grossartig ist der zweite Themenauftritt, auch er, wie ich das sehe, ein A+O-Thema, dreiteilig, mit gleich langen Abschnitten wie zuvor das Gottesthema, nämlich 13 + 4 + 8, insgesamt also wiederum 25 Tönen: Abb. 39. Wie gleich zu zeigen sein wird, handelt es sich bei ihm um ein verlängertes *Christusthema*. Nahe-liegenderweise ist es dem Comes (lat. comes: Begleiter) zugeteilt, nachdem im Dux das Gottesthema abläuft. Dass auch Christus ein (25-töniges) A+O-Thema erhalten kann, ergibt sich aus drei Stellen der Offenbarung.

Off 1, 17.18: Und als ich ihn sah, fiel ich zu seinen Füßen wie tot; und er legte seine rechte Hand auf mich und sprach zu mir: Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel des Todes und der Hölle.

Off 2,8: Und dem Engel der Gemeinde von Smyrna schreibe: Das sagt der Erste und der Letzte, der tot war und ist lebendig geworden: ...

Off 22, 12–14: Siehe, ich komme bald und mein Lohn mit mir, einem jeden zu geben, wie seine Werke sind. Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende.

Wenn man diesem zweiten Themenauftritt, wie üblich, nur seine ersten 13, 14 oder 15 Töne gibt, wie das in den normalen musikalischen Analysen geschieht, wird man immer Mühe haben, die Fortsetzung der Quartenreihe in Takt 4f. (*gis-cis-a-d-h-e*) zu verstehen. Themeneigenschaft wird man diesem Torso nicht zuerkennen wollen, zumal der *Bass* an der Reihe wäre, das nächste Thema zu stellen. Wie soll man aber diese Töne erklären, die ja doch mit ihrem Verzicht auf das alleinstehende *a* so aussehen, als wären sie ein *enthaupteter Dux*? Die normalen Analysen hüllen sich, weil sie am Problem vorbeisehen, in Schweigen.

63 *Dispensatio temporalis*: «der in der Zeit sich entfaltende Heilsplan» Gottes (Mayer, *Zeichen II*, S. 421). In der Medizin spricht man noch heute vom Dispensieren (Verschreiben) eines Heilmittels.

64 Karl-Heinz Schwarte, Art. *Dispensatio II*, in: *AL* 2, Sp. 494f.

65 Die Präsenz Gottes bei der Inkarnation zeichnet sich bei *Bach* ab, indem sich in Takt 22 das Inkarnationsmotiv aus einem zu Ende gehenden Gottesthema löst. In den Takten 3 und 4 ist der zu Inkarnierende noch Teil des trinitarischen Gottesthemas.

Der Rückgriff auf die Theologie löst auch dieses Problem. Die fraglichen Töne sind immer noch Teil des auf Christus bezogenen A+O-Themas, dieses aber als Ganzes ist musikalischer Ausdruck der sog. *Zweinaturenlehre* Christi, uns besser bekannt als das *wahr' Gott, wahr' Mensch* mit seiner uralten Tradition.⁶⁶ In der breiten Darstellung der Lehre Luthers in Bd. IV,1 seiner Dogmengeschichte kommt *R. Seeberg* oft auf diese für Luther zentrale Lehre zu sprechen, z.B. S. 224: «Wenn man aber die Christologie Luthers verstehen will, so muß man den *doppelten Standort* erkennen, von dem aus er sie entworfen hat. Es ist zunächst der uns schon geläufige Gedanke, daß Gott nur in dem geschichtlichen Menschen Jesus uns Menschen offenbar, greifbar und verständlich wird. Je tiefer also Gott in das Fleisch gezogen wird, desto nützlicher ist es den Menschen (S. 183f.). Sofern aber Christus grade so an den Menschen das göttliche Werk des *dare et creare* ausführt, ist er *verus deus* (40. 1,81). Christus muß somit Mensch wie Gott sein. Ließe man ersteres fallen, so gäbe es keine *Offenbarung* Gottes, sähe man von letzterem ab, so würde nicht *Gott* in Christus offenbar und wirksam.» Oder S. 183f.: «Nur in dem Menschen Jesus ist Gott, wie Luther ohne Unterlaß lehrt, wirklich zu finden, hier will er daher gesucht, gefunden und angerufen werden ... hier hat sich Gott klein und gering gemacht, damit wir ihn erfassen können ... An Christus vermögen wir ein wirkliches Bild Gottes zu gewinnen, *das wir nicht einen scheuslichen potzman oder vogelschew fur jn jnn unser hertz setzen, sondern malen jn recht, wie er seyn wil und sich selbs hat fürgestellet ...* Aber Christus wirkt nicht nur wie die Apostel *praedicando*, sondern auch *donando* und dies *dare et creare* erweist ihn als *verus deus* (40. 1,81.98). In Christus haben wir daher das Gute zusammengefaßt wie in ein Wort (W 1,341) und in ihm haben wir Gottes Wesen. ... *barmherziger Wille, freundlicher Wille, eitel Liebe.*»

Sehen wir zu, wie Bach die Zweinaturenlehre in seine Musik umsetzt. Zu diesem Zweck zeichnen wir das A+O-Thema Christi auf und bringen es in Zusammenhang mit dem vorangegangenen A+O-Thema Gottes.



Abb. 39.
Die beiden ersten Einsätze des Fugenthemas in einer neuen Sicht

Gottesthema (Sopran): Christusteil + Gott (Liebe) + Heiliger Geist

Christusthema (Alt): wahr' Gott + Glaube + wahr' Mensch

Jedes der beiden Grossthemas hat eine Länge von 25 Tönen (ein Ton für A bzw. E + ein ganzes Alphabet zu 24 Tönen)

Wahr' Gott (erste dreizehn Töne): Das Christusthema hat den Einzelton, allerdings nicht a, sondern als Comes e. Dem Einzelton, hier als Verweis auf den filius *unigenitus* zu verstehen,⁶⁷ folgt die trinitarische Pause. Das Thema ist nebstdem mit dem Gottesthema in einer Engführung verknüpft (wo gibt es sonst eine Engführung an solch früher Stelle?). Es setzt mit dem siebten Ton (sacer septenarius, heilige Sieben) des Gottesthemas ein und bildet im ersten Zusammenklang mit ihm das Intervall der Oktav (*unisonus*, Einklang, nach *Werckmeister* das Intervall für das Verhältnis Vater / Sohn). Vor allem aber ist das Christusthema mit dem Gottesthema an einem Kreuz doppelt verspiegelt (links-rechts, oben-unten), so dass es als Kanon aus ihm hervorgeht. Das ist das «aus dem Vater geboren» und damit «wahr' Gott». Mehr zu dieser Spiegelung s. S. 137f.

66 Auch Bach steht in dieser Tradition, vgl. etwa den Titel der Kantate Nr. 127: «Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott».

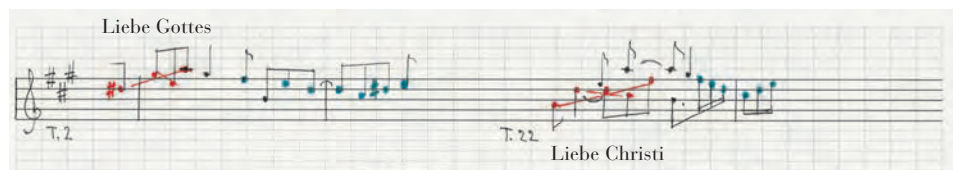
67 Zu dieser Deutungsmöglichkeit der Eins vgl. Meyer/Suntrup bei den Angaben zur Eins, Sp. 56: «Io 1,14: Wir haben die Herrlichkeit des einzigen Sohnes (*gloriam quasi unigeniti*) vom Vater gesehen: Christus wird in der Hl. Schrift *unigenitus* und *primogenitus* genannt: *unigenitus a patre, primogenitus ex mortuis* (Au CSEL 25,242); *quasi* ist bekräftigend (*id est, vere*) zu verstehen (Ru PL 168,219A).»

Wahr' Mensch (letzte acht Töne): Da nach der Darstellung des «wahr' Gott» die beiden A+O-Themen auseinanderdriften, steht das «wahr' Mensch» nicht mehr in Engführung mit dem Gottesthema. Auch die Verbindung zu ihm über das Oktavenintervall (unisonus) ist gelöst. Die Verspiegelung mit dem Gottesthema entfällt. Nicht einmal das bedeutungsvolle A,⁶⁸ das dieser Thementeil gerade als Dux zugute hätte, darf er behalten, und auch die trinitarische Pause ist ihm genommen. Es bleiben nur die Quartenschritte gis-cis-a-d-h-e übrig, alles Göttliche ist eliminiert.

Die beiden zusammengehörenden Aussagen über Christus werden durch das Glaubensmotiv h-e-a-dis (so z.B. Präludium T. 4f.) zusammengehalten, freilich mit Ersatz von dis durch fis (dis im Sopran vorhanden).

Die Töne 14–17, im Gottesthema Töne für die Liebe Gottes und für Gott selber, sind im Christusthema also Töne für den Glauben. Dies wirft die Frage auf, ob nicht auch im Christusthema Töne der *Liebe* zu finden sein müssten, da Christus eitel Liebe ist (*Luther*, s.o.) und seine Lehre und sein Handeln ganz von ihr geprägt sind (*P. van Im Schoot*, Artikel *Liebe*, *Bibel-Lexikon*, Sp. 1053ff. mit einer Fülle von Bibelstellen). Wo sollen diese Töne, die wir eigentlich unbedingt erwarten dürften, zu finden sein? Doch wohl am ehesten dort, wo das in Takt 21 mit gis beginnende Christusthema in die Inkarnationssechzehntel einmündet. Diese Stelle – es sind die das Thema beschliessenden zwei Quartschritte a-d und danach cis-fis ohne das nachfolgende h – ist dadurch besonders ausgezeichnet, dass über ihr das gleichzeitig in die Inkarnation hineinführende Gottesthema liegt, das als Heilsplan Gottes bereits in die Fuge eröffnenden Gottesthema vorgeprägt war. Eine weitere hohe Auszeichnung dieses Christusthemas besteht darin, dass es zusammen mit dem Gottesthema den S. 128 näher beschriebenen Gnadenkreisel teilt, wodurch es mit diesem eine Einheit bildet, die weit über eine gewöhnliche Engführung hinausgeht. Wir treten an dieser Stelle in die sechste Zeit, die Zeit der Gnade, ein. Hier ist daher, von der Komposition aus gesehen, der Ort, die *Gnade* und die *Liebe* Gottes und auch seines Sohnes zu zeigen. Die Gnade beider findet ihren Ausdruck im Gnadenkreisel, die Liebe Gottes in den Tönen dis-gis-e-a von Takt 2/3 der Fuge, die Liebe Christi, wie ich meine, hier, in den vier Tönen a-d-cis-fis, d.h. in den beiden letzten Quartenerhebungen des Christusthemas. (Die als Abtrennung wirkende verlängerte Note h entspricht den Schlussachteln, mit denen normalerweise das Fugenthema endet.)

Abb. 40.
Liebe Christi



Beide: Gottes und Christi Liebe äussern sich in der Inkarnation Christi (Inkarnation: blaue Achtel bzw. Sechzehntel). Die Parallelität der beiden Darstellungen spricht dafür, die Quartensfolge a-d-cis-fis als Darstellung der Liebe Christi zu verstehen.

So weit – so gut, aber doch nur graue Theorie? Nein, die Sache ist wichtig. Bach wird an späterer Stelle die Töne a-d-cis-fis als Liebe Christi in ein *Gottesthema* einbringen, das durch diesen Bezug ganz besonderen Glanz erhält (S. 131f.).

68 Dazu Rietschel, zu Tafel 25: «Bereits seit Ende des 4. Jh. bezeugt, gelten Alpha und Omega als Sinnzeichen des ewigen Christus. Besonders das Alpha als Anfangsbuchstabe wurde als Zeichen des Ursprungs der Schöpfung gewertet und gilt auch als Zeichen der Dreieinigkeit, da es in drei Zügen gezeichnet wird und das Trinitätssymbol des Dreieckes umschließt.»

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der erste Themenauftritt (Grossthema) weist als Dreieinigkeits-thema in seinem *Zentrum* auf *Gottvater* hin, symbolisiert in seiner Liebe, durch welche uns Christus geschenkt worden ist; der *Anfang* des Gottesthemas ist nichts anderes als das Christusthema, das nachher die Fuge bestimmen wird; der *Schluss* zeigt (ab gis) den Heiligen Geist sowie, schon visionär, (ab a) das Heruntersteigen Christi vom Himmel und (ab fis) seine Inkarnation. Der zweite Themenauftritt (Grossthema) ist eine Darstellung *Christi* nach der Zweinaturenlehre; die beiden durch das Glaubensmotiv verbundenen Teile bedeuten das «wahr' Gott, wahr' Mensch». Beide Eingangsthemen nehmen Bezug auf die Alpha-Omega-Symbolik. Die von den drei Pausen gefolgte Einzelnote des Gottesthemas steht für den Buchstaben Alpha oder A, mit dem das Alphabet beginnt. Der Schlussbuchstabe Omega oder O ist angedeutet im Schlusston der nachfolgenden 24-tönigen Tonkette, die hier für das Alphabet steht: sei es für das griechische, das mit Omega endet, sei es für das lateinische in seiner 24-tönigen Version, die Bach für seine Verschlüsselungen von Buchstaben mit Zahlen gebraucht (Gematrie).⁶⁹ Die A-O-Symbolik bestimmt nicht nur die Länge der ersten beiden Themen (1 + 24 = 25 Töne), sondern auch die Wahl der Tonart. Das A, mit dem der Dux beginnt, ist der Anknüpfungspunkt für diese Symbolik, schon vom Ausgangspunkt e des Comes aus ist sie nur aus dem Geschehen in Dux erschliessbar, in andern Tonarten wäre das Gemeinte nicht nachvollziehbar.

Das «Nach dir, Herr, verlangst mich» des Präludiums erhält also nächst der Antwort Gottes, dem Neuen Testament entsprechend, auch eine Antwort Christi. Da die eigentliche Inkarnationsdarstellung erst mit dem Einsetzen der Sechzehntelbewegung am Übergang der Takte 22/23 beginnt, ist die Hereinnahme ihres Motivs in das Gottvaterthema selbst eine schon im Himmel erfolgte Vorausschau der Inkarnation Christi, dies in Entsprechung zu 1Petr 1,20 und Kol 1,15–20. 1Petr 1,20: «Er ist zwar zuvor ausersehen, *ehe der Welt Grund gelegt wurde*, aber offenbart am Ende der Zeiten um euretwillen».⁷⁰ Der Theologie ist diese Vorausschau der Inkarnation von Gottes ewigem Wort als *dispensatio temporalis* wohlbekannt.⁷¹

Die rein-musikalische Analytik bekundet grosse Mühe mit dieser Engführung. *Dürr*, WK, S. 205f. bemerkt dazu: «Akzeptiert man die Annahme von der Länge des Themas, so folgt daraus eine weitere Irregularität unserer Fuge, nämlich ihr Beginn mit einer Art «Engführung», die man freilich in Wahrheit nur als «Themenkreuzung» bezeichnen kann, weil sie nicht den Hörerwartungen entspricht: Jede wahrnehmbare Engführung würde die vorhergehende Präsentation des nicht manipulierten Themas voraussetzen. Wenn also hier offensichtlich kein gelehrt-kontrapunktischer Kunstgriff demonstriert werden sollte, was war dann Bachs Absicht bei einer derartigen Eröffnung? Vielleicht wüßten wir mehr darüber, besäßen wir Bachs Entwurfsschrift zu diesem Satz.» Ich glaube nicht, dass wir eine Entwurfsschrift benötigen. Die Absicht Bachs spricht aus den Noten selber, wenn wir nur bereit sind, ihnen unsere Interpretationsmethode anzupassen. Theologisch interpretiert, ist diese Engführung ein mächtiges Portal, das in eine Fuge hineinführt, die nur als Sakrallbau richtig verstanden werden kann.

69 Vgl. Anm. 59 und 60.

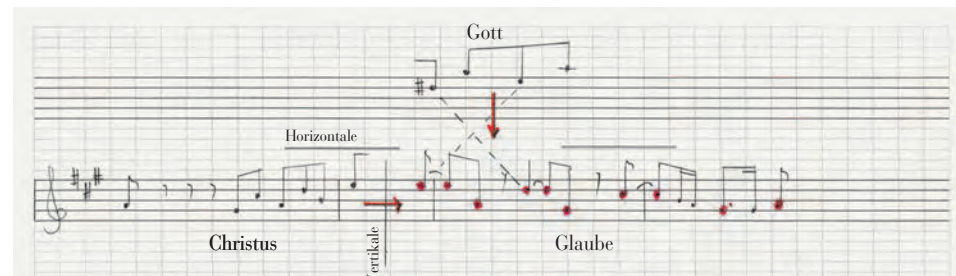
70 Dazu textanschliessend die Erklärungsbibel: «Ähnlich wie Kol 1,15–17 besagt V.20, daß die Erlösung der Welt durch Jesus Christus ihren Grund in Gottes ewigem Ratschluß hat. Die Geschichte der Welt ist von der Schöpfung an in verborgener Weise auf Christus hin ausgerichtet.»

71 Siehe dazu meinen Aufsatz «Bach meets Augustinus – Inkarnation und dispensatio temporalis in der A-Dur-Fuge von Teil I des Wohltemperierten Klaviers» in der Festschrift «Spiritus et Littera». Beiträge zur Augustinus-Forschung, Festschrift zum 80. Geburtstag von Cornelius Petrus Mayer OSA (2009), S. 653–679.

2. Der Glaube als Widerschein Gottes und Christi

Das Gottesthema birgt noch eine weitere Kostbarkeit in sich. Seine Töne dis-gis-e-a (auch die späteren Varianten d-gis-e-a, d-g-e-a), die Gott in seiner Liebe bedeuten, stehen in engstem Zusammenhang mit den sowohl im Präludium wie in der Fuge wiederholt auftretenden Glaubenstönen e-a-d-gis bzw. h-e-a-dis. Man bezeichnet diesen Zusammenhang in der Sprache der Musik als *Umkehrung*. Da es bei Bach Beispiele dafür gibt, dass Umkehrungsformen in *übertragenem* Sinn gebraucht werden, d.h. den Sinn von Umkehr, radikaler Veränderung annehmen können,⁷² wird, wer von solcher Symbolik gehört hat, vielleicht Schwierigkeiten mit dieser Umkehrung haben, weil sie zu sagen scheint, dass der Glaube die Umkehrung Gottes sei. Nun ist aber jede Umkehrung zunächst nichts anderes als eine Spiegelung an einer Horizontalen, der übertragene Sinn daher eine Abwandlung des normalen. Es steht daher nichts entgegen, vom Normalfall auszugehen und das Glaubensmotiv Bachs hier als eine *Widerspiegelung* der Gottestöne aufzufassen, was zeigt, wie diese im gegebenen Werkzusammenhang höchst bedeutsamen kurzen Motive auf das sorgfältigste aufeinander abgestimmt sind. Um den vollen Sinn dieser Anordnung zu verstehen, müssen wir uns noch in Erinnerung rufen, dass wir früher die Glaubenstöne bereits als Krebs zum Christusthema erkannt hatten, die sich zu ihm an einer Senkrechten spiegeln. Damit erst wird das Ganze erkennbar: Gott und Christus prägen sich, wie Bach das zeichnet, gleichermassen in den Glauben ein, Gott von oben (senkrecht, hier auch übers Kreuz), Christus von der Seite.

Abb. 41.
Der Glaube als Spiegelung des
Gottes- und des Christusthemas



*Spiegelung an der Horizontalen (Umkehrung): Gott strahlt von oben in den Glauben ein.
Spiegelung an der Vertikalen (Krebs): Christus strahlt von der Seite in den Glauben ein.
Rezeptivität des Glaubens: Der für den Glauben gebrauchten, recht bestimmt wirkenden Figur – sie erinnert an das Kreuz allegorischer Darstellungen des Glaubens – geht hier jede Selbständigkeit ab. Der Glaube ist nichts als ein Widerschein oder eine Einprägung Gottes und Christi.*

Wie der folgende Auszug aus *Seebergs Dogmengeschichte* zeigt, bringt Bach mit dieser Gestaltung *Luthers Lehre* über den Glauben auf den Punkt: «Will man das Neue an Luthers Glaubensbegriff erfassen», schreibt *Seeberg* Bd. IV, 1, 291, «so handelt es sich um zwei Gesichtspunkte. Zuerst ist klarzustellen, daß der Glaube bei Luther rein religiös verstanden wird. Er ist ein Innwerden Gottes, eine Durchdringung der ganzen Seele durch ihn, aber nicht sofern Gott der Inbegriff der intelligiblen Welt ist, sondern sofern er seine Gnade in der geschichtlichen Offenbarung Jesu in der Seele wirksam werden läßt. Der Mensch hat ein unmittelbares Empfinden der Wirkungen Gottes, aber dies Empfinden entsteht an der Anschauung der geschichtlichen Offenbarung und erschöpft sich in ihrem Bereich. Nicht Metaphysik ist der Inhalt des Glaubens, sondern die wirksame Gnade, wie sie die Sünde überwindet. Da Luther die Offenbarung Gottes geschichtlich und konkret in Jesus erblicken lehrte, gewinnt der

72 Smend, Kirchen-Kantaten, S. IV.20, demonstriert das an der Umkehrung der ersten Zeile der Chormelodie des Tauflieds «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (Dritter Teil der Klavier-Übung, Manual-Bearbeitung): «Umkehrungsformen dieser Art deuten auf die vollkommene Umkehr, die Buße. Im Zusammenhang mit Luthers Tauflied müssen wir an die Sätze vom «alten Adam» und vom «neuen Menschen» aus dem Kleinen Katechismus (4. Hauptstück) denken; der neue Mensch ist die totale Umkehrung des alten.»

Glaube an ihm einen positiven Inhalt. Da es aber Gott selbst ist, der wirksam wird in der Verkündigung der Offenbarung, so ist der Glaube in seinem Kern ein übernatürliches Erleben und Empfinden. *Daß man Gott, wie er wirklich ist, erlebt und empfindet in den geistigen Wirkungen Jesu* und daß es sich hierbei um die Überwindung der Sünde durch die Gnade handelt – das ist die erste Eigentümlichkeit in Luthers Glaubensbegriff.» ... S. 293: «Zum andern wird Luthers Glaube dadurch charakterisiert, daß er angesichts der in vollem Umfang aufrechterhaltenen Allwirksamkeit Gottes die Grundstellung des Menschen zu Gott unter den Gesichtspunkt schlechthiniger *Rezeptivität* rückt. Alles gibt und wirkt Gott, aber der Mensch hat es nur, sofern er es sich geben läßt und es empfängt. Es ist keine logische Notwendigkeit da, daß Gott gibt, sondern er tut es, weil er so will. Die letzte Erkenntnis von Gott ist, daß seine Liebe kontingent ist. Daher kann der Mensch nur empfangen und sich gehorsam unterwerfen.» « ... die Grundrichtung dieser Bewegung der Seele geht trotzdem von außen nach innen: Gott gibt, aber die Seele ist aktiv tätig, das Gegebene zu erfassen und in sich eingehen zu lassen, und eben dies ist die *Rezeptivität*.»

Was Seeberg *Rezeptivität* nennt, drückt sich bei Bach so aus, dass sich beide: Gott (Gottes Liebe) und Christus in das Glaubensmotiv *hineinspiegeln* (bezeichnenderweise Gott von oben, Christus zugänglicher von der Seite her) und dass das Glaubensmotiv dies zulässt, indem es keine eigenständige Gestaltung erhält. Erst im Lichte dieser Doppelspiegelung, in der sich die Glaubensdiskussion abfärbt, sehen wir das Glaubenthema in seiner vollen Schönheit.

3. Die fünf Weltzeiten des Alten Bundes

Zwischen der Engführung der beiden Grossthemen am Anfang der Fuge und derjenigen nach Takt 19 erkennen wir *fünf Normaleinsätze*, drei mit einer Länge von fünfzehn Tönen, die beiden letzten wohl erweitert auf 23 Töne (Psalm 23: der gute Hirte!). Ihnen folgt, deutlich ausserhalb dieses Raumes, zeitgleich mit den Inkarnationssechzehnteln, ein etwas geheimnisvoller Nachzüglereinsatz (Einsatz 10, Bass ab Takt 23), der infolge einer Verlängerung um drei Töne bis in die nachfolgende Engführung von Takt 25f. hineinreicht (zu ihm gleich später).

Der Prototyp dieser *Normaleinsätze* ist der 15-tönige Einsatz 3, der als Dux mit a beginnt und (um eine Oktave versetzt) mit e endet. Sie sind alle in der Themenübersicht Abb. 63 verzeichnet. *Meyer/Suntrup*, Sp. 654, charakterisieren die Zahl 15 wie folgt: «Allen Deutungen, auch der Exegese der verschiedenen biblischen Bedeutungsträger, ist gemeinsam, daß die Zahl 15 als Zeichen des Aufstiegs vom Alten zum Neuen Testament, vom irdischen zum ewigen Leben, von der Welt zu Gott, von der Sünde zur Tugend und zur Gnade verstanden wird. Dieser gemeinsame Aspekt wird nicht nur durch den Titel *Canticum graduum* nahegelegt, der die Gruppe der Gradualpsalmen (Ps 119–133) mit der Metapher des *Aufstiegs* verbindet, sondern auch durch die 15 Stufen zum Altar des Tempels in der Ezechielvision (Ez 40,26–31) zusätzlich exegetisch begründet.» Ob Bach etwa deswegen sein Thema in einer Art von Stufen ansteigen lässt und ihm in den ersten Einsätzen gerade 15 Töne gibt?

Abb. 63 → S. 100

Die fünf Normaleinsätze fügen sich mit den sie umgebenden Engführungseinsätzen nahtlos zu einem grossangelegten Konzept zusammen. Die beiden Grossthemen zu Beginn der Fuge zeigen in Engführung den Vater und den Sohn noch vor der Schöpfung, «ante omnia saecula». Die eingeführten Themenauftritte 8 und 9, wieder Vater und Sohn, bereiten das sechste Weltzeitalter, das Zeitalter Christi, vor. Die fünf Normaleinsätze 3–7 füllen den Raum zwischen diesen beiden Eckpunkten aus, indem sie über die fünf saecula (aetates, Weltzeitalter, Zeiten) des Alten Testaments zum Neuen Testament hinführen, das mit Takt 20 (2. Viertel) erreicht wird. Bach schliesst mit dieser Gestaltung an die klassische Epochengliederung an, die die Menschheitsgeschichte in ständiger Parallele zum Sechstageswerk und zum Ruhetag Gottes in sechs aetates einteilt, deren letzte den Blick auf die siebte Zeit der ewigen Ruhe freigibt. Einen «Schlüsseltext» zu dieser auch später von *Augustinus* und anderen immer

wieder aufgegriffenen Lehre bietet nach dem *Augustinus-Lexikon* unter dem Stichwort «Aetas» Augustins Schrift *De Genesi aduersus Manicheos libri duo* 1,35–41. Die Autoren, B. Kötting und W. Geerlings, fassen diesen Text Vol. 1, Sp. 153f. folgendermassen zusammen:

«Die ausführlichste Behandlung der sieben Tage als aetates findet sich bereits 388/390 in *Gn. adu. Man.* 1,35–41. Hier unterscheidet Augustinus «sex quasdam aetates operosas, certis quasi limitibus suis ... distinctas, ut in septima speretur requies; et easdem (sc.uideo) sex aetates habere similitudinem istorum sex dierum, in quibus ea facta sunt quae deum fecisse scriptura commemorat» (ib.1,35). *Gn. adu. Man.* 1,35–41 ist für die augustinische Aetates-Lehre ein Schlüsseltext, da er sowohl die anthropologische wie heilsgeschichtliche Periodisierung der Geschichte mit der Deutung der aetates als Schöpfungstage verbindet.»

Und weiter: «Der erste Tag umfaßt in zehn Generationen die Geschichte von Adam bis Noe. Es ist gleichsam die Kindheit («infantia») der Welt. Die Wasser der Sündflut lassen den ersten Tag vergessen, so wie die Kindheit vergeht. Mit Noe beginnt also das zweite Zeitalter, gleichsam das Knabenalter («pueritia») der Menschheit. Dieses Knabenalter wird nicht im gleichen Maße wie die Kindheit vom Vergessen verdrängt. Doch endet es mit der Sprachenverwirrung des Turmbaus zu Babel. Es schafft noch nicht das Volk Israel, da das Knabenalter zur Zeugung noch nicht fähig ist. Das dritte Zeitalter, der Jugendzeit («adolescencia») ähnlich, beginnt mit Abraham, durch den das Volk Israel vom Götzenglauben befreit wird. Die «adolescencia» hat auch schon die Zeugungskraft, denn das Volk Israel wird nach der Abrahamsverheißung (*Gn* 17,5–21) zahlreiche Nachkommen haben. In vierzehn Generationen führt dieses Zeitalter von Abraham zu David. Mit diesem zieht ein neues, der Manneskraft («iuuentus») ähnliches Zeitalter herauf. Es ist die glanzvollste aetas, vergleichbar dem vierten Tage, an dem die Lichter des Firmaments geschaffen wurden. Der Abend dieses Zeitalters zieht mit dem Niedergang der Königsherrschaft herauf. Der Morgen der neuen aetas beginnt mit der Auswanderung in das durchaus erträgliche babylonische Exil. Dieses Zeitalter reicht bis zur Ankunft Jesu Christi. Es entspricht dem Abstieg vom Mannes- zum Greisenalter («declinatio a iuuentute ad senectutem») und ist der Lebensabschnitt des alternden Mannes («senior aetas»). Vergleichbar ist er dem fünften Tage, an dem die unbeständigen Vögel, unbeständig wie das jüdische Volk inmitten der Heiden, geschaffen wurden. Der sechste Tag beginnt mit der Verkündigung des Evangeliums. Es ist das Greisenalter («senectus») der Welt, jedoch «senectus ueteris hominis». Doch in dieser greisenhaften aetas wird der neue Mensch geboren, der schon nach dem Geiste lebt. Er ist nach dem Ebenbild Gottes neu geschaffen und unterwirft sich der Herrschaft Christi. Der Abend dieses Tages kündigt sich an in der Frage, ob der Menschensohn auf dieser Erde Glauben finden werde oder nicht. Der darauf folgende Morgen bringt die Ankunft des Herrn am siebten Tag, dem letzten Tag der Ruhe nach dem Schöpfungswerk, dem Tag, der keinen Abend hat. «sed ista expositio per ordinem dierum sic indicat tanquam historiam rerum factarum, ut praedicationem futurorum maxime obseruet» (ib. 1,41).»

Dass es ausgerechnet *Christusthemen* sind, die die fünf *alttestamentlichen* Zeitepochen in Musik umsetzen, ist für heutige Leserinnen und Leser wohl nicht mehr sofort zu verstehen. Der musikalische Befund jedoch ist klar: weder Adam noch Noe noch eine andere (immer menschliche) *Figura Christi* ist in den Themen 3–7 dargestellt, sondern durch alle Zeiten gleichbleibend Christus selber mit seinem *Einzelton und den drei Pausen* wie schon in Einsatz 2, der ihn in seiner Verspiegelung mit dem Vater zeigte. Er ist das Wort Gottes: Christus, durch den alles erschaffen ist. Er ist das Wort Gottes: Christus, der nicht erst das Neue, sondern schon das ganze Alte Testament beherrscht und durch seine Zeiten hindurchführt. Ich zitiere dazu aus dem «Augustinus-Zitatenschatz» unter «Menschwerdung Christi», S. 45, Nr. 005:⁷³

⁷³ Augustinus-Zitatenschatz, eine Veröffentlichung des Zentrums für Augustinus-Forschung in Würzburg, 4. erweiterte und korrigierte Fassung, Würzburg 2006.

«Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil» (*Io* 1,3). O verbum ante tempora, per quod facta sunt tempora, natum et in tempore, cum sit vita aeterna, vocans temporales, faciens aeternos» (*Enarrationes in Psalmos* 101,2,10).

«Alles wurde durch ihn erschaffen, und ohne ihn ist nichts erschaffen worden» (*Johannesevangelium* 1,3). O Wort vor den Zeiten, durch das die Zeiten geworden sind, geboren in der Zeit, obgleich es das ewige Leben ist; es ruft die der Zeit Verfallenen, um sie mit der Ewigkeit zu beschenken» (*Auslegungen der Psalmen* 101,2,10).

Und nun, schon im Raum der Inkarnationssechzehntel, im Bass ein weiterer Einsatz des Christusthemas mit seinem *Göttlichkeitsiegel*, dem Einzelton und der trinitarischen Pause! Braucht es denn dieses Christus repräsentierende Thema noch? Zum Alten Testament gehört es bestimmt nicht – dieses ist mit Takt 19 abgeschlossen. Also ist es *redundant*, denn um wessen wenn nicht um *Christi* Inkarnation kann es hier gehen? Dass die Frage unrichtig gestellt ist, zeigt wiederum schon *Augustinus* (Zitatenschatz, S. 46, Nr. 009):

«Antequam enim fieret, erat: Et quia omnipotens erat, fieri potuit manens quod erat» (*Sermo* 186,1).

«Bevor er (Mensch) wurde, war er: Und weil er allmächtig war, konnte er (Mensch) werden und zugleich bleiben, was er war» (*Predigt* 186,1).

In gleicher Zuspitzung wie Augustinus zeigt Bach mit seinem Nachzüglereinsatz, dass der Gottessohn trotz der gleichzeitig ablaufenden Inkarnation (die 46 Sechzehntel) seine Göttlichkeit beibehalten hat. «Adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem», hat Augustinus in *Contra Felicem Manicheum libri duo* (*c. Fel.*) 2,9 den Vorgang beschrieben. Der späte Einsatz 10 des Fugenthemas unterstreicht mit dem Einzelton und der trinitarischen Pause das *non amisit divinitatem*. Wie wir später sehen werden, hat Bach überdies das *adsumpsit humanitatem* in diesen sehr komplexen Einsatz eingefangen, da sein Ende dank der angehängten Schlussstone *fi-gis-a* auch als Mariendarstellung gelesen werden kann und damit Teil der Epiphaniastdarstellung wird (Abb. 71).

Abb. 71 → S. 120

74 Gleiche Abgrenzung bei Augustinus in «de fide et symbolo» (4,6): «addimus itaque fidei rerum aeternarum etiam temporalem dispensationem Domini nostri, quam gerere et ministrare nobis pro nostra salute dignatus est.» Dazu Meijering, S. 62: «In the present context «the eternal things» are the eternal generation, «the dispensation in time» is Christ's work in the *incarnation* culminating in the *ascension to heaven.*»

75 An dieses Doppelbild konnten wir uns S. 50ff. erst ein wenig herantasten. Die Lösung wird sich aus dem Vergleich von Abb. 71 (Anbetung) und Abb. 78 (Kreuzigung) ergeben.

D. Die Sechzehntelbewegung der Fugenmitte: die Zeit des Erdenwirkens Christi (T. 22/3–41/2)

Unter Fugenmitte verstehe ich im Folgenden den ersten geschlossenen Sechzehntelraum, der in Takt 22 beginnt und mit dem ersten Achtel von Takt 42 endet. Der Ausdruck «geschlossener Sechzehntelraum» tönt nach einem formellen Kriterium, dahinter aber steht ein ordentliches Stück Theologie, woran nochmals zu erinnern ist: Die ersten 19 Takte der Fuge und noch ein Achtel dazu gehörten dem Alten Testament, dann beginnt, sorgfältig vorbereitet durch die Glaubensdarstellung der Takte 20–22, die erste Sechzehntelkette (46 Töne), die mit ihrer Darstellung von *Christi Inkarnation* in die Zeit des Neuen Testaments hineinführt. Am Ende des besagten Sechzehntelraums wird dann *Christi Himmelfahrt* stehen. In diesem Raum also wird die *Zeit des Erdenwirkens Christi* dargestellt. (Erst mit der Himmelfahrt, nicht schon beim Tod am Kreuz ist die irdische Mission Jesu Christi erfüllt.⁷⁴) Durch eine klare Bruchstelle am Ausgang von Takt 32 gliedert sich diese Mitte in einen Dur- und in einen Mollteil. Der *Durteil* zeigt in gedrängtester Darstellung die Inkarnation, danach in einem einmalig schönen Doppelbild zugleich Geburt und Kreuzigung⁷⁵ und schliesslich die Auferstehung und das Thronen Christi. Der *Mollteil* führt von dort zur Himmelfahrt weiter. Er zeigt auf verhältnismässig breitem Raum den vom Auferstandenen ausgehenden Geist und seinen letzten Umgang mit seinen Jüngern, die der Stärkung ihres Glaubens bedürfen. Da wir über den Durteil schon einigermaßen im Bild sind, wird das Schwergewicht der folgenden Ausführungen auf dem Mollteil liegen. Vorerst ist jedoch nochmals auf das den Durteil beschliessende Thronen Christi zurückzukommen, weil dazu ein wichtiger Nachtrag anzubringen ist.

1. Der Dur-Teil: das Thronen Christi (Takte 31/32), ein Nachtrag

Schon früher konnten wir beobachten, wie Bach die *Erhöhung* Christi umschreibt, indem er in Takt 31 den Bass sechs Töne aus dem ersten Präludienthema aufnehmen lässt und diese Töne, deren Umkehrung das Inkarnationsmotiv ergab, um *einen* Ton höher setzt und sie samt ein paar weiteren Tönen mit zwei signalartigen Fanfaren- oder Posaunenmotiven einfasst (Abb. 23a). Dieser Befund war sehr auffällig, aber reicht er auch aus, um das *Sedere* des Glaubensbekenntnisses – das Thronen Christi – darzustellen? Gemessen am Text des nicenischen Glaubensbekenntnisses gewiss nicht. Denn noch fehlt der Vater, zu dessen Rechten Christus sitzen müsste (*sedet ad dexteram Patris*). Die bei der Behandlung des die Fuge eröffnenden A+O-Themas gemachte Bekanntheit mit den Gottstönen *dis-gis-e-a* gibt nun Gelegenheit, die frühere Deutung des *Sedere* weiterzuführen. Die bisher vernachlässigten Oberstimmen gelangen dabei zu entscheidender Bedeutung (Abb. 42). Sie bilden unter sich, wie ich meine, eine Engführung, die viele Gemeinsamkeiten mit der schon behandelten Engführung der Takte 20f. aufweist.

Abb. 23a → S. 48

Abb. 42.
Vergleich der beiden Engführungen
T. 20f. und T. 31f.

Vater und Sohn vor der Inkarnation
(enggeführte Themeneinsätze
8 und 9)

Der Sohn thronend zur Rechten
des Vaters (enggeführte Themeneinsätze
17 und 18)

Übereinstimmung bei vertauschten Stimmen

Die Engführung vor der Inkarnation beginnt mit dem Gottes-, diejenige des *Sedere ad dexteram Patris* mit dem Christusthema

Wie der Vergleich mit den Takten 20f. zeigt, scheinen sich die beiden Oberstimmen auch in den Takten 31f. wieder zu einer Engführung zusammenzufügen. Wieder schritte, wenn wir von den Themen als Christusthemen ausgehen, Christus sich selbst voran, was wenig Sinn macht. Aber es wiederholt sich, was wir schon früher sahen: In der einen Stimme, diesmal im Alt, wird – und zwar wie dort in der Mitte: beim dritten und vierten von sechs Quartenschritten – die Tonfolge d-gis-e-a erkennbar, nur mit g statt gis, weil wir uns in D-Dur befinden. Es sind die Töne, die in Takt 2/3 Gottvater als Liebe darstellten und darauf zu prüfen sind, ob sie nicht so gut wie bei der vorangegangenen Engführung auch hier wieder aus dem vermeintlichen Christus- ein Gottesthema machen. Dieses Gottesthema begänne nicht mit einem Einzelton und Pausen, sondern mit einer Quarte (dem «regulären» Anfangs-d ist ein a vorangesetzt) und hätte somit sechs anstatt fünf Quartenerhebungen. Entgegen der Gepflogenheit begänne das Gottesthema ein Achtel *später* als das mit Einzelton und trinitarischer Pause versehene jubelnde Christusthema im Sopran. So, wie wir die beiden Themen *sehen*, befände sich also der durch sein Thema vertretene Christus zur Linken des Vaters, demnach für eine Darstellung seines Thronens scheinbar auf der falschen Seite. Aber genau dies wäre richtig, weil zu berücksichtigen ist, dass wir seitenverkehrt sehen. Sehen wir den Sohn links, so sitzt er rechts.⁷⁶ Die Takte 31 und 32 zeigen also – so meine These – den Sohn zur Rechten des Vaters (die neu in die Betrachtung einbezogenen Achtel) und nicht nur seine Erhöhung (die Sechzehntel). Die Fugenthemen und das auf das erste Präludienthema zurückgehende Erhöhungsmotiv wirken zusammen, um das in zwei Teilaussagen zerlegte Sedere / ad dexteram Patris darzustellen. Gleich wie Bach hat schon der Zeichner der folgenden Darstellung das Rechts-Links-Problem gelöst:



Der Sohn (mit Kreuz in der Gloriole) «links», d.h. rechts vom Vater; zwischen beiden die Taube, als Schemel arianische Gegner. Sp. 533: «Da der 109. Psalm die letzte der 10 Gruppen einleitet, in die der Psalter für den liturg. Gebrauch eingeteilt wurde, ist er im 12. u. 13. Jh. so häufig ill. worden, daß die Wiedergabe der zwei Figuren auf dem Throne mit der Taube dazwischen als eine der beiden bezeichnenden Bilderfindungen für die Darst. der Dreifaltigkeit im Abendland angesehen werden kann. Vom Psalter ausgehend übernehmen sie Stundenbücher, Antiphonare, Missale, auch Tafelbilder u. Skulpturen.»

Es sei nicht verschwiegen, dass meine Annahme einer Engführung mit einem Gottes- und einem Christusthema in diesen Takten nicht unproblematisch ist. Dürr, WK, S. 205 und 208, liest aus den in Abb. 42 zu Takt 31 gezeigten Noten nur gerade *ein* Thema heraus, das er mit der Note d und den drei Pausen im Sopran beginnen lässt, worauf es in den Alt wechselt und danach einen normalen Verlauf zeigt. Die auf den ersten Blick bestechende Lösung ist insofern mit einem gravierenden Mangel behaf-

Abb. 43.
Das Thronen des Sohnes
zur Rechten des Vaters

Illustration zum Anfang des Psalms 109, «Sede a dextris meis», Utrecht-Psalter, Utrecht UB Ms. 32, Reims um 830, wiedergegeben im «Lexikon der christlichen Ikonographie», hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Herder 1968 (Sonderausg. 1994), Bd. 1, Sp. 529.

Abb. 42 → S. 75

⁷⁶ Die gleiche Überlegung gilt natürlich auch für das die Fuge eröffnende und das sie beschliessende Alpha-Omega-Thema: Christus hat im Himmel seinen Platz rechts neben dem Vater, also erscheint er uns und damit auch im Notenbild links, weshalb für Auge (und Ohr!) das Thema mit dem Christus- und nicht mit dem Heilig-Teil beginnen muss.

tet, als die verbleibenden Achtelnoten, die ersten zwei (a-d) im Alt, die restlichen im Sopran, recht ordnungslos zusammengewürfelt wären. Auch *meine* These muss sich unbequemen Fragen stellen. Dass das *Sopranthema* nach dem ersten Ton mit einem Septimensprung anstatt einem Sekundenschritt abwärts weiterfährt, wird man, da diese Abstände auch sonst recht frei gehandhabt sind, wohl gelten lassen. Aber nur zwei statt fünf Quartenerhebungen sind auch für eine Engführung sehr wenig, besonders wenn die Stimme danach weiterläuft und, wie es scheint, sich in Unordnung verliert. Und was das von mir postulierte Gottesthema im *Alt* anbelangt, so bleibt vor allem erklärungsbedürftig, warum es nicht einfach, analog zu Takt 20, mit einer verlängerten Note d beginnt, zumal das davorgesetzte a nicht nur das Thema «verdirbt», sondern für das Ohr nicht einmal «nötig» ist, weil es zugleich auch von der linken Hand gespielt wird und nur einem an sich unbetonten Taktteil allenfalls ein Zusatzquäntchen an Gewicht verleiht. Man wird sich auch fragen, ob die Töne d-g-e-a ungeachtet ihrer vorverlegten Position in der Quartenkette – eine Konsequenz des nach D-Dur modulierten Themas – wirklich ein Gottesindikator sein sollen (dis-gis-e-a in E-Dur, Thema Nr. 14, sind bestimmt ganz normale Quartenerhebungen). Sie sind zwar im fraglichen Einsatz 18 sehr schön in die Mitte plaziert, liegen aber nicht mehr am Ende der Kette wie bei ihrem Erstvorkommen in A-Dur am Fugenanfang, wo sie direkt in die Vom-Himmel-hoch-Sexte übergangen, was sie als Liebestöne auswies.

Wenn ich trotz dieser nicht geringen Schwierigkeiten an meiner These einer Engführung eines Gottes- mit einem Christusthema festhalte und dabei das Gottesthema in den Alt setze, so geschieht dies im Hinblick auf das Gesamtbild, das entsteht, wenn wir die beiden Stimmen der Takte 31 und 32 zusammen aufzeichnen und zeigen, woraus sie sich entwickeln.

Abb. 44.

Das Thronen Christi zur Rechten des Vaters: eine Weiterentwicklung der in Takt 30 gezeigten Auferstehungsnoten



Die roten Töne links (Auferstehung) fächern sich rechts (beim Thronen) auf zwei Stimmen auf

Die beiden Oberstimmen von Takt 31 greifen auf Takt 30 mit seinen Auferstehungsnoten zurück. Was in Takt 30 einstimmig vorgetragen wird, findet sich (mit wenigen Oktavverschiebungen) Ton für Ton wieder in Takt 31 und ist dort in schöner Regelmässigkeit auf zwei Stimmen verteilt. Die beiden enggeführten Stimmen stellen den Vater und den Sohn dar. Der Vater (Alt) *ist* links, der Sohn (Sopran) *ist* rechts (wir sehen sie seitenverkehrt). Der Sohn sitzt also richtig auf der rechten Seite des Vaters.

Merkwürdig an unserem *Gottesthema* bleibt, dass seinem «eigentlichen» Beginn eine Note a vorangeschaltet ist. Das führt zwar zu einer schönen Übereinstimmung mit den Anfangstönen a-d der Auferstehungsfigur im Sopran von Takt 30. Soll dies aber ausreichen, dem Fugenthema einfach einen Ton voranzustellen, der im Grunde nicht zu ihm gehört? Nach Bach ja. Wie ernst es ihm mit diesem Zusatzton ist, obwohl man ihn im Grunde nicht einmal hört, zeigt seine Verdoppelung: Bach lässt ihn als Achtel in der rechten Hand spielen, obwohl er als Posaunensechzehntel schon in der linken Hand erklingt. Damit strapaziert er sein Fugenthema so, dass es selbst von einem eminenten Musikwissenschaftler wie *Dürr* nicht mehr wahrgenommen wird und dass die Ausgabe des Henle-Verlages das Thema aus dem a der Posaunentöne hervorgehen lässt und das viel wichtigere andere a als überflüssig streicht (gezeigt bei Abb. 46). Als Musiker hat man seine liebe Mühe mit diesem a. Wie aber, wenn wir theologisch an diesen Ton herangehen und versuchen, ihn als eine Darstellung der *rechten Hand Gottes* zu verstehen? Auch das ist nicht unmittelbar eingängig. Wie soll Gott, der durch sein Thema «dargestellt» wird, zusätzlich noch eine Hand haben? Und die Hand selber – sie hat nicht einmal Finger und schaut, wenn man will, aus dem Kopf des Themas heraus, es mangelt ihr an jeder Realitätsnähe. Genau

Abb. 46 → S. 79

um einen Ton nach oben versetzten «Vom Himmel hoch». Eingerahmt werden die Sechzehntel von den bereits früher erkannten Posaunenmotiven. Zusammen mit dem hoch oben ertönenden Gesang des Halleluja fügen sie sich zum Gotteslob zusammen (vgl. die Erwähnung der Posaunen in Psalm 150: «das grosse Halleluja», mit dem der Psalter abschliesst).

Was hier nach den Ostertakten dargestellt ist, ist also das Thronen (erhöhtes Sitzen) Christi zur Rechten des Vaters, und was wir dazu hören, ist das *Halleluja* zusammen mit den Posaunenchören. In den Engführungen T. 20f. und 31f. ist Gott untrinitarisch, d.h. ohne Christus- und ohne Geistteil dargestellt – auch in der Textvorlage tritt Gott beidemal als Vater auf, d.h. als Person.

Abb. 46.
Das Sedere Christi ad dexteram Patris, Zusammenfassung



Die Aussage «sedet ad dexteram patris» ist auf die drei Stimmen verteilt. Das Thronen (erhöhtes Sitzen) wird durch den Bass ausgedrückt, dass Christus sich zur rechten Hand Gottes befindet, ist Aussage der Oberstimmen. Mit der Note cis oder d ist die Auferstehung Christi abgeschlossen, was folgt, ist das österliche Halleluja (Gotteslob), im Durteil zweimal, im Mollteil (s.u.) weitere viermal ohne Worte «gesungen».

Bach schreibt die Note a zweimal (Faksimile: S. 146), weshalb sie mit beiden Händen zu spielen ist und eine Geste mit der rechten Hand resultiert, die Ausgabe des Henle-Verlages vereinfacht (s. auch die Fingersätze!) und lässt die Hand Gottes possierlich aus der Posaune heraus schauen:



Abb. 47.
Die gesungene Halleluja-Sequenz von Satz 6 (Versus 5) der Kantate «Christ lag in Todes Banden»



Die Mönche wären wohl tief erschrocken, hätten sie sich anhören müssen, wie der 20-jährige Bach mit ihrem zarten alleluia umgeht (vgl. insb. den Duodezimensprung am Ende)!

82 Das Festhalten an den Gottestönen d-g-e-a trotz veränderter Tonart hat eine Parallele in der Führung des zugehörigen Basses (fis-g-a-h-a-g). Wenn die für das Thronen heraufzusetzenden Töne in A-Dur e-fis-g-a-g-fis lauten, lauten sie in D-Dur a-h-c-d-c-h. Die Heraufsetzung um einen Ton ergäbe also eigentlich h-c-d-e-d-c und nicht fis-g-a-h-a-g. Wenn Bach e-fis-g-a-g-fis zu fis-g-a-h-a-g erhöht, berücksichtigt er also die inzwischen erfolgte Modulation von A- nach D-Dur nicht, sondern scheint mit einem Fortwirken des Bewusstseins für die Grundtonart zu rechnen. Dass wir, zumal nach dem Fanfarenmotiv, die Heraufsetzung als einleuchtend empfinden, zeigt, wie richtig sein praktischer Weg ist.

2. Der Moll-Teil: die Zeit zwischen Ostern und Christi Himmelfahrt (Takte 33–41/2)

Der zweite Teil der Sechzehntelbewegung umfasst neun Takte gegenüber den zehn des ersten Teils. In einem *ersten Abschnitt* von drei Takten, das sich mit der von fis nach h fallenden Quinte des Soprans in Takt 33 gleich zu Beginn von D-Dur nach h-Moll wendet, treten wir in die nachösterliche Zeit ein. Das Auffälligste an dieser Taktgruppe ist, dass sie ganz vom *Halleluja* ausgefüllt ist. Die einzelnen Rufe sind zu einer wunderbaren Sequenz zusammengefügt, die man allerdings nur wahrnimmt, wenn man ihr recht verstecktes erstes, im Sopran liegendes Glied erkennt. Sie führen die beiden Hallelujarufe weiter, die zum Thronen Christi ertönen (Abb. 46). Die Rufe dieses Abschnitts sitzen genau am richtigen Ort, hat das Halleluja doch seit je «seinen eigentlichen Ort in der Zeit nach Ostern».⁸³ Das im Bass ertönende *Fugenthema* ist in Anpassung an das Halleluja verlängert und weist sieben anstatt der üblichen fünf Quartenschritte auf, worin vielleicht gleichzeitig zum Ausdruck kommt, dass wir uns allmählich Pfingsten nähern. Der Sopran ändert nach seinem Halleluja die Richtung und steigt zunächst von ais nach ais auf und schliesslich von h nach h ab (Abb. 48).

Abb. 46 → S. 79



Abb. 48.
Erstes Abschnitt, Oberstimmen:
Österliches Halleluja und
Umgestaltung des Inkarnations-
motivs zum Sextenzug

Die von fis nach h fallende Quinte des Soprans löst, wie wir weiter sehen, gleich anschliessend im *Alt* drei vom Halleluja überdeckte *Sextenzüge* aus, die mit ihren Ausgangspunkten d, cis und h um eine Sekunde nach unten gegeneinander verschoben sind. Da ihr jeweils erster Ton auftaktig ist, bleibt in ihnen stets auch die Quinte mithörbar («Quint-in-der-Sext» könnte man sie nennen). Die Sexten erinnern an das «Vom Himmel hoch», jedoch wird dessen Ausgangspunkt a noch nicht hier, sondern erst später erreicht. Trotzdem scheint es schon jetzt, als könnten diese Sexten durch Voransetzung von zwei Himmelstönen aus der Inkarnationsquarte entstanden sein. Das schon in den Ostertakten (T. 29ff.) verlassene und für die nachösterliche Zeit nicht mehr passende ursprüngliche Inkarnationsmotiv wäre demnach *abgewandelt* zu einem Motiv, das immerhin noch immer die Herkunft des Inkarnierten aus dem Himmel andeutet.

Das folgende *mittlere Abschnitt* ist ein kleines Wunderwerk für sich. Das abgewandelte Inkarnationsmotiv ist nun in den *Bass* gelegt, und das Geschehen wird jetzt trotz immer noch vorhandener Sexten noch mehr als zuvor von der Quinte beherrscht: An den besonders ausgesetzten Stellen 1 und 4 ist nur noch die Quinte vorhanden, und es werden auch *Quintenzirkel* hörbar: h – e (1), e – a (2), a – dis (3); dann wieder cis – fis (4), fis – h (5), h – eis (6); schliesslich d – gis (7), gis – cis (8).

⁸³ Martin Klöckener, AL, unter «Alleluia».

Abb. 49.
Mittleres Abschnittchen, Bass:
Überhandnehmen der Quinte.
Ansteigende Sequenz trotz
«ewigem» Fall



Die Quinten sind so angelegt, dass aus ihnen der grösstmögliche Fall in die Tiefe resultiert: acht Quinten oder vier Oktaven wären es, würde die Bewegung nicht durch zwei Schaltstellen auf einen Abstieg von zwei Oktaven reduziert. Diese beiden Schaltstellen bewirken ausserdem, dass eine dreifache Sequenz entsteht, eine tonstufenmässig *ansteigende* notabene, in der Figurenlehre *Klimax* oder *Gradatio* genannt (vgl. in der obigen Zeichnung die Pfeile beim jeweiligen Beginn der Sequenz). Der Fall in die Tiefe verbindet sich mit einem Streben in die Höhe. Die letzten Töne des Abschnittchens im Bass (8) entsprechen nun ganz deutlich dem Beginn des Inkarnationsmotivs mit den vorangesetzten zwei Himmelstönen (nun freilich fis-Moll), nur dass diese beiden jetzt nicht mehr einer eigenen Stimme angehören.

Abb. 50.
Detail: Vergleich von Takt 39 mit
Takt 22/3



T. 39: Die Quarte ist durch Voranstellung der Töne a und gis zur Sexte geworden; zum metrischen Ausgleich entfällt der Wiederanstieg d-e.

Die beiden teilweise kanonisch geführten *Oberstimmen* (Abb. 51: 1/4, 2/5, 3/6) senken sich ebenfalls nach unten, wenn auch viel langsamer als der Bass. Trotz dieser Bewegung entstehen auch hier wieder aufsteigende Sequenzen. Durch sie hindurch klingt eine Erinnerung an das Fugenthema an: h (entsprechend dem Einzelton) – fis-h-(gis)-gis-cis-(a)-a-d-(h), und weiter: h-e-(cis)-cis-fis-(dis)-dis-gis-(eis).

Abb. 51.
Mittleres Abschnittchen, Oberstimmen:
dem Fugenthema nahestehende
ansteigende Sequenz (1–6).
Beachte die Regelmässigkeit der
Anordnung: 1 Alt, 2 Sopran, 3 Alt,
4 Sopran, 5 Alt, 6 Sopran.

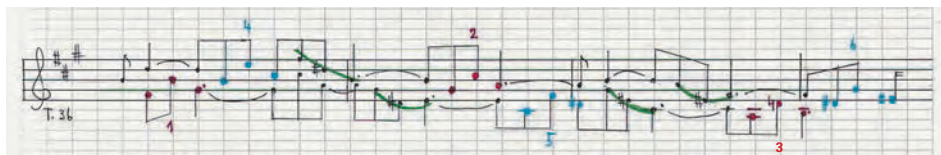


Abb. 35 → S. 62

Genau in der Mitte des Moll-Teils, in Takt 37, Takt 38 noch streifend, erklingt, wie wir weiter sehen (Abb. 52), in den Oberstimmen (jetzt als h-e-a-dis, vgl. Präludium T. 4/5) das dritte *Präludienthema*, das uns schon in der Engführung der Einsätze 8 und 9 begegnete und dort wie schon im Präludium als Glaubensthema zu deuten war (Abb. 35). Wieder wandert es zwischen den Stimmen hin und her. Ausserdem füllt es mit seiner Kreuzfigur (rote Striche) den gegebenen 9/8-Takt mit dem idealen Mass von drei Noten, die selber wieder die Drei in sich tragen (Punktierung), was wohl als Trinitätshinweis gelten darf. Gleich anschliessend, in den Takten 38 und 39, werden als Folge der aufwärtsgerichteten Sequenz die Glaubensteine um einen Ton angehoben. Sie lauten nun cis-fis-h-eis und stimmen, da die Noten fis und eis nach oben und nicht nach unten gehen, leicht erkennbar auch mit den Tönen der noch über dem Glauben stehenden Liebe überein (vgl. schon die Beobachtung zu Präludium T. 2).

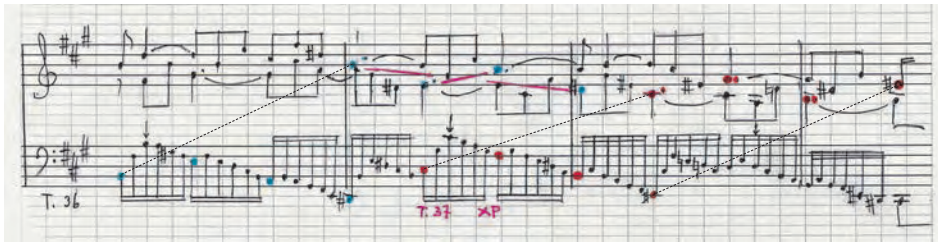


Abb. 52.
Mittleres Abschnittchen:
Glaube und Liebe,
gezogen von Christus

Blau (T. 37): Glaube Rot (T. 38): Glaube erhöht (zugleich Liebe)⁸⁴

Und nun bietet sich aufmerksamer Betrachtung nach dem Kanon der Oberstimmen gar ein zweiter Kanon dar, ein ganz besonderer, indem das auf Sopran und Alt verteilte dritte Präludienthema *vom Bass vorweggenommen* wird, wenn wir uns auf dessen mit dem Taktschlag gehende Töne konzentrieren. Der Abstand beträgt genau einen Takt, das Intervall eine (zwei) Oktave(n). Der Vorgang spielt sich zweimal ab. Es ist also die Christusstimme, die trotz ihres Falls in die Tiefe mit ihrer Klimax den Glauben nach sich und nach oben zieht.⁸⁵

Ab Takt 38, 8. Sechzehntel bereitet der Bass schliesslich das dritte und letzte Abschnittchen vor, indem er, in 18-töniger Bewegung auf den tiefsten Punkt zufallend, zum Abschluss das *«Vom Himmel hoch ...»*, nun in seinen Originaltönen, allerdings in fis-Moll, wiederholt (Abb. 53: a-gis-fis-eis-dis-cis).

Gleich mit dem Beginn des *Schlussabschnittchens* enthüllt sich der von langer Hand vorbereitete Gedanke Bachs. In einer grossartigen Schubumkehr wird die fallende Sexte a – cis zur steigenden Sexte cis – a umgeformt (Abb. 53). Die Bewegung spielt sich jetzt bezeichnenderweise im Sopran ab, um zwei Oktaven nach oben versetzt, und weist himmelwärts. Das in die tiefste Tiefe gefallene *«Vom Himmel hoch, da komm ich her»* hat seine Entsprechung, seinen Gegenpol gefunden. Diese Entsprechung kann nichts anderes sein als *Christi Himmelfahrt*. Die Figur liegt, wenn man will, sogar standortrichtig in den Takten 39/40⁸⁶, zehn Takte (Tage?) vor Pfingsten, Pentekoste: 49/50. Sie hat wieder die 18 auf Jesus hinweisenden Töne, diesmal angelegt als *Kette von drei aufsteigenden Sextenzügen*. Damit entsteht ein sinnvolles Spannungsverhältnis nicht nur zum unmittelbar vorangegangenen Bass selber, sondern auch zu den drei fallenden Sechsergruppen des Alts in den Takten 33 und 34 (Abb. 48). Die beiden Aussenabschnittchen des Mollteils erweisen sich daher als zusammengehörig. Die Zusammengehörigkeit wird noch dadurch unterstrichen, dass auch wieder im Schlussabschnittchen das auf sieben Quartenschritte erweiterte Fugenthema, das im Mittelabschnittchen fehlte, miterklingt. Die restlichen Töne des Soprans sind nicht mehr symbolträchtig wie die ersten, tragen aber an die architektonische Schönheit der Figur bei.

Abb. 53 → S. 83

Abb. 48 → S. 80

84 Vgl. Seeberg, Bd. IV/1, S. 280 (im Kontext der Behandlung Luthers): «Der Glaube ist also ein Denken und Wollen. Während aber das natürliche Denken und Wollen seinen Stoff aus der sinnlichen Empirie empfängt, wird dem Glauben sein Stoff durch transzendente Empfindung zugeführt. Es wird zuerst die Vernunft *yyn eyn new liecht vorandert* und sie zieht dann den ganzen Menschen mit sich: *Denn wo die vornunft hyngheet, da folget der wille hynnach, wo der wille hyngheet, da folget die lieb, lust hynnach.*» Der Glaube wird damit zur Liebe sublimiert. So schon Augustinus: «Throughout, A. differentiates between faith as the initial phase and love as its completion» (TeSelle in AL 2, Sp. 128 zu *«Crederet»*).

85 Bereits im Präludium ging Christus jeweils dem Glaubenskreuz voran, auch dort waren es ausgewählte Töne (Spitzentöne), die den Zusammenhang herstellten. Nur leitete sich im Präludium der Glaube aus dem Christusthema selber (genauer: seinem zweiten Teil) ab, während sich sein Motiv hier aus dessen Umkehrung (dem Inkarnationsmotiv bzw. dessen Umgestaltung und Weiterverarbeitung) ergibt. Hier wie dort wurzelt der Glaube gewissermassen in Christus selbst.

86 Zur 39 als einer Zahl der Überwindung i.S. von Off. 3,21 s. S. 29f.

Abb. 53.

Schlussabschnittchen: Das auf seinem Tiefpunkt angelangte «Vom Himmel hoch» und Christi Himmelfahrt

The image shows a musical score for two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. Both are in the key of D major (two sharps). The left staff is labeled 'Abschluss des Falles' and the right staff is labeled 'Schubumkehr: Christi Himmelfahrt'. Below the staves, it says 'Beidemale drei Sechsergruppen: 13 Töne (IH, Jota, Eta)'. The score consists of a series of notes and rests, with some notes marked with '1' above them, indicating a specific rhythmic or melodic pattern.

Abb. 52 → S. 82

Es bleibt das *Mittelabschnittchen* mit seiner auffälligen Klimax zu *deuten* (Abb. 52). Was besagt jene Bassequenz (h – cis – d), die sich der tiefen Fallbewegung entgegenstemmt und zusammen mit der eigenen Bewegung die anderen Stimmen zuerst einen und dann nochmals einen weiteren Ton nach oben führt? Und: Lassen sich die Klimax und der zwischen dem Bass und den Oberstimmen bestehende Kanon und überdies das in diesem Gebilde aufscheinende Glaubenskreuz h – e – a – dis zusammen als ein sinnvolles Ganzes verstehen? Allem zuvor aber doch wohl dies: Warum steht dieses zweifellos wichtige Mittelabschnittchen mit seinem vermutlich lehrhaften Inhalt eigentlich zwischen Ostern und Himmelfahrt, wo Christus den Seinen nur noch sporadisch erscheint?

Es ist sicher nicht abwegig, wenn wir uns für diese schwierigen Fragen, zumal auch die Vorfrage, am Kirchenjahr zu orientieren versuchen. Wir befinden uns, von der Komposition dorthin getragen, in der nachösterlichen Zeit, in der sich die Liturgie der lutheranischen wie der katholischen Kirche der Erscheinungen Jesu erinnert und dazu das Gedächtnis an seine Auferstehung und den Kreuzestod wachhält, im späteren Verlauf aber vor allem seiner *Abschiedsreden* an die Jünger gedenkt, die, wie wohl vor der Passion gesprochen, jetzt, vor dem Abschied von Himmelfahrt, ihre besondere Aktualität erhalten. Ein kurzer Überblick vor allem über die *Evangelientexte*, die der Liturgie dieser Sonntage zugrundeliegen, unter Nennung der Kantaten, die Bach zu ihnen komponierte, scheint mir angebracht zu sein, um für die Deutung etwas festeren Boden zu gewinnen.⁸⁷ Christi Himmelfahrt und Pfingsten sind nachfolgend weggelassen, da sie wegen ihrer ausgeprägten Figurensymbolik aus sich selbst gedeutet werden konnten. Der sechste Sonntag nach Ostern, obwohl nach Himmelfahrt gelegen, soll jedoch zur Abrundung hier noch mitangeführt werden.

Übersicht über die Liturgie der Sonntage zwischen Ostern und Pfingsten⁸⁸:

Erster Sonntag nach Ostern (Quasimodogeniti):

Joh 20, 19–31 bezieht sich mit dem Bericht über den Unglauben des Thomas zurück auf die Passion und Ostern. Kantaten: Halt im Gedächtnis Jesum Christ (BWV 67); Am Abend aber desselbigen Sabbats (BWV 42).

Zweiter Sonntag nach Ostern (Misericordia Domini):

Joh 10, 11–16: Ich bin der gute Hirte. Reminiszenz an Kreuzigung in der Epistola: 1 Petri 2,21–25. Kantaten: Du Hirte Israel, höre (BWV 104); Ich bin ein guter Hirt (BWV 85); Der Herr ist mein getreuer Hirt (BWV 112).

Dritter Sonntag nach Ostern (Jubilate):

Joh 16, 16–23: Abschiedsreden Jesu: Eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden. Kantaten: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (BWV 12, nach Dürr, S. 349 bereits am 22. 4. 1714 uraufgeführt, d.h. als *einzige dieser Kantaten* deutlich vor dem Wohltemperierten Klavier entstanden); Ihr werdet Weinen und Heulen (BWV 103); Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen (BWV 146).

⁸⁷ Bachs Kantatenschaffen setzte ein umfassendes liturgisches Verständnis voraus. Obwohl fast alle der nachfolgend genannten Kantaten nach Dürr erst in den Jahren 1724 und 1725, also kurz nach unserer Fuge entstanden sind, ist es daher naheliegend, wenn auch wir uns an dieser sehr schwierigen Stelle an der Liturgie orientieren. Es gilt das Glatteis unnötiger subjektiver Interpretation tunlichst zu meiden.

⁸⁸ Vgl. Dürr, Kantaten, Bd. 1, S. 332ff.; Schott, Römisches Sonntagsmessbuch.

Vierter Sonntag nach Ostern (Cantate Domino):

Joh 16, 5–15: Abschiedsreden Jesu: So ich nicht hingehe, so kommt der Tröster nicht zu euch. Kantaten: Wo gehest du hin (BWV 166); Es ist euch gut, daß ich hingehe (BWV 108).

Fünfter Sonntag nach Ostern (Rogate):

Joh 16, 23–30: Abschiedsreden Jesu: So ihr den Vater um etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird ers euch geben. Kantaten: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (BWV 86); Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen (BWV 87).

Sechster Sonntag nach Ostern (Exaudi):

Joh 15, 26–27; 16, 1–4: Abschiedsreden Jesu: Der Geist der Wahrheit wird kommen; die Jünger werden verfolgt werden. Kantaten: Sie werden euch in den Bann tun (BWV 44 und, mit gleichem Titel, BWV 183).

Keiner der obigen Texte steht dem Fall der Musik in die Tiefe und der ihn überwindenden Klimax des Mittelabschnittchens wohl näher als die Evangelienlesung Joh 16,16–23 zum dritten Sonntag nach Ostern (Jubilate). Ich folge nachstehend diesem Text in der Originalübersetzung *Luthers*⁸⁹:

«Ihesus sprach zů seinen Junngern: Über ein klaines, so werdet jr mich nicht sehen, und aber über ein klaines, so werdet jr mich sehen, denn ich gee zům vatter. Da sprachen etliche under seinen jungern undernander: Was ist das, das er saget zů uns <über ein klaines so werdet jr mich nicht sehen, und aber über ein klaines, so werdet jr mich sehen, und das ich zum vatter gehe?> Da sprachen sy: Was ist das, das er saget <über ein klaines?> wir wissen nicht, was er redet. Da mercket Jhesus, das sy in fragen woltten, und sprach zů in: Davon fraget jr undernander, das ich gesagt hab <über ein klains, so werdet jr mich nicht sehen, und aber über ein klaines, werdet jr mich sehen>. Warlich, warlich ich sage euch: jr werdet weinen und heulen, aber die welt wirt sych frewen, jr aber werdt traurig sein, doch eur traurikait sol zur freud werden. – Ein weib, wenn sy gepürt, hat sy traurigkeit, denn jr stund ist kommen, Wenn sy aber das kind geporn hat, dencket sy nicht meer an die angst umb der freud willen, das der mensch zůr welt geporn ist. Und jr habbt auch nun traurigkait, aber ich will euch wider sehen und eur hertz sol sych frewen, und eure freude sol niemant von euch nemen, und an dem selbigen tag werdet jr mich nichts fragen». Soweit die Übersetzung Luthers.

Weinen, Heulen, zur Schadenfreude der Welt, dies käme im langgezogenen Fall der Stimmen zum Ausdruck. Aber es bleibt nicht beim Fall. Es folgt vielmehr ewige Freude, ausgedrückt in der nach oben gerichteten Sequenz: der Klimax. Die Aussage wäre der tiefsten Stimme (zu denken als Bariton) als der Stimme Christi (Vox Christi) anvertraut, die die ausgewählten Töne der Oberstimmen (es sind nicht alle) nach sich zieht. Dass die Stimme Jesus gehört, ist erkennbar am umgeformten Inkarnationsmotiv (Geistquinten und Quinten-in-der-Sext), das – verdreifacht – den jeweils 18 Sechzehnteln (IH = iota eta = Jesus) der Bewegung zugrundeliegt. Diese Figur erscheint dreimal (das dritte Mal verkürzt), trotz des Ganges in die tiefste Tiefe jedesmal einen Ton höher (Abb. 49, 52). Der Gegensätzlichkeit des Evangelientextes – Trauer, gefolgt von Freude – entspricht die spannungsgeladene musikalische Figur.

Nun verbindet sich Bachs Klimax aber auch noch mit einem Kreuz. Dürfen wir dieses in die Gesamtfigur eingeschriebene Kreuz als ein *Glaubenskreuz* auffassen, so zieht in diesem Kanon *Jesus* – er ist einen Takt voraus – den Glauben hinter sich her (Abb. 52). Dies geschieht genau in der Mitte des Moll-Teils, nämlich im Christus-Takt 37 (XP, Chi-Rho = griechisches *Christusmonogramm*, aufgelöst als lateinisches

Abb. 49 → S. 81; Abb. 52 → S. 82

⁸⁹ Weimarer Ausgabe, Bd. 10, 1, 2, S. 249ff.

x + p)⁹⁰ und wiederholt sich im nachfolgenden Takt noch einmal, um einen Ton nach oben versetzt. Jesus zöge also den Glauben in einer Bahn nach oben, eine Deutung, die durchaus seiner Sendung als «Anfänger und Vollender des Glaubens» (Hebr 12,2)⁹¹ sowie den vielen Bibelstellen entspreche, die über Jesu Insistieren auf dem Glauben an Gott und an ihn selber handeln und den Glauben an ihn zu einem Kennzeichen des Christentums gemacht haben (z.B. Joh 14,1: «Glaubt an Gott und glaubt an mich», weitere s. *Bibel-Lexikon*, Sp. 593).

Bei Bach fügen sich Klimax und Glaubenskreuz zu einer einmalig schönen musikalischen Einheit zusammen. Wir aber müssen uns fragen, ob dieses Kreuz wirklich noch zum obigen Johannestext gehört oder ob es, wie ich das lange annahm, nur schmückende Zutat ist. Kein geringerer als *Luther* gibt die Antwort, indem er gleich zu Beginn seiner Predigt über das Evangelium eben dieses dritten Sonntags nach Ostern auf die Bedeutung des *Glaubens* hinweist und damit den gesuchten Zusammenhang zum Begriffspaar Trauer / Freude herstellt. In unmittelbarem Anschluss an seine Übersetzung des Evangelientextes (s.o.) fasst er die nachfolgende Predigt wie folgt zusammen (Auszeichnungen durch den Verfasser):

«Summa.

1 Ein *rechtgschaffener warhafftiger glaub* wirt geprüft und bewert in der anfechtung, denn da duncket uns, wie Christus ferne von uns sey.

2 Die anfechtung ist uns dester bitterer und kompt uns saur an, Darumb das wir uns duncken lassen, Gott stee auff yener seyten bey unsern widersachern und verfolgern, Darumb spricht Christus hye zů seinen Jungern, Die welt wirt sich frewen, jr aber werdet traurig sein.

3 Aber aus dem wort haben wir widerumb ein trost, da er spricht: Doch eur traurigkait sol zůr freude werden, Der *glaubigen* und frommen traurigkait ist nur zeitlich, aber jre freude weret ewig. Der ungläubigen und gotloßen freude ist zeitlich und vergenklich, aber jre traurigkait hat kein ende, sondern weret ewigklich.

4 Yn aller anfechtung und widerwertigkait sollen wir uns mit dißem gleichnus trösten, Wellyches hye der Herr sagt von dem weib, das in kindes nōtten ligt.»

Im ausführlichen Predigttext konzentriert sich Luther zunächst auf Christus und den Kreis seiner Jünger und macht den Text durch Zusätze dem Hörer verständlich. «... Unnd diße wort hie hat der Herr Christus zů seinen jungern gesagt nach dem abendmal, ehe er gefangen ward, die wōllen wir besehen. «Über ein kleins», spricht er, «werdet jr mich nicht sehen», denn ich werde gefangen werden, unnd man wirt mich zu dem tod überantworten, Aber es wirt nicht lang werden, Dyße klaine zeit über werdet jr traurig sein, *Aber hanget nu fest an mir unnd folget mir*, es wirt bald ein ende haben. Drey tag wird ich im grabe ligen, da wirt sich die welt frewen, gleich als hett sie nun gewonnen, jr aber werdet trawren, heulen und weynen. «Aber über ein klaines werdet jr mich sehen, denn ich gee zů dem vatter», das ist, am dritten tage werde ich widerumb auffersteen, da werdet jr euch frewen, unnd eure freude sol niemandt vonn euch nemen, Unnd es wirt nicht ein freude seyn von dreyen tagen,

90 Die Auflösung des griechischen XP (ChiRho) in das lateinische xp mit dem Zahlenwert 37 ist nicht so barbarisch, wie es den Anschein macht, weil die 37 über herausragende mathematische Besonderheiten verfügt. Vgl. hierüber Helga Thoene, Johann Sebastian Bach, Sonata a-moll – BWV 1003, S. 30.

91 Zu «Anfänger» vgl. Stuttgarter Erklärungsbibel, S. 1591 zu Hebr 12,2: «Er [Jesus] ist der «Anführer» (so richtiger statt Anfänger) des Glaubens, weil er auf dem Glaubensweg *vorausgeht*, und der Vollender, weil er nicht nur selbst ans Ziel gelangt ist, sondern als der Hohepriester auf dem Thron Gottes auch die Macht hat, die Seinen zur Vollendung zu führen.»

wie der welt freude ist, sondern ein ewige freud. Also hat nun der Euangelist Johannes den tod und die aufferstehung Christi gar fein inn diße wörter gefasset, da Christus sprycht: «Über ein klaines, so werdet jr mich nicht sehen unnd aber über ein klaines, so werdet jr mich sehen, denn ich gee zum vatter.» (S. 250/1)

Später weitet Luther das zu den Jüngern Gesagte auf alle Christen aus (S. 254), bezieht das Weinen und Heulen auf Fährnisse aller Art, spricht vom stündlin, da Christus auch in unserm Leben fehlt, und rät, «auff Gott allaine zů trawen und sich zů verlassen. Darumb wenn nun solchs kumpt, werden wir unns nichtt darein richten können, werden es auch nicht versten, es sey denn, das uns Christus selbs aufferwecke und mundter mache, Und das sein auffersteung inn uns krefftig werde und all unser tün zů drimmern [Trümmern] gehe und gar nichts sey.» Und (S. 255): «Das alles geedt dahin, das wir gewonen [gewöhn] sollen *allain auff Christum zůbawen* und uns gar auff kain andere werck, auff kain andere Creatur weder im himel noch auff erden verlassen, inn dem namen allaine werden wir erhalten und selig, sunst inn kainem andern.»

Kurz vor Schluss kommt er, nachdem er ihn des öftern der Sache nach umschrieben hat, nochmals auf den Glauben zurück (S. 258): «du müßt in ein stündlin kommen, da Christus nicht bey dir steet und nicht mit dir stirbet, da du dir selbs nicht helfen kanst, wie das weib, das in Kindes nōtten liggt, wenn das geschyhet, denn so kumpst du zům vatter, das ist, Gott erfülledt dich mit seiner krafft und macht einen newen menschen aus dir, der sich darnach nichtt meer fürchte, des wesen auch alhye eyn himmlisch wesen ist, wie es Paulus nennet. *Und das hebt sich hye an im glauben.* Da wirstu denn mütig und keck und sagest wie der Prophet im Psalm: «Ich fürcht mich nicht vor hundert tausent volcks», «Und ob ich schon wandert im finstern thal, fürcht ich kein unglück», Warumb das? Darumb, das du zum vater kommen bist. Wer kan nun Gotes almechtikait nider stossen? Niemants. Ey, so kan dir auch niemants thün, noch yrgent ein schaden zů fügen.»

Der Hinweis auf die Predigt Luthers mag genügen, zu zeigen, dass der angeführte Johannestext nicht nur vom Leiden und der ihm folgenden ewigen Freude handelt, sondern wesentlich auch vom Glauben.⁹² Damit ist der Zusammenhang zwischen dem von Luther erläuterten Johannestext und der Darstellung Bachs hergestellt. Das von Christus nach oben gezogene Kreuz ist innerhalb einer Fall und Aufstieg zeigenden Figur sinnvoll gerade dann und wohl nur dann, wenn wir es, wie bereits geschehen, als *Glaubenskreuz* auffassen.

Die den Glauben in die Abschiedssituation einbeziehende Predigt Luthers hilft uns sehr, Bachs Bewegung der Christusstimme und des Kreuzes zu verstehen, aber sie weckt auch Erwartungen, müssten doch in einer perfekten Darstellung auch die *Jünger* zu finden sein, um die sich Christus sorgt. Schliesslich geht es nicht um den Glauben an sich, sondern um ihren Glaubensweg, der hier nachzuzeichnen wäre. Sie müssten, da die Christusstimme im Bass liegt und zwischen dem Ziehenden und den Gezogenen zu unterscheiden ist, in den nach oben verlaufenden Oberstimmen zu identifizieren sein und daher aus Abb. 52 herausgelesen werden können. Die Aufgabe ist nicht einfach, aber mit einigem Nachdenken lösbar. Ich zeige nachstehend meinen Lösungsversuch.⁹³

Abb. 52 → S. 82

92 Dem hier ausführlicher dargestellten Luthertext zu Joh 16, 16–23 liessen sich weitere Texte von Johann Gerhard («Postilla», Jena 1613), August Pfeiffer («Evangelische Christenschule», Leipzig 1710), Johann Arndt («Schriften», Giessen 1735) zur Seite stellen, die laut Nachlassverzeichnis zu Bachs Bibliothek gehörten. Vgl. die grundlegenden Begleittexte Manfred Schreiers zu den Kantaten «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» und «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen», die er neben manchen anderen Einführungen an Helmuth Rillings Gesamteinspielung der Bach-Kantaten beige-steuert hat. Es ist sehr zu bedauern, dass die Stimme dieses Kommentators in den später eingespielten Kantaten verstummt ist.– Auch die Stuttgarter Erklärungsbibel weist deutlich auf die Gefährdung des Glaubens hin, die durch «den Weg, den Jesus jetzt antritt», entsteht. Der entsprechende Kommentar findet sich schon nach Joh 14,4.

umgestaltete Sechsergruppen enthält der Moll-Teil (mitdargestellt in Abb. 55 zu den 153 Fischen bzw. zum Namen Bachs). In insgesamt 37 Sechsergruppen wäre also das sechste Weltzeitalter, dasjenige Christi, präsent gemacht, und genau in der 31. Gruppe (31 = PNC = Pro Nobis Crucifixus) würde das ‹Vom Himmel hoch, da komm ich her› seinen tiefsten Punkt erreicht haben, ehe die Bewegung in die Himmelfahrtsfigur, welche die letzten 6 Sechsergruppen anführt, umschlägt. Die letzten Töne, Sopran Takt 41, würden als nicht mehr dem Sechserrhythmus zugehörige Kadenz ausserhalb der Zählung bleiben. 37 Sechsergruppen also insgesamt – gewiss ein passendes, leicht deutbares Resultat: Chi-Rho, Christus, freilich aber auch ein Resultat, das an das Zählen, das sehr oft auf eine Interpretation musikalischer Abläufe hinausläuft, keine geringen Anforderungen stellt.⁹⁵

Abb. 55 → S. 90

Trotz der Zusammengehörigkeit von Dur- und Mollteil des Sechzehntelraumes von Takt 22/23 bis Takt 42 erstes Viertel – in ihm verläuft das *Erdentleben* Christi von seiner *Inkarnation* bis zur *Himmelfahrt*⁹⁶ – ist doch jeder Teil wieder auf seine besondere Art ausgezeichnet. Der Dur-Teil, der mit der Inkarnation beginnt und mit der Auferstehung und dem Thronen Christi beschlossen wird, ist es dadurch, dass er das Zentrum der Fuge bildet. 22 Takte gehen ihm voraus, 22 Takte folgen ihm nach, seine insgesamt 10 Takte bilden der Wichtigkeit ihrer Aussage gemäss die Fugemitte.⁹⁷

Nicht zentral wie der Dur- liegt der Mollteil der Sechzehntelbewegung. Er erhält seine Auszeichnung – und seine besondere Bedeutung! – durch die 153 Fischchen, mit denen Bach ihn bevölkert. Zu den Erscheinungen des Auferstandenen gehörend, beginnen sie am richtigen Ort, nämlich gleich nach dem Thronen Christi, mit dem die Osterdarstellung abgeschlossen wurde. Ohne sie wären nur die Jünger, nicht aber die Gemeinde, von der Luther in seiner Predigt ebenfalls handelt, in Bachs Darstellung eingeschlossen. Wir erhalten sie, wenn wir die einzelnen Anschläge des Mollteils richtig zählen, d.h. beim ersten *neuen*, aus dem Inkarnationsmotiv abgeleiteten *Sextenmotiv* (Motiv 14) und nicht schon vorher beginnen und die Abschlusstöne mitzählen (Abb. 55). Was hat es mit den Fischen für eine Bewandnis? Sie verdanken ihre Berühmtheit dem in Joh 21,11 geschilderten wunderbaren Fang der 153 Fische im See Tiberias, den die Exegese seit je als Menschenfang oder Seelenfang interpretiert hat. Die Zahl ist so zum *numerus electorum* oder *sanctorum*, d.h. der Auserwählten, geworden. Sie hat die Kirchenväter, soweit sie sie nicht unzerlegt liessen, je nach angestrebter Deutung zu verschiedenen Aufgliederungen angeregt, unter denen die Rückführung auf die Seligkeitszahl Siebzehn dominiert. Die 153 erscheint dann entweder als Dreieckszahl, d.h. als Summe der Reihe 1 + 2 + 3 ... + 17 (so, neben anderen Erklärungen, *Augustinus*, s. Anm. 98) oder als Faktor einer doppelten Multiplikation der 17 mit der Drei (so *Gregor der Grosse* mit dem für uns nicht unwichtigen Zwischenprodukt 51). Die Siebzehn selber denkt man sich immer zusammengesetzt aus der Zehn für das Gesetz (zehn Gebote des AT) und der Sieben in der Bedeutung der Gnade (sieben Gaben des Heiligen Geistes, NT). In unserer Fuge verwendet Bach die 17 samt ihren Steigerungen der 51 und der 153: die 17 für die Seligkeitsverheis-

Abb. 55 → S. 90

95 Die Ostern und das Thronen Christi im Himmel zum Ausdruck bringenden Takte 29–32 sind hier natürlich wegen abweichender Motivik nicht mitzuzählen.

96 Zu dieser klassischen Abgrenzung vgl. schon Anm. 74.

97 In der neungliedrigen Anlage des Credo der h-Moll-Messe wird der vom ‹Et incarnatus est› (Nr. 4) und vom ‹Et resurrexit› (Nr. 6) flankierte ‹Crucifixus›-Chor (Nr. 5) die Mitte einnehmen. Blankenburg, S. 53 bemerkt dazu: «[Die Skizze] zeigt, daß im Brennpunkt der Anlage jene drei Chöre stehen, die die zentralen Aussagen des zweiten Artikels über die Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung Christi enthalten. Daß dabei der ‹Crucifixus› (und nicht der auferstandene ‹Christus triumphans›) in der Mittelachse erscheint, entspricht lutherischer Tradition; auf jedem Altar einer lutherischen Kirche steht das Bild des Gekreuzigten.» In der kleinen Form unserer Fuge ist das insofern bereits vorausgenommen, als Inkarnation + Menschwerdung/Kreuzigung + Auferstehung (inkl. Thronen) in den *zehn mittleren Takten* 23–32 zur Darstellung kommen.

sung innerhalb des Oster- und des Pfingstkreuzes, die 51 als Anzahl der Basstöne ab dem 3. Sechzehntel von Takt 51 bis zum Schlusston und die 153 hier, wohl ohne Relevanz der Zwischenresultate, in freier Gliederung.⁹⁸

Das Bild, das sich hinter der 153 verbirgt, ist hübsch und alles andere als beiläufig. Die Fische repräsentieren die Seligen, nicht einfach ein paar, sondern – mit emphatischer Betonung – *alle*. Alle sind sie im Netz Christi gefangen, sind «*in Christus*»: bei Bach *ingeschrieben in die Christusnoten*. Das Bild mit den Fischen enthält aber auch eine wichtige Aussage über Christus selber. Der Fisch galt schon den verfolgten Frühchristen als geheimes Erkennungszeichen und wurde auch in der frühchristlichen Kunst gebraucht, weil man das griechische Wort für Fisch, *ichthys*, als Kürzel für *Iesus Christos Theou Hyios Soter* (Jesus Christus, Gottes Sohn, Erretter) verstehen konnte. *Tertullian (de baptisma, cp. 1)* ging sogar so weit, Christus den «Grossfisch» zu nennen und von der Taufe zu sagen: *nos pisculi in aqua nascimur* (Wir, die Fischlein, werden im Wasser geboren).⁹⁹ Auch dies gehört zum Spektrum der 153. Das Absteigen Christi zur Erde und sein Annehmen der Menschengestalt – was neben allem anderen in diesen Takten wie ein Generalthema durchscheint – hat die Erlösung des Menschengeschlechts zum Zweck. Von den 153 Christustönen zu den 153 gefangenen Fischen des Johannes-Evangeliums¹⁰⁰ – von den Fischen zu den Erlösten – von ihnen zum Ichthys als dem Erlöser: diese Zauberzahl macht es möglich, das Kommen Christi samt seinem *Zweck* und seinen *Wirkungen* in grösster Ökonomie in einer und derselben Tonbewegung, einem *mehrfach wiederholten und abgewandelten Abkömmling aus dem Inkarnationsmotiv*, aufzuzeigen.

Bach gibt diesem zweiten Teil noch eine ganz persönliche Note, indem er sich darin mit seinem vollen Namen zu erkennen gibt. Ausdruck dafür sind die genau 158 Töne der Sechzehntelbewegung des Mollteils, wenn wir ihn bereits mit den fünf Übergangstönen beginnen lassen, die ihre musikalische Funktion darin hatten, von D-Dur nach h-Moll überzuleiten (vgl. wiederum Abb. 55).¹⁰¹ Die Zahl 158 bedeutet nach dem von Bach benützten Zahlenalphabet, wie man weiss,¹⁰² nichts anderes als

Abb. 55 → S. 90

J	O	H	A	N	N	S	E	B	A	S	T	I	A	N	B	A	C	H	
9	14	8	1	13	13	18	5	2	1	18	19	9	1	13	2	1	3	8	= 158

Nichts wäre verfehlt, als hier Bachs Nennung des eigenen Namens als gewöhnliches Signum des Künstlers oder gar als Spielerei oder Eitelkeit abzutun. Vielmehr schreibt sich Bach in diesem Teilabschnitt, dessen Zentraltakt (Takt 37) den Glauben an Christus zum Gegenstand hat, in die Gemeinde der Gläubigen ein. In ähnlicher Weise

98 Zur Zahl 153: vgl. Mayer, Zeichen II, S. 434f. (und schon S. 422) mit Verweis auf Augustins *Quaestio 57, De centum quinquaginta tribus piscibus*. Guter Überblick auch bei Meyer/Suntrup, Sp. 814–816. Über eine besonders wichtige Anwendung der 153 bei Bach berichtet Smend, Kirchen-Kantaten, S. IV.17: «In der Kantate «O Ewigkeit, du Donnerwort» (D dur, Nr. 60) finden wir jenen geheimnisvollen Recitativsatz, bei dem Bach (eine seltene Ausnahme!) hinzufügt, wessen Worte wir hören. Es ist die «Stimme des Heiligen Geistes», die verkündet: «Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an.» 153 Stufen berührt die Bass-Stimme des Sängers und weist damit auch zahlensymbolisch auf die ewige Seligkeit hin.» Informativ auch Smend, S. IV.10. Weitere Beispiele bei Arthur Hirsch S. 65. In der Auffächerung von 9 x 17 Bildfeldern begegnet man der 153 auch in der bildenden Kunst. Ein schönes Beispiel: die Anordnung der Bilder in der Kassettendecke von St. Martin in Zillis (dazu: «Zillis, Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin», Text von E. Murbach, Zürich (Atlantis) 1967, S. 42, wo kurz auf die Zahlensymbolik eingegangen wird).

99 Vgl. Christian Rietschel, *Simnzeichen des Glaubens*, Johannes Stauda-Verlag, Kassel 1965, Tafel 49.

100 Es spielt hier einzig eine über die Zahl laufende gedankliche Assoziation, die Fische sind nicht irgendwie zeichnerisch dargestellt.

101 Die eine Zählweise zählt ab Einsatz des neuen Motivs, die andere schon ab Beginn des Mollteils der Sechzehntelbewegung.

102 Vgl. z.B. Smend, Johann Sebastian Bach, Kirchen-Kantaten, S. IV.17 mit Hinweis auf die 158 Tonanschläge im Sopran des Choralvorspiels «Wenn wir in höchsten Nöten sein», BWV 641 (Orgelbüchlein). Weitere Beispiele bei Arthur Hirsch, S. 66.

verfährt er kurz vor seinem Tod im Orgel-Choral *Vor deinen Thron tret ich hiemit*, BWV 668, wo er in der ersten Zeile 14 (= Bach), im ganzen Satz 41 (= J.S. Bach) Töne setzt. «BACH, J.S. BACH rüste[t?] sich zur letzten Reise, um vor Gottes Thron zu treten», kommentiert dazu *Friedrich Smend*.¹⁰³ Hier wie dort lässt uns Bach einen Blick in seine Glaubenswelt tun. Unsere Fuge erhält damit bekenntnishaft Züge.

Abb. 55.
Die 153 Fische von Joh 21,11 –
der Name ‚Johann Sebastian Bach‘
(158)

Die fünf Einleitungsnoten komplet-
tieren die nachfolgenden 153 zu
158 Noten: Johann Sebastian Bach
zählt sich den 153 Fischen zu.

* Der 49. Ton ist als Ausgangspunkt des Kreuzes h-e-a-dis (Abb. 52) selbstverständlich mitgezählt, obwohl er die vorangegangene Achtelbewegung abschliesst und die erste Sechsergruppe des Basses erst mit dem unbetonten 50. Ton beginnt.

Es ist ein Doppeltes, das in diesen neun Takten des Moll-Teils zum Ausdruck kommt: zum einen das Fortschreiten des Kirchenjahres von Ostern bis zur Himmelfahrt Christi mit dem vom Sedere her noch nachhallenden Osterjubiläum (Hallelujarufe der ersten drei Takte), dann der Vorbereitung der Trennung Jesu von den Jüngern (gut drei Takte, mittleres Teilabschnittchen) und schliesslich der Himmelfahrt selber (knapp drei Takte). Zum andern – im mittleren, zentralen Teilabschnittchen – ein scheinbar unbefangenes Erzählen über Jesu Stärkung der in ihrem Glauben gefährdeten Jünger, als ob er nicht schon längst zur Rechten des Vaters thronen würde. Es will scheinen, die Geschichte sei schlecht erzählt, die Abfolge der Ereignisse stimme nicht, zumal die Abschiedsreden ihren Platz eigentlich sogar vor der Kreuzigung hätten.¹⁰⁴ Aber

103 Smend, Kirchen-Kantaten, S. III.20.

104 Aber: Bachs Noten folgen im Grunde nur dem Aufbau der Liturgie. Auch sie schreitet von Ostern zur Himmelfahrt fort, bringt aber mit den Texten aus den Abschiedsreden Jesu nochmals die Glaubenskrise der Jünger zum Ausdruck, die sich bereits im *Vorfeld der Passion* ereignete.

Bach will hier offenbar gar nicht der Reihe nach erzählen, er führt vielmehr den *Gedanken der Inkarnation* weiter, indem er ihn um den *unverzichtbaren* soteriologischen Aspekt erweitert. Die Menschwerdung des Wortes geschah nicht um ihrer selbst willen, sondern *propter nos homines et propter nostram salutem*, «für uns Menschen und um unsres Heiles willen», wie das Glaubensbekenntnis festhält. Dieser Gedanke ist der Inkarnation unmittelbar zugeordnet, er darf nicht fehlen, soll sie nicht zum Selbstzweck verkommen. Darum ist die Sechzehntelbewegung des Mollteils der Fugenmitte mit ihrem *neuen*, aber aus dem Inkarnationsmotiv hervorgegangenen (und auch mit der Quinte spielenden) *Sextenmotiv* («Vom Himmel hoch») in ihrer Gesamtlänge auf die erwähnten 153 Fische abgestimmt. Sie ist so bemessen, dass in jedem ihrer Töne einer der Fische Platz hat. Im Mollteil der Fugenmitte kündigt sich mithin bereits die *Bildung der christlichen Gemeinde* an: Die Fische sind im Erlöser geborgen. Der Durteil der Fugenmitte zeigt also das Faktum der Inkarnation, die Mitte des Mollteils gibt die Antwort auf die Frage nach dem *Warum*.¹⁰⁵

Der erste Teil der Sechzehntelbewegung schliesst typisch mit einer Dur-Tonika (D-Dur), da das Thronen Christi zur Rechten Gottes Christus in *göttlicher* Gestalt zeigt. Die den zweiten Teil eröffnende Tonika ist folgerichtig eine Moll-Tonika (h-Moll), die sich auf die *menschliche* Gestalt Christi bezieht. Denn was folgt, gehört bis hin zur Himmelfahrt zum Erlösungswerk Christi, das er als Mensch vollbrachte.¹⁰⁶ Die fünf Töne, mit denen der Mollteil der Sechzehntelbewegung beginnt und die es erlauben, dass Bach sich selbst den Fischen zuzählt, sind für die ganze nachfolgende Sechzehntelbewegung programmatisch. Es wimmelt in ihr nur so von zumeist fallenden Quinten, die man mit Blick zurück auf das Inkarnationsgeschehen leicht als Geistquinten erkennen kann.

105 Die Frage nach dem *Cur deus homo* beschäftigt Augustinus in *de trinitate* 13,13,14. G. Madec umschreibt im Artikel «Christus» die Frage in AL 1, Sp. 888: «A. présente alors son *Cur deus homo*. Certains se demandent si Dieu manquait d'autres moyens pour délivrer les hommes de la misère de leur condition mortelle. Assurément non: Dieu est tout-puissant; mais il n'y avait pas de moyen mieux accordé à la guérison de notre misère; car il n'est pas de preuve plus évidente, plus éclatante de l'amour de Dieu à notre égard et du prix que nous avons à ses yeux (ib. 13,13), comme l'enseigne Paul: «commendat autem», inquit apostolus, «caritatem suam deus in nobis, quoniam cum adhuc peccatores essemus, Christus pro nobis mortuus est. multo magis iustificati nunc in sanguine ipsius salvi erimus ab ira per ipsum (Rm 5,8–10)» (*trin.* 13,14).»

106 Parallele im Credo der h-Moll-Messe, wo das «Et incarnatus est» in h-Moll und das «Et resurrexit» in D-Dur steht. Zur Symbolik des Dur- und des Molldreiklangs vgl. Blankenburg, S. 56, mit Verweis auf Johann Heinrich Buttstedt. Näheres dazu in Anm. 130.

E. Der dritte Teil der Fuge: das Umfeld von Pfingsten (Takte 42–54)

1. Vor Pfingsten (Takte 42–48)

Wer unsere Fuge nicht auf ihren symbolischen Gehalt befragt, mag verführt sein, den Schluss als eine zweiteilige Coda abzutun. So geschehen bei *Keller*, S. 99, teilweise mit offensichtlich falschen Taktangaben (*): «Fast ebenso merkwürdig ist der Aufbau der Fuge: zwei gleichlange Teile, der erste in Achtel-, der zweite in Sechzehntelbewegung (T. 1–20* und 21*–41), denen eine Coda folgt, die abgekürzt zunächst den ersten Teil wiederholt (T. 41*–48), dann den zweiten (T. 49–54), also eine Form ABab.» Wenn hier etwas «merkwürdig» ist, so ist es die Verengung der Optik, wodurch gerade noch die Achtel- von den Sechzehntelräumen unterschieden und mit der Etikettierung des dritten Teils als Coda die wundersamen Schönheiten des Schlusses samt und sonders verpasst werden. Man braucht nicht so extrem zu verfahren wie Keller – eine befriedigende Deutung des Schlusses ist auf nur-musikalischer Ebene, unter Ausschluss von Theologie und religiöser Symbolik, schlechterdings unmöglich.

Nein: nicht am Anfang der *Coda* befinden wir uns in Takt 42, sondern im *Himmel*, wohin Christus eben aufgefahren ist. Mächtig klingt sein Thema in fis-Moll auf, als Zeichen seiner Göttlichkeit in allen drei Stimmen. Aber nur für kurz, denn bereits ab den mit x bezeichneten Tönen ist das Tonmaterial mit demjenigen der in A-Dur stehenden Engführung der Einsätze 11–13 nahezu identisch, wodurch zwischen den beiden Tonarten sehr schnell ein eigenartiger Schwebzustand entsteht, der die Rückmodulation beschleunigt. Nichtsdestotrotz wirken die Quartenschritte nun merklich fester als am Beginn der Fuge. Im Wechsel gewöhnlicher Dreiklänge mit «oktavierten Zweiklängen»^{107, 108} erreicht das Thema endlich seinen Höhepunkt.

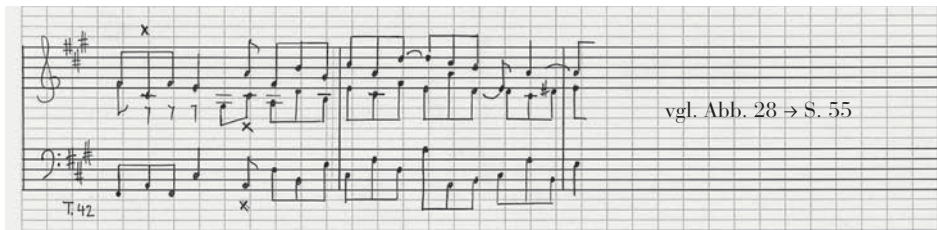


Abb. 56. Engführung dreier Themen: Christus als Person der Trinität

Fis-Moll und trotzdem bereits ab x Übereinstimmung mit dem Tonmaterial der A-Dur-Engführung von Takt 25f., nur mit Vertauschung von Alt und Sopran. Oktavierungen wie dort, aber kein Kopfmotiv des ersten Präludienthemas erkennbar.– Insgesamt 47 Töne (keine Doppelzählung für das Anfangs-fis), nach dem Zahlenalphabet Bachs wohl aufzulösen als HERR, passend zur Anbetung, die Jesus nach seiner Himmelfahrt von den Jüngern zuteil wurde (Lk 24,52).

Im Anschluss an diese Engführung, nach dem Beginn des Bassthemas in Takt 44, kommt es zu einer eindrucklichen Bewegung des *Soprans* (Abb. 57). Wie aus dem Fugenthema herausgewachsen, im Grunde wie eine Sequenz des vorangegangenen Sopraneneinsatzes, hebt er sich in Quartenschritten, die bis zur Note fis⁷ (Takt 45) ausgreifen, leuchtend in die Höhe, durch seine langen, synkopenbildenden Töne gesanglich prominenter noch als das gleichzeitig erklingende neue Bassthema. Strahlend senkt er sich hinab zum a (Takt 46), erhebt sich erneut bis e (Takt 47) und beschliesst die mit dem ersten Achtel von Takt 49 endende Linie mit einem Auf und Ab, das wir schon von Takt 29/30 her kennen (charakteristische Gemeinsamkeit: der Sexten-

Abb. 57 -> S. 93

107 «Oktavierter Zweiklang»: gemeint ein Dreiklang, der durch Beteiligung einer Oktave praktisch auf einen Zweiklang reduziert ist.

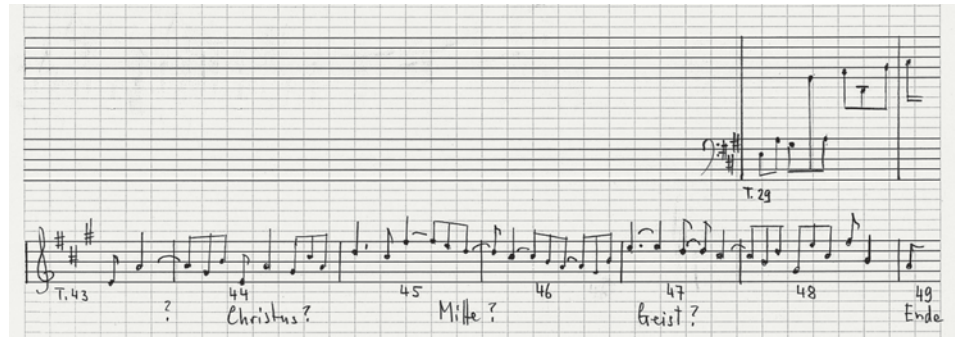
108 Die Gestaltung, die schon in Takt 25f. begegnete, ist sehr auffällig und lädt zum Spekulieren über die Zwei und die Drei, vielleicht auch über die Dreiundzwanzig, ein. Da mir keine Parallelen in Bachs Werk bekannt sind, möchte ich darauf verzichten.

Abb. 60 → S. 96

sprung gis-e von Takt 48, der sich mit demjenigen in Takt 29 der Osterdarstellung deckt). Der *Alt* (vgl. Abb. 60, grün), mit Beginn auf dem letzten Achtel von Takt 44, bleibt dem Sopran gegenüber zwar blasser, macht jedoch anfänglich in freier Weise einen Teil dieser Bewegung mit, ja vollzieht sie zuerst (Vorimitation). Fast unmerklich geht er schon anfangs Takt 46 in das «Nach dir, Herr, verlanget mich» über, was sich aber erst im Vergleich mit den Takten 51ff. enthüllt (Abb. 60). Der *Bass* lässt im Anschluss an sein Thema von Takt 44f. in den Takten 46 (6. Achtel) – 48 eine Parallele zum Bass der Takte 17 (4. Achtel) – 20 erkennen. Verweilen wir etwas länger bei der *Sopranlinie*.

Abb. 57.

Eine geheimnisvolle Sopranlinie von grosser Ausdruckskraft



Der Anfang dieser Linie, deren erster Ton noch zu lokalisieren bleibt, erscheint uns vertraut und fremd zugleich, vertraut in der Quartensfolge, die an das Thema der Fuge erinnert, etwas fremd vielleicht im Fehlen des Eröffnungstons mit den anschliessenden Pausen, fremd auch im schnelleren, dafür kürzeren Anstieg (nur vier Quartens, höchster Punkt bereits fis). Vertraut und fremd zugleich ist auch ihr Schluss in den Takten 47 und 48 / 49. Aus den prominenten Noten e-d-cis in Takt 47 und den Abschlussnoten h-a in den Takten 48 und 49 liesse sich eigentlich ansatzweise (wie schon im Präludium fehlt der kleine Wiederanstieg) schon das dann in Takt 49 auftretende Heiliggeist-Motiv herauslesen – wären nur nicht diese irritierenden Sprünge (Takt 48), die diese Linie unterbrechen und insofern eher befremdlich wirken, als sie offensichtlich dem österlich eingefärbten Christusthema mit seinen Sexten- anstatt Quartensprüngen entnommen sind. Die prächtig klingende Mitte der Sopranlinie von fis hinunter nach a erinnert trotz ihres frühen Beginns an die absteigende Linie von a bis cis in den Takten 3 und 4. Es entsteht ein vager Eindruck einer Dreiteiligkeit, deren Anfang Christus und deren Ende irgendwie dem Heiligen Geist gehören könnte. Haben wir ein drittes Mal ein A+O-Thema vor uns und bezieht sich die Mitte etwa wieder auf Gott?

Abb. 58 → S. 94

Da sich der Anfang des gesuchten Themas nicht leicht festlegen lässt, zählen wir für einmal von hinten ab und nehmen versuchsweise das erste Achtel im Sopran von Takt 49 als O (Omega). Nach 25 Tönen (wie schon bei den Einsätzen 1 und 2) erreichen wir, fast ein wenig erschrocken über den eigenen Mut, wieder eine Note a, nämlich die einzige Viertelnote a in Takt 44, und stehen damit zu unserer Verwunderung an einem durchaus möglichen Anfang eines dritten A+O-Themas (Abb. 58). Der *Christusteil* dieses Grossthemas führt zwar ohne Pausen (stattdessen verlängertes a) und, jetzt von der Note a an gezählt, sogar nur in *drei* Quartenschritten zum höchsten Punkt, enthält aber in den Schlussquarten a-d-cis-fis immerhin das Merkmal von Christi Liebe (Abb. 40).¹⁰⁹

Abb. 40 → S. 69

109 Christi Liebe als Teil eines *Gottesthemas*? Vgl. zu dieser Frage S. 131f.



Abb. 58.
Das dritte A+O-Thema,
ein Gottvaterthema

Auch die Erklärung der Vorgänge beim Heilig-Geist-Teil ist nicht einfach. Es bedarf zunächst einer Standortbestimmung. Wir stehen, von der Komposition dorthin getragen, im Vorfeld von Pfingsten (T. 49/50). Die Kirche gedenkt in der Liturgie jener Zeit der Abschiedsreden Jesu (S. 83f.), in denen er die Jünger vor Beginn der Passion auf seinen Weggang vorbereitet und ihnen statt seiner einen «anderen Tröster» verheißt (Joh 14,16). Dieser Tröster ist der *Heilige Geist* (so explizit Joh 14,26), in dieser Abschiedssituation als Geist der *Wahrheit* oder als *Tröster* (nach dem griech. und lat. Text auch *Paraklet* genannt) angesprochen. An fünf Stellen des Johannesevangeliums (einzig dort) ist von ihm die Rede: Joh 14,16f.; 14,26; 15,26; 16,7–11; 16,12–15.

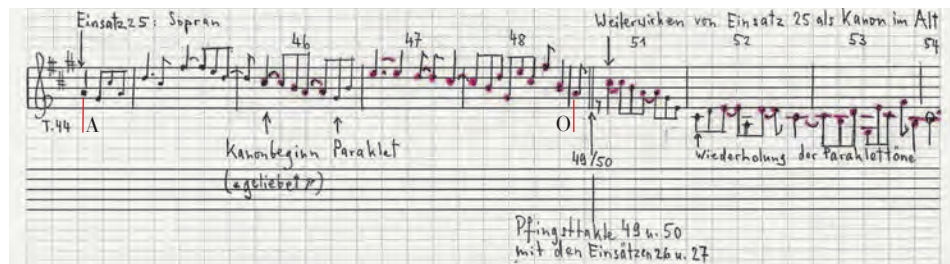
Dem Geist der Wahrheit als *Heiligem Geist* entspricht die Heilig-Geist-Linie, die Bach über den Schluss seines A+O-Themas setzt (s. obige Abb.). Vom Heiligen Geist, wie er in den Sechzehnteln der Oster- und Pfingsttakte gezeichnet ist, unterscheidet sich der hier gezeigte Geist durch den Vorsatz *gis-h*¹¹⁰ und die *ingeschobenen Töne* *h-d-gis-e-cis-fis*, in denen die Auferstehungssexten *gis-e-a-fis-h-gis* von Ostern (T. 29) anklingen. Was Bach mit dieser Gestaltung bezweckt, wird durch die letzte der fünf Johannesstellen, Joh 16,12–15, nahegelegt: «Ich [Jesus] habe euch noch viel zu sagen; aber ihr könnt es jetzt nicht ertragen. Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, wird er euch in alle Wahrheit leiten. Denn er wird *nicht aus sich selber reden*; sondern was er hören wird, das wird er reden, und was *zukünftig* ist, wird er euch verkündigen. Er wird mich verherrlichen; denn *von dem Meinen wird er's nehmen* und euch verkündigen. Alles, was der Vater hat, das ist mein. Darum habe ich gesagt: Er wird's *von dem Meinen nehmen* und euch verkündigen.» Bach hat, so sehen wir, den *Geist der Wahrheit* ins Bild gebracht. Er zeichnet ihn, indem er die Heilig-Geist-Linie mit einer Andeutung der nach oben schiessenden Auferstehungsfigur von Takt 29 (Fugenthema mit Sexten statt Quarten) anreichert. Die Noten des Parakleten sind dem Heilig-Geist-Motiv beziehungsweise, gegen das Ende hin, dieser Auferstehungsaussage entnommen. Auch *Bachs* Geist der Wahrheit ist ein Verkünder, und wie bei Johannes *redet er nicht aus sich selbst*, sondern verherrlicht Christus, indem er dessen Auferstehungstöne benützt, um seine Auferstehung vorzusagen und zu preisen.

Dass der Heilige Geist, nun Paraklet oder Geist der Wahrheit, auch in unserem *neuen* A+O-Thema an dritter Stelle auftritt, ergibt sich daraus, dass er auf Bitte von Jesus vom *Vater* «gegeben» wird (Joh 14,16), im Namen Jesu vom *Vater* «gesendet» wird (Joh 14,26), «vom *Vater* ausgeht» (Joh 15,26). Damit ist auch klar, dass die Themenmitte *Gottvater* und nicht etwa Christus «darstellt». Diese Klarstellung ist deswegen von besonderer Wichtigkeit, weil dieses A+O-Thema das einzige der vier Gottesthemen ist, in dem die Töne *dis-gis-e-a*, mit denen Gott als Liebe umschrieben war, nicht vorkommen. (Die nicht wegdenkbare Liebe Gottes fehlt auch hier nicht: sie drückt sich in der Liedzeile «in deinem Sohn geliebet» aus dem Morgensternlied aus: S. 131 mit Abb. 75.)

110 Zum Christusvorsatz des Heiligen Geistes vgl. S. 157.

Mit dem Auffinden des dritten A+O-Themas und mit dessen Identifizierung als 25. Fugenthema erstet vor uns nun die grossartige Ordnung, die Bach seiner Fugenanlage gegeben hat. So, wie das Grossthema in seiner Länge durch den fünfundzwanzigtönigen Raum von A bis O bestimmt ist, wird die Fuge als Ganzes von den beiden Grossthemen, die an erster und an fünfundzwanzigster Stelle stehen, eingeraht. Die ganze Fuge ruht so auf zwei Pfeilern, Grossthemen, die das A + O auf Gottvater beziehen und damit sämtliche Christusthemen in diesen umfassenderen Zusammenhang stellen. Zwar gibt es noch zwei weitere Themen danach, nämlich die beiden hoch aufschliessenden Themen in den Pfingsttakte (Themeneinsätze 26 und 27). Diese Themen werden aber in Takt 50 abgeschlossen. Das fünfundzwanzigste jedoch endet erst mit dem letzten Ton der Fuge, weil Bach sein Ende – welcher einzigartiger Einfall! – ab Takt 52 nochmals in einem *Kanon* nachzeichnet. Die beiden späteren, aber früher endenden Themen unterstreichen so die Einzigartigkeit des in O-Position sitzenden A+O-Themas. Es und nur es ist dazu berufen, die Fuge zu beschliessen.

Abb. 59.
Kanon: Durchklingen des
Gottvaterthemas bis an das Ende
der Fuge



Kanon zwischen Sopran T. 46–48 und Alt T. 51–54: Übereinstimmende Töne rot markiert, nicht übereinstimmende Töne schwarz belassen

Abb. 63 → S.100ff.

Von den insgesamt 27 Themeneinsätzen (Trinität: 3 x 3 x 3), sehen wir weiter (Abb. 63), sind vier auf Gott bezogen, nämlich ausser den beiden grossen Eckthemen 1 und 25 auch die zwei kleineren Gottesthemen, die in den Engführungen der Takte 20f. und 31f. zu erkennen waren. Die Fuge hat somit 23 Christuseinsätze, hinter welcher Zahl wiederum, wie schon bei der Inkarnationsstelle *Takt 23*, die Ablösung des Alten Testaments durch das Neue und Christus als der gute Hirte sichtbar werden. Das erste dieser Christusthemen ist ein A+O-Thema, in den restlichen 22 schimmert wieder die Leidenszahl 22 durch (Psalm 22).¹¹¹

Zu den Pfingsttakte 49/50 s. S. 45f.

¹¹¹ Diese Zahlenordnung ist zwar sehr einleuchtend, aber trotzdem nicht über alle Zweifel erhaben. Wer die Themen 15 + 16 sowie 26 + 27 nicht als vier, sondern als zwei Themen zählt, wird zu einem abweichenden Resultat kommen. Auch die Themenanzahl bei der Engführung Takt 42 – ich nehme drei Themen an – ist nicht unbestritten.

2. Nach Pfingsten (Takte 51–54)

Die Identifizierung des zweiten grossen Gottvaterthemas (insgesamt des dritten A+O-Themas: auch das erste Christusthema ist, wie erinnerlich, ein A+O-Thema), das ab Takt 46 im Bereich des die Fuge beschliessenden *Kanongebietes* liegt, hilft nun entscheidend mit, die Stimmen zu erkennen, die die *vier letzten Takte* der Fuge prägen.

In den Bereich des Kanons und damit in die *Schlussakte* gelangen aus dem A+O-Thema nur der vom Vater gesandte *Paraklet* und vorher noch ein Fragmentchen aus der Choralzeile (... «geliebet»), das in den Schlussakt eine Art von Überleitung zum Parakleten bilden wird (Abb. 59); der Christus-Teil ist zusammen mit dem ersten Choralfragmentchen («in deinem Sohn ...») nicht in den Kanon eingegangen und erreicht die Schlussakte nicht. Der Paraklet hat vom Sopran in den Alt gewechselt.

Abb. 59 → S. 95

Weiter finden wir in den vier Schlussakt auch wieder das «*Nach dir, Herr, verlanget mich*», das bereits im Alt der Kanontakte 46 bis 48, wenn auch recht unscheinbar, angelegt war (Abb. 60). Es steht jetzt im Sopran.

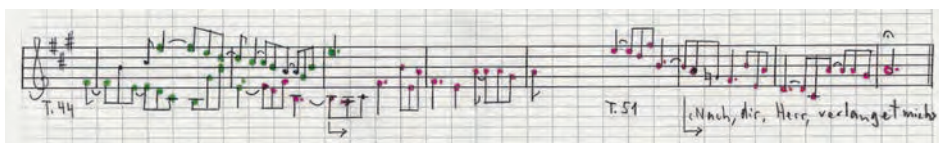


Abb. 60.
Das «*Nach dir, Herr, verlanget mich*» als Kanon zwischen Alt (T. 47ff.) und Sopran (T. 52ff.)

Rot: Kanon «*Nach dir, Herr, verlanget mich*», zuerst etwas verschleiert im Alt, dann klar aufgenommen im Sopran T. 51–54. Zur Singweise s. S. 184 mit Abb. 101.

(Davor, in Grün: Vorimitation des Alts zum «in deinem Sohn geliebet» des im Sopran liegenden A-O-Themas)

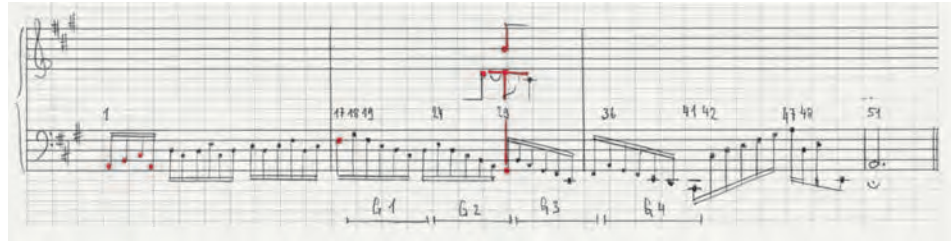
Infolge des Wechsels des Parakleten vom Sopran in den Alt und des «*Nach dir, Herr, verlanget mich*» vom Alt in den Sopran vermeint man, in den Schlussakt, nach dem fast triumphalen Verlauf des ersten Teils des Kanons, die ewige Ruhe zu verspüren, die nach Pfingsten einkehrt (Meyer / Suntrup Sp. 735, 737). Durch den Stimmentausch ist ein neues, von Takt 46 bis zum Fugende reichendes Kreuz entstanden, das in seinem Zentrum das uns bereits bekannte Pfingstkreuz birgt (Abb. 21, blau: Paraklet, rot: «*Nach dir, Herr ...*»). Dies ist der Beitrag, den uns das letzte A+O-Thema und der Kanon an die Bestimmung der in den Schlussakt beteiligten Stimmen leisten.

Abb. 21 → S. 46

Es verbleibt die Aufgabe, Herkunft und Sinn der einzig noch übrig bleibenden Stimme, des Basses, zu erklären. Versuchen wir eine *erste Annäherung* (Abb. 61). Nicht durch den Kanonvorlauf vorgeprägt, ist dieser sehr bestimmt klingende Bass, als Ganzes gesehen, trotz seiner Schlussstellung in der Fuge etwas absolut *Neues* und *Einmaliges*. Genauer besehen, setzt er sich aber aus lauter Elementen zusammen, die uns nicht unbekannt sind. Die ersten siebzehn Töne scheinen eine gesteigerte Form des neuntönigen Kopfmotivs des ersten Präludienthemas zu sein; die Mitte (Töne 18–41) greift unübersehbar auf die Takte 22/23 zurück, die das Inkarnations- und das Heiliggeistmotiv sowie das «*Vom Himmel hoch*» zeigten; der Schluss zeigt, ein-, statt dreiteilig, ein Himmelfahrtmotiv (Töne 42–47) und eine kleine Kadenz (Töne 48–51). Bei sehr genauem Hinschauen entdecken wir überdies in der Mitte des Mittelteils, über dem Ton 29 (SDG: *Soli Deo Gloria!*) ein Kreuz, das nach dem Stand der Dinge – Himmelfahrt liegt längst hinter uns – nur das Kreuz des Auferstandenen, des Weltenrichters sein kann. Nein, das ist nicht die Coda oder Reprise der klassischen Analysen, eine irgendwie geartete Wiederaufnahme des Fugensbeginns, über deren Einzelheiten sich die Musiker uneinig sind.¹¹² Es ist auch nicht eine Rückschau auf das Leben Christi, eine Retrospektive, wie man sie etwa für einen verdienten Künstler

veranstaltet. Es kann hier vielmehr nur um die Parusie: die *Wiederkunft* Christi als Weltenrichter gehen. Schauen wir uns Bachs Noten an!

Abb. 61.
Schluss«thema» (I) : Wiederkunft Christi. Eine erste Annäherung



1–17: Übereinstimmung mit dem ersten Teil des ersten Präludienthemas, nur dass die dort durch einen Sprung erreichte, schon ordentlich betonte Sexte von a nach fis hier durch eine nach oben rollende kleinschrittige Sechzehntelkette ausgefüllt ist, die ihr grosse Kraft verleiht. Die Basslage trägt wesentlich zum verstärkten Höreindruck bei. Die im Präludium unbetonte Rückmodulation zum Quintton (fis-dis-e) unterbleibt.

19–24: Rückgriff auf das Inkarnationsmotiv, 18–24: Rückgriff auf das Geistmotiv, 36–41: Rückgriff auf das «Vom-Himmel-hoch»-Motiv. Alle drei Motive wirken durch ihre Lage im Bass viel autoritativer als noch in den Takten 22/23.

42–47: Himmelfahrtsmotiv, ein- statt dreiteilig, ebenfalls im Bass.

Eine weitere wichtige Beobachtung: Bachs Noten lassen ein senkrecht stehendes, durch kunstvolle Verknüpfung mit den beiden anderen Stimmen gewonnenes Kreuz erkennen. Es kann sich in unserm Zusammenhang nur um das Weltenrichterkreuz handeln, das insbesondere in der Kunst der Romanik mit dem Auferstandenen verbunden wurde und seinen biblischen Hintergrund in Mt 24,30.31 hat: «Und dann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohns am Himmel. Und dann werden wehklagen alle Geschlechter auf Erden und werden sehen den Menschensohn kommen auf den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden [Winde: in der Zeichnung die vier Geistmotive G1–G4, zweimal gewöhnlich, zweimal in der Sext enthalten] von einem Ende des Himmels bis zum andern.»

Damit stehen wir an der Schwelle zum siebten Weltzeitalter. Dass wir sie nicht real, sondern erst gedanklich überschritten haben, sagt uns das Bachs Kreuz zugrundeliegende Matthäuswort, sagen uns aber auch die beiden andern Stimmen: der Glaube¹¹³ und der ihn beschützende «andere Tröster» und das aus irdischen Nöten heraus gedichtete «Nach dir, Herr, verlangst mich» (Psalm 25). Es ist also eine *Erwartungshaltung* oder *Zukunftsvision*, die aus den letzten Takten der Fuge spricht. Wie sich der Anfang und insbesondere das Ende (Himmelfahrtsandeutung) in diesen Deutungsansatz einpassen lassen, muss vorerst noch offen bleiben. Die *Mitte* ist jedoch unmissverständlich und von ausgesuchter Schönheit: Ein überaus kunstvolles Kreuz verbindet sich mit Noten, die den Gedanken der Inkarnation aufnehmen, nun aber dem Kommen durch Versetzung in den Bass eine ganz neue, *autoritative* Klangqualität geben: Das kann nur das «et iterum venturus est» sein, der «secundus adventus», die *Wieder-kunft* des Herrn, wie sie nur ein Bach in Noten bringen kann. Das ist *Augustinus: Erscheinen wird dann nämlich im Glanz seiner Macht, der zuvor sich herabgelassen hat, in der Niedrigkeit seiner Menschennatur zu uns zu kommen.*¹¹⁴

112 Zu Coda vgl. Anm. 30; zu Reprise Dürr, WK, S. 207: «C: Schlußteil, zunächst Achtel (T. 42–49), dann mit Sechzehntelbewegung (T. 50–54), also eine Art verkürzter Reprise der Teile A und B.»

113 Das Glaubensmotiv des Alts in Takt 52 und auch die dort im Kreuzesanker sichtbare Hoffnung sind sichere Zeichen dafür, dass wir uns noch in der sechsten Zeit befinden. In der siebten Zeit wäre für sie kein Platz mehr, weil dann Glaube und Hoffnung durch das Schauen abgelöst sein werden (Erklärungsbibel nach 1Kor 13,13; Augustinus: *De doctrina christiana* 1, 42f.).

114 Aurelius Augustinus, Vom ersten katechetischen Unterricht (Kösel), S. 82.

War schon die ganze Fuge durch ein in Anfangs- und ein in Schlussposition sitzendes A+O-Thema eingeklammert, so wird jetzt, nachdem wir uns mit den drei Stimmen der Schlusstakte vertrauter gemacht haben, sogar der Blick auf den Anfang des *Präludiums* frei und eine zweite, noch grössere Verklammerung sichtbar (Abb. 62): Die ersten siebzehn Töne des Christus-Basses entsprechen, wenn auch viel mächtiger geworden, den ersten neun Soprantönen des Präludiums. Das «Nach dir, Herr, verlang mich» ist offensichtlich Gemeingut des Fugenenendes und des Präludienbeginns. Das dritte Thema des Präludiums und der Paraklet der Fuge lassen sich zwar nicht unmittelbar zur Deckung bringen. Aber der Paraklet erhält gegenüber der Fassung in den Takten 47f. trotz des Kanons neu als zusätzlichen Ton ein a (rot), womit er dieses Thema weitestgehend in sich aufnimmt, und gleichzeitig erscheint zeitlich richtig, im Christus-Bass liegend, ein gis, das zusammen mit der nächsten Note cis des Parakleten das dritte Thema des Präludiums komplettiert. So schlägt denn auch der Paraklet mit seinen ersten Tönen den Bogen zum Präludienbeginn zurück, indem er dieses Thema – eben das Glaubenthema – gewissermassen in sich aufnimmt: es unter seinen Schutz stellt und sich von ihm auch wieder tragen lässt (Abb. 62).

The image shows a musical score with two main sections: 'Fuge' on the left and 'Präludium' on the right. There are three staves representing different voices: 1. Christus (Bass), 2. Liebe (Soprano), and 3. Glaube (Alto). In the 'Fuge' section, measures T. 51 and T. 52 are shown. In the 'Präludium' section, measure T. 4 is shown. A red dot is visible in the bass line of the 'Fuge' section, corresponding to the 'a' mentioned in the text.

Abb. 62.
Rückblick vom Schluss der Fuge auf
den Präludienbeginn

Christus

Liebe

Glaube

Die Erwartung der Wiederkunft des Herrn, von der die letzten vier Takte der Fuge singen, verbindet sich also mit einem durch alle drei Stimmen durchgeführten Rückblick auch auf den Anfang des *Präludiums*, wo in Glaube und Liebe anhub, was am Ende der Fuge der Vollendung entgegengieht (vgl. S. 37f.).

Insgesamt eine Verknüpfung von exquisiter Schönheit, mit der ich nur zu gerne unsern ersten Durchgang durch die Fuge beschlossen hätte. Aber es erheben sich doch schwerwiegende Fragen, alle theologischer Natur, die wenn auch hier noch nicht beantwortet, so doch mindestens gestellt sein sollen. Zum einen: Was bewegt Bach dazu, das letzte A+O-Thema durch den mittendrin anhebenden Kanon (genau ab Takt 46) derart zu durchschneiden, dass Christus ausserhalb des Kanons bleibt (Abb. 59) und dafür in den vier Schlusstakten unter Rückgriff auf das Präludium ein neuer Christus (oder zum mindesten ein neues Christusthema) herbeigezaubert werden muss? Rechtfertigt die Schönheit des neuen «Themas» (zu meiner Wortwahl S. 102) und des Durchblicks vom Präludienbeginn zum Schluss der Fuge ein solches Vorgehen, das doch als recht gewaltsam erscheint? Und zum andern: Wenn die Schlusstakte der Heilserwartung Ausdruck geben sollen, kommt dann in ihnen nicht der Mensch viel zu kurz? Sehen wir im Notenbild (Abb. 62, linker Teil) nicht im Grunde einzig, dass Christus (1: Bass) dem Parakleten (3: Alt) ein Stelldichein gibt und dazu jemand, sei es David, sei es die Kirche, ein frommes Lied singt (2: Sopran)? So schön sich bis dahin der eingeschlagene schmale Weg gehen liess, nun verschloss er sich ganz und machte jedes Fortkommen unmöglich. Ging ich zu weit mit meinem theologischen Hinterfragen der Komposition, überschritt ich eine Grenze, die der

Abb. 59 → S. 95

Interpret ungestraft nicht überschreiten kann, weil jenseits von ihr künstlerische Freiheit herrschen muss? Die Frage beschäftigte mich sehr lange, und die Hilfe kam schliesslich von einer unerwarteten Seite. Verlassen wir daher die im letzten Moment noch widerspenstig gewordenen Schlusstakte und wenden uns einem neuen Thema zu. Doch zuvor sei, da dies nun immerhin möglich ist, anhand einer schematischen Darstellung der Themenauftritte kurz der Aufbau der Fuge skizziert.

F. Der Bauplan der Fuge (Themenauftritte)

Im Unterschied zum Bauplan des Präludiums, der nebst den Themenauftritten und den Phasen auch die Zwischenspiele angibt, sind im folgenden Plan nur die Themenauftritte verzeichnet. Der Verzicht auf die Angabe der *Durchführungen* rechtfertigt sich, weil schon keine normale Exposition (erste Durchführung) vorliegt (s. S. 260).¹¹⁵ Alles Weitere (Gegensatz, Zwischenspiele) entzieht sich in solchem Masse der Schematisierung, dass der ohnehin anspruchsvolle Bauplan damit nicht belastet werden soll. Die drei A+O-Themen (Grossthemen) sind rot dargestellt.

Abb. 63.
Verzeichnis der Themenauftritte

115 Nicht bei jeder Fuge ist es sinnvoll, die Themenauftritte in Durchführungen zu bündeln: Zehnder, S. 456–458 (Rubrik 452).

23 mit Trillo (6) u. Abschluss

dreifache Einführung mit insgesamt 48 Tönen (die beiden o in T. 27 überdecken sich)

3+9 = 12.2. Dazw. S. 266 Anm. 8 (Spitta)

hal-le-lu-ja, hal-le-lu-ja!

14 Christus

16 Gott

Liebe Gottes

dreifache Einführung mit insgesamt 47 Tönen (2 fss in T. 42 überdecken sich) vgl. Abb. 56 (S. 92), aber auch S. 95, Anm. 11

Einsatz 25: A+O-Thema (Gott), dank Kanon bis zum Fugende reichend

E = Engführungen: Themeneinsätze 1-2, 8-9, 11-13, 17-18, 21-23, 24-25.

Bis dahin 4 Gottesthemen (Nr. 1, 8, 18, 25) und 23 Christusthemen. Es folgt als 24. Christussthema» (Lichtsymbolik) das bereits in Abb. 61 gezeigte Weltenrichter«thema». Seine Länge, Heterogenität (dazu S. 96) und das Auftreten erst ganz am Schluss lassen dem Musiker dieses Gebilde nicht als Thema erscheinen. Ich nenne es unter Gebrauch von Anführungszeichen trotzdem öfters so, weil mir dafür kein besseres Wort einfällt und es, theologisch gesehen, den vorangegangenen Themen in nichts nachsteht, sondern vielmehr deren Bekrönung ist. Es wird uns noch ausgiebig beschäftigen.

Dürr, WK, S. 206, ist viel restriktiver in der Aufzeichnung der Themeneinsätze. Von den hier angegebenen 27 Einsätzen anerkennt er vorbehaltlos nur 1-7, 10, 12, 14, 17 und 18 (17 und 18 zusammen als einen einzigen Einsatz), 19, 22 und 24. Als «stärker abgewandelt» stuft er ein 11 und 13 (dreifache Engführung also auch bei ihm) sowie 20. Auf die von Dürr übergangenen Themen mit Sexten statt Quartan – hier 15, 16 sowie 26, 27 – machte schon Keller, S. 99 aufmerksam. Die von Dürr nicht notierten, sehr versteckten Einsätze 8 und 9 haben gemein, dass sie die Pausen im ersten Thementon aufgehen lassen. Bei 17 und 18 handelt es sich m.E. um zwei Einsätze, ähnlich wie bei den Einsätzen 8 und 9 (Abb. 43); Thema 18 beginnt mit der Quarte a-d wie schon zuvor Thema 16, weshalb Dürrs überraschender Wechsel vom Sopran in den Alt ein Engführungsthema opfert. Die Einsätze 21 und 23 verzichten zugunsten der Befestigung der Tonart auf die Pausen und sind auf vier Quartschritte (einmal eine Quinte) reduziert – angesichts einer Engführung sicher nichts Aussergewöhnliches. Bei Thema 25 handelt es sich um das dritte A+O-Thema, das einer konventionellen Analyse entgehen muss.

Teil 3

Wie schön leuchtet der Morgenstern

A. Präludium und Fuge im Banne des Liedes vom Morgenstern

Ich wies schon eingangs meiner Arbeit darauf hin: Sooft ich mir am Klavier die A-Dur-Fuge vornahm, hatte ich den Eindruck, mich beim Spielen der ersten 19 Takte in einer verkehrten Welt zu befinden. Hob ich die Themen etwas hervor, wie man das sonst zu tun pflegt, so befriedigte das Resultat wenig. Die Quartanintervalle sind in ihrer Abfolge zu gedrängt, als dass sie sich zu einer flüssigen Melodielinie zusammenfügen würden. Man hält dies eine Zeitlang durch, aber man wird es müde und wartet darauf, durch die kleinschrittige Sechzehntelbewegung aus dem «Quartenmeer» befreit zu werden.¹¹⁶ Hebt man stattdessen entgegen dieser Spieltradition den Sopran hervor – wo genau, wo nicht, ist noch offen –, so wird das Resultat desto besser, je mehr man sich dem Gesang dieser Stimme anvertraut. Sie führt in der Höhe über die Themen hin und verbindet sie zu einer Einheit. Es lohnt sich, diese zwei Spielarten am Instrument miteinander zu vergleichen (am besten unbefangen mit dem Notenheft, notfalls anhand von Abb. 68a, die aber, schon hier eingesetzt, zuviele vorzeitige Hilfen gibt). Die ungewöhnliche Spielart ist m.E. fraglos die bessere. Auch der Alt darf nicht vernachlässigt werden; er gehört als zweite Stimme zu diesem Gesang hinzu.

Abb. 68a → S. 108

Das Erlebnis bewog mich, nach dem Ursprung dieser Melodie zu forschen, hinter der ich, mit dem Gedanken an Bachs Orgelbüchlein, am ehesten einen Choral vermutete. Daneben begann ich aber auch ganz frei mit dem Spielen von Bachs Chorälen und entdeckte ihre Schönheit und meine Freude an ihnen. Das Heft *«Bach, Choralgesänge»*, hg. v. *Bernhard Friedrich Richter*, Edition Breitkopf Nr. 3765, Wiesbaden [o.J.], wurde mir zu einem häufigen Begleiter.

Da ich in jener Zeit noch der traditionellen Meinung war, das Fugenthema habe auch bei seinem *Erstauftritt* die normale Länge von 13, 14 oder 15 Tönen, war die erste Möglichkeit für den Beginn meines «Phantom»-Chorals Takt 3 der Fuge mit der gesanglich ansprechenden, in Sekundenschritten absteigenden Linie von a nach cis, die wieder nach a zurücksteigt. Dieses Ergebnis war schnell zu verwerfen – mit einem gänzlich unvorbereiteten Tonleiterabstieg kann ein Choral nicht beginnen. Als nächsten theoretischen Punkt für den Choralbeginn machte ich das durchgebundene e in Takt 4 aus. Auch dies war kein verheissungsvoller Beginn, aber zum mindesten wurde klar, dass der gesuchte Choral – wenn es denn einen gab – bedenklich wenig Raum hatte, um den mutmasslich wichtigen Zwischenabschluss nach Takt 8 zu erreichen, und dass andererseits dieses Stück für eine einzelne *Liedzeile* zu lang und daher wohl in zwei Untersegmente zu teilen war. Als Teilungsstelle und Neuanfang bot sich die unpunktete Viertelnote e in Takt 6 an. Auch dieser Lösungsversuch befriedigte nicht. Mein Choral hätte, wenn er mit e in Takt 4 anfängt, mit einem kräftigen Quartenschritt und nicht mit Sekundenschritten das a der Ausgangstonart zu erreichen, und zudem schien es unmöglich, aus den zwei gegebenen Zeilen einen Choral normaler Länge auch nur bis zu seinem Auf- und Abgesang trennenden Wiederholungszeichen zu gewinnen. Entmutigt stellte ich meine wenig professionellen Bemühungen ein, blieb aber dem Choralspiel treu, weil es so anspruchslos, wie ich es betreibe, wenig Übungsaufwand erfordert und reichen musikalischen Gewinn einträgt.

Eines Tages geschah dann das Unerwartete und doch so Erhoffte: Ich stiess in Bachs Choralgesängen in den Nrn. 375–378 auf *Philipp Nicolais* Choral *«Wie schön*

¹¹⁶ Pointiert Keller, WK, S. 99: «Im zweiten Teil führt der Sechzehntel-Kontrapunkt der Fuge neues Leben zu und erlöst uns von der unaufhörlichen Quartanbewegung.»

leuchtet der Morgenstern» und erkannte in dessen Beginn sofort die ersten Töne des Hauptthemas unseres *Präludiums* und in seinem weiteren Verlauf das Vorbild für die beiden vermuteten Liedzeilen in der *Fuge*, nur sind es die Zeilen 2 und 3 (und nicht 1 und 2!) des Liedes, die ab Takt 4 über die Fuge hinwegziehen (Abb. 68a). Nach und nach gelang es dann, sowohl aus dem Präludium wie aus der Fuge eine ganze Liedstrophe herauszuentwickeln (Abb. 65–67 bzw. 68a).

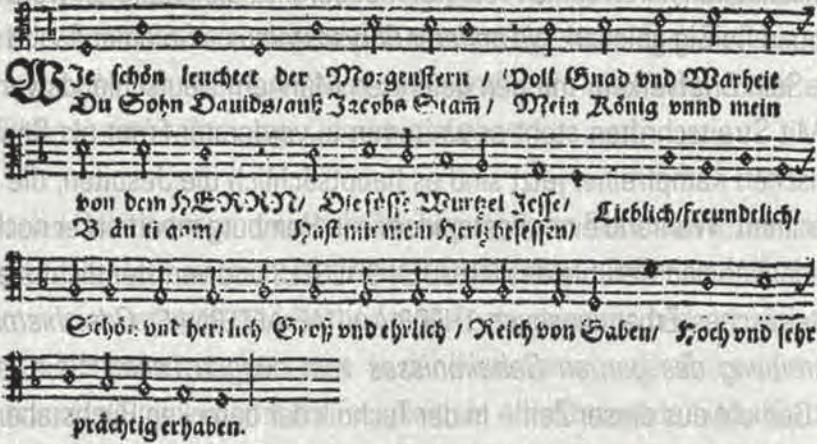
409.

Ein Geistlich Braut-

Lied der gläubigen Seelen/ von Je-

su Christo/ seinem himlischen Bräutigam:

Gestelle vber den 45. Psalm des
Propheten Davids.
D. Philippus Nicolai.



Wie schön leuchtet der Morgenstern / Voll Gnad vnd Warheit
Du Sohn Davids/ auß Jacobs Stamm / Mein König vnd mein
von dem HERRN/ Die süsse Wurzel Jesse/ Lieblich/freundlich/
Du ti arm / Hast mir mein Herz besessen/
Schön vnd herrlich / Groß vnd ehrlich / Reich von Gaben/ Hoch vnd sehr
prächtigerhaben.

I.

Wie schön leuchtet der Morgenstern/
Voll Gnad vnd Warheit von dem HERRN/
Die süsse Wurzel Jesse
Du Sohn David/ auß Jacobs Stamm/
Mein König vnd mein Bräutigam/
Hast mir mein Herz besessen/
Lieblich/freundlich/
Schön vnd herrlich / Groß vnd ehrlich/
Reich von Gaben/
Hoch vnd sehr prächtig erhaben.

ff Ep

»Wie schön leuchtet der Morgenstern«
FREUDEN SPIEGEL DES EWIGEN LEBENS 1599

Abb. 64.
«Wie schön leuchtet der Morgenstern»,
Nicolais Lied
in der Originalfassung

Aufgesang:
Zeilen 1–3 als 4–6 repetiert

Abgesang:
Kurzzeilen 7–11 + Schlusszeile 12

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7 8
- 9 10
- 11
- 12

Abb. 65.

Das Lied im Präludium:
Zeilen 1–6 als Hauptthema

Angekreuzte Töne: Glaubenthema
(e-a und d-gis bzw. h-e und a-dis
steigend statt fallend)

Bachs *Hauptthema des Präludiums* leitet sich aus *den ersten drei Liedzeilen* ab (Abb. 65, oberste Zeile). Um sein *Kopfmotiv* (erste neun Töne) zu gewinnen, nimmt Bach an der ersten Liedzeile einige Veränderungen vor. Er gibt den fallenden¹¹⁷ Tonikationen des Chorals (in A-Dur: a-e-cis-a) ansteigende Richtung (Dreiklang: a-cis-e), indem er den Quintton e auf den Schluss aufspart und ihn von oben und unten einkreist, glättet den Fluss der Melodie durch zwei Zusatztöne (h, dis) und rhythmisiert und beschleunigt sie durch die Einführung von Achteln und Sechzehnteln. Das genügt schon, um aus den markanten Choraltönen das anmutige Kopfmotiv des ersten Präludienthemas hervorgehen zu lassen. Die Charaktere der beiden Melodien könnten unterschiedlicher kaum sein, trotzdem liegen die beiden für das Ohr sehr nahe beisammen. Was die an sich recht einfache Identifizierung des Restes des Präludienthemas mit den Zeilen 2 und 3 des Liedes sehr erschwert, ist der *Einschub einer Sequenz* von vier mal vier Sechzehnteln, d.h. genau einem Takt, die sich zwischen die sonst leicht erkennbaren Liedzeilen 2 und 3 hineindrängt. Diese lieblich, fast etwas verspielt klingende Sequenz hat die wichtige Funktion, dem Hauptthema die Töne zuzufügen, die es braucht, damit es als «Anführer» dem dritten Präludienthema (Glaubenthema: e-a-d-gis-cis-h-a bzw. h-e-a-dis-gis-fis-e) voranschreiten kann (Abb. 4). Nur dank dieser Erweiterung wird in *Phase 1* (und nur in ihr) überdies die Golgathadarstellung mit ihren drei Kreuzen möglich (Abb. 14). Nur dank ihr erhält das Hauptthema seine zahlensymbolisch bedeutsamen $9 + 30 = 39$ Töne.¹¹⁸

Abb. 4 → S. 20

Abb. 14 → S. 31

Abb. 66a.

Das Lied im Präludium:
Zeilen 7–11 als 1. Zwischenspiel

Das *erste Zwischenspiel* umschreibt in seinen beiden oberen Stimmen überraschend die Zeilen 7 und 8, indem es die auf die Halben gesungenen Worte «lieblich, freundlich» aufteilt und das «lieblich» dem Alt und das «freundlich» dem Sopran gibt (Abb. 66a). Die gleiche Aufteilung begegnet im Choralduet der Kantate «Wer da gläubet und getauft wird» auf die Worte «ey-a / ey-a», fünfte Strophe des Morgenstern-

¹¹⁷ Der erste Ton a auf «Wie» ist unbetont, sodass ein fallender Duktus e-cis-a («schön leuchtet») entsteht.

¹¹⁸ Wer dem ersten Thema nur 37 Töne gibt, bleibt also, vom Lied aus gedacht, beim Wort «Wurzel» stehen und schneidet «Jesse» ab.

liedes, nur dass dort das erste *eya* des Chorals vom *Sopran* und das zweite vom *Alt* gesungen wird (T. 25 bzw. 27). Im Kopfsatz der Kantate «Wie schön leuchtet der Morgenstern» sind die beiden Kurzzeilen («lieb-lich / freund-lich») zwar nicht durch einen Stimmenwechsel, aber durch einen Zwischentakt (Takt 85) deutlich voneinander abgetrennt. Damit wird klar, dass Bach genau wie Nicolai gegenüber dem Anfang die Zeilenlänge verändert, indem er den Abgesang mit zwei Kurzzeilen beginnt (Zeilen 7 und 8). Das kleine Duett unseres Zwischenspiels legt den wichtigen Schluss nahe, dass schon die vorangegangenen Zeilen 1–6 in einem Duettverhältnis zueinander stehen. Bach wiederholt die Zeilen 1–3 wie im Lied, aber er wiederholt sie variiert, nämlich mit dem für eine Permutationsfuge charakteristischen Stimmentausch zwischen der ersten und der zweiten Phase und in E-Dur anstatt in A-Dur. Die Wiederholung im Choral wird also der Grund sein, warum Bach in seinem Präludium hier und später das Hauptthema (und mit ihm auch die beiden Nebenthemen) stets paarweise auftreten lässt, ehe das Zwischenspiel bzw. das Schlusspiel folgt.

Auffällig ist in den Kurzzeilen 7 und 8 die Verteilung der Gewichte: anders als im Choral erhalten im Präludium die beiden *e* als Vorhaltnoten grösseres Gewicht, während umgekehrt die beiden hinter einem Vorhalt liegenden *cis* stark abfallen. Dies hängt mit Bachs sehr gekonnter Sprachbehandlung zusammen. Die Kurzzeilen 7 und 8 enthalten in allen Strophen Worte oder Wortkombinationen, die auf der ersten Silbe betont sind: lieb-lich / freund-lich; *ei*, mein / Blüm-lein; nach dir / wallt mir; *ey-a* / *ey-a*; a-men / a-men. Die Präludiennoten sind daher eine Verfeinerung gegenüber den Choralnoten, die weniger stark differenzieren.¹¹⁹

Wie geht es aber nach den Zeilen 7 und 8, mit denen wir den Raum des Abgesangs betreten haben, mit dem Lied weiter? Da das Zwischenspiel in Takt 8 zu Ende geht, kommt für die Fortsetzung nur der Bass in Frage. Dass er ausgenützt wird, ist zu erwarten, denn im Gegensatz zu den Anfangstakten, in denen neben dem Lied noch zwei Nebenthemen (Glaube, Liebe) zu behandeln waren, sind im Zwischenspiel drei Stimmen für das Lied frei, von denen bis dahin erst zwei gebraucht sind. Die Suche nach der Fortsetzung ist dadurch etwas erschwert, dass Bachs Behandlung des Chorals in diesem Bereich nicht ganz einheitlich ist. Es gibt drei Versionen: *cis-cis-h-h* / *cis-cis-h-h* / *cis-cis-h-a* (so, wie bei Nicolai, Choralgesänge 376) bzw. etwas aufgelockert *cis-cis-h-h* / *cis-cis-h-cis* / *d-cis-h-a* (so Choralgesänge 377 und 378) bzw. *d-cis-h-cis* / *d-cis-h-cis* / *d-cis-h-a* (so Choralgesänge 375). Die Sechzehntel des Basses mit ihrer Terzensequenz *d-h-cis-a-h-gis-a* scheinen der letzten Version des Chorals am nächsten zu stehen. Sie harmonieren gut mit dem doppelten *e-cis* der Oberstimmen und lassen sich leicht auf die Töne *d-cis-h* reduzieren, die der Choral ab Zeile 9 dreimal erklingen lässt, das drittemal mit Abschluss auf *a*. Bachs Ausführung lässt sich wohl am ehesten als eine vergrösserte Zeile 11 verstehen, die auch die Zeilen 9 und 10 in sich schliesst. Damit sind die 5 Kurzzeilen des Liedes im Zwischenspiel vereinigt. Für die *Schlusszeile* 12, den Oktavenabstieg, ist offenbar die *Zeit noch nicht gekommen*. Jedenfalls sucht man sie vergeblich.

Einmal so weit, wird man sich natürlich fragen, ob nicht im verbleibenden Raum des Präludiums noch eine *weitere Liedstrophe* untergebracht sein könnte. Da deren Zeilen 1–3 und 4–6 auch im nächsten Doppelauftritt des Hauptthemas plaziert werden können, reduziert sich die Frage auf die Frage, ob sich die Zeilen 7–11 (12?) auch im zweiten Zwischenspiel plazieren lassen. Wie sich aus der nachstehenden Abbildung ergibt, dürfte dies der Fall sein.

¹¹⁹ Sehr bemerkenswert aber auch schon der Choral: Alle Worte sind so gewählt, dass die zweite Silbe in der Tonhöhe abfällt. Die fallende Terz des Liedes stimmt deshalb völlig mit der natürlichen Sprachmelodie überein, die ebenfalls um ca. eine Terz abfällt. Es ist überhaupt auffällig, wie stark in diesem Choral die Melodie dem normalen Gefälle der gesprochenen Worte folgt. Man kann fast sagen, die Melodie komponiert sich von selbst aus den vorgegebenen Worten der ersten Strophe.

Abb. 66b.
Das Lied im Präludium:
Zeilen 7–11 als 2. Zwischenspiel

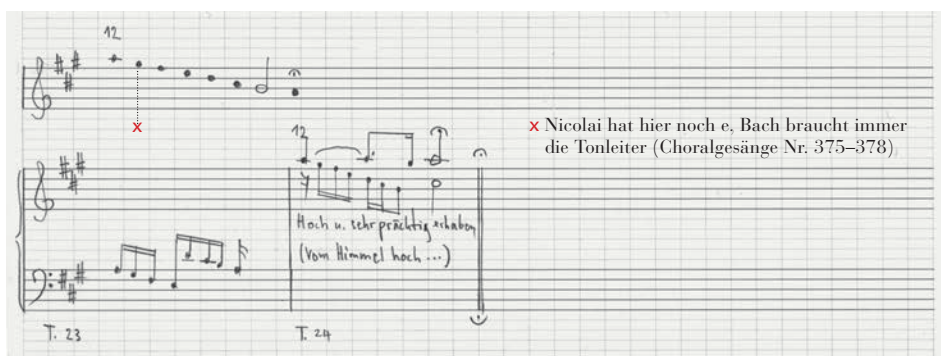


Zeilen 7 und 8: Wieder beginnt das erste e-cis im Alt. Wieder ist das e betont, das cis nicht. Obwohl es ausserhalb des Alts liegt, dürfen wir natürlich aus der Tonleiter erst das zweite cis nehmen, da das e des Liedes die Länge einer halben Note beansprucht und auch der Abstand zum zweiten e-cis-Grüppchen gewahrt sein muss. Das wieder an den Sopran zurückgegebene, nur aus Achteln bestehende zweite e-cis von Zeile 8 ist leichter zu erkennen, mit dem e wieder auf einem betonten Taktteil, dem cis schwach nach einem Vorhalt.

Zeilen 9–11: Die Zeilen 9–11 werden wieder auf die einfache Folge d-cis-h-a reduziert, die hier als einfache Sechzehntelfolge dreimal auftritt, wohl für jede Kurzzeile einmal (grün).

Die auch im zweiten Zwischenspiel fehlende *Schlusszeile*, Zeile 12 des Liedes, ist für das *Schlusspiel* aufgespart (Abb. 67). Dort erscheint in Takt 23 die gesuchte Tonleiter Ton für Ton, jedoch mit einer Oktavversetzung zwischen e und d, was ihr noch kein abschliessendes Aussehen gibt und auf den Abschlusstakt hinzuweisen scheint. In ihm wird sie sogut wie nochmals durchgeführt, nur dass der Schlusston verständlicherweise auf cis und nicht auf a liegt. Wichtig ist die ungewöhnliche Schreibweise dieser Tonleiter. Durch die Stimmteilung, die den Alt sehr schön aus dem (das Amen singenden?) Sopran hervorgehen lässt, kommt uns in ihr bereits eindrücklich die Fuge mit ihren Takten 22 und 23 entgegen, wo sich die Inkarnationslinie aus den *langgezogenen Himmelstönen* herauslösen wird. Der Schlusstakt vereinigt daher das «Hoch und sehr prächtig erhaben» des Morgensternliedes bereits mit dem *Vom Himmel hoch* der Fuge und dem Geist- und dem Inkarnationsmotiv, die in ihm eingeschlossen sind. Nach dem Verklingen des letzten «Nach dir, Herr, verlanget mich» in Takt 22 und der ebenso geheimnis- wie kunstvollen Schlusstonleiter sind wir vorbereitet, in der Fuge den beiden A+O-Themen: dem Vater und auch dem Sohn, zu begegnen.¹²⁰

Abb. 67.
Das Lied im Präludium:
Schlusszeile



120 Die Darstellung sämtlicher Kurzzeilen im ersten Zwischenspiel hat ihren Preis. Die Liedzeilen 1–6 spielen sich zwischen Sopran und Bass ab, die Zeilen 7 und 8 zwischen *Alt* und Sopran, weil der Bass für die Zeilen 9–11 gebraucht wird. Bach glättet die Unordnung, indem er den Alt mit einem Trick in das Duett einführt: Die ihm vorangehenden Soprantöne a-gis-fis-a-dis-a-gis-fis-e – in Wirklichkeit dem dritten Thema angehängt – *mimen* mit ihrem Parallelverlauf zum Bass, als führende Stimme die Liedzeile 6 abzuschliessen. Sie können daher beim Duettieren für das erste e-cis (Zeile 7) die Führungsrolle «legitim» an den Alt abgeben, den sie bis zum Wechsel zu Zeile 8 von oben her in Terzen als Nebenstimme begleiten. Für Zeile 8 geht die Führungsrolle wieder an den Sopran zurück, der das zweite e-cis ausführt, während der nun begleitende Alt nicht einmal dazukommt, die Bewegung abzuschliessen.

Abb. 68a.
Das Morgensternlied in der Fuge

Das Lied erscheint in den ersten 19 Takt der Fuge. Die ersten drei Zeilen sind in der Fuge unrepetiert, weshalb in der nebenstehenden Zeichnung auf die dritte Zeile unmittelbar Zeile 7 folgt (über den Grund: Anm. 122). Die Liedzeilen sind mit roten, die Themeneinsätze mit schwarzen römischen Zahlen bezeichnet.

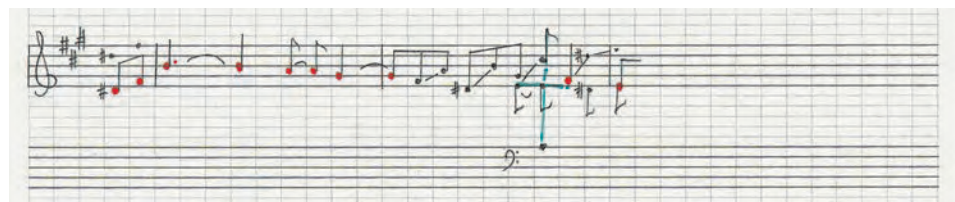
Ein die Analyse ungemein erschwerender Höhepunkt gleich zu Beginn: Anstatt uns die erste Zeile des vom Stern und vom Sohn singenden Liedes wie im Präludium wirkungsvoll zu präsentieren, verbirgt sie Bach vor uns, indem er das Lied erst in *unmittelbarem Anschluss* an das A+O-Thema Gottes mit seiner *zweiten* Zeile beginnen lässt. Die erste Zeile, das «Wie schön leuchtet der Morgenstern», kann daher nur diskret in das Gottesthema selber gelegt sein. Das *muss* so sein, denn noch ist hier, im Raum der Ein- bzw. Zweistimmigkeit, kein Platz für eine selbständige dritte Stimme. Das ist aber nur der äussere Grund. Der tiefere Grund ist der, dass der Morgenstern, Metapher für die Hoheit Christi, aus Gott selber stammt. Das sagt schon das Lied «Herr Christ, der einig' Gott's Sohn» (Bach, Choralgesänge, Nr. 127): «Herr Christ, der einig Gott's Sohn, Vaters in Ewigkeit, *aus seinem Herz'n entsprossen*, gleich wie geschrieben steht / *Er ist der Morgensterne*, sein'n Glanz streckt er so ferne, vor andern Sternen klar.»¹²¹ Lässt sich der Stern etwa im «Herzen» des Gottesthemas finden? Ist die Frage erst einmal formuliert, ist die Antwort nicht mehr fern. Der Stern muss im 25-tönigen ersten A+O-Thema liegen. Wenn wir ihn schön aufsteigen lassen, wird er in regelmässigen Aufstieg die Töne des vor uns liegenden Vierklangs

a-cis-e-a benützen, die danach noch folgenden Töne d-cis-dis-e entsprechen dann den Tönen e-fis-fis-e des Chorals, womit die erste Choralzeile in der Fuge plaziert wäre. Singen wir uns diese Noten vor, sehen wir sofort, dass sie der ersten Choralzeile kaum oder nur um wenig ferner stehen als die Noten des Präludienkopfes. Nur kommt hier der *Vierklang* zum Tragen, denn der «schön leuchtende Morgenstern», der später über die Fuge ziehen soll, gehört in die *Höhe*, auch wenn er noch in Gott schlummert.

Zeile 2 folgt Nicolais Lied, steigt aber am Schluss nach a auf anstatt nach e ab. Sie orientiert sich damit sehr nahe an der Gestalt, die sie schon im Präludium erhielt (e-fis-g-a-g-fis-a). Zeile 3 (mit dis statt fis) schliesst nach acht Takten den Aufgesang mit einer aus dem Lied entwickelten wiegenden Bewegung voller Poesie ab. Die repetierten Zeilen 4–6 des Liedes fehlen in der Fuge. In den beiden mittleren Takten 9 und 10 pausiert das Lied, und sein Platz wird vom im Sopran gelegenen Fugenthema eingenommen. Ab den Kurzzeilen 7 und 8 des Abgesangs ist das Lied wieder zurück und sitzt an seinem angestammten Platz in der Höhe. Der Rhythmus lang-kurz (6 gegen 3 Achtel) entspricht dem trochäischen Aufbau der beiden Zeilen (im Präludium stattdessen stark und schwach gewichtete Achtel). Die Zeilen 9–11 sind wie schon im Präludium auf ein einmaliges d – cis – h reduziert und in eine wunderschön ausschwingende Gestalt gebracht. Zeile 9 umspielt die Hauptnote d bis wieder d mit den neun Achteln eines ganzen Taktes. Zeile 10 umspielt die Hauptnote cis bis wieder cis abermals mit neun Achteln. Durch den Beginn auf dem 7. Achtel gewinnen beide Zeilen an Lebhaftigkeit. Die elfte Zeile erhöht die Spannung weiter, indem sie mit ihren neun Achteln von *fis* zu *fis* führt (erstes fis rot markiert, betont zu spielen) und die durch Kadenz betonte *Hauptnote h* hinauszögert. Sämtliche Kurzzeilen haben somit eine Länge von neun Achteln erhalten.

Die wieder lange Schlusszeile birgt einen spektakulären Höhepunkt in sich. Vom Lied her verstanden, müsste sie eigentlich einzig eine von a⁷ nach a¹ fallende Oktave zeigen. Das tut sie halbwegs auch, aber der Abstieg ist schon nach e⁷ durch dis-fis gestört und führt mit den letzten Tönen bis nach e weiter, weit über sein Ziel hinaus. Ich werde an späterer Stelle ausführlich auf diese schwierige Stelle eingehen und nachzuweisen suchen, dass es dabei um eine Darstellung von Christi Geist geht, von dem der erste Petrusbrief 1,10–11 handelt (S. 157). Ihn stellt Bach hier vor (Abb. 68b) in einem Notenbild, dessen Geistnoten wie durch einen Schleier zu sprechen scheinen. Die Propheten müssen von weit her den *Geist* Christi (rote Noten) und in gis-cis vor allem auch das von dis-h und fis-dis eingerahmte *e-cis* erkennen, um die für sie ganz neue Botschaft von Kreuz und Auferstehung wahrzunehmen und zu verstehen. Hier einstweilen die Zeichnung:

Abb. 68b.
Prophezeiender Geist Christi
nach 1Petr 1,10–11 (Schlusszeile
von Abb. 68a)



Kreuz (blau) und Auferstehungstöne (drei markierte Sexten), eingebaut in ein Geistmotiv (h-a-gis-fis-e) mit Christusvorsatz (dis-fis), positioniert am Ausgang des AT, unmittelbar vor den Gnadentönen der Einleitung zum Zeitalter der Gnade. Dazu 1Petr 1,10–11: Nach dieser Seligkeit haben gesucht und geforscht die Propheten, die von der Gnade geweissagt haben, die für euch bestimmt ist, und haben geforscht, auf welche und was für eine Zeit der Geist Christi deutete, der in ihnen war und zuvor bezeugt hat die Leiden, die über Christus kommen sollten, und die Herrlichkeit danach.

121 Die Dichterin dieses bedeutenden Liedes ist Elisabeth Cruciger (nach 1500–1535). Vgl. zur Dichterin und ihrem Lied den kenntnisreichen Kommentar von Martin Rößler, Liedermacher im Gesangbuch, S. 127–145, vor allem S. 139 mit der Kommentierung der ersten Strophe. – «Corde natus ex parentis» dichtete bereits Prudentius Clemens im 4. Jh. (Rößler, S. 139). «Gleichwie geschrieben steht» (Z. 4) ist «geläufige Zitationsformel» (Rößler, S. 140).

Abb. 68a zeigt nicht nur, wie eine ganze Strophe – es ist die erste – des Morgensternliedes die 19 ersten Takte der Fuge durchzieht, sondern auch eine klare Zuordnung der Liedzeilen zu den Fugenthemen. In den beiden ersten Einsätzen – A+O-Themen –, die in einer doppelten Verspiegelung am Kreuz das Hervorgehen des Sohnes aus dem Vater nachzeichnen, ruht die erste, vom Morgenstern singende Liedzeile noch im Gottesthema selber. Erst mit dem ersten Normaleinsatz, Einsatz III, tritt der Stern mit Zeile 2 des Liedes an den Himmel: «Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn». Entsprechend führt Einsatz IV am Himmel die breiter ausschwingende Zeile 3 mit sich: «Die süsse Wurzel Jesse». Einsatz V, *selber* im Sopran gelegen, lässt den Morgenstern zunächst pausieren, zieht jedoch anschliessend die beiden Kurzzeilen 7 und 8 hinter sich her. Einsatz VI ist koordiniert mit den Kurzzeilen 9–11, deren letzte etwas über ihn hinausreicht. Einsatz VII ist koordiniert mit der Normalzeile 12, die fast unmerklich in die Aussage des Geistes Christi übergeht (Abb. 68b). Entsprechend den *fünf alttestamentlichen* Zeiten sind es also *fünf Normaleinsätze* (III–VII), die die ersten 19 Takte der Fuge bestimmen. Sie sind eingerahmt von den beiden A+O-Themen, mit denen die Fuge beginnt, und der Darstellung des Geistes Christi, der durch die Propheten gesprochen hat.

Die klare Zuordnung der Liedzeilen zu den Themeneinsätzen, die selber wieder die Abfolge der Weltzeitalter (aetates) reflektieren, macht das ganz Besondere dieser Liedbehandlung aus. Es ist nicht nur ein sehr gehaltvolles Lied zu Epiphantias, das hier überraschend erklingt, sondern dieses Lied wird Zeile für Zeile auf einen *Zeitraster* gelegt, der durch die Einsätze des Fugenthemas gegeben ist. Dieses vom Morgenstern und von Christus singende Lied zieht daher, von Gott ausgehend, in der Höhe Zeile für Zeile über die *fünf Zeiten des Alten Testaments* hin, umfasst also die ganze vorchristliche Zeitrechnung.¹²² Der Himmel ist erfüllt vom Lichte dieses Sterns, und wir können uns durchaus von Jesaja angesprochen fühlen, wenn er in Kapitel 60 weissagt: «(1) Mache dich auf, werde licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des HERRN geht auf über dir! (2) Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich und Dunkel die Völker; aber *über dir geht* der HERR, und seine Herrlichkeit erscheint über dir.» Dass Bach das Epiphantiaslied mit seiner Gestaltung derart überhöht, dass in seinem Morgenstern auch der Jesajatext anspricht, hat seinen guten Grund darin, dass der Jesajatext zu den Lesungen des am 6. Januar gefeierten Festes der Erscheinung des Herrn (Epiphantias) gehört. Die Fortsetzung der Lesung (V. 4–6) mit der weit vorausblickenden Schilderung des kommenden Zuges aus Saba begleitet Bach freilich – jedenfalls *hier* – nicht weiter. Stattdessen wendet er sich dem Neuen Testament zu, indem er, wie vom Geist Christi angekündigt, in den nächsten drei Takten mit einem Gnadenkreisel die Inkarnation vorbereitet (S. 127f.) und danach mit seiner 46-tönigen Inkarnationsbewegung in Gang bringt. Für uns gibt diese Pause Gelegenheit, den Wortlaut des Liedes anzugeben und dazu ein paar Bemerkungen anzufügen, die für das Verhältnis zwischen Text und Musik von Belang sind.

122 Dass Bach in seiner Lieddarstellung die Zeilen 4–6 auslässt, d.h. auf die Wiederholung der ersten drei Zeilen verzichtet, ergibt sich aus der Anzahl der alttestamentlichen aetates. Es gibt deren fünf und nicht mehr.

B. Seine Worte: eine Dichtung zu Epiphania¹²³

1. Das Lied und seine Einordnung in den Gesangbüchern (Rubrizierung)

Das sowohl im Präludium wie auch in der Fuge geortete Lied ›Wie schön leuchtet der Morgenstern‹ geht in Text und Melodie zurück auf den Theologen und Dichter *Philipp Nicolai* (1556–1608), zuletzt Hauptpastor an St. Katharinen in Hamburg, der es zusammen mit ›Wachet auf, ruft uns die Stimme‹ und einem weiteren Lied 1599 im Anhang zu seinem ›Frewden-Spiegel‹ veröffentlichte (*Riemann Musik-Lexikon*, Personenteil). Ich gebe nachfolgend das Lied im Wortlaut wieder, mit dem es S. 428–430 im ›Eisenachisch GesangBuch‹ von 1673 zu finden ist, nach welchem Bach in seiner Kindheit unterrichtet wurde.¹²⁴ Von den sieben Strophen des Liedes hat er deren fünf unter getreuer Übernahme des ihm vertrauten Gesangbuchtextes in seinen Kantaten verwendet. Die Strophen 2 und 3 sind unbenutzt geblieben.

Die Strophen sind *zwölfzeilig*, die jeweils ersten sechs Zeilen (3 + 3, Aufgesang) in Jamben, die zweiten sechs (Abgesang) in Trochäen gedichtet. Man hat herausgefunden, dass die Zeilenanordnung eine *Kelchform* ergibt (vgl. S. 113).¹²⁵ Die Anfangsbuchstaben der sieben Strophen verraten den Namen des sehr jung verstorbenen Widmungsempfängers: WEGVHZW: Wilhelm Ernst Graf Vnd Herr zu Waldeck.¹²⁶ Damit ist die Strophenabfolge gesichert.

Im Beiblatt zu Helmuth Rillings Einspielung der Kantate ›Wie schön leuchtet der Morgenstern‹, BWV 1, bemerkt *Arthur Hirsch* zur Melodie: «Die Melodie geht auf zwei mittelalterliche Weisen zurück, auf eine ältere lateinische Hymne ›Ecce domini nomen Emanuel‹ und ihre jüngere deutsche Version ›Gross und Herr ist Gottes Nam Emanuel‹.¹²⁷ Die melodische Erweiterung zur Sext am Anfang und der Tonleiterabstieg am Ende stammen von Nicolai. Das Lied war traditionsgemäss dem *Epiphania*-Fest zugeordnet, doch empfehlen es die Liederbücher der Bachzeit ebenso für den ersten Adventssonntag und für das Fest Mariae Verkündigung; entsprechend benützt es Bach auch in zwei Adventskantaten (BWV 36 und BWV 61).»

123 Ich versuche, hier und in Teil 7 meiner Arbeit vor allem zu zeigen, wie sich das Lied auf unser Präludium und unsere Fuge auswirkt, wie Bach auf Melodie und Text Nicolais reagiert. Dies führt zwangsläufig zu einer verkürzten Darstellung, die der «Königin der Choräle» im Grunde nicht angemessen ist. Wer mehr über das Lied und seinen Verfasser wissen will, sei angelegentlich verwiesen auf das Buch von Martin Rößler, *Liedermacher im Gesangbuch*, Calver Verlag Stuttgart 2001, S. 303ff., insb. S. 319–329, wo die vielfältigen Bibelbezüge des Morgensternliedes Strophe für Strophe aufgezeigt werden und auch das Dichterische mit sehr viel Feingefühl behandelt ist. Ebenfalls informativ, aber nicht an Rößler heranreichend, Joachim Stalmann, in: *Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz* (Paulusverlag, Freiburg Schweiz / Friedrich Reinhardt Verlag, Basel / Theologischer Verlag, Zürich, Lieferung 1 (2001) unter ›Wie schön leuchtet der Morgenstern‹ (Loseblattsammlung ohne Seitenangaben).

124 Der Titel des ›Eisenachisch GesangBuch‹ lautet vollständiger: ›Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch Worinnen ... mehrenteils bekante Geistliche Kirchenlieder und Psalmen D. Martin Luthers und anderer Gottseligen Männer befindlich‹. Es ist 1673, gedruckt von Johann Günther Rörer, in Eisenach erschienen. Das Buch enthält nur die Liedtexte, die Melodien wurden als bekannt vorausgesetzt. Dass Bach danach unterrichtet wurde, ist dokumentiert durch Martin Petzold, ›Ut probus & doctus reddat‹. Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg, in: *Bach-Jahrbuch 1985*, insb. S. 31–36. Informativ auch der Katalog zur Ausstellung des Bachhauses Eisenach (25.2.–26.3.2000) in Mannheim, Nr. 17: ›Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch ... von 1673 [Faksimile, Bachhaus, Inv. 3.27.43]: ›Mit dem Eisenachischen Gesangbuch von 1673 ist das zur Kindheit Johann Sebastian im Gottesdienst, aber auch als Lehr- und Lernbuch benutzte Gesangbuch überliefert.‹ Mehr zu Bachs Gesangbuch s. S. 187, Anm. 229.

125 Rößler, a.a.O., S. 322, Stalmann (mit Skizze), a.a.O.

126 Zum Akrostichon: Rößler, S. 320, Stalmann, a.a.O., unter ›Wachet auf, ruft uns die Stimme‹.

127 So schon, mit Noten für die drei Lieder, Sister M. John Bosco *Connor*, p. 73/4 + fig. 51. Die Ableitung ist anspruchsvoll und vielleicht nicht über alle Zweifel erhaben.

Die starke eschatologische Ausrichtung des Liedes und wohl auch die Nichterwähnung der Weisen führt *Joachim Stalman*n zur pointierten Aussage: «In der Offenbarung finden wir denn auch die biblische Quelle für das scheinbare Epiphaniasmotiv zu Beginn des Liedes: *Wie schön leuchtet der Morgenstern!* Dieser Morgenstern hat nichts mit den Weisen aus dem Orient (Mt 2) zu tun, sondern er signalisiert: Endzeit beginnt – oder mit Nicolais Wächterlied gesungen: *ihr Stern geht auf, ihr Stern wird hell.*» Ich halte diese Sicht Stalmanns für einseitig, da die eschatologische Ausrichtung durchaus zum Epiphania-Stern gehört, der *Christi Geburt* begleitet. Der Stern ist Begleiter sogar des *primus* wie auch des *secundus* adventus Christi. Die Nichterwähnung der Weisen ist hier kein Mangel, sondern gehört zur Direktheit des Liedes, das dem Betrachter des Sterns das *Erlebnis der Weisen* bescheren will, ohne sich an das Erzählen von Altbekanntem zu verlieren. *Dürs* Ausführungen (Kantaten, S. 739), die wie diejenigen Hirschs an die traditionelle Zuordnung zu Epiphania und zu Mariae Verkündigung erinnern, sind ausgewogener und verdienen den Vorzug: «Nicolais Lied läßt sich in mancher Hinsicht zu den Lesungen des Tages in Beziehung setzen, da es auf das Kommen des Heilands hinweist. Ganz besonders eignet sich hierfür die eigentlich auf die Wiederkunft Christi gemünzte Schlußstrophe (« ... Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange; deiner wart ich mit Verlangen»), die auch in BWV 61 und 36 (1. Fassung) eine adventliche Deutung erfahren hat.» Läßt sich Epiphania aus Nicolais Lied nicht ausblenden, so hat doch sein Gedankenreichtum zur Folge gehabt, dass seine Rubrizierung in den Gesangbüchern Wechsellin unterworfen ist (*Rößler*, S. 335). So ist es z.B. im Eisenachisch GesangBuch, vermutlich wegen der Strophen 2 und 4, nicht unter dem Titel «OffenbarungsLieder. Oder Am Tage der Heyl[igen] drey Könige» aufgeführt, sondern S. 428–430 unter den Communionliedern.

Das am 6. Januar gefeierte *Epiphaniafest* (Fest der Erscheinung des Herrn) feiert die Ankunft Christi als König und als Bräutigam der Kirche. Die christliche Theologie sieht dieses Ereignis in Psalm 45 vorweggenommen und deutet dort den hochzeitlichen König auf Jesus Christus. *Nicolai* stellt in der Überschrift seines Liedes diesen traditionellen Bezug her: «Ein Geistlich Braut-Lied der gläubigen Seelen / von Jesu Christo irem himmlischen Bräutigam: Gestellt vber den 45. Psalm des Propheten Davids.»¹²⁸ Zu den Lesungen des Tages gehört der Bericht über die Anbetung Christi durch die Weisen aus dem Morgenland, die durch seinen Stern zur Krippe geleitet werden (Mt 2,1–12), und der prophetische Text von Jesaja 60,1–6, der die Herrlichkeit des Herrn strahlend über Israel aufgehen und den von Matthäus geschilderten Zug bereits aus Saba kommen sieht.

2. Die erste Strophe des Morgensternliedes

Gleich in der ersten Strophe stellt Nicolai seherisch, ohne sich von den Weisen aus dem Morgenland oder sonst etwas ablenken zu lassen, in einer weiten, durch Off. 22, 16 abgedeckten Metapher die Verbindung vom Morgenstern zu Christus als dem König und Bräutigam der Seelen bzw. der Kirche her. Der Stern leuchtet nicht «wie» Christus (sonst wäre es keine Metapher), sondern so, als wäre er Christus selbst. Darum kann mit seinem Leuchten auch Gnade und Wahrheit (vgl. Joh 14,6) verbunden sein – es ist die Gnade und Wahrheit von dem *Herrn*. Es besteht ein anhaltender Schwebezustand zwischen Jesus Christus und seinem Stern, der neben der sprachlichen Höhe das Dichterische des Liedtextes ausmacht. Reiche sprachliche Anklänge an *Psalm 45* lassen uns sofort alles um uns herum vergessen: *König, Bräutigam, Braut, Herr, Wahrheit, schön, herrlich*. Noch gewichtiger aber sind die feierlichen sprachlichen Anklänge an das Neue Testament: *Morgenstern*: Mt 2, Off 22,16

¹²⁸ Im Eisenachisch GesangBuch verkürzt auf: «Ein geistlich Brautlied / Der fünf und vierzigste Psalm».

– *Licht* («leuchtet»): ganzer Johannesprolog – *Gnade und Wahrheit*: Johannes 1, 14.16.17 – *Sohn Davids aus Jakobs Stamm*: die Stammbäume Christi in Mt 1, 1–17 und Lk 3,23–38 – *Wurzel Jesse*: die Prophezeiung in Jes 11,1: «Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais [Jesse] und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen». – Schwärmerische Hingabe dann in den letzten Langzeilen: *Mein König und mein Bräutigam / Hast mir mein Hertz besessen*. – Die anschliessenden Kurzzeilen, lauter Eigenschaftswörter, passen meist so gut auf den Stern wie auf Christus, die letzte *reich von Gaben* zerreisst jedoch die Metapher nahezu – kann man das von einem Stern noch sagen? Die wieder lange Schlusszeile *hoch und sehr prächtig erhaben* beruhigt wieder und kehrt zum Ausgangspunkt, dem Morgenstern, zurück. – Das ganze Lied ist in dieser ersten Strophe angelegt. Von ihr erhält es seine Innigkeit und seinen Adel. Sie besteht praktisch aus lauter Zitaten. Trotzdem ist daraus eine Meisterstrophe geworden.

Ein geistlich Brautlied
Der fünf und vierzigste Psalm

Strophe 1:

- 1 Wie schön leuchtet der Morgenstern
- 2 voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn
- 3 die süße Wurzel Jesse:
- 4 Du Sohn Davids aus Jacobs Stamm
- 5 mein König und mein Bräutigam
- 6 hast mir mein Herz besessen
- 7 lieblich
- 8 freundlich
- 9 schön und herrlich
- 10 gross und ehrlich
- 11 reich von Gaben
- 12 hoch und sehr prächtig erhaben.

(Text verwendet in der Kantate «Wie schön leuchtet der Morgenstern», BWV 1, komponiert zum 25.3.1725, d.h. zu Mariae Verkündigung, Dürr, S. 739)

Morgensternlied

```

xXxXxXxX
xXxXxXxX
xXxXxXxX
xXxXxXxX
xXxXxXxX
xXxXxXxX
  Xx
  Xx
  XxXx
  XxXx
  XxXx
  XxXxXxXx

```

X = betonte Silbe
x = unbetonte Silbe
Kelchform

3. Die weiteren Strophen des Morgensternliedes

2. Ey mein Perle du wehrte Kron
wahr Gottes und Maria Sohn
ein hochgebohrner König
mein Herz heisst dich ein Lilium
dein süsses Evangeljum
ist lauter Milch und Honig:
Ey mein
Blümlein
Hosianna
Himmlisch Manna
das wir essen
deiner kan ich nicht vergessen.

(nicht im Kantatenwerk Bachs)

3. Geuß sehr tief in mein Herz hinein
du edler Jaspis und Rubin
die Flamme deiner Liebe

und erfreu mich das ich doch bleib
an deinem auserwehlten Leib
ein lebendige Riebe. [im Urtext Nicolais: Rippe]

Nach dir
ist mir
Gratiosa
coeli rosa [liebliche Himmelsrose]
krank und glimmet
mein Herz durch Liebe verwundet.¹²⁹

(nicht im Kantatenwerk Bachs)

4. Von Gott kommt mir ein Freudenschein
wenn du mit deinen eugelein
mich freundlich tuhst anblicken:

O Herr Jesu mein trautes Guht
dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
mich innerlich erquickten.

Nimm mich
freundlich
in dein Arme
daß ich warme
werd von Gnaden

auf dein Wort komm ich geladen.

(Text verwendet in der zu Pfingsten gehörenden Kantate «Erschallet, ihr Lieder», BWV 172,
komponiert zum 20.5.1714, *Dürr*, S. 393)

5. Herr Gott Vater mein starker Held
du hast mich ewig vor der Welt
in deinem Sohn geliebet:

Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut
Er ist mein Schatz ich bin sein Braut
sehr hoch in ihm erfreuet.

Eya
eya
himmlisch Leben
wird er geben
mir dort oben

ewig soll mein Herz ihn loben.

(Text verwendet in der Kantate «Wer da gläubet und getauft wird», BWV 37,
komponiert zum 18. Mai 1724 (Himmelfahrt), dort einem Duett zugrundegelegt, *Dürr*, S. 369)

129 Dies der Text nach dem Eisenachisch GesangBuch, der dem Originaltext von Nicolai noch nahezu wörtlich entspricht. Er hat sich wegen seines Überschwanges viele Änderungen gefallen lassen müssen. Ingeborg Weber-Kellermann, *Das Buch der Weihnachtslieder*, Mainz 1982 (Schott), gibt statt seiner das anmutige: Geuß sehr tief in das Herz hinein / du leuchtend Kleinod, edler Stein / mir deiner Liebe Flamme / daß ich, o Herr, ein Gliedmaß bleib / an deinem auserwählten Leib / ein Zweig an deinem Stamme. / Nach dir / wallt mir / mein Gemüte / ewge Güte / bis es findet / dich, des Liebe mich entzündet. Keine Angabe über die Herkunft des Textes.

6. Zwingt die Seiten in Cytara
und laßt die süsse Musica
ganz freudenreich erschallen.

Daß ich möge mit Jesulein
dem wunderschönen Breutgam mein
in steter Liebe wallen:

Singet
springet
jubiliret
triumphiret
dankt dem Herren

groß ist der König der Ehren.

(Text verwendet in der Kantate «Schwingt freudig euch empor», BWV 36,
komponiert zum 1. Advent 1731, *Dürr*, S. 108)

7. Wie bin ich doch so herzlich froh
daß mein Schatz ist das A und O
der Anfang und das Ende:

Er wird mich doch zu seinem Preys
aufnehmen in das Paradeis,
des klopf ich in die Hände.

Amen
Amen
komm du schöne
Freudenkrone
bleib nicht lange

deiner wart ich mit Verlangen.

(Text verwendet in den Kantaten «Wie schön leuchtet der Morgenstern», BWV 1,
sowie «Ich geh und suche mit Verlangen», BWV 49, Schlusschoräle.
Die Zeilen 7–12 ferner in der Adventskantate «Nun komm, der Heiden Heiland», BWV 61,
komponiert 1714, *Dürr*, S. 102).

4. Die weiteren Liedstrophen, Bachs Zwiesprache mit ihnen

Die zweite Strophe führt den für Epiphanius grundlegenden Gedanken von Christus als dem *Himmelskönig* weiter, die dritte, ekstatische, am Schluss aus dem Reimen ausbrechende, auf den Heiligen Geist ausgerichtete Strophe (Anklang an Röm 5,5) ist eine Bitte um Christi Liebe und bereitet auf die Strophen 5–7 vor, die dem Gedanken von Christus als dem *Bräutigam der Kirche* breiten Raum geben. Die Strophen 2 und 3 sind im Kantatenwerk Bachs nicht zu finden. Die Ansprache Christi als *wahr Gottes und Maria Sohn*, Ausdruck der Zweinaturenlehre, hat aber im 25-tönigen Christusthema unserer Fuge eine Entsprechung, die ihn in seinen beiden Naturen und gleichzeitig auch als A+O zeigt.

Die vierte Strophe ist für uns insofern unmittelbar wichtig, als in ihr Gott als das Urlicht wahrnehmbar wird. Sie sagt uns das mit kindlich einfachen Worten: *Von Gott kommt mir ein Freudenschein, wenn du mit deinen eugelein mich freundlich tuhst anblicken*. Durch den Gebrauch der *Morgensternmelodie* zeigt das Präludium die drei trinitarischen *Personen*: Gott und Christus in jeder der sechs Phasen durch das von Christus weitergegebene Licht miteinander verbunden, den Heiligen Geist in den Zwischenspielen. Damit ist die Frage nach der Präsenz Gottes, die bei der Besprechung des Präludiums noch offenbleiben musste, beantwortet.

In der fünften Strophe lobt die Braut Gott Vater dafür, dass er sie «ewig vor der Welt» in seinem Sohn geliebt habe. Bach setzt den Gedanken in seiner Fuge um, indem er die Inkarnation Christi sich im Himmel noch vor der Schöpfung *vorvollziehen* lässt. Für diesen Liebeserweis – es geht um den Heilsplan Gottes, die *dispensatio temporalis* – soll Gott ewiges Lob erhalten.

Das Aufgebot der Musik zu zitherbegleitetem Psalmengesang in Strophe sechs findet in unserem Werk überall dort eine Entsprechung, wo das «Nach dir, Herr, verlang mich» ertönt. Denn dieser Gesang ist Psalmengesang, Gesang von Psalm 25, der mit seinem Verlangen nach dem Herrn sehr schön mit dem Liebeswunsch der Braut in dieser Strophe übereinstimmt.

Auch das *Deiner wart ich mit Verlangen* der auf den A und O wartenden Braut in der Schlussstrophe von Nicolais Lied kommt im «Nach dir, Herr, verlang mich» zum Ausdruck, das sechsmal im Präludium erklingt und in der Fuge wieder aufgenommen wird. Mit der *Freudenkrone* dürfte die *Krone des Lebens* in Off 2,10 gemeint sein.

Das «Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz» 1952/1975 zeigt in Nr. 255 die gleiche Reihenfolge der Strophen (leider mit malträtiertem, sehr verflachtem Text). Gleicher Aufbau der sieben Strophen, ebenfalls mit Textabweichungen, auch in Nr. 194 des «Katholischen Gesangbuchs», hg. im Auftrag der Schweizer Bischofskonferenz, 1998, Zug. Man tut sich hierzulande offenbar schwer damit, dass die *ecclesia* als Braut die Sprache der Verliebten spricht. Man ehrt im Lied noch eine grosse Tradition, zöge aber eine etwas prüdere, am liebsten geschlechtslose Braut vor. Ähnlich in Deutschland: Rößler, S. 327 mit vortrefflichem Kommentar.

C. Weihnachten – Epiphania

Wir sahen: Das Epiphaniastlied *«Wie schön leuchtet der Morgenstern»* nimmt in Bachs A-Dur-Werk eine sehr dominierende Stellung ein. Seine erste Zeile bildet als Dreiklang (a-cis-e) das Gerüst für das Kopfmotiv des ersten Präludienthemas, als Vierklang (a-cis-e-a) das Gerüst für das Fugenthema. Sowohl im Präludium, dort wohl zweimal, als auch in der Fuge erklingt eine ganze Liedstrophe. In der Fuge ist das Lied so gesteigert, dass wir den Stern aus grösster Ferne über alle Zeiten des Alten Testaments hinwegziehen sehen und an Jesaja und seine Prophetie erinnert werden. Jes 60, 1–6 gehört zu den liturgischen Texten des am 6. Januar gefeierten Festes der Erscheinung des Herrn. Ebenfalls zur Liturgie dieses Tages gehört der Text von Matthäus 2, 1–12, der über die Erfüllung der Prophezeiung berichtet und die Geschichte von der Anbetung des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenland erzählt. Wie wird Bach in seiner Komposition wohl mit der *Matthäusstelle* umgehen? Wird er versuchen, die ganzen liturgischen Texte von Epiphania in seiner Fuge unterzubringen?

Ehe wir uns dies ansehen, ist es vielleicht gut zu wissen, wie Bach uns das *Weihnachtsfest* schildert. Schliesslich haben wir Takt 25, den Weihnachtstakt, von links kommend, auf dem Normalweg über die Inkarnationssechzehntel erreicht und feiern das für uns ohnehin im Vordergrund stehende Weihnachtsfest *vor* Epiphania. Was sehen wir also *schon jetzt*?

Abb. 69.
Eine Weihnachtsdarstellung
ohne Maria?

The image shows a musical score with three systems. The top system is a piano introduction in G major, with a red triangle highlighting a trill (tr) in the right hand and a trill (trillo) in the left hand. The middle system is a trill exercise. The bottom system shows the beginning of the minuet BWV 96, with 'x' marks above the notes. The score is labeled 'BWV 1' and 'BWV 96' at the bottom.

Trillo ausgeführt nach der Anleitung Bachs im Klavierbüchlein für Friedemann (1720)

Unterste Zeile: Das Blinken des Sterns in den Einleitungssätzen der Kantaten *«Wie schön leuchtet der Morgenstern»*, BWV 1, und *«Herr Christ, der eingetottessohn»*, BWV 96.

Auffällig ist sicher die ausgerechnet *schon in diesem Takt* beginnende dreifache Einführung des Christusthemas, die man trinitarisch, d.h. als Hinweis auf die Göttlichkeit Christi, verstehen wird. Schon die drei Eröffnungstöne der Themen, denen die trinitarischen Pausen folgen, sind so angelegt, dass sie unter sich den Durdreiklang bilden, der noch in Bachs Zeit als Zeichen für die Göttlichkeit Christi galt.¹³⁰ Von

130 Blankenburg, S. 56: «Ein etwas älterer Zeitgenosse und Landsmann Bachs, der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstedt* (1666–1727), hat in seiner Schrift *Ut mi sol re fa la, tota musica et harmonia aeterna* ausdrücklich den Dur-Dreiklang (ut mi sol) als Gleichnis für die göttliche Person Christi und den Moll-Dreiklang (re fa la) als Gleichnis seiner menschlichen Person gedeutet, da dieser die Umkehrung des ersteren (erst kleine Terz, dann große) ist. Im ... Titelbild seiner Schrift veranschaulicht Buttstedt diese Gleichnishaftigkeit durch zwei aufeinanderliegende, gleichseitige Dreiecke, das eine mit der Spitze nach oben, das andere mit der Spitze nach unten, so daß sie einen sechseckigen Stern ergeben»

* Riemann Musik-Lexikon: Buttstedt

den drei Themeneinsätzen sind die beiden oberen dadurch besonders ausgezeichnet, dass sie zusammen das Kopfmotiv des ersten Präludienthemas ergeben. Was wir früher noch nicht wissen konnten (Abb. 28), wird jetzt klar: Die in die beiden nach oben strebenden Fugenthemen «hineingestickten» Töne gehören zum Morgensternlied und sagen gerade dies: «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Im trillo wird vor diesem Hintergrund *das Funkeln des Sterns erkennbar*, das Bach wiederholt so dargestellt hat. Von den beiden in das Lied einbezogenen Einzelnoten ist besonders das e sehr auffällig. Es ist vom Stern beschienen, steht genau am Taktbeginn (Mitternacht) von Takt 25 (natürlich der Dezembertag), ist der 47. Ton seit Inkarnationsbeginn (gematr. HERR), steht da als Dominante von A-Dur (Dominus) und ist die Spitze des durch die drei Eröffnungstöne der Engführung gebildeten Dreiecks. Trotzdem kann diese hervorragend platzierte und ausgestattete Note nicht für das Weihnachtskind stehen, weil es an allem gebricht, was zur unumgänglichen Ausstattung der Hirtenweihnacht nach Lukas gehört. Nicht einmal Maria ist im Notenbild zu sehen, das Kind wäre ein Findelkind. Von einer eigentlichen Weihnachtsdarstellung kann daher – *noch* – keine Rede sein.

Abb. 28 → S. 55

Umso wichtiger wird es deshalb, dass wir die obigen Noten, wie eigentlich geplant, als eine Darstellung von *Epiphantias* zu lesen versuchen. Zur Erinnerung: Wir hatten den Morgenstern schon über den ersten Teil der Fuge ziehen sehen, wie es der zur Liturgie von Epiphantias gehörige prophetische Text von Jes 60,1–6 beschreibt. Bach hatte dort den Zug der Weisen nicht mitdargestellt, was einzig dann – Vermeidung einer Dublette – ganz verstanden werden kann, wenn diese Schilderung in eine ausführlichere Darstellung des ebenfalls zur Liturgie gehörenden Matthäustextes Mt 2,1–12 einmündet. Nun sehen wir den Stern erneut. Er blinkt *rechts* von Takt 25, also «im Osten»,¹³¹ aus welcher Richtung die Weisen aus dem Morgenland, von ihm angelockt, schon geraume Zeit unterwegs sind. Wenn Bach von Jesaja den Bogen zu Matthäus schlagen will, so ist, wenn irgendwo, hier der Ort, ausser dem Stern auch die *Weisen* zu zeigen und uns durch sie den Weg zur Krippe weisen zu lassen. Wird sich Bach auf das Abenteuer einer solchen Darstellung einlassen?

Um Bach auf die Spur zu kommen, müssen wir den Jesajatext gut lesen. Wir können ihm dann eine wichtige Anregung entnehmen. Dieser Text enthält in Vers 6 den entscheidenden Hinweis: «*Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen und des HERRN Lob verkündigen.*» Bach hat zu diesem Text bekanntlich seine Epiphantias-Kantate BWV 65 «*Sie werden aus Saba alle kommen*» geschrieben, und gleich der erste Chor lässt erkennen, dass er aus dem gleichen Material gearbeitet ist wie unsere Stelle aus dem Wohltemperierten Klavier:

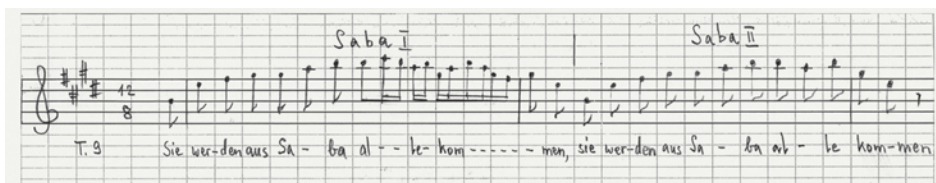


Abb. 70.
«*Sie werden aus Saba alle kommen*,
BWV 65 (Original C-Dur)

In der Kantate wird die Titelzeile zweimal gesungen, wobei das zweitemal die Worte «*alle kommen*» von einer verzierten auf eine einfache Grundform reduziert werden (hier *Saba I* und *Saba II* genannt).

131 Dass der den Weisen vorangehende Stern zwischen Jerusalem und Bethlehem einen Schwenker nach Süden vollziehen muss, wird nirgends erwähnt und ist ohne Interesse. Es geht um eine allgemeine Richtung dieses Sterns, und der Stern ist sowieso wohl mehr ein theologischer als ein astronomischer Stern (Erklärungsbibel, Bemerkung nach Mt 2,12: «keine Identifizierung mit einem der uns bekannten realen Himmelskörper oder mit uns bekannten Himmelserscheinungen»). Vgl. aber auch die interessante abweichende Darstellung bei Ethelbert Stauffer, *Jesus, Gestalt und Geschichte*, Bern (Francke) 1957 (Dalp-Taschenbücher Bd. 332), der S. 34–36 auf astronomische und astrologische Hintergründe dieses Sterns hinweist.

Sie werden aus Saba

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Saba I / II' and contains a melodic line in G major (one sharp) with a treble clef. The bottom staff is labeled 'Fuge' and contains a corresponding melodic line in G major with a treble clef. The measure number 'T. 27' is written below the Fuge staff.

Die Soprantöne der Fuge entsprechen dem «Sie werden aus Saba». Das auftaktige erste Wort ist in der Fuge nicht zu finden. Die Trennung der beiden Dreiergrüppchen geschieht in der Kantate durch unbetontes und verkürztes Singen des Wortes «aus», in der Fuge durch einen eingeschobenen Ton e.

alle kommen

The image shows three musical staves. The top staff is labeled 'Saba I' and contains a melodic line in G major with a treble clef, with the lyrics 'a-ha-ha-lle-he ko-ho-ho-ho-ho-ho-men' written above it. The middle staff is labeled 'Fuge' and contains a corresponding melodic line in G major with a bass clef, with the measure number 'T. 26' written below it and the lyrics 'Jerusalem-Weisen' written to its right. The bottom staff is labeled 'Saba II' and contains a melodic line in G major with a treble clef, with the lyrics 'a-ha-lle kom-men' written below it. Arrows indicate the correspondence between the notes of the Fuge and the notes of the two Saba staves.

Die Basstöne der Fuge nehmen eine Mittelstellung zwischen Saba I und Saba II ein. Sie entsprechen dem «alle kommen».

Die sehr starke Übereinstimmung der Noten der Fuge mit jenen der Kantate legt die Vermutung nahe, dass sie alle absichtsvoll so gewählt sind und, zumal wir den Stern schon funkeln sahen, auf eine *Abbildung der Weisen aus dem Morgenland* abzielen. Es wird gegenüber einem solchen Interpretationsversuch bestimmt nicht an Kritik mangeln. Die Empörten: «Scharlatanerie! Eine willkürliche Interpretation lässt sich nicht retten, indem man sie an ganzen zwei Taktten aus einer beliebig ausgewählten Kantate aufhängt.» «Mischmasch von Sopran- und Basstönen!» Die Hüter von Zucht und Ordnung in der Musikinterpretation: «Schuster, bleib bei deinen Leisten! Wie sollen Töne einen Sinn, und gerade diesen, transportieren können?» Die Intimkenner von Bachs Biographie: «Er weiss nicht einmal, dass die Kantate im ersten Leipziger Amtsjahr [1723] komponiert wurde, nachdem das Wohltemperierte Klavier bereits vollständig vorlag.»¹³² Die farblosen Diplomaten: «Mag sein, mag nicht sein, subjektiv ganz nett, aber keineswegs zwingend und im Grunde ganz unbachisch.» Ohne auf solche noch nicht geäußerte Kritiken einzutreten, möchte ich nur festhalten, dass wer so oder ähnlich argumentiert, sich den Weiterweg verbaut und sich ein Epiphaniast fest konstruieren muss, das ohne den Stern und die Weisen aus dem Morgenland auskommt. Ob dies wohl einfacher oder etwa richtiger ist? Wir anderen aber, unbeschwert von liebevoll kultivierten und gleichwohl zerstörerischen Skrupeln, wollen uns einmal umsehen, was sich am Himmel tut. Ich habe versucht, dies in Abb. 71 aufzuzeichnen.

¹³² Mit dieser Argumentation kann die Stelle unserer Fuge kein Kantatenzitat sein, und man hat die Übereinstimmung, zumal sie nicht ganz exakt, Note für Note, aufgeht, vom Tisch. Wie aber, wenn diese Stelle unserer Fuge gar der Ausgangspunkt der Saba-Kantate wäre? So denkt wohl niemand sofort, weil man einem kleinen Unterrichtswerk nicht soviel zutrauen möchte. Es ist aber trotzdem so. Vgl. S. 243f.



Abb. 71.
Die Wanderung des Morgensterns
und die Anbetung des Kindes durch
die Weisen aus dem Morgenland

Um eine Überlastung der obigen Zeichnung zu vermeiden, ist das die Weisen zur Anbetung geleitende «Nach dir, Herr, verlangst mich» (zweites Präludienthema, Thema der Liebe, erste drei Töne diatonisch aufsteigend) nicht eingezeichnet. Es verläuft über die Noten mit den Nummern 46¹³³-10-9-8-7-47-6-5 (Caspar) und die nummernlose Note a für «mich». Wollte man dieser Note eine Nummer geben, wäre es die 14, d.h. die Zahl für BACH, der die 13 magi begleiten würde. Es ist zu singen: Nach dir, He-err, ver-la-han-get mich.

C = Caspar M = Melchior B = Balthasar

Unser Morgenstern befindet sich an Weihnachten im Raum über Jerusalem (Mt 2, 1.2.), wo genau in den Noten, ist zu bestimmen. Die Note e gleich am Beginn von Takt 27 (Nr. 11), Schluss- und Vereinigungspunkt der beiden Fugenthemen und des von ihnen hochgetragenen Präludienkopfes (Abb. 69), ist zwar sehr auffällig. Aber sie scheidet als Standort des Sterns doch wohl aus. Dessen Leuchten (der trillo) würde nämlich Bethlehem (weiter links) nicht erreichen, weil die Strahlen schon bald durch die im Wege stehenden hochgelegenen Noten a / fis abgelenkt würden. Soll der Stern mit seinem Schein Bethlehem erreichen und zugleich die Weisen anlocken, so wird er also vor dem trillo sitzen. Die richtigen Sternnoten sind daher die Noten a / fis vor dem trillo. Jetzt lockt der trillo, einem vorangetragenem Licht vergleichbar, insbesondere die nachfolgenden Sopran-Sechzehntel an, und auch die Bassnoten ständen immerhin noch hinter dem Stern a / fis, der sie zu führen vermag. Die Noten a / fis liegen auch hinlänglich hoch, um die Position des Himmelskörpers zu markieren. Dass diese Interpretation auf der Linie Bachs liegen dürfte, scheint der weitere Verlauf zu zeigen. Denn jetzt wird es möglich, dass der Stern entsprechend der Vorgabe von Matthäus dem Zug der Weisen vorangeht, bis er «über dem Ort steht, wo das Kindlein ist»: Wenn er von Weihnachten an Tag um Tag ein Achtel voranschreitet, wird er genau am 6. Januar, Epiphania, über dem Eingang der das Kind schützenden Herberge stehen, der durch die beiden Einzelnoten des Sopran- und des Bassthemas der Fuge markiert wird.¹³⁴ Der Stern wird von den Malern häufig dorthin gesetzt und das Dach etwas durchlöchert gezeichnet, damit die Szene Licht erhält (Holzschnitte Dürers).

Abb. 69 → S. 117

In diesen Raum treten die Weisen ein.¹³⁵ Es sind die gleichen Personen (Noten) wie zuvor in Jerusalem, ihre Reihenfolge ist nur insofern etwas verändert, als 11–13

133 = Schlussnote der 46-tönigen Inkarnationsreihe, der wir nun (mit neuer Numerierung) ein Stück weit nach rückwärts folgen.

134 Dass die Weisen für die 7 km lange Strecke nicht weniger als 12 Tage benötigen, ist natürlich weder ihre Schuld noch die von Matthäus: Die lange Dauer ergibt sich allein durch die Spanne zwischen den Daten der beiden kirchlichen Festtage. Epiphania hat sich als Fest mit eigenem Inhalt aus dem am 6. Januar gefeierten Christgeburtstag der Ostkirche entwickelt. (Je weiter man sich die Weisen am Weihnachtstag noch von Jerusalem entfernt denkt, desto mehr wird sich natürlich ihre Reise beschleunigen, im schon fast possenhaften Weihnachtslied «Drei Könige» führt göttlich Hand sind sie noch «viel hundert Meil entfernt», weshalb es dann bedenklich pressiert: «Herodes nicht ein halbe Stund' / in seinem Hof sie halten kunnt' / Jerusalem sie lassen stehn / und eilends fort zur Krippen gehn. ... ». Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, Das Buch der Weihnachtslieder, Nr. 69, ähnlich 70.)

135 Der Stern bescheint die Türe (cis, a) und damit den Raum noch von oben. Sobald jedoch der Raum betreten wird, sehen wir ihn im Grundriss, mit Maria also links und den Weisen rechts, nicht an der Decke. Diese Freiheit der Interpretation müssen wir uns nehmen, da eine allzu naturalistische Ausdeutung entweder an einem Detail scheitert oder zu einem verkrampten Resultat führt.

als Vorhut den Raum als erste betreten, während 1–10 mit den wichtigen 5–7 nachfolgen. Es gibt immerhin ein paar Abweichungen: Die Jerusalemer Noten 14–17 durften beim Singen mithelfen, sind aber in Bethlehem nicht zu finden.¹³⁶ Die nummernlose Note a für «mich» in Bethlehem ist ohne Jerusalemer Entsprechung; die Noten 8–10 liegen in Bethlehem einen Ton tiefer (wegen des Liedes, s.u.). Ansonsten besteht Übereinstimmung.

Und nun erzählt Matthäus (V. 10.11): «Als sie den Stern sahen, wurden sie hocherfreut und gingen in das Haus und fanden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe.»

«Und fanden das Kindlein»: Bach gibt dem Wichtigsten in diesem Raum, dem *Kindlein*, entsprechend seiner geringen körperlichen Grösse eine einzige Note e, zeichnet sie aber vielfach aus: Sie ist, wie wir das schon sahen, die Dominante von A-Dur (Dominus!), steht beherrschend im Raum und hat die trinitarische Pause, mit ihr begann, zu mittnächtlicher Stunde an Weihnachten (Takt 25), die Engführung, sie ist (die Fortsetzung des Themas!) durch ihren Stern, den sie zu lenken scheint, mit dem Himmel verbunden, sie ist die Spitze des Engführungs-Dreiecks e – cis – a, vor allem aber: sie ist, der letzten Inkarnationsnote (46) sogar noch vorgelagert, die 47. Note, womit das durch sie repräsentierte Kind doppelt: nach dem Zahlenalphabet und auch nach Psalm 25 als HERR ausgezeichnet wird. Das so dargestellte Kind ist das Kind der *Anbetung*, der *adoratio*.

«mit Maria, seiner Mutter»: Die sieben Töne des Basses sind eine *Mariendarstellung*. Maria befindet sich auf der linken Seite des Raumes. Sie ist liegend dargestellt. Genau in der Mitte vor sich hat sie ihr Kind. Der Blick der Weisen, die, von *rechts* («Osten») kommend, in das Haus eintreten, fällt sofort auf das Kind und die ihm unmittelbar gegenüber befindliche Mitte der Mutter (1 in der unteren Zahlenreihe). Darauf gleitet er auf den dem Eintretenden nahen Fussteil der Mutter, von wo er wieder zur Mitte zurückfindet (2–5). Kurz danach, beim respektvollen, nach rechts ausweichenden Nähertreten, wird der Kopf Mariens sichtbar (6). Auch auf ihm ruht der Blick kurz, kehrt aber abschliessend nochmals zur Mitte zurück (6–9), die im sonst für das Verhältnis zwischen *Vater* und *Sohn* gebrauchten Oktavabstand (Unisonus, Gleichklang) der beiden e hier die innige Verbindung von Mutter und Kind zeigt: Das Kind ist wirklich e (= ex) Maria.¹³⁷ Wenn wir, was die Weisen gesehen haben, in Noten nachvollziehen, so haben sie tatsächlich das Kind «mit Maria, seiner Mutter» gefunden. Denn die Achtelnoten e-a-gis-fis-e-d-cis-d(is)-e, die nach und nach in ihr Blickfeld gefallen sind, sind die Noten des Magnificatbeginns, mit denen uns Maria kurz zuvor in Takt 22/23 vorgestellt wurde (Abb. 32 i.V. mit Abb. 33). Es ist nicht sosehr ein spontanes Finden gezeigt als ein Erkennungsvorgang, der sich im Hineinschreiten in den Raum abspielt und die Mutter am Kind, das Kind an der Mutter erkennen lässt (die heutige Psychologie spricht denn auch von einer Dyade von Mutter und Kind). Genau das war zu zeigen: «Sie *gingen in das Haus* und fanden ...». Die sehr anschauliche Darstellung erfolgt sozusagen aus dem Nichts heraus: ein zur Tonika verlängertes Themenende genügt dazu.¹³⁸

«und beteten es an»: Wieviele Weisen (magi) es waren, die das Kind besuchten, sagt uns die Bibel nicht, ihre Zahl schwankt daher in den bildlichen Darstellungen beträchtlich. Aber wegen der dreierlei Gaben, die das Kind von ihnen empfing (Mt 2,11), hebt die *Legende* drei von ihnen als «*Könige*» hervor: Caspar, Melchior

Abb. 32 → S. 59
Abb. 33 → S. 60

¹³⁶ Sie werden im Rahmen einer sehr konträren Deutung noch eine wichtige Funktion bekommen (s. S. 142 mit Abb. 79).

¹³⁷ Vgl. die beiden e in Takt 1 für das Verhältnis *Vater*/Sohn.

¹³⁸ In ähnlicher Weise betrachten wir z.B. ein Kirchenportal oder ein zentral aufgebautes Bild: zuerst die Mitte, dann die beiden Seiten und von aussen kommend wieder die Mitte. Die Abfolge der Darstellung nimmt dieses Wandern des Blickes i.d.R. schon voraus.

und Balthasar als die Überbringer von Gold, Weihrauch und Myrrhe.¹³⁹ Diese drei sehen wir im Bild (5–7). Sie sind, vorne und hinten von ihren Begleitern geschützt, von Jerusalem aufgebrochen, und jetzt im «Haus» befindet sich Caspar direkt dem Kind gegenüber, während die beiden anderen Könige warten. Die Maler zeigen mindestens den ersten König oft in liegender oder kniender Haltung, vor sich die Krone am Boden – der griechische Text spricht von Proskynesis, der im Osten üblichen Form absoluter Devotion. Das kann Bach mit seinem «Bild» nicht zeigen. Seine Noten sitzen an sinnvoller Stelle, sind aber als «Kritzeldesigns» oder, wenn wir uns gewählter ausdrücken wollen, Symbole interpretationsbedürftig. Bach hilft aber mächtig nach, indem er die Weisen am 6. Januar in unser dem Herrn zugewandtes «Nach dir, Herr, verlangst mich» einstimmen lässt. Während wir das Lied an Weihnachten nach rückwärts sangen, weil es dem früheren «Vom Himmel hoch, da komm ich her» entgegengestimmt (Abb. 34), bringen es die Weisen mit ihrem Gang / Gesang in «Normalrichtung» zum Ausdruck, da sie ohnehin von rechts her kommen. Und nun sehen wir, wie die Weisen 5–7 (sie mögen mir die Numerierung nachsehen!) dem Kind besonders exponiert sind. 5, nach der Legende *Caspar*, der Überbringer des *Goldes*, befindet sich dem Kind / HERR (47) schon direkt gegenüber, Melchior und Balthasar stehen noch hinter ihm. Von Balthasar aus geht das Lied «Nach dir, Herr, verlangst mich» nicht gleich weiter zu Melchior, sondern zum HERR (47) selber und von diesem zurück zu Melchior. Die drei Hauptgestalten der Legende sind daher mit dem Herrn in je besonderer Weise verbunden. Das den Gang der Weisen bestimmende Lied vom Wunsch nach dem Herrn der *adoratio* und der Einbezug des Herrn in das Lied durch dessen «in den Alt hinuntergefallene Note e» (so noch S. 61) sind Bachs wunderbare Antwort auf die Anforderung, die Weisen bei der *Anbetung* zu zeigen.

Abb. 34 → S. 61

Verbunden mit den Weisen aus dem Morgenland und dem Herrn ist aber auch, wer der Einladung folgt, sie auf ihrem Weg nach Bethlehem zu begleiten. Bach drückt diese Nutzenanwendung (*Dürr*, Kantaten, S. 208: «*Applicatio*») im Rezitativ (Nr. 3) seiner Saba-Kantate aus: «... Mein Jesu, wenn ich jetzt an meine Pflicht gedenke, muß ich mich auch zu deiner Krippe kehren, und gleichfalls dankbar sein: Denn dieser Tag ist mir ein Tag der Freuden, da du, o Lebensfürst, das Licht der Heiden, und ihr Erlöser wirst. Was aber bring' ich wohl, du Himmelskönig? Ist dir mein Herze nicht zu wenig, so nimm es gnädig an, weil ich nichts Edlers bringen kann.» Der Gedanke des Begleitens findet sich auch bei Schott (kath. Messbuch) in der Einleitung zum Fest der Erscheinung des Herrn.¹⁴⁰ Sollte etwa die nummernlose Note a zwischen den Noten 4 und 5 (Text: mich!) diesem Gedanken Ausdruck geben? Dann stände dem betrachtenden Ich unmittelbar neben Caspar gar ein Vorzugsplatz zur Verfügung. Die den Königen und dem Kind auffällig zugewandte nummernlose Note wäre damit sehr hübsch erklärt.¹⁴¹

Mit nur wenigen Noten hat Bach es geschafft, dem Morgenstern auch in der Weihnachtsgeschichte den ihm gebührenden Platz zu geben, ihn mit dem Besuch der Weisen aus Saba in Verbindung zu bringen und so Weihnachten und Epiphania zu einem Gesamtbild zu vereinen. Obwohl ganz diskret schon in Takt 25 und teilweise auch 24 angelegt, entfaltet sich Bachs Krippendarstellung erst aus der *Retrospektive*, wenn

139 Dazu sehr informativ: Zedler Universal-Lexikon, Leipzig und Halle (Johann Heinrich Zedler), Band 54 (1747), «Weisen aus dem Morgenland», Sp. 1100–1111, insb. Sp. 1109. Photomechanischer Nachdruck der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz-Austria 1961. Nach Zedler berichtet die Legende über 3, 12, 13 oder 15 Weise. Bei Bach sind es 13, unter die sich der Betrachter als 14. einreihet. Die 14 ist als Zahl für BACH bekannt.

140 Schott, S. 56: «Wir schließen uns ihnen an und kommen mit Gaben zu unsrem Bethlehem, zur Kirche; wir finden Maria und das Kind und beten es an (Evang.). Im Opfergang sind wir die «gabenbringenden Könige» (Offert.) und tragen zum Bethlehem des Altares Gold, Weihrauch und Myrrhen ...»

141 Dass das Ich gerade neben *Caspar* steht, erhalte dann mit einem der Aria Nr. 4 der Kantate entnommenen Gedanken seinen tiefsten Sinn: «Gold aus Ophir ist zu schlecht, / Weg, nur weg mit eitlen Gaben, / Die ihr aus der Erde brecht! / Jesus will das Herze haben. / Schenke dies, o Christenschar, / Jesu zu dem neuen Jahr!»

das Jesuskind und Maria in den Blick der in das Haus eingetretenen Weisen kommen. *Wir müssen mit den Weisen in das Haus gehen*, um das Kindlein zusammen mit Maria zu finden. Bachs Darstellung ist ganz aus der Weihnachtsgeschichte des *Matthäus* heraus empfunden, der Christi Geburt nur in einem Nebensatz erwähnt, um desto stärker die Zeichenhaftigkeit des Besuchs aus der Ferne herauszuarbeiten: «Als Jesus geboren war in Bethlehem in Judäa zur Zeit des Königs Herodes, siehe, da kamen *Weise aus dem Morgenland* nach Jerusalem ... » (Mt 2,1).¹⁴²

«Adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem», hatte Augustinus in *Contra Felicem Manicheum* 2,9 in unübertrefflicher Prägnanz gesagt. Bach tut es ihm in diesem *zehnten Einsatz* seines Fugenthemas gleich. Die Töne 1–15 begleiten als *Thema* mit Einzelton, dreifacher Pause und normaler Länge das Inkarnationsmotiv: non amisit divinitatem. Die Töne 12–18 zeigen Maria, über deren Mitte – Ton 15 – im Oktavabstand das Jesuskind liegt: adsumpsit enim humanitatem.

Abb. 71 → S. 120

Nachdem wir die Weisen auf ihrem Weg zum Kind mit seiner Mutter begleitet und uns damit selber zu einem Teil des betrachteten Bildes gemacht haben, treten wir einen Schritt zurück und betrachten uns das Ganze nochmals ganz normal von aussen: als dreistimmigen Satz und in Normalrichtung von links nach rechts. Auch bei dieser Betrachtung ereignet sich etwas ganz Ausserordentliches, indem sich die in Abb. 71 mit den Zahlen 1–4 bezeichneten Töne h, a, gis, fis (die nicht nummerierte Note a lassen wir unbeachtet, vielleicht bleibt sie auch unser Standort) zusammen mit der Note e des Kindes zu einem Quintenzug vereinen. Wir waren diesem Quintenzug von h nach e schon im Rahmen der Oster- und der Pfingsttakte begegnet und hatten erkannt, dass er als Geistmotiv zu deuten ist. Nun stürzt sich dieses Geistmotiv mit seinem letzten Ton nach einem freien Fall über eine ganze None (*saltus duriusculus*, «harter Sprung», dazu Abb. 79) in die Note des Kindes (den sich im «Haus» befindenden, freistehenden Einzelton des Christusthemas) hinein und verschwindet in ihm. Damit wird der Geist als Taube gezeichnet, und vor uns entsteht das Bild der Taufe Christi im Jordan (Mt 3,16 Mk 1,10 Lk 3,22 Joh 1,32). Die Verteilung des Motivs auf zwei Stimmen macht hohen Sinn, denn der Geist fährt, wie dies Markus am deutlichsten sagt (Mk 1,10 griechischer und lateinischer Text, in Luthers Übersetzung abgeschwächt), in Jesus hinein und bleibt in ihm (lat.: *et manentem* in ipso, wichtiger Zusatz, von Luther weggelassen). Wie in einem Brennpunkt vereinigt sich Bachs Taubenmotiv in der Note e mit dem Kind der adoratio: mit gutem Recht, gilt doch Epiphania, der «Tag der Heiligen Drei Könige», bis heute weitherum als Tauftag Christi.¹⁴³

Abb. 79 → S. 142

142 Beachte: Die in Abb. 71 rechts aussen stehenden «Jerusalemer»-Noten 1–10, die sich hier auf einen Teil der Weisen beziehen, waren S. 53 bei Abb. 26 anders erklärt: Die erste Note war noch dem Fugenthema zugeschlagen, die restlichen gehörten zu den insgesamt 40 Tönen des Zweitauftritts der verkürzten Inkarnationsdarstellung. Diese verschiedenen Deutungen schliessen einander nicht aus, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander. Ich habe diesem Phänomen in Teil 6 im Abschnitt «Tonfolgen als Träger von zwei oder mehr Aussagen des Symbolum Nicenum» eine eigene kleine Untersuchung gewidmet.

143 Über Epiphania und die allmähliche und nicht geradlinig erfolgte Aufnahme der Jordantaufe Jesu unter die Festinhalte dieses Festes orientieren die folgenden Artikel, die mir freundlicherweise Alfred Schindler, Zürich, angegeben hat: Friedhelm Mann und Hans-Christoph Schmidt-Lauber, «Epiphaniafest I und II», in: TRE Theologische Realenzyklopädie, IX, S. 762–770, Berlin u. New York (Walter de Gruyter) 1982 (am ausführlichsten); W. Dürig, «Epiphania», in: Lexikon des Mittelalters, III, S. 2067, München und Zürich (Artemis) 1986; Hans Förster, «Epiphania», V. Alte Kirche, in: RGG Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, Sp. 1372f., Tübingen (Mohr Siebeck), 1999. Für uns von besonderem Interesse an der komplizierten religions- und liturgiegeschichtlichen Entwicklung ist, dass *Luther* die Taufe Jesu als den eigentlichen Inhalt des Festes der Erscheinung ansah und sogar, wenn auch vergebens, eine entsprechende Umbenennung wünschte («est de baptismo, hocque est principale huius festi et vellem hunc diem dici diem, quo Christus est baptisatus»: TRE, S. 768.769). Mit der brennpunkthaften musikalischen Verkettung von Geburt und Taufe Jesu drückt Bach auf seine Weise die Zugehörigkeit der Jordantaufe zum Epiphaniafest aus.

Das gleiche doppelte Konzept von *adoratio* und *Jordantaufe* ist wohl schon aus der «Notre-Dame de la Belle Verrière», einem der schönsten und wohl dem ältesten Glasfenster der Kathedrale von Chartres, ablesbar. Das Fenster zeigt zunächst eine thronende (sitzende) Maria, die uns auf ihrem Schoß ihr kleines, aber doch schon erwachsen aussehendes Kind präsentiert, dessen rechte Hand zum Segensgestus erhoben ist. Über dem Haupt Mariens sehen wir die auf sie und Jesus hinunterstürzende Taube, der Bezug zur Jordantaufe ist hergestellt durch sie und die Worte: *omnis vallis implebitur*, d.h. «alle Täler sollen erhöht werden» (Lk 3,5), Worte, die Johannes der Täufer am Jordan sprach. Die Worte stehen im aufgeschlagenen Buch, das Jesus in der linken Hand hält (vom Standort des Betrachters aus nicht zu entziffern). Die anbetenden Könige, die zu fehlen scheinen, sind auch schon in Chartres *wir, die wir vorher durch das «Königsportal» die Kirche betreten haben*. Wir sind es daher, die das uns von Maria präsentierte Kind anbeten und die gleichzeitig auf die Taufe Jesu im Jordan hingewiesen werden. Das Fenster stammt aus dem 12./13. Jahrhundert. Vgl. dazu die sehr differenzierte Deutung bei *Frank Teichmann*, *Der Mensch und sein Tempel. Chartres, Schule und Kathedrale*, Stuttgart (Urachhaus) 1997, S. 251–256 mit Abbildung, hier als Abb. 72 wiedergegeben. Vgl. auch, allerdings ohne explizite Gleichsetzung der Betrachter mit den anbetenden Königen, Roland Halfen, *Chartres: Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas*, Bd. 3, *Architektur und Glasmalerei*, Stuttgart und Berlin (Mayer) 2007, S. 501ff.



Abb. 72.
Notre-Dame de la Belle Verrière

D. Beiträge des Morgensterns an die Deutung von Einzelstellen der Fuge

1. Der Morgenstern der Offenbarung: zur Deutung der vier Schlusstakte

Abb. 63 → S. 100–102

Kehren wir nochmals zum Ende von Teil 2 zurück. 27 Themen zählten wir in Abb. 63 für unsere Fuge, darunter 4 Gottesthemen, sodass 23 Christusthemen (guter Hirte!) verblieben. Dazu erkannten wir ab Takt 51, in jenem Raum, in dem das letzte Gottesthema als Kanon ausklingt, im Bass ein neues Gebilde von nicht weniger als 51 Tönen, das wir von seinem Erscheinungsbild her (Ähnlichkeit seiner ersten 17 Töne mit den ersten 9 Tönen des ersten Präludienthemas, gefolgt von einer inkarnationsnahen Motivik in der Mitte, gefolgt von einem Himmelfahrtsmotiv) noch etwas skizzenhaft als eine 24. Christusdarstellung deuteten (Abb. 61). Der herrschaftliche Habitus der ersten 17 Töne zusammen mit der Lage des ganzen Gebildes nach Himmelfahrt und Pfingsten liess uns an das siebte Zeitalter mit der glorreichen Wiederkehr Christi denken, was denn auch durch das mit der Christusstimme eng verbundene Weltenrichterkreuz bestätigt wurde. Da neben dem neuen Christus-«thema» auch die beiden anderen Stimmen auffällig mit dem Präludienbeginn in Parallele gesetzt sind (Abb. 62), entstand vor uns die beschriebene weite Klammer vom Ende der Fuge zurück zum Beginn des Präludiums. An dieser Verklammerung beeindruckte, dass die Themen von Glaube und Liebe, die im Präludium von Anfang an miteinander auftraten, auch im Zusammenhang mit der Wiederkunft Christi am Ende der Fuge – hier als Motive – wieder zu finden sind. Man spürt in dieser Anordnung eine Nähe zu Luther, der die ewige Seligkeit als die Vollendung des Lebens erklärt, «das im Glauben und in der Liebe hienieden seinen Anfang nimmt» (s. S. 37). Warum aber, fragten wir ratlos, erfindet Bach ganz am Schluss der Komposition unter Rückgriff auf einen Teil des ersten Präludienthemas so etwas wie ein neues *Christusthema*? War ihm das alte plötzlich nicht mehr gut genug? Oder werden etwa gar zwei Christi oder Christusbilder einander gegenübergestellt?

Abb. 61 → S. 97

Abb. 62 → S. 98

Wir sind jetzt, dank Kenntnis der *Morgensternmotivik*, in der Lage, diese drängende Frage zu beantworten. Bach gibt tatsächlich sein altes Fugenthema auf – aber nur das Thema, nicht die hinter ihm stehende Idee. Denn so gut wie das nun verlassene Vierklangthema der Fuge ist auch das Dreiklangthema des Präludiums und der aus ihm abgeleitete Beginn der die Fuge beschliessenden Weltenrichterdarstellung Ausdruck der *Morgensternidee*. Der Morgenstern aber ist nach der Offenbarung des Johannes kein anderer als Jesus Christus selber. Off 22, 16f.: «Ich, Jesus, habe meinen Engel gesandt, euch dies zu bezeugen für die Gemeinden. Ich bin die Wurzel und das Geschlecht Davids, *der helle Morgenstern*. Und der Geist und die Braut sprechen: Komm! Und wer es hört, der spreche: Komm! Und wen dürstet, der komme, und wer da will, der nehme das *Wasser des Lebens* umsonst.» Bach gibt also zwar das Fugenthema preis, nicht aber die dahinter stehende Idee. Sein letzter Morgenstern – *Jesus Christus* – hat aber als der dereinst Wiederkommende eschatologische Züge bekommen und passt mit seinem starken Höreindruck vorzüglich zur nachfolgenden Weltenrichterdarstellung nach Matthäus, die gleicherweise in den Bereich der Eschatologie gehört. Die Kenntnis der Morgensternmotivik räumt alle aufgekommenen Zweifel an der Einheitlichkeit des Christusbildes unserer Fuge aus und erlaubt uns, die in Abb. 61 begonnene Deutung der vier Schlusstakte um einen wichtigen Schritt weiterzuführen, indem wir in jene Darstellung nun den *Christus-Stern* eintragen können (Abb. 73). Ja, mir will scheinen, dass in Bachs Noten ausser dem Stern auch eine *Wellenbewegung* wahrnehmbar ist, die das Wasser umschreibt, von dem der Offenbarungstext handelt. Sie gleicht dem wallenden Auf und Ab von Tonleiterfragmenten, das später die Wolken umschreibt, in und auf denen der Herr zur Erde niedersteigt (S. 152). Die Wasserbewegung baut sich über einem mehrfach wiederholten *circolo mezzo* auf, der gleichen unscheinbaren Figur, aus der heraus Bach auch das überwältigende Tongemälde entwirft, mit dem er die Johannespassion eröffnet. *Spitta* (Bd. 2, S. 365) hat diese Wellen- und Wasserbewegung der Johannespassion spontan

Abb. 73 → S. 126

erkannt und ihr, ohne auf den *circolo mezzo* zurückzugreifen, eine Beschreibung gewidmet, die zu den Höhepunkten seines Buches gehört.¹⁴⁴

Unserer erweiterten Sicht auf Bachs Weltenrichterdarstellung ist in der nächsten Abbildung zu Vergleichszwecken das am Anfang einer gewaltigen Entwicklung stehende Ausgangsmotiv der Johannespassion gegenübergestellt. Der *circolo mezzo*, stets ein Grüppchen von vier kurzen Tönen (meist Sechzehnteln), wird nach seinen gleichbleibenden Tönen differenziert. Die Formen $1=3$ und $2=4$ (hier nicht vorkommend) sind klassisch. Bei den ab Takt 52 unserer Fuge wiederholt vorkommenden Formen $1=4$ handelt es sich nicht mehr um eigentliche *circoli mezz*. Sie sind auch Teil einer Darstellung, die nach ihrem Standort mehr auf die Abbildung von Wolken als von Wasser abzielt.



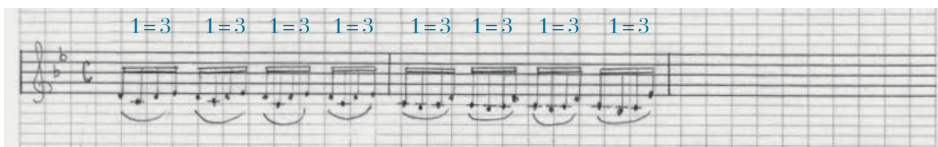
Abb. 73.
Schluss«thema» (II): Christus
als der helle Morgenstern
und als das Wasser des Lebens

Off 22,16,17: «Ich bin die Wurzel und das Geschlecht Davids, der helle Morgenstern. Und der Geist und die Braut sprechen: Komm! Und wer es hört, der spreche: Komm! Und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst.»

Mit dem Rückgriff auf das erste Präludienthema (= erste Liedzeile des Morgensternliedes) tritt der Morgenstern der Offenbarung (Off 2,28 und 22,16) in die Fuge ein. Durch die wiederholte Anwendung des *circolo mezzo* wird zugleich eine Wellenform erkennbar, die sich als Andeutung von Wasser verstehen lässt. Die die Morgensternmotivik untermalenden *Circoli mezz* von der Form $1=3$ steigen zuerst zweimal an, dann ab. In der Stielung der Noten folge ich dem Faksimile, die gedruckten Ausgaben weichen, nicht zu ihrem Vorteil, teilweise ab.

Dass Bach mit den ersten 17 Tönen die Sternmotivik anvisiert, passt in der Aussage sehr schön zur im nächsten Teilabschnitt gezeigten Wiederkunft des Herrn. Vgl. dazu Bibel-Lexikon, Sp. 1646: «Als altes Königssymbol (vgl. Ez 32,7 Is 14,12) deutet der Stern in Nm¹⁴⁵ 24,17 (vgl. Off 2,28 22,16) auf den Messias.»

Zum Vergleich nachstehend die Grundgestalt des *circolo mezzo*, der, mehrstimmig und in vielfacher Wiederholung und Abwandlung ausgeführt, den Einleitungssatz der Johannespassion prägt:



Hier überall *circolo mezzo*, Variante $1=3$, jedoch mehrstimmig, am Schluss zur Weiterführung der Figur nach es (Terz statt Sekunde) ausgreifend

Schluss«thema» III: s. Abb. 82, S. 152.

¹⁴⁴ Spitta, Bd. 2, S. 365. Schweitzer, S. 534, geht auf diese Deutung gar nicht ein und verpasst stattdessen Spitta einen unverdienten Seitenhieb.

¹⁴⁵ Ez: Ezechiel (Hesekiel); Is: Isaias (Jesaja); Nm: Numeri (4. Buch Mose).

2. «voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn»

Die bisherigen Ausführungen machten uns mit einer tief durchdachten, in die Einzelheiten gehenden Inkarnationsdarstellung bekannt, die in eine einzigartige Schilderung von Epiphantias mit der adoratio des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenland hineinführte. Eigentlich dürften wir mit dem Gesehenen mehr als zufrieden sein. Schon seit *Paulus* wollen aber die Theologen noch mehr. Sie wollen wissen, was denn zum Kommen Christi geführt hat. Ihre Antwort ist: die *Gnade* des Herrn.¹⁴⁶ Der Gedanke ist ihnen so wichtig, dass das sechste Zeitalter, dasjenige Christi, geradezu als das Zeitalter der Gnade bezeichnet wird. Das Morgensternlied nimmt schon in Zeile 2 seiner ersten Strophe Bezug auf diese Gnade. Wird Bach versuchen, in seiner Komposition Zeile 1, den *Morgenstern* (Christus) wie im Lied mit der *Gnade* in Verbindung zu bringen?

Abb. 74a → S. 128

Abb. 37 → S. 63

Sehen wir uns den kleinen Kanon an, mit dem er in Takt 20 die beiden Engführungseinsätze einleitet (Abb. 74a, oberste Notenzeile). Dieser Kanon ist aus lauter Tönen gewonnen, die der *nachfolgenden*, zur Inkarnationsdarstellung überleitenden Engführung entnommen sind. Wenn man diese Töne, wie schon in Abb. 37 gezeigt, untereinander verkreuzelt, wodurch sich ihre Reihenfolge verändert, gelangt man zum Kanon des Vorspanns. Dies alles ist so ungewöhnlich und kommt so unerwartet, dass sogar die dahinterliegenden enggeführten Themen in der Regel übersehen werden. Was im gegebenen Zusammenhang – aufziehendes Zeitalter der Gnade – aber weiterführt, ist die den rätselvollen Vorspann beherrschende Melodie. Sie bringt eine hübsche Idee zum Ausdruck, indem die sich nach unten neigenden Quartan e-h, f-cis bzw. a-e, h-fis einen Eindruck göttlicher Zuwendung oder Herablassung vermitteln (Kondeszenz). Sind sie schon Gnade, sind sie es nicht? Sie sind es oder werden es durch die *Beimischung* der zweiten Liedzeile aus dem Morgensternlied: «voll Gnad

¹⁴⁶ Vgl. zur Theologie der Gnade etwa P. van Imschoot, «Gnade» im Bibel-Lexikon, Sp. 603–7, mit vielen Stellenangaben, vor allem aus den Paulusbrieffen. Für Augustinus vgl. vor allem den grossen Artikel «Gratia» von Volker Henning Drecoll im Augustinus-Lexikon. Für Luther vgl. Seeberg IV/1, §75, insb. S. 100f. Aus dem Paulus-Teil von v. Imschoots Artikel lässt sich wohl auf die direkteste Weise erkennen, warum Bach seiner Inkarnations- und zugleich Kreuzigungsdarstellung einen *Gnadenvorspann* gibt, die Gnade *von Gott* wie auch *von Christus* ausgehen lässt und sein *Glaubenskreuz* in die Gnadentöne hineinstellt: «Paulus, der in seinem eigenen Leben die Kraft der G. Gottes (1Kor 15,10 Gal 1,15f 1Tim 1,15f) und die Ohnmacht des Gesetzes (Röm 7,25) erfahren hatte, war besonders berufen, die nt. Theologie der G. weiter zu entfalten. Weil alle Menschen, Juden wie Heiden, gesündigt haben und der Herrlichkeit Gottes (d.h. der Teilnahme an Gottes Kraft und Leben) ermangeln, werden sie geschenkweise durch seine Gnade gerechtfertigt, kraft der Erlösung in Christus Jesus (3,24f). Die Rechtfertigung des Sünders ist daher eine reine Gnadengabe Gottes, des Gottes der Liebe (2Kor 13,11) oder aller G. (vgl. 1Pt 5,10), ein Beweis seiner unendlichen Liebe (Röm 5,8 Eph 2,4–6) und der Liebe Christi, der für die Sünder gestorben ist (Röm 5,6). Daher spricht Paulus ebensoviel von der *G. Christi* (2Kor 8,9 12,9 Gal 1,6, vgl. Apg 15,11) wie von der *G. Gottes*. Er betont, daß Gott den Menschen umsonst, nicht um der Werke des Gesetzes willen, rechtfertigt (Röm 3,20.28 11,6 Gal 2,16). Was ja aus G. gegeben wird, kann nicht zugleich als Lohn für Werke gegeben werden (Röm 4,4), sonst wäre die G. nicht mehr G. (11,6). *Der Glaube*, der die Grundlage der Gerechtigkeit ist und dem Glaubenden zur Gerechtigkeit angerechnet wird (4,3 Gal 3,6, vgl. Gn 15,6), d.h. als ein Werk der Gerechtigkeit, *ist selber eine Gabe Gottes* (Eph 2,8f Phil 1,29), so daß die Rechtfertigung eine durchaus unverdiente Gunst Gottes ist (Röm 9,16 11,5f Eph 2,8f, vgl. 1Kor 1,26–29). Die wichtigste Offenbarung der G. Gottes ist die *Sendung seines Sohnes*. Gott hat seinen eigenen Sohn gesandt und dem Kreuzestode überliefert (Röm 8,32 Tit 2,11 3,4–7), um die unter der Knechtschaft der Weltelemente (Juden und Heiden) und des Gesetzes Stehenden (Juden) loszukaufen (Gal 4,3–5). Den Kaufpreis hat Christus bezahlt durch sein Blut (1Kor 6,20 7,23). Durch sein Blut hat Christus den Neuen Bund besiegelt (11,25), in dem der Mensch durch den Glauben in Christus (Gal 3,26) ein ganz neues Zusammengehörigkeitsverhältnis mit Gott eingeht, d.h. das Verhältnis der Kindschaft Gottes (Röm 8,14–17 Gal 4,4–7) und des Erbrechtes auf die Heilsgüter Gottes (Röm 8,16f Gal 3,29 4,7). Weil dieses neue Verhältnis zu Gott das Werk der reinen *G. Gottes* (Röm 8,29f) *und Christi* (5,15) ist, wird es von Paulus als G. bezeichnet (zu der wir durch Christus im Glauben Zutritt haben; 5,2); deshalb sagt er auch, daß der Christ nicht mehr unter dem Gesetze, sondern unter der G. steht (6,14f), vom Geiste geleitet wird (Gal 5,18), und daß derjenige, der durch das Gesetz gerechtfertigt werden will, aus der Gnade fällt (5,4, vgl. 2,21).– Diese neue Heilsökonomie ist das Werk des lebendig machenden Geistes. ...»

und Wahrheit von (dem Herrn).» In den Takten 1 / 2 und 4 / 5 des *Präludiums* hat diese Liedzeile ihren zweifachen Niederschlag gefunden. Verkreiseln wir die beiden Stellen analog wie oben – die Kreiselbewegung greift hier etwas weiter aus –, so deckt sich der rote Gnadenkreisel mit den drei ersten Noten des Gottes- und der blaue mit den ersten drei Noten des Christusvorspanns. Diese sich hinabneigenden Vorspannoten haben daher nicht nur von ihrem Gestus, sondern auch vom Lied her Gnadencharakter. Der Vorspann von Takt 20 erhält dadurch eine Stütze im Lied. Erst durch die Hineinnahme von dessen Wortlaut bekommt die Verkreiselung des Vorspanns aus den Gottes- bzw. aus den Christusnoten ihren eigentlichen Sinn. Die Melodie selber ist gefällig – Schweitzer, S. 509 spricht in anderem Zusammenhang von einem «Innigkeitsmotiv» – und ist als Verkreiselung des gesungenen «voll Gnad und Wahrheit von (dem Herrn)» sehr eingängig. Dass das wichtige Wort «Herr» nicht mitverkreiselt ist, hat seinen Grund. Der Herr folgt gleich in der Engführung doppelt: zuerst der Vater, dann der Sohn. Von ihnen geht der Kreisel aus – daher die Abhängigkeit des Gnadenvorspanns von den beiden Themen.

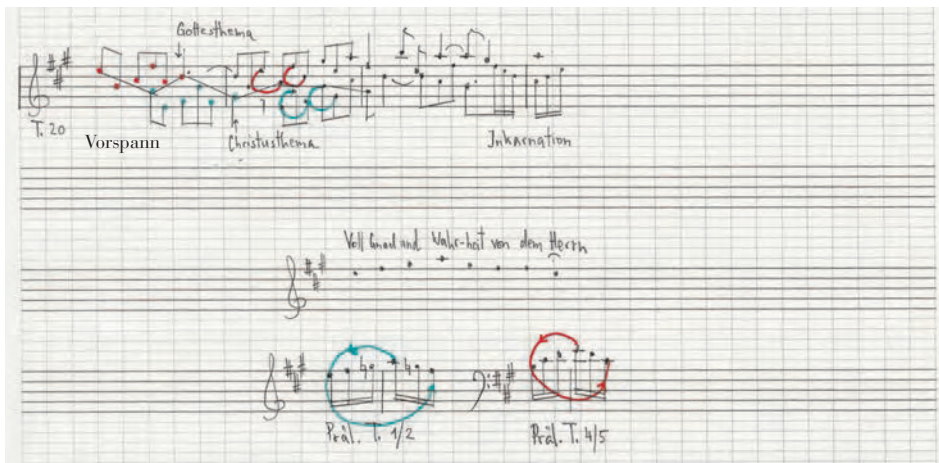


Abb. 74a.
Der Vorspann vor dem Christusteil
der Fuge – ein Gnadenkreisel

Von der Fuge her leitet sich der Vorspann zur Darstellung der sechsten Zeit durch eine Verkreiselung späterer Gottes- und Christustöne ab, die als Engführung zur Inkarnation überleiten.

Vom Präludium her – das ist gegenüber Abb. 37 neu – leitet sich der gleiche Vorspann aus einer sehr ähnlichen Kreiselbewegung ab. Verkreiselt wird die zweite Zeile des Morgensternliedes, und zwar in der Fassung, die ihr das Präludium in den Takten 1/2 und 4/5 gibt.¹⁴⁷ Die Kreiselidee erfasst daher nicht nur die Gottes- und die Christustöne, sondern auch die Liedzeile «voll Gnad und Wahrheit von dem (Herrn)».

Eine wunderschöne Bestätigung für unser Gnadenmotiv und den Vorspann als Gnadenvorspann liefert die Kantate «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe», BWV 167, die zum 24. Juni 1723 (Fest Johannes des Täufers), also kurz nach dem Wohltemperierten Klavier entstanden ist. Sie findet sich in Satz 2. *Dürr*, Kantaten, S. 755, schreibt zu ihm: «Satz 2, ein Seccorezitativ, erhält einen ariosen Ausklang: Die beiden letzten Textzeilen werden durch ein quasi-ostinates Sechzehntelmotiv des Continuo untermalt und so als Ziel des göttlichen Heilsplanes hervorgehoben.» Betrachten wir uns dieses Motiv etwas näher, so erkennen wir in ihm wieder die fallende Quarte und den Wiederanstieg um eine Sekunde – genau den sanften Gestus der sich herabneigenden Gnade. In der Entfaltung kommen auch andere Intervalle als die Quarte vor, aber sie ist dominant, und mit ihr beginnt und endet das Arioso.

¹⁴⁷ Man sollte sich nicht daran stören, dass Takt 4/5 als variierte Wiederholung von Takt 1/2, ganz genau genommen, Zeile 5 und nicht Zeile 2 des Liedes betrifft.

Abb. 74b.
Arioso aus Satz 2 der Kantate
«Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe»

Keine Verkreiselungen nötig, weder die für die Gnade noch die für den Herrn (Gott/Christus), stattdessen Beginn des Gnadenmotivs genau mit dem gesungenen Wort «Gnade». ^{148 149}

Der Vorspann mit seiner doppelten Ableitung aus der Fuge und auch aus dem Präludium vereinigt in sich die Ideen von Morgenstern (= Herr) sowie von Gnade und Wahrheit. Das sechste Zeitalter, dasjenige Christi, zu dessen Schilderung die Fuge hier ansetzt, ist eben das Zeitalter der Gnade. Bezeichnenderweise beginnen beide Einführungsthemen (dasjenige Gottes wie dasjenige Christi) mit dem sechsten Ton.

Abb. 74a → S. 128

Dass in diesem Gnadenvorspann auch das Glaubensmotiv (e-a-d-gis-cis-h-a, vgl. den Strich in Abb. 74a) auftaucht, hat seinen theologischen Hintergrund im zentralen Gedanken, dass die Rechtfertigung vor Gott allein durch den Glauben, nicht durch gute Werke möglich ist. Vgl. Paulus im Römerbrief 3,21–31. 3,22: «Ich rede aber von der Gerechtigkeit vor Gott, die da kommt durch den Glauben an Jesus Christus zu allen, die glauben.» 3,28: So halten wir nun dafür, daß der Mensch gerecht wird ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben.» Eph 2,8,9: «Denn aus Gnade seid ihr selig geworden durch den Glauben, und das nicht aus euch: Gottes Gabe ist es, nicht aus Werken, damit sich nicht jemand rühme.»

148 In Satz 2 (Rezitativ) der im gleichen Monat entstandenen Kantate «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes», BWV 76, erstreckt sich, ausgelöst durch die Worte: «Gott selbst hat sich zu euch geneiget», die Beugegeste als fallender Vierklang über eine ganze Oktave.

149 Schöne Parallele für die Gnadengeste des sich zu uns hinabneigenden Gottes in Satz 5 der 1724 entstandenen Kantate «Meine Seel erhebt den Herrn», BWV 10, zu den Worten: «Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf.» Bach hat diesen Kantatensatz später notengenau in den vierten der Schübler-Choräle übernommen (BWV 648). Dazu Gunther Hoffmann, Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs, S. 155: «Die unisono eröffnende und abschließende Periode, tongestisch die sich zu uns herabneigende Gnade ausdrückend, wird zum Choral fünfmal als dreistimmiger Imitationssatz ausgeführt; in dieser Folgedichte wirkt das wie ein Ostinato, beständig, wie die von Maria besungene göttliche Barmherzigkeit.»

Die hübsche Verkreislung brachte mir ein altes, ungelöstes Problem in Erinnerung. Weit weg von Takt 20, nämlich in den beiden oberen Stimmen von Takt 51, war mir schon lange vor Entdeckung des Gnadenkreisels so etwas wie eine Verringerung der Aussagendichte aufgefallen. Sopran und Alt sind zwar dort nicht passiv: Wie in den späteren Takten 52 und 53 beteiligen sie sich immerhin am Umbau des Tempels zur ecclesia, der sich u.a. durch den bereits festgestellten Stimmentausch dieser beiden Stimmen gegenüber den Takten 46–48 vollzieht (Abb. 21). Aber erst ab Takt 52 wird der von Takt 51 an überaus aktive und bedeutungsschwere Christusbass vom «Nach dir, Herr, verlangte mich» und dem äusserst vielfältigen Paraklet-Glaubens-Apostelmotiv begleitet. So gesehen, scheint es, die beiden oberen Stimmen warteten in Takt 51 noch auf ihren «eigentlichen» Auftritt, seien etwas unterbeschäftigt und vertrieben sich die Zwischenzeit mit einem netten, auf die Fortsetzung gut angepassten, aber ansonsten völlig harmlosen Duettchen. Hören wir aber genauer hin, fällt doch die Verwandtschaft mit dem Duettchen von Takt 20 auf. Ist es nicht das Gleiche, was wir über eine grosse Distanz hören, nur in etwas anderer Form? Klingt nicht in den Terzen $\overset{e}{c}is$ und $\overset{d}{h}$ jene Folge e-h-cis an, mit der in Takt 20 der Gnadenkreisel begann? Die durch diesen Höreindruck ausgelöste neue Untersuchung führte zum wunderhübschen Resultat, dass die scheinbaren Lückenfüllertöne in Takt 51 in Wirklichkeit eine mehr liedartige Version des Gnadenvorspanns von Takt 20 sind. In Takt 51 sind nämlich die Töne des durch Verkreislung entstandenen Gnadenvorspanns von Takt 20 *weiterverkriselt*, wodurch sich der Gnadengedanke auch in den späteren Takt überträgt. So lieblich dieser Takt tönt, so streng und anspruchsvoll ist die Verkreislung. Jeder Ton von Takt 20 ist benützt, jeder Ton von Takt 51 wird gebraucht.

Abb. 21 → S. 46

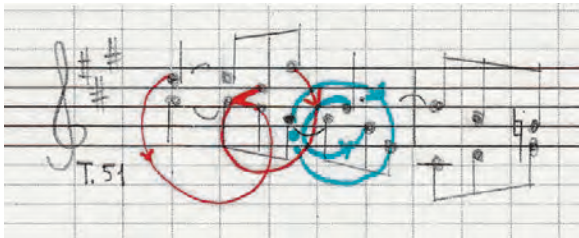


Abb. 74 c.
Eine zweite Gnadendarstellung:
die Oberstimmen von Takt 51

*Erster Kreisel: e-h-cis, zweiter Kreisel: fis-cis-d (beide für die Gottestöne, cis doppelt benützt).
Dritter Kreisel: a-e-fis, vierter Kreisel: h-fis-gis (beide für die Christustöne, fis doppelt benützt).
Für die Christustöne muss man sich die Note fis um eine Oktave nach unten versetzt vorstellen.
Der Gottes- und der Christuskreisel sind miteinander verbunden (s. auch das durchgebundene a).
Die Laufrichtungen der Kreisel sind einander entgegengesetzt.*

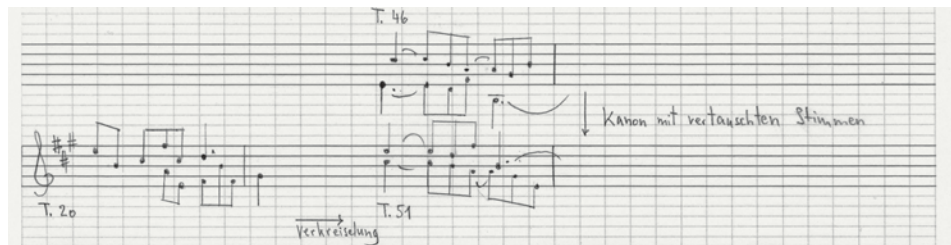
An dieser zweiten Stelle, die sich so einfach anhört, bezieht sich das wiederum hervorragend plazierte Gnadenmotiv auf die *Taufgnade*, da der anlaufende Christusbass, soll er ausser Christus auch die ecclesia umfassen, auch die Taufe mitdarzustellen hat. Wir werden später sehen, mit welcher Präzision die ersten Töne dieses Basses auf die wunderbar hergeleiteten Gnadentöne abgestimmt sind. Denn genau hier, in *Takt 51*, wird der Bass auf *Psalm 51*, den vierten Busspsalm, zurückgreifen und das aus der Gregorianik bekannte *asperges me* mit der Idee der Sündenvergebung in die Fuge einbringen (Abb. 90). Auch das grosse Glaubensmotiv von Takt 52 (gis im Bass) profitiert nochmals von diesem Zusammenhang mit der Gnade.

Abb. 90 → S. 163

Die beiden Verkreislungen sind wunderbarerweise so angelegt, dass Takt 51 sich nicht nur aus Takt 20, sondern gleichzeitig auch, wie festgestellt, aus dem ersten Tempeltakt (Takt 46) ableitet. Die Noten cis-h-a in Takt 51 tragen daher auch das «geliebet» weiter, das wir von Takt 46 her kennen: Er, der Vater, hat mich in *seinem Sohn geliebet*, heisst es dort. Über eine grosse Distanz schiesst diese Liebe in das Zentrum unseres Gnadenkreisels hinein, zuerst in den Gottes-, dann in den Christusteil (Bindebogen zwischen den beiden a). Unmittelbar *anschliessend* an das «geliebet» (cis-h-a) beginnt sowohl in Takt 51 wie vorher schon in Takt 46 mit der punktierten

Note h schliesslich das «Nach dir, Herr, verlangt mich», Ausdruck für die menschliche Liebe, die als ein «redamare» (zurücklieben, Liebe Gottes erwidern) hier den ihr zustehenden Platz hat.

Abb. 74 d.
Die Gnade, eine Zusammenfassung



Doppelte Ableitung der oberen Stimmen von Takt 51. Durch die Stimmenvertauschung kann die Gnade in die ecclesia einziehen.

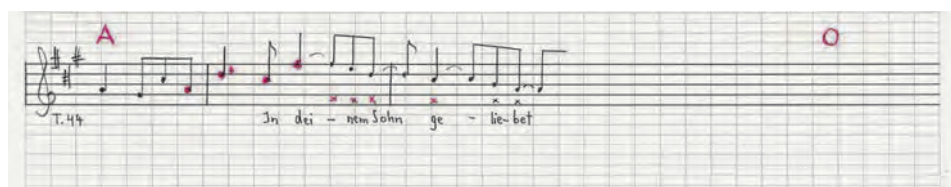
Ist es denn menschenmöglich, so zu komponieren, frage ich mich bei solchen Stellen immer wieder. Bach beweist es in unserer Fuge auf Schritt und Tritt: Er kann es.

3. ... (du hast mich ewig vor der Welt) «in deinem Sohn geliebet»

Auf vier Gottesthemen stiessen wir in der Fuge. Die drei ersten zeichneten sich gegenüber den Christusthemen durch die besondere Intervallfolge dis-gis-e-a (bzw. d-gis-e-a, bzw. d-g-e-a) aus, in der sich Gottes Liebe und, da Gott die Liebe ist, Gott selber ausdrückt (S.64–66). Im letzten Gottesthema, wie das erste ein A+O-Thema, fehlt diese Folge und muss schon deshalb fehlen, weil der Paraklet von den 25 verfügbaren Tönen allein schon deren dreizehn und nicht wie der Heilige Geist nur sieben beansprucht. Da der Paraklet, wenn auch auf Bitte Christi, von Gott ausgeht, liess sich das Thema dennoch als Gottesthema bestimmen (vgl. Abb. 58). Dem Mangel der fehlenden, die Liebe Gottes bezeichnenden Töne hilft, wie wir nun zu sehen vermögen, das Morgensternlied ab (Abb. 75). Mit Beginn auf dem sechsten Ton des letzten A+O-Themas erklingt in langgezogenen, gewichtigen Tönen die den Inkarnationstönen fis-e-d-cis-d-e nahestehende Folge cis-fis-e-d-cis-h-a, in der wir unschwer eine isolierte dritte Zeile des Chorals erkennen. Halten wir uns an die *fünfte* Strophe des Liedes, so heisst die Zeile: *in deinem Sohn geliebet*, und wir dürfen wie im Lied ergänzen: schon ewig vor der Welt. Dies ist aber genau der Gedanke, den Bach bereits in seinem die Fuge eröffnenden Thema ausdrückt, wenn er dort schon das (vor aller Zeit vorherbestimmte) Herabsteigen Christi aus dem Himmel unmittelbar an die Darstellung der Liebe Gottes anschliessen lässt. Keine Strophe des Liedes steht diesem Zusammenhang näher als die fünfte, die diese Liebe besingt: du hast mich ewig vor der Welt in deinem Sohn geliebet. Die Sängerin – die Braut – weiss sich von allen Anfängen her von Gott geliebt, und sie gibt mit dichterischer Anmut einem klassischen Gedanken Ausdruck, wenn sie diese Liebe in der *Liebe Christi* erfährt (vgl. dazu vor allem Röm 8,37–39). Bach präsentiert uns eine geschliffene Übertragung dieser Liedzeile:

Abb. 58 → S.94

Abb. 75.
Liebe und Inkarnation Christi als
Teil des A+O-Themas Gottes



Rot: Liebestöne Christi (a-d-cis-fis), gefolgt von Tönen seiner Inkarnation, alles als Teil des letzten Gottesthemas

Es fehlen nicht einfach die Töne dis-gis-e-a, die Gott in seiner Liebe symbolisieren, sondern sie sind durch die Töne von Christi Liebe ersetzt, nämlich die Töne a-d-cis-fis, die schon in Takt 22 der Inkarnation Christi vorangingen (Abb. 40) und an die hier nochmals in langen Notenwerten erinnert ist. Diese Töne der von der Inkarnation gefolgten Christusliebe sind nun in das Gottesthema selber hineingenommen, treten an die Stelle der Töne der Gottesliebe, von der die Liedzeile dennoch kündigt. Präziser lässt sich das indirekte «du hast mich *in deinem Sohn* geliebet» wohl nicht mehr ausdrücken. Die *Liebe des Sohnes* ist zu einem *Teil Gottes* selber geworden. Dass Bach hier an die *fünfte* Strophe des Morgensternliedes anknüpft, drückt sich auch im ganz ungewöhnlichen Gewicht der langen und synkopierten Noten aus, die dem gewichtigen Strophenbeginn entsprechen: *Herr Gott Vater mein starker Held*.

Abb. 40 → S. 69

Bezeichnenderweise bleibt, wie schon gezeigt, die Liebe von Vater und Sohn nicht ohne Antwort. Ganz im Sinne des ersten Johannesbriefes (1Joh 4,7.10 und 4,19) und von Augustins Charakterisierung der menschlichen Liebe als einer auf Gottes Liebe antwortenden Liebe¹⁵⁰ erklingt in genauem Anschluss an das Fragment aus dem Morgensternlied im Alt Takt 46f. das aus Kantate 150 stammende «Nach dir, Herr, verlangte mich», das in unserer Komposition schon als eines der Präludienthemen dienen durfte: h-a-cis(statt g wie später in T. 52)-fis-h-e-a-fis-e-a-a-gis-a.

Über die Umdeutung des Epiphaniasthemas in ein Crucifixusbild vgl. S. 139ff.

150 «redamare» = zurücklieben, Liebe erwidern, dazu Dany Dideberg unter «dilectio» im AL 2, Sp. 449.

Teil 4

Unsere Fuge: ein stilles Credo J.S. Bachs?

Knacknüsse

Du hast wohl, verehrte Leserin, lieber Leser, früher oder später im Verlauf Deiner Lektüre den Eindruck gewonnen, Bach beschäftigt sich in dieser Fuge mit dem Glaubensbekenntnis. Durch die etwas sprunghafte Anordnung des Stoffes – ich wollte Dir am Anfang den Weg etwas ebnen – hat sich vielleicht dieser Eindruck nicht gerade aufgedrängt. In die Reihenfolge von Bachs Fuge gebracht, ergeben jedoch die vorgebrachten Einzelinterpretationen bereits ein so dichtes Netz, dass sich nachgerade die Frage aufdrängt, ob sich nicht durch ein paar Ergänzungen die bisher gemachten Aussagen zu einem Credo verdichten lassen, wie es Bach in seinem *Symbolum Nicenum* in der h-Moll-Messe zum Ausdruck gebracht hat. Nur so scheint sich die *bunte Vielfalt* des Gesehenen zu einem *sinnvollen Ganzen* zusammenzufügen. Das Folgende ist ein Versuch, die bisher noch fehlenden Elemente in meine Deutung einzubringen – ob sich die A-Dur-Fuge schliesslich als ein Credo Bachs etablieren lässt, wird dann die Zusammenfassung zeigen, in der die Einzelaussagen der Fuge in nicht zu knapper Form dem Text des *Symbolum Nicenum* gegenübergestellt werden. Galt es bis jetzt, ohne direkte und autoritative Wegleitung durch einen in Worte gefassten Text, d.h. ohne Hilfe von aussen, auffälligen kompositorischen Vorgängen ihre Aussage zu entlocken, so kennen wir für den Rest unserer Untersuchung umgekehrt die zu suchenden Aussagen und damit einigermaßen ihren Standort, müssen aber jetzt herausfinden, wie Bach sie verschlüsselt hat. Unsere neue Aufgabe, möchte man meinen, gleicht sich einer gewöhnlichen Kantateninterpretation an. Sie ist aber trotzdem keineswegs leichter zu lösen als die alte, weil nun ein erheblicher Druck zur Vollständigkeit besteht und es sich zeigen wird, dass manche der gesuchten Sätze als hochkomplizierte Doppel- oder Mehrfachlösungen einer Musik zu entnehmen sind, die wir schon deuten konnten und daher in ihrem ganzen Gehalt zu kennen vermeinten. Bachs Denken ist ein vernetztes Denken, nicht nur in seiner Polyphonie, sondern vielfach auch in seinen rhythmischen Strukturen und, wie am Beispiel unserer Fuge zu sehen, in seiner Symbolik. Folgende Glaubenssätze sind in der Komposition noch nachzuweisen: Gott und Christus als Schöpfer alles Sicht- und Unsichtbaren; Gottvater und Christus: zwei Personen, ein Wesen; Kreuzigung, Tod und Grabesruhe Christi; Kreuzigung und Auferstehung; die Wiederkunft Christi (*Parusie*); das Sprechen des Heiligen Geistes durch die Propheten; der Glaube an die Kirche als die *una sancta catholica et apostolica ecclesia*, an die Taufe zur Vergebung der Sünden, an die Auferstehung der Toten sowie an das ewige Leben im kommenden Zeitalter; schliesslich das Amen. Nach dieser sehr anspruchsvollen letzten Vorbereitung, einem wechselvollen Hindernislauf durch schwieriges Gelände, sollten wir in der Lage sein, in Teil 5 den ganzen Text des *Symbolum Nicenum* auszubreiten und Aussage für Aussage Bachs musikalische Realisierung anzugeben.

A. Gott und Christus als Schöpfer von Zeit und Raum, von allem Sichtbaren und Unsichtbaren

Indem wir unsere Fuge durch die sechs und das im sechsten angekündigte siebte *Weltzeitalter* begleiteten, hatten wir, ohne vielleicht viel davon zu merken, auch einen Gang durch die biblische *Schöpfungsgeschichte* gemacht. Das eine schwingt im andern mit, entspricht es doch durchaus traditioneller christlicher Denkweise, die Weltzeitalter mit dem Sechstageswerk Gottes und dem anschließenden Ruhetag in Parallele zu setzen. Wir waren dieser Parallelisierung schon bei Augustinus begegnet (S. 73).¹⁵¹

Alle Zeiten weisen nach Augustinus auf das Schöpfungswerk Gottes hin: «*Omnia tempora tu fecisti et ante omnia tempora tu es, nec aliquo tempore non erat tempus*» (*Confessiones* 11,16). Übersetzung: «Alle Zeiten hast du geschaffen, und vor allen Zeiten bist du, und es gab nicht zu irgendwelcher Zeit keine Zeit» (*Augustinus-Zitateschatz*, Nr. 6 zu *Zeit, Zeiten und Zeitlichkeit*). Dasselbst der Kurzkomentar: «Das Zeitverständnis Augustins wurzelt in seinem Gottesverständnis. Was Gott gegenüber allem anderen auszeichnet ist die Beständigkeit seines Seins. Aufgrund seines Seins ist er Schöpfer. Um den Unterschied zwischen Schöpfer und Geschöpf fassen zu können, verwendet Augustinus das Begriffspaar *immutabilis-mutabilis* = unveränderlich-veränderlich». Allein dem Sein Gottes kommt das Prädikat *unveränderlich* zu. Alles andere Sein ist als erschaffenes Sein dem Gesetz der Veränderlichkeit unterworfen. Was aber ist veränderlicher als die Zeit? Erst im Licht der Ewigkeit, also der Zeitlosigkeit Gottes, versucht Augustinus die Zeit in den Blick zu bekommen. Die Zeit wurde mit der Welt zugleich erschaffen und so erübrigt sich die Frage: Was war vor der Zeit? Die Welt wurde weder vor noch in, sondern mit der Zeit erschaffen. Da es also vor der Schöpfung Veränderliches, dem etwas vorausgehen und folgen konnte, nicht gab, ist es illegitim, außer der Ewigkeit Gottes nach etwas anderem zu fragen. Es gilt folglich das Bekenntnis: «Alle Zeiten hast du geschaffen, und vor allen Zeiten bist du, und es gab nicht zu irgendwelcher Zeit keine Zeit».

Auch in Bachs Fuge finden wir die klassische *Paralleldarstellung* von Schöpfungs- und Weltgeschichte verwirklicht. Wie alles ist auch die *Zeit* durch Gottes *Wort* erschaffen, und dieses Wort ist *Christus* (Joh 1,3 Kol 1,15.16), kündigt uns Bachs Werk, indem die Fuge auf ihrem *Weg durch die Zeiten*, wenn auch ohne Rückkopplungen auf die einzelnen Schöpfungen des Sechstageswerks, lauter *Christusthemen* gebraucht. Keine Zeit ist ohne Christusthema. Die fünf alttestamentlichen Zeiten haben jede eines erhalten, die Zeit des irdischen Lebens Christi gleich deren mehrere. Die Zeit der erwarteten Wiederkunft Christi hat zwar kein normales Thema, statt dessen aber eine einmalige Christusdarstellung bekommen, die nicht weniger aussagekräftig ist.

Es ist wirklich *alles durch Christus erschaffen*, zeigt uns die Fuge mit den Mitteln der *Musik* darin, dass ihr Christusthema keinen Ton der Tonleiter von A-Dur unbenutzt lässt und dass das Thema zudem im Verlauf der Fuge den ganzen *Tonraum von A-Dur* auch dergestalt durchdringt, dass es jede Tonleiterstufe mindestens einmal als Ausgangspunkt benützt (vgl. Abb. 63): *a* natürlich mehrfach; *h* Einsatz 7 (Takt 16); *cis* Einsatz 12 (T. 25); *d* Einsatz 8 nach fünftönigem Vorspann (T. 20), Einsatz 27 (T. 50); *e* natürlich ebenfalls mehrfach; *fis* Einsatz 6 (T. 13), Einsatz 21 (T. 42), Einsatz 22 (T. 42), Einsatz 23 (T. 42); und einmal sogar *gis*: Einsatz 9 nach fünftönigem Vorspann (T. 21). In der von Bach prominent herausgearbeiteten Oktave spiegelt sich der *ganze Ton-Raum* von A-Dur, spiegelt sich symbolisch *die ganze Welt*: «denn der musiktheoretische Begriff für Oktave ist das griechische Wort *Diapason* und bedeutet *«Durch das Ganze»*» (*Walter Blankenburg* im Zusammenhang mit dem Satz *«Credo in unum Deum»*, S. 63 seiner *«Einführung in Bachs h-moll-Messe»*).

Abb. 63 → S. 100ff.

151 Weitere Belege für diese weitverbreitete, vergleichende Sicht bei Meyer-Suntrup, Sp. 448–450.

Abb. 68a, b → S. 108f.
Abb. 42 → S. 75

Auch der *Ablauf* der Fuge ist restlos von der göttlichen Präsenz durchdrungen. Zwar gibt es ein paar wenige themenfreie Räume (Zwischenspiele), aber es herrscht in ihnen keinerlei Beliebigkeit, vielmehr bestätigt sich gerade in ihnen, dass der Grundsatz keine Ausnahme duldet. *In den Takten 1–19* kämen als Zwischenspiele in Betracht die Takte 8 (oder noch zum Thema gehörende Kadenz?), 11–12, 15, 17–19 (lange Kadenz? Zwischenpiel?). Über all diesen vom Fugenthema nicht oder nicht eindeutig beherrschten Stellen erklingt das *Morgensternlied* und nimmt sie in den Gottes- und Christusgedanken hinein (die wohl nicht mehr durch den Choral gedeckten Takte 18 und 19 stellen den in den Propheten wirkenden *Geist Christi* dar): Abb. 68a und b. *In den Takten 20–41* sind es, nach einer überraschenden Einführung zweier Themen zu Beginn (Einsätze 8 und 9, Abb. 42), die geschlossenen *Sechzehntelketten*, die ein paar letzte themenfreie Räume überdecken: Takt 35 (oder längere Kadenz entsprechend dem etwas längeren Thema?), Takte 36–39 und Takt 41 (oder längere Kadenz?). Die Sechzehntelketten – sie reichen von der Inkarnation bis zur Himmelfahrt – nehmen über den Bezug auf sein Leben und Wirken alle diese Stellen für Christus in Beschlag. *Die Takte 42–51 (1. Achtel)* sind restlos vom Fugenthema beherrscht. *Die vier Schlusstakte* mögen vordergründig als Coda erscheinen; in Wirklichkeit stellt aber der Alt den Parakleten (Geist der Wahrheit) dar und gehört wegen des Kanons noch zum letzten Gottesthema, während der Bass als insgesamt siebtes Morgenstern«thema» die Wiederkunft Christi ankündigt. Dieses versteckte Wirken der Gottes- und vor allem der Christusidee auch in den Zwischenpielräumen ist für unsere Fuge überaus charakteristisch. Wenn wir bereit sind, in der Fuge ein kleines Abbild der Schöpfung zu sehen – was uns Bach nahelegt –, können wir in diesem «Versteckspiel» ein Korrelat zur Aussage des Symbolum Nicenum erkennen, dass so gut wie alles *Visible* auch alles *Invisible* von Gott durch Christus erschaffen und in ihm fundiert ist.¹⁵²

Das Sechstageswerk Gottes ist also in der Fuge nicht nur erschliessbar aus der Parallele zu den dargestellten sechs Weltzeitaltern. Vielmehr wird auch mit musikalischen Mitteln gezeigt, dass alles – *Zeit und Raum* – von Gott in Christus erschaffen ist und in Christus ruht. Der Mikrokosmos von Bachs Fuge veranschaulicht den umfassenden Glaubenssatz, indem jede musikalische Idee im Dienst des Gottes- und des Christusgedankens steht. Dasselbe liesse sich schon vom Präludium sagen: sein Hauptthema ist ein Lumen-de-lumine-Thema, zeigt Christus als Morgenstern im Licht des Vaters; die Zwischenspiele handeln vom Heiligen Geist; das unmittelbar auf die anschließende Fuge vorbereitende Nachspiel ist vom Gedanken vom Kommen des Herrn beherrscht.

152 «Und in ihm fundiert ist»: Der überaus eindrückliche Text von Kol 1,15.16 lässt alles *durch und in Christus* erschaffen und in ihm fundiert sein: *omnia per ipsum et in ipso creata sunt: et ipse est ante omnes, et omnia in ipso constant*. Das Symbolum Nicenum begnügt sich mit *per quem omnia facta sunt*.

B. Gottvater und Christus: zwei Personen, ein Wesen

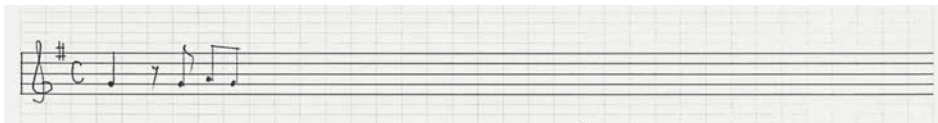
Unser Christusthema verwendet eine ansteigende Quartenfolge. Eine ansteigende Quartenfolge verwendet auch das Gottesthema. Darin liegt das Gemeinsame. Der Unterschied beider besteht darin, dass bei den *Gottesthemen* der Quarte e-a eine Quarte dis-gis (so Einsatz 1), d-gis (so Einsatz 8) oder d-g (so Einsatz 18) vorangeht (Abb. 63). Durch diesen Zusatz hebt sich das Gottesthema in den Zweier-Engführungen von dem mit ihm zusammen auftretenden Christusthema ab. Im ersten Einsatz, wo Gottvater trinitarisch dargestellt ist (Christus + Gottvater, umschrieben als Liebe + Heiliger Geist), führt dies zu einer aufgeschobenen Darstellung der Intervallfolge dis-gis-e-a, die hinter den nicht durch dis-gis ausgezeichneten Christusteil des Gottesthemas zu liegen kommt. In den Themen 8 und 18, nichttrinitarischen Darstellungen Gottes, legt Bach die Gottesintervalle d-gis-e-a bzw. d-g-e-a an die dritte und vierte Stelle von jeweils sechs Quarten, d.h. genau in die Mitte. Im trinitarisch aufgebauten Gottesthema 25 (Christus + Gottvater + Paraklet) sind diese spezifischen Intervalle durch eine die Liebe Gottes besingende Liedzeile ersetzt.

Abb. 63 → S. 100ff.

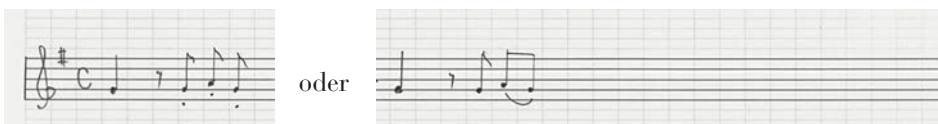
Gleichheit in der Quartenstruktur als ganzer, Verschiedenheit durch Zusetzung bzw. Weglassung einer spezifischen Quarte: dies kommt in die Nähe dessen, was *Albert Schweitzer* S. 647f. in seiner knappen Kommentierung des Duets *«Et in unum Dominum Jesum Christum»*, Nr. 3 des Credo der h-Moll-Messe, aussagt: «Auch der Theologe Bach war bei der Komposition des Credo beteiligt. Er wußte, was den griechischen Vätern vorschwebte, als sie sich abmühten, die ewige Wesensgleichheit Christi mit Gott zu behaupten und doch eine Verschiedenheit und Unabhängigkeit der Persönlichkeiten zu statuieren. Dem Dogmatiker Bach waren die parallelen Sätze des *Et in unum Dominum – deum de deo* (Gott von Gott), *lumen de lumine* (Licht vom Licht), *genitum, non factum* (gezeugt, nicht geschaffen), *consubstantialium* (gleichen Wesens) – kein leerer Schall zum Vertonen, sondern er verstand, um was es sich handelte und stellte es in Musik dar. Er läßt beide Sänger *dieselben Noten* singen, aber so, daß es nicht dasselbe ist; darum folgen sich die Stimmen *in streng kanonischer Imitation*; die eine geht aus der andern ebenbildlich hervor wie Christus aus Gott:



Auch die Instrumente beteiligen sich an dem kanonischen Spiel. Sie deuten die Wesensgleichheit und Persönlichkeitsdifferenz überdies noch auf eine besondere Weise aus: die Noten



werden nämlich in den verschiedenen Instrumenten immer auf zwei verschiedene Arten phrasiert; entweder



Damit beweist der Meister, daß man ein Dogma viel klarer und befriedigender in Musik als in Formeln ausdrücken kann. ... Bachs Darstellung macht das Dogma sogar undogmatisch beanlagten Menschen lieb und faßbar.» ¹⁵³

Albert Schweitzers am Notenbild geleisteter Nachweis, dass Bach zur Unterstreichung der Wesensgleichheit Christi mit dem Vater eine «streng kanonische Imitation» gebraucht, weist auf einen Schwachpunkt meiner bisherigen Darstellung hin. Wohl gelang anhand spezifischer Quartan die Differenzierung zwischen Gottvater- und Christusthemen. Aber im Grunde gelang sie zu gut. Dies hob zwar die beiden göttlichen *Personen* über die ganze Fuge deutlich voneinander ab. Aber die Aussage über ihre *Wesensgleichheit* bleibt auf diese Weise unscharf, die gemeinsame Quartanstruktur ist ein viel zu weiches Kriterium. Wir hatten bei den ersten beiden Grossthemen, wo am ehesten weiterer Aufschluss zu erwarten ist, auch schon mehr gefunden: Sie sind überraschend als Engführung ausgestaltet; das Christusthema beginnt zusammen mit dem siebten Gotteston (sacer septenarius: *Blankenburg*, S. 64; numerus perfectus et sacratus: *Meyer/Suntrup*, Sp. 480); der erste Zusammenklang des Gottes mit dem Christusthema ist das nächstverwandte Intervall, die Oktave («Binarius»), die nach *Werckmeister* in ihren Schwingungszahlen das Verhältnis Vater / Sohn ausdrückt; ¹⁵⁴ beide Themen bleiben drei Takte lang unter sich. Alles schöne Einzelheiten, gewiss, aber die im Glaubensbekenntnis so eindringlich herausgearbeitete Wesensgleichheit müsste Bach Ansporn gewesen sein, sich an dieser Stelle noch mehr, irgend etwas ganz Besonderes einfallen zu lassen. Die Bezeichnung Christi als *Ebenbild* des unsichtbaren Gottes (Kol 1,15: *imago Dei invisibilis*) lässt erwarten, dass das Gesuchte vorzüglich Kanoncharakter haben müsste.

Und tatsächlich: Einen solchen Kanon gibt es, nämlich eine ausserordentlich versteckte *krebstägige Umkehrung* des Dux, aus der der Comes erwächst. Die Töne des Comes entstehen durch Spiegelung an einem *Kreuz*, dessen senkrechte Achse durch den höchsten Ton des Dux (a) und den tiefsten des Comes (cis) und dessen waagrechte Achse durch die h-Linie gebildet wird. Sie sitzt für uns ungewöhnlich hoch, da Bach im Wohltemperierten Klavier durchwegs den Diskant- und nicht den Violschlüssel verwendet hat. Ton für Ton folgt das Christus- dem Gottesthema bis vor die letzte Quarte. Die Tonhöhen spiegeln sich an der h-Linie, die Reihenfolge der Töne spiegelt sich an der Senkrechten des Kreuzes, und die Begrenzungen der Senkrechte stecken auch schon den Raum ab, in dem sich später das «Vom Himmel hoch» und die Himmelfahrt Christi abspielen werden:

Abb. 76.
Gottvater und Christus:
zwei Personen, ein Wesen
(Diskantschlüssel)



Doppelspiegelung an Kreuz: Kombination von Umkehrung und Krebs

Bach wendet also wie in der h-Moll-Messe das Stilmittel der Imitation an, um die Wesensgleichheit Christi mit dem Vater herauszuarbeiten. Mit dem Erwachsen der Christusstimme aus der Stimme des Vaters deckt der kurze Kanon die ganzen Parallelaussagen des Glaubensbekenntnisses über die Wesensgleichheit des Sohnes mit dem Vater ab: *Filium Dei unigenitum – ex Patre natum ante omnia saecula – Deum de Deo, Lumen de Lumine* (dazu vor allem auch das Lied), *Deum verum de Deo vero*

¹⁵³ Feine Ausdifferenzierung der Gedanken Schweitzers zum Duett «Et in unum Dominum Jesum Christum» bei Arnold Schmitz, «Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs», Mainz 1950, S. 48f., zitiert bei Blankenburg, S. 69f. Vgl. zu diesem Duett aber auch schon die klare Darstellung bei Spitta, Bd. 2, S. 531f.

¹⁵⁴ s. S. 199.

– Genitum, non factum – consubstantialem Patri. Dass der ganze musikalische Vorgang sich an einem vorgestellten Kreuz abspielt, erheischt höchste Bewunderung. Eine schönere Lösung der enormen Aufgabe als diejenige Bachs ist wohl nicht denkbar.

Oder etwa doch? Betrachten wir die obige Zeichnung in der heutigen Darstellungsweise mit vorangesetztem Violin- statt Diskantschlüssel.



Abb. 77.
Gottvater und Christus:
zwei Personen, ein Wesen
(Violinschlüssel)

Jetzt spiegelt sich Oben und Unten an der mittleren statt an der zweitobersten Notenlinie. Die Zeichnung wird für uns übersichtlicher und gewiss noch brillanter, weil die einander entsprechenden Töne in eine leichter durchschaubare Symmetrie gebracht sind. Das Verschieben der waagerechten Achse in das Zentrum des Notensystems hat sogar den raffinierten Effekt, dass man, wie in der Zeichnung angegeben, das Blatt drehen und die Noten «über Kopf» lesen kann. Damit wird der Comes völlig an den Dux angeglichen. Gewonnen wäre damit aber nichts. Im Gegenteil: Theologisch würde das bedeuten, dass Gott so gut aus Christus hervorgeht wie Christus aus Gott. Gewiss entspräche der erste Teil der Aussage nicht dem Sinn des Symbolum Nicenum. Theologische und mathematische Gleichheit sind nicht das gleiche. Lassen wir daher die Spielerei. Im von Bach gewählten Diskantschlüssel bleibt sich das Thema nicht gleich, wenn man es über Kopf liest. Die Linie führt von Gott zu Christus und nicht auch zurück. So ist es richtig. Und auch schön genug.

Dies soll uns jedoch nicht davon abhalten, uns anhand der «modern» gezeichneten Abbildung nochmals anzusehen, wie wunderbar dieses grosse Kreuz in die Mitte der ersten drei Takte der Fuge gestellt ist und wie klar und schön es auf der Sieben- und auf der Dreizahl aufbaut (vgl. am besten Abb. 68a): Der Querbalken des Kreuzes beginnt auf dem 7. Achtel. Er hat 7 Achtel bis zur Mitte mit der Senkrechten und nach der Senkrechten wieder 7 Achtel bis zu seinem Ende (insgesamt 15 Töne). Die letzte Note auf dem Querbalken fällt auch wieder auf das 7. Achtel, vom Schluss von Takt 3 nach rückwärts gezählt. Die Senkrechte des Kreuzes erstreckt sich über 7 Notenlinien. Zusammen mit dem 7. Ton des Gottvaterthemas beginnt im Oktavabstand (unisonus, gleichklangig) das Thema des Sohnes. Die Senkrechte des Kreuzes (Spiegelebene) steht etwas mehr rechts, nämlich genau in der Mitte der drei Takte, auf dem 14. Achtel, sei es von links, sei es von rechts.

Abb. 68a → S. 108

C. Kreuzigung und Tod Christi

*Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est*¹⁵⁵ – «Gekreuzigt wurde er sogar für uns; unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden»: Wie Bach diese Aussagen in seine Komposition einbringt, gehörte für mich lange zu den undurchdringlichsten Geheimnissen unserer an Rätselfürwahr nicht armen Fuge. Das unmittelbare Anstossen der Auferstehungstakte (T. 29 und 30) an das sechstaktige Kreuz (T. 23–28), in dessen Mitte (T. 25 und 26) ich schliesslich die Anbetung des Kindes durch die Weisen gefunden hatte, machte, wie es schien, jede Aussicht zunichte, auch nur die Zeit der Grabesruhe zu entdecken. So blieben denn, trotz der auffälligen chi-förmigen Kreuzäste (Abb. 24), das «*crucifixus*», das «*passus*» und das «*sepultus*» unauffindbar.

Abb. 24 → S. 50

Erst der vielleicht gewagt erscheinende Versuch, die Epiphaniasszene «umzukippen», brachte Bewegung in meine festgefahrenen Bemühungen. Alles begann mit der Frage: Wenn schon in der Passion von der sechsten bis zur neunten Stunde eine Finsternis über das ganze Land kommt und sogar die Sonne ihren Schein verliert (Lk 23,44.45), müsste es dann nicht möglich sein, über der Szene der Takte 23–28 gewissermassen das Licht ausgehen zu lassen? Dann verschwände der Stern und mit ihm das, was diese Takte zu den hellen Epiphaniastakten gemacht hatte, und wir ständen wieder einmal beim Johannesprolog: «In ihm *war* das Leben / und das Leben *war* das Licht der Menschen. / Und das Licht scheint in der Finsternis / und die Finsternis hat's nicht ergriffen» (Joh 1,4.5). Die neue Aufgabe hiesse also wohl Abschied nehmen vom liebgewonnenen Stern, seinem Funkeln, den Weisen und dem Kind mit der Mutter und die Noten der Engführung auf Jesu Tod hin zu lesen versuchen. Zu deuten wären also erneut die drei Christusthemen der Engführung, *ihre Dreizahl und die Eröffnungstöne mit ihren jeweils drei Pausen aber wegblendend oder nicht mehr auf Trinität hin verstanden*, die Taktzahl 25 aufgefasst als ganz gewöhnliche Taktzahl ohne besondere Botschaft. Wir müssen also alles Bisherige vergessen. Es ist tiefe, tiefe Nacht (vgl. für das folgende Abb. 78, vorerst ohne die roten Eintragungen zu lesen).

Abb. 78 → S. 140

Gehen wir als erstes auf die Suche nach dem «*Crucifixus*». Wo er zu finden sein müsste, scheint ziemlich klar zu sein. Es kommen dafür fast nur die Takte 25 und 26 als das Zentrum des Kreuzes der Takte 23–28 in Betracht, wo, umgeben von den chi-förmig angeordneten Ästen des Kreuzes, wie in einem Medaillon die *drei Christusthemen der Engführung* zu sehen sind. Diese drei Stimmen sind aber, so stellt man mit Ernüchterung fest, denkbar weit vom uns vorschwebenden Bild des gekreuzigten Heilands entfernt. Schon ihre Dreizahl, im Weihnachtsbild überzeugende Umschreibung für Christus als trinitarische Person, ist von theologischer Warte aus im Zusammenhang mit der Kreuzigung bedenklich, weil die Theologie lehrt, dass Christus in menschlicher und nicht in göttlicher Gestalt gekreuzigt wurde.¹⁵⁶ Und dann die Figur! Noch nie ist Christus in solch schräger Stellung (von unten links nach oben rechts) am Kreuz dargestellt worden, und, genauer besehen, wo ist eigent-

¹⁵⁵ Zum *sepultus est* vgl. vor allem Abschnitt E weiter unten.

¹⁵⁶ Für Augustinus vgl. Jürgen Hammerstaedt, «Crux», in: AL 2, Sp. 146: «Nach Augustinus wurde Christus nicht in seiner göttlichen, sondern in seiner menschlichen Natur aus Fleisch und Seele (*praes. dei* 8sq.) gekreuzigt; da Christus beide Naturen in einer Person verband, spricht A. aber auch vom gekreuzigten Gottessohn (*trin.* 1,28; *c.Max.* 2,20,3), der ähnlich an der Passion des Menschensohns teilhabe wie der geschädigte, selbst aber unversehrte Besitzer eines zerrissenen Kleides (*s.* 213,4).» Und: «Nicht der Vater oder gar die gesamte Trinität wurde gekreuzigt. Daß Christi Göttlichkeit bei seiner Kreuzigung gelitten habe, stellt A. als häretisch hin.» Grundsätzlich gleich, vielleicht nicht ganz so prononciert, Luther, vgl. Seeberg, Bd. IV, 1, S. 229: «Jesus starb als «purer Mensch» (E 17, 75), die Gottheit hatte am Sterben nur vermöge der Einheit der Person teil (W 24,399), sie umfaßte es *amplexu suae supersanctae et divinae voluntatis* (W 1,613). Aber sie war auch während des Leidens und Sterbens *ganz in ihm verborgen und still gelegen und sich nicht hervorgetan noch geleuchtet hat, sondern die Gottheit hat ihre Kraft eingezogen und die Menschheit allein kämpfen lassen* (E 3,302. W 45,239).»

lich dieses Kreuz, an dem der dreifach dargestellte Christus hängen müsste? Ausgerechnet im *Medaillon* scheint er freischwebend dargestellt zu sein.

Eine nicht alltägliche Assoziation weist uns den Ausweg aus dem Dilemma. Die schrägliegenden Christusthemen liegen nicht eigentlich schräg, sondern steigen an. Auch hat das Thema in seiner wohl ursprünglichsten Gestalt (und auch wieder im Alteinsatz der Engführung) 15 Töne, eine Zahl, in der sich die Idee des *Aufstiegs* andeutet (15 *Gradualpsalmen*, vgl. S. 72). Dies führt uns *gedanklich* – hier liegt der ausserordentlich verborgene, zunächst aussermusikalische, aber allesentscheidende Schritt – zum Evangelisten Johannes. Es ist eine den Theologen wohlbekannte Eigenheit des Johannesevangeliums, dass es die Verherrlichung Christi nicht erst mit Auferstehung und Himmelfahrt eintreten lässt, sondern bereits von einer *Erhöhung Jesu am Kreuz* spricht (vgl. Joh 3,14.15 8,28 und vor allem 12,32.33: «Und ich, wenn ich erhöht werde von der Erde, so will ich alle zu mir ziehen. Das sagte er aber, um anzuzeigen, welchen Todes er sterben würde»). In der Einleitung zu Johannes kommentiert die *Erklärungsbibel* diese Sichtweise wie folgt (S. 1325): «Der Tod am Kreuz, den der Evangelist ganz im Licht der nachfolgenden Auferstehung sieht, bedeutet für Jesus Heimkehr in die Herrlichkeit des Vaters (vgl. 13,1a.3; 16,28; 17,4f) und «Erhöhung» in die Machtstellung, aus der heraus er allen, die an ihn glauben, fortan erst recht ewiges Leben in der Gemeinschaft mit sich und dem Vater zu erschließen vermag (vgl. 3,14f; 8,28; 12,32 und 14,1–3.18–20). Indem er solches tun darf und tut, «verherrlicht» er den Vater und ist der Vater «verherrlicht» in ihm (vgl. 17,1f). So ist Jesu Erhöhung am Kreuz tatsächlich seine Inthronisation zum «König der Juden», der – als der Gekreuzigte – aller Welt das Heil bringt (vgl. 18,37; 19,19–22).»

In Bachs Noten übertragen, heisst dies, dass das Fugenthema mit seinem Anstieg wesentlich diesen Weg Jesu zu seiner Verherrlichung – eben zur Kreuzigung – zeigen will. Nirgends kommt dies deutlicher zum Ausdruck als in unserem hier vorliegenden Notenrätsel (Abb. 78). Wir sehen diesen Anstieg dreifach, im Sopran für den Geist, im Alt für die Seele und im Bass für den Körper Jesu Christi, denn wir haben es nun mit dem *Menschen* Jesus Christus zu tun. Die Soprannoten steigen an bis zur Note a unmittelbar vor dem trillo. Dies ist ihr höchster Punkt, der Punkt der Verherrlichung, *gleichzusetzen mit Kreuzigung*. Der Alt, auch er ein Christusthema, geht den gleichen Weg bis zu seinem eigenen Höhepunkt fis, den er zur selben Zeit erreicht. Der Bass, aus musikalischen Gründen in Gegenbewegung gesetzt, erreicht seinen eigenen höchsten Punkt ein Achtel später, macht aber ebenfalls die zum Kreuz führende Aufwärtsbewegung mit. Verbinden wir die beiden obersten Punkte miteinander und verlängern die entstehende Senkrechte hinein in die Notenhäule von Sopran und Bass, so gewinnen wir einen Kreuzesstamm von hoher Aussagekraft. Seine höchstgelegene Note ist das a, genau die Note, die in unserem Epiphaniabild die Position des Sterns markierte (Abb. 71). Damit ist der grösstmögliche Kontrast gezeigt. War es im Weihnachtsbild Christi Stern, der am Himmel hochstieg, am Himmel leuchtete und die Weisen aus Saba anzog, so ist es nun Christus selber, der am Kreuze hängend seine Verherrlichung erfährt und die Menschen zu sich hinaufzieht.

Abb. 78 → S. 140

Abb. 71 → S. 120

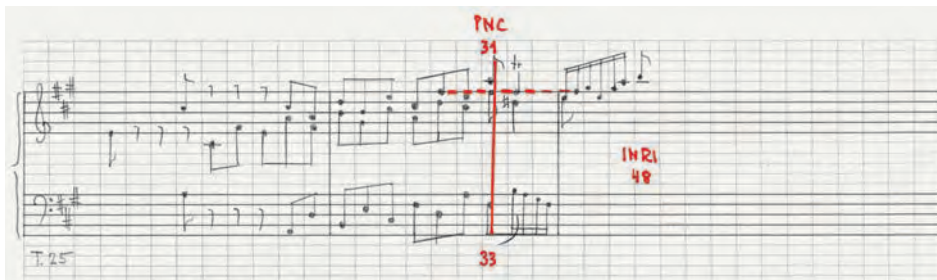


Abb. 78.
Der Crucifixus

Die Soprannoten stehen für den Geist, die Altnoten für die Seele und die Bassnoten für den Körper Jesu Christi.

Der trillo hat 6 Anschläge (s. Abb. 69); das e nach ihm ist einfach, nicht doppelt zu zählen. Das h im Bass gehört noch zum Thema; erst danach beginnt der Gegensatz (analog zu fis-e-d-cis-d-e des

Soprans in Takt 22). Die von links nach rechts zum Kreuzesstamm ansteigenden Töne sind nachfolgend in senkrechter (nicht waagrechter) Abfolge gezählt.

Es zeichnet sich ein sehr schöner, aus Johannes abgeleiteter Kreuzesstamm ab, dessen Querbalken, zwar in der Ausdehnung noch unbestimmt, etwa auf die Notenlinie fis zu liegen kommt. Die Umgebungszahlen sind sorgfältig auf dieses Kreuz abgestimmt. Am Kopfende des Stammes steht die 31 (PNC), am Fussende die 33 (mensura aetatis plenitudinis Christi), die Gesamtanzahl der Töne stellt sich auf 48 (INRI).

Die obige Darstellung und mit ihr die ganze Zahlenanordnung kann nicht unbesehen hingenommen werden, weil die Anfangstöne cis, e und a mit ihren Dreifachpausen – für eine Kreuzigungsdarstellung nicht unproblematisch – auf die *Göttlichkeit* Christi hinweisen. Die Einbeziehung der drei Töne in das *Gesamtbild* und ihre *Mitzählung* rechtfertigt sich aber, weil sowohl Augustinus wie Luther bei aller Betonung des Standpunktes, dass «Christus nicht in seiner göttlichen, sondern in seiner menschlichen Natur aus Fleisch und Seele gekreuzigt wurde» bzw. dass er «als purer Mensch starb», eine Teilhabe von Christi Göttlichkeit bei der Kreuzigung durchaus nicht ausschliessen. Bei beiden ist es eine Teilhabe kraft der *Verbindung* der beiden Naturen in der einen Person Christi, aber eine Teilhabe, die doch seine *Göttlichkeit* vom Leiden und Sterben ausschliesst (vgl. dazu Anm. 156). Die Göttlichkeit Christi ist demnach weder nach Augustinus noch nach Luther ganz aus der Kreuzigung verbannt. Sie gehört vielmehr dazu, aber nur am Rande des Geschehens. Sie kann weder leiden noch sterben. Die Note cis mit den anschliessenden drei Pausen ist daher, sogut wie die beiden anderen Anfangstöne, im Kreuzigungsbild als Göttlichkeitsindikator *mitzuzählen*, sie darf aber keinesfalls auf dem Querbalken des Kreuzes erscheinen (s. S. 146, Text vor der roten Fussnotenziffer 165).

Dass das gezeigte Kreuz nicht ein gewöhnliches Kreuz ist, sondern den gekreuzigten Erlöser in seiner Doppelnatur darstellen will, tut sich, wie wir nach dem Gesagten festhalten dürfen, in einer eindrücklichen zahlensymbolischen *Zuschreibung* kund. Die ganze Engführung hat 48 Töne, in denen sich zahlenalphabetisch das sonst mit der Aufschrift auf dem Kreuz Gemeinte ausdrückt: INRI = IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM. Und Christi Haupt am Kreuzesstamm erhält die 31. Note der Engführung, zahlenalphabetisch das PNC: PRO NOBIS CRUCIFIXUS, für uns gekreuzigt. Ihn haben wir hier vor Augen: den Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, Pro Nobis Crucifixus, «den «König der Juden», der – als der Gekreuzigte – aller Welt das Heil bringt» (siehe oben den Schluss des Zitates aus der Erklärungsbibel). Das Fussende des Kreuzesstammes fällt mit der 33. Note zusammen, wohl Ausdruck für die 33 Lebensjahre Christi. Meyer / Suntrup, Sp. 704: «Die Zahl 33 ist Zeichen des irdischen Lebens und des Opfertodes Christi; sie benennt die mensura aetatis plenitudinis Christi, von der Paulus Eph 4,13 spricht.» Damit ist ein erstes Teilziel unserer Interpretation erreicht: Wir haben den *Crucifixus pro nobis* des Symbolum Nicenum gefunden.

Fast von selbst erklärt sich nun auch der Bedeutungswechsel des trillo. Wie er im Weihnachtsbild das Blinken von Christi Stern anzeigte, so steht der trillo nun für das Leuchten Christi selbst – denn Jesus bezeichnet sich als das «Licht der Welt» und als das «Licht des Lebens» (Joh 8,12). Im Todesbild sehen wir, wie dieses Leuchten zu seinem Ende kommt: «In ihm *war* das Leben, und das Leben *war* das Licht der Menschen» (Joh 1,4). Die Note e nach dem trillo bezeichnet dieses Ende. Damit können wir, vorerst noch *provisorisch*, den Querbalken des Kreuzes in unsere Zeichnung eintragen. Der Querbalken sitzt, wenn er die ausgebreiteten Arme Christi erfassen soll, *nahe* dem Kreuzesstamm etwa auf der Höhe der Notenlinie fis; nach aussen zu wären die Toleranzen auf beiden Seiten merklich grösser, was vorerst für ein nicht zu breites Kreuz spricht. Wir werden zwar später sehen, dass der Querbalken nach beiden Seiten hin verlängert werden muss (Abb. 81a und b, rote Linie auf Notenlinie fis). Im Augenblick tut das aber nichts zur Sache. Der Querbalken ist uns einstweilen erst wichtig, weil er uns bestätigt, dass wir in der Senkrechten unseres Bildes auch wirklich den *Stamm* des Kreuzes (und nicht eine Fahnenstange) vor uns haben.

Abb. 81a, b → S. 146f.

Das den Triller abschliessende e auf dem Querbalken, an sich schon genügender Ausdruck für das *passus est*, ist, wie wir weiter sehen, gleichzeitig der Beginn einer siebentönigen Bewegung, die uns als solche schon bekannt ist, nun aber die neue Deutung noch weiter akzentuiert (Abb. 79). Im Epiphaniabild bezogen sich diese Töne auf die Weisen aus dem Morgenland. Jetzt sehen wir in ihnen etwas gänzlich anderes: eine Bewegung von Geistnoten, darum sieben, der eine nach oben führende Quinte e-fis-gis-a-h zugrundeliegt. In *fallender* Richtung ist uns diese Quinte (ab h, gis oder e: Abb. 30) längst bekannt. Wir begegneten ihr bereits im Präludium (Zwischenspiele: dort atmend), und in der Fuge umschrieb sie bei der Inkarnation Christi das «*de Spiritu Sancto*» (Takt 22), das später (Takt 25) sogar in Form des in bildlichen Darstellungen der Jordantaufer weitverbreiteten Taubenmotivs wieder aufgenommen wird. Diesem das Hineinfahren des Heiligen Geistes in Christus darstellenden, besonders ausgestalteten Heiliggeistmotiv ist die zu deutende ansteigende (aus zwei Terzen zusammengesetzte) Quinte direkt gegenübergestellt, indem die beiden Bewegungen als Kontrastpaar die zwei oberen Stimmen der Engführung einrahmen (Abb. 79). Dass die ansteigende Quinte, so gesehen, den zum Vater zurückgehenden Geist Christi darstellen will, dürfte damit auf der Hand liegen.

Abb. 30 → S 57

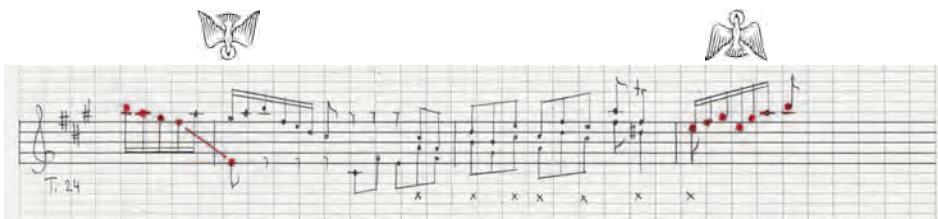


Abb. 79. Die Geistquinte als Taubenquinte (stürzend) und als Sterbequinte (steigend)

Die Note e, Endpunkt des Leuchtens Christi, ist gleichzeitig Ausgangspunkt seines zum Vater zurückkehrenden Geistes. Die Sterbequinte hebt sich ab von der vorher gezeigten, sich auf die Taufe Christi beziehenden Taubenquinte mit ihrem saltus duriusculus (roter Strich).

Das überaus schöne Notenbild löst weitere Fragen aus. Wenn der Heilige Geist auf und in Christus hinabschiesst und ihn beim Tod himmelwärts wieder verlassen soll, dann müsste dieser Geist doch wohl auch in ihm gewohnt haben, d.h. im von der Geisttaube getroffenen ersten Engführungsthema (Alt) selber nachweisbar sein, die Frage ist nur, ob ab- oder aufsteigend: absteigend wäre von der Jordantaufer aus gesehen eigentlich logisch, aber Bach, der das Geistmotiv wirklich in seine Christusnoten hineingeschrieben hat, wählt bereits die aufsteigende Form mit ihrem Richtungswechsel (s. obige Zeichnung, mit x bezeichnet).

Gäbe es keine weiteren Anhaltspunkte, so wären die in das Christusthema des Alts hineingeschriebenen Geistnoten etwa dahingehend zu interpretieren, dass sich im elften Themeneinsatz der Geist Christi eben schon anschicke, zum Vater zu gehen, was dann ja auch sofort, wenn der Triller zu seinem Ende kommt, im Sopran geschieht. Die Unsicherheit wäre jedoch nicht behoben, weil der Geist Christi «eigentlich» erst bei seinem Tod von der Abwärtsrichtung (Katabasis) in die Aufwärtsrichtung (Anabasis) umschlagen sollte. Ein Christuswort macht aber alles klar. Bedenken wir, dass Bachs Noten auch gesungene oder gesprochene Worte repräsentieren können (s. unten), so kann uns nicht entgehen, dass sich diese Christusnoten auf Lk 23,46 beziehen: «Und Jesus rief laut: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände! Und als er das gesagt hatte, verschied er.» Nur Lukas überliefert diese allerletzten, aus dem Abendgebet der Juden stammenden Worte Christi.¹⁵⁷ Dass sie in Form des schon nach oben gerichteten Geistes im Christusthema des Alts zum Ausdruck kommen, ehe sie im Sopran in den Himmel entlassen werden, weist also darauf hin, dass Bach wie im Weihnachtbild von Matthäus so für die Schilderung des *passus est* von Lukas ausgeht. Bachs Darstellung des *passus est* ist ausführlich und deutlich. Er begnügt sich nicht damit, das Christuslicht erlöschen zu lassen (Ende des Trillers), sondern beschliesst die sonst kaum durchschaubare Darstellung mit dem letzten Herrenwort und dessen Verwirklichung. Sogar *Pontius Pilatus* ist in die Darstellung miteinbezo-

gen, indem die 48 Töne der Engführung, als Gesamtheit genommen, das von ihm über das Kreuz gesetzte INRI bedeuten, für das er nachdrücklich die Urheberschaft beansprucht (vgl. Joh 19,22: Pilatus antwortete: Was *ich* geschrieben habe, das habe *ich* geschrieben.).

Das einzig noch verbleibende *sepultus est* aus dem Glaubensbekenntnis dem noch mit keiner Bedeutung belegten Bass zuzuordnen, scheint nur logisch zu sein, nachdem im hier angesprochenen Todesbild Sopran und Alt offenbar den höheren Bereichen: Geist und Seele Christi, gegolten haben. Die Aufgabe bleibt trotzdem schwierig und wird erst aus der Retrospektive der Auferstehungsdarstellung zu lösen sein. Hier erst soviel: Die Achtel des Bassthemas in Abb. 78 zeigen als Körpertöne einzig Christi Anstieg zum Kreuz und noch nicht den Sepultus. Wir werden für den Sepultus unser Augenmerk auf die 40-tönige Sechzehntelkette des Gegensatzes zu richten haben (S. 150).

Abb. 78 → S. 140

Abb. 71 → S. 120

Im *Epiphaniabild* ist, wie wir sahen (Abb. 71), in den Takten 25 und 26 Jesus Christus dreifach: *trinitarisch*, nämlich als zweite Person des dreieinigen Gottes, dargestellt. Wir sehen in diesem Bild den *einen* Jesus Christus, nicht deren drei. Er hat in der Verbindung der Achtelnote e (1. Note Takt 25) seines ersten Engführungseinsatzes mit Maria zwar menschliche Gestalt angenommen, aber er ist trotzdem in drei gleichzeitig ablaufenden Einsätzen mit den trinitarischen Pausen gezeigt. Das Notenbild drückt damit aus, dass seine Menschwerdung nicht die Preisgabe seiner Göttlichkeit bedeutete, in den Worten *Augustins*: *adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem* (c. *Fel.* 2,9, dazu *Augustinus-Lexikon*, Vol. 1, Sp. 869). Auch als *Passionsbild* gelesen (Abb. 78), bedeuten die drei enggeführten Themeneinsätze der Takte 25 und 26 (27) den einen Jesus Christus, nun aber nicht als zweite Person des dreieinigen Gottes, sondern in seiner menschlichen Natur, die man sich nach Leib, Seele und Geist geordnet vorstellt: «Das menschliche Wesen Christi und ebenso das Wesen des Menschen», referieren *Meyer/Suntrup*, Sp. 226f. unter Hinweis vor allem auf 1Thess 5,23 und die entsprechende Literatur, «besteht aus *corpus, anima* und *spiritus*.» Bach nützt also den Umstand aus, dass nicht jede Triade (Dreiergruppe) gleich auf die Trinität hinweisen muss. Deshalb kann im *Kreuzigungsbild* der Bass-einsatz Christi Leib, hier den zum Kreuz ansteigenden Christus, der Alt Christi Seele und der Sopran Christi Geist bedeuten, der nach dem Tod dem Vater zu entschwindet. Dass Christi Seele sprechen kann, steht ausser Zweifel, da Bach in manchen seiner Kantaten auch der gewöhnlichen Menschenseele Sprache zugesteht.¹⁵⁸

Abb. 78 → S. 140

Nicht leicht ist in unserer Engführung die Ausgestaltung der Vereinigungsstelle des Sopran- und des Altthemas zu Beginn von Takt 27 zu verstehen (keine Abbildung). Da die Note e zugleich ein neues Thema im Alt eröffnet, kann sehr wohl der Eindruck entstehen, der Engführungs-Alt, der eben das Lukaswort gesungen hat, streife den Sopran nur gerade und setze sich als Seelenstimme direkt im nächsten Alteinsatz (Einsatz 14) fort. So interpretiert, kehrt nur Christi Geist, nicht aber seine Seele zu Gott zurück. Dies wäre unrichtig, weil Psalm 31, dem das letzte Christuswort entnommen ist, von hebr. *ruach*: Wind – Hauch – Geist – Atem – Lebensodem –

157 Ihnen liegt Psalm 31,6 zugrunde: «In deine Hände befehle ich meinen Geist / du hast mich erlöst, HERR, du treuer Gott.» Die dem griechischen und lateinischen Lukastext folgenden deutschen Übersetzungen sprechen von «deinen Händen» (Plural), der hebräische Text des Psalms spricht von «deiner Hand» (Singular). «Hand» (gemeint die *rechte* Hand Gottes) ist vorzuziehen. Die mittlere der sieben Noten (a bei den Achteln, danach e bei den Sechzehnteln) dürfte diese Hand bedeuten. Sie ist es, die später auch die Auferstehung auslöst.

158 Vgl. Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21; Liebster Jesu, mein Verlangen, BWV 32; Selig ist der Mann, BWV 57; Wachtet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140; Tritt auf die Glaubensbahn, BWV 152; Erschallet, ihr Lieder, BWV 172; vor allem aber: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106 mit: «In deine Hände befehl ich meinen Geist».

Leben spricht, in dessen weitem Spektrum auch die Seele Platz hat.^{159, 160} *Calov* hat denn auch in seiner berühmten, auf Luther aufbauenden kommentierten Bibel bei unserem Lukastext zu den Worten: «ich befehle meinen Geist in deine Hände» die Worte «meine Seele» hinzugesetzt, und es ist wohl mehr als nur Zufall, dass Bach diese Stelle in seinem persönlichen Exemplar so gekennzeichnet hat, wie er es auch bei anderen ihm besonders wichtig erscheinenden Stellen tat (Abb. 80). Dies geschah erst nach dem Erwerb dieses Kommentars, also lange nach der Vollendung unserer Fuge (Kaufdatum 1733: Cox, facs. 2, 186 und 212), spricht aber doch für die Bedeutung, die Bach diesem Text beimass. Eine Musikanalyse, die Wert auf theologische Korrektheit legt, wird daher entgegen dem ersten Anschein davon ausgehen, dass Sopran und Alt nach ihrer Vereinigung gemeinsam als Geist zur Note h aufsteigen und dass Einsatz 14 nicht die Fortsetzung der Seelenstimme, sondern ein eigenständiger, neuer Einsatz ist, der gegenüber dem 40-tönigen Bass (einer *Sepultus*-Darstellung: S. 146, letzter Absatz) mit Einzelton und trinitarischer Pause auf der beibehaltenen Göttlichkeit des Gottessohnes insistiert.¹⁶¹

Abb. 80 → S. 145

Die zwei Glieder Seele und Geist der neutestamentlichen Triade Körper – Seele – Geist erlauben eine Darstellung des ruach Christi auf einer Alt- und einer Sopranebene, wodurch der eindeutige Bezug auf Lukas ermöglicht wird. Auf der Altebene spricht oder singt die *Seele* Christi den Lukastext, bei der Note e vereinigt sie sich mit dem Sopran (Geiststimme) und entschwindet mit ihm nach oben. Seele und Geist, anfänglich als Teile der Triade Körper – Seele – Geist auseinandergelassen, vereinigen sich also in Takt 27 unter dem Dach des Geistes, was durchaus plausibel ist, weil der Geist nicht als etwas Gegensätzliches zur Seele, sondern als ihr vornehmster Teil, als ihr Kopf oder Führer galt.^{162, 163}

159 Der griechische und der lateinische Lukastext knüpfen mit ihrer Wortwahl *pneuma* bzw. *spiritus* noch an diese Idee des Hauchens von ruach an (vgl. z.B. 1Mo 2,7), die deutsche Übersetzung mit «Geist» schafft dies nicht unmittelbar aus der Sprache heraus, kann sich aber auf einen Sprachgebrauch abstützen, der sich die Erinnerung an die Idee von Wind und Hauch durchaus bewahrt hat, was Wendungen wie «den Geist aushauchen» belegen. Vgl. L. Oeing-Hanhoff, «Geist I», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Basel (Schwabe), Sp. 156: «Die Begriffs- und Problemgeschichte von «Geist» in der Philosophie der Neuzeit hat ihren Schwerpunkt zweifellos in der Philosophie des Deutschen Idealismus. Sie ist gebunden an den deutschen Ausdruck «Geist», der freilich schon in *frühmittelalterlichen Bibelübersetzungen* den Bedeutungsgehalt von «spiritus» aufgenommen hatte, wie er auch in der Philosophie des Deutschen Idealismus wiederum vom französischen Begriff «génie» bestimmt wurde. Ursprünglich hat – und auch das verdient Beachtung – das deutsche Wort «Geist» (und seine germanischen Äquivalente) nicht die Bedeutung von Hauch und Atem, ... sondern bezeichnet eine übermenschliche belebende göttliche Kraft, die sich in der religiösen Ekstase wirksam zeigt.»

160 Bisweilen ist sogar von «Seele» anstatt von «Geist» die Rede, vgl. Bach, Choralgesänge, Nr. 355: «Wenn mein Stündlein vorhanden ist und ich soll fahr'n mein' Strasse, so g'leit du mich, Herr Jesu Christ, mit Hülf' mich nicht verlasse: mein' Seel' an meinem letzten End' befehl' ich, Herr, in deine Händ', du wirst sie wohl bewahren.»

161 Dasselbe Insistieren auf der beibehaltenen Göttlichkeit fanden wir schon in Takt 23, wo zur Inkarnationsdarstellung das Fugenthema mit seinem Göttlichkeitssiegel (Einzelton + trinitarische Pause) erklingt.

162 Zu Augustins Geist-Verständnis, das für die Folgezeit als grundlegend bezeichnet wird, vgl. H. K. Kohlenberger im Artikel «Geist», Bd. 3, Sp. 171 des «Historischen Wörterbuchs der Philosophie» (HWP): ««Mens» ist der engere Begriff für den höheren Teil der Seele [18]. Auch «animus» wird in diesem Sinne gebraucht, wie aus der Identifikation beider Begriffe mit «memoria» hervorgeht [19]. Der Geist leitet den Leib: «substantia quaedam rationis particeps regendo corpori accommodata» ([der G. ist] eine an der Vernunft teilhabende Substanz, die zur Leitung des Leibes bestimmt ist) [20]. Um ihrer Stellung als «principale hominis, caput humanae substantiae» (führende Kraft des Menschen, Haupt der menschlichen Substanz) [21] gerecht zu werden, muß die mens durch den Glauben gereinigt werden: «mens, cui ratio et intelligentia naturaliter inest, vitiis quibusdam tenebrosis et veteribus invalida est, ... donec ... renovata atque sanata, fiat tantae felicitatis capax, fide primum fuerat imbuenda atque purganda» (weil ... der Geist, dem wesensmäßig Vernunft und Einsicht zukommt, durch finstere und alte Laster geschwächt ist ..., bis ... er, erneuert und geheilt, so großen Glücks fähig wird, mußte er zuerst in den Glauben getaucht und durch ihn gereinigt werden) [22].» [18] De trin. 9, 2; 14, 16.– [19] Conf. 10, 16; De trin. 14, 6, 11; 15, 7.– [20] De animae quant. 13.– [21] De trin. 6, 19; 15, 7.– [22] De civ. Dei 11, 2; vgl. Solil. 1, 6; De trin. 4, 18.–

v. 45. Und die Sonne verlor ihren Schein/ (ward gang und gar verdunkelt / welches sonst natürlicher Weise nicht geschehen kan) und der Vorhang des Tempels (der für dem Allerheiligsten hieng/ dadurch der Hohe-Priester aus dem heiligen/ oder mittlern Theil des Tempels/ darin man täglich opfferte und betete / in das allerheiligste/oder den innern Chor/da die Lade des Bundes samt dem Gnadenstuhl stand/ jährlich eingehen muste/ 3.Mos. XVI. 2.) zureiß mitten entzwey. (drauff hat der Herr ausgeruffen : Mich dürstet / Joh. XIX. 28. und ferner/ es ist vollbracht / v. 30. Worauff das letzte Wort erfolgt ist / welches hter eingeführet wird.)

▼ v. 46. Und Jesus rieß laut / und sprach: Vater / ich befehle meinen Geist (meine Seele) in deine Hände (in deinen Schutz/in deine Treue/in deine Gnade / daß sie zur ewigen Seligkeit eingeführet / dich ewig lobe. Denn du hast mich erlöset / Herr du getreuer Gott / Ps XXXI. 6.) Welches vom Herrn Christo der heilige Stephanus erlernet / und practiciret hat / Gesch. VII. 59. Gott gebe / daß wir alle auch also/ unser Leben beschließen in beständigem Glauben an unsern Heyland Christum Jesum?)

Die Doppelstriche links und rechts stammen von Bachs Hand

Die ausserordentliche Tiefe von Bachs Kreuzigungsdarstellung wird nur zur Hälfte gesehen, wenn man sich nicht vergegenwärtigt, dass die gleichen Noten auch eine Schilderung von Epiphanius sind. Der nahezu perfekte Doppelsinn¹⁶⁴ seiner Noten ist Bachs Antwort auf die Herausforderung, das unscheinbare Wörtchen «etiam, sogar» in seine Musik einzubringen. Der Sohn musste nicht nur Menschengestalt annehmen, er musste für uns *sogar* den Tod am Kreuz auf sich nehmen, sagt dieses etiam. In alle Sprachen lässt sich dieses Partikelchen leicht übersetzen, nur nicht in diejenige der Musik. Um die feine Nuance nicht fallen zu lassen, hat Bach ein eigenes Kunstwerk geschaffen, indem er beide Gedanken durch dieselbe Musik ausdrückt. Beim Spielen lässt sich dies natürlich wie so vieles bei Bach nicht aufzeigen. Es zu sehen, intensiviert aber gleichwohl den Zugang zu seiner Musik.

163 Sehr differenziert hatte sich schon Platon in seinem die nachmalige Philosophie sehr beschäftigenden Bild vom «Seelenwagen» mit diesen Verhältnissen beschäftigt. J. Halfwassen beschreibt es in Bd. 9, Sp. 111, des HWP folgendermassen: «Das Bild vom Seelenwagen geht auf Platon zurück: Er vergleicht im «Phaidros» die menschliche Seele mit der «zusammengewachsenen Kraft» (symphytos dynamis) eines geflügelten Zweigespanns und seines Lenkers; dabei steht der Wagenlenker für die Vernunftseele (logistikon), die beiden Pferde, von denen das eine dem Lenker leicht folgt, das andere nur mit Widerstand, stehen für die beiden irrationalen Seelenteile, das Gemüt (thymoeides) und die Begierde (epithymetikon). Die gleiche Struktur wird den Seelen der Götter (den Gestirnseelen) zugeschrieben, nur daß bei ihnen die unteren Seelenteile keinen irrationalen Neigungen folgen, weshalb sich die Seelen der Götter als ganze zur Schau der Ideen in die Transzendenz des «überhimmlischen Ortes» erheben können, was bei den menschlichen Seelen nur dem Haupt des Wagenlenkers – d.h. dem nicht-diskursiven Nous als höchstem Teil der Vernunftseele – gelingt.»

164 Ganz ohne Unstimmigkeiten geht es auf dieser sehr hohen Ebene der Probleme allerdings nicht ab. Die sieben Sopransechzehntel in Takt 27 beispielsweise sind alle absolut notwendig, um das Weggehen von Christi Geist zum Vater zu zeigen. Im Epiphaniusbild braucht es sie zwar ebenfalls, um das Saba-Motiv anklingen zu lassen, aber die Noten e-gis-a-h, in Jerusalem Noten für die Weisen, finden im Stall von Bethlehem keinen Platz und sind insofern zuviel. Zu viele solche Unstimmigkeiten erschüttern natürlich jede Interpretation. Andererseits dürfen wir aber nicht ausserachtlassen, dass wir nicht ein in sich geschlossenes theologisches Lehrbuch (so es das gibt), sondern ein lebendiges Stück Musik zu interpretieren haben, das vorerst einmal den fundamentalen Gesetzen der Tonkunst entsprechen muss.

D. Vom Gekreuzigten zum Auferstehenden: eine Transformation derselben Noten

Indem er das 40-tönige Motiv des verkürzten Gegensatzes mit einem *Doppelbild* umgibt, dessen erster Teil den am Kreuz Hängenden und dessen zweiter Teil – *mit denselben Noten!* – den Auferstehenden zeigt, schafft Bach in seiner Fuge einen sehr versteckten Höhepunkt, dessen Wahrnehmung ausserordentlich schwierig ist. Dass sich hier etwas sehr Bedeutendes verbirgt, deutet sich – und nur dort! – im *Faksimile* von Bachs Handschrift an. Es wird in Abb. 81a gezeigt. Abb. 81b lässt uns dann den miraculösen Tanz von Bachs Noten nachvollziehen. In den Abb. 81a und b bedeutet H die rechte Hand Gottes.

Abb. 81. *In eodem corpore resurrexit, in quo pependit in cruce (Augustinus)*

Der Gedanke ist in *Sermo Casinensis 2,76–77,1* zu finden, ist dort aber Teil einer umfassenderen Ausführung, warum der auferstandene Christus erst 40 Tage nach seiner Auferstehung in den Himmel auffahren konnte. Die von mir gewählte Wortform *resurrexit* ist sachlich korrekt, aber von mir in direkte Rede gesetzt. Bach kann diesen *Sermo (Predigt)* unmöglich gekannt haben, da er erst im 19. Jh. in einer *Florilegiensammlung* einer Handschrift aus dem Kloster Monte Cassino entdeckt und als echt augustinish erwiesen wurde (freundliche Mitteilung von Andreas Grote, Redaktor des *Augustinus-Lexikons*). Die Übereinstimmung ist daher umso erstaunlicher. Mir scheint es wahrscheinlich, dass Augustinus und Bach von einem gemeinsamen *Basistext* ausgehen. Etwa von *1Kor 15, 42–45*, wo die Verschiedenartigkeit von irdischem Leib und Auferstehungsleib auseinandergesetzt wird?



Abb. 81a.
Der Crucifixus und der Auferstehende in Bachs Originalnoten

Der Stamm des Crucifixuskreuzes (und mit ihm die vertikale Dimension Christi) wird durch die Noten *a-fis-fis* gebildet. Auf diese Höhe müssen (der Mensch) Jesus bzw. seine drei Themen (Geist, Seele, Leib, er aus musikalischen Gründen ein Achtel später) ansteigen, um am Kreuz «erhöht» zu werden (d.h. zu sterben: Joh 12,32,33). Der Querbalken wird durch die Notenlinie *fis* gebildet (sieht wegen des Diskantschlüssels aus wie eine *a*-Linie). Der nach dem Weggang von Geist und Seele (*e-fis-gis-e-gis-a-h* = *e-fis-gis-a-h*: eine ausnahmsweise von unten nach oben, d.h. himmelwärts gerichtete Geistquinte) zurückgebliebene (entseelte) Leib des Gekreuzigten wird in seiner horizontalen Dimension durch das Sopranthema dargestellt. Die Eins (der erste Ton *cis*) mit den drei Pausen (Göttlichkeitsmerkmal), hier gerade nicht mehr im Bild, fehlt und muss fehlen: Dieser Ton gehört zwar in einem weiteren Sinn zum Kreuz, aber nicht an das Kreuz, weil Christus sowohl nach Augustinus wie nach Luther als Mensch, nicht in seiner Göttlichkeit litt und starb.¹⁶⁵

Im Bass erkennen wir nach den zum Kreuz ansteigenden Achteln die 40 Töne des Zweitauftritts des Gegensatzes (1–40). Sie verbinden die beiden Darstellungen zu einer Einheit. Die Vergänglichkeitsymbolik der Vierzig, die Lage zwischen Kreuzestod und Auferstehung und die dem letzten Ton entgegengestreckte Hand Gottes (H) legen es nahe, diese Christusnoten – denn um solche handelt es sich – auf den im Grabe ruhenden Christus zu deuten.

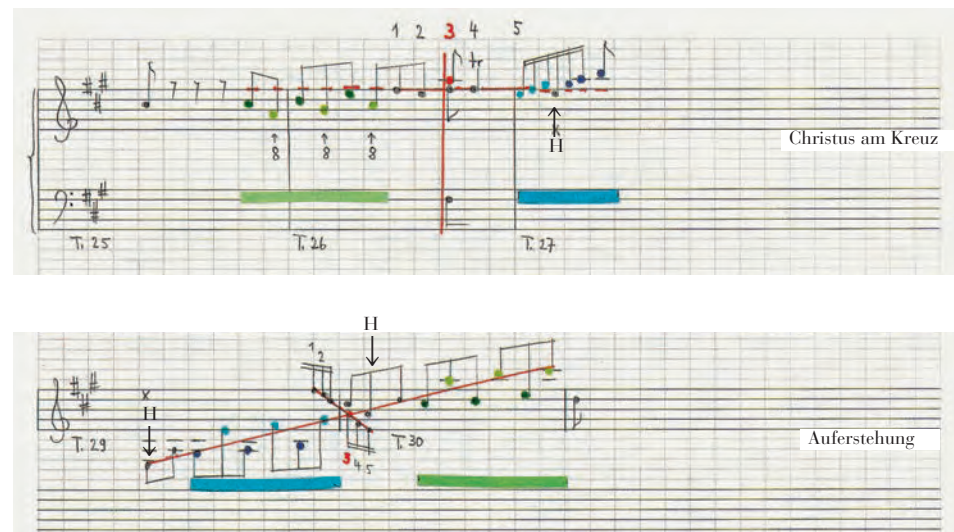
165 s. Anm. 156.

Direkt auf die Darstellung dieser 40 Töne folgt, bereits mit e-a im Bass beginnend, in sehr auffälliger Verteilung auf zwei «Stockwerke» die durch drei Sextensprünge charakterisierte Auferstehungsfigur. Sie wiederholt sich im Sopran des nächsten Taktes, wobei aber die Noten h⁷ und cis⁷ wegen der beschränkten Klaviatur der alten Instrumente um eine Oktave nach unten versetzt und daher eine Oktave höher zu lesen sind.¹⁶⁶

Die Takte 29 und 30 sind die Ostertakte, ihnen folgt, in den Takten 31 und 32, in den Noten noch fast komplett sichtbar, das Thronen Christi zur rechten Hand Gottes (dort sind die Gottes- und die Christusnoten wieder säuberlich auseinandergehalten, die Gottesnoten lauten [Diskantschlüssel!]: a(Hand Gottes)-d-cis-fis-d-g-e-a-fis-h-a-d-g-fis-e-fis).

Durch mannigfache Vertauschungen der sich gleich bleibenden Noten lässt Bach, wie in der nächsten Abbildung gezeigt, aus dem Bild des Gekreuzigten ein Auferstehungsbild hervorgehen. Den Weg zu finden, ist nur mit sehr viel Aufwand und Glück und dank dem Faksimile möglich. Die Druckausgaben verschütten mit ihren Fehlern in der Stielung der Noten den Zugang zu Bachs Doppeldarstellung völlig.¹⁶⁸ Sie zerstören damit die zwingende Logik und die hohe Ästhetik, die die beiden Bilder verbindet. Man sehe und staune!

Abb. 81b.
Vom Crucifixus zum Auferstehungs-Christus, Bachs Umgruppierung der gleichen Noten (nun im Sopranschlüssel dargestellt)



Die Noten des Crucifixus über dem grünen Balken links werden unten zu den Noten über dem grünen Balken rechts. Die Noten des Crucifixus über dem blauen Balken rechts werden unten zu den Noten über dem blauen Balken links, dabei werden die hellblauen und die dunkelblauen Noten auseinandergezogen und gewissermassen auf zwei «Stockwerke» verteilt (im Faksimile sehr gut sichtbar). Das rot eingezeichnete Kreuz hat oben normale, unten abgekippte, schräge Lage, die ihm seine Chi-ähnliche Gestalt gibt. Die äusseren Teile des Querbalkens sind zum schräg ansteigenden Längsbalken geworden. Die einander entsprechenden Noten der Mitte, die den neuen Querbalken ergeben, sind numeriert. Note 3, oben Haupt des Gekreuzigten, ist unten Zentrum der Darstellung. Die drei Noten des Längsbalkens (a-fis-fis) der oberen Zeichnung sind unten auf dem Querbalken wiederzufinden.

166 Spitta, Bd. I, S. 770, hat wohl als erster diese Versetzung bemerkt und den Grund dafür angegeben.

167 Die Gottesnoten beginnen ein Achtel später, d.h. «rechts» von dem an den drei Pausen erkennbaren Christusthema. Wir sehen aber, woraus die Kunst ihre Konsequenzen zieht, *seitenverkehrt*. Wer sich rechts befindet, ist daher in Wirklichkeit der Sohn und nicht der Vater. (Augustinus, z.B. in *de fide et symbolo*, betrachtet solche Anthropomorphismen mit kritischem Blick, Bach, der «Zeichner», greift sie mit Vorliebe auf und überlässt es uns, sie richtig zu verstehen.)

168 Die heutigen Herausgeber brauchen verständlicherweise nicht mehr Bachs Diskantschlüssel, sondern den uns vertrauten Violinschlüssel. Dies führt unausweichlich zu Umstielungen, die teilweise zu gravierenden Verzerrungen führen. Unsere A-Dur-Fuge gehört zu den Opfern dieser Praxis.

Es verbirgt sich viel Theologie in dieser Darstellung. Allem voran: Die von ihren drei Pausen gefolgte Note cis (Takt 25), obwohl Themenbeginn, gehört nur in einem weiteren Sinn zum Bild des Crucifixus. Diese die Göttlichkeit Christi anzeigende Note kann zwar, wie in Abb. 78 gezeigt, in einer mehr passiven Rolle bei der Kreuzigung dabeisein und mit zur Zahlensymbolik gehören. Wenn aber danach ganz konkret der *Leib* des am Kreuz Hängenden gezeigt und Note für Note in den Auferstehungsleib Christi übergeführt wird, gehört diese Note cis nicht dazu. Sie gehört *zum*, aber niemals *an* das Kreuz. Dass Bach sie aus der nachfolgenden Transformation ausschliesst, ist nur konsequent.

Die in der Darstellung des Auferstehenden nicht farbig unterlegten Noten e-a in Takt 29 und a-d in Takt 30 sind in der Crucifixus-Darstellung nicht zu finden. Sie haben als Gottesnoten dort nichts zu tun. Um sie zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass die Auferstehung Christi von Gottes rechter Hand bewirkt worden ist (Apg 2,33) und dass wir diese Hand nun *seitenverkehrt* sehen. In Takt 29 ist in dieser Sicht das e im Bass die rechte Hand Gottes, das mit ihm verhakte a daher ein sicherer Gotteston. Die Fortsetzung des Taktes zeigt ein verkürztes Thema, aber nicht in der normalen Formulierung a ♯ ♯ ♯ gis-cis-a-d-h-e (so Takt 1 der Fuge vor Einsatz des Christusthemas), sondern in einer im Notenbild sehr prominent hervorgehobenen «zweistöckigen» Formulierung, die wohl einzig als Gottes-gis, Christus-e, Gottes-a, Christus-fis, Gottes-h, Christus-gis zu lesen ist. Die am ersten Gotteston a *befestigte* oder *angewachsene* Hand zeigt an: Was kommt, ist Auferstehung, und diese ist das Werk Gottes. Sie ist *ausgestreckt* in Richtung des im Grabe ruhenden sepultus, dessen Ruhezeit gerade zu ihrem Ende gekommen ist. Die Auferstehungsnoten führen anschliessend genau in den Drehpunkt a des Auferstehungskreuzes hinein, der im Kreuzigungsbild den Kopf Christi markierte. Die dem Drehpunkt folgende Note, wieder a, ist erneut Hand Gottes, einerseits der den Drehpunkt bildenden Christusnote a zugewendet, andererseits wieder einem Kurzthema vorgelagert, das mit d beginnt und wie vorher die Auferstehungsnoten anstatt die normalen Quartan zeigt. Die ganze Darstellung ist deutlich zweiteilig, der erste Teil A-Dur, der zweite D-Dur. Für das schöne Auferstehungsbild, das sich aus dem Crucifixus-Bild ableitet, braucht es aber beide Teile.^{169, 170, 171}

Konventionell denkenden Musikern mag der in der Zweistöckigkeit von Bachs Noten angedeutete wiederholte Wechsel von gleichwohl engstens miteinander verbundenen Gottes- und Christustönen ein Stein des Anstosses sein. Bach präsentiert uns, betrachten wir seine Schreibweise, kein ordentliches Thema, weder ein komplettes Gottes- noch ein komplettes Christusthema, vielmehr eine Themenmischung von durchaus eigenständiger Art. Die Herausgeber der Druckausgaben haben Bachs Hinweise nicht wahrgenommen und ahnungslos aus ihrer jeweiligen Sicht «Ordnung» in das Bachsche Durcheinander gebracht. Aber was Bach schreibt, ist nicht Unordnung, sondern strenge Ordnung, nur eben theologische Ordnung, die sich über die musikalische Ordnung hinwegsetzt. Ist nicht gerade Bachs Schreibweise, die die Regeln ordentlichen Komponierens verlässt, überhaupt die einzige Möglichkeit einer

169 Ein Einwand gegen Bach: Wenn die Gottesnoten e-a (T. 29) und a-d (T. 30) bei der Kreuzigung nicht vorkommen dürfen, weil Gott nicht mit Christus mitgekrenigt worden ist, warum sind dann alle anderen blau und grün unterlegten Noten der Takte 29 und 30 bei der Kreuzigung dabei? Die Antwort: Die *Noten* sind dort zwar dabei, aber alle hängen mit Christus zusammen. Keine einzige von ihnen ist Gottesnote. (Die Note e für Gottes Hand ist als Teil des letzten Christuswortes *Christusnote*.)

170 Vergleichen mit dem zurückhaltenden Versuch in Abb. 78, ist der Querbalken in Abb. 81 auf beide Seiten hin bedenklich lange geworden, wodurch er sehr verformt wird. Auch wenn man ihn sich breiter vorstellt, ändert sich daran nur wenig. Das Problem entsteht deswegen, weil der linke Teil des Balkens nicht nur den Crucifixus, sondern auch seinen *Anstieg* zum Kreuz zu zeigen hat.

171 In Abb. 81b habe ich die Bassnoten e-a dem *Sopransystem* zugeschlagen, was der Bachschen Steigung nicht entspricht. Nur so konnte aber die von e über a nach cis führende (rote) Linie gezeigt werden. Sonst wäre sie unmotiviert abgeknickt worden, weil nach den ersten beiden Tönen der Steigungswinkel durch den zusätzlichen Zwischenraum zwischen den beiden Notensystemen verändert worden wäre.

Annäherung an das Wunder der Wunder, das von der Christenheit geglaubt werden soll, obwohl es dafür keinen einzigen Augenzeugen gibt? Wer sich Bachs Auferstehungsbild öffnet, wird auch leicht erkennen, dass die in den Takten 29 und 30 von e nach cis laufende Linie nur eine allgemeine Richtung vorgibt. In Wirklichkeit läuft die Bewegung von Ton zu Ton und zeigt einen ausfahrenden, gezackten Verlauf, der demjenigen eines Blitzes ähnlich sieht und die Szene mit dem hellsten Licht überzieht. Der mit Gottes Hilfe Auferstehende ist ganz als Lichterscheinung erfasst. Die neue Anordnung der alten Noten zeigt: Der irdische Leib des am Kreuze Hängenden ist zum Auferstehungsleib geworden (1Kor 15, 42–45, auch auf Christus als den Primogenitus zu beziehen). Die Lichterscheinung, die Bach mit seinen blitzförmig in den Himmel schiessenden Auferstehungsnoten andeutet, hat vielleicht am schönsten *Matthias Grünewald* auf dem Isenheimer Altar gemalt.

Bachs Darstellung geht immer wieder über den engeren Text des Symbolum Nicenum hinaus, indem er in Hintergründe hineinleuchtet und Übergänge sichtbar macht. Seine Gedankenführung erstreckt sich über ungeahnte Weiten. Die Epiphaniasschilderung, vorbereitet durch das über den Anfang der Fuge ziehende Morgensternlied, zeigt in der sechsten Zeit die Anbetung des Kindes mit seiner Mutter durch die Weisen aus dem Morgenland und nimmt dort passend das Bild der bei seiner Taufe in Jesus hineinschiessenden *Geisttaube* auf. Das Epiphaniabild wird in ein Passionsbild umgedeutet. Als *Taube* geht jetzt beim Tod Jesu sein Geist zu seinem Vater zurück (er befiehlt ihm in seine *Hand*). Die *Hand Gottes* ist es dann, die sich dem im Grabe Ruhenden entgegenstreckt und die Auferstehung bewirkt, die Christus in gleicher und doch so anderer Gestalt als am Kreuz zeigt. Der Sepultus und der Auferstehende sind miteinander verbunden durch das von 46 auf 40 Töne verkürzte Inkarnationsmotiv, das in diesem Zusammenhang als Hinweis auf die Vergänglichkeit des Menschen zu verstehen ist. In der Darstellung des Thronens Christi sind schliesslich Vater und Sohn in einer Engführung vereint, die den Sohn zur Rechten (Hand) des Vaters thronen lässt. Die Hand Gottes ist dreimal gezeigt: zuerst im Rahmen des letzten Christuswortes, dann als Auslöser der Auferstehung und schliesslich beim Thronen des Sohnes zur Rechten des Vaters.

E. Der begrabene Christus (Sepultus)

Bach verbindet seine spektakuläre Doppelfigur mit dem gleichen Motiv, mit dem er die Inkarnation dargestellt hat, lässt es aber nur sechsmal auftreten, wodurch sich dessen Gesamtgestalt von 46 auf 40 Töne reduziert (Erst- bzw. Zweitauftritt des Gegensatzes). *Et incarnatus est*, Jesus Christus wurde inkarniert, sagte die Sechsendvierzig. *Et sepultus est*, und er wurde begraben, soll die Vierzig zufügen, genau jetzt, wo der *Crucifixus* und der *Auferstehende* einander gegenüberstehen. Die Vierzig, als «klassische Zahl der Vergänglichkeit»¹⁷² nicht unbedingt schon Ausdruck für den *Sepultus*,¹⁷³ bedarf näherer Spezifikation und sitzt darum im Bass als der Körperstimme und ist als Verbindung zwischen dem Gekreuzigten und dem Auferstehenden eingesetzt. Vor allem aber streckt sich der vierzigsten und letzten Note eine Note e, ebenfalls im Bass, entgegen, die nur als helfende Hand des Vaters verstanden werden kann, weil das nachfolgende Auferstehungsthema regulär mit der Note a beginnen würde. Diese kompositorischen Feinheiten Bachs machen die Vierzig der Vergänglichkeit zum Ausgangspunkt für eine Deutung auf den Sepultus.

Bachs dreiteilige Darstellung wirkt als in sich geschlossene Einheit. Augustinus nennt diese Einheit das *sacratissimum triduum crucifixi, sepulti, suscitati*.¹⁷⁴

172 Vgl. S. 54 mit Verweis auf Mayer, Zeichen II, S. 431.

173 In der zum 19. November 1724 komponierten Kantate «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (ist der Menschen Leben)», BWV 26, Satz 6 (40 Soprantöne der Choralstrophe) und Satz 1 (Gesamtzahl gesungener Töne einzelner Formabschnitte), kommt die Zahl 40 vor, dazu in Satz 1 mehrfach die verwandte 80, die in diesem Zusammenhang ebenfalls den Anstrich von Weltlichkeit, Vergänglichkeit, Unvollkommenheit hat (Mayer, Zeichen II, S. 429. Meyer/Suntrup, Sp. 770, Abschnitt IV). Überall aber bleibt es bei der *Vergänglichkeit*, eine Entwicklung auf ein *sepultus* hin findet nicht statt.

174 Mayer, Zeichen II, S. 411. Triduum = Zeitraum von drei Tagen.

F. Wiederkunft Christi

Abb. 61 → S. 97

Abb. 73 → S. 126

Abb. 82 → S. 152

Schon bei unserem ersten, noch freien Gang durch die Fuge, bei dem uns das Symbolum Nicenum noch gar nicht vor Augen stand, waren wir einer Darstellung begegnet, die auf den kommenden Weltenrichter hinzuweisen schien (Abb. 61). Jetzt sind wir daran, die Noten Bachs gezielt auf ihre Übereinstimmung mit dem Text des *Symbolum Nicenum* zu überprüfen – Grund genug, uns die vier Schlusstakte nach den vorgängigen Darstellungen in den Abb. 61 und 73 nochmals vorzunehmen und zu versuchen, sie noch etwas genauer und vor allem als Ganzes zu verstehen. *Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos*, heisst es im Symbolum Nicenum. «Er wird wiederkommen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Tote.» Diesen Text hat Bach zu Musik werden lassen (Abb. 82).

Bach gestaltet die die Endzeiterwartung betreffende Aussage im *Bass* ab Takt 51 und nimmt dafür teilweise ergänzend auch die anderen Stimmen in Anspruch. Das mit 51 Tönen recht lange, vor allem aber auffällig stark segmentierte Thema – wenn wir es überhaupt so nennen wollen¹⁷⁵ – hat eine deutliche Zäsur nach dem 17. Ton und eine weitere nach abermals 24 (4 x 6) Tönen, sodass für den Schluss noch 10 Töne (4 davon Kadenz) verbleiben (s. unten, Abb. 82). Dieser ungleichen Einteilung liegen drei Bibeltexte zugrunde, die die «letzten Dinge» betreffen und von Bach *mit Bedacht* ausgewählt und in seiner Musik minutiös nachvollzogen worden sind. Es handelt sich um die Texte Off 22,16 (für den Beginn), Mt 24,30.31 (für die mittleren Töne) sowie um 1Thess 4,13 ff. (für den Schluss), einen Text von Paulus, der hier erst gestreift werden kann und auf den an späterer Stelle näher eingegangen werden soll (s. unter *Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi*).

Die mittleren 24 Töne zeigen, wie bereits kurz skizziert, als mächtiges *Zentrum* das Wiederkommen Jesu Christi *cum gloria* (so der Text des Symbolum Nicenum), mit «grosser Kraft und Herrlichkeit», wie die Synoptiker übereinstimmend aussagen (Mt 24,30 Mk 13,26 Lk 21,27).¹⁷⁶ Alle sprechen in diesem Zusammenhang auch von Wolken, dem «traditionellen Gefährt der eschatologischen Manifestationen» (*Bibel-Lexikon*, Sp. 741), *Matthäus* als einziger überdies von seinem *Zeichen*, das am Himmel erscheint.¹⁷⁷ Am Matthäustext nimmt Bach Mass, um das *Et iterum venturus est cum gloria iudicare* zu vertonen: «Und dann wird erscheinen das *Zeichen des Menschensohns* am Himmel. Und dann werden wehklagen alle Geschlechter auf Erden und werden sehen den Menschensohn kommen auf den Wolken des Himmels mit grosser Kraft und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern.»

175 Siehe den Vorbehalt zu dieser Wortwahl auf S. 102.

176 Die biblischen Texte sprechen hier übereinstimmend vom *Menschensohn*, das Symbolum ordnet das *venturus est* unter die Aussagen über *Jesus Christus* ein, ohne dass sich daraus eine Veränderung des Sinnes ergäbe.

177 *Bibel-Lexikon*, «Parusie», Sp. 1307: «Im *Zeichen* des Menschensohnes (Mt 24,30) haben die Kirchenväter das *Kreuz Christi* gesehen ...». Dies widerspiegelt sich vor allem in der romanischen Baukunst. So nimmt das über dem sehr detailliert gezeigten Weltenrichter stehende Kreuz am Westportal der Abteikirche Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue mit seiner Inschrift auf dem Querbalken Bezug auf diese Matthäusstelle: *Hoc signum crucis erit in celo cum dominus ad iudicandum venerit*. Vgl. Bernhard Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München (Hirmer) 1975, Bildteil 114–119, Dokumentation S. 99.* – Ein Triptychon Martin Schongauers mit dem Weltenrichter samt Kreuz als Zentrum, ebenfalls mit dem Matthäustext, ist im Breisacher Münster zu sehen. Sowohl in Conques wie in Breisach sind ferner die erklärenden Texte Mt 25,34 und 41 zu lesen. Weitere Beispiele für den Weltenrichter mit seinem Kreuz bei Rupprecht und im *«Lexikon der christlichen Ikonographie»*, hg. v. Engelbert Kirschbaum SJ, Freiburg (Herder) 1968 (Sonderausgabe 1994), Bd. 4, Sp. 519f. Bachs aufrecht stehendes Kreuz über seiner Christusdarstellung fügt sich in einen bestehenden Kanon ein. Das Bachsche Bild wird passend durch den Parakleten und die Apostel abgerundet.

* von mir als Abb. 84 übernommen.

Die grandiose Umsetzung Bachs:

Weltenrichter
Mt 24,30.31

Abb. 82.
Schluss«thema» (III): *Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos*

Das Herabkommen des Menschensohns ist in vier Kaskaden zu sechs Tönen dargestellt, jedesmal mit der *Geistquinte*. Dies heisst zum einen, dass bei diesem Kommen Christus als *Geist* (nicht mehr als Fleisch) kommen wird, lässt darin aber auch nochmals das Inkarnationsmotiv (vgl. T. 22/23: fis-e-d-cis-d-e!) anklingen, geht es doch trotzdem auch um eine *Wiederkunft*: *iterum venturus est*, er wird *abermals* kommen. Zum andern sind in den Geistquinten auch die vier Winde mitverstanden, aus denen die überallhin verstreuten Auserwählten versammelt werden. In der vierten Kaskade erklingt gar nochmals das «Vom Himmel hoch, da komm ich her», markanter Ausdruck für das Herabkommen des Menschensohnes aus dem Himmel. Die Wolken, in oder auf (Varianten nach Evangelium und Sprache) denen Christus erscheint, dürften mit *Schweitzer* im Ab und Auf der Tonleiterfragmente zu sehen sein.¹⁷⁸ Das markanteste Merkmal aber ist das kunstvolle aufrechtstehende *Kreuz*, das genau über der *Mitte dieses Mittelteils* entsprechend Matthäus «am Himmel erscheint» und sich über alle drei Stimmen erstreckt. Es steht für das *iudicare* (richten) unseres Textes und ist über dem 29. Ton der ganzen Bassbewegung errichtet, gematrisch über dem Punkt *SDG: Soli Deo Gloria*, denn der Weltenrichter, um den es hier geht, wird diesmal *cum gloria* erscheinen, nicht in Bescheidenheit wie bei seiner Geburt in Bethlehem. Sehr präsent ist in den wiederholten Geistquinten in diesem mittleren Teil neben Matthäus auch schon der später den Schlussteil bestimmende Paulus, sind doch in seiner Theologie «die Beziehungen zwischen dem erhöhten Herrn und dem Geist so eng, daß man beinahe von einer gewissen Identifizierung sprechen könnte» (*W. Grossouw*, «Auferstehung Jesu Christi», Sp. 139 des Bibel-Lexikons unter Verweis auf Röm 8,9–11 und 2Kor 3,17).

Morgensterntöne: Das Zentrum mit dem Weltenrichter wird eingeleitet durch siebzehn Töne, die dem Beginn des ersten Präludienthemas gleichen, nur dass sie entschieden autoritativer klingen (s. S. 206 und 236). In Abb. 61 (Schluss«thema» I) noch ausgeklammert, konnten diese Töne nach den Ausführungen über das Morgensternlied in Abb. 73 (Schluss«thema» II) als Morgensterntöne gedeutet werden. Damit wurde klar, dass Bach in seinen letzten Noten nicht einen «neuen Christus herbeizaubert» (so die Befürchtung S. 98), sondern konsequent auf eine Darstellung der «letzten Dinge» hinarbeitet. Bachs Morgensterntöne sind vom zu vertonenden Text nicht gefordert, sondern freie Zutat. Aber sie sind eine sehr stimmige Zutat. Bachs Morgenstern hat die Fuge schon durch das Alte Testament hindurch begleitet, er hat die Geburtsdarstellung Christi mit seinem Licht erfüllt, und nun leiten seine Töne als eine Endzeitvision hinüber zum Weltenrichter: zu dem, der so wiederkommt, wie er gen Himmel gefahren ist (Abb. 83 weiter unten). Es ist ein Christuswort aus der Offenbarung, das diesen letzten Morgensterntönen zugrundeliegt (Off 22,16): «Ich, Jesus, habe meinen Engel gesandt, euch dies zu bezeugen für die Gemeinden. Ich bin

Abb. 61 → S. 97

Abb. 73 → S. 126

Abb. 83 → S. 154

178 Schweitzer, S. 442f.: «Sehr gern beschreibt Bach auch die Bewegung der Wolken. Er tut es gewöhnlich durch Tonleiterfiguren, die sich in Gleich- und Gegenbewegung durcheinanderschieben.»

die Wurzel und das Geschlecht Davids,¹⁷⁹ *der helle Morgenstern.*» Darum stehen die Morgensternöne an dieser Stelle. Der Offenbarungs- und der Matthäustext sind zusammen in einem eschatologischen Zusammenhang zu sehen. Trotzdem stossen die beiden Texte gedanklich recht unvermittelt aufeinander. Bach verknüpft aber die beiden auf unvergleichliche Art so, dass er aus den Morgensternönen heraus den *Amen* von Off 3,20 sprechen lässt, wodurch ein Verweis auf das nachfolgende Kreuz zustandekommt: «*Siehe*» – der *Amen* deutet auf das Kreuz – «ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun, zu dem werde ich hineingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir.» Der Text (Laodizeaworte) ist weltengerichtliche Mahnung zur Busse und Einladung zum Abendmahl zugleich. Bachs Kreuz ist daher ein Weltenrichter-, geradeso sehr aber auch ein Abendmahlkreuz. Die Amentöne sind in Abb. 82 eingezeichnet (d-e-cis-d-e-fis-d-e-fis). Es wird noch auf sie zurückzukommen sein.

Abb. 82 → S. 152

Vivos et mortuos: Wenn wir später bei der Behandlung des *Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi* herausfinden werden, dass in Takt 53 das Auferstehungsmotiv den Toten, das Himmelfahrtsmotiv den Lebenden gilt, mögen wir zwar versucht sein, dieses Resultat in das Weltengericht zu übertragen, um damit das Bild dem Text gemäss zu vervollständigen (vgl. die beiden Fragezeichen in Abb. 82). Nun sind aber beim *exspecto*, wie wir sehen werden, beide Figuren vom Gedanken der Erlösung hinterlagert. Jene Lebenden und Toten sind in Jesus Christus *Aufgeweckte*, die *vivi* und *mortui* beim *iudicare*, für die sie erhalten müssten, sind dies nach der alten Weltengerichtsvorstellung noch nicht und werden es auch nicht alle sein. Von diesem Hintergrund zu abstrahieren und einfach Lebende mit Lebenden und Tote mit Toten gleichzusetzen, hiesse doch wohl die verschiedenen Ebenen der beiden Aussagen vernachlässigen. Ausserdem wäre trotz der Wortstellung im Credo die Doppelfigur, sollte sie wirklich die vor den Weltenrichter tretenden *vivi* und *mortui* repräsentieren, vor und nicht nach dem Weltenrichterkreuz zu erwarten. Es wären auch die getrennten Wege der Seligen und der Verworfenen wenigstens anzudeuten. Davon ist jedoch bei aller Reichhaltigkeit von Bachs Darstellung nichts zu sehen. Der Weltenrichter ist zwar wegen des *iudicare* der Textvorlage äusserlich glanzvoll entworfen. Aber gerade die zu Richtenden und das Gericht scheinen der Darstellung entzogen zu sein. Der Text von Off 3,14–22, zwar nicht ohne Warnung, scheint von Bach, besonders wenn man die Vertonung des anschliessenden Paulustextes mitbedenkt, viel stärker auf die Verheissung des himmlischen Abendmahls als auf das Weltengericht hin gelesen und auskomponiert worden zu sein. Damit kommt aber trotz der alten Texte eine Annäherung an *Luther* zustande, der die Vorstellung von Christus als Weltenrichter schroff ablehnte.¹⁸⁰ Vgl. *Seeberg* IV, 1, S. 247f.: «Christus offenbarte einst Gott auf Erden und er tut das jetzt wieder, indem sein Wort verkündet wird, der Geist von ihm gesandt und dadurch ein neues Leben in uns erzeugt wird. Daher soll man Christus nicht als Richter darstellen, sondern als *eitel zucker et honig* (W 40. 2, 490).¹⁸¹ Wer ihn als Richter betrachtet, dem wird er es auch, und zwar *nicht seinethalben* (denn er ist wahrhaftig nichts denn *eitel gnade und trost*), sondern *darnach das sie jm hertzen jn nicht anders halten noch fulen* (W 36, 368; 33, 106. 539ff.; 30. 2, 658; 25, 322). ... Er selbst wird das Brot der Seelen in Wort und Sakrament (W 2, 107. 111; 10. 2, 401).» In Bachs Darstellung wird wohl auch eine Nähe zu *Johannes* spürbar, der trotz gelegentlicher Anklänge an traditionelle Vorstellungen vom Jüngsten Tag vor allem lehrte, dass es der Glaube an Christus sei, der über das ewige Leben bestimme. Vgl. vor allem Joh 3,17.18: «Denn Gott hat seinen Sohn nicht in die Welt gesandt, daß er die Welt richte, sondern daß die Welt durch ihn gerettet werde. Wer an ihn glaubt, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht glaubt,

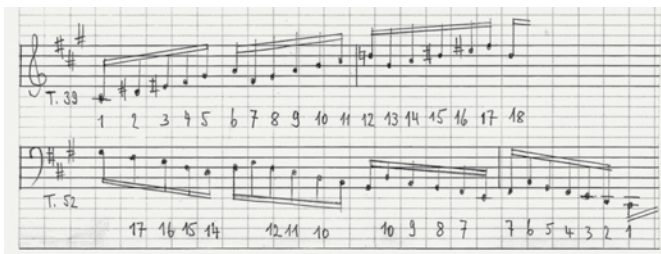
179 Angesprochen in Strophe 1 des Morgensternliedes.

180 Zum Weltenrichter bei *Augustinus* vgl. R. Dodaro, «*Judicium ultimum*», in: AL, Vol 3, Sp. 804–10.

181 Vgl. Morgensternlied, Strophe 2.

der ist schon gerichtet, denn er glaubt nicht an den Namen des eingeborenen Sohnes Gottes.» Weitere Belege im Artikel «Parusie» von *J. Nelis*, in: *Bibel-Lexikon*, Sp. 1304–1312, speziell zu Johannes Sp. 1309 und 1310. Bachs Weltenrichter scheint nach all dem mehr Abendmahlspende als Richter zu sein. *Vivi* und *mortui* gibt es zwar, aber nicht als zu Richtende. Diese Teilaussage des Glaubensbekenntnisses scheint Bach zu übergehen.

Sehr beeindruckend ist, wie schön der Mittelteil des Weltenrichters mit der in den Takten 39f. gezeigten Himmelfahrt in Beziehung gesetzt ist. Seine 24 in vier fallenden Kaskaden angeordneten Töne bilden einen auffälligen Gegensatz zur Himmelfahrtdarstellung mit ihren drei nach oben verlaufenden Sechsergruppen, dies alles nach der Apostelgeschichte, Kap. 1, Vers 11: «Dieser Jesus, der von euch weg gen Himmel aufgenommen wurde, wird so wiederkommen, wie ihr ihn habt gen Himmel fahren sehen.»



Die drei steigenden fis-moll-Sechsergruppen der Himmelfahrt korrespondieren mit den vier fallenden A-dur-Sechsergruppen von Christi Wiederkunft.

Apk 1,11:

Dieser Jesus, der von euch weg gen Himmel aufgenommen wurde, wird so wiederkommen, wie ihr ihn habt gen Himmel fahren sehen.

*Abb. 83.
Himmelfahrt und Wiederkunft
des Herrn*

Dass Bach einer gängigen Vorstellung des kommenden Weltenrichters folgt, sei abschliessend am Beispiel der Abteikirche Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue gezeigt, wo der Weltenrichter mit seinem «Zeichen», dem Kreuz, mit ausdrücklichem Bezug auf Mt. 24,30 am Westportal zu sehen ist.¹⁸²

¹⁸² Vgl. Anm. 177.

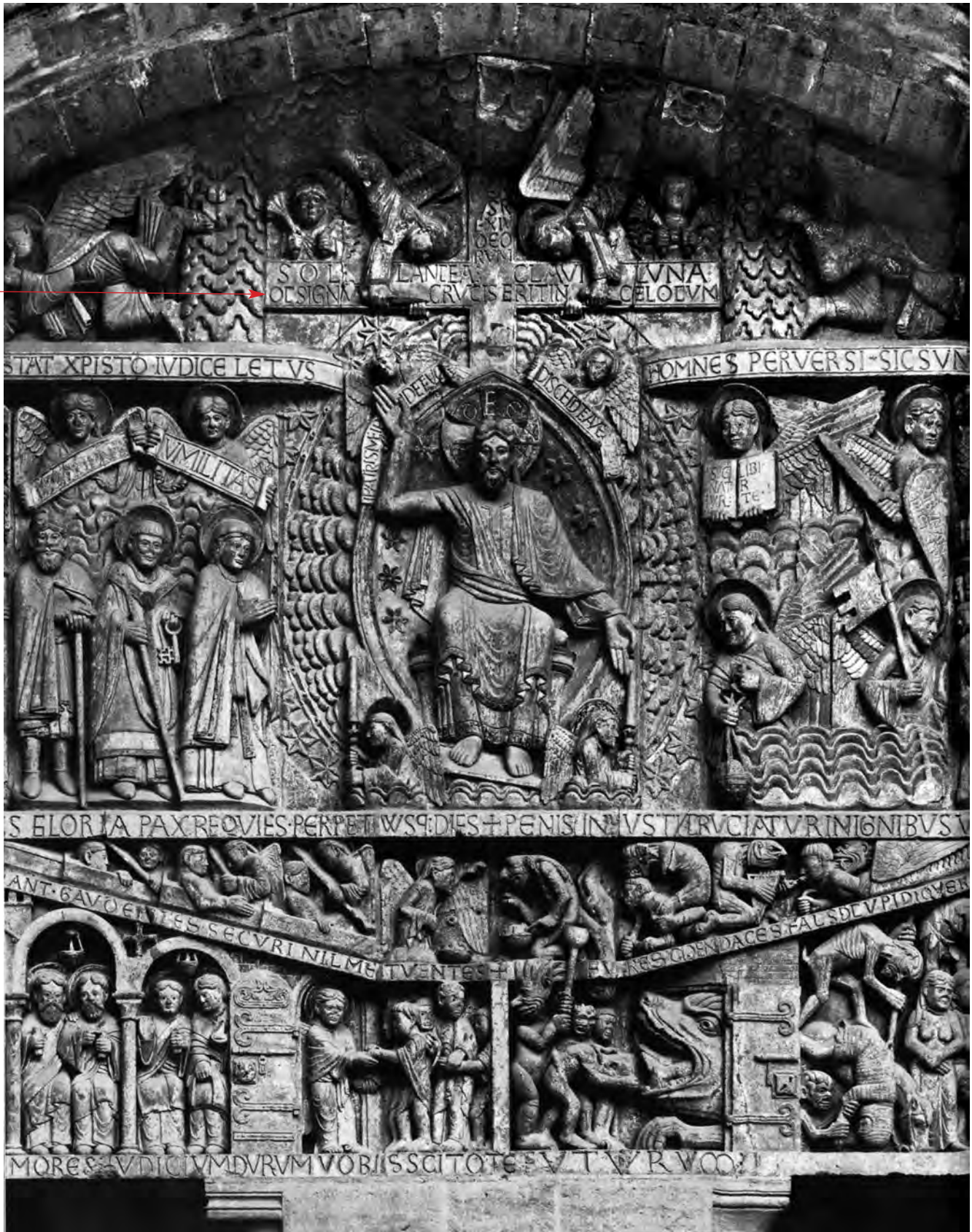


Abb. 84. Hoc signum crucis erit in celo cum dominus ad iudicandum venerit

G. Sprechender Heiliger Geist

Ein Resultat, das mir mehr zufiel, als dass ich danach gesucht hätte, und das zu akzeptieren mir in den Frühphasen meiner Arbeit keine geringe Mühe bereitete, ist die Tatsache, dass die Takte 46–48, in denen ich den Parakleten gefunden hatte (S. 94), bereits in den Takten 17–19 vorweggenommen sind (Abb. 85). Der naheliegende Versuch, die beiden parallelen Notenbilder auch im gleichen Sinne zu deuten, führte fürs erste zu einer unliebsamen Überraschung, indem vorübergehend der Eindruck entstand, der dem Alten Testament geltende erste Teil der Fuge werde ausgerechnet durch den Parakleten beschlossen. Da der Paraklet nicht hier, sondern im Umfeld von Christi Himmelfahrt seinen Platz hat, gerieten einige wichtige bisherige Ergebnisse in Gefahr. Lässt sich die Deutung des Soprans der Takte 46–48 als Paraklet überhaupt noch halten? begann ich mich zu fragen. Doch überlegen wir, wie wir dazu kamen, diese Noten als Parakletnoten zu deuten. Ausgangspunkt war die fallende Quint des Heiligen Geistes. Sie war durchbrochen mit einer Andeutung von *Kreuz- und Auferstehungstönen*. Für die Deutung als Paraklet mitverantwortlich war, ohne dass mir dies sofort bewusst wurde, ein *zeitliches Moment*: Die irdische Zeit Christi hat sich mit der Himmelfahrt in Takt 40 vollendet. Der Heilige Geist «lehrt» und «erinnert» daher in den Takten 46–48 – als Paraklet¹⁸³ – an Jesu Worte (Joh 14,26), «verherrlicht» ihn (Joh 16,14). Im Sopran der Takte 17–19 begegnen wir der gleichen fallenden Quinte des Heiligen Geistes und genau denselben Kreuz- und Auferstehungstönen. Wir stehen aber noch am Ausgang des Alten Testaments, und darum weist jetzt der Heilige Geist in die Zukunft. Er weiss um die Leiden Christi und die Herrlichkeit danach (so 1Pt 1,11), und wenn er das an die Propheten weitergibt, ist er nicht Paraklet, sondern *vorausweisender* Geist. Das Symbolum Niconum fasst dies in die Worte: *Spiritus Sanctus ... qui locutus est per Prophetas*. Die Propheten haben nach dem *Symbolum* nur instrumentelle Bedeutung (*per*) und sind für die Darstellung entbehrlich. Wer durch sie spricht, ist der Heilige Geist. Er und nur er ist es, der von Bach darzustellen ist. Die Grundlage für die Aussage des Symbolum bietet der erste Petrusbrief, ein Text aus dem NT: «Nach dieser Seligkeit haben gesucht und geforscht die Propheten, die von der Gnade geweissagt haben, die für euch bestimmt ist, und haben geforscht, auf welche und was für eine Zeit der Geist Christi deutete, der in ihnen war¹⁸⁴ und *zuvor* bezeugt hat die *Leiden*, die über Christus kommen *sollten*, und die *Herrlichkeit* danach.»¹⁸⁵

Das *Qui locutus est per prophetas* ist daher in der Geistfigur zu finden, mit der Bach den alttestamentlichen Teil seiner Fuge abschliesst (Sopran T. 17–19).

Abb. 85 → S. 157

183 Gleichbedeutend mit Paraklet: Geist der Wahrheit, Tröster.

184 Obwohl nach dem Petrusbrief der Geist «in den Propheten» war, legt das Symbolum Wert auf die Aussage, dass es der Geist selber ist, der durch sie gesprochen hat. Ganz anders dann bei den Aposteln, die im Symbolum als vom Geist bewohnte und gelenkte Lenker der Kirche direkt angesprochen sind (ecclesia apostolica).

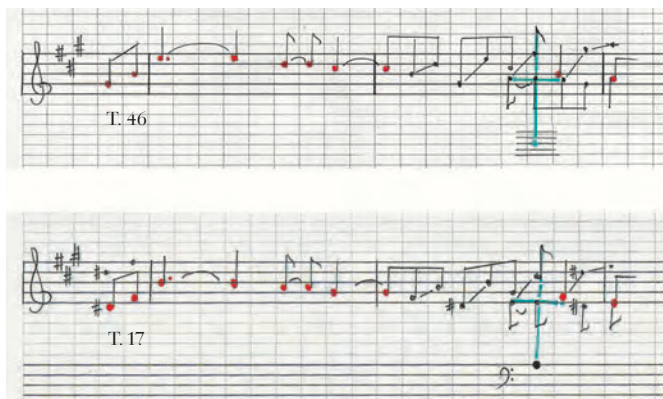
185 In schöner Übereinstimmung mit diesem Text folgt in der Fuge direkt auf die Darstellung des Geistes Christi das Gnadenmotiv, das in das Gottes- und in das Christusthema hineinführt, durch welche die sechste Zeit, eben die Zeit der Gnade, eingeleitet wird.

186 Zur Acht als Auferstehungszahl vgl. Meyer / Suntrup, Sp. 565ff.

187 Vgl. M. Limbeck, Sp. 1865 des Bibel-Lexikons: «Für Johannes kann die ἀλήθεια [Wahrheit] in keiner Weise von Jesus, dem Offenbarer der Wahrheit (1,14–17) getrennt gedacht werden. Nicht nur weil Jesus nichts als die Wahrheit sagt (8,40ff 16,7 18,23.37), sondern weil er selbst die W. *ist* und weil es außer ihm keinen Zugang zur W. gibt (14,6). Da sich Gott der Vater selbst in Jesus aussagt (1,18), ist die von Jesus bezeugte W. die innerste W. Gottes selbst (8,40 18,37), die dem Menschen jetzt als Gnade im menschgewordenen Wort geschenkt wird (vgl. 1,14 17,17).»

188 Ob jeder Theologe mit dieser Interpretation einiggeht, mag angesichts der immensen Literatur über den Heiligen Geist und den Parakleten zweifelhaft sein. Ich betone aber: Die Interpretation ist nicht die meinige, sondern diejenige Bachs, der den Geist *Christi* und den Parakleten auf völlig übereinstimmende Weise darstellt.

Abb. 85.
 Heiliger prophetischer Geist und
 Paraklet (Geist der Wahrheit),
 ein Vergleich



Vor Ausgiessung
 des Heiligen Geistes:
 Paraklet

Ende AT:
 prophetischer
 Heiliger Geist

Die Geisttöne sind rot gekennzeichnet. Die letzten acht Töne¹⁸⁶ sind die Auferstehungstöne; weitet man den Blick auf die beiden anderen Stimmen aus, wird auch das Kreuz sichtbar. Eingebaut in die Töne des Geistes ist seine Rede: sie handelt von Kreuz und Auferstehung. Die gleiche Bewegung, in Abhängigkeit von ihrem Standort, ist einmal prophetischer Heiliger Geist, dann Paraklet (Tröster, Geist der Wahrheit).

Der Paraklet und der prophetische Heilige Geist stimmen, ganz abgesehen von ihrem Kreuz- und Auferstehungszusatz, auch insofern nicht mit dem «normalen» Geistmotiv unserer Fuge von der Form e-d-cis-h-a-h-cis bzw. h-a-gis-fis-e-fis-gis überein, als sie ihre beiden letzten, zu der erweiterten Melodieführung nicht mehr passenden Töne nicht einfach abstossen, sondern durch zwei *Vorspanntöne* gis-h bzw. dis-fis (um eine Oktave nach oben versetzt) ausgleichen. Diese Vorspanntöne sind nicht irgendwelche Töne. Sie stammen vielmehr aus dem Beginn des *Christusthemas*, setzen also dem Heiligen Geist einen Christusvorsatz voran. Die dem Parakleten vorangesetzten Töne gis-h kommen aus dem Themenbeginn a ♯ ♯ ♯ gis-cis-a-d-h-e, die dem prophetischen Geist vorangesetzten Töne entsprechend aus e ♯ ♯ ♯ dis-gis-e-a-fis-h. (Alle aus dem Thema stammenden Töne sind dort so unbetont wie hier, wo sie als Vorspanntöne das natürliche Gewicht dem ersten Geistton überlassen.)

Warum aber gibt Bach in den obigen Noten dem alttestamentlichen Geist die gleichen Vorspanntöne wie später dem Parakleten? Um dies zu verstehen, müssen wir nochmals auf die Sätze aus dem Petrusbrief zurückkommen. Wenn wir sie genau lesen, sehen wir, dass dort – anders als im Symbolum – nicht einfach vom Heiligen Geist, sondern von *Christi* Geist die Rede ist. Von diesem Geist des noch ungeborenen Christus wird gesagt, dass er in den Propheten war und «gedeutet» und «bezeugt» hat – darum auch bei Bach die Differenzierung, die aus dem Geist schlechthin *Christi* Geist macht. Auch der *Paraklet* ist, wie Bach ihn gestaltet, Christusgeist. Er ist es, der nach dem Weggang Jesu als der *andere* Tröster bei und in den Jüngern bleiben (Joh 14,16ff.) wird, weshalb Jesus in Vers 18 in Ich-Form sagen kann: «Ich will euch nicht als Waisen zurücklassen; *ich komme zu euch*». Wie soll dieses Kommen ein anderes sein als ein Kommen als Christusgeist? Darum der Christuszusatz auch vor den Geisttönen des Parakleten. Hinter Bachs Gestaltung verbirgt sich, was den Parakleten betrifft, eine theologische Interpretation, die ihn mit dem Christusgeist des ersten Petrusbriefes in Parallele setzt. Diese Interpretation stimmt auch mit den Aussagen der Bibel über Christus als Wahrheit überein. Wenn Christus, wie Johannes lehrt, die Wahrheit ist,¹⁸⁷ sind der *Geist Christi* und der *Geist der Wahrheit* voneinander nicht zu scheiden.¹⁸⁸

H. Die Taufe

Die Suche nach der Taufe zeitigte eher unerwartet einen schnellen ersten Erfolg. Aus der Durchsicht der Titel von Bachs Kirchenkantaten resultierten bald einmal zwei Kantaten, deren nähere Prüfung sich empfahl, um nicht eine mögliche Anregung zu verpassen: einmal mehr *«Wer da gläubet und getauft wird»*, BWV 37 (das die fünfte Liedstrophe des Morgensternlieds benützende Choralduett, Nr. 3 der Kantate, hatte uns schon geholfen, das Grossthema des 25. Themeneinsatzes zu deuten), und dann selbstverständlich *«O heil'ges Geist- und Wasserbad»*, BWV 165.

In BWV 37 ist es der titelgebende Einleitungsschor, der unsere Aufmerksamkeit beansprucht: *«Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden»*.¹⁸⁹ Wie der nachstehende Auszug aus der Partitur zeigt (Edition Eulenburg, No. 1068, Mainz 1965), kommt es bereits in Takt 5 zu einer auffälligen Übereinstimmung mit den Takten 29 und 30 bzw. 49 und 50 unserer Fuge. Die Violine II, ab T. 5 drittes Viertel, spielt die Noten der Sechzehntelkette des Heiligen Geistes, nur kommt es bei ihr nach der fallenden Quinte nicht mehr zu einem Gegenanstieg. Die Oboe d'amore II bläst in Viertelwerten *gleichzeitig* eine Figur, die überraschenderweise mit den letzten sechs Sechzehnteln von Takt 29 und 30 bzw. 49 und 50 (Schlussachtel jeweils im Folgetakt) übereinstimmt (Abb. 86).

The image shows a musical score for the first five measures of the introduction of the cantata BWV 37. The score is written for Oboe II (Ob. II) and Violin II (Vi. II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The Oboe II part features a melodic line with a descending fifth interval, followed by a sequence of sixteenth notes. The Violin II part plays a similar melodic line, but with a different rhythmic pattern. The score is presented on a grand staff with six staves, including parts for Flute I, Violin I, Viola, and Cello/Double Bass.

Abb. 86.
Erste fünf Takte aus dem Einleitungssatz (Chorus) der Kantate *«Wer da gläubet und getauft wird»*, Festo Ascensionis Christi, BWV 37, nach Dürr entstanden zu Himmelfahrt 1724 (18. Mai)

Was die Oboe d'amore wohl sagen will? Ausgehend von *Albert Schweitzer*, mag man vielleicht jetzt schon an leichte Wellen oder an das Plätschern von Wasser denken¹⁹⁰ und hätte damit Geist und Wasser, die beiden Elemente der Taufe, beisammen.¹⁹¹ In Takt 36 – der Chor hat inzwischen eingesetzt – bestätigt sich die Vermutung: Die beiden Instrumentalstimmen wiederholen ihre Melodie, und im Chor ist es der Sopran, der auf das Wort *«getauft»* die Wellenbewegung der Oboe mitmacht. Wir sind einem

189 So schon Luther in seinem Tauflied *«Christ, unser Herr, zum Jordan kam»*, Strophe 5: *« ... Wer glaubet und sich taufen läßt / Soll dadurch selig werden / Ein neugeborner Mensch er heißt / Der nicht mehr könne sterben / Das Himmelreich soll erben.»* Luthers Tauflied bei Bach s. Bach, Choralgesänge, Nr. 43–45.

190 Schweitzer, insb. S. 441, 463, 706.

191 Vgl. Bibel-Lexikon, Sp. 1716 mit Verweis u.a. auf Joh 3,5: Jesus antwortete: Wahrlich, wahrlich, ich sage dir: Es sei denn, daß jemand geboren werde aus Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.

Wassermotiv auf die Spur gekommen. In Takt 49 unter Mitbeteiligung von Takt 50 – wieder die Pfingstzahlen! – wiederholt sich der Vorgang, nun zwischen Oboe I, Violine I und Alt (Abb. 87).

Abb. 87.

Kantate «Wer da gläubet und getauft wird»: Darstellung der Taufe durch die gleichzeitig erklingenden Motive von Wasser und Geist

The image shows a handwritten musical score for Cantata BWV 37. It features seven staves: Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola, Soprano (S), and Alto (A). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Wer da gläubet und getauft wird". Red markings highlight specific notes in the instrumental parts, labeled as "Wasser" (Water) and "Geist" (Spirit). At the bottom, a separate staff shows a fugue motif with two sections labeled "Geist" and "Wasser". A handwritten note at the bottom right reads "Fuge T. 29 und Parallelstellen".

Wasser- und Geistmotiv ertönen gleichzeitig, auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt. Dazu wird das eine Wort «getauft» gesungen. [Die Vertonung der Worte «Wer da gläubet» scheint mir durch die ersten beiden überlangen Töne (e – cis für «Credo») der Credo-Intonation angeregt zu sein, an die Bach später für sein Credo der h-Moll-Messe anknüpfen wird.]

Auszug aus der Partitur T. 33ff. und 45ff.; Tenor, Bass und Continuo weggelassen.

Die Kantate BWV 37 erlaubt nicht nur die Identifizierung des Wassermotivs unserer Fuge, sondern zeigt auch, weil sie nach dem WT entstanden ist, dass dieses Motiv Bach etwas bedeutete und wohl eine mir verborgen gebliebene Geschichte haben dürfte. In der *Fuge* ist der Wasserteil des Doppelmotivs in Anpassung an die Taktverhältnisse auf zehn Töne verlängert – die Töne e-d-cis-d entsprechen einem *circolo mezzo* (2 = 4) –, wodurch als Zusatznutzen sehr passend die Seligkeitszahl 17 erreicht wird.

Die schon für das Trinitatisfest 1715 (*Dürr*, S. 422, mit leichtem Vorbehalt) komponierte Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad», BWV 165, bestätigt durch Titel und Text, dass Bach mit dem zusammengesetzten Geist- und Wassermotiv unserer Fuge fraglos die Taufe im Blick hat. Auch das schon vielfach angetroffene Geist- und das neugewonnene Wassermotiv unserer Fuge lassen sich bereits in ihren Anfangstakten finden. Auf den ersten Blick scheint das Wassermotiv freilich etwas erweitert und nicht ganz klar durchschaubar zu sein (c-h-a-h-c-e-d-c-h anstatt c-h-c-e-d-c-h), und das Geistmotiv scheint zu fehlen, was nicht recht auf die Taufe passen will.

Das Problem löst sich jedoch leicht. Die sehr anschauliche Wortprägung «Geist- und Wasserbad» hat – wie könnte es anders sein? – ihre Wirkung auf Bach nicht verfehlt.¹⁹² Er schüttet die beiden Motive zu einem Bad zusammen und macht das so durchsichtig, dass beide, wenn man sich mit ihnen vertraut gemacht hat, in seinem Thema recht gut erkennbar bleiben (Abb. 88).

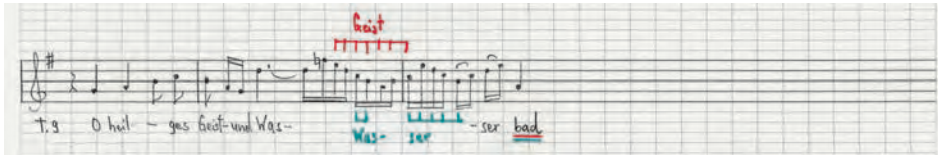


Abb. 88.
Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad», BWV 165: Darstellung der Taufe durch die Motive des Geistes und des Wassers in der Einleitungsarie

Der Sopran T. 9–11 und wieder 45–47 lässt beide Motive erkennen. Bach hat sie aber, wie oben gezeigt, auf köstliche Weise zu einem Bad vermischt.

In den Takten 29f. und 49f. unserer *Fuge* sind Geist und Wasser weder gleichzeitig noch vermischt, sondern *hintereinander* zu hören, und es fehlt die «Etikettierung» durch die Singstimme. Die in der Kantate BWV 37 anschließende Seligpreisung gibt sich noch in einem zahlensymbolischen Hinweis zu erkennen: Die sieben Töne des Geistes und die plätschernden Töne des Wassers sind so zusammengefügt, dass sich siebzehn Töne für das Doppelmotiv ergeben, d.h. die Zahl, die bei Bach und längst schon vor ihm die Seligkeit bedeutet. Damit ist das «Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden» auch ohne Singstimme *einigermassen* – noch fehlt der für die Taufe unabdingbare Glaube – in das Notenbild gebannt. Ergänzt und verschönert wird das Bild durch das uns schon bekannte steil aufsteigende Christusthema (und zwar Auferstehungsthema), das jeweils einem Geist-Wasser-Motiv zugeordnet ist, und durch das chiförmige Kreuz, das aus der Verdoppelung beider Figuren entsteht und als Christushinweis gilt. Da Gott in der Figur nicht angedeutet ist, scheint Bach die Taufe in unserer *Fuge* nicht als trinitarische Taufe (Mt 28,19), sondern als Taufe auf den Namen Jesu Christi (Apg 2,38) aufgefasst zu haben (s.S. 213, Anm. 279 und S. 214, unten). Mit der Platzierung der beiden Taufdarstellungen in die Oster- und Pfingsttakte sind zwei Vorzugsorte gewählt, spielt doch die Taufe gerade in der Oster- und in der Pfingstliturgie eine bedeutende Rolle (zu Ostern vgl. Schott, S. 295ff. «II. Die eigentliche Festzeit oder die österliche Zeit»; zu Pfingsten – Taufenerneuerung! – S. 355f. «III. Die Zeit nach Pfingsten»).

192 Das Wort «Wasserbad» wird schon von Paulus gebraucht: Eph 5,25.

193 Vgl. J. Heuschen, «Wiedergeburt», in: Bibel-Lexikon, Sp. 1889: «Nach Paulus geht der Täufling durch die Gemeinschaft mit Tod und Auferstehung Christi vom Zustand des Todes und der Sünde hinüber zum Zustand des Lebens und der Gerechtigkeit, und zwar durch die Verleihung des Geistes Christi, durch den der Getaufte Christus gleichförmig und radikal erneuert wird ...».

Für längere Zeit gab ich mich mit dem Erreichten zufrieden. Dann jedoch meldeten sich Zweifel. Würde sich Bach, wenn er das Glaubensbekenntnis in Töne setzt, mit einer doch etwas beiläufigen Mitdarstellung der Taufe innerhalb der Oster- und der Pfingsttakte begnügen? Müsste nach ihrer Stellung im Symbolum Nicenum die Taufe ihre eigentliche Darstellung nicht erst ganz gegen den Schluss der Fuge hin erhalten? Und würde Bach nicht irgendwie zeigen, dass der Täufling durch die Taufe Christus anzieht (Gal 3,27 Röm 13,14 Eph 4,22–24), in Christus Jesus ist (1Kor 1,30 Eph 1,7–14, bes. 13), mit ihm in den Tod begraben ist, damit, «wie Christus auferweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir in einem neuen Leben wandeln» (so Röm 6,4)?

Suchen wir in Kenntnis des Geist- und nun auch des *Wassermotivs* die letzten Takte der Fuge nach der erwarteten «eigentlichen» Darstellung der Taufe ab, so wird schnell einmal klar, dass der Ort, wo das Gesuchte sich ereignen müsste, nur das einmalige Morgenstern-Christus-«Thema» selber sein kann, mit dem die Fuge schliesst. Eine vielversprechende Andeutung der Taufe lässt sich denn auch wie folgt aus diesen vier Takten herauslesen:

Abb. 89.
Schluss«thema» (IV): Taufe auf Jesus Christus nach den Paulusbriefen



Abb. 73 → S. 126

Unser neues Wassermotiv kommt zweimal vor. Das erste erwächst aus der Wellenbewegung wiederholter *circoli mezzii* ($I = 3$, nämlich *d-cis-d-e*, *e-d-e-fis* sowie *fis-gis-fis-e* und *d-e-d-cis*: Abb. 73). Das zweite ist leicht variiert und steht streng genommen nicht mehr im Raum der *circoli mezzii* ($I = 4$ anstatt $I = 3$, nämlich *gis-h-a-gis* und *fis-a-gis-fis*). Ähnlich wie in der Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad» werden beide Wassermotive von Geistnoten überlagert (G1–G4).

Die Anordnung im einzelnen:

Abb. 99 → S. 181

1a + 1b bilden zusammen das erste Wassermotiv. 1b ist vom ersten der vier Geistmotive «überblasen» (erstes Geist- und Wasserbad i. S. von Abb. 88). Der scheinbar grosse freie Raum zwischen 1a und 1b wird durch eine Sequenz überbrückt, die das erste Amen (den Amen in Person) enthält. Die Amentöne sind grün markiert (zu ihnen bei Abb. 99).

Abb. 55 → S. 90

2a + 2b bilden zusammen ein zweites Wassermotiv, das von den Geistmotiven 3 und 4 überblasen ist (zweites Geist- und Wasserbad). 2b bewegt sich zum tiefsten Punkt des «Vom Himmel hoch» hinunter (entsprechend der 31. Sechsergruppe: PNC, Pro Nobis Crucifixus in Abb. 55).

3: Himmelfahrtsmotiv, bezogen auf die Getauften als «Nachfahrt» zu verstehen.

Über der Note *gis* steht das Weltenrichter- und Abendmahlkreuz, das man im gegebenen Zusammenhang als Kreuz für das ewige Abendmahl verstehen wird. Es steht, gelesen von hinten, auf dem 23. Ton, dem Ton des guten Hirten (Psalm 23 nach Luther).

Massgeblich für die Deutung:

«Oder wißt ihr nicht, daß alle, die wir auf Christus Jesus getauft sind [oben 1], die sind in seinen Tod getauft [oben 2]? So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, damit, wie Christus auferweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir in einem neuen Leben wandeln» [oben 3] (Röm 6,3.4).

Durch das Hineinschreiben der Wasser- und der Geisttöne in die Christusnoten des Basses nimmt die Darstellung der Taufe allmählich Gestalt an. Es entsteht vor uns das Bild der Getauften, die durch das Bad der Wiedergeburt und Erneuerung im heiligen Geist Christi selig geworden sind (Tit 3,5), die zu den Kindern Gottes in Christus Jesus gehören, die Christus angezogen haben (Gal 3,26ff u. 4,4–7), die durch einen Geist zu einem Leib getauft und alle mit einem Geist getränkt sind (1Kor 12,13).¹⁹³

Anlass zu besonderer Bewunderung ist in 1b die Einfassung und Überschüttung der vier letzten Töne des Wassermotivs mit dem Geistmotiv. Gar zwei Geistmotive

vermischen sich mit dem zweiten Wassermotiv. Wer hieran aus musikalischen Gründen («Hineinplatzen» der Geist- in die Wassertöne) Anstoss nimmt, denke an Bachs Darstellung des Geist- und Wasserbads in der Pfingstkantate weiter oben. Er wird sich dann vielleicht darin erinnern, dass Jesus das Wasser des Lebens *und* lebendig machender Geist ist.¹⁹⁴ Oder er mache sich vertraut mit der wundervollen Liturgie zur Weihe des Taufwassers in der Osternacht, in der die Heiligung des Wassers durch den Geist nachvollzogen wird, indem der Priester zur Versinnbildlichung des heiligen Gnadenhauches des göttlichen Geistes dreimal über das Wasser haucht (Schott, S. 233, dreimaliges Überblasen auch bei Bach, s.o.).

Die Position des vierten Geistmotivs, auf den *vom Himmel Herabgestiegenen bezogen*, erinnert an den tiefsten Punkt, auf den der «Vom Himmel hoch, da komm ich her» fallen musste. Die Parallelstelle in Takt 39 zeigte schon dasselbe und war als 31. Sechsergruppe, ebenfalls mit Abstieg des vom Himmel Gekommenen auf das tiefe cis, Hinweis auf das PNC: Pro Nobis Crucifixus. *Auf die Taufe bezogen*, versinnbildlicht der Abstieg den geläufigen Gedanken der Taufe als eines *Sterbens mit Christus* (Röm 6,3.4 Eph 2,6.7 Kol 2,12).¹⁹⁵ Die Schlussstonleiter mit dem Himmelfahrtsmotiv führt den Gedanken weiter, indem er die Getauften an Christi Himmelfahrt in Form einer «*Nachfahrt*» *teilnehmen* lässt, wie sie z.B. im Text des Einleitungsschorsals der Kantate «Auf Christi Himmelfahrt allein», BWV 128, umschrieben ist: «Auf Christi Himmelfahrt allein / Ich meine Nachfahrt gründe / Und allen Zweifel, Angst und Pein / Hiermit stets überwinde; / Denn weil das Haupt im Himmel ist, / Wird seine Glieder Jesus Christ / Zu rechter Zeit nachholen.» Die Worte sind Ausdruck dafür, dass Christus der «redemptor» (Loskäufer, Erlöser) ist, ein Gedanke, der engstens zur Taufe gehört. Der durch ihn eröffnete Weg führt nach oben.¹⁹⁶ «Capitis enim praecessio, spes membrorum est», hat *Augustinus* den Gedanken formuliert (*Sermones* 265,2).

In der eigentlichen Darstellung der Taufe in den vier Schlusstakten fehlt auch nicht der Glaube als deren Voraussetzung. Er wird durch den Alt in Takt 52 ausgedrückt (Abb. 62, 3), und wenn dieser Alt mit einem kühnen Sprung sein gis aus dem Christusbass herausholt, so verstehen wir jetzt den Doppelsinn dieser Feinheit: der Glaube *gründet* in Christus (so schon früher), und: die im Christusbass mitenthaltene Taufe ist unabdingbar *angewiesen* auf den Glauben. Das gis hat sich daher nicht in den Bass verirrt, sondern es stellt eine theologisch begründete Einheit der beiden Stimmen her.¹⁹⁷

Abb. 62 → S. 98

Assistiert wird die im Christusbass liegende Taufdarstellung durch einen sehr versteckten *Gnadenvorspann*, den die beiden aus einer doppelten Verkreiselung hervorgegangenen *Oberstimmen* in Takt 51 miteinander bilden (Abb. 74c), ehe sie in Takt 52 erneut das «Nach dir, Herr, verlangst mich» bzw. das Parakletmotiv – dort auch das Glaubensmotiv! – erklingen lassen. Angesprochen ist in diesem Gnadenvorspann zweifellos die *Taufgnade*, auf die der Text der Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad» ausführlich Bezug nimmt («Taufbund», «Gnadenbund» usw.). Da sich die beiden Oberstimmen von Takt 51 ausserdem kanonartig aus Takt 46 ableiten (Abb. 74d), wiederholt der Alt mit seinen langgezogenen Tönen cis-h-a auch das «geliebet», das vorhin im Sopran zu hören war. Es ist das «in seinem Sohn geliebet»

Abb. 74c → S. 130

Abb. 74d → S. 131

194 Wasser des Lebens: Joh 4,10.13f. 7,37–39. Lebendigmachender Geist: 1Kor 15,45.

195 Ex deo nascimur, in *Christo morimur*, per spiritum sanctum reviviscimus (Aus Gott werden wir geboren, in *Christus sterben wir*, durch den heiligen Geist werden wir auferstehen), sagt die Trinitätsdevise, die in der Ciaccona Bachs für Solovioline eine bedeutende Rolle spielt. Vgl. Helga Thone, Ciaccona – Tanz oder Tombeau, S. 79f. und passim.

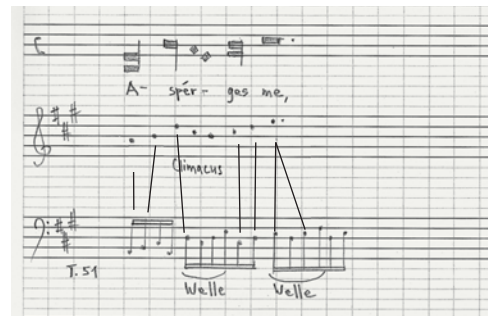
196 Vgl. AL 1, Sp. 590 (Vittorino Grossi unter dem Stichwort «Baptismus»): «Die Taufe eröffnet einen Weg, der zu beschreiten ist. Er führt hin zur Erlösung (Redemptio, redemptor).»

197 Bach lässt den Glauben in Christus «gründen», wie es schon Augustinus sah. Vgl. Eugene TeSelle im Artikel «Fides», AL 2, Sp. 1337: «Faith is *grounded* in Christ as its «princeps» (*perf. iust.* 41; *praed. sanct.* 31) or «imperator» (*ep.* 118,32).»

und damit die Liebe des Vaters und des Sohnes, die – hinzu zur Gnade – in Takt 51 einzieht. Auch dies ist ein Stück Theologie: Die Taufe resultiert in der unwiderrufflichen Liebe Christi, die zur Seligkeit führt.¹⁹⁸

Unser Bild der Taufe ist nun schon recht weit gediehen. Umso mehr vermissen wir in Bachs Darstellung noch zweierlei. Das eine ist die Taufhandlung. Ohne Taufhandlung keine Taufe, ohne Taufhandlung keine Getauften. Das andere ist die mit der Taufe verbundene Sündenvergebung, die *remissio peccatorum*, die zum Glaubensbekenntnis gehört und daher zu übersetzen ist. Nur wenn wir beides noch aus den Noten ableiten können, kommen wir wirklich an unser Ziel. Bachs Taufdarstellung beginnt mit *Takt 51*. Lassen wir uns dadurch zu *Psalm 51* leiten, so stossen wir dort in Vers 9 auf die flehentliche Bitte: «*Asperges me hyssopo, et mundabor / lavabis me, et super nivem dealabor*», in Luthers Übersetzung (dtv text-bibliothek): «Entsündige mich mit Isopen / das ich rein werde / Wäsche mich / das ich schnee weis werde.» Nun der Schritt in die Musik. Mit diesen Worten beginnt der *gregorianische Gesang*, der während des Jahres zur Austeilung des Weihwassers gesungen wird (*Schott*: «Feierliche Singweise», dort im Notenanhang zu finden). Er artikuliert den Gedanken der Sündenvergebung, indem er an den alttestamentlichen Reinigungsritus mit dem Heilkraut Ysop (*Hyssopus officinalis*, ein Lippenblütler) anknüpft und mit der bewegendem Klage dieses Busspsalms verbindet. Der Gesang singt, sich an alte Zeiten erinnernd, von der Reinigung mit dem Ysopen, ausgeteilt wird aber dazu das Weihwasser. Ähnlich verfährt Bach, indem er sich mit seinem Christusbass auf das «*Asperges me*» dieser Noten bezieht, sie aber mit wellenförmigen, auf das Wasser bezogenen *circoli mezz* kombiniert und den Ysopen ebenfalls in den Hintergrund treten lässt. Bachs Realisierung:

Abb. 90.
Das «*Asperges me*» und seine
Einfügung in die Wellenmotivik
des Wassers



Gregorianischer Gesang (links) und Bachs Weiterentwicklung (rechts)

Bachs Noten, durchwegs Sechzehntel, lassen das «*Asperges me*» erkennen. Vom dreischlägigen *Climax* auf «*sper*», der in einen festen Takt eingebunden werden muss, ist aber nur noch die etwas betonte Hauptnote geblieben, die jetzt eine viertönige Wellenform von der Form 1 = 3 anführt. Eine weitere Welle hat das gedehnte «*me*» (Verlängerungspunkt!) bekommen. Der Ysop ist auch bei Bach zugunsten des Wassers zurückgetreten.

Zugleich mit der *Sündenvergebung* wird auch die *Taufhandlung* in Bachs Noten erkennbar. Dass sie in den Christusnoten selber liegt, hat seinen Grund darin, dass die Taufe von Christus, nicht vom mitwirkenden Priester, gespendet wird (*V. Grossi*, in: *AL*, Vol. 1, Sp. 584). «Die innere Reinigung erfolgt durch die Macht Christi. Nur diese wird mit dem Terminus «*baptizare*» bezeichnet, während «*intinguere*» nur den rituellen Vorgang meint (*ep.* 98). Terminologisch arbeitet Augustinus so den Unterschied von Herr («*Christus baptizat*») und Diener («*sacerdos intinguit*») heraus»

198 Grossi, a.a.O., Sp. 589–591.

(Grossi, Sp. 586). *Asperges me – du* bestreust, besprengst, reinigst mich – singt der Priester. Wer handelt, ist der *Herr*. Und die Handlung ist keine gewöhnliche. Sie ist Reinigung, *Waschung von der Sünde* und zeigt, dass die nachfolgende Taufdarstellung die *remissio peccatorum* zum Ziel hat.

Wir hatten früher gesehen, dass die ersten siebzehn Töne des Christusbasses die Liedzeile «Wie schön leuchtet der Morgenstern» zum Ausdruck bringen. In den *circoli mezzi* von der Art 1 = 3 hatten wir Wassertöne erkannt und auf den engen inneren Zusammenhang des Sterns mit dem Wasser hingewiesen, der in Off 22,16.17 zum Ausdruck kommt und sich in unseren Noten widerzuspiegeln scheint (S. 126). Jetzt sehen wir nochmals tiefer in diese Noten hinein und erkennen in ihnen auch das *asperges me*, mit dem Bach seine Darstellung der Taufe einleitet. Wundert es da noch, dass in diesen Morgenstern-Asperges-Noten die Seligkeitszahl 17 aufscheint und der ganze Christusbass auch wieder 51 (3 x 17) *Töne* zählt? ¹⁹⁹

Mit dem Auffinden der Taufhandlung und der Sündenvergebung dürfen wir Bachs Darstellung der Taufe als komplett ansehen. Dass sie in die vier Schlusstakte der Fuge plaziert ist, die als Ganzes die Wiederkunft des Herrn zum Gegenstand haben, bestätigt die schon früher gemachte Aussage,²⁰⁰ dass in diesen Takten die Wiederkunft des Herrn zwar anvisiert, aber die Schwelle vom sechsten zum siebten Zeitalter nicht real überschritten ist. Ständen wir wirklich im siebten Zeitalter, wäre die Darstellung der Taufe deplaziert. Im siebten Zeitalter wird es nämlich keine Taufe mehr geben. *W. Geerlings* in AL 1, Sp.106 zu *Aduentus Christi*: «Entscheidend für Augustinus bleibt die heilsgeschichtliche Zäsur, die im ersten bzw. zweiten *aduentus Christi* liegt. Bildete der erste *ad.* das Ende der Beschneidung, so der zweite *ad.* die Aufhebung der Taufe. Alttestamentliche wie neutestamentliche Sakramente, Synagoge wie Kirche, haben mit der Ankunft und Wiederkunft Christi ihre Bedeutung verloren: «nam sicut circumcisionem abstulit domini primus aduentus, sic baptismum auferet secundus aduentus» (ep. 23,4).» Ähnlich AL 1, Sp. 584; AL 2, Sp. 717.

199 Den vierten Busspsalm (Psalm 51) einengend auf die Sündenvergebung *bei der Taufe* zu interpretieren, ist natürlich nicht zwingend. Immerhin scheint Bach aber die Idee der Sündenvergebung gern mit der als Psalmenverweis verstandenen Zahl 51 zu verbinden. Zum mindesten hat auch die Manual-Bearbeitung von Luthers Tauflied «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» aus dem dritten Teil der Klavier-Übung für den ganzen Satz wieder diese (sich nicht automatisch ergebenden) 51 Thematöne. Friedrich Smend, der in «Johann Sebastian Bach, Kirchen-Kantaten» IV.20f. darauf hinweist, schlägt (neben der Auflösung in 3 x 17) ebenfalls den Bogen zum vierten der Bußpsalmen, «der insbesondere auf das Reinigungsbad der Taufe bezogen wird (Vers 4: «Wasche mich wohl von meiner Missetat und reinige mich von meiner Sünde»).

200 S. 97.

201 Einen lebhaften Eindruck, innerhalb welcher Grenzen Bach vorgefundene gregorianische Gesänge und mittelalterliche Hymnen für seinen Gebrauch adaptiert, gibt die kaum bekannte, aber sehr wertvolle Dissertation von Schwester Connor: Sister M. John Bosco *Connor*, B.S., *Gregorian Chant and Medieval Hymn Tunes in the Works of J.S. Bach*, 1957, The Catholic University of America Press, Washington, D.C., mit vielen, in normaler Notenschrift wiedergegebenen Beispielen (für eine generelle Aussage vgl. p. 96). Wer sich einen Einblick in den Umgang Bachs mit der Gregorianik verschaffen möchte, ist mit diesem Buch einer profunden Kennerin der Gregorianik und mit einem feinen Gehör begabten Liebhaberin Bachs bestens beraten (Standort: UB Basel, Magazin: Diss Washington Cath. Univ. 1957 Conn, Systemnr. 000780188).

202 Diese Anrede fehlt im Psalm. Sie verlagert, für christliches Denken nur folgerichtig, die Reinigung von Sünde von Gott auf Christus. Dass Bach sie nicht übernimmt, hängt, wie ich meine, mit seiner fast pedantischen Textgenauigkeit gegenüber der Bibel zusammen. Ich bin dankbar für diese Genauigkeit, weil sie die Interpretation oft sehr erleichtert.

Dass Bach den Gedanken der remissio peccatorum am liturgischen «Asperges me, domine, hyssopo» festmacht, geschieht in unserer Fuge nicht das erstmal. Bereits in der Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad» hat er diesen Weg beschritten. Bei der Bitte um Sündenvergebung führt, nicht zuletzt wegen seiner literarischen Höhe, wohl kein Weg am vierten Busspsalm vorbei.

Abb. 91.
Das liturgische «Asperges me» als Ausgangspunkt des Hauptthemas der Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad»

Zu Bachs Kantatenthema: Die Töne für «O heil-ges Geist- und Was-» folgen der gregorianischen Vorlage des «Asperges me» mit den für Bach üblichen kleineren und grösseren Abweichungen,²⁰¹ indem beim «asperges» der drei Zeiteinheiten beanspruchende Climacus auf «sper» (drei normallange Töne, keine Triole!) nach hinten verschoben, um einen Ton tiefer gesetzt und an die Taktverhältnisse der Kantate angepasst wird, während das andere Grüppchen ausser dem Positionswechsel unverändert bleibt.– Die Töne für den Anruf «Domine», der keinen Rückhalt im Psalmtext hat,²⁰² werden sehr souverän behandelt: die ersten drei (e-g-g) gestrichen, die zweiten drei (f-e-d) zur Geist- und Wassergruppe geschlagen. Zwischen diese drei Töne und die Ysop-Töne wird eine wellenförmige Gruppe (Grundlage ein *circolo mezzo* von der Form 2 = 4) eingeschoben, die sowohl die Wasser- wie die Geisttöne komplettiert und das Ganze zum schon in Abb. 88 gezeigten, vom Text vorgegebenen Bad vereint. Die Ysop-Töne sind noch sehr gut erkennbar, aber es wird das Wort «Wasser» auf sie gesungen.

I. Die Kirche (ecclesia)

Wenn der Täufling durch die Taufe mit Christus eins wird, ihn «anzieht», mit ihm mitstirbt, um später von ihm in den Himmel nachgeholt zu werden – all dies konnten wir schon aus den vier letzten Takten des Christus-Basses herauslesen (Abb. 89) –, so ist dies zunächst zwar ein individuelles Geschehen. Gleichzeitig ist es aber immer auch ein Geschehen, das ihn mit den anderen Täuflingen in eine Gemeinschaft einbindet, deren Zentrum Christus ist. Oder, wie es *A. Hulsbosch* im Artikel «Taufe», Sp. 1715/16 des Bibel-Lexikons ausdrückt: «Gal 3,27 fügt hinzu, daß der Täufling Christus angezogen hat, d.h. nach dem Bilde Christi gebildet ist. Dadurch treten die Gläubigen zugleich in Gemeinschaft miteinander und bilden einen Leib in Christus; daher der Ausdruck «zu *einem* Leibe getauft werden» (1Kor 12,13). Die sich bekehren, werden durch die Taufe zu dieser Gemeinschaft «hinzugewonnen» (Apg 2,41.47 5,14 11,24).» Auch in der (von Bach nicht benützten) dritten Strophe des Morgensternliedes stossen wir auf den Gedanken dieser Gemeinschaft: «und erfreu mich das ich doch bleib / an deinem auserwählten Leib / ein lebendige Rippe». Wir stehen mit diesem Bild des Leibes (Kirche) und seiner Glieder ganz in den Gedankengängen des Apostels Paulus, der es aus der Antike übernommen und auf die christliche Kirche übertragen hat (1Kor 12,12–31 und Röm 12,4–8; mit starker Betonung Christi als des Hauptes des Leibes bzw. der Kirche sodann in Kol 1,18.24 3,15 und Eph 1, 10.22f. 2,16 4,4–16 5,22–33, Angaben nach *J. de Fraine* im Art. «Kirche», Bibel-Lexikon, Sp. 951).

Abb. 89 → S. 161

Das beschriebene individuelle Geschehen bei der Taufe auf die Gesamtheit aller Getauften zu übertragen und daraus eine Aussage abzuleiten, ob und in welcher Weise auch die *Kirche* durch die *Taufe* ergriffen werde, würde uns bei unserer Vorstellung der Kirche als einer auch rechtlich geprägten Institution und in unserer heutigen nüchternen Sprache recht schwer fallen. Paulus fällt das noch leicht, indem er in Eph 5,25–27 ganz unbefangen und wie beiläufig den Zusammenhang herstellt, indem er auch die *Gemeinde* das *Wasserbad* empfangen lässt. Er denkt sich dabei die Gemeinde offenbar noch ganz als Braut: «Ihr Männer, liebt eure Frauen, wie auch Christus die Gemeinde geliebt hat und hat sich selbst für sie dahingegeben, um sie zu heiligen. Er hat sie gereinigt durch das Wasserbad im Wort, damit er sie vor sich stelle als eine Gemeinde, die herrlich sei und keinen Flecken oder Runzel oder etwas dergleichen habe, sondern die heilig und untadelig sei.» Wir liegen daher durchaus auf der Linie von Paulus, wenn wir nachfolgend die letzten vier Basstakte dahin zu interpretieren suchen, dass sie nebst Christus auch die Gesamtheit der Getauften und damit Christi Leib oder eben die Kirche umfassen. Dass er so verstanden sein will, deutet auch Bach an, indem er im Alt das «Nach dir, Herr, verlangst mich», erklingen lässt, das in diesem Zusammenhang wohl einzig als Choral der «Braut» (Gemeinde, Kirche) verstanden werden kann (vgl. Strophe 5 des Morgensternliedes). Die früher geäußerte Befürchtung, dass in den vier Schlusstakten der Mensch zu kurz komme (S. 98), erweist sich damit als hinfällig: Die Christusnoten der vier Schlusstakte, die auf das Bild des Morgensterns zurückgreifen, schliessen, wenn ich das vorausnehmen darf, die Gesamtheit der Getauften als Leib Christi in sich ein. Sie bilden im Sinne Augustins den *totus Christus*, den ganzen Christus in Gemeinschaft mit seiner Gemeinde, ab. Darauf wird noch zurückzukommen sein.²⁰³

Nur ganz kurz soll schon hier angedeutet werden, dass sich die *vier Schlusstakte* der Fuge perfekt in das überlieferte zahlensymbolische Konzept der *Vierzahl* einfügen. Die Vier bezeichnet die geschaffene Welt mit ihren Viererordnungen (z.B. vier Qualitäten des Körpers: *materia calida, frigida, humida, sicca*; vier Himmelsrichtungen; vier Jahreszeiten; Alter des Menschen: Kindheit, Jugend, Mannes- und Greisenalter), zugleich aber auch die Viererordnungen der Glaubenswelt und der Kirche (vierarmiges Kreuz; vier Evangelien; vier Heilstaten Christi: Inkarnation, Passion,

203 s. S. 211.

Auferstehung, Himmelfahrt; vier Kardinaltugenden: prudentia, justitia, fortitudo, temperantia). Alle diese weltlichen und geistlichen Ordnungen gehören zusammen. Meyer/Suntrup, Sp. 332: «Die als *orbis quadratus* geschaffene viergeteilte Welt wird durch das vierarmige Kreuz erlöst, so daß in der Erschaffung der Welt die Art der Erlösung schon vorbezeichnet ist: *Christus ... in cruce pependit, et in cruce quadruplum mundum redemit* (Honorius, Patrologia Latina 172, 558D–559A).» Insbesondere die Vorstellung der weltweiten Verbreitung der Kirche wird gern mit der Vierzahl assoziiert, z.B. von Augustinus im Ausgang vom viergeteilten Gewand des Herrn (Joh 19,23): *Quadripartita uestis Domini Jesu Christi, quadripartitam figuravit eius ecclesiam, toto scilicet, qui quatuor partibus constat, terrarum orbe diffusam, et omnibus eisdem partibus aequaliter, id est concorditer distributam* (Au CCL 36, 656, zit. nach Meyer/Suntrup, Sp. 386). Weitere Hinweise bei Meyer/Suntrup, Sp. 332ff., wo das oben Ausgeführte noch reichhaltiger dargestellt ist.

Betrachten wir die Kirche anhand ihrer Eigenschaften etwas näher.

K. Eigenschaften der ecclesia: una, sancta, catholica et apostolica

a) die eine und einige Kirche

Hervorgegangen aus Juden- und aus Heidenchristen (Eph 2,14–22), soll die Kirche sich nach der Ermahnung durch den Apostel Paulus ihre Einheit durch Einigkeit bewahren. «Mit [Eph] 4,1», kommentiert dazu die *Stuttgarter Erklärungsbibel*, «beginnt der zweite Teil des Briefes, in dem die Leser aufgerufen werden, aus Gottes gnädigem Handeln Konsequenzen für das persönliche Leben zu ziehen (vgl. Röm 12,1f). An erster Stelle steht die Mahnung zur *Einigkeit*. Die Einheit, die Gott zwischen Juden und Heiden geschaffen hat (2,14–22), soll auch das Zusammenleben der Christen bestimmen. Schlüssel dazu sind die *Liebe* und der *Friede*, den Gott schenkt (V. 2f). Die Verse 4–6 nennen die Voraussetzungen, die von Gott her dafür gegeben sind, daß die Gemeinde als *ein Leib* in *einem Geist* lebt.»

Der plakative Text des Apostels Paulus lautet (V. 2–6): (2) «Ertragt einer den andern in *Liebe* (3) und seid darauf bedacht, zu wahren die Einigkeit im Geist durch das *Band des Friedens*: (4) *ein Leib* und *ein Geist*, wie ihr auch berufen seid zu *einer* Hoffnung eurer Berufung; (5) *ein Herr*, *ein Glaube*, *eine Taufe*; (6) *ein Gott* und Vater aller, der da ist über allen und durch alle und in allen.»

Alle diese Charakteristika der einen und einzigen Kirche haben Eingang in die vier letzten Takte der Fuge gefunden (Abb. 89): das *Band des Friedens* ist Jesus Christus selber, repräsentiert durch das «Band» des Christus-Basses²⁰⁴; der *Leib*, d.h. die Kirche, geht völlig auf im Christusbass; der *Geist* ist als weltumspannender Christusgeist in diesem Bass vierfach dargestellt (G1–G4); die *Hoffnung* – hier braucht es etwas Phantasie – ist als Anker in das Notenbild des Weltenrichter- und Abendmahlkreuzes hineingestellt (siehe Abb. 92, gegenüberliegend). Der *Herr* drückt sich aus im *herrschaftlichen* Morgenstern«thema» dieses Basses mit seinen 47 Tönen (ohne Kadenz) und in der 47 des Kreuzes (Abb. 92, HERR gematratisch als 47); auch die Liebe («Nach dir, Herr, verlangt mich») und der Glaube sowie die Taufe sind in den letzten vier Takten zu finden (Abb. 92, für die Taufe ergänzend Abb. 90). *Gott* schliesslich ist gleich mehrfach angesprochen: als das hinter dem letzten Christus«thema» (Morgenstern) stehende Urlicht; im Parakleten, der als Finger Gottes das letzte A+O-Thema Gottes als Kanonteil zu Ende führt; schliesslich in den insgesamt 86 (51 + 16 + 19) Anschlägen des Schlussteils, die – wie schon früher die 51 – als Psalmenzahl gelesen, Gott in seiner Ausschliesslichkeit die Ehre geben²⁰⁵.

Abb. 89 → S. 161

Abb. 92 → S. 169; Abb. 90 → S. 163

Psalm 86, 8–10:

HErr* / es ist dir kein gleiche vnter den Göttern / Vnd ist niemand der thun kan wie du.

Alle Heiden die du gemacht hast / werden komen vnd fur dir anbeten HErr* / Vnd deinen Namen ehren.

Das du so gros bist / vnd Wunder thust / Vnd alleine Gott bist.

(zit. nach *D. Martin Luther*, Die gantze Heilige Schrift, Bd. 2, Wittenberg 1545, dtv text-bibliothek, München 1974)

* Das erste HErr Luthers steht für elohim (Gott), das zweite für adonai (Herr). Beidemale ist Gott angesprochen, aber nicht mit dem Majestätsnamen JHWH (Jahwe), der an anderen Stellen dieses Psalms vorkommt und den Luther stets mit HERR wiedergibt.

204 Vgl. Eph. 2,14: er ist unser *Friede*; Jes 9,3: er ist der *Friedefürst*; weiteres unter «Friede» im Bibel-Lexikon.

205 Auch die Teilgrößen der Gesamtzahl 86 weisen, als Psalmenzahlen verstanden, auf die Grösse und Ausschliesslichkeit Gottes hin, sodass er geradezu in einem Psalmenkranz erscheint. Psalm 16 hört sich an wie der Abschluss der philosophischen Diskussion um das höchste Gut: Ich habe gesagt zu dem HERRN: Du bist ja der Herr! Ich weiß von keinem Gut ausser dir (Vers 2 laut Stuttg. Erklärungsbibel). Psalm 19 «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes» ist ein Lob des Herrn in seinen kosmischen Schöpfungen und endet mit den Worten: HERR, mein Fels und Erlöser. Schliesslich wäre das Schuldbekennnis von Psalm 51 ohne Gewissheit über die Einzigkeit Gottes nicht denkbar.

Abb. 92.
Glaube, Hoffnung, Liebe



Wir erhalten den Anker der Hoffnung (Hebr 6,19), indem wir die Töne des Weltenrichter- und Abendmahlkreuzes zusammen mit den um das *gis* des Christusbasses gruppierten Sechzehnteln lesen, die dann seinen Arm (Widerhaken) bilden. Die Note *h* des Soprans, vorstellbar als Halterung für das *Tau*, stammt als einzige Note aus dem Liebeskreuz (Soprannoten *fis-h-e-a*, die man sich zum Kreuz verbunden vorstellen muss). Die Noten *d-d* des Alts stammen aus dem Glaubenskreuz (*e-a-d-gis* mit *cis*). Der im Faksimile recht kleine Zwischenraum zwischen den beiden Notensystemen, das in das Basssystem hinuntergezeichnete *a* und die höher gelegenen Oberstimmen (Diskantschlüssel) ergeben den schöneren Anker als die modernen Drucke.

b) die heilige Kirche

Abb. 89 → S. 161

Die Kirche ist heilig, da Christus ihr Haupt ist. Bach bringt dies zum Ausdruck, indem seine Kirche völlig in den Christustönen aufgeht. Die vier Heiliggeistmotive (Abb. 89, G1–G4), die gleichermaßen für Christus wie für seine Kirche gelten, weisen unübersehbar auf ihre Heiligkeit hin.

c) die katholische Kirche

Dass die Kirche katholisch (d.h. allgemein: für alle Menschen bestimmt) ist, drückt Bach mit dem vierfach verwendeten Heiliggeistmotiv aus, das sie mit Christus teilt. «Bis an die Enden der Erde ist sie ausgebreitet», schreibt Seeberg in seiner Dogmengeschichte²⁰⁶ – die Stelle liest sich wie ein Kommentar zu Bachs Darstellung –, «und von den vier Winden her führt Gott sie zusammen, sie von allem Bösen errettend und heiligend, in sein Reich (Did. 9,4; 10,5). Wo Christus ist, da ist auch die *καθολικὴ ἐκκλησία* (Ignat. Smyrn. 8,2 cf. Mart. Polyr. inscr.; 8,1). Wie Christus der Herr, so umspannt auch sie den Erdkreis. Das ist der Sinn der «katholischen Kirche» bei Ignatius, der u. W. den Ausdruck zuerst anwendet. Das Werk Christi ist in ihr verwirklicht. Es ist Christi neuer Bund, durch den die Menschen pneumatisch werden, mit dem Herzen glauben und die Gebote Christi erfüllen, durch den die Sünden vergeben werden.»

d) die apostolische Kirche

Abb. 59 → S. 95

Um in unserer Fuge die Apostel sichtbar zu machen, müssen wir weiter ausholen und nochmals auf jenen auffälligen *Kanon* zurückkommen, welcher, unterbrochen durch die Pfingstakte, den Sopran der Takte 46–48 und den Alt der Takte 51–54 miteinander verband (erstmalig gezeigt in Abb. 59). Der *erste* Teil dieses Kanons beginnt mit dem ersten nicht aus Takt 45 durchgebundenen Ton nach dem Taktstrich (*cis*) und zerschneidet völlig überraschend das trinitarische Gottesthema (Nr. 25: A+O-Thema): Abb. 93 (übernächste Seite). Dessen Christusteil liegt weitab links vom Taktstrich vor Takt 46 und ist damit für den Kanon verloren; die Gottvater als Liebe darstellende Mitte (*cis-fis-e-d-cis-h-a*: in deinem Sohn geliebet) wird bei der Note *d* durch den Taktstrich zweigeteilt; einzig der die Auferstehung Christi nachzeichnende *Paraklet* (grün) steht in seiner Gänze rechts vom Taktstrich und erreicht die Schlusstakte unversehrt. Das kompositorische Geschehen ist höchst ungewöhnlich und scheint wenig dazu angetan, einen gedanklichen Bezug der beiden Kanonteile zueinander herzustellen. Aber es ist so drastisch, dass es von hoher Bedeutung sein *muss*.

206 Reinhold Seeberg, Lehrbuch der Dogmengeschichte, Bd. I (3.4.5. Aufl.), S. 231.

Der routinemässige Versuch, den Kanon als Ausdruck von Gefolgschaft im Gehorsam (wie von Christus gegenüber seinem Vater oder von den Jüngern oder der Braut gegenüber Christus) zu deuten, schlägt fehl. Die Annahme eines solchen Nachfolgeverhältnisses zwischen Paraklet und Paraklet würde wenig Sinn machen. Der Kanon scheint etwas ganz anderes zu bedeuten. Um dieses «andere» zu fassen, müssen wir auf die Zahlensymbolik zurückgreifen. Der Beginn des Kanons liegt genau hinter dem Taktstrich, der Takt 46 eröffnet (Abb. 93). Nun sind wir der Zahl 46 bereits früher begegnet. Der Erstauftritt der Sechzehntelbewegung, die in Takt 22 einsetzte – der Gegensatz –, zählte 46 Töne, was es, mit Hilfe eines ganzen Umfeldes von passenden Zahlen und Tönen, dank eines Christuswortes erlaubte, sie als Inkarnationsdarstellung zu deuten (S. 51). Der gedankliche Ansatz war die 46-jährige Bauzeit von Salomos Tempel. Dieser Tempel wurde in Takt 22ff. nicht gezeigt, die gedankliche Assoziation sprang von der Bauzeit direkt über auf Christus. Bei der Eröffnung des Schlusskanons scheint es dagegen, Bach habe den Tempel selber vor Augen. Er ist in knappster Weise angedeutet: Taktstrich vor dem ersten «Tempel-Takt» (Taktstrich, an sich wenig aussagekräftig, aber auffällig gemacht durch seine Zahl und den Kanonbeginn!) und dann drei Takte, nämlich 46 für die Vorhalle (Ailam), 47 für das Heilige: den Kultraum (Hekal) und als letzter vor Beginn der Pfingsttakte Takt 48 für das Allerheiligste (Debir).²⁰⁷ Damit ist in erster Annäherung doch eine Verbindung zwischen den beiden Kanonteilen sichtbar geworden. Es *spiegelt* sich der von Menschenhand erbaute *Tempel* (T. 46–48) an der in Christus selber ruhenden *Kirche* (T. 51–54), die weder orts- noch zeitgebunden ist, weil Gott gemäss der neuen Anschauung keiner festen Wohnung bedarf (vgl. z.B. die Rede des *Stephanus* in Apg 7,48ff.). Der Tempel wird also einer Fortentwicklung gegenübergestellt, wird, wie die Theologen sagen, zu einer «*Präfiguration*» der späteren christlichen Kirche, und in höchst sinnvoller Weise stehen zwischen den beiden Kanonteilen die Pfingsttakte, weil Pfingsten mit der Ausgiessung des Heiligen Geistes gewissermassen der Geburtstag^{208, 209} der neuen, nun christlichen Kirche ist. *Genau so Meyer / Suntrup*, Sp. 354 zu 1Kön 6,1, in einem der vielen Detailhinweise zur Symbolik der Zahl vier: «Im vierten Jahr seiner Herrschaft über Israel beginnt Salomo mit dem Tempelbau: Der Aufbau des Tempels präfiguriert die Errichtung der *structura Ecclesiae*, die nach der Menschwerdung Christi, von der die vier Evangelien handeln (*post repletam dispensationem Dominicae incarnationis, quae in quatuor Evangeliiis scripta est*), und nach der Sendung des Hl. Geistes begann (Hrabanus Maurus, *Patrologia Latina* 109,141A; fast gleichlautend Hrabanus Maurus, *Patrologia Latina* 109,424C). Durch die Lehre der Evangelisten konnte die Kirche aus den Juden und den Heiden entstehen (*post predicationem quatuor Evangelistarum sancta cepit Ecclesia ex Judeis et gentibus [=Heiden!] adunari*, Richard von St. Viktor, *Lib. except.*, Chatillon 314).»

Wie schildert uns Bach nun diesen Tempel? Die unzähligen Angaben des Alten Testaments über seine Architektur und seine überreiche Ausstattung – ein Meer an zahlenbetonten Details – übergeht er allesamt, sogar die verschieden grossen Räume werden durch uniforme Takte dargestellt. So gesehen, bleiben von der Architektur nur gerade genügend Taktstriche übrig, dass der Tempel in angedeuteter Dreiteiligkeit eben noch sichtbar wird. Bach konzentriert sich offenbar auf seine «Bewohner». Wer also befindet sich in diesem Tempel?

Betrachten wir Abb. 93. Christus, wie es *scheint*, nicht: er ist bereits in den Himmel aufgefahren (T. 39f., vgl. aber den Nachtrag S. 173!). Gott nur noch – *sit venia verbo* – zur Hälfte: nur gerade das «geliebet» aus dem Morgensternlied gelangt noch in den

207 Einen Plan des in einem ganzen Tempelbezirk stehenden *dreiteiligen Tempels* findet man z.B. in den Sacherklärungen (S. 117) der Stuttgarter Erklärungsbibel.

208 Leo von Rudloff, «Kleine Laiendogmatik», Regensburg (Pustet), 12. Aufl., 1954, S. 102.

209 Die französische Sprache hat sich diesen Zusammenhang bewahrt, indem sie mit *temple* sowohl den Tempel als auch die (protestantische) Kirche bezeichnet.

Tempel. Was da ist, ist der den Jüngern gesandte «andere Tröster», der Paraklet (grün), und dazu ein unsanglicher Bass und ein Alt, aus dem man nicht ganz ohne Mühe ein etwas stockendes «Nach dir, Herr, verlanget mich» heraushören kann.

Unsere Ausbeute liesse zu wünschen übrig, käme uns nicht Johannes mit einer seiner Parakletstellen entscheidend zu Hilfe. «Und ich werde den Vater bitten», sagt Jesus nach Joh 14,16f., «und er wird euch einen *anderen Helfer* geben, damit er in Ewigkeit bei euch bleibe, den Geist der Wahrheit, den die Welt nicht empfangen kann, weil sie ihn nicht sieht und nicht erkennt. Ihr kennt ihn, weil er bei euch bleibt und in euch sein wird.» Bei euch bleibt und *in euch sein wird* – der Geist bewahrt damit zwar sein Eigenwesen, wird aber doch in die *Jünger* hineinverlegt. Damit bekommen Bachs Noten einen weiteren, neuen Sinn: Sie stellen auch die *Jünger im Tempel* dar, und diese tragen den Geist der Wahrheit in ihren Herzen. Damit wird auch das «Nach dir, Herr, verlanget mich» dieser Takte unmittelbar verständlich. Es bezieht sich auf die Jünger, die im Verlangen nach dem Herrn den Tempel aufsuchen. «Sie aber beteten ihn an», schliesst das Lukasevangelium (24,52f.) seinen Himmelfahrtsbericht, «und kehrten zurück nach Jerusalem mit großer Freude und waren *allezeit in Tempel* und priesen Gott.» Das ist es also, was vor Pfingsten (T. 49/50!) in Bachs Tempel der Takte 46–48 vor sich geht. Er ist zum bevorzugten Aufenthaltsort der Jünger geworden. Sie sind es, die hier das Lied singen.

Die Annahme, dass die Paraklettöne gleichzeitig auch die Jünger bezeichnen, bedarf natürlich der Prüfung, indem keiner der Jünger/Apostel²¹⁰ ohne Parakletton bleiben darf. Hier der Nachweis, geführt nach Apg 1,12ff., wo in Fortsetzung des Lukasevangeliums die Jünger oder Apostel nochmals verzeichnet sind, wie sie das Kommen des Heiligen Geistes erwarten:

Abb. 93.
Die vom Geist der Wahrheit erfüllten
Jünger im Tempel



Das Ganze zeigt das dritte und letzte A+O-Thema. Es ist ein Gottesthema. Die roten Noten singen das «in deinem Sohn geliebet», dessen Schluss in die Tempeltakte zu liegen kommt. Die grünen Noten stellen, schon absolut christlich, den im Tempel befindlichen Geist der Wahrheit dar, zugleich aber auch die Jünger, die ihn in ihren Herzen tragen.

Die Zahlen in der obigen Zeichnung entsprechen nach Apg 1,13 Petrus (1), Johannes (2), Jakobus (3) und Andreas (4), Philippus (5) und Thomas (6), Bartholomäus (7) und Matthäus (8), Jakobus, dem Sohn des Alphäus (9), und Simon dem Zeloten (10) und Judas, dem Sohn des Jakobus (11). Dazu kommt innerhalb der Tempelzeichnung noch Matthias (12), der für den Verräter Judas Iskariot nachgewählt wurde (Apg 1,26: Und sie warfen das Los über sie, und das Los fiel auf Matthias; und er wurde zugeordnet zu den elf Aposteln).

Du hast bemerkt, welche Schwierigkeit sich hier plötzlich einstellt? Alle Zwölf sind, wie es sich gehört, im Tempel versammelt, aber der Paraklet reicht noch exakt um einen Ton über den Tempel hinaus. Wer trägt denn sonst noch den Geist der Wahrheit «in sich»? Es kann nur der Apostel sein, der nie zu den Jüngern gehörte und mit ihnen nie im Tempel weilte²¹¹: der spätberufene Paulus, der erst auf dem Weg nach Damaskus von Jesus bekehrt wurde (Apg 9,3ff.; Gal 1,11ff.), in Damaskus den *Heiligen Geist* empfing (Apg 9,17f.) – *darum* ist er in unserer Zeichnung von

210 Zum wenig strikten Sprachgebrauch vgl. Lk 6,13: Und als es Tag wurde, rief er seine Jünger und erwählte zwölf von ihnen, die er auch Apostel nannte.

211 Nicht nach Apg 9,26 und schon gar nicht nach Gal 1,18, wonach sein erster Besuch in Jerusalem entgegen der Apostelgeschichte erst drei Jahre nach seiner Bekehrung stattgefunden hätte.

ihm überdeckt – und zum Heidenmissionar und insbesondere durch sein Eintreten für den Verzicht auf die Beschneidung zum Wegbereiter der Juden- und Heidenchristen umfassenden *einen* Kirche wurde.

Wenn wir nun wieder zu den vier Schlusstakten zurückkehren (Abb. 94) und sie nochmals im Licht der drei Tempeltakte betrachten, erweist sich die Kirche fast von selbst als die *una sancta catholica et apostolica ecclesia*: In Bachs abschliessendem Bild der Kirche der Takte 51–54 treten die Apostel aus der räumlichen (Jerusalem), zeitlichen (Vergänglichkeit des Tempels) und sachlichen (jüdisches Gesetz, insb. Beschneidung) Enge des Tempels heraus. Die Vierzahl der Takte und der im Christusbass vierfach aufscheinende Geist stehen für die Ausbreitung der Kirche in alle Welt (vier Himmelsrichtungen), der als Morgenstern Anfang und Ende der Fuge zusammenbindende Christus für die Unvergänglichkeit ihrer Herrschaft, die insgesamt 86 Töne des Schlusses mit ihrer Anspielung auf Psalm 86 (lutheranisch gezählt) für die Universalität der einen heiligen Kirche des einen Gottes (Überwindung des Gegensatzes zwischen dem auserwählten Volk und den sündigen Heiden). Der Apostel Paulus aber, geschichtlich und sinnbildlich noch neben dem Tempel stehend, bildet jetzt als ein Baumeister der neuen Kirche, als «auserwähltes Werkzeug» Gottes zur Heidenmission (Apg 9,15) und als Apostelfürst den markanten Abschluss der vom Geist der Wahrheit getragenen und zur Lenkung der Kirche berufenen Apostelreihe. Nur die vierte Note des Parakleten, das von Bach auf dem Basssystem notierte, auf das Glaubensmotiv zugehende a, bleibt apostelfrei; dadurch werden Petrus, Johannes und Jakobus, die auch in Apg 1,13 den andern wegen ihrer Bedeutung vorangestellt sind (*Erklärungsbibel*, Bemerkung nach Apg 1,14), besonders hervorgehoben.

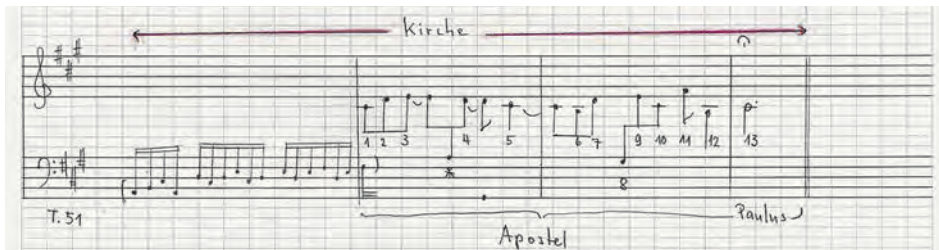


Abb. 94.
Die vom Geist der Wahrheit erfüllten
Apostel als Lenker der Kirche

* von Bach in das Basssystem gezeichnet (s. Abb. 92)

Mit *cis* und *d* statt mit *gis* und *h* am Anfang, sehen wir wieder die zwölf Apostel, dazu Paulus (mit *cis* statt *a*, innerhalb der Kirche) als markanten Abschluss. Der vierte Ton *a* ist «zuwief». Soll nicht die Reihe verschoben und Paulus die dreizehnte statt die vierzehnte Stelle erhalten, muss er apostelfrei sein – unser nächstes Problem!

Unser von Bach in das Basssystem gezeichnete Problemton *a*, der sich in den Kanon hineindrängt, lenkt den Blick auf ein sich über beide Notensysteme erstreckendes Glaubensmotiv *e-a-d-gis-cis*. Bach macht es augenfällig, indem er nicht alle seine Töne im Alt hält, sondern das *gis* tief in den Christusbass setzt und auch unser *a*, obwohl zum Alt gehörig, im Basssystem notiert (s. Faksimileausgabe, hier Abb. 92). Dieses für das Glaubensmotiv unentbehrliche *a* – sein einziger nicht schon ohnehin vorhandener Ton – ist durch Bachs Stielung wie mit einem Doppelhäkchen an die Parakletnoten *e* und *d* angehängt, wodurch dieser, verglichen mit seiner ursprünglichen Form in T. 46ff., einen etwas abseits stehenden Zusatzton erhält. Bach erreicht durch diese als Blickfang wirkende Ausbuchtung des Parakleten, dass das sichtbar werdende Glaubensmotiv rundum umhüllt und behütet wird: *e* durch den Parakleten, *a* dank dessen Ausbuchtung ebenfalls durch den Parakleten, *d* durch den Parakleten und das Kreuz, *gis* durch Christus und das Kreuz, *cis* wieder durch den Parakleten und das Kreuz. Damit stellt er eine sehr enge Beziehung zwischen den vom Geist der Wahrheit erfüllten Aposteln, dem Glauben und Christus her. Wie der Beitrag «Paraklet» von *E. Ruckstuhl* im Bibel-Lexikon zeigt, ist dieses Zugehen des Parakleten

Abb. 92 → S. 169

auf den Glauben theologisch *notwendig* und *begründet*. Ich muss mich hier mit zwei kurzen Auszügen begnügen (Sp. 1302):

«Was sagen also die Parakletsprüche im Rahmen der Abschiedsreden und des gesamten vierten Evangeliums aus? Jesus war bis jetzt der P. seiner Jünger, ihr Helfer der feindlichen Welt gegenüber, ihr Wegweiser und Wahrheitsvermittler (Jo 10,1–15,25–30 17,6–12). Ihr Glaube war aber unvollkommen. Er drang nicht vor zum Geheimnis der göttlichen Sohnschaft Jesu und seiner Einheit mit dem Vater (14,1–11). Er klammerte sich an Jesu irdische Erscheinung und an die Erwartung einer innerweltlichen Machtoffenbarung (14,22). Er muß darum durch den Weggang Jesu aus dieser sichtbaren Welt erschüttert werden. Die Jünger müssen erkennen, daß glauben heißt: weltlich ungesichert aus dem Unsichtbaren und Unverfügbaren leben (20,29). Sie sollen seinen Tod als Rückkehr aus der sarkischen Daseinsweise in seine angestammte Herrlichkeit als Gottessohn verstehen lernen (13,31f 14,28 16,5.28 17,4f). In dieser Lage und Not muß ihre menschliche Kraft versagen. Sie sind jetzt dringlicher als zuvor auf Gottes helfende Gegenwart in dieser Welt, den Geist angewiesen (3,6 4,23f 6,62f 7,37–39). Er wird ihnen hier als anderer Paraklet, als Helfer und Anwalt im irdischen Dasein verheißen. Aber dieser P. wird nicht mehr weltlich sichtbar und verfügbar sein. Auch er kann nur im *Glauben* geschaut und erfahren werden. Aber er wird wirklich und dauernd da sein, in den Jüngern und bei den Jüngern, und diesen *Glauben an seine heilvolle Gegenwart wecken und hegen*. So wird er sich als Helfer und Anwalt ihrer irdischen Schwäche erweisen.»

«Vater und Sohn sind demnach in dieser Welt schon gegenwärtig. Der Geist der Wahrheit hat die Aufgabe, diese unsichtbare Anwesenheit des Vaters und des Sohnes glaubhaft, im *Glauben erfahrbar* zu machen. So löst sich das Rätsel der Stelle Jo 14,16–23. Der irdische Jesus geht. Die Jünger müssen sich von ihm lösen. Der Geist der Wahrheit wird ihnen aber zeigen, daß Jesus der Sohn des Vaters ist. Sie werden dann glaubend sehen, daß Jesus nach seinem Weggang im Vater und mit dem Vater immer noch da ist. So wird Jesus im Geist zusammen mit dem Vater wieder zu ihnen kommen, sie nicht als Waisen in dieser Welt zurücklassen. Er wird ihnen durch den Geist enthüllen, daß er mit dem Vater liebend in ihren Herzen wohnt.» Die Note a bezeichnet deshalb nicht einen überzähligen Apostel, sondern gehört zu einer Aussage über sämtliche Apostel: wie nämlich der Geist der Wahrheit auf ihren Glauben einwirkt und selber wieder geglaubt wird. Daher ist die Zahl der Apostel auch im zweiten Teil des Kanons richtig getroffen. Es sind *dreizehn* (12 + Paulus).

Der wunderbare Kanon mit seiner Unterbrechung durch die Pfingsttakte ermöglicht also nicht nur den Abschluss der Fuge mit dem 25. Thema (so S. 95), sondern bringt auch die vom Parakleten geleiteten Apostel in die Fuge ein und setzt die ecclesia durch die Herleitung vom Tempel in ein umso helleres Licht. Durch die Überwindung des Gegensatzes zwischen den Juden- und den Heidenchristen ist sie zur *einen Kirche* geworden. Das um den Preis einer einzigen Note gewonnene Glaubensmotiv hat aber neben der tiefgründigen theologischen auch eine eminent praktische Seite. Es vermag nämlich das *Confiteor* (ich bekenne, ich glaube) im Zusammenhang mit der Taufe zu übersetzen, von dem wir bisher gar nicht gesprochen haben, und so, wie es plaziert ist, ist es auch geeignet, das *Et exspecto* (ich erwarte, ich glaube) wiederzugeben, mit dem die Aussage über die *vita venturi saeculi* eingeleitet wird (s. unten unter L.).

e) *Tempel und Kirche, ein wichtiger Nachtrag*

Unsere Suche nach den Aposteln (*apostolica ecclesia*) hat bisher davon abgelenkt, den Bass der Tempeltakte in die Betrachtung miteinzubeziehen. Vom Klang her unauffällig, um nicht zu sagen eher hölzern, scheint er zunächst keine andere Funktion zu haben, als den beiden oberen Stimmen musikalischen Halt zu geben. Ich entschied mich daher in der Erstauflage meines Buches, von einer Deutung Abstand zu nehmen. Die fortgesetzte Beschäftigung mit dem Gedanken des Tempels als einer Präfiguration der Kirche und auch das Voranschreiten des in unserem Verlag erscheinenden Augustinus-Lexikons haben mich aber nach und nach sensibilisiert, auf

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesem Bass und dem abschliessenden, die Wiederkunft Christi umschreibenden Bass der Fuge zu achten und sie sorgfältig zu erwägen. Hier das Ergebnis.

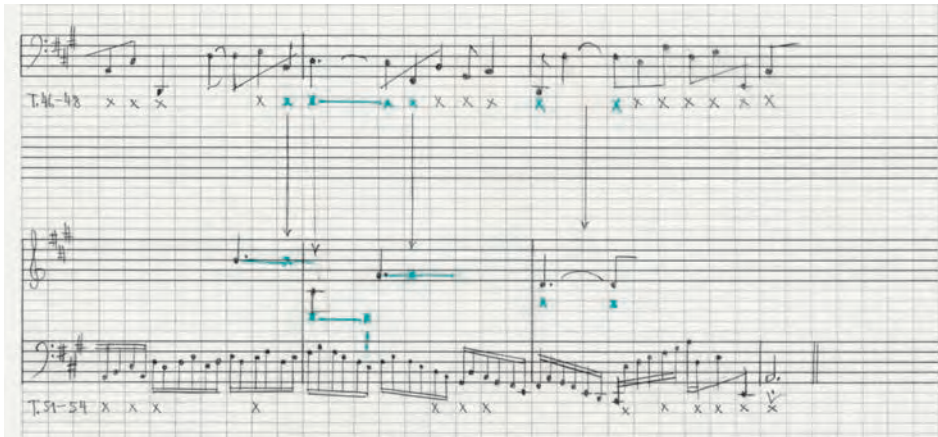


Abb. 95.
Bass der Tempeltakte (46–48)
und der Schlusstakte (51–54) in
Vergleich

Der Bass der Takte 46ff. bewegt sich nicht frei, sondern gibt sich bei einigem Nachdenken als etwas ungelenke Ausgangsdarstellung des Basses von Takt 51ff. zu erkennen: von gleicher Länge, mit etwelchen gemeinsamen Tönen, dann wieder nur die Harmonie vorausnehmend (blau gekennzeichnet), lässt er Wasser und Geist und alles Weitere noch weg, was in der späteren Sechzehntelbewegung den eigentlichen Christusauftritt ausmacht. Es beginnt zu dämmern: Stellt der Bass im Tempel etwa den alttestamentlichen Hohenpriester dar, der als «figura Christi» auf Christus als den kommenden Hohenpriester schlechthin vorausweist?

Dem für mich zu guter Stunde erschienenen Beitrag «Figura(e)» von *Cornelius Mayer* in seinem *Augustinus-Lexikon* (AL 3, Sp. 1ff.) lässt sich entnehmen, dass schon *Augustinus* in aller Entschiedenheit so gedacht hat. In seinen *Enarrationes in Psalmos* schlägt er nicht nur für sich selber den Bogen vom Hohenpriester (*figura Christi*) zu Christus, sondern fordert diese Interpretation geradezu ein, indem er den Vorhang des Tempels wegziehen heisst. *Cornelius Mayer* in AL 3, Sp. 7: «Die biblische Offenbarung gipfelt in der Person und im Werk Christi (→ Christus, 1,864–869), der als «*uerbum aeternum*» Mensch geworden ist. Die «*ueritas*» als «*res figurata*» aller heilsgeschichtlichen *figuratae*, mag es sich dabei um Personen, um Ereignisse oder um «*praecepta*» wie Speisegesetze, Riten, Kultgegenstände etc. handeln, ist letzten Endes Christus. *En. Ps. 64,6* zeigt mustergültig diese christozentrische Interpretation. Darin ist vom Hohenpriester die Rede, der allein befugt war, in das mit einem Vorhang verhüllte Heiligtum einzutreten. Nach A. erfordert das Gesagte ein *bene intellegere*. Christus sei der Hohepriester, *in cuius rei figura, in illo primo populo et in illo primo templo, unus sacerdos intrabat in sancta sanctorum*. Menschen, die eine figürliche Auslegung dieser Texte nicht akzeptierten, glichen den verstockten Juden, auf deren Herzen immer noch ein *uelamen* liege, wenn das Gesetz gelesen werde (*2 Cor 3,15*). So sei unter dem *uelamen* selbst eine *f.* zu sehen, die auf das *bene intellegere* abziele. *ibi uelamen figura est; sed tolletur figura, et apparebit ueritas (en. Ps. 64,6)*. Die Beseitigung jenes *uelamen* vollziehe sich in Herstellung des Christusbezuges des Gesetzes: *audi apostolum: cum autem transieris ad dominum, auferetur uelamen (2 Cor 3,16)*.»²¹² Also: Vorhang auf vor dem Allerheiligsten des Tempels!

212 Lat. Originaltext nach Nestle, 11. Aufl., Stuttg. 1932: Cum autem [cor] conversus fuerit ad Dominum, auferetur uelamen. Luther, dtv text-bibliothek, übersetzt 1545 (Wittenberg): Wenn es (Randnotiz: Das hertz) aber sich bekerete zu dem HErrn / so würde die Decke abgethan.

Abb. 96.
Der INRI im INRI-Takt des Tempels

Sopran: Geist der Wahrheit, erkennbar an der Heilig-Geist-Linie (x) und den Auferstehungsnoten
 Alt: Querbalken eines neuen Kreuzes, bestehend aus zwei durchgebundenen Noten a
 Bass: Fuss des Kreuzes

Das den INRI zeigende Kreuz steht im INRI-Takt (48). Dies aber ist der dritte Tempeltakt, d.h. dessen Allerheiligstes. Der INRI ist die Wahrheit selber.²¹³

Erstaunlich, in welchem starkem Ausmass die Noten Bachs auf diese Augustinische, den Tempel für das Christentum vereinnahmende Sicht abgestimmt sind. Die Bassnoten des Tempels stehen in einem musikalischen Bezug zur wundersamen Führung des späteren Christusbasses, sie halten einzelne Töne sowie die harmonische Anlage für das Kommende bereit. Damit aber haben sie ihre Grenze erreicht, entfaltet werden sie erst nach Pfingsten: in den vier Schlusstakten, wenn die Zeit gekommen ist, den wiederkehrenden Christus mitsamt der ecclesia zu zeigen. Auch bei Bach also diese Gegenüberstellung des alttestamentlichen Hohenpriesters und von Christus, auf den er als den wahren und einzigen Hohenpriester vorausweist. Selbst der Vorhang vor dem Allerheiligsten (Taktstrich vor Takt 48) lässt sich mit Augustinus wegziehen, worauf sich das *Bild des Gekreuzigten* enthüllt: Senkrechte auf dem 7. Achtel (wieder der sacer septenarius): d-a-fis, Waagrechte: die beiden Noten a. Das Kreuz entspricht in seiner Gestaltung dem späteren Weltenrichter- und Abendmahlkreuz. Das Allerheiligste des Tempels liegt bezeichnenderweise in Takt 48, der von seiner Zahl her auf den INRI (9 + 13 + 17 + 9), den Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, verweist.²¹⁴

Ich fasse zusammen. Um den *Tempel* als Präfiguration der Kirche erscheinen, d.h. um die Kirche aus dem Tempel hervorgehen zu lassen, wird er, entsprechend seinen drei Räumen, auf einen *Raster von drei Takten* gelegt. Der erste dieser Takte, Takt 46, nimmt Bezug auf seine Bauzeit, die zur Inkarnationszahl Christi geworden ist. Die *Kirche* liegt auf einem *Raster von vier Takten*, deren Zahl auf die vier Kreuzenden und auf ihre Verbreitung in allen vier Winden verweist. Die beiden zusammengehörigen Taktgruppen sind unterbrochen durch ein sich über die Takte 49 und 50 ziehendes Kreuz, eine das Kommen des Geistes zeigende Pfingstdarstellung, weil Pfingsten mit der weltweiten Verbreitung des Heiligen Geistes den Beginn der Kirche markiert. Auf diesem Taktraster liegt die *motivische Ebene*. Der Bass, in den Tempeltakten als Darstellung des alttestamentlichen Hohenpriesters noch eckig und ungenlenk, wird in den Schlusstakten zu einer Darstellung des endzeitlichen Hohenpriesters weiterentwickelt, der die Seinen zum ewigen Leben führt. Im Tempel finden wir weiter-

213 Vgl. vor allem Joh 14,6: «Jesus spricht zu ihm: Ich bin der Weg und die *Wahrheit* und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich.»

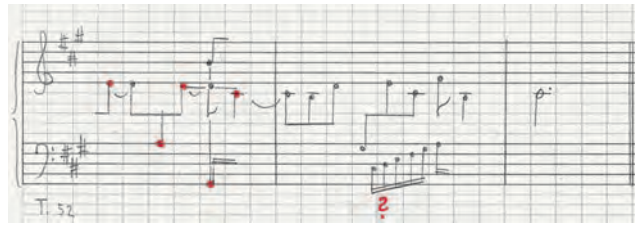
214 Bach gibt hier auf *seine* Art eine Vorlesung über die Zahlenreihe 46–51: Die 46 wurde mit der Inkarnationsmelodie verbunden und bildet nun den ersten Tempeltakt, die 47 wurde bei der Anbetung, bei der Himmelfahrt und beim Weltenrichterkreuz für HERR verwendet, die 48 zeigt den INRI im Allerheiligsten des jüdischen Tempels, die 49/50 ist der Darstellung von Pfingsten (Pentekoste) gewidmet, die 51 bezieht sich auf den vierten Busspsalm mit seinem «asperges me», mit dem in Takt 51 u.a. die Darstellung der Taufe beginnt.

hin die zwölf Jünger und dazu – noch ausserhalb! – Paulus, auf denen allen der Geist der Wahrheit (Paraklet) ruht. In den Schlusstakten wird auch dieses Bild auf die höhere Stufe der Kirche angehoben, indem Paulus seine neue Stellung als deren Schlussstein erhält. Der Paraklet liegt wie vorher über den *jetzt zur Leitung der Kirche* berufenen Jüngern / Aposteln und beschützt nun ihren Glauben, der ausserdem in Christus wurzelt. Weitere Merkmale wie die Taufe und das Weltenrichter- und Abendmahlkreuz sind in dieses Schlussbild eingelagert. Die in der Musik vermittelte Aussage, dass die *Kirche* eine *apostolische* ist, ist Teil einer allgemeinen Gegenüberstellung von Tempel und Kirche. Der Vorhang vor dem *Allerheiligsten* des Tempels lässt sich wegziehen und gibt dann den Blick auf den Gekreuzigten frei.

L. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi

Wir stehen vor dem Ende der Komposition. Dass die grosse, zentral gelegene Credofigur sogut wie das *confiteor* bei der Taufe in unserem neuen Zusammenhang das *et exspecto* (ich erwarte) ausdrücken wird, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Ebenso scheint klar zu sein, dass mit den noch folgenden Noten nur noch die Auferstehung der Toten (*resurrectio mortuorum*) und das Leben der zukünftigen Welt (*vita venturi saeculi*) gemeint sein kann. Bachs Glaubensmotiv wie auch das Kreuz sind sehr auffällig über beide Notensysteme gezogen. Als Ausdruck des Erwarteten kommen daher grundsätzlich alle drei Stimmen in Betracht. Der Sopran fällt jedoch vermutlich weg, weil er uns schon als das «Nach dir, Herr, verlangst mich» bekannt ist. Wir werden uns daher auf die Bassnoten, und dort auf die Himmelfahrtstöne (ansteigend von cis nach a), und dann den Alt mit der Auferstehungsfigur zu konzentrieren haben (Abb. 97).

Abb. 97.
Et exspecto ... – das Problem



Das von den Parakletnoten e-d-cis umhüllte, im Christus-gis ruhende Glaubensmotiv steht für das «exspecto». Nach dem Text des nicenischen Glaubensbekenntnisses müssten die noch übrigen Noten den Glauben an die allgemeine Totenaufstehung und an das ewige Leben zum Ausdruck bringen. Wie ist das möglich?

Dass sich der an die Auferstehungsnoten Christi in T. 29 anlehrende Alt auf die *Auferstehung der Toten* beziehen wird, ist wohl einleuchtend und stünde in Übereinstimmung mit 1Kor 15,20–23: «Nun ist aber Christus auferstanden von den Toten als Erstling unter denen, die entschlafen sind. Denn da durch *einen* Menschen der Tod gekommen ist, so kommt auch durch *einen* Menschen die Auferstehung der Toten. Denn wie sie in Adam alle sterben, so werden sie in Christus alle lebendig gemacht werden. Ein jeder aber in seiner Ordnung: als Erstling Christus; danach, *wenn er kommen wird, die, die Christus angehören.*»

Wie aber weiter? Die klare Zuweisung der vom Alt getragenen Auferstehungsansage an das in der gleichen Stimme vorangegangene Glaubensmotiv legt es nahe, die einzig noch verbleibende Verheissung des Lebens der zukünftigen Welt mit den Bassnoten in Zusammenhang zu bringen. Dafür spricht immerhin einiges, hatten wir doch gesehen, dass sich Christi Himmelfahrt traditionell mit der Idee der Nachfahrt verbindet, mit der Bach bestens vertraut ist (S. 162). Irgendwie müsste doch diese im Bass gezeigte Nachfahrt in das ewige Leben einmünden. Damit ist jedoch der Anschluss an das klare theologische Denken Bachs, wie es uns bisher überall entgegentrat, noch längst nicht erreicht. Warum das unvermittelte *gleichzeitige* Auftreten zweier Motive, die von der Christus-Biographie her gesehen eigentlich in geräumem Abstand hintereinander angeordnet sein müssten? Warum überhaupt die Aufteilung auf zwei getrennte Stimmen? Vor allem aber: Wenn sich dieses Ende auf die Menschen beziehen soll, warum dann gewissermassen *zwei* «Ausgänge» der Fuge? Gibt es denn zwei Arten von Menschen? Wozu neben der Auferstehung der Toten noch eine Himmelfahrt? Soll wirklich die Himmelfahrt – und nur sie, nicht auch die Auferstehung – das ewige Leben bedeuten? Fragen über Fragen!

Da dieser Schluss aus sich selber heraus nicht befriedigend zu deuten ist, müssen wir aus der zu eng gefassten, direkten Fragestellung nach der *resurrectio mortuorum* und der *vita venturi saeculi* ausbrechen und Takt 53, um den es hier geht, in den grösseren musikalisch / theologischen Zusammenhang der ganzen Bassbewegung stellen, die als ein überdimensioniertes «Thema» alle herkömmlichen Vorstellungen

eines Themas sprengt, dafür aber deutliche Anzeichen trägt, ein bedeutendes Stück Theologie zu sein. Wie verfährt Bach mit diesem Bass? Mit seinem Abkömmling aus dem Morgensternlied (erste 17 Töne des Schlussthemas) hat er, wie schon gezeigt, Off 22,16 in Musik umgesetzt. In der überaus bildlichen Mitte hat er dann den mit seinem *Zeichen* auf den Wolken kommenden Menschensohn von Mt 24,30.31 nachgezeichnet, der seine Auserwählten von den vier Winden (die Geistmotive) sammeln wird. Wenn er auf der Höhe seiner Darstellung bleiben soll, müsste er dann nicht auch für den Schluss von einer grossen, traditionellen Vorstellung aus dem Umkreis der Endzeiterwartung ausgegangen sein?

Das für unsere Erklärung der Noten Bachs gesuchte *Mosaiksteinchen* – ich hatte den Text in der Erstauflage meines Buches leider übersehen – findet sich im wohl frühesten Brief des Apostels *Paulus*, der, wie gesehen, in diesen Takten als Apostelfürst sehr präsent ist. Es handelt sich um seinen ersten *Thessalonicherbrief*, dort um Kap. 4, Verse 13–18. Paulus nimmt hier in V.16 die von Matthäus begonnene Schau auf und führt sie feierlich zu ihrem grossen Ende: «(13) Wir wollen euch aber, liebe Brüder, nicht im Ungewissen lassen über die, die *entschlafen* sind, damit ihr nicht traurig seid wie die andern, die keine Hoffnung haben. (14) Denn wenn wir glauben, daß Jesus gestorben und auferstanden ist, so wird Gott auch die, die entschlafen sind, durch Jesus mit ihm einherführen. (15) Denn das sagen wir euch mit einem Wort des Herrn, daß wir, die wir leben und übrigbleiben bis zur Ankunft des Herrn, denen nicht zuvorkommen werden, die entschlafen sind. (16) Denn er selbst, der Herr, wird, wenn der Befehl ertönt, wenn die Stimme des Erzengels und die Posaune Gottes erschallen, herabkommen vom Himmel, und *zuerst werden die Toten*, die in Christus gestorben sind, *auferstehen*. (17) *Danach werden wir*, die wir leben und übrigbleiben, *zugleich mit ihnen entrückt werden* auf den Wolken in die Luft, dem Herrn entgegen; und so werden wir bei dem Herrn sein *allezeit*. (18) So tröstet euch mit diesen Worten untereinander.»

Dazu der Kommentar der *Erklärungsbibel*: «Die Thessalonicher scheinen damit gerechnet zu haben, daß alle Christen bei Lebzeiten die Wiederkunft Christi erleben würden. So sind sie von Todesfällen überrascht und in Sorge über das Schicksal der Verstorbenen. Paulus selbst rechnet weiterhin mit dem Kommen Jesu zu seinen Lebzeiten (vgl. V. 15 und 17). Entscheidend aber ist, daß kraft der Auferweckung Jesu alle, ob sie verstorben sind oder leben, in die *lebensschaffende* Gemeinschaft mit dem wiederkommenden Christus aufgenommen werden. Paulus begründet dies in V. 15b mit einem Wort Jesu, dessen Wortlaut in den Evangelien nicht überliefert ist, und er beschreibt, wie das geschehen wird, mit den Worten und Bildern urchristlicher End-erwartung (V.16f; vgl. Mt 24,30f; 1Kor 15,51f). Daß die Entrückung der Lebenden *auf den Wolken in die Luft* geschieht, kennzeichnet ihren verwandelnden und über das Irdische hinausführenden Charakter.»

Damit wird das rätselhafte Zusammenrücken der Auferstehungs- und der Himmelfahrtsfigur mit einem Mal verständlich (Abb. 98). Bei ihrem Erstauftreten auf Christus bezogen und dementsprechend zeitverschoben in die Oster- und in die Himmelfahrtstakte gelegt, vereinigen sich die beiden Figuren jetzt, wo der Herr herabkommt vom Himmel, zu gemeinsamer Aussage: Die Gläubigen werden vom Herrn «auf den Wolken in die Luft» entrückt: die *Lebenden* auf dem Weg der Nachfahrt (Himmelfahrtsmotiv, *Augustinus*: ascendit, ut levaret te), die *Toten* auf dem Weg der Auferstehung.²¹⁵ Auferstehung und Himmelfahrt Christi werden als Ausgangspunkte immer noch deutlich erinnert, jedoch ist jetzt der Akzent auf den *Nachvollzug* durch den Menschen gelegt. Die Gleichzeitigkeit der beiden Vorgänge (V. 17: «zugleich») bedingt Zweistimmigkeit und damit die Benützung beider Noten-

Abb. 98 → S. 180

215 Bachs allgemeine Totenauferstehung (an die Auferstehung Christi anklingende Auferstehungsnoten) ist also in das alte paulinische Konzept hineingestellt, das neben ihr und noch dominant bei der Wiederkunft des Herrn die Entrückung der Lebenden in die Luft erwartet.

systeme, um die Doppelaussage einzufangen – kein Problem, da sich das Glaubensmotiv und das Weltenrichterkreuz ebenfalls über beide Notensysteme erstrecken. Trotz der Gleichzeitigkeit ist den Auferstehungstönen immerhin ein kleiner Vorsprung (zweieinhalb Achtel) gegeben, genau wie Paulus das schildert: zuerst die Toten, dann die Lebenden. Im Kreuz des Kommenden sind Töne der Liebe (h aus fis-h-e-a), des Glaubens (d und gis aus e-a-d-gis-cis) und der Hoffnung (gis, aus dem Anker) vereinigt, auch dies in Übereinstimmung mit dem Paulustext, ist doch von den noch nicht Entschlafenen ein Leben in Glaube, Liebe und Hoffnung gefordert (1Thess 5,8).

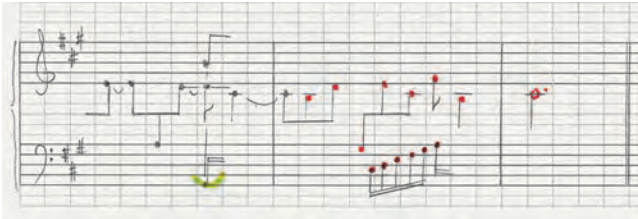
Dass die den Toten und Lebenden zuteil werdende Entrückung auf den Wolken in die Luft mit dem endgültigen Beginn des *ewigen Lebens* gleichgesetzt werden darf, können wir schliesslich der Fortsetzung desselben Textes (1Thess 5,9f.) entnehmen: «(9) Denn Gott hat uns nicht bestimmt zum Zorn, sondern dazu, das Heil zu erlangen durch unseren Herrn Jesus Christus, (10) der für uns gestorben ist, damit, ob wir wachen oder schlafen [=entschlafen sind], wir *zugleich mit ihm leben*.» Damit sind wir, von Paulus herkommend, bei der *vita venturi saeculi* angelangt und können uns fragen, wo wohl Bachs Äquivalent für diese Aussage des Symbolum Nicenum liegt. Es liegt, meine ich, darin, dass die Glaubenden, Getauften, das Abendmahl Empfangenden (die, «die ihm angehören», s.o.) allesamt in der Stimme des Christusbasses liegen, Teil des *totus Christus* sind und in Takt 53 sogar in Noten einbezogen werden, die die *Erhöhung Christi* ausdrücken. Die Menschen werden in das Oster- und in das Himmelfahrts-geschehen eingebunden. Die Toten nehmen so, wie das Exspecto-Motiv in die die Auferstehung Christi andeutenden Töne h-d-gis-e-cis-fis-h-cis einmündet, am österlichen Gestaltwandel Christi (Quarten werden zu Sexten!) teil, der ihn über sich hinaus «in den Himmel wachsen» liess, die Lebenden benützen das Himmelfahrtsmotiv des vom Himmel Gekommenen – genau die Merkmale, mit denen die Theologie die *Erhöhung Christi* umschreibt. Vgl. zum theologischen Hintergrund *W. Grossouw* im Artikel «Auferstehung Jesu Christi», Sp. 138f. des Bibel-Lexikons: «(B) Als Durchgang vom Tode zu einem neuen und verklärten Leben ... inauguriert die A. die Erhöhung des Christus. Als erster Sieg über den Tod bedeutet sie in der Menschheit Jesu den endgültigen Durchbruch des neuen Äons oder Weltperiode. Zusammen mit den Theologumena von der *Himmelfahrt* und vom *Sitzen zur Rechten Gottes* stellt sie die *Erhöhung Christi* dar, der die Bezeichnung Kyrios sowie das Bekenntnis und der Kult der Christen entsprechen; vgl. (C) Die A. ist der Prüfstein des Glaubens und der eigentliche Gegenstand des christlichen Glaubens, wie auch aus den urchristlichen Symbola hervorgeht; vgl. (D) Die A.[Auferstehung Jesu Christi] ist das Unterpfand und der Typus der A.[Auferstehung] der Christen (und demzufolge auch Unterpfand der christlichen Hoffnung: 1Pt 1,21), vgl.» (ähnlich auch *A. Hulsbosch* im Artikel «Erhöhung Jesu», Sp. 414 des Bibel-Lexikons).

Um nochmals auf Christus zurückzukommen, sind an dieser Stelle der Fuge also *Auferstehung* und *Himmelfahrt* nicht mehr «biographisch» auseinandergehalten, sondern unter dem Gesichtspunkt der für den Menschen *prototypischen Erhöhung Christi* zu einer Einheit zusammengerückt. Das von *Grossouw* angeführte Sitzen zur Rechten Gottes ist hier natürlich nicht nochmals gezeigt, da Christus zu den Menschen unterwegs ist. Die Bezeichnung Christi als Kyrios («Herr») dagegen hat ein prächtiges Äquivalent in der Zahl 47, die in das Kreuz eingewoben ist (Abb. 92) und überdies der Gesamtzahl der Basstöne dieses Abschnitts entspricht, wenn wir die vier-tönige Schlusskadenz ausklammern.

Abb. 92 → S. 169

In 1Kor 15,51–55 wiederholt dann Paulus für die «Zeit der letzten Posaune» seine nach Lebenden und Toten differenzierende Betrachtung und erklärt in letzter Konsequenz den Tod für überwunden: «(51) Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; (52) und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune erschallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. (53) Denn dies Verwesliche muß anziehen die Unverweslichkeit, und dies Sterbliche muß anziehen die Unsterblichkeit. (54) Wenn aber dies Verwes-

liche anziehen wird die Unverweslichkeit und dies Sterbliche anziehen wird die Unsterblichkeit, dann wird erfüllt werden das Wort, das geschrieben steht (Jesaja 25,8; Hosea 13,14): «Der Tod ist verschlungen vom Sieg. (55) Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?» ».



1 Thess 4,16.17 und
5,9.10
1 Kor 15,51–55

Abb. 98.
Et exspecto ... – die Lösung

Das allgemeine Auferstehungsmotiv orientiert sich an den Auferstehungstönen Christi in T. 29. Von den drei Sexten ist allerdings nur noch die erste von gis nach e unverändert. Bei der zweiten ist a durch cis ersetzt, bei der dritten steht das gis im Sopran. Von Takt 30 findet sich nur noch der Sextensprung cis-a in Takt 53 (Sopran). Das allgemeine Auferstehungsmotiv hat dasjenige Christi zum Vorbild, bleibt aber deutlich hinter ihm zurück.

Das Himmelfahrtsmotiv, auch es gegenüber dem dreiteiligen für Christus vereinfacht, bedarf wohl keines weiteren Kommentars.

Die Entrückung der Toten und der Lebenden in die Luft und *dem Herrn entgegen* – müsste das nicht dazu führen, dass zuallerletzt in der Fuge irgendwie noch eine Andeutung des Herrn erkennbar sein müsste? Man kann suchen, wie man will, es ist nichts zu finden. *Augustinus* gibt dafür die Erklärung (*De fide et symbolo* 6 bzw. 13): «sed ubi et quomodo sit in caelo corpus Dominicum, curiosissimum et supervacaneum est quaerere; tantummodo in caelo esse credendum est. non enim est fragilitatis nostrae caelorum secreta discutere, sed est nostrae fidei de Domini corporis dignitate sublimia et honesta sentire.» *Meijering*, p. 92, übersetzt: «But it is most curious and superfluous to ask where and how the body of the Lord is in heaven. One only has to believe that it is in heaven. For our fragility cannot investigate into the secrets of heaven but our faith must have high and honest feelings about the dignity of the Lord's body.»

M. Das Amen

Auch das abschliessende Amen blieb mir beim ersten Durchgang durch die Fuge (Teil 2 dieser Arbeit) verborgen. Eine kleine Lösung schien sich mir zwar immer schon anzubieten. Danach wären das Amen die drei allerletzten Noten des Soprans, die nach Abschluss der Liedzeile «Nach dir, Herr, verlangt mich» noch übrig bleiben, auffälligerweise noch mit keiner Deutung belegt sind und als Schlusstöne den Gedanken an ein *Amen* nahelegen. Zu verteilen sind, wie in Abb. 101 gezeigt, die Töne h-a-g-fis-h-e-a-d-cis-a-a-gis-a, zu singen wäre nach dieser Vorstellung: Nach dir, He-err, ver-la-ha-han-get mich, die Kadenz a-gis-a wäre das Amen. Es wären wieder die bedeutsamen Himmelsnoten a-gis-a, mit denen schon das Präludium abschloss. Sie stehen an gutem Ort. Aber es sind nicht mehr als drei Töne, und diese drei bilden zusammen im Grunde nur gerade eines: eine Schlussformel Tonika-Dominante-Tonika, wie sie unzählige Male in der Musik auftritt. Gemessen am sonstigen Gedankenreichtum der betrachteten Komposition, wäre dies doch ausgesprochen dürftig. Würde uns Bach nicht, trotz des fehlenden Raumes, etwas viel Erhabeneres zeigen?

Die Suche nach einem unserer Fuge *würdigen* Amen, einer passenden Schlusskrone, zog sich über Jahre hin und wollte kein Ende nehmen. Ich hatte zunächst ohne feste Richtung nach einem passenden Amen gesucht, dann wiederholt die letzten Credo-Noten der römischen Messen auf ihr Amen durchforstet, bei Anton Bruckner und anderen nach späten Spuren gesucht und nichts Einschlägiges gefunden. Doch eines Tages, als ich mir, schon reichlich desillusioniert, einmal mehr das grosse Schwesterwerk unserer Fuge, das Symbolum Nicenum der Messe in h-Moll, vornahm, stellte sich überraschend eine weiterweisende Beobachtung ein. Ich erkannte, dass das dort in Takt 87 des Schlusssatzes (Nr. 9 Vivace e Allegro) einsetzende, *gesungene* Amen zwar in seinen Sequenzen länger und in seiner Prachtentfaltung viel grösser ist, aber in der Grundstruktur mit dem Beginn (genauer: ab dem 5. Ton) des allerletzten Christus«themas» unserer Fuge übereinstimmt. Ein Unterschied besteht darin, dass das dort für das Amen gebrauchte Motiv im Viervierteltakt steht und auf einer Tongruppe von vier Tönen aufbaut, während in unserer Fuge mit ihrem Neunachteltakt eine Sechsergruppe für das Amen zur Verfügung steht. Die gebrauchten Töne stimmen aber überein.

Abb. 101 → S. 184

Abb. 99.

Das (erste) Amen unserer Fuge
verglichen mit dem Amen aus dem
Credo der h-Moll-Messe

Eine sechstönige Amenstruktur steht einer viertönigen gegenüber. Die viertönige ergibt sich durch eine Reduktion der sechstönigen, die sechstönige durch eine Erweiterung der viertönigen.

Das durch diese Verwandtschaft mit dem *gesungenen* Amen der Messe wahrscheinlich gemachte Amen unserer Fuge ist *mehr* als nur ein bekräftigendes Amen. Es steht nicht irgendwie abgesondert am Schluss der Fuge, sondern etwas vorgezogen so, dass es in den *Morgensternteil* des letzten *Christusauftritts* unserer Fuge mit seinen Sechsergrüppchen zu liegen kommt (so schon Abb. 82 und 89 mit den bereits eingetragenen Amentönen). Diese Einbettung des *Amen* in den *Morgenstern* ist notwendig, wenn Bach wegen Off 22,16 («Ich bin ... der helle Morgenstern») die Morgensternmotivik in sein abschliessendes Christus«thema» aufnehmen und zugleich eine theologisch unanfechtbare Verbindung zu seinem Kreuz in Takt 52 herstellen will. Denn diese Verbindung wird – Bach nimmt das sehr genau – nach Off 3,14 (Laodizeaworte) weder durch Christus als Christus noch durch Christus als Morgenstern, sondern durch Christus als *den Amen* hergestellt: «Und dem Engel der Gemeinde *Laodizea* schreibe: Das sagt, *der Amen heisst*,^{216 217} der treue und wahrhaftige Zeuge, der Anfang der Schöpfung Gottes: ...». Bach bildet diese Personifizierung des Amen in der Offenbarung nach, indem er seine *Amenfigur* in die *Christusstimme*, genauer: in deren *Morgensternteil*, plaziert. Es ist Christus in Gestalt des Morgensterns, der *kommt*, aber es ist Christus in Gestalt des Amen, der *spricht* und erklärt, was es mit dem unmittelbar folgenden Kreuz auf sich hat, das wir oben am Himmel sehen: «*Siehe*, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun, zu dem werde ich hineingehen und das *Abendmahl* mit ihm halten und er mit mir.» Durch die in die Morgensternöne hineingesetzten Amentöne werden die beiden ersten Teile des abschliessenden Christusthemas miteinander auf das engste verkettet.²¹⁸

Abb. 82 → S. 152; Abb. 89 → S. 161

Mit dem über die Töne des Amen gewonnenen Bibeltext von Off 3,14 – er ist der einzige, der dem Amen diese persönliche Wendung gibt – sind wir wieder bei den 39 Tönen des ersten Präludienthemas angelangt. Wir erinnern uns, wie schön die 39 Anklöpfakkorde der Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» mit den 39 Geiselsungsakkorden der Matthäuspassion korrespondierten. Bei der Besprechung unseres Präludiums blieb noch unsicher, ob die 39 Anschläge des Christusthemas für eine so weit reichende Deutung einen genügenden Anhaltspunkt abgeben würden. Nun haben wir die Bestätigung: Die 39 Anschläge des Präludiums, dort Hinweis auf die *erhaltenen Schläge*, sind zugleich Voranzeige für den gegen das Ende unserer Fuge auftretenden personifizierten Amen.²¹⁹ Dieser Amen, der Weltenrichter, lädt nach dem Text der Offenbarung mit seinem *Anklöpfen* zum Abendmahl ein, darum ist Bachs Kreuz in Takt 52 ein Weltenrichter- und zugleich und mehr noch ein *Abendmahlkreuz* (vgl. nochmals Abb. 14).

Abb. 14 → S. 31

Der Auftritt des Amen bleibt bei Bach nicht ohne Antwort. In der Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» folgt auf die 39 Klopfakkorde des Rezitativs zuerst die Arie «Öffne dich, mein ganzes Herze», dann der Schlusschoral, der die letzte Zeile des Morgensternliedes «*Deiner wart' ich mit Verlangen*» breit ausspinnt. In unserer Fuge

216 Vgl. dazu Bibel-Lexikon, Sp. 1899 unter Stichwort «Wort Gottes»: «Christus ist das → Amen Gottes, der zuverlässige und wahrhafte Zeuge Gottes, der Anfang (oder die Grundlage) der Schöpfung Gottes (Kol 1,15.18 Off 1,5 3,14). Daher wird er von Johannes das W.G. (19,13), das W. des Lebens (1Jo 1,1) oder das W. schlechthin (Jo 1,2f.14) genannt; → Logos.»

217 Der griechische Text (Off 3,14, Wortlaut nach Nestle, Novum Testamentum Graece et Latine) gibt richtigerweise den männlichen Artikel, denn im Hebräischen ist Amen männliches Substantiv (Langenscheidts Handwörterbuch Hebräisch-Deutsch, S. 46, das Geschlecht mit hebr. Kürzel angegeben).

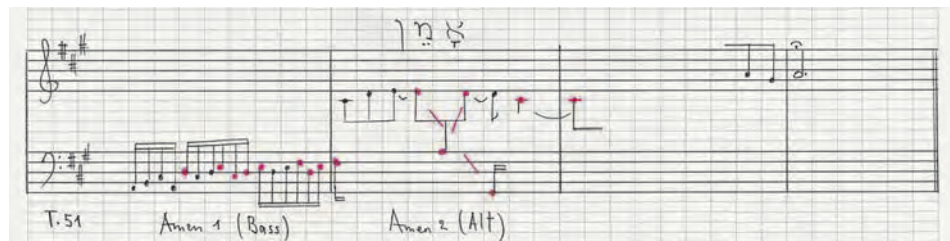
218 Die Argumentation, das Amen unserer Fuge sei längst vor der Messe entstanden und könne sich daher als die kompliziertere Form nicht aus jenem Amen ableiten, ginge fehl, weil Bach das Amen von der Form *d-e-cis-d* usw. nachweislich bereits in jungen Jahren kennt. Er hat es selber bereits im letzten Satz des Actus tragicus verwendet (vgl. Abschnitt N. und zum Actus tragicus Abb. 102).

219 Ähnlich schon beim Tempel, der vor seinem Erscheinen in den Takten 46–48 in der Anzahl der Inkarnationstöne vorweggenommen wurde.

mit ihrem Drang zur Kürze reduziert sich die Antwort auf das nächstverwandte, aber kürzere «Nach dir, Herr, *verlanget mich*» im begleitenden Sopran, wodurch sinngemäss ebenfalls der Bezug zum Öffnen der (Herzens)tür und zum «Komm» der Braut von Off 22,17 hergestellt ist.

Gleich nach diesem ersten Amen, das in neun der ersten siebzehn Christustöne hingewirkt ist, wird nun das zweite sichtbar (Abb. 100). Es ist unser altes *Glaubensmotiv*, das im Alt anschliesst und gerade noch in Takt 53 hineinreicht. Wir haben dieses über beide Notensysteme reichende, mit seinem Anklang (Ecktöne e – cis!) an das liturgische *cre – do* sehr auffällige Motiv anstatt als *credo* (ich vertraue, glaube) sinngleich auch schon als *confiteor* (ich bekenne als wahr ~ glaube: so für die Taufe) bzw. als *exspecto* (ich erwarte ~ glaube: so für das ewige Leben) gelesen – jetzt lesen wir es, direkt vom Hebräischen ins Deutsche übernommen, als *Amen*, d.h. als Akklamation der Gemeinde zum im Bass der vier Schlusstakte in Aussicht gestellten Kommen des Herrn (in genauer Parallele zur Antwort in Off 22,20: *Amen*, ja, komm, Herr Jesus!). *Friedrich Weinreb* übersetzt *Amen*, wie er sagt, «buchstäblich» mit *ich glaube dies*²²⁰ und stellt in der ihm eigenen jüdisch-chassidischen Sicht des Zahlenalphabets und seiner Hintergründe den *Glauben* (‘*munah*’) aufgrund der den hebräischen Stammbuchstaben *aleph, mem, nun* (Ümschrift: ‘*mn*’) innewohnenden Zahlenwerte 1–40–50 sogar über die diesseitige Wahrheit (‘*meth*’) mit den Werten 1–40–400,²²¹ womit er für ihn dieselbe Tiefe erreicht, wie wenn wir ihn, 1Kor 13,2 folgend, Berge versetzen lassen (s. Anhang 2). In der Schlusstrophe seines Liedes «Vater unser im Himmelreich», einer erweiterten Form des Vaterunsers, bringt auch *Martin Luther* das Amen mit dem Glauben in Beziehung: «Amen, das ist, es werde war [=wahr], / Staerck unsren glauben ymerdar / Auff das wir ia nicht zweiüflen dran / Was wir hiemit gebeten han / Auff dein wort ynn dem namen dein / So sprechen wir das Amen fein.»²²² Vgl. dazu *Krit. Gesamtausgabe* 2,126,29 (Auslegung dt. des Vaterunsers, 1519): «Das wortlein Amen ist Hebreischer oder Judischer sprach und heyst auff deutsch ‘vorwar’ ader ‘werlich’ [fürwahr oder wahrlich], und ist fast [sehr] woll tzu bedencken, das es druckt aus den glauben, den man haben soll in allen bitten.» Wie im Hebräischen ist auch bei uns das Amen *Glaubensbezeugung*, unser Glaubensmotiv daher das zweite Amen (Abb. 100).

Abb. 100.
Das zweite Amen



Das eng mit dem Weltenrichter- und Abendmahlkreuz verwobene Glaubensmotiv (e-a-d-gis-cis), auch es kreuzweise lesbar, ist das Amen der Braut (Gemeinde) auf den sein Kommen ankündigenden Amen.

220 Friedrich Weinreb, *Der göttliche Bauplan der Welt*, Zürich (Origo) 1966, S. 156.

221 Weinreb, S. 374. Über Einzelheiten: Anhang 2 (S. 297) des vorliegenden Buches.

222 Wortlaut gemäss Faksimile von Luthers handschriftlicher Aufzeichnung 1539, wiedergegeben bei Rößler, *Liedermacher im Gesangbuch*, S. 70. Übereinstimmend *Krit. Gesamtausgabe* 35, S. 467. S. 465 hat stattdessen die Fehllesung: *Das wir hiermit gebeten han*. Das Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz 1952/75 bastelt daraus ein groteskes *dass*. – Eine ausführlichere Darstellung zu Luthers Auslegung des Vaterunsers findet sich bei Albrecht Peters, *Kommentar zu Luthers Katechismen*, Bd. 3: *Das Vaterunser*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1992.

Zum Wort אָמֵן (‘ m n, Amen)^{223, 224}: Die Septuaginta – angeblich aus dem 3. Jh. v. Chr. stammende Übersetzung des hebräischen AT ins Griechische für die hellenisierten Juden Alexandrias – übersetzt das hebräische «Amen» mit γένοιτο, genoito (im *Aorist* stehender Optativ von γίγνομαι [geschehen, werden] zum Ausdruck von Wünschen, die sich erwartungsgemäss erfüllen), also: «(so) geschehe es» oder «es möge (wahr) werden». Dies führt zur Vermutung, «Amen» könnte nicht nur ein als Ausruf verwendetes Substantiv («Wahrheit!») oder ein adverbial gebrauchtes Adjektiv («gewiss!») sein, sondern ursprünglich auf eine *Verbform* von «aman» («wahrhaftig sein», «fest [im Glauben] sein») zurückgehen (altes *Piel* primae gutturalis oder Infinitivus absolutus). Das γένοιτο der Septuaginta hat sich vor allem als Abschlussformel von indikativen Aussagen wie Bekenntnisformeln oder Doxologien (Lobpreisungen) viel Kritik gefallen lassen müssen (Stuiber, Sp. 314 u. passim). Im NT ist es vermieden. – *Augustinus* gibt dem «Amen» die Bedeutung von «Verum (est)» und lässt es unübersetzt (AL 1, Sp. 285). *Luther* dichtet in seinem Lied «Vater unser im Himmelreich»: «Amen, das ist, es werde war», worin unüberhörbar das Genoito anklingt. – Für wiederholte Beratungen danke ich meinem langjährigen Schulfreund Peter F. Tschudin, Riehen.

Und nun kämen, wenn man den anfänglich aufgekommenen Gedanken einer «kleinen Lösung» weiterdenkt, die Schlussnote a-gis-a als ein drittes Amen hinzu, das in einem erhöhten Gesamtzusammenhang erschiene: In aufsteigender Reihenfolge würden die Stimmen, verteilt über die vier Takte, *Amen – Amen – Amen* singen, jede auf ihre Weise, und es in den Himmel hinauftragen (Abb. 100). Ist dies aber wirklich der Sinn von Bachs Noten? Ist nach dem sein Kommen ankündigenden Amen (Christus in Person) und dem sein Kommen herbeiwünschenden Amen der Gemeinde ein drittes Amen nicht einfach zu viel? Ist nach den *ersten beiden* aufeinander abgestimmten Amen überhaupt noch eine Steigerung oder auch nur Ergänzung denkbar? Dem theologischen Zweifel entspricht der musikalische. Die oben (S. 181) vorgeschlagene Verteilung der Liedzeile, die drei Töne für das Amen offenhält, hinterlässt keinen überzeugenden Eindruck. Das betonte letzte Wort (*mich*) stiesse, genauer besehen, recht unglücklich mit den unbetonten Noten a und gis des *Amen* zusammen. Auch das gedehnte ver-la-ha-han-get vermag wenig zu befriedigen. Der Ersatz des Amen durch ein *Halleluja* (Nach dir, He-err, ver-lan-get mich, hal-le-lu-hu-ja) wäre zwar theologisch besser vertretbar, tritt aber immer noch weit zurück gegenüber dem einfachen und eingängigen *Nach dir, He-err, nach dir, He-err, ver-la-han-get mich*. So gesungen, liegen alle Dehnungen an ihrem natürlichen Ort und es braucht kein diskutables weiteres Amen oder ein *Halleluja* eingefügt zu werden. Die vorgeschlagene Lösung, insbesondere die Repetition des «dir, Herr» und das «ver-la-han-get» orientiert sich an einzelnen Stellen aus Satz 2 der Kantate «Nach dir, Herr, verlangst mich».

Abb. 100 → S. 183

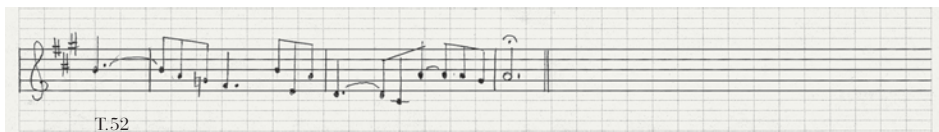


Abb. 101.
Singeise des Alts in den Takten
52–54

Wohl zu singen als «Nach dir, He-err, nach dir, He-err, ver-la-han-get mich», demnach ohne angehängtes Amen oder *Halleluja*. Das zweite Amen erhielt durch diese Worte eine Ergänzung, die in etwa dem «ja, komm, Herr Jesus!» von Off 22,20 entsprechen würde.

223 Der sehr differenzierte Artikel von Jepsen (אָמֵן in: Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, Bd. I, Stuttgart, [Kohlhammer] 1970–1973, Sp. 313–348) geht dem äusserst heterogenen Sprachgebrauch der um das Wort Amen gruppierten «Wortsippe» (Sp. 345) nach. Er kommt Sp. 347 zum Schluss: «So ist schon für das AT festzustellen, was später bei den Amoräern so formuliert wird: «Amen ist Bekräftigung, Amen ist Schwur, Amen ist Übernahme» (...). Mit *Amen* bekräftigt der Hörer den Wunsch nach Gottes Handeln, unterstellt sich dem göttlichen Gericht, schließt sich an dem Lobpreis Gottes.»

224 Folgt man Alfred Stuiber, Amen, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Supplement-Band I, Stuttgart (Hiersemann) 2001, Sp. 314, so hätte man in der jüdischen Diaspora «die Amen-Übersetzung der LXX nur als Hilfsmittel für das Verständnis betrachtet, während im lebendigen Gebrauch A. unübersetzt blieb.» Stuiber weist mit Nachdruck auf das Manko des Genoito als Abschluss von indikativen Aussagen wie Bekenntnisformeln oder Doxologien hin.

In der Kantate «Gott, man lobet dich in der Stille» (BWV 120) legt Bach später diese Töne den Worten «Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, *steiget bis zum Himmel auf*» zugrunde. Aus diesen sich in den Himmel schraubenden Stimmen entsteht dann wiederum das Amen des Credo der h-Moll-Messe.

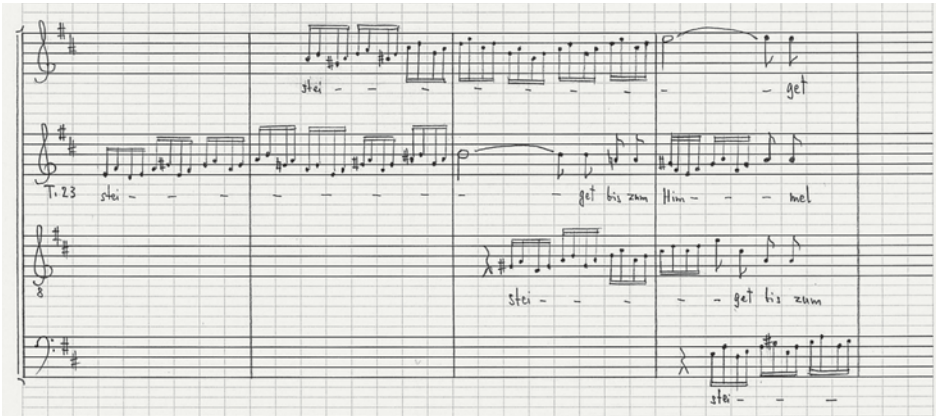


Abb. 103.
«Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen,
steiget bis zum Himmel auf», aus
dem 2. Satz der Kantate «Gott, man
lobet dich in der Stille», BWV 120

Wie Friedrich Smend mit grosser Umsicht und reicher Noten-Dokumentation nachgewiesen hat,²²⁷ ist das in das Amen ausmündende *Exspecto resurrectionem mortuorum* des Credo der h-Moll-Messe ab dem «*Vivace e Allegro*» durch eine Umarbeitung des 2. Satzes der Kantate «Gott, man lobet dich in der Stille», deren Datierung unsicher ist (Dürr, S. 807: in irgend einer Gestalt schon vor 1730), entstanden (sog. Parodierverfahren). Vor dem Texthintergrund des parodierten Satzes wird die sich jubelnd in die Höhe schraubende Musik unmittelbar verständlich. Es erstaunt auch nicht, dass sie im Schlusssatz des Credo schon auf das Wort *resurrectionem* ertönt, ehe sie sich, nach vorübergehender Absenz, ab Takt 87 (3 x *Soli Deo Gloria*?) zum gewaltigen fugierten, in die Höhe ansteigenden Amen steigert. Bachs Parodierverfahren erweist: Die sich nach oben schraubende Bewegung muss nicht unbedingt ein Amen sein, sie hat aber doch für ihn eine hohe Affinität dazu, sonst hätte er sie nicht in einem ausserordentlich hoch eingeschätzten Parodierverfahren zum Amen eines seiner Hauptwerke umgearbeitet.

227 Friedrich Smend, «Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung», in: Bach-Jahrbuch 1937, S. 1–58, insb. 16–38. S. 38: «Wir besitzen wohl kaum einen Parodiesatz bei Bach, der sein Können auf ähnlich schwindelnder Höhe zeigt; aber auch keinen, von dem man mit größerem Recht sagen muß: Durch die Neuschaffung ist das Vorbild auf eine erhabeneren Stufe gehoben; ja die in ihm liegenden Keime sind erst durch die Parodierung zur vollen Entfaltung gebracht.»

N. Exkurs: Zur Herkunft von Bachs Amen

Bachs erstes Amen in unserer A-Dur-Fuge gehört zu einer wohl kleinen, aber exquisiten Amenfamilie, die ihn über viele Jahre seines Schaffens begleitet hat. Es ist charakteristischerweise kein frei erfundenes Amen. Vielmehr gleicht es, obwohl um einen Ton (Ton 3) verkürzt, in seiner Struktur dem fünftönigen A-men f-g-f | es-f (a-a-a | me-en) oder g-a-g | f-g usw., wie es noch heute in der römisch-katholischen Kirche zu hören ist, meist als einfache Antwort der Gemeinde (Akklamation) auf den Vortrag des Psalms oder einer Hymne im Gottesdienst.²²⁸ Es hat im katholischen Gottesdienst einen zentralen Platz innerhalb des *Tageszeitengebets* und wird daher noch heute sehr oft gesungen.

Bach wird dieses bestätigende Amen im lutherischen Gottesdienst nur sehr selten, falls überhaupt, gehört haben. Das «Eisenachisch GesangBuch», sein ihn seit früher Jugend begleitendes notenloses Gesangbuch,²²⁹ hat die Tradition des Tageszeitengebets zugunsten von «neuen» Morgen- und Abendliedern verlassen und versteht, soweit es anderweitig auf Übersetzungen alter lateinischer Psalmen oder Hymnen zurückgreift, seine Gesänge als Lieder der Gemeinde, die durch eigenen Gesang ihren Glauben bekennen und daher keiner Formel für ein zustimmendes Amen bedarf. Nur wenige Male findet sich in seinem Gesangbuch überhaupt noch ein Amen, etwa S. 618 (seq. 659) im Luther-Lied «Es wolt uns Gott genädig seyn» zum 67. Psalm (Schlusszeile noch innerhalb des Liedes: Nun sprecht von Herzen / Amen) oder S. 572 (seq. 613) beim Lied Dachsteins zu Psalm 137, «An Wasserflüssen Babylon» (Schlusszeile innerhalb des Liedes: Wer das beehrte sprech: Amen), schliesslich S. 303 (seq. 342) im Luther-Lied «Vater unser im Himmelreich» (Schlusszeile: so sprechen wir das Amen fein). Keines dieser Amen schliesst aber, wenn wir die Melodie dazu

228 Über eine «Amen-Formel» einfachster Struktur g-a-g | g bzw. a-h-a | a berichtet Marie Louise Göllner, Herausgeberin von «Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe / Band 18», Kassel usw. (Bärenreiter) 1980, im Kritischen Bericht S. XV: «Wie im 16. Jh. üblich, wurden die Hymnen Lassos nach der sog. Alternatim-Praxis gesungen, d.h. die mehrstimmig vertonten Strophen wurden in Abwechslung mit einstimmigen Strophen vorgetragen. Da Lasso stets nur die geradzahligen Strophen mehrstimmig gesetzt hat, mußten in der Ausgabe die ungeradzahligen Strophen zusammen mit ihren einstimmigen Melodien ergänzt werden. Als Quellen dafür dienten die Drucke: *Psalterium Chorale una cum Hymnario toto Secundum morem et consuetudinem Sacrosanctae Ecclesiae Romanae ... iuxta ordinem novi Breviarii ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti ... Venetiis 1585*, woraus auch die einstimmigen Amen-Formeln entnommen sind, und *Breviarium Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum ... Venetiis 1575*.»

229 Das Eisenachisch GesangBuch von 1673 war das Gesangbuch, nach dem Bach als Kind unterrichtet wurde, s. S. 111, Anm. 124. Ein Exemplar dieses Gesangbuchs befindet sich in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur TI 450), die es dankenswerterweise über das Internet zugänglich gemacht hat, ein weiteres (angeblich nur ein Faksimile) im Bachhaus Eisenach, Inv. 3.27.43. Ich beziehe mich nachstehend auf die Seitenzahlen und füge jeweils die in Wolfenbüttel zugeteilten Sequenznummern bei, die die Suche erleichtern.* Das Eisenachisch GesangBuch ist ein zeitgeschichtlich höchst interessanter Treffpunkt von Bach mit Luther. Es belegt einerseits die Wirkungsgeschichte des Liedschaffens Luthers, das in ihm kräftig fortlebt, es ist aber auch ein ergiebiges Reservoir für Bach, der viele Texte aus ihm, auch Nicht-Lutherische, in seine Kompositionen eingehen lässt, vgl. anstelle vieler S. 428–430 (seq. 467–469) von Philipp Nicolai «Wie schön leuchtet der Morgenstern»; S. 498–490 (seq. 529–531) von Adam Reißner «In dich hab ich gehoffet, Herr»; S. 572 (seq. 613) von Wlfg. Dachstein «An Wasserflüssen Babylon»; S. 899 (seq. 944) von Martin Schalling «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr» (Schlussstrophe bekannt aus der Johannespassion: Ach Herr / laß dein liebe Engelein am letzten Ende mein Seelelein in Abrahams Schoss tragen ... Alsdenn vom Tod erwecke mich ...); S. 941 (seq. 986) von Philipp Nicolai «Wachet auf / ruft uns die Stimme ...»; S. 960 (seq. 1005) von Joh. Rist «O Ewigkeit / du Donnerwort!». Es sind, vor allem im Bereich der Busslieder, sehr zerknirschte Seelen dabei, die diese Texte geschrieben haben, die von Luther angeregte allmähliche Ablösung des alten Liedgutes durch neue Liedschöpfungen hat nicht einzig zum kernigen Reformationslied geführt.

* Google Suchwort: Eisenachisch Gesangbuch, dort der Eintrag: Herzog August Bibliothek.

aus anderen Quellen aufsuchen, mit den fünf Tönen der traditionellen Amenformel ab.²³⁰ Sie sind alle in die Schlussstrophe ihres Liedes integriert, müssen zu den vorangegangenen Strophen passen (wenn reimen, dann meist auf «Namen») und beanspruchen daher nur zwei Töne.²³¹ Es gibt ein einziges Lied in diesem Buch, das das Amen geradezu zu seinem Thema macht, das Wort vielfach und nicht nur am Ende der Strophe braucht und *vielleicht* die gesuchte gesungene Amenformel enthalten haben könnte, nämlich das Lied «Amen GOTT VATER und SOHNE», das an Trinitatis als «Schlusslied beim Gottesdienst» gesungen wurde (S. 252, seq. 289). Das Gesangbuch lässt uns aber über die Singweise völlig im Dunkeln.

Die wenig ergiebige Suche im Gesangbuch bedeutet jedoch keineswegs, dass Bach, der zuhause wie in der Schule in einer sehr musikkundigen und musikfreudigen Umgebung aufwuchs, keine Gelegenheit gehabt hätte, dieses auf fünf Töne gesungene Amen kennen zu lernen. Vor allem beim eifrig gepflegten Abschreiben älterer Werke dürfte es ihm hin und wieder begegnet sein. Als ein Paradebeispiel sei *Nicolas Grignys* «Premier livre d'orgue» genannt, das Bach 1703 erwiesenermassen komplett für sich abschrieb, wobei er zahlreiche Fehler ausmerzte, die beim unsorgfältigen (billigen?) Druck stehen geblieben waren.²³² Da Grigny einen mehr-, oft fünfstimmigen Satz pflegt, bietet sich ihm Gelegenheit, die den Hymnus führende Stimme (Tenor) durch gleichzeitiges Erklängen der anderen Stimmen zu ergänzen, was einen weiten Gestaltungsspielraum ergibt. In diesen Räumen gibt Grigny dem für die Hymnen wichtigen Amen *ausnahmslos* die ihm zukommende Rolle. Keine der fünf Hym-

230 Auch dürfte keines von ihnen responsorialen Charakter haben. Das Amen des Vater-unser-Liedes schliesst z.B. direkt an Mt 6,9–13 an, das Amen der Gemeinde ist nicht responsorial, sondern als eigener *Lobpreis* zu verstehen. Vgl. Stuttgarter Erklärungs-bibel, Sacherklärungen, Stichwort «Vaterunser».

231 Einen Sonderfall bildet die auf S. 198 (seq. 229) lateinisch wiedergegebene Ostersequenz «*Victimae paschali laudes*».* An ihre originale Schlussstrophe (Strophe 7) «*Scimus Christum surrexisse / a mortuis vere / Tu nobis victor Rex / miserere*» schliesst sich seit dem Römischen Missale von 1570 ein «Amen. Alleluia» an, dessen Amenteil aus den Tönen e-fis-e | d-e besteht (Mary Connor, p. 142/3, fig. 27, mit Noten). Ein Beleg für Bachs frühe Kenntnis dieses Amen? Jedenfalls kein *direkter*, denn Bachs Gesangbuch bricht schon vor der Marienstrophe, d.h. nach Strophe 3, ab. Auch die ausschweifende *Verdeutschung* («*Victimae Paschali &c.*») auf S. 213–215 bringt keine saubere Übersetzung der Strophe 7. Im Choral «Christ ist erstanden», Connor, fig. 27 (mit Noten) (Bach Choräle Nr. 36), zeigt sich aber, wie intensiv sich Bach mit der Ostersequenz, und damit auch ihrem Amen, beschäftigt hat. Dies zeigt sich besonders im mittleren Teil seines Liedes, in welchem er mit der Melodie in freier Weise dem gregorianischen «*Scimus ...*» bis zum «*miserere*» folgt, dann aber mit einem *Kyrieleis*, alle Töne auf dem gleichen Ton gesungen, nicht mit dem vorgegebenen «Amen. Alleluia» abschliesst.– Als «*Christ lag in Todes Banden*» hat *Luther* die Ostersequenz über weite Strecken nachgedichtet. Sein Text findet sich S. 207 (seq. 240) von Bachs Liederbuch (S. 207 gibt es zweimal!). Bach verwendet den ganzen Text Luthers in seiner gleichnamigen Kantate BWV 4. Sämtliche Strophen enden wie bei Luther mit «Halleluja» ohne vorangesetztes Amen. Auch hier folgt Bachs *Melodie* in freier Weise der Ostersequenz (Mary Connor, p. 143, fig. 28, mit Noten). Da die Kantate um 1707/1708 entstanden ist (Dürr, S. 303; Zehnder, S. 174), dürfte feststehen, dass Bach das responsoriale Amen schon sehr früh kannte, es aber für den Gemeindegesang vermied. – In den vier Duetten des dritten Teils der Klavierübung (Orgelmesse) scheint die Schlussstrophe der Ostersequenz nochmals eine wichtige Rolle zu spielen, dort mit einem in der Zahl 108 angedeuteten Amen.Halleluja: Anhang 1 (dort S. 294).

* Für den ganzen Text und eine *wörtliche* Übersetzung s. Wikipedia, Ostersequenz.

232 Vgl. dazu: Nicolas de Grigny, Premier Livre d'Orgue, Edition originale, 1699, Copie manuscrite de J.S.Bach, Copie manuscrite de J.G.Walther, Editions fuzeau, Courlay (France) 2005. ISMN: M 2306 5629 0. Der Druck vereinigt drei Faksimilia, deren erstes die mangelhafte Erstausgabe wiedergibt, während das zweite und das dritte die korrigierenden Abschriften Bachs und Walthers enthält. – Olivier Vernet hat sich aus diesen direkten Quellen eine Interpretation erarbeitet, die in manchem bewusst von den üblichen Druckausgaben abweicht und von hinreissender Schönheit ist: Nicolas de Grigny: «Livre d'Orgue», CD 1: Messe Cunctipotens Genitor Deus. CD 2: Les Hymnes (Veni Creator spiritus – Pange lingua – Verbum supernum – Ave Maris stella – A solis ortu cardine). Ausführende: Olivier Vernet (Orgel) mit dem Ensemble Jacques Moderne unter der Leitung von Jean-Yves Hameline. Ligia Digital, Lidi 0104125-03 – CD 1 und 2. – Meiner Abb. 104 liegt der Druck von Schott, Mainz, von 1967 zugrunde, der von A. Guilmant herausgegeben wurde (ISMN M-001-03498-2).

nen, die Grigny für die Orgel geschrieben hat, schliesst ohne unser fünftöniges Amen ab, die Gestaltungen sind durchwegs klar und von grosser Schönheit. Bach hätte sich bestimmt der Mühe der Abschrift nicht unterzogen, hätte er nicht offene Augen für die Schönheiten dieses Werkes gehabt, zu denen dieses Amen gehört. Selbst wenn er dieses Amen nicht schon anderswoher gekannt haben sollte, hätte es ihm niemals entgehen können.

Abb. 104.
Die Gestaltung des Amen in
den Hymnen des Livre d'orgue
von Nicolas de Grigny

a) *Veni creator Spiritus*

Siebenfaches Amen im Schlusssatz: *Dialogue sur les grands jeux* (Praller beachten!). Beim vierten Amen sollte anstelle des Prallers ein Mordent stehen. Bach lässt in seiner Abschrift den Praller weg, setzt aber keinen Mordent.

b) *Pange lingua*

Mehrfaches Amen im Schlusssatz: *Récit du Chant de l'Hymne précédent*

c) *Verbum supernum*, Schlusssatz: *Récit de Basse de Trompette ou de Cromorne*

Musical score for 'Verbum supernum' in G minor, 3/4 time. The score is for a Bass Trombone or Cromorne. It features a melodic line in the upper register with a trill (tr) and a wavy line (w) above it, and a bass line with a wavy line (w) and a trill (tr) below it. A 'Rit.' (Ritardando) marking is present in the middle. The piece concludes with a final chord.

und vorher schon mehrfach, z.B.:

Musical score example for 'Verbum supernum' showing a similar melodic and bass line structure to the previous example, with a trill (tr) and wavy line (w) in the upper register and a wavy line (w) in the lower register.

d) *Ave maris stella*: schon im eröffnenden «moderato», dann in der Fugue a 4, dann am Schluss des Werkes im *Dialogue sur les grands jeux*

Musical score for 'Ave maris stella' in G minor, 3/4 time. The score is for a Dialogue sur les grands jeux. It features a melodic line in the upper register with a trill (tr) and a wavy line (w) above it, and a bass line with a wavy line (w) below it. A 'Rit.' (Ritardando) marking is present in the middle. The piece concludes with a final chord.

Musical score for 'Ave maris stella' in G minor, 3/4 time. The score is for a Dialogue sur les grands jeux. It features a melodic line in the upper register with a trill (tr) and a wavy line (w) above it, and a bass line with a wavy line (w) below it. A 'Rit.' (Ritardando) marking is present in the middle. The piece concludes with a final chord.

Musical score for 'Ave maris stella' in G minor, 3/4 time. The score is for a Dialogue sur les grands jeux. It features a melodic line in the upper register with a trill (tr) and a wavy line (w) above it, and a bass line with a wavy line (w) below it. A 'Rit.' (Ritardando) marking is present in the middle. The piece concludes with a final chord.

e) *A solis ortus*, am Schluss der Komposition im *Point d'orgue sur les grands jeux*

Musical score for 'A solis ortus' in G minor, 3/4 time. The score is for a Point d'orgue sur les grands jeux. It features a melodic line in the upper register with a trill (tr) and a wavy line (w) above it, and a bass line with a wavy line (w) below it. A 'Rit.' (Ritardando) marking is present in the middle. The piece concludes with a final chord marked 'FIN'.

1705, bei seinem zeitlich überzogenen und von seiner Obrigkeit gerügten Abstecher nach Lübeck zu Buxtehude, hatte der 20-jährige Bach Gelegenheit, dieses Amen in gewaltiger Steigerung zu hören und sich von ihm begeistern zu lassen. Das «Te Deum laudamus», die grandiose Orgelfantasie Buxtehudes über den sog. Ambrosianischen Lobgesang (BuxWV 218), gibt in den Schlusstakten diesem Amen hinreissende Gestalt.²³³ Bach wird es sicher gehört, wahrgenommen und als Erinnerungsschatz nach Hause getragen haben.²³⁴

Abb. 105.

Das Amen im «Te Deum» Buxtehudes – ein direkter Vorgänger von Bachs Amen im Actus tragicus?

The image shows a musical score for the Amen in Buxtehude's Te Deum. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The first system shows measures 250-254. The second system starts at measure 255, which is the beginning of the Amen. The third system shows measures 260-264. The fourth system shows measures 265-269. The score includes a legend at the bottom: *) statt [musical notation] wird [musical notation] empfohlen.

Das Amen beginnt in Takt 255 und beherrscht in ständiger Wiederholung den ganzen Schluss. Das hier ebenfalls gezeigte vorangegangene Amen von Takt 254 beschliesst den Teil «Tu devicto», wie denn auch alle anderen vorangegangenen Teile als Abschluss dieses Amen erhalten haben: die Einleitung in Takt 42–44: (c)-h-a-h, erstes h mit Praller; der Hauptteil «Te Deum» mehrfach, mit glänzendem Abschluss in den Takten 93 und 94; der Hauptteil «Pleni sunt coeli et terra» mehrfach, mit Beginn bereits in Takt 195; der Hauptteil «Te Martyrum» in Takt 223/4: (c)-h-c-h-a-h; der Hauptteil «Tu devicto», wie gesehen, in Takt 254.²³⁵

233 Selbstprüfung: Hat das Te Deum überhaupt ein Amen? Im lateinischen Text, z.B. bei Schott oder in Wikipedia, finde ich keines. Auch das Te Deum Bruckners (1884, erster Entwurf 1881) enthält kein Amen. Hingegen schliesst die Übersetzung Luthers des Te Deum mit «Amen» ab. Dies hängt damit zusammen, dass er dem Lobgesang den Rang eines Glaubensbekenntnisses zugesteht. Er steht für ihn auf gleicher Stufe wie das Apostolische, das Nicenische oder das Athanasianische Glaubensbekenntnis. Dass es Buxtehude als norddeutscher Protestant lutherischer Prägung in seiner (textlosen) Fantasie miterklingen lässt, ist daher nicht erstaunlich. Auch Bachs auf dem Text Luthers beruhende Vertonung des Ambrosianischen Lobgesangs («Herr Gott, dich loben wir», Bach, Choral-Gesänge Nr. 133) hat das Amen. Es wird auf die Noten g-e-c-d-e gesungen.

234 Wie Grigny braucht auch Buxtehude teilweise den Praller zur Bildung der fünf Amentöne.

235 Meine Notenbeispiele und Taktangaben folgen der Ausgabe D. Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke, hg. v. Klaus Beckmann, Bd. IV Choralbearbeitungen, Edition Breitkopf Nr. 6664 (rev. Neuauflage 1995). Die Anordnung der Satzabschnitte ist umstritten, was sich teilweise auf die Taktangaben auswirkt.

O. Der Taktumfang der Fuge (vgl. zu dieser Frage Teil 5, S. 216f.)

Teil 5

Die A-Dur-Fuge als Ausdruck des Symbolum Nicenum, eine Zusammenfassung

Die folgende Zusammenfassung ist nicht eine Zusammenfassung im üblichen Sinne. Indem sie versucht, unsere Fuge als Ausdruck des Symbolum Nicenum zu verstehen, ist sie bereits auf ein Ziel hin fixiert, weswegen manches aus der Darstellung herausfällt, was sonst in einer Zusammenfassung nicht fehlen dürfte. Der eigentliche Kerngedanke der Komposition kommt aber dadurch nur desto besser zum Ausdruck. Ausgangspunkt der Darstellung ist daher ab hier der *Text des Credo*, ihm folgt, nicht zu knapp, jeweils die Angabe, wie Bach die betreffende Aussage vertont hat. Obwohl das ganze Credo sich aus der Fuge und den in ihr enthaltenen Präludienteilen ergibt, wird, wo es der Verdeutlichung dient, auch auf das engstens zu ihr gehörende Präludium verwiesen. Über den Text des Credo vgl. die in der Literaturliste angegebenen Werke.

Credo ...

credo (lat.): ich glaube – zugehöriges Substantiv *fides* (fem.), der Glaube
Credo (eingedeutscht): der Glaube, hier gemeint das Symbolum Nicenum

Der Glaube hat im *Präludium* den Rang eines *Themas*. Das Thema lautet in voller Länge e-a-d-gis-cis-h-a-gis (mit Praller und Nachschlag) -a, es tritt aber auch in kürzerer Form auf, immer jedoch mindestens mit seinen ersten vier Tönen, die einen längeren oder kürzeren Abschluss erhalten. Diese ersten vier Töne fügen sich zu einem x- oder chi-förmigen, auf den *Christusnamen* anspielenden Kreuz zusammen, wenn man in üblicher Manier den ersten Ton mit dem vierten und den zweiten mit dem dritten verbindet (Abb. 4, mit roten Linien gekennzeichnet). Es entsteht eine vorerst noch lockere bildliche Assoziation zur allegorischen Figur des Glaubens, wie sie uns als an ihrem Kreuz erkennbare plastische Darstellung etwa an Hochaltären entgegentritt (Abb. 106).

Abb. 106.
Dom zu Arlesheim, die allegorischen
Figuren von Glaube und Hoffnung
am Hochaltar von Francesco Pozzi

Glaube mit Hostie und Kreuzstab,
Hoffnung mit Anker



Bach verstärkt diesen ersten Hinweis, der angesichts des breiten Einsatzes seiner Kreuzfigur für sich allein als Charakterisierung des Glaubens ungenügend wäre, durch eine ganze Palette von weiteren Hinweisen, die das Gemeinte verdeutlichen. Betrachten wir sie etwas näher.

Im *Präludium* tritt der Glaube immer zusammen mit dem Christus- und dem Liebesthema (⌘Nach dir, Herr, verlangt mich) auf (Abb. 11, Glaube = Thema 3). Alle seine Kreuztöne liegen genau *einen* Ton *unter* den entsprechenden Tönen der *Liebe* (Abb. 6: Kreuztöne e-a-d-gis verglichen mit den Kreuztönen fis-h-e-a), weil die Liebe noch über dem Glauben steht (1Kor 13,2). Vom *Christusthema* wird der Glaube gezogen, indem er stets dessen Spitzentönen in geringem Abstand und im engen Schwingungsverhältnis der Oktav nachfolgt (Christus als der «Anfänger», d.h. Anführer des Glaubens: Hebr 12,2): Abb. 4. Zum Christusthema der *Fuge* besteht eine ähnliche Abhängigkeit, indem das Glaubenthema des Präludiums als *Krebs* dessen ersten sieben Tönen folgt (Abb. 19a). Auch dem Geistmotiv (e-d-cis-h-a-h-cis) steht das Glaubenthema nahe.²³⁶

Abb. 11 → S. 24

Abb. 6 → S. 20

Abb. 4 → S. 20

Abb. 19a → S. 41

In der *Fuge* steht der Glaube in der Kurzform der Kreuzfigur als *Motiv* an drei Schlüsselstellen (Überblick in Abb. 19b). In den Takten 20 und 21, im «Vorspann» zu den enggeführten Themen 8 und 9, kurz vor Einsetzen der Inkarnationsbewegung, ergibt er sich im Wechsel zwischen Gottes- und Christustönen (Abb. 35). Da er an dieser Stelle auch die Geistnoten e-d-cis-h-a in sich aufnimmt, ist dies seine umfassendste Darstellung. Der christliche Glaube ist in ihr als Glaube an den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist umschrieben. Durch eine Verquirlung der Liedworte «voll Gnad und Wahrheit» in die Noten des Vorspanns (Abb. 74a) klingt an dieser Stelle, die die Zeit der Gnade (sechste aetas) einleitet, ausserdem die zentrale paulinische Lehre an, wonach der den Menschen rechtfertigende Glaube nicht Menschenwerk ist, sondern aus der Gnade Gottes kommt (vgl. Eph 2,8f. und die weiteren Hinweise in Anm. 146).

Abb. 19b → S. 41

Abb. 35 → S. 62

Abb. 74a → S. 128

In Takt 37 (Chi-Rho!), immer in eintaktigem Abstand zur Christusstimme im Bass, sind es im Wechsel der Oberstimmen die punktierten Viertel h-e-a-dis, die den Glauben ausdrücken und von Christus (zusammen mit den Jüngern) um einen Ton nach *oben* gezogen werden (aus h-e-a-dis wird cis-fis-h-eis: Sublimierung des Glaubens zur Liebe): Abb. 52. Man wird hier vor allem wieder an 1Kor 13,13 denken. Auch Augustinus und Luther beschreiben diese Entwicklung vom Glauben zur Liebe.²³⁷

Abb. 52 → S. 82

In Takt 52 schliesslich liegt das Glaubensmotiv im Alt: e-a-d-gis-cis, mit Ausbuchtung des gis in den Bass, wodurch es, nebst dem Schutz, den es vom Geist der Wahrheit (Paraklet) erhält, in Christus *wurzelt* (s. S. 195 mit Abb. 107). Dieses letzte, sich über beide Notensysteme erstreckende Glaubensmotiv bezieht sich – entsprechend dem in der Musik abgebildeten Aufbau des Credo – auf die Kirche, die Taufe (*confiteor* durch Glaubenstöne ausgedrückt) sowie die Auferstehung der Toten und das ewige Leben (*expecto* durch Glaubenstöne ausgedrückt). Auch das *et iterum venturus est* ist nochmals von diesem grossen Glaubensmotiv überwölbt (Abb. 61).

Abb. 61 → S. 97

Was in den vier Schlusstakten der Fuge gezeigt wird – die Wiederkunft Christi und die Entrückung der Toten und der Lebenden in die Luft ins ewige Leben –, bereitet sich, auch das ein Stück Theologie, bereits im Präludium mit den Themen des Glaubens und der Liebe vor. Dies entspricht Luther, der davon spricht, dass die ewige Seligkeit die Vollendung des Lebens sei, «*das im Glauben und in der Liebe hienieden seinen Anfang nimmt*».²³⁸

Sehr eindrücklich sind Bachs markante verkreuzte Töne des Glaubens im Sinne Luthers als *rezeptive* Grösse *herausgearbeitet* (vgl. S. 72). Der Glaube, so sicher er sich mit seinem festen Schrittmotiv ist, steht *nicht* auf eigenen Füßen, sondern ist das Ergebnis der Einwirkungen Gottes und Christi. Hoheitsvoll von oben und etwas

236 Zum theologischen Hintergrund dieser musikalischen Verwandtschaft vgl. z.B. Seeberg, Dogmengeschichte, Bd. IV/1, S. 269: «Nicht ein Produkt natürlicher Anschauung oder Erkenntnis ist der Glaube, sondern eine übernatürliche Wirkung des heil. Geistes in der Seele, vermöge welcher diese erregt und bewegt wird, diesen Geist in sich aufzunehmen mit seinen Gaben, nämlich dem Bewußtsein der Vergebung und der Triebkraft des Guten.»

237 Zu beiden: S. 82, Anm. 84.

238 s. S. 37.

Glaube, Liebe und Gnade, im Text des Symbolum nicht angesprochen, wird dabei von Bach besonders herausgearbeitet (s. auch Teil 6, B.3. Nach dir, Herr, verlangst mich, wo dieses Thema, ausgehend von der Liebe, nochmals behandelt ist).

... in unum Deum. Patrem omnipotentem: Trinitarisch gezeichnet, mit Gott dargestellt als *Liebe*, umgeben von Christus und dem Heiligen Geist, hat das die Fuge eröffnende Gottesthema insgesamt 25 Töne (Abb. 38). Es beginnt bezeichnenderweise mit der Note A und keiner anderen. Dieses A ist von den übrigen Tönen des Themas als eine Eins freigestellt, deutlich abgehoben durch eine Pause von drei Achteln (trinitarische Pause). Die übrigen Töne, 24 an der Zahl, entsprechen den Buchstaben eines ganzen Alphabets, sei es des griechischen, sei es des lateinischen *Bachs*, wie wir es von seiner Gematrie her kennen.²³⁹ Der erste Buchstabe dieses Alphabets ist, damit es komplett ist, ein zweitesmal zu zählen, wodurch das A zu einer Doppelzählung und der Schlussbuchstabe z oder O, wie die Bibel das Omega nennt, auf den Zahlenwert 24 kommt. Das Thema ist somit ein A + O-Thema (1 + 24). In Übereinstimmung mit seiner Gesamtlänge beginnt das Gottesthema im 25. Takt der *Gesamtkomposition*. Vor allem aber nimmt es in der Fuge ausser dem ersten auch den 25. Platz ein (Abb. 63, rot eingezeichnet). Das 25. Thema, mit dem *Parakleten* als dem Heiligen Geist, tritt zwar früher auf als die beiden noch folgenden Themen, endet aber wegen seiner Fortwirkung im Kanon erst mit dem letzten Ton der Fuge (Paraklet als «Finger Gottes»). Die beiden trinitarischen Gottesauftritte umrahmen daher die ganze Fuge (Abb. 63, Einsätze 1 und 25). Untrinitarisch, als Person (Vater), tritt Gott gegenüber Christus auf: in Engführung mit ihm in den Takten 20–22, unmittelbar vor der Inkarnationsdarstellung (Abb. 43, obere Zeile); nochmals in Engführung, wobei er Christus den Vortritt lässt, bei der Stelle, die (seitenverkehrt) Christi Thronen zur Rechten des Vaters zeigt (T. 31 und 32, Abb. 43, untere Zeile). Im Präludium ist Gottvater *Licht* (1Joh 1,5). Selber nicht sichtbar, steht er hinter dem ersten Präludienthema, das Christus als Morgenstern umschreibt (S. 198/9). Ebenso steht er gedanklich als Licht hinter allen Äusserungen des Morgensterns in der *Fuge*.

Abb. 38 → S. 64

Abb. 63 → S. 100ff.

Abb. 43 → S. 75

Das Bekenntnis zur Einzigkeit Gottes (*credo in unum deum*) und zu seiner Allmacht (in *patrem omnipotentem*) kommt im A + O des Themas selber zum Ausdruck, weil hinter dem Symbol die biblischen Selbstaussagen Gottes stehen, vor allem Off. 1,8: «Ich bin das A und das O, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der *Allmächtige*.» Der gleiche Gedanke kommt nochmals in den vier Schlusstakten der Fuge zum Ausdruck, deren 86 Töne in einem durch Psalmzahlen geprägten Umfeld wohl als Psalmhinweis verstanden werden dürfen. Psalm 86, V. 8–10: (8) «Herr, es ist dir keiner gleich unter den Göttern, / und *niemand kann tun, was du tust*. / (9) Alle Völker, die du gemacht hast, werden kommen / und vor dir anbeten, Herr, und deinen Namen ehren, / (10) daß du so groß bist und Wunder tust / und *du allein Gott bist*.»²⁴⁰

... factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium: Die betonte Aussage des Glaubensbekenntnisses, dass Gott der Schöpfer von Allem und Jeglichem ist, lässt sich für die *Zeit* aus unserer Fuge ablesen, wenn wir erkennen, dass wir beim Spielen die sechs Weltzeiten *durchschreiten*, und wissen, dass sie alle zu den *Schöpfungen Gottes* gehören (ausführlicher dazu S. 134f.). Bach hat seine Fuge so angelegt, dass die Themenauftritte 3–7 den fünf Zeiten des AT gelten, danach wird mit weiteren Themenauftritten und auf andere Weise viel ausführlicher und bis zum Ende der Fuge die sechste Zeit, die Zeit der Gnade, dargestellt, die Jesu Erdenleben zum Gegenstand hat. Dem Ganzen ist ein Rahmen gegeben, der die Absicht verdeutlicht. Eingeleitet wird nämlich die Fuge durch zwei Grossthemen (A + O-Themen), die den

239 Gegenüber dem *klassischen* lateinischen Alphabet ist es, wie nicht anders zu erwarten, um den Buchstaben *w* erweitert und hat daher 24 statt 23 Buchstaben. Zur Gematrie Bachs siehe Anhang 2.

240 Zur Bedeutung der Psalmzahlen s. S. 251f. u. 283ff.

Abb. 76,77 → S. 137

Abb. 92 → S. 169

Sohn schon *vor* aller Zeit in seiner Verspiegelung mit dem Vater zeigen (Abb. 76, 77). Und ihr Schluss, noch zur sechsten Zeit gehörig, öffnet sich der siebten Zeit, indem er dem Glauben und der Hoffnung auf die Wiederkunft Christi Ausdruck gibt (Abb. 92). Wir dürfen daher Bachs Fuge den klassischen Darstellungen zurechnen, die das *Sechstageswerk Gottes* und den anschliessenden Ruhetag zu den *sechs Zeiten* des Weltablaufs und der siebten Zeit der ewigen Ruhe in *Parallele* setzen (vgl. zu Augustinus S. 73).

Abb. 68a → S. 108

Dass wirklich alles von Gott *durch Ihn*, Jesus Christus (so das Glaubensbekenntnis an späterer Stelle, so aber auch schon – auf das *Wort* bezogen – Joh 1,3), geschaffen ist, drückt sich im *Mikrokosmos* unserer Fuge darin aus, dass sie durch ein dem Gottesthema nahes *Christusthema* geschaffen ist und auch sonst, selbst wo man es nicht denken würde (*Invisibilia*), aus lauter Christuselementen besteht: Im alttestamentlichen Teil (bis T. 20, 1. Achtel) sind die wenigen Zwischenspiele vom Epiphaniasthema «Wie schön leuchtet der Morgenstern» überzogen und damit entgegen dem ersten Anschein in einen Zusammenhang mit Gott und Christus gestellt: Abb. 68a.²⁴¹ Die Takte 20–22 sind eine in das Zeitalter der Gnade überleitende Darstellung von Gottes und Christi Gnade: S. 127f. Der anschliessende geschlossene Sechzehntelraum (bis Takt 42, 1. Achtel) gehört als Darstellung von Inkarnation, Menschwerdung / Kreuzigung, Grabesruhe, Auferstehung, Thronen im Himmel sowie der Himmelfahrt und ihrer Vorbereitung auch ausserhalb der Themenräume Christus.²⁴² Der dritte Teil (T. 42 bis zum Ende) ist ganz und gar von den verschiedenen Spielarten des Christusthemas beherrscht. Die vier Schlusstakte enthalten nebst der Verlängerung des Gottesthemas durch den Parakleten auch das im Bass stehende einzigartige Schluss«thema»: einen Ausblick auf die Wiederkunft Christi (Abb. 82, 83, schliesslich 98 für das die Entrückung der Lebenden in die Luft andeutende Himmelfahrtsmotiv): Auch das *verborgenste Plätzchen* in der Fuge ist Abbild von Gottes und Christi Wirken.

Abb. 82 → S. 152; Abb. 83 → S. 154

Abb. 98 → S. 180

Das Christusthema selber lässt keinen Ton der A-Dur-Tonleiter unbenutzt. Vor allem aber nimmt es im Ablauf der Fuge von jedem Ton der A-Dur-Tonleiter, sogar von gis (T. 21 Alt) aus, mindestens einmal seinen Ausgang.²⁴³ Dies ist bedeutsam, weil dadurch die Dimension Zeit durch die Dimension *Raum* erweitert wird. Bachs Gottes- und Christusthemen beherrschen unsere Fuge – kleines Abbild der Welt! – nicht nur, indem sie die von Gott geschaffenen Zeiten, sondern dazu auch den gottgeschaffenen Raum ausfüllen, indem sie den ganzen Tonraum von A-Dur von jeder Tonleiterstufe aus abdecken.

Himmel und Erde als Werk Gottes kommen im Gleichnis der Fuge dadurch zum Ausdruck, dass sie sich in Himmels- und in Erdentakte gliedert: 1–3 Himmel (A+O-Themen); 4–19 Erde (Altes Testament); 20–22 Himmel (Vorbereitung der Inkarnation); 23–28 Erde (Inkarnation, Menschwerdung / Kreuzigung, Grabesruhe); 29–32 Himmel (Auferstehung und Thronen); 33–39 Erde (Christus und der Glaube); 39–45 Himmel (davon 39–41 Himmelfahrt); 46–50 Erde (46–48 Tempel, 49–50 Ausgiessung des Heiligen Geistes); 51–54 Erde und Himmel zugleich (Taufe, Kirche, Abendmahl, ewiges Leben, alles in Verbindung mit dem vorausgenommenen, schon in seiner Kirche wirkenden Christus des siebten Weltalters).²⁴⁴

241 Die letzte Zeile des Morgensternliedes mündet ein in eine Darstellung des prophetischen Geistes Christi, auch dies ein klarer Christusbezug: Abb. 68b.

242 Eine Fuge, die den christlichen Schöpfungsgedanken ausdrücken soll, darf keine «Löcher» haben. Sie vermeidet daher Zwischenspiele gänzlich (so die 7-stimmige Credo-Fuge der h-Moll-Messe: Blankenburg, S. 64) oder überdeckt sie wie in unserem Fall anderweitig mit Gottes- und Christusthema (Lied bzw. von Christus erzählende Sechzehntel).

243 Über Einzelheiten S. 134. Streng genommen gehören die vier mit fis beginnenden Einsätze nicht zu A-Dur, sondern zur Paralleltonart fis-Moll. Sie benützen aber, in temperierter Stimmung gesehen, dasselbe Tonmaterial.

244 Der Christusbass der vier Schlusstakte umfasst also Vergangenheit (Reminiszenz an Inkarnation), Gegenwart (Taufe, Kirche und ihre Glieder) und Zukunft (Weltenrichter und Spender des ewigen Abendmahls).

Et in unum Dominum Jesum Christum ... Wie im Präludium, wo ihm das erste Thema zugewiesen ist, spielt Christus auch in der Fuge eine herausragende Rolle. Ihm gehört das Fugenthema, sei es in der gewöhnlichen Quartens- (Abb. 17), sei es in der die Auferstehung anzeigenden Sextengestalt (Abb. 22, auch schon Abb. 20). Ihm gehört ein eigenes Grossthema am Anfang der Fuge und dazu auch das in die Eschatologie hineinreichende Schluss«thema» (Abb. 82), dessen Morgensternteil gehörmässig dem Dominus-Charakter besonders nahe kommt. Ihm gehört darüber hinaus auch der «Gegensatz» an, der in seinen beiden Erscheinungsweisen (Dur: T. 22/23ff. und Moll: T. 33ff.) auf die Umkehrung von sechs Tönen aus dem ersten Präludienthema zurückgeführt werden kann (Abb. 2b). Auch das Glaubenthema des Präludiums (Abb. 4, 19c) und die Glaubensmotive der Fuge (Abb. 19b) sowie die verkreuzten Töne des Liebesthemas (Abb. 5) gehen aus den Christusthemen des Präludiums und der Fuge hervor. Selbst die beiden trinitarischen Gottesthemen beginnen mit einem Christusteil (Abb. 39 und 58).

Der Ehrentitel *Dominus* für Jesus Christus drückt sich in der Zahl 47 aus, die als gematrischer Hinweis (HERR) den Zusammenhang zur Anbetung (*adoratio*) herstellt. Wir fanden die Siebenundvierzig an ganz zentralen Stellen der Fuge: zuerst in Takt 25, nach 46 Inkarnationstönen, für die Note *e* des Kindes bei der *adoratio* durch die Weisen aus dem Morgenland (dieses *e* weist überdies als Dominante von A-Dur auf den dominus hin): Abb. 71; später in den Takten 42f. als Gesamtzahl der Töne der dreifachen Engführung nach der Himmelfahrt (dort spricht die Bibel erstmals von der *Anbetung* Christi durch die Jünger: Lk 24,52): Abb. 56; schliesslich als Zahl für das Zeichen (Kreuz) des Weltenrichters in Takt 52, ebenfalls in Verbindung mit der *adoratio*: Abb. 92.

... Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula: Der zweite Themeneinsatz, der erste Christi, hat wie derjenige Gottes 25 Töne, zeichnet sich also ebenfalls als A+O-Thema aus. Ebenfalls von dreiteiligem Aufbau – wahr Gott + Glaube + wahr Mensch – folgt er in Engführung dem Gottvaterthema, mit Einsatz bei dessen siebtem Ton (*sacer septenarius*)²⁴⁵ im ungewöhnlichen Intervall der Oktav (unisonus, Gleichklang, s.u.), was zweifellos engste Verwandtschaft bedeuten soll (Abb. 39). Ausserdem ergeben sich seine ersten Töne durch eine Doppelspiegelung an einem Kreuz, wodurch das A+O-Thema Christi zum Gottvaterthema in das denkbar engste kanonische Verhältnis tritt (Abb. 76, 77). Dies ist das *unigenitus* und das *ex patre natus*, von dem das Glaubensbekenntnis spricht.

Das *ante omnia saecula* kommt darin zum Ausdruck, dass sich die beiden ersten, Gottvater und Christus gehörenden, ganz besonders ausgestalteten Themeneinsätze auf einen Urzustand beziehen, der vor aller Zeitrechnung liegt. Erst die normalen Themenauftritte III–VII wenden sich der menschlichen Zeitrechnung zu, indem in Übereinstimmung mit den fünf *saecula* (Weltzeitaltern) des Alten Testaments das «normale» Christusthema genau fünfmal auftritt (Abb. 68a), ehe dann mit den Engführungsthemen 8 und 9 das sechste Weltzeitalter, dasjenige Christi, eingeleitet wird.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt: Das *Deum de Deo* und die ganzen verdeutlichenden Aussagen bis zum *consubstantialem Patri*²⁴⁶ sind mit Ausnahme des *Lumen de lumine* bereits in der Engführung und der *Verspiegelung* des Christusthemas am Gottesthema zum Ausdruck gebracht. Das eigens dargestellte *Lumen de lumine* beherrscht das ganze Präludium, indem dessen Hauptthema auf das Morgensternlied zurückgeht (Abb. 65) und sich damit als *Abglanz* vom Lichte Gottes, der selber verborgen bleibt, zu erkennen gibt (Strophe 4 des Morgenstern-

Abb. 17 → S. 39
Abb. 22 → S. 47; Abb. 20 → S. 45

Abb. 82 → S. 152

Abb. 2b → S. 17
Abb. 4 → S. 20; Abb. 19c → S. 42
Abb. 19b → S. 41; Abb. 5 → S. 20

Abb. 39 → S. 68; Abb. 58 → S. 94

Abb. 71 → S. 120

Abb. 56 → S. 92

Abb. 92 → S. 169

Abb. 39 → S. 68

Abb. 76 → S. 137; Abb. 77 → S. 138

Abb. 68a → S. 108

Abb. 65 → S. 105

²⁴⁵ Über den *sacer septenarius* vgl. Walter Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, S. 64 bei der Besprechung der siebenstimmigen Fuge zum Chor «Credo in unum Deum».

²⁴⁶ Das *consubstantialis* ist die Übersetzung des «*homouousios*», das persönlich von Kaiser Constantin 325 in das Bekenntnis von Nicäa eingebracht wurde: Seeberg, Bd. II (3.4.5. Aufl.), S. 42–47.

liedes). Dasselbe gilt für das Schluss«thema» (T. 51f.) wie auch für die Normalthemen der Fuge, die alle als Sternthemen auf dem Weg über das Licht diesen Gottesbezug aufweisen.

Per quem omnia facta sunt: Die Aussage des Symbolum hat ihr Fundament im Johannesprolog und in den sinnverwandten Versen 15–20 (insb. 16) von Kap. 1 des Kolosserbriefes. Im Johannesprolog erscheint Jesus Christus, ohne explizit mit Namen genannt zu sein, mit deutlichem Bezug auf die *Gottesworte im Schöpfungsbericht* (1Mo 1,3.6.9.11.14.20.24.26) als das *Wort*, das von Uranfang an bei Gott war und mit Gott im Innersten eins ist und durch das *alles geschaffen* ist (Erklärungsbibel im Anschluss an Joh 1,5). *Andreas Werckmeister*,²⁴⁷ der in den Schwingungsproportionen der Obertonreihe das Walten göttlicher Ordnung sieht, nimmt für die in ihr an erster Stelle erscheinende Oktave den Gedanken auf: «Also kan auch der Spruch Joh. 1. Im Anfang war das Wort ausgedeutet werden. Die Unitæet bedeutet den Anfang / die Zahl 2. stellet vor / das Wort welches ist Christus der vom Vater in Ewigk. gebohren.» Und: «Die Zahl 2. wenn sie mit der vorigen Unitæet 1. als eine *Proportion* gegen einander gehalten wird / bedeutet das Ewige Wort / welches ist Gott der Sohn / wie nun die 1. und 2. die vollkommeneste *Harmoniam* machen / daß sie gleichsam als ein *Unisonus* klingen. Also sind die beyden Personen der GOTTheit ein ander so nahe verwand / daß der Sohn saget: Ich und der Vater sind eins / item wer den Sohn siehet der siehet den Vater.» Bachs gleich zu Beginn der Fuge gezeigte Verspiegelung des Christus- am Gottesthema (Christus als *Ebenbild* des unsichtbaren Gottes: Kol 1,15) und natürlich auch der Unisonus (der Oktavabstand beim Einsatz des Christusthemas) sind der musikgewordene Ausdruck dieses Uranfangs in der Unität und der aus ihr abgeleiteten Zwei. Bach geht aber noch einen Schritt weiter. Sein die Fuge vor aller Zeit eröffnendes Gottesthema führt die erste Zeile des Morgensternliedes mit sich: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Darin ist bereits das *Licht* angesprochen, mit dem das Schöpfungswerk *beginnen* wird: *Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht*. Wenn ab Takt 4 das Christusthema in normaler Gestalt – immer mit seinem Anklingen an das Lied vom Morgenstern und mit seinen Insignien der Göttlichkeit: dem Einzelton und den drei trinitarischen Pausen – über die fünf Zeiten des AT hinzieht (Abb. 68a) und anschliessend zum wichtigsten Darsteller der *sechsten* Zeit wird, bleibt in ihm darum immer auch die Erinnerung an das mit der Erschaffung des Lichts begonnene *Sechstageswerk* Gottes wach. Gott als *factor caeli et terrae* und Christus, *per quem omnia facta sunt*, gehören auch in unserer Fuge zusammen. Dass auch das letzte Plätzchen in ihr einen Christus- oder Gottesbezug aufweist (s.o.), ist der Tribut Bachs an das *Wort* (d.h. an Jesus Christus): «Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist» (Joh 1,3).

Abb. 68a → S. 108

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Bach legt die Inkarnationsaussage in den *Erstaufrtritt des Gegensatzes*, der darum seine 46 Töne erhält (Abb. 25). *Sechsendvierzig Jahre* benötigte nämlich der Tempel für seine Herstellung (Joh 2,19–22), womit er auf die Anzahl der *Tage* vorauswies, die der Herr für die Vollendung seines Körpers benötigen werde. *Quot anni fuerunt in fabricatione templi, tot dies fuerint in corporis Domini perfectione*, hat *Augustinus* den Gedanken formuliert. Nicht zuletzt durch Augustins Interpretation ist die Sechsendvierzig in der christlichen Theologie zur Inkarnationszahl geworden.²⁴⁸

Abb. 25 → S. 51

247 Andreas Werckmeister, «Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Allgemeine Vorstellungen / wie die Musica einen Hohen und Goettlichen Ursprung habe ...», Quedlinburg 1707 (Verlag Theodor Phil. Calvisius), S. 120 für das erste, S. 92 für das zweite Zitat. 1970 Nachdruck bei OLMS im Sammelband «Andreas Werckmeister, Hypomnemata Musica und andere Schriften». Das Riemann Musiklexikon vermerkt im Personenteil zu Werckmeister: «Die Verbindung zu Bach und seinem «Wohltemperirten Clavier» läuft über J. G. Walther, der 1704 W.s Schüler war.»

248 Siehe S. 51f. Ähnlich Meyer / Suntrup, Sp. 730.

Das *Vorgehen* Bachs, die Inkarnationszahl in seine Komposition einzubringen, ist von der Idee her so einfach wie genial. Er gibt den sechs Silben des *et in-car-na-tus est* die Töne fis-e-d-cis-d-e und erreicht damit, dass das sechstönige Kernmotiv genau mit der Sprachmelodie übereinstimmt. Es tönt aus den Noten ganz vernehmlich: *Et incarnatus est*. Dieses Kernmotiv ertönt insgesamt siebenmal, anfangs noch sprachnahe, dann immer exaltierter. Der Schluss kehrt mit vier Tönen wieder an den Anfang zurück. Die zahlensymbolisch wichtige Sechsvierzig ist erreicht, die *Hauptaussage* gemacht. Und sie singt!

Die ganzen *Begleitaussagen* liegen ein «Stockwerk» höher, kommen aus dem Himmel herab (*de Spiritu Sancto, de caelis*). Dies wird dadurch erreicht, dass unmittelbar vor der Sechzehntelkette ein Fugenthema – es ist ein Gottesthema – so zu Ende geführt wird, dass von oben ein gut hörbares Leiterchen in die Sechzehntelkette hinein entsteht. Nehmen wir zum «Alt» der Inkarnationstöne fis-e-d-cis-d-e das vorangegangene, mit ihnen verschmelzende gis dazu, so ergibt das Ganze genau die über fünf Töne absteigende Figur, die mit den Ausgangspunkten e bzw. h in den Takten 49 / 50 (50: Pfingsten) und schon 29/30 (Ostern) an ihrem Herabsteigen als *Heilig-Geist-Motiv* zu erkennen war (Abb. 20, 22, 30). Als *atmendes* Geistmotiv war uns diese Quinte schon in den Zwischenspielen unseres *Präludiums* begegnet, und gleichlautende atmende Quinten liessen sich auch im Orgelwerk *Fantasia super Komm, Heiliger Geist* erkennen, womit wir sie als Geistquinte fixieren konnten. Gehen wir einen weiteren Schritt zurück, so entsteht aus der Quinte gis-fis-e-d-cis-(d-e) die *Sexte* a-gis-fis-e-d-cis-(d-e), die Bach mit Vorliebe benützt, um das *Herabsteigen Christi aus dem Himmel* auszudrücken, was sich an vielen Beispielen aus dem Umfeld des Weihnachtsliedes «Vom Himmel hoch, da komm ich her» aufzeigen liess (Abb. 31 und die weiteren im Text angeführten Beispiele). Mit einem dritten Schritt zurück erhalten wir schliesslich die Folge e-a-gis-fis-e-d-cis-d-e und sehen und hören *Maria*, die uns mit den Tönen des Magnificatbeginns präsentiert wird (Abb. 33 und 34). Das Inkarnationsmotiv erwächst also aus dem aus einer höheren Sphäre hinunterkommenden Geistmotiv (*de Spiritu Sancto*), und das Geistmotiv selber kommt noch höher vom Himmel, d.h. aus der Sphäre Gottes, herab. Bach zeichnet mit dieser grossartigen Konstruktion das *descendit de caelis*. Von dieser höchsten Höhe schreitet Christus herab, ehe er die Erde erreicht und inkarniert wird. Maria wird zwar mit den Tönen des Magnificatbeginns vorgestellt, aber diese Töne jubeln noch nicht wie im Magnificat, sondern sind noch ganz zurückgehalten – verdeckt («überschattet» heisst es in Lk 1,35) von den drei göttlichen Motivsträngen, weshalb man sie nur mit Mühe wahrnimmt (Abb. 34). Nicht einmal ihr erster Ton ist selbständig, er ist Teil des Gottesthemas. Die Maria unserer Fuge ist noch ganz die *Maria der Verkündigung*, von *ihr* nimmt die Inkarnation ihren Ausgang. Dass die dem Inkarnationsmotiv vorgelagerten Töne e, a und gis einem überirdischen Bereich entstammen, macht Bach deutlich, indem er sie als Soprantöne gegenüber einem Alt (fis-e-d-cis-d-e) absetzt, der, wie der Beginn von Takt 25 zeigt, in Wirklichkeit schon ein Sopran ist. Durch das «Tieferlegen» dieses Soprans, der dadurch das Erscheinungsbild eines Alts bekommt, wird Raum geschaffen für einen Sopran, der unübersehbar über diesem Sopran liegt. Es entsteht ein Fenster in den Himmel hinein: Die langgezogenen Töne e, a und gis gehören nicht einem gewöhnlichen «Erden»-, sondern einem überhöhten Sopran, einem *Himmelsopran*, an (Abb. 32, im «Urtext der Neuen Bach-Ausgabe» verdorben).

Propter nos homines et propter nostram salutem: Wir hatten S. 64–66 gesehen, dass Bach gleich zu Beginn seiner Fuge ganz bibelkonform Gottvater als Liebe darstellt (dis-gis-e-a), die sich in der Sendung seines Sohnes kundtut (a-gis-fis-h^{eingeschoben}-e-d-cis-d^{is}-e: Vom-Himmel-hoch-Sexte). Betrachten wir uns diese Passage Note für Note, so erkennen wir, dass sie, nur in Achteln anstatt in Sechzehnteln, die ganze *Inkarnation* vorwegnimmt, die sich später in den Takten 22/23ff. abspielen wird, nämlich: das *Inkarnationsmotiv* (fis-e-d-cis-d^{is}-e), die *Geistquinte* (gis-fis-e-d-cis-d^{is}-e), die *Vom-Himmel-hoch-Sexte* (a-gis-fis-e-d-cis-d^{is}-e) und sogar das *Marienmotiv* (e-a-gis-fis-e-d-cis-d^{is}-e), das Maria im Himmel neben den Erlöser plaziert.

Abb. 20 → S. 45; Abb. 22 → S. 47
Abb. 30 → S. 57

Abb. 31 → S. 58

Abb. 33 → S. 60; Abb. 34 → S. 61

Abb. 34 → S. 61

Abb. 32 → S. 59

Der Vorzugsplatz Mariens ist schon in der Liturgie zum Fest der unbefleckten Empfängnis der allerseligsten Jungfrau Maria (8. Dezember) festgehalten. «Weil die allerseligste Jungfrau *im Plane Gottes* von Ewigkeit her mit dem Erlöser verbunden war, wendet die Kirche in der Lesung Worte, die eigentlich von der unerschaffenen göttlichen Weisheit gelten, auf Maria an», bemerkt dazu das *Sonntagsmessbuch von Schott*. Die Gestaltung Bachs, die die Inkarnation des Gottessohnes schon in das Gottesthema selber hineinsetzt, ist Ausdruck dieses Planes Gottes. Dieser Plan Gottes ist aber nichts anderes als sein schon längst vor der Schöpfung zur Errettung der Menschen gefasster Heilsplan. Augustinus nennt ihn *dispensatio temporalis* und unterscheidet klar «zwei kohärente Akte, zum einen den überzeitlichen Willen Gottes, in Zeit und Menschenwelt einzugreifen, zum anderen die Realisierung dieses Willens im zeitlichen Vorgang der Inkarnation».²⁴⁹ Bachs Vorwegnahme der Inkarnationstöne im Gottesthema ist darum eine Umsetzung des *propter nos homines et propter nostram salutem* in höchster Perfektion.

Abb. 71 → S. 120

Et homo factus est: In einem wunderbaren Bild, einem der detailreichsten in diesem ausserordentlichen Werk, zeigt Bach die Menschwerdung Christi. Er zeigt sie uns in einem Epiphaniabild. Wir sehen den Stern an Weihnachten über Jerusalem leuchten und sehen hinter und unter ihm die Weisen versammelt, die daran sind, nach Bethlehem aufzubrechen (Abb. 71). Genau an Epiphania (6. Januar) wird der «westwärts» über den Himmel ziehende Stern über dem Haus in Bethlehem stehen, und die Weisen werden, einer nach dem andern, in das «Haus»²⁵⁰ eintreten und das Kind zusammen mit seiner Mutter «finden». Das Kind ist, abgesehen von seiner aus dem Haus hinaus führenden Verbindung mit dem Stern (Thementöne!), mit einer einzigen Note e (*Dominante* von A) als *dominus* dargestellt (T. 25), Maria ist für die von rechts («Osten») kommenden Weisen am nicht ganz einfach zu identifizierenden Magnificatmotiv zu erkennen (sie musste «gefunden» werden, und es brauchte, wie S. 121 gezeigt, Weise dazu). Das ebenfalls von rechts nach links zu lesende «Nach dir, Herr, verlangst mich» verbindet Caspar, Melchior und Balthasar und dazu auch den Betrachter, der an der Szene teilnimmt, mit dem Christuskind. Caspar befindet sich ihm bereits gegenüber, und wir können uns vorstellen, wie er ihm, dem Herrn (HERR: 47), huldigt (Abb. 71). Das Kind und Maria sind gross (Achtel), die Weisen klein (Sechzehntel) gezeigt.²⁵¹ Diesem Bild überlagert ist eine Darstellung, die den Heiligen Geist von oben wie eine Taube in Christus hineinschiessen lässt: eine mit einem *saltus duriusculus* verbundene *Katabasis* über fünf Töne (Abb. 79, linker Teil). Angesprochen ist damit die Taufe Jesu im Jordan, die er zwar erst mit dreissig Jahren empfing, die aber als Epiphanie ebenfalls zu den Festhalten von Epiphania gehört.

Abb. 79 → S. 142

Vorbereitet wird diese sich an Matthäus orientierende Epiphaniadarstellung durch das Epiphanielied «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Bach lässt das Morgensternlied im Gottesthema (Einsatz 1 der Fuge) entspringen und danach Zeile für Zeile die «alttestamentlichen» Einsätze 3–7 des Fugenthemas oben in der Höhe begleiten (T. 1–19, Abb. 68a). Im Lied sehen wir das Christuslicht über unsere Fuge hinwegziehen, und es wird die Prophetie Jesajas, der das Christuslicht und bereits auch den Zug der Weisen aus dem Morgenland kommen sieht, nachvollziehbar. Bachs Musik ist geradezu bildlich abgestimmt auf Jes 60,1–6 und Mt 2,1–12, die beiden wichtigsten liturgischen Texte zu Epiphania.

Abb. 68a → S. 108

249 Karl-Heinz Schwarte, AL 2, Sp. 494 (Art. «dispensatio»).

250 Hebräisch bajit oder bet bedeutet «Haus», lechem «Brot», betlehem daher «Brothaus». Christus, «Brot des Lebens» (Joh 6,35.48ff.), ist also schon im «Brothaus» geboren. Unser Wort «Stall» ist daher nicht ganz adäquat, trotzdem möchte man es nicht gerne missen, weil es mit eigenen lieben Kindheitserinnerungen angereichert ist.

251 Abstufung nach Wichtigkeit, wie auch auf Bildern oft zu sehen.

Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est: Alle diese Aussagen werden durch eine Umdeutung des vollkommen doppelsinnigen Weihnachtsbildes abgedeckt (vgl. Abb. 71 mit der nun massgeblichen Abb. 78). Mit der über das ganze Land kommenden Finsternis (Lk 23,44.45) wird unser «Weihnachts-takt» (25) zu einem ganz gewöhnlichen Takt verdunkelt, und wie die Sonne verliert der Morgenstern seinen Schein. Die drei Engführungsthemen, eben noch als Trinitätshinweis Hinweis auf die Göttlichkeit des Kindes, werden jetzt zu einer gewöhnlichen Trias umfunktioniert, die den *Menschen* Jesus Christus wie alle Menschen nach Geist, Seele und Leib umschreibt (Abb. 78). Dieser Jesus Christus, dargestellt durch seine drei enggeführten Themen, muss *ansteigen*, damit er dem Johannes-Evangelium gemäss «von der Erde erhöht werden», d.h. am *Kreuz* seine Verherrlichung erfahren und die Menschen zu sich hinaufziehen kann (Joh 3,14.15 8,28 und vor allem 12,32.33). Erkennen wir erst einmal den im Johannes-Evangelium ruhenden Hintergrund der ansteigenden Bewegung, können wir leicht den *Stamm* eines bisher verborgen gebliebenen, senkrecht stehenden Kreuzes erkennen. Er wird durch die Noten fis, fis und a des 7. Achtels (sacer septenarius) von Takt 26 gebildet. Es ist genau der Ort, an dem im Weihnachtbild Christi Stern, der Morgenstern, hoch über Jerusalem stand. Den Querbalken des Kreuzes wird man sich, mit grösseren Toleranzen nach oben und unten, etwa auf der Notenlinie fis vorstellen (natürlich als breiten Balken, nicht als Linie). Während seine Ausdehnung nach links noch offen bleiben muss (für die Lösung s. Abb. 81a und b), ist diejenige nach rechts durch das *passus est* des trillo und die anschliessende Sechzehntelkette gegeben (s.u.). Damit haben wir den Kern der Aussage, den *Crucifixus*, gefunden. Das *pro nobis* wird durch das über dem Stamm des Kreuzes aufscheinende PNC (31. Note, gematrisch aufgelöst) sowie durch die 23 Töne des Sopranthemas vermittelt (Psalm 23, lutheranisch gezählt: guter Hirte, der nach Joh 10,11 für seine Schafe das Leben lässt). Das *etiam* («sogar» gekreuzigt) ist zur Geltung gebracht, indem Inkarnation und Kreuzigung (gewissermassen eine Steigerung) in dasselbe Bild gebracht sind und die Inkarnation mit allen ihren Einzelheiten schon auf einem Arm des über die Takte 23–28 laufenden sechstaktigen Kreuzes präsentiert wird (Abb. 24).

Abb. 71 → S. 120

Abb. 78 → S. 140

Abb. 81a, b → S. 146f.

Abb. 24 → S. 50

Passus est: Nicht nur der Morgenstern, auch Christus selber leuchtet (Joh 8,12). Das Ende des trillo, der im Epiphaniabild den Morgenstern leuchten liess, bezeichnet daher im Todesbild das Ende des Leuchtens Christi: seinen Tod, das *passus est*. Noch deutlicher wird dieses *passus est* gezeigt in den gleich anschliessenden Soprantönen e-fis-gis-e-gis-a-h (Geistquinte) von Takt 27, einer *Anabasis*, die Geist und Seele Christi himmelwärts aufsteigen lässt. Diese Anabasis ist das genaue Gegenstück (*ἀντίθετον*, Antitheton) zur vorherigen *Katabasis mit saltus duriusculus*, der bei der Taufe den Geist als Taube in Christus hineinschiessen liess (Abb. 79). Daraus, dass die Anabasis schon im Alt von Takt 25–27 angelegt ist (angekreuzte Noten), dürfen wir schliessen, dass sich Bach auf Lk 23,46 bezieht: «Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!». So ist denn aus dem Morgenstern das *passus est* geworden, und hinter der 48 des INRI (Abb. 78) erkennen wir nun auch *Pontius Pilatus* als dessen *Urheber* (Joh 19,22: «Was *ich* [Pontius Pilatus] geschrieben habe, das habe *ich* geschrieben.»).

Abb. 79 → S. 142

Abb. 78 → S. 140

Das *et sepultus est* ist dem Bass als der Körperstimme zugeteilt. Es beginnt mit den Noten a-gis-fis nach dem Stamm des Kreuzes und wird durch den *Zweitaustritt des Gegensatzes* dargestellt (Abb. 81a). Die Melodie ist daher die des *et incarnatus est*, sie ist aber um ein Sechsergrüppchen und demzufolge auf 40 Töne verkürzt. Der in der Bibel öfter als Zeitspanne vorkommenden Vierzig haftet etwas Diesseitiges, Unvollkommenes an.²⁵² Geradezu als «*klassische Zahl der Vergänglichkeit*» bezeichnet sie *Cornelius Mayer*, der sie im Zusammenhang mit Augustinus behandelt: «Die *Vierzig*: Wegen des die Vielfalt und die Veränderung versinnbildenden *Faktors Vier* ist sie die *klassische Zahl der Vergänglichkeit* und in diesem Sinn Symbol der in der

Abb. 81a → S. 146

252 Meyer / Suntrup, Sp. 710ff.

Inkarnation gipfelnden *dispensatio temporalis*. Stets bringt sie eine gewisse Dürftigkeit zum Ausdruck, was die Bibel durch das vierzig tägige Fasten hervorragender Gestalten, vor allem des Herrn gleichsam bestätigt.»²⁵³ Die Darstellung des *Sepultus* baut sich daher richtig auf der Vierzig auf – *darum* die Verkürzung des zweiten gegenüber dem ersten Auftreten des Gegensatzes. Jesus Christus musste *inkarniert* und sogar *begraben* werden: dies die Aussage der gleichbleibenden Melodie mit ihren verschiedenen Längen. Dass diese Deutung zutrifft, bestätigt gleich die nächste Note, das e im Bass, das als *rechte Hand Gottes* (H) die Auferstehung einleitet (Drucke untauglich, im Faksimile anzusehen: Abb. 81a). Dieses e korrespondiert mit dem e, Hand Gottes, in die der Gekreuzigte seinen Geist befahl (T. 27, Sopran, 4. Sechzehntel: Abb. 81a).

Abb. 81a → S. 146

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas: Abermals in einem Kreuz wird nach gut zwei Takten für die Grabesruhe in den Takten 29 und 30 die *Auferstehung* dargestellt (Abb. 81a und b). Die Auferstehungsfigur besteht aus zwei hintereinander angeordneten achttönigen Fugenthemen, das erste (T. 29) in der unteren Stimme und in A-Dur, das zweite (T. 30) in der oberen und in D-Dur. Beide haben Sexten- statt Quartensprünge, wodurch sich eine ausgedehnte, himmelwärts laufende Bewegung im Umfang von nahezu drei Oktaven ergäbe, hätte Bach sie nicht auf den Umfang des Clavichords zurückgenommen (die unkorrigierte Bewegung ist bei der Parallelstelle T. 49 und 50 zu sehen). Mit der beschriebenen Auferstehungsfigur *verkreuzt* ist eine Abwärtsbewegung, die aus einem Geist- samt angehängtem Wassermotiv besteht und zuerst zum einen, dann zum anderen Themenauftritt erklingt. Mit unserer Auferstehungsfigur befinden wir uns an *Ostern*, dass dort auch schon der Geist bläst, ist in Joh 20,21–23 gesagt. Der *Auferstehende* ist in einmalig schöner, extrem versteckter Weise aus der Figur des *Crucifixus* abgeleitet (Abb. 81b). Beide sind mit genau denselben Noten dargestellt, diese sind jedoch einer sehr schwer zu durchschauenden Rechts-Links-Innen-Aussen-Oben-Unten-Vertauschung unterzogen. Was resultiert, ist eine Überführung des rechtwinkligen senkrechten in ein x- oder chiförmiges Kreuz. Die Note a, Haupt des Gekreuzigten, wird dabei zum *Zentrum* des Auferstehungskreuzes. Der Gekreuzigte und der Auferstehende sind durch die *Inkarnationsmelodie* miteinander verbunden. Die im Bass (Körperstimme) liegende Inkarnationsmelodie ist aber von 46 auf 40 Töne verkürzt, wodurch sich ihr der Gedanke der *vanitas* (Hinfälligkeit) mitteilt und sie zur *Sepultus*-Darstellung werden kann. Dem *Sepultus* ist, wie schon gezeigt, die rechte Hand Gottes entgegengestreckt.

Abb. 81a, b → S. 146f.

Abb. 81b → S. 147

Tertia die: Die Zeitangabe muss wohl der *Sepultus*-Darstellung entnommen werden. Die vierzig Töne als nach *Stunden* bemessene *Grabesruhe* umzudeuten, schiene mir trotz der guten zahlenmässigen Übereinstimmung wenig überzeugend zu sein.²⁵⁴ Ich neige deshalb dazu, wie gelegentlich an anderen Stellen eine Übereinstimmung von Takt und Tag anzunehmen. Die 2 5/16 Takte dürften dem *tertia die* in etwa entsprechen. Eine kleine Unsicherheit bleibt wohl bestehen.

Secundum scripturas: Die «Schriften»: das Alte Testament, darunter insbesondere auch der Psalter, gelten als durch den Geist «in-spiriert». Bach zeigt uns ganz am Ende des *alttestamentlichen* Teils der Fuge (T. 18f.) anstatt des undarstellbaren Konglomerats der «Schriften» den die Inspiration verleihenden *Christus*-Geist selber, der bereits von der Auferstehung weiss (so 1Pt 1,10–12): Christus-Vorspann dis-fis + Geistnoten h-a-gis-fis-e, mit Einschubung der Auferstehungsnoten nach dem mittleren Ton gis, also: h-a-gis-[fis-a-dis-h-gis-cis]-fis-e, insgesamt 13 Noten, Abb. 68b.

Abb. 68b → S. 109

²⁵³ Mayer, Zeichen II, S. 431.

²⁵⁴ Meyer / Suntrup, Sp. 990 geben als Möglichkeiten für die Bemessung der Grabesruhe 33, 36, 40 und 72 Stunden an und belegen sie mit Literaturhinweisen. Einfach die 40 als passend auszuwählen, wäre aber kaum statthaft, schon das Umrechnen in Stunden wäre wohl ein Ausweichen vor dem von «Tagen» sprechenden Text.

Sedet ad dexteram Patris: Reizvoll gezeigt ist in den Takten 31 und 32, also gleich im Anschluss an die Auferstehung und nicht erst nach der Himmelfahrt, das Thronen Christi zur Rechten des Vaters (Abb. 46). Bachs Umstellung in der Reihenfolge macht Sinn: So sieht *P. Benoit* Sp. 740 des Bibel-Lexikons mit vielen «die Auferstehung Christi und sein Sitzen zur Rechten Gottes als zwei untrennbare Aspekte ein und desselben glorreichen Triumphes». Für das *Thronen* (*sedere*, erhöhtes Sitzen) greift Bach auf die ersten sechs Töne zurück, die an die Pause des ersten Präludienthemas anschliessen. Diese Töne (e-fis-g-a-g-fis), deren Umkehrung für die Fuge bereits das Inkarnationsmotiv ergeben hatte, werden für das Thronen *recto* (in Normalrichtung) verwendet, aber um *einen* Ton erhöht. Es ergibt sich die Folge fis-g-a-h-a-g, zu finden im *Bass* Takt 31. Anschliessend folgt wieder das «Vom Himmel hoch ...», auch es erhöht um einen Ton. Eingerahmt ist die Figur von zwei siebentönigen Posaunenmotiven im Bass, das eröffnende ausgerechnet zu Beginn von Takt 31 (31 = PNC = Pro Nobis Crucifixus): fis-g-a-fis-e-d-a!! , das schliessende am Ende von Takt 32: fis-g-a-fis-g-a-d!! (für die Posaunen siehe Abb. 23a).

Abb. 46 → S. 79

*Zur Rechten des Vaters:*²⁵⁵ Die Engführung der *Oberstimmen* beginnt ungewöhnlicherweise mit einem (verkürzten) *Christusthema*, das den Einzelton und die drei Pausen aufweist und in das österliche Halleluja ausmündet (Sopran). Das andere Thema, genau ein Achtel später, hat in der Mitte die Liebestöne d-g-e-a, die es als Gottesthema ausweisen. Gott lässt hier Christus den Vortritt, bildlich gesprochen: Christus erscheint dem Betrachter in den Noten links, sitzt also, weil wir seitenverkehrt sehen, in Wirklichkeit rechts. Im Wechsel der Stimmen werden, nicht sofort sichtbar, nochmals die Auferstehungssexten cis-a-d-h-e-cis erinnert.– Dass das Gottesthema mit einer Note a anstatt erst mit d beginnt, ist solange irritierend und zerstört für den Musiker dieses Thema und damit die Engführung, bis man merkt, dass Christus nicht einfach rechts neben dem Vater, sondern zu dessen *rechter Hand* (*ad dexteram Patris*) sitzen soll. Das dem Gottesthema vorgelagerte a ist daher als Hand Gottes zu verstehen. Sie braucht es, damit der Text des Symbolum Nicenum akkurat umgesetzt ist. Das Symbolum nimmt den Gedanken aus Psalm 110 (kath. 109), einem «Psalm Davids»: Der HERR sprach zu meinem Herrn: «Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße mache.» (Abb. 44)

Abb. 23a → S. 48

Da das von Bach vor das Gottesthema gesetzte Achtel-a musikalisch im Grunde nichts bringt, das nicht schon im Sechzehntel-a des Basses vorhanden ist, aber doch seiner Stellung nach den rechten Arm Gottes bedeuten muss, wird man es als eine *Hand* einfachster Art verstehen, als eine Kopula, die mit den Gottesnoten verbunden ist und sich den Christusnoten entgegenstreckt. Vielleicht wird man auch annehmen dürfen, dass die durch das Notenbild vorgeschriebene Bewegung der rechten Hand / des rechten Armes des Spielers als Gebärde verstanden sein will, die das Tätigwerden des rechten Armes Gottes zu symbolisieren hat. Was die Deutung ausmacht, ist jedenfalls nicht so sehr die Note selbst als ihre an der Stielung erkennbare Verbindungsfunktion bzw. die durch sie ausgelöste tonlose Bewegung.²⁵⁶

Abb. 44 → S. 76

Et ascendit in caelum: Wie die Auferstehung drückt sich auch die Himmelfahrt Christi in einer ansteigenden Sexte aus. Die Bewegung verläuft aber nicht sprunghaft, sondern ist, angepasst an die Vorstellung eines Emporsteigens, mit Sekundenschritten ausgefüllt. Auch sie wiederholt sich dreimal, das dritte Mal nur noch als Quinte (Beginn Takt 39, 8. Sechzehntel: Abb. 53). Dass die Bewegung sowenig wie

Abb. 53 → S. 83

255 Kann der omnipräsente Vater überhaupt eine Rechte haben? Siehe dazu den Artikel «Dexter – sinister» von Ansgar Franz in AL 2, Sp. 367. Für Bach ist der Text des Symbolum nicht zu hinterfragen, sondern umzusetzen, er zeigt daher dieses Rechts-Links-Verhältnis.

256 Die grössten gebärdenhaften Bewegungen im Klavierwerk Bachs dürften wohl in den sich steigenden langen und ausgeprägten Überkreuzungen der Hände und Arme in den Goldberg-Variationen zu finden sein. Sind sie nur virtuose Spielerei? Oder sind es Begegnungspunkte mit der symbolischen Gebärdensprache der Kirche? Über Bewegungen des Violinbogens als Gebärdensprache vgl. Thoenes, *Sonata a-Moll, Eine wortlose Passion*, S. 69. Über die Gebärdensprache der Kirche vgl. etwa Romano Guardini, *Von Heiligen Zeichen*, Mainz (Matthias-Grünwald-Verlag) 1927.

die Auferstehungsbewegung mit einer von den drei trinitarischen Pausen gefolgt Einzelnote beginnt, erklärt sich damit, dass beide Vorgänge, jedenfalls deren Auslösung, Christus als Menschen – seine Göttlichkeit «ruht» derweil (sog. Kenosis) – und nicht schon als göttliches Wesen betreffen. Wäre Christus schon Gott, entfiel der Anlass für die Erhöhung. Wegen des tonleiterartigen Aufbaus der Figur beträgt der Höhengewinn der 18 Töne am Schluss nur wenig mehr als eine Oktave. Die Himmelfahrtsfigur ist als *Anabasis* («Aufstieg», *ascensio*) gewissermassen die Antwort auf die ausgedehnte *Katabasis* («Abstieg») des Basses in den Takten 36–38/9. Mit ihrem Beginn 10 Takte vor den Pfingsttakten 49/50 könnte man sie, wenn man eine Entsprechung von Takt und Tag annehmen darf, als standortrichtig ansehen. Vom Textablauf des Symbolum Nicenum aus gesehen, kommt diese Figur indessen verspätet, nämlich erst nach anstatt vor dem *sedere*. Sie ist dafür gut eingebettet in die Abschiedsreden Jesu der nachösterlichen Liturgie (insbesondere Sonntag *Jubilate*), indem ab Takt 36 gezeigt ist, wie Christus trotz des Abstiegs in die grösste Tiefe in einer dreifachen *Gradatio* (h, cis, d) den Glauben nach oben zieht (Abb. 52). Die Abschiedsreden Jesu gelten der Bewältigung der Glaubenskrise der Jünger angesichts der bevorstehenden Trennung. Die Liturgie greift auf sie, die eigentlich vor der Passion gesprochen sind, vor Himmelfahrt, wo der Abschied ein endgültiger wird, zurück. Entsprechend der biblischen Vorgabe begnügt sich Bach nicht damit, Jesus einen *abstrakten* Glauben nach oben ziehen zu lassen, sondern weitet seinen Kanon so aus, dass auch die Jünger in den Aufstieg einbezogen sind (Achtelnoten im Sopran der Takte 36–38/9, Abb. 52 und 54). Es sind ihrer elf – die Nachwahl für Judas ist noch nicht vollzogen –, wie das Mk 16,14 vorgibt: «Zuletzt, als die Elf zu Tisch saßen, offenbarte er sich ihnen und schalt ihren Unglauben und ihres Herzens Härte, daß sie nicht geglaubt hatten denen, die ihn gesehen hatten als Auferstandenen.» In V. 19 fährt Markus fort: «Nachdem der Herr mit ihnen geredet hatte, wurde er aufgehoben gen Himmel und setzte sich zur Rechten Gottes.» Wie bei Markus geht also auch bei Bach der Himmelfahrt *unmittelbar* eine Darstellung der Elf voraus, die ein letztes Mal im Glauben unterwiesen werden. Der Kreis der Jünger wird noch dadurch ausgeweitet, dass – ähnlich wie in der Lutherpredigt zu *Jubilate*, s. S. 86 – in den Christusnoten der Takte 33–41/2 die Zahl aller Seligen (153 Fische), d.h. der Kirche, aufscheint (Abb. 55).

Abb. 52 → S. 82

Abb. 52 → S. 82; Abb 54 → S. 87

Abb. 55 → S. 90

Abb. 56 → S. 92

Bei der Weiterführung der Fuge mit der 47-tönigen Dreifachengführung der Takte 42f. (Abb. 56) dürfte es sich um eine Darstellung Christi als trinitarische Person handeln, die Zahl 47 gematratisch (HERR), vor allem aber auch als Verweis auf *Psalm* 47, V. 6–8 und 10 verstanden, der schon sehr früh auf Christus und auf seine Himmelfahrt bezogen wurde.²⁵⁷ Die 47 der Engführung stimmt als Zahl des *anbetungswürdigen Herrn* überein mit der wichtigen Lukasstelle Lk 24,50ff.,²⁵⁸ die das Himmelfahrtseignis mit der erst- und einmaligen *Anbetung* Jesu durch seine Jünger enden lässt.

Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: Auf völlig überraschende und wunderbare Weise stellt Bach in den vier Schlusstakten, die der Musikwissenschaft nicht mehr als eine Coda oder Reprise sind, Christus unverwechselbar als *Weltenrichter* dar (Abb. 61 und 82). Am unmittelbarsten geschieht dies im mittleren Teil des Bildes, d.h. in den Tönen 18–41 des in Takt 51 (3. Sechzehntel) anhebenden Basses, die in einer *vierfachen Kaskade des Geistmotivs* (G1–G4) sein Her-

Abb. 61 → S. 97

Abb. 82 → S. 152

257 Schon Augustinus bezieht diesen Psalm (bei ihm Psalm 46) auf Christus und seine universale Herrschaft, s. Michael Fiedrowicz im Artikel «Enarrationes in Psalmos», in: AL 2, Sp. 850. Über seine Bedeutung in christlicher Sicht als *Himmelfahrtspsalm* s. Vorbemerkung zu Psalm 47 in der Stuttgarter Erklärungsbibel.

258 «Wichtig»: Die Theologen gewichten die Lukasstelle viel höher als diejenige des Markus, die sie für eine spätere Einschlebung halten. Bach stellt beide dar, Markus mit den elf Jüngern (von Lukas nicht ausdrücklich erwähnt), Lukas mit der Anbetung (nicht ausdrücklich, aber in der Herrenzahl 47 der nachfolgenden Engführung).

abkommen in den Wolken zur Erde zeigen, wie dies Mt 24,30.31 beschreibt: «Und dann wird erscheinen das *Zeichen des Menschensohns* am Himmel. Und dann werden wehklagen alle Geschlechter auf Erden und werden sehen den Menschensohn kommen auf den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den *vier Winden*, von einem Ende des Himmels bis zum andern.» Wie es das *iterum* (wiederum, abermals) des Glaubensbekenntnisses sagt, handelt es sich um eine *Wiederkunft*. Daher die hauptsächlich in der ersten und in der letzten Kaskade zu beobachtende Ähnlichkeit mit dem Anfang der Inkarnationsbewegung der Takte 22/23: Deren Grundmotiv fis-e-d-cis-d-e wird beibehalten, beginnt nun aber mit einem Heilig-Geist-gis, und in der letzten Kaskade ertönt gar das «Vom Himmel hoch», die Himmelstöne a-gis jetzt den Inkarnationsnoten vorangestellt und in sie integriert. Der Unterschied zu den Takten 22/23 ist trotz des offensichtlichen Anklanges bedeutend, indem nun viermal die *Geistquinte* – sonor im Bass!²⁵⁹ – erklingt, wodurch dieses Kommen eine ganz neue, herrschaftliche, geistbetonte Qualität erhält.²⁶⁰ Auch das Einsammeln der Erwählten «von den vier Winden» (Mt 24,31) klingt in dieser vierfachen Geist- und Windbewegung an. Überaus eindrücklich wird über dem 29. Ton (gis) des Basses, gleichzeitig der Mitte des mittleren Teils, als «Zeichen des Menschensohns» (Mt 24,30) das *Weltenrichterkreuz* sichtbar, mit dem Bach das *iudicare* (um zu richten) des lateinischen Textes ausdrückt. Bach zeichnet dieses Kreuz als Kreuzstab, der vom in seinen Noten dargestellten Christus getragen wird. Sein Standort, gezählt vom Beginn her (29. Basston = SDG = Soli Deo Gloria), ist Ausdruck für das *cum gloria* des Glaubensbekenntnisses. Vom Ende her steht der Kreuzstab als Zeichen des guten Hirten über der 23. Note (Psalm 23!).²⁶¹ Weltenrichter und guter Hirte treffen sich im selben Bild. Abgerundet wird das Bild durch die Entgegensetzung des Weltenrichters zum in den Himmel fahrenden Christus (Abb. 83).

Abb. 83 → S. 154

Die *ersten siebzehn Töne* des Christusbasses leiten sich aus den ersten neun Tönen des ersten Präludienthemas ab, diese wiederum gehen auf die erste Zeile des Morgensternliedes zurück (Abb. 73). Das durch das Morgensternlied geprägte Fugenthema hat in der Fuge bereits sämtliche Zeiten, darunter unsere sechste besonders intensiv, begleitet. Jetzt wendet sich der *Morgenstern*, wie sich Jesus in Off 22,16 selber bezeichnet, kraftvoll der siebten Weltzeit zu. Es ist die *kommende* Weltzeit, die in diesen Takten aus der Sicht der gegenwärtigen sechsten Zeit angesprochen ist, entsprechend der futurischen Form *venturus est* (er ist im Begriff, zu kommen), die das Symbolum an dieser Stelle verwendet. Als feines Scharnier zwischen dem ersten und dem mittleren Teil ist das (erste) *Amen* in die Morgensternnoten hineingeschrieben (Abb. 99, oberste Zeile + Text, S. 182). Denn es ist, genau besehen, der *Amen* und nicht der Morgenstern, der als Weltenrichter an die Tür klopfen und gleichzeitig zum Abendmahl einladen wird (Off 3,14.20). Das nachfolgende Kreuz lässt sich daher als Veranschaulichung dieses Offenbarungstextes eindeutig als Weltenrichter- und Abendmahlkreuz festlegen.

Abb. 73 → S. 126

Abb. 99 → S. 181

Ob der *Schlussstil*, Takt 53, mit dem Himmelfahrtsmotiv die Lebenden (*vivos*) und mit dem Auferstehungsmotiv die Toten (*mortuos*) des *Weltengerichts* zeigt, musste offenbleiben (vgl. S. 153f.) und scheint mir mehr als zweifelhaft zu sein. Nach meinem Dafürhalten gehören die Lebenden und die Toten erst zum *Et exspecto resur-*

259 G1: gis-fis-e-d-cis | G2: Quinte-in-der-Sext: d-cis-h-a-gis | G3: h-a-gis-fis-e | G4: Quinte-in-der-Sext: gis-fis-e-d-cis. – Dass sich tiefe Töne im Gegensatz zu hohen als Ausdrucksmittel einer «res profunda» eignen, war schon den an der Rhetorik geschulten Theoretikern der Figurenlehre geläufig. Vgl. Unger, S. 101 mit bezeichnendem Zitat von Calvisius. Zu Beethoven s. Anm. 298.

260 Vgl. Augustinus, Vom ersten katechetischen Unterricht, S. 82 (47): «Erscheinen wird dann [am Tag des Gerichts] nämlich *im Glanz seiner Macht*, der zuvor sich herabgelassen hat, in der Niedrigkeit seiner Menschennatur zu uns zu kommen; und er wird alle Frommen von den Gottlosen trennen ... »

261 Schönes Mosaik von Christus mit seinem Kreuzstab als dem guten Hirten im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna. Abgebildet z.B. bei Rietschel, Sinnzeichen des Glaubens, Tafel 6, Nr. 19.

rectionem. *Et vitam venturi saeculi*, siehe daselbst. Die zu Richtenden scheinen daher zu fehlen, wohl eine bewusste theologische Entscheidung Bachs *gegen* den Text (s. S. 153f.).²⁶²

Abb. 39 → S. 68

Cuius regni non erit finis: Die Herrschaft Christi und dazu eine Negation von deren Ende darzustellen, wäre mit ein paar Noten ein Ding der Unmöglichkeit, gäbe es nicht einen geradlinigen, über die Symbolik führenden Weg. Bach schlägt diesen Weg von allem Anfang an ein. Er lässt sein 25-töniges dreiteiliges Gottesthema mit einer einzelstehenden Note A beginnen und fügt, nach einer dreifachen Pause, für das O eine geschlossene Kette von 24 Noten (Alphabetlänge) an, wodurch es zu einem A+O-Thema wird.²⁶³ Auch das in seinem göttlichen Teil am Gottesthema gespiegelte dreiteilige *Christusthema* erhält 25 (1+24) Töne und wird dadurch zu einem A+O-Thema, nur dass es als Comes mit der Note e beginnt (Abb. 39). Gott ist A und O, Christus ist A und O (griech. Alpha und Omega, Omega letzter Buchstabe des Alphabets): Anfang und Ende, der Erste und der Letzte, worin sich die *unvergängliche Herrschaft* ausdrückt (vgl. vor allem die Selbstaussage Christi in Off 1,17.18: «Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, und siehe, *ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel des Todes und der Hölle.*»). Die beiden ersten A+O-Auftritte ereignen sich bei Bach noch vor der mit dem dritten Einsatz beginnenden alttestamentlichen Zeit, und auch der Morgenstern als besonderes Herrschaftszeichen ist in ihnen noch im «Herzen» des Vaters verborgen (S. 108 mit Anm. 121) – eine prächtige Art zu zeigen, wie die alttestamentlichen Zeiten aus «Zeiten» der Zeitlosigkeit hervorgehen.²⁶⁴ Am Ende der Fuge greift Bach nochmals auf die A+O-Symbolik zurück. Die Fuge schliesst mit einem an 25. Stelle stehenden A+O-Thema Gottes, dessen Ende gestreckt wird, indem sein Parakletteil («Finger von Gottes rechter Hand») als Kanon wiederaufgenommen wird und bis zum letzten Ton der Fuge reicht, wobei es auch die späteren Einsätze 26 und 27 noch überdauert.²⁶⁵ Dazu erscheint im Bass Christus in einem visionären Bild des siebten Zeitalters als *Morgenstern*, als *Amen* und als der «mit seinem Zeichen» herabsteigende *Weltenrichter*, der die auf seinen Tod Getauften an seiner Verherrlichung teilnehmen lassen wird, indem er sie «auf den Wolken in die Luft» in die *vita venturi saeculi* entrückt (Takt 53) – alles Bilder, die nur mit der Vorstellung einer ewig währenden Herrschaft vereinbar sind.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: Der Heilige Geist – dargestellt als absteigende Bewegung im Umfang einer Quint, meist mit einem kleinen Wiederanstieg²⁶⁶ – begegnet bereits als Schlussteil des die Fuge eröffnenden Trinitätsthemas, später bei der Darstellung der Inkarnation (T. 22f.), dann in den Ostertakten (T. 29–30), bei der Vorbereitung der Himmelfahrt (T. 39, dort ohne den kleinen Wiederanstieg am Schluss, dafür mit vorangesetztem «Himmels-a»), weiter in den

262 Augustinus, der noch ganz am Weltenrichter festhält, lässt es in «De fide et Symbolo» 8 (bzw. 15) offen, wer die *vivi* und die *mortui* sind: die zur Zeit seines Kommens noch Lebenden und die bereits Abgeschiedenen oder die Gerechten und die Sünder. Vgl. dazu E. P. Meijering, *Augustine: de fide et symbolo*, p. 97.

263 Der Buchstabe A kommt damit zu einer Doppelzählung, einmal für sich allein, das zweitemal als erster der 24 Buchstaben des Alphabets.

264 «Zeiten der Zeitlosigkeit»: Mich reizte die Formulierung, Augustinus würde mich dafür tadeln: s. S. 134.

265 Diese besondere Betonung der Endlosigkeit der Herrschaft Christi wird im Credo der h-Moll-Messe eine grossangelegte Parallele erhalten. Blankenburg, S. 80: «Jedoch bei den Worten «*cuius regni non erit finis*» (Takt 86) mündet dieser Abschnitt unerwartet in ein *Da Capo* von Takt 1ff. ein, das mit nochmaligem Zwischenspiel, Fugato-Einsatz der Chorstimmen und neuem Tutti (ausschließlich auf die erwähnten Worte «*cuius regni non erit finis*» – dessen Reich kein Ende haben wird) frei fortgeführt und gegen Ende zugleich gewaltig gesteigert wird.»

266 Der Wiederanstieg, der dem Geist passend seine sieben Töne gibt, erklärt sich natürlich aus dem von ihm überdeckten Schlussanstieg der Stimme bei richtiger Aussprache von «*et incarnatus est*». Er muss gewissermassen das *et incarnatus est* mitmachen.

Pfingsttakte (T. 49–50), wo wir auf die Figur aufmerksam wurden, schliesslich gleich viermal im letzten Christus«thema» (T. 52f.: davon zweimal als Teil einer Vom-Himmel-hoch-Sexte), dort direkt von Christus ausgehend. Ausserdem tritt er, vom Vater ausgehend, zweimal in der Variante «Paraklet» auf (T. 46–48/9 und T. 52–54, jeweils mit zwei vorangehenden Tönen aus dem Christusthema und den dazugestellten Kreuz- und Auferstehungsnoten).^{267, 268} Im Präludium beherrscht der Geist die beiden Zwischenspiele (Abb. 7 und 8, in Abb. 7 sogar doppelt mit den Ausgangspunkten e und g) und fügt sich in Takt 24 zum erstenmal mit einem von oben her kommenden a zum «Vom Himmel hoch ...» zusammen (Abb. 10).

Abb. 7 u. 8 → S. 21

Abb. 10 → S. 23

Dominum: Das *dominus* im Glaubensbekenntnis weist auf die persönlichen Züge hin, die der Heilige Geist als Stellvertreter Christi nach dem Johannes-Evangelium hat, während er sonst im NT meist als Kraft erscheint (P. van Imschoot, Art. «Geist», Bibel-Lexikon, Sp. 543).²⁶⁹ Dem doppelten Verständnis des Heiligen Geistes im NT entsprechen die beiden Motive, die er von Bach bekommen hat. Dem Heiligen Geist als *Dominus* gelten Bachs Parakletmotive (Parakletmotiv: Heiliggeistmotiv, welches eine Kreuz- und Auferstehungsandeutung umschliesst und dessen erste beiden Töne aus dem Beginn des Fugenthemas genommen sind).²⁷⁰

Vivificantem: Durch die Taufe auf Christus und auf seinen Tod, die im letzten Christus«thema» in den bis auf den tiefsten Punkt des «Vom Himmel hoch ...» absteigenden Wasser- und Geistmotiven gezeigt wird (Takt 51–53, Abb. 89), werden die Getauften im Geiste Christi wiedergeboren und erneuert (Tit 3,5) und gehen – Himmelfahrt-Tonleiter! – «vom Tode zum Leben über» (Bibel-Lexikon, Sp. 1716). Damit erscheint der Geist als Lebensspender (*vivificans*).

Abb. 89 → S. 161

Qui ex Patre Filioque procedit:²⁷¹ Entsprechend dem Symbolum Nicenum lässt Bach den Geist in seiner Fuge auch vom Sohn ausgehen, und das in den Takten 52 und 53 gleich vierfach, in alle Winde: weltweit (Abb. 89, G1–G4 des Christusbasses).

Abb. 89 → S. 161

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: Die Lösung dieses kleinen, aber kniffligen Rätsels orientiert sich am aufrechtstehenden Kreuz in Takt 52, das zugleich als Weltenrichter- und Abendmahlkreuz gedeutet werden konnte (Abb. 92). Im Sopran ist es, *gezählt ab dem 2. Achtel von Takt 51*, wo auch der Bass beginnt, der *achte Ton* (h), der seinen höchsten Punkt bildet; im Alt ist es *zehnte*, der den über zwei aneinandergedundene Achtel (d-d) konstruierten Querbalken ausmacht. Das Christus-gis, in dem das Kreuz wurzelt, ist der *29. Ton* (SDG: *Soli Deo Gloria*) des Basses. Diese Merkmale seines Standorts und Aufbaus ergeben zusammengezählt den *Zahlenwert* 47 (8 + 10 + 29). Hier setzt die Deutung an. Die Zahl lässt sich nach Bachs Zahlen-Alphabet, perfekt zum Kreuz passend, als HERR auf-

Abb. 92 → S. 169

267 In T. 48 ist das Kreuz sinnvollerweise von der Auferstehungsbewegung hinterlagert, beim Weltenrichterkreuz in T. 52 braucht es letztere nicht mehr. Sie folgt daher erst in T. 53, wo sie in Verbindung mit dem im Bass befindlichen Himmelfahrtmotiv auf den Menschen bezogen ist (s. S. 180).

268 Auf die Schwierigkeit, dass der Heilige Geist in «Parakletform» ausserdem bereits in den Takten 17–19/20 (Beginn Takt 17, 8. Achtel), also viel zu früh, aufzutreten scheint, wird bei der Besprechung des *Qui locutus est per prophetas* einzugehen sein.

269 van Imschoot, a.a.O.: «Der heilige G. wird hier [bei Christi Himmelfahrt] als Stellvertreter Christi in der Gemeinde so persönlich dargestellt, daß er als männlich (ekeinos! 16,8.13f) auftritt, obwohl pneuma sächlich ist. Aus alledem geht hervor, daß Johannes an eine Person denkt, die vom Vater und vom Sohne unterschieden (14,16.26 15,26 16,7) und mit dem verherrlichten Sohne (14,18f) und dem Vater (17,21–23) in den Gläubigen anwesend und wirksam ist.»

270 Näheres S. 157.

271 Früher, auf breiter abendländischer Tradition, u.a. Ambrosius, Augustinus, beruhender Zusatz, ist das filioque schon 867 von der Ostkirche scharf angegriffen worden und im 11. Jh. zu einem der Gründe für die ost-westliche Kirchenspaltung geworden: Seeberg, Bd. III (4.5.6. Aufl.), S. 63–65.

272 Gematrie als vermutliche Verstümmelung des griechischen «geometrikos arithmos»: Georges Ifrah, Universalgeschichte der Zahlen, S. 335, Fussnote. Gematrie als nachbibl. hebräisches Wort, abgeleitet aus griech. geometria: Sp. 1919 des Bibel-Lexikons im kleinen, aber gehaltvollen Artikel «Zahl» von J. de Fraine. Wir haben die Qual der Wahl.

lösen. Bach beschreitet selber gelegentlich diesen Weg, indem er in seinem Kantatenwerk das Wort HERR hin und wieder als 47 verschlüsselt: *Hirsch*, S. 59. Die Anrede als Herr widerspiegelt die anbetende Haltung (*adoratio*), die der Mensch insbesondere beim Kult und im Heiligtum Gott gegenüber einnimmt: im AT ausschliesslich Jahwe, im NT auch dem auferstandenen Christus gegenüber (Artikel «Anbetung» im Bibel-Lexikon). Im gis ist das Kreuz mit beiden verwachsen, nicht nur mit Christus als dem Morgenstern, sondern auch mit Gott, dessen Licht er weitergibt (Strophe 4 des Morgensternliedes). Gottvater und Christus im Bass des Kreuzes, die das «HERR» für sich beanspruchen, gesellt sich im Alt der Geist der Wahrheit zu (Note d-d des Parakleten), womit aus der Zweiheit die Dreiheit wird. Als Dritter im Bunde, zwar nach oben abgesetzt von Vater und Sohn, aber auf dem *Stamm* desselben Kreuzes befindlich, erhält er *zur gleichen Zeit*, d.h. auf den Taktschlag genau, die ihm gebührende *Anbetung*: ... *qui cum Patre et Filio simul adoratur*. Auf die gleiche Weise darf der Geist auch die *Ehre* von Vater und Sohn teilen; denn das Kreuz mit dem Geist als Querbalken erhebt sich, wie gesehen, über dem 29. Ton des Basses, dessen Position das SDG ausdrückt, womit auch das *con-glorificatur* gefunden wäre. Dem Ganzen ist ein kirchlicher Rahmen gegeben, denn oben im Sopran ertönt das Liebeslied der Braut (ecclesia): Nach dir, HERR (47!), verlangst mich. Es ist mir kein Fall bekannt, wo der Begriff «Gematrie» seiner angeblichen Ableitung aus griech. geometria mehr Ehre antäte als gerade hier, wo die Alphabet-Zahlen geradezu einer kleinen geometrischen Vermessung zu entnehmen sind.²⁷²

Trotzdem befriedigt der gematrische Ansatz für sich allein genommen nicht ganz. Nur in den ersten siebzehn Tönen des Basses ist Christus, um genau zu sein, in der Musik als Morgenstern angesprochen. Nur in diesem Raum ist, streng genommen, Gott als das Urlicht dabei. Und überhaupt: Wäre nicht am Ende der Komposition, wo eschatologische Vorstellungen anklingen, ein höherrangiger Gottesbezug zu erwarten? Diese Erwartung erfüllt sich erst dann, wenn wir erkennen, dass sich hinter dem Zahlenwert 47 unseres Kreuzes ausser dem Wort HERR auch ein Bezug auf Psalm 47 verbirgt. Psalm 47, lutheranisch gezählt, zählt «zu den Liedern vom Königtum Gottes» (Stuttgarter Erklärungsbibel, Vorbemerkung zum Psalm) und ist erst in christlicher Deutung zum Himmelfahrtsspsalm geworden. Dass in der Siebenundvierzig des Kreuzes Gott, der ohnehin die ganzen 86 Schlussstone ausfüllt (dazu Teil 6, C. Zahlenverschlüsselungen, dort S. 248/9), mitgedacht ist, dürfte damit feststehen. Das im Christus-gis wurzelnde Kreuz des Weltenrichters und Abendmahlspenders ist daher auch ein Gotteskreuz, und es trägt zu seiner Vollkommenheit und Schönheit bei, dass auch der als Herr verstandene Heilige Geist in seinem Stamm die ihm zustehende *adoratio* und *glorificatio* erhält.

Qui locutus est per prophetas / secundum scripturas : Ganz am Ende des *alttestamentlichen* Teils der Fuge, Takt 17ff., nimmt die Geistquinte h-a-gis-fis-e mit den Tönen fis-a-dis-h-gis-cis schon eine Andeutung von Kreuz und Auferstehung in sich auf. Ausserdem wird sie durch die Christustöne dis-fis²⁷³ eingeleitet, was dieses Geistmotiv völlig an das Parakletmotiv gis-h-e-d-cis-h-d-gis-e-cis-fis-h-a der Takte 46ff. angleicht (Abb. 85). Dies ist zunächst verwunderlich, weil – so möchte man meinen – der Paraklet als *Stellvertreter* Christi erst auftreten kann, nachdem Christus diese Welt verlassen hat. Die Bibel weiss es aber anders. 1Petr 1,10f. spricht mit grösster Selbstverständlichkeit von einem schon immer vorhandenen Geist *Christi* und bringt gerade ihn in Zusammenhang mit der Prophetie: «Nach dieser Seligkeit haben gesucht und geforscht die Propheten, die von der Gnade geweissagt haben, die für euch bestimmt ist, und haben geforscht, auf welche und was für eine Zeit der Geist *Christi* deutete, der in ihnen war und zuvor bezeugt hat die Leiden, die über Christus kommen sollten, und die Herrlichkeit danach.» Der Geist Christi weiss und spricht damit bereits aus, was am Karfreitag und an Ostern geschehen wird. Die Propheten

Abb. 85 → S. 157

273 Sie sind um eine Oktave nach oben versetzt.

haben dabei trotz ihrer enormen Leistung – zu ihr S. 109 mit Abb. 68b) – nur instrumentelle Bedeutung («*per prophetas*») und sind daher nicht eigens dargestellt.

Secundum scripturas: Sowenig wie die Propheten erhalten die *Schriften* des Alten Testaments, die im voraus die Auferstehung Christi ankündigen, von Bach eine eigene Darstellung. Anstelle beider lässt er den Heiligen Geist selber, noch im Alten Testament, von den Leiden und der Herrlichkeit des Herrn singen und so auf das Komme hinweisen. Dass die Schriften, nicht anders als die Propheten, in Bachs Noten «weggekürzt» sind, rechtfertigt sich aus dem Gedanken, dass der Heilige Geist, sogut wie er die Propheten als Sprachrohr benützt, auch durch die biblischen Bücher spricht, indem er sie in-spiriert (dazu, ausgehend von 2Tim 3,15f. und 2Pt 1,21, der Artikel «Inspiration» von H. Haag in seinem Bibel-Lexikon). Die beiden einander nahestehenden, im Text des Symbolum Nicenum voneinander getrennten Aussagen sind von einer höheren Warte aus miteinander vereint – das *secundum scripturas* und das *per prophetas*, beide nicht in Noten auszudrücken, sind passend zu einer klaren, übergeordneten Aussage verbunden.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam: Mit dem Hineinschreiben der «Tauföne» – Wasser und Geist – in das abschliessende Christus«thema» (mehr dazu unter: *Confiteor unum baptisma*) offenbart sich dieses auch als *Kirchenthema*, indem es zeigt, wie die oder der auf Christus Getaufte, so wie es das Morgensternlied besingt, durch die Taufe zu einer «lebendigen Rippe am *ausgewählten Leib*» Christi wird (Abb. 89). Die dem Bass zu entnehmende, sich definitionsgemäss von Christus nicht abhebende *ecclesia* Christi erhält darum, teilweise unter Mitwirkung der beiden anderen Stimmen, anhand ihrer Eigenschaften ein Profil, das gänzlich an dasjenige Christi angepasst ist.²⁷⁴ *Sie ist una*, d.h. gemäss Paulus in Eph 4,4: *ein Leib und ein Geist* (beides gezeigt im Christusthema selbst, als Kirche gelesen, mit dem vierfachen, Weltgeltung beanspruchenden Geistmotiv); *eine Hoffnung* (gezeigt im über drei Stimmen sich erstreckenden Ankerkreuz in T. 52: Abb. 92); *ein Herr* (das machtvoll abschliessende Christus«thema» mit seinem auf der Herrenzahl 47 aufgebauten Kreuz: Abb. 92); *ein Glaube* (das Glaubensmotiv, das in Christus wurzelt, nachdem es schon der Paraklet mit einer Ausbuchtung [Zusatznote a] in sich aufgenommen hat: S. 172, Text nach Abb. 94); *eine Taufe* (s.u.: *Confiteor unum baptisma*); *ein Gott und Vater*, der da ist über allem und durch alle und in allen (die 86 Töne der vier Schlusstakte, als Psalmenzahl verstanden; das Nachwirken des letzten A+O-Themas durch den Parakleten bis an den Schluss). *Sie ist sancta*: Sie ist geheiligt durch den von Christus ausgehenden Heiligen Geist (Abb. 89, G1–G4). *Sie ist catholica*: Der Geist Christi und damit auch der Kirche ist vierfach dargestellt, bläst «von den vier Winden», von überall her, erfüllt die vier Himmelsrichtungen und die ihnen zugeordneten Erdteile. «Wo Christus ist, da ist auch die καθολικὴ ἐκκλησία (Ignat. Smyrn. 8,2 cf. Mart. Polyr. inscr.; 8,1). Wie Christus der Herr, so umspannt auch sie den Erdkreis. Das ist der Sinn der «katholischen Kirche» bei Ignatius, der u.W. den Ausdruck zuerst anwendet.»²⁷⁵ *Sie ist schliesslich apostolica*: Zusammen mit dem Parakleten sind, da er mit und *in ihnen* ist (Joh 14,17), im Alt der Takte 52–54 auch die Apostel dargestellt, deren Reihe mit Petrus beginnt und mit Paulus endet (Abb. 94).

Abb. 89 → S. 161

Abb. 92 → S. 169

Abb. 89 → S. 161

Abb. 94 → S. 172

Auf unnachahmliche Weise gibt Bach seiner *ecclesia* (T. 51–54), die sich trotz Erfüllung aller vorgenannten Vorgaben in nichts und gar nichts von der Christusstimme unterscheiden darf und sich daher nicht von ihr abheben kann, ein scharfes und unverwechselbares Profil, indem er sie aus dem ortsgebundenen, vergänglichen Tempel Salomos (T. 46–48) hervorgehen lässt. Der Tempel mit seinen drei Räumen ist in die Takte 46–48 plaziert (Abb. 93). Die Taktzahlen sind sehr sorgfältig gewählt. Seine 46 (Bauzeit!) ist abgestimmt auf die Inkarnationszahl Christi, die 47 ist Zahl

Abb. 93 → S. 171

274 Dies ist natürlich nur möglich, weil die Christusstimme entsprechend komponiert ist.

275 Seeberg, Dogmengeschichte, Bd. I, S. 231.

Abb. 94 → S. 172

Abb. 60 → S. 96

Abb. 95 → S. 174

des Herrn, sowohl gematratisch wie nach dem Psalm, die 48 ist die Zahl für INRI. *Zu den Stimmen*: Der *Sopran* des *Tempels* stammt, wie früher gezeigt, aus dem vorangegangenen A+O-Thema Gottes, aus dem er die Liebestöne («geliebet»: cis-h-a) und anschliessend die Töne des Parakleten und zugleich der Jünger (Joh 14,17) in sich aufnimmt. Paulus steht als Heidenapostel noch ausserhalb, obwohl vom Geist überdeckt → *im kanonartig aus dem Tempel abgeleiteten Alt der ecclesia* (Abb. 94) wird Paulus zum Schlussstein der Apostel erhoben, worin sich deren «apostolica» glanzvoll bestätigt. Im *Alt* des *Tempels* (Abb. 60) ertönt das «Nach dir, Herr, verlangst mich», gesungen von den Jüngern, die den Tempel aufsuchen → *im kanonartig aus dem Tempel abgeleiteten Sopran der ecclesia*²⁷⁶ (Abb. 60) wird das Lied zum Lied der ecclesia, dessen Note h sich zusammen mit dem Doppel-d des Glaubensmotivs und dem gis des Christusbasses zum Weltenrichter- und Abendmahlkreuz vereinigt und im entstehenden Ankersymbol auch die Hoffnung aufscheinen lässt: auch dies eine bedeutende Steigerung, weil Glaube, Hoffnung und Liebe Pfeiler der Gemeinschaft sind, die die Glieder der Kirche unter sich und mit Christus als deren Haupt verbindet (s. unten zum *totus Christus*). Das Kernstück der Gegenüberstellung ist jedoch die Gegenüberstellung der *Bässe* von Tempel und ecclesia. Der Tempelbass geht dem Bass der Kirche voran und gibt ihm, abgesehen vom langen Schlussston, die *Länge* und den *harmonischen Verlauf* vor (Abb. 95). Aber er ist eckig, un gelenk und armselig im Vergleich zum nachfolgenden Christusbass der ecclesia mit seinen reichen endzeitlichen Bezügen. Wenn man die beiden Bässe auf einen gemeinsamen Nenner bringen will, wird man naheliegenderweise im Christusbass der Schlusstakte eine Darstellung des «*wahren Hohenpriesters*» im Sinne des Hebräerbriefes (Hebr 4,14–10,18) sehen, während dem Bass im Tempel die Rolle des traditionellen, alttestamentlichen Hohenpriesters zufiele. Dass zwischen diesen beiden kein Kanon bestehen kann, liegt auf der Hand. Zu stark unterscheiden sich die beiden voneinander. Aber der Vergleich zeigt doch: Christus hebt sich vom alten Hohenpriester ab, und wie sich Christus von ihm abhebt, so auch die ecclesia mit ihm als ihrem Haupt vom Tempel. Der Tempel wird damit der Kirche als deren *Präfiguration* vorangestellt. Diese Spiegelung der Kirche am Tempel ist es, was sie erst richtig als Kirche wahrnehmbar macht. Hätte Bach in seinen Noten den Tempel weggelassen, würde man gar nicht erst versuchen, den Christusbass der Schlusstakte auf die ecclesia hin zu lesen. Er bliebe zwar mit einer solchen Zweitdeutung vereinbar, aber aufdrängen würde sie sich nicht.

Abb. 96 → S. 175

Bach zeichnet seinen Präfigurationstempel mit überaus kräftigen und schon ganz christlichen Zügen. Er legt ihn in die Takte 46–48, lässt in ihm den Geist der Wahrheit und, von ihm erfüllt, die Jünger auftreten und lässt die Jünger das «Nach dir, Herr, verlangst mich» singen. Und der Höhepunkt: Wenn man in das Allerheiligste des Tempels hineinblickt – dazu muss man vor Takt 48, dem INRI-Takt, den Vorhang wegziehen (S. 175) –, dann erblickt man gar auf dem siebten Achtel, dem sacer septenarius, den Gekreuzigten (Abb. 96) und in ihm zugleich die Wahrheit in Person.

Christus und die Kirche sollen so sehr Eines sein, dass die 51 Töne des Basses beides zugleich bedeuten? Kreise, die Bach auf den Musiker reduzieren wollen und von seiner Christusverbundenheit nichts mehr wissen möchten, werden diese Deutung als Ausgeburt meiner übersteigerten Phantasie abtun. Weit gefehlt: Christus und seine Kirche werden seit alters als eine Einheit angesehen. Augustinus nennt diese Einheit den *totus Christus* (ganzen Christus). Auf der Homepage des Zentrums für Augustinusforschung in Würzburg²⁷⁷ finden wir folgende Zusammenfassung:

«Die Lehre von der Kirche als Leib Christi: Im Anschluß an den Apostel Paulus – vgl. 1Kor 12,27: *Ihr seid der Leib Christi, einzeln aber seid ihr Glied an ihm* sowie den Epheserbrief 1,22f.: ... *ihn (Christus) hat er (Gott) zu dem alles überragenden Haupte der Kirche gemacht; sie ist sein Leib, erfüllt von ihm, der alles in allem erfüllt*

276 Beginn in Takt 46 bzw. 51, beidemale auf dem 7. Achtel mit der punktierten Viertelnote h.

277 www.augustinus.de Texte von Augustinus → Ostern → Sermo 227 (Einleitungstext, Ziff. 1).

– versteht Augustinus die Kirche in dem Sinn als Christi Leib, als sie (der Leib) zusammen mit ihm (dem Haupt) ein Ganzes bildet. Augustin spricht in bezug auf beide (Haupt und Leib) von dem *ganzen Christus – totus Christus*. Daraus folgert er: Zwischen dem Haupte einerseits und den Gliedern andererseits, wie auch zwischen den Gliedern untereinander herrscht eine *Gemeinschaft*, die sich vor allem in und bei der Feier der Eucharistie artikuliert. Die tragenden Pfeiler, auf denen diese Gemeinschaft beruht, sind Glaube, Hoffnung und Liebe. Die Liebe der Glieder auch untereinander gründet in der Liebe des Hauptes zu seinen Gliedern und in jener der Glieder zu ihrem Haupt. Darin finden sie zusammen, so daß ein *einzigiger Christus* wird, der sich selbst liebt: *unus Christus amans seipsum.*²⁷⁸

All dies, bis hin zur Einladung zum ewigen Abendmahl, ist in den vier Schlusstakten der Fuge enthalten, und schon von Beginn an steuert das Präludium mit seinen drei Themen: Christus, Glaube und Liebe auf dieses Ziel zu. Den *totus Christus* hat Bach in den vier Schlusstakten der Fuge gezeichnet. Um dieser Darstellung willen verzichtet er auf die erwarteten Steigerungen seines Themas, ja sogar auf ein «richtiges» Abschlussthema und braucht stattdessen im Bass ein Konglomerat von in der Fuge vorkommenden Motiven, die musikalisch nur durch die mitlaufenden oberen Stimmen zusammengehalten werden, dafür aber gleich gut auf Christus wie auf seine Kirche hin gelesen werden können.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum: Bach hat seinen Christusbass der vier Schlusstakte so erfunden, dass er zugleich die Wiederkunft Christi und die Kirche, dazu aber auch, wunderbarerweise, die *Taufe* zu umschreiben vermag. Seine ersten 17 Töne, im Bild der Wiederkunft Christi auf den Morgenstern der Offenbarung bezogen (Abb. 82), klingen nämlich ganz am Anfang zugleich an das *Asperges me* der Gregorianik an (Abb. 90). Die Gregorianik greift mit diesem Gesang auf den vierten Busspsalm (Psalm 50, kath. gezählt) mit seiner ergreifenden Bitte um Sündenvergebung zurück: *Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor*. Im mönchischen Gesang ist noch die Erinnerung an das Pflänzchen Ysop wach, mit dem der HERR (Gott) die Reinigung vollzog, er wird aber zur Austeilung des *Weilwassers* gesungen. Ähnlich geht Bach vor, indem er mit seiner Musik an das *asperges me* anknüpft, dann aber, ohne die Ysoptöne zu übernehmen, mit seinen *circoli mezz*i für das Wasser fortfährt. Es ist der HERR / Herr, der in seiner Güte und grossen Barmherzigkeit (Psalm 50, V.3) von Sünde reinigt, wie ehemals mit dem Ysop (Gott), so jetzt mit Wasser (Christus). Durch die wenigen Töne für das *asperges me* zieht das *in remissionem peccatorum*, der Gedanke der Reinigung von Sünde, in den Christusbass ein. Dies geschieht genau in Takt 51, dem Takt, der in lutherischer Psalmenzählung dem vierten Busspsalm entspricht. In der gesungenen und in Bachs Noten übernommenen Verbalform *asperges* (*du wirst bestreuen, besprengen*, Luther: *entsündigen*) ereignet sich noch ein Weiteres: Es kommt die *Taufhandlung* in den Blick. Ohne Taufhandlung keine Taufe, keine Getauften. Die Taufhandlung liegt im Christusbass: Christus, niemand sonst, ist der Spender der Taufe.

Abb. 82 → S. 152

Abb. 90 → S. 163

Die nächsten 24 Töne, zusammen mit dem Weltenrichterkreuz eine prächtige Darstellung des *et iterum venturus est* mit seinen Geistmotiven (Abb. 82), zeigen, interpretiert auf die Taufe, Wasser und Geist, und zwar so, dass sich an den Berührungstellen eine Geist- über eine Wasserschicht zu legen scheint. Es sind zwei vom Geist überblasene Wassermotive zu erkennen: das erste für die Taufe «auf Christus Jesus», das zweite für die Taufe «in seinen Tod», wie das Röm 6,3 auseinandersetzt (Abb. 89). Die letzten sechs Töne – die allerletzten vier sind Kadenz – veranschaulichen mit einer Himmelfahrtfigur Röm 6,4: «So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe

Abb. 82 → S. 152

Abb. 89 → S. 161

278 Einfacher, aber ähnlich Meyer / Suntrup Sp. 70 bei Behandlung der Eins: «Die *sancta catholica et apostolica unitas* der Kirche wird näher bestimmt als Gemeinschaft der Glaubenslehre und der Liebe: ... Der Genuß des Leibes und des Blutes Christi im Zeichen der Eucharistie schenkt dem Gläubigen in der Gemeinschaft der Heiligen ewige und vollkommene Einheit mit Gott ... ».

in den Tod, damit, wie Christus auferweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch *wir* in einem neuen Leben wandeln.» Es ist der Gedanke der «Nachfahrt», der hier anklingt.

Dass mit der Taufe selbstverständlich auch die Getauften erfasst sind, deutet sich in den Noten an: das *asperges* bezieht sich auf *me*, «mich», den bzw. die *Singenden*; die vier Geistmotive verstehen sich als die aus den vier Winden Auserwählten (Matth 24,31); die Noten des Himmelfahrtmotivs ergreifen die Christus Nachfahrenden. Über die Taufe als Einzelereignis hinaus entsteht damit auch das kollektive Bild all jener, die zu einem Leib getauft sind (1Kor 12,13), Christus angezogen haben, in Jesu Christo selig sind: das Bild der Gemeinde oder Kirche, die, wie schon der einzelne Täufling, völlig, Ton für Ton, in ihrem Haupt, Christus, aufgeht.²⁷⁹ Die Seligkeit kommt jetzt in der Anzahl der Christustöne (51) aufs dreifache gesteigert zum Ausdruck. Auch der Glaube fehlt in den Schlusstakten nicht. Er ist dem Alt von Takt 52 zu entnehmen: Die drei Paraklettöne e-d-cis von Takt 47 sind erweitert zu e-a-d-gis(im Christusbass)-cis, woraus sich ein grossdimensioniertes Glaubensmotiv ergibt. Dieses Glaubensmotiv deckt nicht nur den Glauben als Voraussetzung der Taufe ab, sondern steht auch für das *Confiteor* (ich bekenne, ich glaube), mit dem diese Aussage des Glaubensbekenntnisses eingeleitet wird. In den Berührungspunkten mit der Christusstimme und dem Parakleten wird fein angedeutet, dass der Glaube nicht in sich selber ruht.

Die Darstellung der Taufe wird völlig überraschend abgerundet durch den Beitrag der beiden Oberstimmen in Takt 51. Das eintaktige Duettchen hört sich zunächst an, als wäre es nichts weiter als ein hübscher Vorspann zum Parakletmotiv und zum «Nach dir, Herr, verlangst mich», die beide einen ganzen Takt später als der Christusbass, nämlich erst in Takt 52 beginnen. Beide Stimmen erklären sich bei genauer Betrachtung aber als eine sehr anspruchsvolle Verkreiselung der Töne des Gnadenvorspanns von Takt 20, der seinerseits aus einer Verkreiselung der nachfolgenden Inkarnations-Engführung und der Liedzeile «voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn» herausgewachsen war (Abb. 74a und c). Das Duettchen ist daher wieder ein Gnadenvorspann. Es bezieht sich hier vor allem auf die Taufgnade mit der Taufe als Sündenvergebung und als Verheissung der Seligkeit, aber auch nochmals auf die Gnade des Glaubens. Der Alt mit den Tönen cis-h-a wiederholt ausserdem imitierend das «geliebet», das im Sopran von Takt 46 zu finden war (Abb. 74d). In diesem «geliebet» dürfte nebst der Liebe Gottes die unwiderruffliche Liebe Christi angesprochen sein, die durch die Taufe erlangt wird.²⁸⁰

Abb. 74a → S. 128

Abb. 74c → S. 130

Abb. 74d → S. 131

Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi: Während das *Et exspecto* (ich erwarte, glaube) wie zuvor schon das *confiteor* (ich bekenne, glaube) leicht im über beide Notensysteme gezogenen Glaubensmotiv im Alt von Takt 52 zu erkennen ist, macht es ausgesprochene Mühe zu verstehen, wie der Kern der Aussage durch ein *Auferstehungsmotiv* (Alt, direkt an das *exspecto* angeschlossen) und ein *Himmelfahrtmotiv* (zwar im Christusbass sitzend, aber ohne direkte Verbindung zum *exspecto*) wiedergegeben sein soll (Abb. 97). Warum dieses Zusammenklingen von zwei Motiven, die von der Christusbiographie aus geraume Zeit hinter- und nicht nebeneinander angeordnet sein müssten? Und: Warum überhaupt die Doublette? Was hat sie mit der gesuchten Aussage zu tun? Das sehr schwierige Rätsel lässt sich lösen, wenn man erkennt, dass Bach hier mehr zeigt, als er nach dem Text des Symbolum Nicenum müsste: nämlich nicht nur eine *Totenaufstehung*, sondern dazu auch eine *Himmelfahrt der Lebenden*, die beide zum (ewigen) Leben der «kommen-

Abb. 97 → S. 177

279 Bach stellt eine Taufe auf den Namen Jesu Christi dar, wie sie in Apg 2,38 überliefert ist. Gegenüber der Taufe auf den Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes in Mt 28,19 scheint dies die ältere Taufformel zu sein, die christlich gewordene Juden im Blick hatte, deren Gottesglaube immer schon festand: Seeberg, Bd. I (3.4.5. Aufl.), S. 217. Bachs Gebrauch dieser älteren Formel steht in perfekter Harmonie mit dem von ihm gezeigten Übergang vom Tempel zur ecclesia.

280 Vgl. zu ihr V. Grossi, AL 1, Sp. 589, unter «Baptismus».

den Zeit führen. Diese sehr alte Vorstellung ist ausgedrückt in 1Thess 4,16.17, einem Paulustext, der sich den für den Christusbass massgeblichen Leittexten Off 22,16 und Mt 24,30.31 würdig an die Seite stellt und inhaltlich sehr genau an den Matthäustext anschliesst. In diesem dritten eschatologischen Text, den sich Bach als Vorbild für seine letzten Noten ausgesucht hat, werden die Gedanken von Matthäus nahtlos weitergeführt: «Denn er selbst, der Herr, wird, wenn der Befehl ertönt, wenn die Stimme des Erzengels und die Posaune Gottes erschallen, herabkommen vom Himmel [so sinngemäss schon Matthäus], und zuerst werden die Toten, die in Christus gestorben sind, auferstehen. *Danach* werden wir, die wir leben und übrigbleiben, *zugleich* mit ihnen entrückt werden auf den Wolken in die Luft, dem Herrn entgegen; und so werden wir bei dem Herrn sein allezeit.» Das *Auferstehungsmotiv* gilt also in Bachs Umsetzung den *Toten*, das *Himmelfahrtsmotiv* den *Lebenden*: durch dieses Zusammenrücken werden die beiden abschliessenden Christusmotive den Gläubigen, den Getauften, den das Abendmahl Empfangenden zugänglich gemacht. Sogar das «danach» und das «zugleich» ist mustergültig zum Ausdruck gebracht: Beide Motive erklingen wie erfordert zugleich, zur gleichen Zeit, weshalb sie in verschiedenen Stimmen stehen müssen, das Himmelfahrts- folgt aber, wie von Paulus beschrieben, in sehr kurzem Abstand dem Auferstehungsmotiv, das ihm vorangehen muss (Abb. 98).

Abb. 98 → S. 180

Die *vita venturi saeculi* ergibt sich aus dem *Zusammenspiel* des Auferstehungsmotiv mit dem Himmelfahrtsmotiv. Denn nicht an zwei «gewöhnlichen» Christusthemen oder -motiven dürfen die Menschen in Takt 53 teilnehmen, sondern an zwei Figuren, die nichts weniger als die *Erhöhung Jesu* umschreiben (S. 179), nämlich die *Toten* an seiner Auferstehungsfigur mit ihrer Steigerung der Quartan zu Sexten, wodurch das Christusthema, über sich hinauswachsend, himmelragende Gestalt gewinnt (T. 29f.), die noch *Lebenden* an seiner Himmelfahrtsfigur mit ihren «ausgefüllten» Sexten, die noch im Gang in den Himmel an das «Vom Himmel hoch, da komm ich her» erinnern. Dies sind die Figuren, die, wenn auch viel bescheidener ausgeführt als bei Christus, zuguterletzt den Menschen zugedacht sind, die sie «anziehen» (1Kor 15,53) dürfen, wenn sie auf den Wolken in die Luft entrückt werden, um in das ewige Leben einzugehen (1Thess 5,9.10, 1Kor 15,53-55). Sie bedeuten *Teilnahme an der Verherrlichung Christi*.

Beide Schlussgestaltungen, sowohl diejenige für die Toten wie die für die Lebenden, gehen «dem Herrn entgegen» und führen in seine Gegenwart (1Thess 4,17). Der Herr wird aber von Bach nicht gezeigt. Wir dürfen darob nicht enttäuscht sein – Augustinus dispensiert Bach von einem solchen Versuch, indem er Spekulationen über den genaueren Sitz Christi im Himmel als Wunderfitz zurückweist.²⁸¹

Der Rückgriff Bachs auf die urchristliche Endzeiterwartung, die in dieser Form schon früh verlassen wurde,²⁸² passt zu Bachs Ausgestaltung der Taufe als *Christustaufe* (im Unterschied zur späteren trinitarischen Taufe) und natürlich auch zur Herleitung der Kirche (ecclesia) aus dem Tempel, alles Charakteristika, die mit dem ehrwürdigen Alter des Symbolum Nicenum in vorzüglicher Übereinstimmung stehen. Insofern als Bachs *Exspecto* auch der Entrückung der Lebenden gedenkt, geht es sogar noch hinter den Text des Nicenischen Glaubensbekenntnisses zurück. Umso klarer tritt dafür aber der Gedanke hervor, dass der Mensch an der ganzen Verherrlichung Christi, nicht nur an seiner Auferstehung, teilnehmen darf.

So eindrucksvoll das *iudicare* durch das Weltenrichterbild ausgedrückt ist, ist von den Schrecknissen des Gerichts, die die Maler und Bildhauer so gern der Aufnahme der Seligen in den Himmel gegenübergestellt haben, nichts zu sehen. Sowenig wie

281 S. 180.

282 Über die urchristliche Endzeiterwartung und ihre allmähliche Auflösung s. Historisches Wörterbuch der Philosophie, Art. «Parusie». Auch ausserhalb des Glaubensbekenntnisses gerät die Vorstellung von Christus als dem Weltenrichter allmählich in die Kritik. Luther kann nichts mehr mit ihr anfangen. Vgl. Seeberg, Bd. 4,1, S. 248: «Daher soll man Christus nicht als Richter darstellen, sondern als eitel *zucker et honig* (W. 40.2, 490).»

das Credo der h-Moll-Messe verliert sein Vorläufer im Wohltemperierten Klavier die zuversichtliche Grundhaltung: Nicht das Weltengericht ist in einem Credo darzustellen,²⁸³ sondern die *Hoffnung auf das ewige Leben*. In einer ganzen Reihe symbolhafter Bezüge wird diese Hoffnung in den vier Schlusstakten zum Ausdruck gebracht. In ihnen gibt sich Christus in verschiedenen Bildern als das *Leben* zu erkennen, an dem teilzunehmen er einlädt. Wenn wir die Morgensterntöne der Schlusstakte auf Christus beziehen, werden wir an Joh 8,12 erinnert: «Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das *Licht des Lebens* haben.» Die in diesen Tönen miterklingenden Wassertöne und Wassermotive erinnern an Off 22,17: «Und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das *Wasser des Lebens* umsonst.» Die Kaskade der Geisttöne evoziert 1Kor 15,45: Christus ist «*lebendig machender Geist*». Der Weltenrichter, den Bach gemäss Off 3,20 zum ewigen Abendmahl laden lässt, sagt in Off 6,48 von sich: «Ich bin das *Brot des Lebens*.» Und wenn Bach seine Fuge mit einem Auferstehungs- und einem Himmelfahrtsmotiv enden lässt, so erinnert das an das Christuswort (Joh 11,25): «Ich bin die *Auferstehung und das Leben*.»

Amen

Bach beschliesst seine Fuge mit einem doppelten Amen. Das *erste* Amen ist Teil des die vier Schlusstakte beherrschenden Christusbasses. Es besteht aus den auf zwei Vierergrüppchen aufgebauten Noten d-e-cis-d | e-fis-d-e | fis, die durch eine Reduktion der auf zwei Sechsergrüppchen aufgebauten Noten d-cis-d-e-cis-d | e-d-e-fis-d-e | fis auf ihre Gerüsttöne zustandekommen, indem die Wechseltöne d-cis-d und e-d-e auf die Grundformen d und e zurückgeführt werden (Abb. 99, oberste Zeile). In seiner ursprünglichen, einzig auf Vierergrüppchen aufbauenden Gestalt hat Bach dieses Amen schon in einem Meisterwerk seiner jungen Jahre, dem nach *Dürr* bereits 1707 entstandenen *Actus tragicus* verwendet (Abb. 102). Viele Jahre später, längst nach der Entstehung von Teil I des Wohltemperierten Klaviers, wird er am Ende des *Credo* der *h-Moll-Messe* wieder auf dieses Amen zurückgreifen (Abb. 99, unten). Das Zusammenspiel der Vierergrüppchen für das Amen mit den *Sechsergrüppchen* ist für unsere Fuge höchst bedeutungsvoll. Die Vierergrüppchen bilden eine *innere Schicht* der Sechsergrüppchen. Die *Sechsergrüppchen*, die das *Asperges me* weiterführen (Abb. 90), geben sich durch ihre Verwandtschaft mit dem ersten Präludienthema als *Morgensterntöne* zu erkennen. Denn in Off 22,16 bezeichnet sich der kommende Herr, der Weltenrichter und Abendmahlspende, selber als *Morgenstern*: «Ich bin die Wurzel und das Geschlecht Davids, *der helle Morgenstern*.» Den Kern der Morgensterntöne bildet aber das *Amengrüppchen* d-e-cis-d-e-fis-d-e-fis. Es bezieht sich auf Off 3,14: «Das sagt, *der Amen heißt*, der treue und wahrhaftige Zeuge, der Anfang der Schöpfung Gottes.» Diese Amentöne weisen auf das die vier Schlusstakte beherrschende Weltenrichter- und Abendmahlkreuz hin (Abb. 82), das durch die Aussage des Amen seine Deutung erhält (Off 3,20): *Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand meine Stimme hören wird und die Tür aufturn, zu dem werde ich hineingehen und das Abendmahl halten und er mit mir.*» Die Amentöne unserer Fuge sind daher nicht *irgendein* Amen (sächlich), sondern weisen auf *den Amen* hin, der ankündigt, dass er als Weltenrichter und Abendmahlspende anklopfen wird. Wir sehen: Es ist Christus, der als Morgenstern *kommt*, aber als Amen *spricht*: genau wie in der Bibel so auch bei Bach.

Das *zweite* Amen wird mit den anschliessenden Glaubenstönen des Alts e-a-d-gis(Bass)-cis ausgedrückt, die neben der Grundbedeutung *credo* auch schon für das *confiteor* (ich bekenne) bei der Taufe und für das *expecto* (ich erwarte) bei der Auferstehung der Toten eingesetzt waren und nun für das von uns direkt aus der hebräischen Sprache entnommene *Amen* im Sinne gläubiger Zustimmung stehen

Abb. 99 → S. 181

Abb. 102 → S. 185

Abb. 90 → S. 163

Abb. 82 → S. 152

283 Vgl. aber Anm. 262 betr. Augustinus.

(Abb. 100, Amen 2). Es ist das Amen, das die Offenbarung abschliesst (Off 22,20): «Amen, ja, komm, Herr Jesus!» Es ist perfekt auf die im Bass gezeigte Wiederkunft des Herrn abgestimmt. Das nach dem Amen zugesetzte «ja, komm, Herr Jesus» dürfte im in diesen Takten miterklingenden «Nach dir, Herr, verlangst mich» seine Entsprechung haben.²⁸⁴ Die Liedzeile, die auf den ersten Blick als zu lang erscheint, wird mit einer teilweisen Wiederholung als «nach dir, He-err, nach dir, He-err, ver-la-han-ge-t mich» zu singen sein (Abb. 101).

Abb. 100 → S. 183

Abb. 101 → S. 184

Zur Taktzahl: Bach zwingt den ganzen Inhalt des Symbolum Nicenum in eine dreistimmige Miniatur von 54 Takten, die von der Länge her bestens in das Wohltemperierte Klavier passt. In einer symbolmächtigen Komposition wie der vorliegenden ist erwartungsgemäss die Anzahl der Takte nicht dem Zufall überlassen. Nun ist der 54 nichts abzugewinnen: Sie scheint weder in der mittelalterlichen Zahlenmystik noch bei Bach eine besondere Rolle zu spielen.²⁸⁵ Ganz anders wird die Sache jedoch, wenn wir mitberücksichtigen, dass die Fuge im 9/8-Takt geschrieben ist. Der 9/8-Takt galt vielfach als trinitarisch bedeutsam, weil er dreischlägig taktiert wird. Führen wir dies in Gedanken aus, so ergeben sich für Bachs Fuge 162 Taktschläge²⁸⁶ – genau so viele, wie das Symbolum Nicenum Worte hat. Bei der Zählung der Worte ist allerdings das den Text des Symbolum Nicenum beschliessende Amen nicht berücksichtigt – die Fuge müsste sonst 54 1/3 Takte haben. Bach hat aber, wie oben gesehen, dieses Schluss-Amen des Symbolum Nicenum in einer sehr gesteigerten Form als doppeltes Amen in den zur Verfügung stehenden 54 Takten untergebracht. Aus den Schlusstakten spricht der Morgenstern, *der Amen*, der A und O selber. Auch die Stimme der Gemeinde (ecclesia) hat ihr Amen bekommen (Glaubensmotiv). Wozu also nochmals ein weiteres Amen? Die Fuge kann wirklich mit 54 Takten schliessen.

Die 54 Takte der Gesamtlänge der Fuge sind nur das letzte Glied, gewissermassen das Pünktchen auf dem i, in einer Kette von festen Stationen in deren Ablauf. Der Uranfang noch vor der Schöpfung, die fünf Zeiten des Alten Testaments und die Vorbereitung der Inkarnation waren so zu zeigen, dass das Weihnachtskind genau auf den Beginn von Takt 25 zu liegen kommt; in gedrängtester Darstellung, mit einer Überschreibung des Weihnachts- durch ein Passionsbild, waren bereits in den Takten 29–32 Ostern und das Thronen Christi im Himmel zu erreichen; auf der folgenden, längeren Strecke bis zu Pfingsten in den Takten 49 und 50 wurde nicht nur standortrichtig Christi Himmelfahrt dargestellt, sondern auch ein Bezug Christi zu den Fischchen und damit zur ecclesia hergestellt; im unerhört knappen Raum von vier Takten war ab dem *Et iterum venturus est* der ganze Rest des Symbolum Nicenum in einer (theologischen, nicht musikalischen) Engführung sondergleichen in der Fuge unterzubringen. Dass ein solcher kompositorischer Plan gefasst und durchgeführt und mit dem Morgensternlied koordiniert werden konnte, gehört zu den *Wundern Bachscher Kunst*.

Die ausserordentlich gedrängte Darstellung des Glaubensbekenntnisses ab dem *Et iterum venturus est* ermöglicht es Bach, ohne dass es zu Auslassungen käme, die Fuge mit einem Christus«thema» abzuschliessen, das das (erste) Amen (*den Amen*) *in sich trägt*. Das Amen der Gemeinde hat seinen Platz im Alt von Takt 52 (Glaubensmotiv). In den 162 Schlägen der Fuge ist daher der ganze Text des Symbolum,

284 Stuttgarter Erklärungs-bibel im Anschluss an Off 22,20: «Komm, Herr Jesus entspricht dem aramäischen Ruf «Maranata» im frühchristlichen Gottesdienst (vgl. Erklärung zu 1Kor 16,22).»

285 Hahn, S. 247, teilt die Taktzahl deshalb kurzerhand in 2 x 27 auf. Solche Zahlenzerlegungen waren im MA zwar üblich (s. S. 283f.), wenn wir sie aber von uns aus, ohne nachgewiesene Tradition, in unüblicher Verteilung und entgegen dem Aufbau der Komposition vornehmen, setzen wir uns selber zum Massstab der gesuchten Deutung. Es wundert daher nicht, dass Hahn keinen rechten Zusammenhang zwischen seiner «Apostelfuge» und deren Länge aufzuzeigen vermag.

286 Auf die Bedeutung der Anzahl von Taktschlägen weist schon Smend, Bach-Studien, S. 166, Anm. 31 hin. Zur trinitarischen Bedeutung des Neunachteltaktes vgl. Smend, Kirchen-Kantaten, S. IV.19.

auch das doppelte Amen, enthalten. Die (inklusive Amen) 163 Worte des lateinischen Textes sind, ohne dass ein Rest verbliebe, auf 162 Taktschläge verteilt, was genau dem Umfang der Fuge von 54 Takten entspricht. Das viel breiter angelegte Credo der h-Moll-Messe bringt natürlich sein Amen nicht im *Et iterum venturus est* unter, sondern lässt es mit und nach dem *et vitam venturi saeculi* in fugierter Form singen, weshalb es eigentlich 163 Worte aufweisen müsste. Es hat aber genau ein Wort mehr. In der Zeile *sedet ad dexteram Patris* ist nämlich konsequent ein *dei* eingefügt, sodass sie lautet: *sedet ad dexteram Dei Patris*. Da es m.W. keine solche Variante des Glaubensbekenntnisses gibt, muss angenommen werden, dass Bach, der diesen Text in- und auswendig kannte und gewiss beim Komponieren keine Vorlage benötigte, einem Erinnerungsfehler zum Opfer gefallen ist. Diesen Fehler zu machen, lag nahe, weil die Verbindung der beiden Worte im *Gloria*, das er in der h-Moll-Messe und zuvor schon in der F-Dur- und in der g-Moll-Messe auskomponiert hat, vorkommt. Das *Gloria* endet tatsächlich immer mit *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*. Man wird daher der Abweichung keine tiefere Bedeutung beilegen. Selbst ein Bach beansprucht für einmal das *errare humanum est* für sich. Dass er in seiner *Fuge* die Anzahl der Worte genauestens bedachte, dürfte trotz dieses späteren Versehens, das ihn einmal in einer kleinen Erinnerungsschwäche zeigt, feststehen.²⁸⁷

287 Ganz zweifelsfrei ist dies allerdings nicht. In ihrem wegweisenden Buch ›Johann Sebastian Bach, Ciaccona – Tanz oder Tombeau‹ präsentiert Helga Thoene auf S. 143 an plausibler Stelle eine mit einer barocken Tirata geschmückte Kadenz Bachs mit dem *Tonbuchstabenwert* 914, der genau mit dem gematrischen Wert der Resurrexit-Worte, wie sie in der h-Moll-Messe von Bach geschrieben wurden, übereinstimmt: *Et resurrexit tertia die (Tonbuchstabenwert 261) secundum scripturas (232) et ascendit in coelum* (183) sedet ad dexteram dei patris (238):* zusammen wie oben 914. Da die *Ciaccona* in zeitlicher Nähe zum WK I komponiert wurde, impliziert die schöne und interessante Beobachtung Thoenes, falls die postulierte Zusammengehörigkeit von Text und Musik wirklich zutrifft, dass das «dei» doch schon zur Zeit der Entstehung unserer Fuge in Bachs Kopf festgeschrieben gewesen sein könnte. Wie diesfalls weiter? Findet Bach in unserer Fuge die Lösung von 54 Takten zu je 3 Schlägen mit integriertem Amen, obwohl er von der unrichtigen Voraussetzung von insgesamt (inkl. Amen) 164 anstatt 163 lateinischen Worten ausgeht? Oder macht er, ohne überhaupt zu zählen, in einem Zustand besonderer *Hellsichtigkeit* einfach das Richtige? Wir kommen unversehens in die schwierigsten Fragen Bachschen Denkens hinein.

*«coelum», wie Bach laut Faksimile in der h-Moll-Messe schreibt, ist gleichbedeutend wie «caelum», nur dass natürlich die Zahlenwerte nicht übereinstimmen. Helga Thoene orientiert sich richtigerweise an «coelum». An ihrem Zählen gibt es nichts auszusetzen.

Teil 6

Zur Symbolsprache Bachs: Vorgehensweisen bei der Umsetzung des Symbolum Nicenum

Ohne seine Absicht offenzulegen, vertraut Bach einer Fuge des Wohltemperierten Klaviers den ganzen Text des Symbolum Nicenum an. Die Fuge ist in ihrem Ausmass bescheiden und entspricht mit ihren 162 Taktschlägen (drei pro Takt) genau der Wortanzahl von dessen lateinischem Text. Sie kommt mit nur drei Stimmen aus, eine Erschwerung der grossen Aufgabe, die wie die Verwendung des 9/8-Taktes und der Tonart A-Dur (drei Kreuze) ihren Grund darin haben dürfte, dass das ganze Glaubensbekenntnis um das Thema der Trinität kreist, das schon das einleitende Präludium beherrscht. Trotzdem gelingt es Bach, den ganzen Inhalt des theologischen Textes in seiner Musik klar erkennbar zum Ausdruck zu bringen. Er bedient sich zu diesem Zweck verschiedener Techniken, die in immer wieder anderem Zusammenspiel sein Streben nach Kürze, Klarheit und theologischer Folgerichtigkeit unterstützen und reizvoll zu betrachten sind.

A. Benützung von musikalisch-rhetorischen Figuren

Um seine Komposition zum *Sprechen* zu bringen, macht Bach ein paar gewichtige Anleihen bei der barocken Figurenlehre. Er beschränkt sich dabei auf den Gebrauch einiger weniger sofort einleuchtender Figuren und meidet die diesem Wissensgebiet eigentümliche Peripherie mit ihren bezeichnenden Unschärfen.²⁸⁸ Durch ein souveränes kombinatorisches Spiel, z.T. auch mit anderen Elementen der Komposition, gewinnt er ihnen ein Maximum an theologischer Aussagekraft ab. Die allermeisten der in unserem Werk verwendeten Figuren gehören zum Typ der *Hypotypose*, den das *Riemann Musik-Lexikon* wie folgt umschreibt: «Hypotyposis (griech., Abbildung) nennt Burmeister (1606; im Anschluß an die rhetorische H. in L. Lossius' *Erotemata*, 1544) jenes für die Vokalkomposition seit dem 16. Jh. zentrale musikalische Abzeichnen (*H. vel descriptio* heißt sie bei Lossius, «Abschilderung» bei Gottsched), wodurch «lebendig zu sein scheint, was hinter dem Text verborgen ist.» *Hoc ornamentum usitatissimum est apud authenticos Artifices* (Burmeister). H. als Figur der *Musica poetica* ist demnach eine Sammelbezeichnung für unzählige Verwirklichungen solchen Abbildens, Belebens und Veranschaulichens des Sinn- und Affektgehalts der Wörter; sie kommt zustande, indem die musikalische Erfindung (nach Bewegungsart, Stimmenlage, Modulationsgang usw.) analog dem Textgehalt gebildet ist (z.B. bei Wörtern wie Freude, Schmerz; Seufzen, Schweigen; Wasser, Schlange; Pauken, Trompeten). Denn man soll *das freudige, freudig, das traurige, traurig, das*

288 Dietrich Bartel, «Handbuch der musikalischen Figurenlehre», Laaber-Verlag 2004 (vierte Auflage), weist bereits im Vorwort darauf hin, dass von einer einheitlichen Figurenlehre des Barock nicht gesprochen werden könne, und gibt verdienstvollerweise vor dem Hauptteil über die verschiedenen Figuren die oft auf Teilaspekte beschränkten wichtigsten Lehren der verschiedenen Protagonisten in geschlossener Darstellung wieder (Rhetorische Figurenlehren: Fabius Quintilian, Johannes Susenbrotus, Johann Christoph Gottsched – Musikalische Figurenlehren: Joachim Burmeister, Johannes Nucius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Elias Walther, Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Thomas Balthasar Janowka, Johann Gottfried Walther, Mauritius Johann Vogt, Johann Mattheson, Meinrad Spiess, Johann Adolf Scheibe, Johann Nikolaus Forkel). – Dass der sehr bedeutende Rhetor Augustinus nicht mit «De musica» zum Zuge kommt, erklärt sich daraus, dass von diesem Werk nur die sechs Bücher *de rhythmo* (über Versmasse und Rhythmus in der der Musik zugerechneten Lyrik) erschienen, die geplanten sechs Bücher *de melo* (über die Melodie) jedoch zufolge Zeitmangels ungeschrieben blieben: Epist. 101, n. 3.

geschwinde, geschwind, das langsame, langsam etc. machen (Bernhard). – Als Klasse [ich würde sagen: Untergruppen] der H.-Figuren können eine Reihe *spezifischer* [= vordefinierter] Bildfiguren zusammengeschlossen werden, wie Anabasis und Katabasis, Circulatio, Tirata, Passus duriusculus, Suspiratio u.a.»²⁸⁹

1. Spezifische Bildfiguren

a) *Katabasis und Anabasis* (mitbehandelt: *Suspiratio, Saltus duriusculus und Antitheton*)

Vor allem die nahezu naturgesetzliche²⁹⁰ *Katabasis* (κατάβασις, lat. descensus) und deren Gegenstück, die *Anabasis* (ἀνάβασις, lat. ascensio), das Herab- bzw. das Hinaufschreiten,²⁹¹ begegnen in mannigfacher Form. Es treten auf: eine Katabasis und eine Anabasis im Umfang einer Quinte, dazu aber auch beide im Umfang einer Sexte, mannigfach kombiniert mit weiteren Figuren, die massgeblich an deren Deutung beitragen.

Die *Quinten-Katabasis* ereignet sich vor allem von h, e oder gis (g) aus (Abb. 30) und wird in unserer Komposition gebraucht für das *Hinabkommen des Geistes*. In den Zwischenspielen des Präludiums wird diese Figur mit der affektbetonten Pausenfigur der *suspiratio* (Seufzen) kombiniert, z.B. g-g-fis, fis-fis-e, e-e-d, d-d-cis, die sich zu einer Quinte fügenden Grüppchen durch Achtelpausen voneinander getrennt, die erste Note des Grüppchens wegen der nachfolgenden Tonrepetition jeweils verkürzt und ganz leicht, die zweite als Vorhalt etwas betont, die dritte wieder deutlich schwächer gespielt, was schon frühzeitig den Geist über sein Hauchen, Wehen fassbar macht (Abb. 7). In Kombination mit der Figur des *saltus duriusculus* («harter Sprung»), der die Katabasis am Schluss zerreisst, wird nicht zufällig genau mit Takt 25 der Fuge das Hinabschiessen der *Geisttaube* in Jesus dargestellt (Abb. 79: Jordantaufer, s.u.). Die *Taktzahlen 49/50* – die Zahlen werden oft als Teil der Figurenlehre verstanden²⁹² – bringen die *Quinten-Katabasis* auch in den vielsagenden Zusammenhang mit Pfingsten (Abb. 20). Das Gegenstück oder Pendant zu dieser Katabasis, nach der Figurenlehre das *Antitheton* (ἀντίθετον, lat. *contrapositum*) dazu, ist eine *Anabasis* im selben Umfang einer Quinte, hier gebraucht für die Rückkehr von Christi Geist zum Vater, Ausdruck für das «passus est» des Symbolum Nicensem (Takt 27: e-fis-gis-e-gis-a-h für e-fis-gis-a-h, ausführlicher gleich unten).

Die Erweiterung der Geist-Quinte durch Voransetzen des nächsthöheren Tones ergibt eine *Katabasis im Umfang einer Sexte*, die als Trägerin für die Idee des *Kom-*

Abb. 30 → S. 57

Abb. 7 → S. 21

Abb. 79 → S. 142

Abb. 20 → S. 45

289 Wie der sehr instruktive übergeordnete Artikel «Figuren, musikalisch-rhetorische» im Riemann Musik-Lexikon zeigt, machen Hypotyposen zwar einen guten Teil, aber bei weitem nicht die ganze Figurenlehre aus. Unter den für uns in Betracht kommenden Figuren werden bei Riemann die Klimax und die Paronomasia den als Emphasis wirkenden Wiederholungsfiguren, der Passus und der Saltus duriusculus bald den Hypotyposen, bald den melodischen Figuren, die Suspiratio bald den Hypotyposen, bald den Pausenfiguren zugerechnet. Das Antitheton, als Satzfigur bezeichnet, ist ohnehin schillernd, je nachdem, was wozu den Kontrast bildet – bei uns geht es immer um den Kontrast zwischen fallender und steigender Quinte oder Sexte: kommendem und gehendem Geist, kommendem und gehendem Christus («Vom Himmel hoch» bzw. Himmelfahrt).

290 Zur musikalischen Historie der Ana- und der Katabasis vgl. Unger, der S. 121 auf die Bedeutung Josquins hinweist: In dessen Messen seien die Bewegungsvorstellungen «ascendit in coelum» und «descendit de coelis» konsequenter als noch bei Dufay, Okeghem oder Obrecht in den Noten wiedergegeben. (Dass das früher in der Schweiz häufig gesungene Liedchen «Stägeli uf, Stägeli ab, juhe» des kürzlich verstorbenen Artur Beul (1915–2010) zuerst von unten nach oben (g-a-h-d) und dann von oben nach unten (d-h-a-g) geht, ist jedem Kind sofort geläufig. Die falsche Singrichtung löst Protest und Heiterkeit aus.)

291 Die Griechen der Antike hätten sich gewundert, mit welch sublimen Inhalten wir ihre hier genannten Begriffe anfüllen. Mit dem Wort «Anabasis» beschrieb z.B. Xenophon ganz handfest den «Hinaufmarsch», d.h. den Marsch eines Heeres vom Meer «hinauf» ins Landesinnere, nämlich den missglückten Feldzug des jüngeren Kyros gegen Artaxerxes II (401 v. Chr.).

292 Unger, S. 37: «Ebenso verhielt es sich mit den Zahlen, die im Text vorkamen; sie legten ebenfalls die Phantasie des Musikers in ganz bestimmter Richtung fest.» Er demonstriert dies an einem Beispiel aus den «Cantiones sacrae» (1620) von Samuel Scheidt.

Abb. 53 → S. 83

Abb. 83 → S. 154

mens Christi vom Himmel herab eingesetzt wird (◀Vom Himmel hoch, da komm ich her▶, melodischer Verlauf durch die letzte Zeile jenes Liedes unterstützt). Ihr Pendant oder Gegenstück (*Antitheton*) ist eine *Anabasis im selben Umfang*, die zur Darstellung von Christi Himmelfahrt gebraucht wird: Abb. 53. In Takt 39 und nochmals 53 treffen die beiden Bewegungen unmittelbar antithetisch aufeinander. Ein weiteres Antitheton, freilich in grossem Abstand, verbindet Himmelfahrt und Wiederkunft des Herrn: Abb. 83.

b) *Kyklosis*

Auch die *Kyklosis* (κύκλωσις, Zyklose, Umkreisung, lat. *circulatio*) gehört zu den Figuren, von denen Bach gerne Gebrauch macht. Unter dem Stichwort ◀*circulatio*▶ gibt das *Riemann Musik-Lexikon* dazu eine viele Spielarten zulassende, relativ *weite* Umschreibung: ◀... in der Kompositionslehre des 17.–18. Jh. eine musikalische Figur, die in einer kreisenden Melodiebewegung besteht (*voces quasi in circulum agi videntur*, A. Kircher, 1650) und bei Wörtern wie *circumdare*, umgeben (*servitque verbis actionem circularem exprimentibus*, ebenda), Krone, Erde usw. angewandt wird. Von Purcell heisst es (...): ◀Er begleitet jeden Begriff einer Rundung mit einem unaufhörlichen Umlauf von Noten▶. Auch *Unger*, S. 94ff., und *Bartel*, S. 114, gehen von dieser Umschreibung Kirchers aus. Unger erweitert als einziger der drei – für uns sehr wichtig – den Anwendungsbereich der *Kyklosis* unter Rückgriff auf Opitz auch auf die Darstellung von Begriffen wie *Woge*, *Welle* mit ihrer *W-form* (rund geschrieben).

Viel enger umschrieben werden im Zusammenhang der Zyklose zwei kleine Sonderfiguren mehr technischer Art, der *Circolo* und der *Circolo mezzo*, die für gewöhnlich den *Verzierungen* und damit von Hause auf der Einstimmigkeit zugehören. Dazu *Riemann*, anschliessend an den obigen Text: ◀Die musikalisch enger gefassten Figuren *Circolo* (ital.) und *Circolo mezzo* ... sind Formeln der Diminutionspraxis. Beim *Circolo mezzo* bilden 4 Noten *im Schreiben einen halben Kreiß* (Printz 1696), wobei – auf- oder absteigend – entweder die 1. und 3. (von Printz Groppo genannt) oder die 2. und 4. Note den gleichen Ort innehaben. Beim *Circolo* werden (nach WaltherL) *zweene Circoli mezzi also ... an einander gehänget ... , daß, so sie über einander gesetzt werden solten, sie einen vollkommenen Circul darstellen würden*, z.B.:



Bach braucht die *Kyklosis*, in Halbkreisform nach Art eines *Circolo mezzo* ausgeführt, sehr gern zur Darstellung von *Wasser*. Durch ihre Aneinanderreihung gleichen diese Halbkreise je nach Anordnung Wellenbergen oder Wellentälern. Mit *Verzierungen* haben diese teils imposanten, gelegentlich sogar mehrstimmigen Gebilde²⁹⁴ bei ihm natürlich nichts zu tun, weil sie sich nicht auf eine Grundform reduzieren lassen, die sie nur gerade ausschmücken würden. Aber mit dem eigentlichen *Circolo mezzo* teilen sie doch die Eigenheit, dass sie, besondere Verhältnisse (z.B. Taktverhältnisse) vorbehalten, aus auf- und absteigenden *Vierergruppen* bestehen, die aus zwei gleichen und zwei benachbarten ungleichen Tönen zusammengesetzt sind (1 = 3 oder 2 = 4, bei Bach nicht selten auch 1 = 4).²⁹⁵ In ganz einfacher Aneinanderreihung fin-

293 An sich ohne Belang für meine späteren Ausführungen, übernehme ich Text und Bild für den ◀*Circolo*▶, weil an ihm der Begriff des *circolo mezzo* anschaulich wird.

294 Als ein recht freies Gestaltungselement ordnet sich der *circolo mezzo* oft in andere Melodieabläufe ein. Bei mehrstimmigen Gestaltungen sind natürlich die Nebenstimmen von ihm viel weniger durchdrungen als die führende Stimme.

295 Trotz übereinstimmender Tonfolge dürfte Bach seine Wellenformen für die Darstellung von Wasser wohl eher aus seiner eigenen Vorstellung als aus dem *circolo mezzo* herleiten. Obwohl sich Wasser auf mancherlei Weise umschreiben lässt, ist doch das Auf und Ab der Welle seine klassische Darstellungsform. Die Welle für Wasser zählt (zusammen mit dem ähnlich geformten Zeichen für die Schlange) sogar zu den ältesten Piktogrammen (Bildzeichen), aus denen sich später die Schrift entwickelte (vgl. z.B. Ibrah, S. 188, 201, 227).

den wir diesen *Circolo mezzo*, stets mit gleichbleibendem erstem und drittem Ton, stimmungsvoll von drei das Hirtenmilieu wiedergebenden Blockflöten vorgetragen, im Rezitativ «Er ruft seinen Schafen mit Namen», mit dem die gleichnamige Kantate BWV 175 beginnt. Der Text zitiert Joh 10,3, und die dazu erklingende kleine Wellen- oder Wasserfigur bezieht sich auf Psalm 23,2: Er weidet mich auf einer grünen Aue / und führet mich zum frischen *Wasser*. (Abb. 108a).

Die imposantesten Anhäufungen solcher *Circoli mezzi* finden sich im Einleitungschor der Johannespassion (s. schon S. 126, 164). Gleich im ersten Takt setzt im Orchester der sich durch den ganzen Satz hinziehende *Circolo mezzo* ein: d-c-d-es, d-c-d-es, d-c-d-es, d-c-d-es in den ersten und b-a-b-c, b-a-b-c, b-a-b-c, b-a-b-c in den zweiten Violinen. Die Figur beschreibt einen Halbkreis – so man die Terminologie von *Printz* übernehmen will, einen *grosso*, bei dem jeweils der erste und der dritte Ton übereinstimmen. Auch der Chor übernimmt später diesen *grosso*, der durch Verschiebungen seines Schlusstons allmählich zu wandern beginnt. Der zugehörige Orchesterpart gibt mit seinen Bindebögen, die sich zu lauter m und rundgeschriebenen w vereinigen, einen auch für das Auge nachvollziehbaren Eindruck einer *Wellenbewegung* ab. *Spitta*, Bd. II, S. 365 hat aus diesem Chor spontan, ohne auf den *Circolo mezzo* zurückzugreifen, die *Meereswogen* herausgehört und darauf eine Deutung aufgebaut, die zu den Zierden seines Buches gehört. (Abb. 108b).

Eine ähnlich gelagerte, bescheidenere Wellenbewegung finden wir in der ebenfalls von *Spitta* a.a.O. erwähnten Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis», BWV 21 (Erstaufführung 1713 oder 1714: *Dürr*, Kantaten, S. 459). Zum Text «Bäche von gesalznen Zähren ...» singt in Satz 5 der Tenor (oder Sopran) eine Arie, die sich mit den Stimmen der Violinen I und II zu einer Klage vereint, die sich trotz ihrem intimen, gar nicht monumentalen Charakter mit ihren kreisenden drei- und vierstimmigen *Circoli mezzi* durchaus dem Einleitungssatz der Johannespassion an die Seite stellen lässt. Bach hat diesen Satz sehr textnah komponiert. Er stellt ganze Wasserfluten dar – an *einer* Stelle ist es nach dem Text sogar ein Meer –, und wie er sie im Lauf der Komposition harmonisiert, können es nur *gesalzene* Zähren sein. (Abb. 108c).

Voller *Circoli mezzi* (jeweils vier Sechzehntel, zuerst 1 = 3, später 2 = 4) ist die Begleitung zu Luthers Tauflied «Christ, unser Herr, zum Jordan kam», BWV 684, aus dem Dritten Teil der Clavier Übung (grosse Bearbeitung). Zu ihnen und den anschließenden Achteln bemerkt *Gunther Hoffmann*, «Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs», Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 1989, S. 175 wohl zu Recht: «Die beiden den Satz ostinat beherrschenden Figuren sind als das flutende Jordanwasser und als das Ein- und Wiederauftauchen der Täuflinge verstehbar.» Geistnoten sind keine auszumachen – die Taufe Johannes des Täufers ist eine Wassertaufe. (Abb. 108d).

Circoli mezzi und andersartige Kreiselbewegungen neben vielerlei anderem, das zu einer lebhaften Darstellung von Wasser passt, finden sich auch in der Kantate «Schleicht, spielende Wellen», BWV 206 (zur Datierung *Dürr*, S. 923). An ihr zeigt sich deutlich, dass der *Circolo mezzo* ein wichtiger, wenn auch längst nicht der einzige Wasserdarsteller ist. Mit besonderer Liebe hat Bach die Wasser der Elbe (Arioso des Rezitativs und anschließende Arie) ausgemalt. Weichsel, Donau und Pleiße stehen schon von den Texten her nicht so sehr im Vordergrund. (Abb. 108e,f).

Fl. I
Fl. II
Fl. III
T.
Cont.

Er ru - fet sei - nen Scha - fen mit Na - men und füh - ret sie hin - aus.

Fl. I durchgehend 1 = 3

Abb. 108.
Wasserdarstellungen Bachs,
ein Bilderbogen

a) Rezitativ der Kantate «Er ruft seinen Schafen mit Namen»,
BWV 175

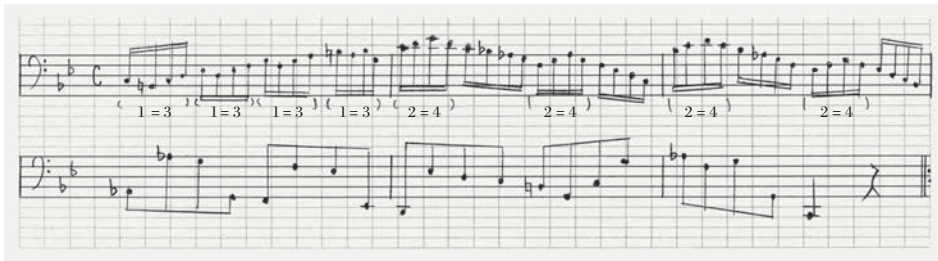
b) Johannespassion, Ausschnitt aus dem ersten Choreinsatz

Der Chor benützt, mehrstimmig ausgeführt, als kleinstes Element eines grossen Tongemäldes einen Circolo mezzo mit gleichbleibendem erstem und drittem Ton (1 = 3). Er tritt immer paarweise auf, das erstemal stets musterkonform, das zweitemal oft mit verändertem Schlussston, wodurch die Bewegung, anstatt am selben Ort zu verharren, fortschreiten kann. In unserem Beispiel steht im Sopran am Schluss statt der Sekunde jeweils eine Terz, die es erlaubt, die groppos aufeinander aufzutürmen.

Der zugehörige Orchesterpart (Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe von W. H. Bernstein, Bärenreiter, 13. Aufl. 2003) gibt mit seinen Bindebögen, die sich zu lauter m und rundgeschriebenen w vereinigen, einen auch für das Auge nachvollziehbaren Eindruck einer Wellenbewegung ab.

c) «Bäche von gesalzenen Zähren aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis»

Eingebettet in eine weiche akkordische Struktur, kreist die Singstimme zuerst länger um c, dann halb so lang um f, die Hauptnote jeweils nach unten und oben von direkten Nachbarnoten umgeben. Der Triller, in dem man das Glänzen der Tränen sehen mag, und die beiden Schlussnoten verpacken die vorangegangenen Circoli mezzi (1 = 4, 1 = 4 und 1 = 3) zum vom Komponisten ausgedachten Motiv, das schon über deren Anzahl und Ausgestaltung zu befinden hatte. Im Bereich der Singstimme sind die Einzelgrüppchen viertönig. Unmittelbar anschliessend sind die Grüppchen ausnahmsweise fünftönig (c-des-c-c-b anstatt c-des-c-b usw.), weil durch die Vorhalte die Grüppchen zum Seufzen gebracht werden sollen.



d) Wiederholte Circoli mezzi für das Jordanwasser in «Christ, unser Herr, zum Jordan kam»

Noten nach der Originalpartitur Bachs (Neue Bach-Ausgabe I/36, hg. Werner Neumann, Bärenreiter 1963, S. 190). Von mir in die Noten übertragen (rot): Verfeinerungen Bachs anlässlich der Herstellung des Stimmensatzes.²⁹⁶

Der vergnügliche Text lautet: «Eh' sollen meine Wasser sich noch mit dem reichen Ganges mischen und ihren Ursprung nicht mehr wissen! Eh' soll der Malabar [Bewohner der Pfefferküste, Vorderindien] an meinen Ufern fischen: eh' ich will ganz und gar dich, teuerster Augustus, missen!»²⁹⁷

e) Der circolo mezzo als Teil eines musikalischen Scherzes: Das Arioso der Elbe in der Huldigungskantate «Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde», BWV 206

Bach gibt der Elbe die Singstimme (Tenor), dem Ganges den bezifferten Bass. Bis zu «mischen» folgt der Ganges der tonangebenden Elbe in einem kleinen Kanon in der Quint. «Und ihren Ursprung nicht mehr wissen»: Die Elbe weiss nach «Ursprung» mit ihrem Kanon nicht mehr weiter, vergeift sich nach h-e an Ganges-Tönen aus Takt 20 (grüne Sternchen) und verliert sich an ihre Malabar-Phantasie. Mit den Sechzehnteln von Takt 22 verselbständigt sich derweil der Ganges. Tiefer und tiefer werdend,²⁹⁸ ertönen in dichter Folge bis zum Schluss seine Wassertöne (Circoli mezzi von der Art 2=4), und die Elbe scheint verschwunden zu sein.

In Wirklichkeit hat aber der Ganges sich die Elbe einverleibt. Schon die ihren «Ursprung nicht mehr Wissende» (Takt 22 mit bezeichnender Tonvertauschung ausgerechnet auf «Ursprung») ist Ganges geworden, und der weitere Verlauf in Takt 23 zeigt, wie die Elbwasser und der «reiche Ganges» sich miteinander vereinigt haben. In den Tönen dieser Ganges-Elbe erkennen wir nun auch den Malabar (e-cis-ais), der mit seinem abschliessenden Viertel und der nachfolgenden Pause so weit nach rechts ausgreift, dass das noch fehlende «an meinen Ufern fischen» senkrecht gelesen werden muss. Dies führt uns weiter, ist doch die Singstimme in Takt 24 zuerst Teil der Dominante (e), dann der Tonika von h-moll.²⁹⁹ Dies führt zur Abfolge fis - h, als Wort gelesen fish: Fisch, fischen. Das c fehlt in den Noten – der Malabar fish Fish, weil er englisch spricht, und sei es pidgin English!

Der unbegleitete Schluss ist voll Melancholie, man weiss nicht recht, wen man mehr bedauern soll, die vom Ganges verschluckte Elbe oder den teuersten Augustus. Die zwei allerletzten Töne sind vollkommene Verlassenheit, trauriges h-moll, aber gerade deswegen voll Schalk: Was tut Augustus? Er fish! Die Arie lässt grüssen. (Wenn dann die Elbe in ihrer Arie das erstmal «das golden Wort August» ruft (S. 226), wird sie es ausgerechnet mit den Malabartönen e-cis-ais tun, womit das Arioso nachträglich eine ironisch-spöttische Note erhält: August ist selbst der Malabar, er selber fish in seiner Ganges-Elbe.³⁰⁰)

Abb. 87 → S. 159
Abb. 88 → S. 160

Vom Scherz zurück zum Ernst: Vor allem die erste (und damit auch die zweite) Verbesserung Bachs auf dem Weg von der Partitur zum Stimmensatz (rote Noten) ist sehr vielsagend. Sie zerstört den gegenüber dem Text zu früh platzierten Wasserzirkel (2 = 4) und gibt den Blick frei auf die Töne d-cis-d-fis-e-d-cis, die nun genau über die Worte «meine Wasser» zu stehen kommen. Bei diesen Tönen handelt es sich um nichts anderes als um das Wassermotiv, das in unserer A-Dur-Fuge in Takt 29 genau in dieser Form vorkommt und auch in den Kantaten «Wer da gläubet und getauft wird» (Abb. 87) sowie «O heiliges Geist- und Wasserbad» (Abb. 88) als Wassermotiv gefunden werden konnte. Die zweite Korrektur Bachs lässt ein Wassermotiv analog demjenigen von Takt 49 unserer Fuge erkennen. Beide Korrekturen dokumentieren, dass das Wassermotiv Bach auch hier präsent ist und prominent gemacht werden soll. Dass Bach auch an den Sechzehnteln des Tenors und des Continuos nochmals gefeilt hat, ist dem kritischen Bericht zu entnehmen: «Die Sechzehntel-Gruppe scheint korrigiert zu sein; ursprüngliche Lesart unklar.»

- 296 Nach dem *Kritischen Bericht* von Werner Neumann, S. 163, sind «die Stimmen der Sätze 2–11 auf üblichem Wege aus der Primärvorlage gewonnen». Unser Arioso gehört zu Satz 4, der Stimmensatz ist daher die letzte Bearbeitungsstufe.
- 297 Der unbekannte, ansonsten nicht besonders phantasievolle Textdichter wächst hier in seiner Lobhudelei über sich hinaus. In Dresden hatte der am 1.2.1733 verstorbene Vater des Huldigungsempfängers, August der Starke, zeitweilig König von Polen, im auf die Elbe hinunterschauenden Japanischen Palais seine mit asiatischer Kunst wetteifernde Sammlung von Meißener Porzellan und andere Chinoiserien untergebracht. Die der Elbe und dem Stadtkern zugewandte Eingangsseite mit ihrem diesbezüglichen Fries und den pagodenförmig gestuften Dächern der Eckpavillons trug fernöstliche Züge. Dass der Hofdichter Elbe und Ganges zusammenbringt, ist daher kein reines Phantasieprodukt, sondern hat einen realen Hintergrund. Unter den grossen Porzellanfiguren der Sammlung, wo ich ihn am ehesten erwartet hätte, habe ich freilich den fischenden Malabar nicht gefunden. Trotzdem wird es ihn gegeben haben, sei es real, sei es als eines der vielen nicht ausgeführten königlichen Projekte, sei es auch nur als Thema des Hofklatschs. Zum Meißener Porzellan, auch zu seiner Funktion als königlicher Machtanspruch, vgl. Samuel Wittmer, *Die Galerie der Meißener Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais in Dresden*, München (Hirmer) 2004.
- 298 «Je grösser der Bach je tiefer der Ton» notiert Beethoven im Entwurf der Pastorale 1804.
- 299 Der von Bach angegebene Quintsext-Akkord über Ais ist ein Dominant-Akkord (= Fis-Dur, mit der Terz im Bass und mit der Septime von Fis, E).
- 300 Lässt sich das Libretto der Kantate BWV 206 als durch die Blume vorgetragener Wunsch verstehen, der junge König von Polen, August III., möge weiterhin Sachsen und Polen gewogen bleiben und seine neuen Interessen nicht allzusehr überhand nehmen lassen – seine frischvermählte Gemahlin Maria Josepha war eine Kaisertochter aus dem Hause Habsburg –, wird Bach mit seinem musikalischen Scherz überaus deutlich. Das mag angesichts der Festmusiken, die er gelegentlich für das kurfürstlich sächsische Haus geschrieben hatte (*Dürr*, Kantaten, S. 895f.), etwas erstaunen. Aber für eine kritische Haltung gegenüber August dem Starken und seinem Sohn gab es Grund genug. August der Starke hatte, um König von Polen werden zu können, zum katholischen Glauben konvertiert, und sein Sohn, der von seiner glaubenstreuen Mutter streng im protestantischen Glauben erzogen worden war, tat es ihm gleich, um durch die Heirat die dynastischen Pläne seines Vaters weiterverfolgen zu können (Samuel Wittmer, a.a.O., S. 14). Dass Bach mit der ganzen von der Reformation geprägten Bevölkerung mitlitt und die Gemahlin Augusts des Starken wegen ihrer Standfestigkeit hoch verehrte, dokumentiert sich in seiner Kantate «Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl» (Trauer-Ode), BWV 198, die er für die Trauerfeier vom 17.10.1727 für Christiane Eberhardine komponierte. (Wie der Ausgang des Polnischen Thronfolgekrieges erwies, hat sich das Fischen im Trüben für August nicht gelohnt. Er starb im Exil.)

f) Weitere Circoli mezzi in der Kantate «Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde», BWV 206 ³⁰¹

1. Coro

S. T. 16 Schleicht, spie-len-de Wel-len, und mur-melt ge-lin-de,

B. T. 124 Wel-be zum Rau-schen

2. Recitativo (Weichsel)

B. T. 3 dem Co-cy-tus gli-che T. 6 dem Al-phi-us Wei-chen

5. Arie (Elbe)

T. 8 Je-de Wo-ge mei-ner Wel-len ruff, ruff das gol-den Wort, ruff das gol-den Wort An-gust,

T. 23 Je-de Wo-ge mei-ner Wel-len

T. 50 Je-de Wo-ge wei-ner Wel-len

7. Arie (Donau)

T. 20 be-wun-derf, rühmt mein Strand

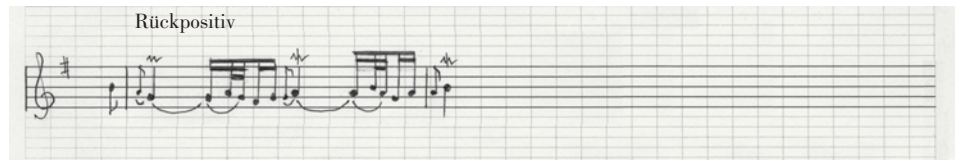


Hinauszögerung der Pointe!

Der 1. Satz (Coro) baut sich über einem Wellenmotiv auf (d-cis-e-d) und hat in T. 125ff. ein langes, wellenförmiges Melisma über dem Wort «Rauschen». Der 2. Satz (Rezitativ der Weichsel) hat nur gerade zwei Wellenmotive, das eine sitzt auf dem Kokytos (griech. Unterweltfluss), das andere über dem Alpheios (grösster peloponnesischer Fluss). Der 3. Satz (Arie der Weichsel) singt nicht vom Wasser und deutet daher das Motiv nur an (z.B. T. 2: gis-fis-gis-a). Die an ihr Rezitativ mit Arioso (Satz 4) anschliessende Arie der Elbe (Satz 5) beginnt mit zwei Wassermotiven und führt mit zunehmend freien Wellenformen, die «das golden Wort August rufen», zum Höhepunkt der Kantate (vgl. aber oben). Die Donau singt vom Erbe der Habsburger (Sätze 6 und 7). In ihrem Rezitativ führt sie sich nur gerade für das «ich nehm zugleich» mit einem Wassermotiv ein (a-gis-a-h), in der Arie erhält immerhin noch ihr Wort «Strand» ein Melisma mit Wassermotiven. Die Sätze 8–11 lassen die kleine Pleiße den Wettstreit beenden und klingen in einem Huldigungschor auf König August aus. Circoli mezzi und andere Wasserdarstellungen fehlen in ihnen. ³⁰²

Bekannt ist auch eine «rhythmisierte Circulatio-Figur», die schon in «Gott ist mein König» (BWV 71), Satz 5 (Alt), T. 14 und andern Mühlhäuser Kantaten, in der (frühen Weimarer?) Kantate «Der Herr denkt an uns» (BWV 196), Satz 3 (Sopran), T. 4 sowie gelegentlich im Orgelwerk (kolorierte Choralbegleitungen) vorkommt.³⁰³ Sie ist Verzierung und hat folgende Gestalt:

g) Rhythmisierte Circulatio-Figur



T. 8 der Choralbearbeitung von «Christ lag in Todesbanden», BWV 718

In diesen grösseren Rahmen und nicht nur in denjenigen der Kantaten «O heiliges Geist- und Wasserbad» und «Wer da gläubet und getauft wird» fügen sich die *Circoli mezzi* für das Wasser und die aus ihnen abgeleiteten Wassermotive unserer A-Dur-Fuge ein. Innerhalb dieser grösseren Familie, die einen festen Platz in der Vorstellungswelt Bachs hat, kann der *Circolo mezzo* je nach dem durch den Text oder anderweitig vorgegebenen Zusammenhang das Wasser des Kokytos, der Elbe oder des Ganges oder – im Zusammenhang der Johannestaufe – des Jordans bezeichnen. Das Wasser kann sich auch zu einem Motiv formen und sich zusammen mit einem Geistmotiv auf Ostern oder Pfingsten beziehen. Oder es kann in Verbindung mit dem «Asperges» der Gregorianik gar zum Wasser werden, das von Sünde reinigt und zusammen mit einem Geistmotiv zum Ausgangspunkt einer Darstellung der Taufe wird.³⁰⁴ So wenig wie ein auf- oder absteigendes Tonleiterfragment hat aber der kleine Halbkreis, für sich allein genommen, symbolischen Eigenwert.³⁰⁵

c) *Klimax*

Abb. 52 → S. 82

Eine sehr anspruchsvolle *Klimax* (κλιμαξ, Leiter, Treppe, lat. *gradatio*, auch *ascensus*) ist in den Takten 36–39 gezeigt (h–cis–d, Abb. 52, Pfeile). *Riemann* (Stichwort «Climax») umschreibt sie als eine «mehrmalige, auf gleichförmige Steigerung angelegte Wiederholung eines Melodieabschnitts auf anderer Stufe.»³⁰⁶ *Unsere Klimax* oder *gradatio* erfasst alle drei Stimmen und stemmt sich mit ihrem Anstieg – man könnte sagen als Antitheton – einem «endlosen Fall» des Basses entgegen. Ausserdem ist in ihr ein Kanon erkennbar, der zeigt, wie Christus (Bassstimme) den durch das Glaubenskreuz dargestellten Glauben (h–e–a–dis, blau markiert) und die nach dem Verrat von Judas verbliebenen elf Jünger (Abb. 54) nach oben zieht.

Abb. 54 → S. 87

301 Ich verfolge hier nur die Wege des *Circolo mezzo*. Einen Gesamtüberblick über die Kantate und ihre lokalgeschichtlichen Hintergründe bietet Dürr, *Kantaten*, S. 919ff.

302 Kleine Wellen der stillen Pleiße gibt es dagegen in Satz 2 (Rezitativ) der Kantate «Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten» (BWV 207a). Sie sind im Continuo mit ständig wiederkehrenden zirkelnden Noten (h-ais-h-cis usw.) dargestellt.

303 Zehnder, S. 221 (mit Verweis auf Alfred Dürr), 274, 494.

304 Vgl. die Worte von Satz 2 (Aria) der Kantate «Christ unser Herr zum Jordan kam» (BWV 7): «Merkt und hört, ihr Menschenkinder, / Was Gott selbst die Taufe heisst! / Es muß zwar hier Wasser sein, / Doch schlecht Wasser nicht allein. / Gottes Wort und Gottes Geist / Tauf und reiniget die Sünder.»

305 Andererseits kann die Kreisbewegung auch einmal grösser sein, z.B. b-d-f-d | b-d-f-d | b-d-f-d | b-d-f-d usw. in der Kreuzstabkantate, BWV 56, im Continuo zum Rezitativ (Satz 2) auf die Worte «Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich: Betrübniß, Kreuz und Not sind Wellen, welche mich bedecken ... ». Vgl. dazu Bouman, S. 45.

306 Nach Autoren differenzierte Darstellung bei Bartel, S. 117.

d) Antitheton

Ein *Antitheton* (ἀντίθετον) von Bachscher Gedankentiefe verbindet die Quinten-Katabasis von Takt 24/5 mit der Quinten-Anabasis von Takt 27 zu einem *gegen-sätzlichen Paar* (Abb. 79).³⁰⁷ Um die erste Quinte überhaupt zu erkennen, muss man mit dem saltus duriusculus vertraut sein, man sieht dann, wie sich die Quarte h-a-gis-fis nach einem Sprung über eine None zur Quinte h-a-gis-fis-e ergänzt. Da diese Katabasis am Schluss auch noch vom Sopran in den Alt wechselt, wird man diese Beobachtung nur dann ernstnehmen, wenn man sich bereits damit vertraut gemacht hat, dass der Ankunftsort dieser aus dem Himmel kommenden Geistquinte das Jesuskind der Anbetung und damit von Epiphania ist und dass zu den Festhalten von Epiphania auch die Epiphanie bei Jesu Taufe im Jordan gehört. Dann freilich eröffnet sich das Verständnis für den von Bach benützten saltus duriusculus, der sich auf die Jordantaufe bezieht und den Geist zeigt, der wie eine Taube in Jesus hineinschiesst. Damit ist der eine Eckpunkt der Interpretation gewonnen. Das Antitheton dazu ist die konträre aufsteigende Quinte e-fis-gis-a-h. Sie setzt sich aus den zwei Terzen e-fis-gis und gis-a-h zusammen und ist ebenfalls nicht ganz leicht zu erkennen. Als Anabasis und Antitheton zur vorherigen Bewegung zeigt sie, wie der Geist Jesu bei seinem Tod zum Vater zurückkehrt. Diese Deutung wird dadurch bestätigt, dass das zur Jesuskind-Note e gehörige Altthema der Engführung diese Geistbewegung nach oben bereits in sich enthält, wodurch eindeutig der Text von Lk 23,46 angesprochen wird.³⁰⁸ Die Spannung, die in diesem Antitheton liegt – an Epiphania das Kommen des Geistes auf Jesus, beim Tod sein Weggehen nach oben –, wird zu einer zentralen Klammer für die Noten Bachs, die in Takt 23–28 das Unmögliche möglich machen, zugleich das *et homo factus est* und das *passus est* darzustellen.

Abb. 79 → S. 142

Weitere Antithetonta in den Abschnitten a und c.

e) Hyperbole

Nur Burmeister, der als erster eine systematische musikalische Figurenlehre entworfen hat (1601), kennt die *Hyper-* und die *Hypobole*, das Verlassen des Notensystems nach oben oder nach unten. Unger, S. 80, bemerkt dazu treffend: «Man wundert sich heute zunächst darüber, dass Burmeister für einen so äusserlichen Vorgang wie das Über- oder Unterschreiten des Notensystems extra zwei «Figuren» aufstellt. Vertieft man sich aber etwas in das damalige Symboldenken, so wird man bald erkennen, dass dieses Über- oder Unterschreiten des Systems für die damalige Zeit eben nichts so äusserliches war, sondern z.B. zur symbolischen Darstellung des Himmels (Coelum) oder der Tiefe (Profundum) einen hohen Sinngehalt bekommen konnte. Eine engere Beziehung zu der rhetorischen Bedeutung ist allerdings bei der musikalischen Hyperbole nicht vorhanden.» Unser Werk macht, wie leicht zu sehen, vor allem von der Hyperbole ausgiebigen Gebrauch und verbindet sie regelmässig mit einem Geschehen, das sich im Himmelsbereich abspielt. Ihren höchsten Gipfel erreicht die Hyperbole in den Auferstehungstakten 30/1, wo sie sogar die Möglichkeiten des Instruments übersteigt und von Bach um eine Oktave zurückgenommen werden musste.

307 Im Gegensatz etwa zu einer Anabasis, einer Katabasis oder einer Zyklose hat das Antitheton keine eigene Gestalt. Fast hoffnungslos weit ist deshalb sein Anwendungsbereich. Vgl. z.B. Mattheson, Capellmeister, S. 188 (zitiert nach Dietrich Bartel, S. 100): «Gegensätze können auf verschiedene Weise im Gesange ausgedrückt werden, es sey durch gewisse Klänge, die ihren Gang umkehren; durch Intervalle, die einander zuwieder lauffen; durch plötzliche Veränderung der Ton-Art, des Tacts etc.»

308 «Eindeutig»: Kein anderes Evangelium hat dieses «Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände», das aus Psalm 31,6 (kath. Psalm 30,6) stammt («mein Geist» dort hebr. ruchi von ruach: Geist-Atem-Leben mit einem sehr weiten Bedeutungsspektrum).

f) *Passus duriusculus*

Ein kleiner *Passus duriusculus* (nicht zu verwechseln mit dem *Saltus duriusculus*, s.o.) ist im kurzen chromatischen Abstieg am Anfang des zweiten Präludienthemas («Nach dir, Herr, verlangst mich») zu erkennen. In seiner typischen Form würde er über eine Quarte führen. Im Zitat in der Fuge Takt 51 ist er durch die diatonische Folge h-a-g ersetzt.

g) *Trillo*

Der von manchen zu den Figuren gezählte *trillo*, meist reine Verzierung, kann in höheren Lagen dann und wann lautmalerische Bedeutung gewinnen und mit Lachen assoziiert werden. In Takt 26 unserer Fuge fängt er, für Bach nicht aussergewöhnlich, das Leuchten des Morgensterns ein. Auch in Takt 8 könnte er auf den Stern hinweisen, d.h. mehr als formanzeigenden Charakter haben.

2. Freie Bildfiguren

Unspezifische, d.h. *freie*, nicht nach besonderen Mustern benannte Hypotyposen (Bildfiguren) in unserer Fuge sind vor allem die vier mit besonderer Sorgfalt ausgearbeiteten *grossen Kreuze*, die das Vater-Sohn-Verhältnis, den Tod Christi, seine Auferstehung an Ostern und das Kommen des Heiligen Geistes an Pfingsten als Bilder veranschaulichen.³⁰⁹ Dazu kommen noch die drei über *drei* Stimmen gezogenen *kleinen Kreuze*, die man an den beiden durchgebundenen Achteln der mittleren Stimme erkennt: das erste für die Botschaft des Geistes Christi an die Propheten, das zweite, identisch gebaute, eine Darstellung von Christus am Kreuz, und dies ausgerechnet im dritten Tempeltakt (Takt 48: INRI), d.h. im Allerheiligsten des Tempels. Das dritte kleine Kreuz, ebenfalls über drei Stimmen gezogen, ist das Kreuz des Weltenrichters/Abendmahlspenders (Takt 52).

Gleich zu Beginn der Fuge lässt Bach in einem ganz regelmässig in die drei ersten Takte hineingesetzten imaginären,³¹⁰ grossen, *senkrecht* stehenden Kreuz das Christusthema sich so am Gottesthema spiegeln, dass die Noten zum Sinnbild dafür werden, wie Christus aus Gott hervorgeht (Abb. 76 und 77). Christus ist, ab dem siebten (sacer septenarius) Ton in einer Engführung mit dem Vater vereint, dessen *Spiegelbild*. Man ist erinnert an die Bedeutungsvielfalt des griechischen Wortes εἰκών (eikon), des Begriffsvorgängers unseres Wortes «Bild»: getreues Abbild, Standbild, Vorstellungsbild, Schatten- oder eben Spiegelbild, aber auch Ursprungsbeziehung, insofern als vom Sohn als dem Bild des Vaters die Rede sein kann.³¹¹ Bachs Doppelspiegelung (oben–unten / links–rechts, d.h. an einem Kreuz) des Christus- am Gottesthema ist ein Musterbeispiel einer Hypotypose, nur dass nicht irgendein «Ding» oder eine Empfindung, sondern ein ganzes theologisches Konzept, und ein zentrales dazu («genitus, non factus» samt Zusätzen), in die Noten der ersten beiden A+O-Themen gelegt ist. Die spätere Loslösung des Christus- vom Gottvaterthema aus der Doppel-

Abb. 76 → S. 137

Abb. 77 → S. 138

309 Dass die Figurenlehren keine *eigenständige* Figur des Kreuzes kennen, wo sie doch Kata- und Anabasis gern in einem religiösen Zusammenhang sehen, dürfte damit zusammenhängen, dass Kreuzgestaltungen in Form von Musiknoten vor Bach so gut wie unbekannt waren und dass nach ihm mit dem Verschwinden der Rhetorik aus dem Unterricht auch das Interesse an der Figurenlehre bald erlosch. Das fehlende Wechselspiel zwischen Rhetorik und Musik in diesem Teilbereich der musikalischen Figurenlehre ist umso auffälliger, als die Kreuzform in Figurengedichten etwa eines Hrabanus Maurus (780–856) längst eine hohe Blütezeit erlebt hatte. Ein sehr schönes Beispiel für ein solches in Kreuzform angelegtes Gedicht bieten Meyer / Suntrup, Sp. 722. In diesem Buch wird auch sonst stark auf die Figurengedichte Hrabans eingegangen.

310 «Imaginär»: Man erkennt dieses Kreuz nur an seiner Wirkung, nämlich der teilweisen doppelten Verspiegelung der beiden ersten Themen der Fuge. In diesem Sinne imaginär, durch uns selber zu ergänzen, sind natürlich auch die vielen anderen Kreuze Bachs, etwa nach den Mustern *fi?* *h-e?* *a* oder *cis?* *his-e?* *dis*, nur dass sie ungleich leichter zu sehen sind.

311 Vgl. den Artikelteil «Bild 1» von D. Schlüter, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Sp. 913f.

spiegelung erweitert diese Hypotypose sogar noch dahin, dass das Notenbild auch zum Ausdruck für die Menschennatur Christi wird, womit die Zweinaturenlehre ins Blickfeld rückt (S. 67f.).

Ein Hypotyposenpaar mit gemeinsamer Mitte (aber nur *ein* weiteres Kreuz) erkennen wir in den Takten 24–27: eine bildhafte Darstellung der *Weihnachtsgeschichte*, wie sie *Matthäus* erzählt: mit dem Stern, der die aus dem Morgenland (von Osten: «rechts») kommenden Weisen nach Bethlehem geleitet, und mit dem Haus (hebr. beth), in dem sie das *Jesuskind* mit Maria finden und es anbeten (Abb. 71), dazu als weiteren Bezugspunkt zu Epiphantias die aus dem Himmel in Christus hinabschiessende Taube (Abb. 79) *einerseits*; *andererseits*, sowie wir auf dem siebten (sacer septenarius) Achtel von Takt 26 das (bisher) zweite grosse, senkrechte Kreuz erkennen, eine Darstellung des *Crucifixus*, die alle Aussagen des Symbolum Nicenum über die Passion umfasst (Abb. 78). Die gemeinsame Mitte der beiden Bilder, die *Engführung*, ist doppelt zu lesen: Das einmal ist in ihr das Jesuskind als *Herr* mit seinem Stern verbunden, den es wie mit Zügeln zu lenken scheint, während in umgekehrter Richtung diese Zügel als Strahlen die Weisen zur Krippe führen. Das anderemal muss der Sohn – nun ganz *Mensch* – dieselben Noten der Engführung bis zum ehemaligen Stern hinansteigen, um dort im Sinne von Johannes «verherrlicht», d.h. gekreuzigt zu werden. In dieser doppelten Hypotypose (etiam!) sind ganze Bündel heilsgeschichtlicher Ereignisse abgebildet. Das einmalige Abstraktionsvermögen, das gleich zwei komplexe Vorgänge in einem Hypotyposenpaar mit auswechselbarer Mitte darstellbar macht, und die einsame Kompositionshöhe stehen in nichts der oben beschriebenen Vater-Sohn-Hypotypose nach.

Abb. 71 → S. 120

Abb. 79 → S. 142

Abb. 78 → S. 140

Das Oster- und das Pfingstkreuz (drittes und viertes der grossen Kreuze) sind *schräggestellte griechische* Kreuze. Sie stehen in sehr verschiedener Umgebung, sind aber völlig parallel aufgebaut (Takt 29/30 bzw. 49/50), denn Pfingsten ist die Jubeloktav von Ostern, Vollendung und Abschluss des Osterfestkreises.³¹² Die Achtel der beiden Kreuze erinnern an das Christusthema und sind in den Himmel schiessende *Auferstehungsnoten*. Die Sechzehntel setzen sich aus einem Geist- und dazu einem Wassermotiv zusammen, was zunächst das *Herabkommen des Geistes* an Pfingsten und schon Ostern veranschaulicht, aber die Oster- und Pfingsttakte entsprechend der Liturgie auch mit dem Gedanken an die Taufe verbindet, der in den vier Schlusstakten der Fuge formvollendet durchgebildet wird. Die Achtel und die Sechzehntel kreuzen sich so, dass in der Figur als ganzer, besonders aber nahe der Kreuzungsstelle der griechische Buchstabe X (Chi) aufscheint, der zugleich für den Namen Christi und auch das Kreuz steht.³¹³ Die beiden Kreuze sind theologisch aufeinander abgestimmt. Nur von der Musik her gesehen, liesse sich das Pfingstkreuz leicht entfernen, ohne dass der Ablauf der Fuge gestört würde.³¹⁴ Das Kreuz des Auferstehenden ergibt sich durch eine sehr versteckte, ausserordentlich komplexe und hinreissend schöne Umgruppierung der Crucifixusnoten, ein theologisches und kompositorisches Meisterstück ohnegleichen (Abb. 81a und b).

Abb. 81 → S. 146f.

An den beiden durchgebundenen Achteln der Mittelstimme zu erkennen sind zwei weitere, einander entsprechende *kleine, senkrechte Kreuze* in den Takten 19 und 48, in deren Umfeld sich auch die Auferstehung andeutet (vgl. Abb. 85). Beide stehen auf dem 7. Achtel (sacer septenarius). Das erste richtet sich als Aussage des Geistes

Abb. 85 → S. 157

312 Darum die parallele musikalische Behandlung. Der Unterschied liegt in der Umgebung. Auf das Osterkreuz folgt die Darstellung des Thronens, das Pfingstkreuz bildet die Verbindung zwischen Tempel und ecclesia.

313 Bach schreibt öfters Xst für Christ, kennt also den Zusammenhang. Vgl. z.B. Zehnder (s.u.), S. 280 und schon Smend, Johann Sebastian Bach, Kirchen-Kantaten, S. IV.26.

314 Da weder das Riemann Musik-Lexikon noch Hans-Heinrich Unger (Erstauflage 1941) noch Dietrich Bartel (vierte Auflage 2004) für die beiden schräg gestellten Kreuze eine eigene Figur anführen und benennen, habe ich sie wie die anderen Kreuze in der obigen Darstellung unter die unspezifischen Bildfiguren eingereiht. Der Grund dafür, dass das Chi-förmige Kreuz weder bei Riemann noch bei Unger oder Bartel erwähnt ist, dürfte darin liegen, dass es sich um aussergewöhnliche Gestaltungen handelt, die in der Musik ausser bei Bach wohl nirgends zu finden sind.

Christi an die Propheten und gibt ihnen Kunde über die Leiden Christi und die Herrlichkeit danach. Das zweite richtet seine Aussage an alle, die *verstehen* wollen und es wagen, den Vorhang (velamen) vor dem Allerheiligsten des Tempels wegzuziehen (Vorhang: Taktstrich vor Takt 48). Ihnen öffnet sich der Blick auf die *Wahrheit* (veritas): nämlich den Gekreuzigten,³¹⁵ der hier, an geradezu provokanter Stelle,³¹⁶ eine Darstellung gefunden hat, die augustinischer nicht sein könnte. Die Wahrheit, zusammen mit der Gnade schon im Johannesprolog angesprochen (Joh 1,14.17) und in die erste Strophe des Morgensternliedes aufgenommen, erhält in Takt 48 der Fuge ihre exemplarische Darstellung.

Abb. 92 → S. 169

Ein letztes *kleines, senkrecht*es Kreuz finden wir in Takt 52 (Stamm auf dem 7. Achtel, sacer septenarius, Kreuzarme durch die durchgebundenen beiden Achtel d gebildet): Abb. 92. Es ist das Kreuz des auf den Wolken kommenden Weltenrichters und Abendmahlspenders, der im Bass der vier Schlusstakte dargestellt ist (Mt 24,30: «Und dann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohns am Himmel.»). Das Kreuz ist hier das biblische, in der Malerei unzählige Male dargestellte Attribut des Weltenrichters, das die Interpretation der Schlusstakte sichert. So wie es plaziert ist, drückt es ausserdem die Gedanken des Gotteslobs (Standort von vorne: der 29. Ton: SDG) und der Anbetung (47: HERR) aus und wird in ihm auch der Stab des guten Hirten sichtbar (Standort von hinten: der 23. Ton, als Psalmenverweis verstanden). Es ist auch als Ankerkreuz lesbar (Hoffnung, Abb. 92).

Soweit die sieben in sich geschlossenen Kreuzdarstellungen Bachs,³¹⁷ jede mit dem sacer septenarius (heilige Siebenzahl) an zentraler Stelle, eine schöner als die andere. Die Schönheit, auch sie ein wichtiger augustinischer Topos³¹⁸ und im Morgensternlied wiederholt angesprochen, ist ein Merkmal dieser sieben Kreuze, ja von Bachs Kunst überhaupt.³¹⁹ Ausser dem ersten, wo der Bass noch pausiert, sind alle diese Kreuze über beide Notensysteme gezogen, was ihnen eigentlich unsere Aufmerksamkeit sichern sollte.³²⁰

Als weitere Hypotyposen könnten genannt werden: das Glaubenskreuz (allegorische Figur des Glaubens!); der Stern, der über die ersten 19 Takte der Fuge zieht;

315 Vgl. Cornelius Mayer, Art. «figura(e)», Vol. 3 des Augustinus-Lexikons, Sp. 7: «Die biblische Offenbarung gipfelt in der Person und im Werk Christi ... , der als «uerbum aeternum» Mensch geworden ist. Die «ueritas» als «res figurata» aller heilsgeschichtlichen f., mag es sich dabei um Personen, um Ereignisse oder um «praecepta» wie Speisegesetze, Riten, Kultgegenstände etc. handeln, ist letzten Endes Christus.»

316 Der Tempel liegt mit seinen drei Räumen in den Takten 46–48. Takt 48 ist somit das Allerheiligste. Nach Bachs Buchstabenalphabet gelesen, bedeutet 48 aber INRI: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum. Das Kreuz steht daher genauestens an seiner Stelle und befindet sich in vorzüglicher Übereinstimmung mit Augustins Ausführungen in *Enarrationes in Psalmos* 64.6. Ausführlich dazu S. 174f.

317 Das durch die Engführung unterbrochene sechstaktige Kreuz der Takte 23–28 und die durch die Pfingsttakte unterbrochene Verkreuzung der beiden oberen Stimmen der Takte 46–54 nicht mitgezählt, sonst wären es neun Kreuze.

318 Vgl. dazu den Festvortrag von Cornelius P. Mayer «Prinzipien der Ästhetik Augustins» im Heft «Ästhetik und Theologie», Würzburg 2007 (Vinzenz Druckerei), S. 25–33.

319 Die Schönheit wird damit auch zu einem Massstab für die Interpretation Bachs. Wenn ich, um ein im obigen Vortrag S. 29 erwähntes Beispiel Augustins fortzuspinnen (*De uera religione* 54–56), in einer der Bauten Bachs die Fenster in unharmonischer Verteilung sehe, habe ich dann Bach richtig erkannt? Liegt der Fehler nicht eher in meiner unglücklich gewählten Sehweise? Die einmal erkannte Schönheit Bachscher Gestaltung führt zu einem heilsamen Zwang zur Selbstüberprüfung beim Interpretieren.

320 In der Kritik meines Buches in «Concerto» Mai 2003, 183, S. 11f. will Miehling von diesen Kreuzen nichts wissen: «Dass Bach in seinen Kantaten und Passionen vier Noten in einer Stimme bisweilen bewusst so anordnet, dass Striche von der ersten zur dritten und von der zweiten zur vierten Note sich kreuzen, ist bekannt. Wenn freilich solche Kreuze über beide Notensysteme hinweg unter Beteiligung aller drei Stimmen gezogen werden, dann ist das so oft möglich, dass eine Absicht Bachs höchst unwahrscheinlich wird – zumal in einem rein instrumentalen Werk, dem kein Textbezug nachzuweisen ist.» Wer wie Miehling vor solchen Erscheinungen die Augen verschliesst, lässt sich viel entgehen, das zum Kern von Bachs Kunst gehört. Alle gezeigten Kreuze zeichnen sich durch exquisite Schönheit und Klarheit sowie durch ein jeweiliges Umfeld aus, das sie zu Trägerinnen von Botschaften macht. Die Kreuze tragen dazu bei, dass das Werk die Grenzen eines Instrumentalwerkes zu sprengen vermag.

die Darstellung des Thronens Christi zur Rechten Gottes (Takt 31, mit der Andeutung seiner Hand); die Fische, die – definiert über die Zahl von 153 Noten – für die Seligen oder Auserwählten (Kirche) stehen; der Tempel in den Takten 46–48 und die an Pfingsten aus dem Tempel hervorgehende Kirche; aus dem Präludium gleich zu Beginn das wunderbare Golgathabild: All dies erschliesst sich erst längerer Betrachtung und ist natürlich abhängig von der Bereitschaft der Betrachterin oder des Betrachters, solche Gestaltungen als «Augenmusik» (schon *Spitta* II, S. 379, Anm. 100 verwendet das Wort) auf sich wirken zu lassen. Dass keines der von Bach gezeichneten Bilder unnötigen Ballast mit sich führt, aber alle trotz ihrer Knappheit sehr in die Tiefe gehen, verdanken sie dem Umstand, dass sie grossenteils *zentrale Symbole* zur Darstellung bringen, über die das ganze christliche Denken in sein Werk einzieht. *Arnold Schering* hat diese wohl immer noch zu wenig beachtete Seite von Bachs Kunst im Bach-Jahrbuch 1937, S. 94 mustergültig zum Ausdruck gebracht:³²¹ «Was Sebastian Bach selbst an seiner künstlerischen Eigenart für ausschlaggebend oder einzig gehalten hat, wissen wir nicht. Technisches und Formales, da es zum erlernbar Handwerklichen gehörte, schwerlich. Wohl aber mag es die Überzeugung vom Besitz einer schier unerschöpflichen *Symbolisierungsgabe* gewesen sein, mithin eines nie und nimmer Erlernbaren. Denn was bedeutete, recht verstanden, diese anderes als die Fähigkeit, hinter das Wesen aller Dinge zu blicken, deren geheime und geheimnisvolle Verwandtschaft zu erspüren und dann jede noch so geringfügige Erscheinung kraft der entdeckten Ähnlichkeit mit musikalischen Vorgängen sinnbildhaft hinzustellen? Dazu gehörte «Erleuchtung», gehörte das Aufspringen innerer Quellen, – ein Vorgang, der, jederzeit von hohem Glücksgefühl begleitet, auch von Bach wohl immer wieder als Geschenk von oben entgegengenommen worden ist: Jesu juva! Soli Deo gloria!»

Verfolgt man die hier unter systematischen Gesichtspunkten vorgestellten Figuren in der Reihenfolge, die Bach ihnen zugewiesen hat, so sieht man, wie die ganze Fuge von ihnen lebt. Sie ziehen in so grosser Dichte über sie hin, dass vor unseren Augen geradezu ein Bilderbuch entsteht. Nicht alle diese Bildandeutungen lassen sich in der bildenden Kunst wiederfinden oder als ausführbares Programm für einen Maler vorstellen. Kann man etwa für die Anbetung des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenland, die Darstellung des Gekreuzigten oder, schon viel schwieriger, die Auferstehung Christi als *Geistkörper* (*Matthias Grünewald*, Isenheimer Altar!) auf aus der Kunstgeschichte bekannte Bildparallelen zurückgreifen, so gibt es kaum ein adäquates Bild, das den Gedankenreichtum von Bachs Trinitätsdarstellung am Anfang der Fuge wiedergeben könnte.³²² Vollends unmöglich wäre es, die vier Schlusstakte, die einen überwältigenden Bildwert haben, in ein konkretes Bild zu fassen. Jeder Versuch, den «totus Christus» (Christus mitsamt seiner Kirche) darzustellen, müsste zu kurz greifen. Bachs Schlussbild ist ein geistiges Bild, ein Ergebnis bildnerischen Denkens, dem man sich allenfalls denkerisch, aber nicht malend annähern kann. Dass dieses umfassende Bild erst noch im Tempel ein «Vorherbild» mit dem Hohenpriester, den Jüngern und gar dem gekreuzigten Judenkönig hat, zeigt, wie Bach es versteht, die Figurenlehren der kleinen Rhetoriker und Musiker in grössere Zusammenhänge zu stellen und sogar in die hohen Bereiche theologischer *Präfiguration* vorzudringen.³²³

321 Arnold Schering, «Bach und das Symbol», 3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs «Psychologia empirica», in: Bach-Jahrbuch 1937 (34. Jahrgang), S. 83–95.

322 Wie infantil nehmen sich doch im Vergleich zu Bach die Versionen des Dreigesichts aus! Vgl. Anm. 33.

323 Bachs Bezug zur Figurenlehre hat trotz hübschen Ansätzen (z.B. Johan Bouman, Musik zur Ehre Gottes, S. 44ff.) m.W. bis dahin keine geschlossene Darstellung gefunden. Das liegt zum Teil an den Unschärfen und Widersprüchlichkeiten dieses Mosaiks aus verschiedenen Lehren, die, teilweise von Sprach-, teilweise von Musikexperten entworfen, bald in unklassischem Latein, bald deutsch geschrieben, bald mit griechischen Begriffselementen durchmischt, ausserhalb von ein paar Kernaussagen eine äusserst brüchige terminologische Basis bieten und allzuoft jede Anschaulichkeit

3. Kompositionen als Reden?

Soweit heutige Analytiker barocker oder klassischer Musik auf die Zusammenhänge von Musik und Rhetorik überhaupt noch eingehen, beschränken sie sich in aller Regel – und ich meine mit Recht – auf die Darstellung der von ihnen beobachteten rhetorischen *Figuren*. Nun ist aber die Figurenlehre nur die *eine* Frucht des Bestrebens, die Musik mit den Vorgaben der Rhetorik in Einklang zu bringen. Das vornehmste Bestreben ging dahin, über einzelne Übereinstimmungen hinaus auch den ganzen Aufbau nachahmenswerter Komposition mit dem Aufbau einer wohlgeordneten, vor allem vor Gericht gehaltenen Rede in Übereinstimmung zu bringen. Man realisierte klar, dass ernstzunehmende Musik nicht aufs Geratewohl komponiert wird, verfiel aber aus mangelnder Einsicht in die Eigengesetzlichkeit der Musik auf den Gedanken, in einer gewagten Analogie das Komponieren mit dem Verfassen einer wohlgeformten Rede zu vergleichen. Schon nach *Burmeister* hatte ein Musikstück, sollte es ein Kunstwerk sein, die drei Teile *Exordium* (Anfang, der «des Hörers Ohr und Seele der Musik aufschliessen und sein Wohlwollen zu erlangen suchen soll»), *Corpus carminis* (Hauptteil der Komposition mit einer umfassenden Aufhäufung der Argumente, vergleichbar der *Propositio* mit den Argumenten der Rede) und *Finis* (Ende, einem Epilog entsprechend) aufzuweisen (vereinfacht nach *Unger*, S. 46ff., insb. 47).³²⁴ Diese Einteilung wurde später noch von *Mattheson* (1681–1764) und, bereits nach dem Niedergang der Figurenlehre, von *Forkel* (1749–1818) stark erweitert und verfeinert.³²⁵

Bach hat sich offensichtlich nicht an diese Theorien gehalten, die der Musik vollends das Korsett einer ausufernden Rhetorik verpassen. Sein Präludium ist keine Rede, sondern eine Permutationsfuge mit einem aus dem Morgensternlied abgeleiteten Christusthema als Hauptthema und den Nebenthemen von Liebe («Nach dir, Herr, verlangst mich») und Glaube und dazu einem Heiliggeistmotiv für die Zwischenspiele. Und auch die Fuge buhlt am Anfang nicht um die Aufmerksamkeit des Hörers noch entlässt sie ihn am Ende mit einem Epilog noch häuft sie in der Mitte Argumente oder Affekte auf. Sie ist vielmehr ganz entsprechend dem Text des Sym-

vermissen lassen. Es wundert daher nicht, dass Albert Schweitzer in seinem ausgeprägten Bestreben, Bachs Motivik aus den sprachlichen Gegebenheiten der Textvorlagen zu erklären, als Praktiker von seinem eigenen Empfinden ausgeht und die Figurenlehre weitestgehend ausblendet. Selbst der hochverdiente Herausgeber des der Figurenlehre ziemlich breiten Raum gebenden Riemann Musik-Lexikons, Eggebrecht, äussert in einem späteren Zeitschriftenbeitrag Zweifel, dass Bach mit der Figurenlehre vertraut gewesen sei (*Musik und Kirche* 58 (1988), S. 176–184, bes. 181). Ich halte diese Zweifel, die Eggebrecht in einer Art von Rechenschaftsbericht vor allem auch selbstkritisch vorbringt, für zu weitreichend, meine aber immerhin, die Frage lasse sich nicht generell, sondern nur von Figur zu Figur aus dem, was Bach aus ihr macht, entscheiden. Alles generelle Argumentieren aus dem von Bach angeblich genossenen Schulunterricht in Rhetorik oder aus seiner Bekanntschaft mit Anhängern der Figurenlehre (so Johan Bouman, S. 96, Anm. 10) halte ich für sehr fragwürdig, weil wir darüber zu wenig dokumentiert sind und es ohnehin einzig auf den konkreten Umgang Bachs mit den einzelnen Figuren ankommt. Selbst bei klarer «Anwendung» einer Figur werden wir die Frage nie ganz los, ob Bach sich nicht einfach auf sein Gespür verlassen hat.

324 In viel gemässigerer Form hatte schon Sokrates gefordert, dass ein literarisches Kunstwerk ein Organismus mit Anfang, Mitte und Ende zu sein habe (Platon, *Phaidros* 264c).

325 Dazu kurz Dietrich Bartel S. 56 betr. Mattheson (6 Teile: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* und *peroratio*), S. 71 betr. Forkel (8 Teile, mit *propositio* aufgeteilt in Hauptsatz, Nebensatz und Gegensatz). Breiter abgestützte Schilderung unter Rückgriff auf Mersenne u. a. bei Unger, S. 46–62. Über Mattheson und Forkel sowie spätere Umformungen der Figurenlehre bis in die Zeit Mozarts und Beethovens sehr informativ und kritisch: Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, S. 132–143. In neuerer Zeit hat Zacher den Gedanken wieder aufgenommen. Vgl. Gerd Zacher, «Die Form der g-moll-Fantasie (BWV 542a) für Orgel» (in seiner Aufsatzfolge «Bach gegen seine Interpreten verteidigt», *Musik-Konzepte* 79/80 der edition text + kritik). Nach einer sehr ausführlichen musikalischen Analyse teilt er diese Komposition recht überraschend und unvermittelt nach einem rhetorischen Konzept ein in: I. *Exordium* = Anfangsteil, II. *Narratio* = 1. *Intermezzo*, III. *Propositio* = Kernstück, IV. *Confirmatio* = 2. *Intermezzo*, V. *Refutatio* = Pedalskala, VI. *Testimonium* = Schlussteil, VII. *Peroratio* = Coda. Diese Einteilung liegt irgendwo zwischen Mattheson und Forkel und scheint hauptsächlich darauf angelegt zu sein, die Siebenteiligkeit zu erklären. Sie scheint mir sehr gesucht und vor allem unnötig zu sein.

bolum Nicenum aufgebaut, wie unsere Zusammenfassung zur Genüge gezeigt haben sollte. Sie durchbricht sogar um der Theologie willen mit der Länge der A+O-Themen und der Bassaussage der vier Schlusstakte den der Musik und der Rhetorik gemeinsamen Grundsatz, dass eine Aussage «das Fassungsvermögen des Zuhörers nicht überschreiten darf».³²⁶ (Dies wird freilich in beiden Fällen durch die anderen Stimmen so kaschiert, dass es kaum wahrgenommen wird.) Ja, in unserm besonderen Fall verbirgt Bachs Musik vor uns sogar manche ihrer Schönheiten, weil ihr, ob wir das merken oder nicht, stellenweise mehr daran liegt, die *Invisibilia* der Schöpfung darzustellen als unsere Bewunderung oder unser Wohlgefallen zu erregen. Auch ohne sich um die höheren Weihen des Redenaufbaus der Rhetoriker zu bemühen, versteht es Bach, wenn er es will, seiner Musik die Gabe sehr differenzierter Rede zu verleihen. Und das in einer Sprache, die keine Substantive, keine Deklination, keine Verben und keine Zahlwörter kennt!

326 Unger, S. 19: «Wie ein rednerischer Satz an Länge das Fassungsvermögen des Zuhörers nicht überschreiten darf, so muss sich auch ein melodischer Abschnitt in Grenzen halten; eine Melodie verliert, wie ein rednerischer Satz ihren Sinn, wenn man an ihrem Ende nicht mehr weiss, wo sie eigentlich her kam.» S. 57: «Über die musikalische Periode teilt Forkel die Anschauungen Matthesons; er fordert vor allem, dass eine Periode, auch eine rein instrumentale, nicht länger sei, als sich in einem Atemzuge singen lasse (Einleitg. §75). Ferner solle sich in jeder Periode eine gewisse Einheit des musikalischen Gedankens zeigen (§76); über alles stellt er aber wie Mattheson die Deutlichkeit der Klangrede, wobei er dem Komponisten rät, sich vor unnötigen Wiederholungen («Pleonasmen») zu hüten. Von einer gut gebauten Periode verlangt er ein bestimmtes Verhältnis ihrer Glieder untereinander (§79).»

B. Verborgene Bezüge auf textgebundene Werke: vom Nehmen und Geben unserer Fuge

Ausser dem *Halleluja* (T. 32, Sopran und T. 33–35/6, zuerst Sopran, dann Alt), dem *asperges me* und dem (ersten) *Amen* (beide im Bass von T. 51), die alle aus der Liturgie stammen, sowie dem aus dem Orgelwerk übernommenen atmenden *Heiliggeistmotiv* (Präludium, Zwischenspiele) sind es Lied- und Kantatenbezüge, die Bach dazu benützt hat, seiner Musik die beabsichtigte Botschaft mitzugeben. Diese Elemente der Vokalmusik überlagern sich mit jenen der Figurenlehre und ermöglichen vieles, was mit jenen allein nicht zu erreichen wäre. Wir werden nacheinander betrachten: das Lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern»; das Lied «Vom Himmel hoch, da komm ich her»; den Beginn der Kantate «Nach dir, Herr, verlanget mich»; den Beginn des «Magnificat»; den Beginn der Kantate «Sie werden aus Saba alle kommen»; den Beginn der Kantate «Wer da gläubet und getauft wird»; Bachs Choralbearbeitung von Luthers Glaubenslied «Wir gläuben all an einen Gott», BWV 680.

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern

Schon im *Präludium* fällt auf, welch grosse Bedeutung dem Lied vom Morgenstern zugebracht ist. Es gibt ihm sein mit einer Umspielung des *Dreiklangs* beginnendes Hauptthema, das mit seinen sechs Auftritten fast ständig präsent ist. Abgetrennt durch die beiden Zwischenspiele, sind immer zwei *dux-* und *comesartig* gestaltete Einsätze zu einer engeren Einheit verbunden – wohl eine variierte Wiederholung der ersten drei Liedzeilen anstatt der einfachen im Lied (S. 106). Auch die übrigen Liedzeilen sind, wenn auch recht versteckt, im Präludium zu finden: die Zeilen 7–11 im ersten Zwischenspiel (Abb. 66a), Zeile 12 im Schlusspiel (Sopran und Alt T. 24: Abb. 67). Der dritte und der vierte Einsatz des Hauptthemas dürften in Verbindung mit dem zweiten Zwischenspiel und der Schlusszeile (Sopran und Alt T. 24 wie oben) das Lied ein zweitesmal zitieren. – Das aus dem Morgensternlied gewonnene Christusthema geht mit dem zweiten («Nach dir, Herr, verlanget mich») und dem dritten Thema (Glaubenthema) eine enge Verbindung ein, die in den Schlusstakten der Fuge in einer Vorausschau von Christi Wiederkunft bestätigt und vertieft wird.

Abb. 66a → S. 105

Abb. 67 → S. 107

Auch das auf dem *Vierklang* aufbauende Thema der *Fuge* leitet sich aus dem Morgensternlied ab (Abb. 18). Ausserdem läuft eine ganze Liedstrophe über ihren ersten, alttestamentlichen Teil (Abb. 68a). Die Liedzeilen und die Themenabfolge sind so aufeinander abgestimmt, dass der Morgenstern, nachdem er aus des Vaters Schoss einmal an den Himmel getreten ist, leuchtend über die alttestamentlichen Zeiten zieht, die durch die fünf normalen Christusthemen dargestellt werden (Einsätze 3–7). Es entsteht der für Epiphantias charakteristische Bezug auf Jesaja 60,1–3: «Mache dich auf, werde licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des HERRN geht auf über dir! Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich und Dunkel die Völker; aber über dir geht der HERR, und seine Herrlichkeit erscheint über dir. Und die Heiden werden zu deinem Lichte ziehen und die Könige zum Glanz, der über dir aufgeht.»

Abb. 18 → S. 41

Abb. 68a → S. 108

Die Erfüllung der Prophezeiung wird in Bachs Darstellung des *et homo factus est* gezeigt. Wieder ist es der Stern, der diesmal mit seinem Leuchten (*trillo*) auffällt. Er steht am Weihnachtstag, von zwei Fugenthemen hinaufgetragen und einem von der Christusnote *e* ausgehenden verborgenen Präludienkopf gehalten (Abb. 69), hoch über Jerusalem (Noten *fis/a* von Takt 26), von wo er die Weisen nach Bethlehem zur *adoratio* führen wird. Tag für Tag wird er sich um ein Achtel auf Bethlehem zu bewegen und genau an Epiphantias das Haus erreicht haben, in dem sie, wie in Mt 2,1–11 vorgegeben, dem Kind huldigen (Abb. 71).

Abb. 69 → S. 117

Abb. 71 → S. 120

Seinen dritten grossen Auftritt in der Fuge hat der Morgenstern als erster Teil von Bachs Weltenrichterdarstellung in den vier Schlusstakten der Fuge. Dort gehört er

auch nochmals hin, weil Christus sich in den Abschlussversen der Offenbarung, in denen er nochmals sein baldiges Kommen anzeigt (Off 22,7), selber als den hellen Morgenstern bezeichnet (Off 22,16) (Abb. 82).

Abb. 82 → S. 152

Dass Bach diese letzte Christusdarstellung nicht mehr auf dem Fugenthema aufbaut, sondern stattdessen auf den Beginn des ersten Präludienthemas und auf die *Sechzehntelbewegung* der Fuge zurückgreift, ist von künstlerischer und theologischer Warte aus ein ebenso nötiger wie schöner Entscheid. Das Morgensternthema der *Fuge* hat alles getan, was man sich von ihm auch nur erträumen konnte: In seiner Normalform hat es den Morgenstern und Christus dargestellt und in Takt 26 seinen Höhepunkt erreicht, indem es den mit dem e des Kindes verbundenen Stern über Jerusalem sichtbar machte, der sich dann nach Bethlehem verschob und den Weisen den Weg zum Kind mit seiner Mutter wies. Zugleich und mit gleichem Höhepunkt wurde durch die enggeführten Themen aber auch das Ansteigen von Christus zu seiner Verherrlichung am Kreuz gezeigt. Das Ende eines bis zur Tonika verlängerten Normalthemas (Einsatz 10 in Takt 24/25) wurde dazu benutzt, Maria darzustellen, wie sie von den in das Haus eintretenden Weisen zusammen mit ihrem Kind erkannt wurde. Ein Engführungsthema mit vorangestelltem a diente dazu, den Vater zu zeigen, zu dessen rechter Hand Christus thront. Auf 25 Töne erweitert, brachte das Thema die Alpha + Omega-Symbolik zum Ausdruck, zweimal für den Vater, einmal für den Sohn. Mit hochaufschliessenden Sexten statt Quarten wurde die Auferstehung gezeigt. Die Auferstehungssexten dienten sodann auch dazu, das Geistmotiv zum Sprechen zu bringen (propheteiender Geist für das AT bzw. Paraklet für das NT).

An der Schwelle von Takt 51 hat dieses in mancherlei Abwandlungen gezeigte Morgensternthema ausgedient. Was es jetzt braucht, ist eine Morgensterndarstellung, die zu lauter kleinschrittigen andern Motiven passt: Der Morgenstern muss das «Asperges me», den Amen und das Wasser des Lebens in sich *aufnehmen* und zu den späteren Tönen passen, die an die Inkarnationstöne erinnern und den Geist und das «Vom Himmel hoch» wieder in die Komposition einbringen, um das Kommen Christi als eine *Wiederkunft* charakterisieren zu können. In dieser neuen Situation muss die Morgensternmotivik sich wieder derjenigen des Präludiums annähern und selber kleinschrittig werden. Durch diese Umwandlung und durch die Verlegung in den Bass gewinnt sie zur richtigen Zeit auch ihre weltenrichterliche Energie.

Da auch die beiden anderen Stimmen offenkundig auf den Präludienbeginn zurückgreifen, könnte man auf den Gedanken kommen, Präludium und Fuge bilden zusammen eine Rundform, die dazu einlade, der Fuge nochmals das Präludium nachfolgen zu lassen. Dies ginge am Sinn des Werkes vorbei, weil das Werk am Schluss seinen Kulminationspunkt erreicht. Im vorbereitenden Präludium stehen die Christusstimme, die Liebe («Nach dir, Herr, verlangst mich») und der Glaube, wenngleich thematisch aufeinander bezogen, noch nebeneinander. Am Schluss der Fuge ist es dann soweit: Die Christusstimme hat als *totus Christus* die Glieder der Gemeinde in sich aufgenommen und lädt sie im Zeichen von Glaube, Liebe und Hoffnung zum Abendmahl ein (Weltenrichter- und Abendmahlkreuz) und führt sie in Takt 53, wie Luther sagen würde, zur «ewige(n) Seligkeit als der Vollendung des Lebens, das im Glauben und in der Liebe hienieden seinen Anfang nimmt» (s. S. 37).

Das Morgensternlied ist die grösste Gabe, die Bach unserer Fuge mitgibt. Er entnimmt diesem Lied nicht nur die beiden über Präludium und Fuge stehenden, den Stern und zugleich Christus charakterisierenden Themen, sondern lässt in der Fuge diese Themen, vor allem durch Gestaltwandel und Engführungen, *erzählen*: erzählen vom Miteinandersein von Vater und Sohn noch vor aller Welt (Engführung zweier A+O-Themen), vom über die alttestamentlichen Zeiten ziehenden Stern (Normalthemen in Verbindung mit dem Lied), von Geburt und Kreuzigung Christi (enggeführte Themen), von seiner Auferstehung (Sextenthema) und schliesslich von seiner glorreichen Wiederkunft, die zu einem Bild des totus Christus ausgeweitet wird (abgewandelter Präludienbeginn, vor allem mit Sekundenschritten, in Verbindung mit weiteren Elementen). Viele wichtige, auf die Strophen des Liedtextes verteilte theo-

logische Aussagen werden durch das Morgensternhema und seine reichen Spielarten ausgedrückt. Ohne den Morgenstern zu erkennen, wäre eine befriedigende Deutung der Fuge unmöglich.

2. Vom Himmel hoch, da komm ich her – eine singende Sexten-Katabasis

Ich hatte schon in der ersten Auflage meines Buches Gelegenheit, auf manche Kompositionen Bachs hinzuweisen, in denen die Idee des Kommens des Herrn, sei sie im zugrundeliegenden Text direkt oder unterschwellig angesprochen, mit einer tonleitermässig fallenden Sexte oder auch Oktave ausgedrückt wird (S. 48f. der alten, S. 57ff. der neuen Auflage). In nicht weniger als acht einschlägigen Werken Bachs hatte ich damals diese Sexte vorgestellt, u.a. in den Begleitstimmen des ersten Kanons von Bachs Kanonwerk über das Weihnachtslied «Vom Himmel hoch, da komm ich her», und ohne weiteres angenommen, sie repräsentiere wegen des Zusammenhanges mit diesem *Lied* die Idee des Herabsteigens Christi aus dem Himmel. In seiner Kritik meines Buches in «Concerto», Mai 2003, S. 11f., rechnet mir *Klaus Miehling* nun vor, dass der von mir für das Herabsteigen aus dem Himmel beanspruchte Sextenzug (*a-gis-fis-e-d-cis-d-e*) nur gerade in den drei ersten Tönen mit dem Kirchenlied übereinstimme, was nicht genüge, einen Deutungszusammenhang herzustellen.³²⁷ Er übersieht aber dabei oder will nicht sehen, dass die *Schlusszeile* des Weihnachtsliedes über eine ganze Oktave abfällt.

Abb. 109.
Luthers Weihnachtslied
«Vom Himmel hoch, da komm
ich her»^{328, 329}

1535 von Dr. Martin Luther

Entwicklung des Liedes: 1. Zeile: Erschliessung der Quarte (schöne Entsprechung von *c-h-a* und *a-h-c*); 2. Zeile: Erschliessung der Sexte (*c* absteigend nach *e*); 3. Zeile: Verbleiben in der Sexte (*e* ansteigend nach *c*) und Vorbereitung der Schlusszeile; 4. Zeile: Erschliessung der Oktave mit ihrer Katabasis.

Gestaltung der Begleitfigur im Canone all' ottava zum «Vom Himmel hoch» (s. schon Abb. 31, S. 55)

Bach entwickelt aus dem Lied zwei Katabasen über eine Sexte und fügt sie so zusammen, dass aus ihnen eine Katabasis über eine Oktave resultiert.

Diese Oktave ist, wenn wir auf die Figurenlehre zurückgreifen, nichts anderes als eine besondere Form der bekannten *Katabasis*, die von den Vertretern der Rhetorik längst vor Bach als Darstellungsmittel für das Herabsteigen Christi aus dem Himmel

³²⁷ Miehling: «Das «descendit de coelis» bringt der Autor mit «Vom Himmel hoch, da komm ich her» in Verbindung – die entsprechende Figur stimmt aber gerade einmal in den drei ersten Tönen mit dem Kirchenlied überein, und drei der Tonleiter entsprechend absteigende Noten sind nun wirklich ein Allerweltsmotiv!»

³²⁸ Zum Herabkommen des Menschensohns aus dem Himmel s. Joh 3,13.

³²⁹ In der angegebenen Form als Lied Dr. Martin Luthers Bachs Kanonwerk vorangestellt im Urtext der Neuen Bach-Ausgabe, Orgelwerke, Bd. 2, Die Choräle aus der Leipziger Originalhandschrift (Bärenreiter 1958), S. 98. Bach hält sich für den Cantus firmus an diese beliebt gewordene Fassung des Liedes. Luther selber hatte – meine über die Noten gesetzte Ergänzung – den Schluss noch als einfachen Oktavenabstieg komponiert: vgl. Gesamtausgabe der Werke Luthers, Bd. 35, S. 524.

vorgeschlagen, um nicht zu sagen vorgeschrieben wurde. *Hans-Heinrich Unger*, «Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert», S. 94, führt dazu aus: «Bei der Catabasis liegen die Dinge genau so [scil. wie bei der Anabasis]; auch sie wird von den genannten Theoretikern in völliger Übereinstimmung mit Kircher als ein textbezogenes Herabsteigen der Stimmen erklärt. Andreas Herbst erwähnt diese Figuren ebenfalls, wenn er auch ihre Namen nicht anführt; er gibt mehrere Beispiele zu den Texten «*Descendit de Coelis*» und «*ascendit in Coelum*», wobei er durch richtige und falsche musikalische Wiedergabe des Textes den Leser mit diesen Figuren besonders vertraut macht. Und wenn wir bei Bernhard lesen: «Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzt werden. Gleiches ist zu observieren von denen Reden, wo des Himmels, der Erden und Höllen gedacht wird», so liegt die Beziehung zu diesen beiden Figuren gleichfalls nahe.» Das Lied enthält also – wenn auch erst in seiner *Schlusszeile*, auf die hin es sich zuerst *entwickeln* muss (Abb. 109) – selber schon die *traditionelle Katabasis*, setzt also den Kern seiner Aussage, das «*descendit de caelis*», in Form einer Katabasis in die Musik um. Man hört und sieht in dieser Ton-Malerei, wie Christus gewissermassen an einer Tonleiter zur Erde hinabsteigt. Das ist die *tragende Idee* des Liedes «*Vom Himmel hoch, da komm ich her*», darum stellt Bach diese Katabasis in seinem Kanonwerk besonders heraus, indem er die kontrapunktierenden Begleitstimmen von der rhetorischen Figur der fallenden Sexte ausgiebigen Gebrauch machen lässt, noch ehe die erste Liedzeile beginnt. Die absteigende Sexte ist für Bach oft Ausdruck für das Herabsteigen Christi aus dem Himmel, nicht nur im Kanonwerk, sondern überall dort, wo er dieser Vorstellung Raum geben will. Das gilt insbesondere auch für unser Präludium und unsere Fuge. Schon im Präludium wird die Schlusszeile des *Morgensternliedes* in T. 24 als ein «*Vom Himmel hoch*» dargestellt, indem die Melodie auf die beiden oberen Stimmen verteilt wird, mit dem a für den Himmelston wie später in Takt 22/23 der Fuge (vgl. Abb. 10). Entsprechend, nur unter umgekehrtem Vorzeichen, ist die Himmelfahrt gestaltet, nämlich als *Anabasis* über das gleiche Intervall der Sexte.

Abb. 109 → S. 237

Wie lieb Bach die Sexten- oder Okavenkatabasis als Ausdrucksmittel für das *Herabkommen Christi aus dem Himmel* ist, zeigt sich neben den bereits gegebenen Beispielen vor allem auch in der Matthäus-Passion. Der von Bach in den grossangelegten Schlusschoral von Teil I in seine Passion übernommene Choral von *Sebaldu Heyden* (*Spitta* II 382) «*O Mensch, bewein' dein Sünde gross*» enthält schon diese absteigende Tonleiter von cis nach e und wendet sie passend an auf die Worte «(sein's Vaters Schoß) *äußert, und kam auf Erden*». Bach adelt die Liedzeile des Soprans (T. 29ff.), indem er den Bass dazu ebenfalls eine Katabasis, anschliessend einen *Pasus duriusculus* und schliesslich eine *Paronomasia* singen lässt: eine rhetorische Wiederholungsfigur, die gebraucht wurde, um, analog zur Sprache, einem wichtigen Wort *besonderen Nachdruck* zu verleihen. Das folgende Notenbeispiel ist dem Artikel «*Paronomasia*» des *Riemann Musik-Lexikons* entnommen. Bach würde der Katabasis bestimmt keine *Paronomasia* anfügen, gäbe es für ihn nicht einen klaren und wichtigen Zusammenhang zwischen der rhetorischen Figur des tonleitermässigen Abstiegs und dem Text: «... *äußert und kam auf Erden*».

Abb. 10 → S. 23



Abb. 110.
Paronomasia zur Katabasis von
«*äußert und kam auf Erden*»
(Matthäus-Passion)

Warum ich soviel Wert auf die Schlusszeile des ›Vom Himmel hoch‹ lege, wo doch vorgängig die Figur der Katabasis bereits besprochen war? Ich meine, gerade dann, wenn wir nach dem musikalischen Ausdruck für das *descendit de caelis* des Glaubensbekenntnisses suchen, bietet uns das Lied ungleich mehr als die bloße Figur der Katabasis. Eine Katabasis ist zunächst nicht mehr als ein klar wahrnehmbares Hinuntersteigen, d.h. eine Tonleiter oder ein Tonleiterstück und damit ein Allerweltsmotiv, und dabei bleibt es, es sei denn, sie werde zum Gefäß einer Idee, die sich ihrer in sinnvoller Weise bedient. Diese Idee ist im Lied ›Vom Himmel hoch‹ gegeben, das sich selber schon – wenn auch erst in den Noten der Schlusszeile – dieses Gefäßes bedient. In seinen Orgelvariationen ergreift Bach die vorgefundene *Liedidee* und baut sie aus, wenn er noch vor dem Erklängen der ersten Liedzeile die Sextenkatabasis zum Ausgangspunkt seines Spiels mit den Begleitstimmen macht. Ich sehe darin eine *authentische Interpretation* Bachs dafür, dass er die Sextenkatabasis für geeignet hält, der Idee des *descendit de caelis* Ausdruck zu geben.

Bach war mit diesem Lied seit seiner Kindheit vertraut. Sein Wortlaut ist im ›Eisenachisch GesangBuch‹, dem Gesangbuch, nach dem er in seiner Jugendzeit unterrichtet wurde, auf S. 27 als ein Lied von *D.M.L. (Dr. Martin Luther)* verzeichnet. In Bd. 35 der Kritischen Gesamtausgabe von Martin Luthers Werken wird der Text S. 459 als ›Ein kinder lied auff die Weinacht‹ Martin Luther zugeschrieben. Zur Singweise bemerkt *H. J. Moser* etwas distanziert (S. 525 daselbst): ›Die mit I auftretende Weise könnte leicht von Luther selbst sein.‹

3. Nach dir, Herr, verlanget mich

Das zweite Thema des Präludiums hat Bach seiner Frühkantate ›Nach dir, Herr, verlanget mich‹ entnommen. Ihm die Kantatenworte zu unterlegen, war mir, nachdem ich in der Fuge bereits auf das Pfingst- und dann das Osterkreuz gestossen war, beinahe eine Selbstverständlichkeit. Ich hielt mich dabei an *Albert Schweitzer*, S. 422: ›Auch für die Interpretation der reinen Instrumentalkompositionen ist die Kenntnis der Bachschen Tonsprache von Wert. Manche Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier, aus den Violinsonaten oder aus den Brandenburgischen Konzerten werden ›sprechend‹, wenn man sich die Bedeutung vergegenwärtigt, die ihren Motiven in den Kantaten durch die beigelegten Texte bezeugt wird.‹³³⁰

Dieses Interpretationsverfahren wird von *Alfred Dürr* in der Besprechung meines Buches (*Theologische Rundschau*, 67. Jahrgang, Heft 3, August 2002, S. 369) – einigermaßen überraschend, wie ich finde – kritisch hinterfragt: ›Zweite Prämisse: Melodischen Wendungen, die im geistlichen Vokalwerk Bachs textiert auftreten, ist auch in textlosen Lehrwerken Bachs derselbe Inhalt beizulegen wie in jenen.– Dies ist eine besonders folgenreiche Voraussetzung, weil die Fülle des Bachschen Vokalwerks eine Unzahl von Paradigmen bietet, die der Kommentator nach Belieben heranziehen oder verschweigen kann. Im vorliegenden Falle konzentriert sich die Beobachtung auf ein ›Thema‹, das der Autor aus den Sätzen 1 und 2 der Kantate ›Nach dir, Herr, verlanget mich‹, BWV 150 herleitet, dessen Beweiskraft aber noch dadurch gemindert wird, daß auch seinem Nachsatz allein (ohne Vordersatz) derselbe Sinngehalt beigelegt wird (50f.56.73). Dieser Nachsatz ist aber eine Allerweltserscheinung, eine Quintschrittsequenz, die sich in jedem längeren Werk (Bachs und anderer) ein- oder mehrmals mit den unterschiedlichsten Textierungen findet. Wie soll man hier den ›gemeinten‹ Text wissen?‹

330 In gleichem Sinne auch Smend, *Bach-Studien*, S. 163: ›Text und Ton gehören hier auch dann zusammen, wenn die Chormelodie wortlos, rein instrumental erklingt.‹ Von diesem Prinzip geht mit viel Erfolg auch Helga Thoene in ihren Büchern über Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo aus.

Zunächst zum Präludium. Meine Deutung – und keineswegs Prämisse! – stützt sich tatsächlich schwergewichtig auf die unter sich verkreuzten Töne fis-h-e-a (Zentrum des zweiten Themas, Erstauftritt), eine Quintschrittsequenz – meinetwegen, wenn es denn sein muss, eine «Allerwelterscheinung». Wir dürfen aber deswegen unsere Augen vor ihr nicht verschliessen. Bach zeichnet sie nämlich aus durch die Art, wie er sie behandelt. Mit dem kleinen Vordersatz (chromatischer Abstieg, Abb. 5 u. 6) rückt er diese Töne im Präludium immer so weit nach hinten, dass sie wie in einem Paket mit den Tönen e-a-d-gis (so der Erstauftritt) des später beginnenden und kürzeren dritten Themas, in dem wir ein *Glaubenthema* erkannten, verschnürt und verschränkt sind. Beide Nebenthemen treten stets zusammen und in Verbindung mit einem *Christusthema* (Morgensternthema) als Hauptthema auf. Soll es sich beim zweiten Präludienthema im Gegensatz zu den beiden anderen wirklich um ein namenloses Thema handeln, gewissermassen ein unbeschriebenes Blatt? Ein erstes, sehr starkes Indiz, dass dem nicht so sein dürfte, erhalten wir, wenn wir die verkreuzten Töne des Glaubensmotivs (e-a-d-gis) mit den verkreuzten Tönen des zweiten Themas (fis-h-e-a), wie von Bach nahegelegt, als Paket lesen (Abb. 6). Bach hat das Kunststück fertiggebracht, alle verkreuzten Töne des zweiten Themas um *genau einen* Ton über das Glaubenthema zu legen. Dies ist über alle Lage- und Tonartwechsel durch das ganze Präludium durchgehalten. Es ist die Art, wie Bach «Erhöhung» ausdrückt. Die Erhöhung zeigt hier nichts anderes, als dass die *Liebe* noch *über dem Glauben* steht, wie das im Schlusssatz des Hohenlieds der Liebe (1Kor, 13, 13, ähnlich schon Vers 2) ausgesagt ist: «Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die *größte* unter ihnen.»

Abb. 5, 6 → S. 20

Der Übergang vom Präludium zur Fuge. Auch die Fuge gibt dem Gedanken der Liebe einen wichtigen Platz, indem sie gleich im ersten A+O-Thema Gott als Liebe umschreibt (S. 64–66 mit Abb. 38). Dieses Gottesthema und das mit ihm enggeführte und verspiegelte Christusthema, ebenfalls ein A+O-Thema, sind die unmittelbare Antwort, die die Fuge auf das Präludium bereithält, das bis dahin sechsmal – wenn auch ohne Worte – das «Nach dir, Herr, verlangst mich» gesungen hat (Abb. 39). Die in der Fuge ausführlich nachgezeichnete sechste Zeit wird diejenige Christi sein, darum wird das Verlangen des Psalmensängers gleich doppelt gestillt: Er bekommt in der Engführung, mit der die Fuge beginnt, Gott *und* Christus, die beide als *Herr* angesprochen werden, geschenkt.³³¹ Diesen wunderschönen Übergang in die Fuge lässt sich entgehen, wer dem zweiten Präludienthema seine Worte wegnimmt.

Abb. 39 → S. 68

Und nun zur Fuge selber. Es ist sicher nicht alltäglich, dass uns das zweite Präludienthema auch in der Fuge wiederholt begegnet. Das *erste* «Nach dir, Herr, verlangst mich» ist in den Themenauftritt 8, ein Gottesthema, hineingewoben (T. 21f., Abb. 35). Es steigt zuerst versteckt und mit *Unterbrüchen* in ihm hoch (Takt 21: cis . d . e) und tritt dann mit seinen Tönen fis-h-e-a *scheinbar* aus ihm heraus, bleibt aber in Wirklichkeit doch in ihm geborgen, weil das Gottesthema hier in dieselbe Höhe, nämlich bis zum h", hinaufgezogen ist. Thema 8 ist dasjenige Gottesthema, das zeigt, wie *Gottes Liebe* sich darin äussert, dass er seinen einzigen Sohn als Retter in die Welt sendet. Seine letzten Töne, so sahen wir, zeigen der Reihe nach Maria, das Descendit und den Geist, aus dem sich die Sechzehntelkette löst, die in einer tieferen Sphäre, der menschlichen, die Inkarnation darzustellen hat. Dieses Gottesthema beginnt Ende Takt 20 mit d und h-e als erster Quarte, weshalb es noch höher ansteigt als das A+O-Thema Gottes in Takt 1f., das ebenfalls schon die Inkarnation, aber noch als zukünftiges Ereignis, im Blick hatte. So, wie es in Einsatz 8 ansteigt, kann es das zweite Präludienthema – eben das menschliche «Nach dir, Herr, verlangst mich» – beherbergen. Die Soprannoten von Takt 22 zeigen daher ein Doppeltes: als *Gottesnoten* Gottes Liebe, die sich in der Auslösung von Christi Inkarnation äussert, als in den Gottestönen lie-

Abb. 35 → S. 62

³³¹ Dürr übersieht das, weil er von dieser Engführung nichts wissen will (WK, S. 206). Es darf keine sein, weil er am Anfang der Fuge keine erwartet. Wenn das keine Prämisse ist!

gende *Davidnoten* das in Psalm 25 geäußerte Verlangen nach dem Herrn, das unmittelbar vor der Erfüllung steht. Davids Lied entwickelt sich aus dem *schon laufenden Gottesthema* heraus und bleibt auch weiterhin von ihm umfassen – eine Unterweisung, dass menschliche Liebe der göttlichen Liebe *folgt* und nicht umgekehrt. Es sind Kernsätze aus dem 1. Johannesbrief, auf die Bach seine Gestaltung ausrichtet: 4,8: «...Gott ist die Liebe.» 4,9: «Darin ist erschienen die Liebe Gottes unter uns, daß Gott seinen eingebornen Sohn gesandt hat in die Welt, damit wir durch ihn leben sollen.» 4,10: «Darin besteht die Liebe: nicht, daß wir Gott geliebt haben, sondern daß er uns geliebt hat und gesandt seinen Sohn zur Versöhnung für unsere Sünden.» Und schliesslich, für die Reihenfolge in der Liebe ganz eindeutig, 4,19: «Laßt uns lieben, denn *er hat uns zuerst geliebt.*» Das Lieben des Menschen ist ein *redamare*, ein Zurücklieben, wie auch *Augustinus* vielfach betont.³³² Dies ist der tiefere Grund, warum Bach hier das «Nach dir, Herr, verlangt mich» aus der Liebe Gottes hervorgehen lässt.

Das *zweite* «Nach dir, Herr, verlangt mich» der Fuge liegt versteckt in den letzten Tönen der 46-tönigen Inkarnationsdarstellung (Takt 25). Man muss die Noten von *rechts nach links* lesen, denn wir schauen dem Kind entgegen oder begleiten die aus dem Osten kommenden Weisen auf ihrem Weg zu ihm. Sie korrespondieren mit der von links nach rechts orientierten «Vom-Himmel-hoch-Sexte» von a nach cis (Takt 22), die vom Kommen des Kindes kündigt. Das Motiv menschlicher Liebe, vorhin noch von *David* gesungen, leitet nun die Weisen – und die sie begleiten – zum Kind der Anbetung. Die beiden sich ergänzenden Gesänge legen einen Rahmen um die 46-tönige Inkarnationsdarstellung (Abb. 34).

Abb. 34 → S. 61

Im Gegensatz zum Präludium, das Liebe und Glaube stets in einem statischen Verhältnis zeigt, ist es in den Takten 36ff. der Fuge Christus, der in einem Kanon die Glaubensteine (T. 37f.: h-e-a-dis, ausser dem letzten Ton punktierte Viertel) hinter sich her und so in die Höhe zieht, dass aus ihnen die Liebestöne hervorgehen (T. 38f.: cis-fis-h-eis) (Abb. 52). Das «Nach dir, Herr, verlangt mich» ist hier, bei seinem *dritten Auftreten* in der Fuge, auf seinen Kern, die verkreuzten Liebestöne, reduziert. Die Entwicklung des Glaubens zur Liebe wird schon von *Augustinus* in «de catechizandis rudibus», 8 angesprochen, wo es abschliessend heisst: «Diese Liebe nun nimm dir gleichsam als Zielpunkt vor Augen, auf den du alles, was du sagst, ausrichtest! Und gestalte die ganze historische Darstellung so, daß dein Zuhörer vom Hören zum Glauben, vom Glauben zur Hoffnung, von der Hoffnung zur Liebe gelange.» Denselben Gedanken eines Anstiegs vom Glauben zur Liebe hatten wir auch bei *Luther* angetroffen (S. 37 und 82, Anm. 84).

Abb. 52 → S. 82

Auch in den vier Schlusstakten der Fuge erklingen der Glaube und die in die Form des «Nach dir, Herr, verlangt mich» gekleidete Liebe noch einmal. Aber wiesehr hat sich ihr Umfeld verändert! Im Präludium noch einfach zum Christusthema hinzugefügt, werden die beiden jetzt, zusammen mit der Hoffnung, in Verbindung zum Weltenrichter gebracht, der zum Abendmahl lädt (Abb. 92). Sie werden damit, um nochmals auf *Augustinus* zurückzukommen, zu «Pfeilern der Gemeinschaft der Glieder mit ihrem Haupt und unter sich», einer Gemeinschaft, «die sich vor allem in und bei der Feier der Eucharistie artikuliert» (s.S. 212). Vor diesem erweiterten Hintergrund kann es nur die Gemeinde (oder ecclesia, Kirche) sein, die das Lied singt.– Als besonderen Glanzpunkt lässt Bach in diesen Takten auch den die Apostel leitenden Parakleten in Erscheinung treten. Als Kanon aus dem dritten Teil des Gottesthemas der Takte 44–48/9 hervorgegangen, wirkt er als «Finger Gottes» in den Schlusstakten der Fuge nach und wird sich als Höhepunkt über dem Christus-gis mit Liebe und Glauben zum Weltenrichter- und Abendmahlkreuz vereinigen.

Abb. 92 → S. 169

Und dies soll alles blosser Prämisse sein? Wie deutet eigentlich die Musikwissenschaft alle diese ungewöhnlichen Kompositionsvorgänge? Bis jetzt hat sie sie nicht einmal wahrgenommen.

³³² Vgl. dazu die Beiträge «Amor», «Caritas» und «Dilectio» von Dany Dideberg im *Augustinus-Lexikon* oder *Aurelius Augustinus*, «de catechizandis rudibus», 7 und 8.

4. Magnificat

Die Übereinstimmung unserer Marientöne mit dem Beginn des Magnificat könnte zur Annahme verleiten, sie stammten wirklich aus jener Komposition und seien lediglich von Es-Dur nach A-Dur versetzt und etwas verschleiert. Schon ein Blick auf die Entstehungsjahre der beiden Werke zeigt indes, dass diese These nicht aufginge. Die erste Fassung des Magnificat (Es-Dur) ist nach Dürr für die Christvesper 1723 entstanden und gehört zu einer ganzen Serie von Werken, die am Anfang von Bachs Leipziger Zeit entstanden.³³³ Das Wohltemperierte Klavier wurde noch vor dieser entschiedenen Hinwendung Bachs zur Kirchenmusik abgeschlossen, nämlich 1722, als er noch als Kapellmeister am Hof von Köthen wirkte.

Neben diesen biographischen sind es aber vor allem auch innere Gründe, die gegen eine Abhängigkeit des Marienmotivs unserer Fuge von demjenigen des Magnificat sprechen. Nicht nur bauen sich ihre Marientöne mit zwingender Logik vom Inkarnationsmotiv aus Schritt für Schritt zurück in den Himmel auf,³³⁴ während das Magnificat sie zwar etwas modifiziert, aber ansonsten ohne weitere Vorbereitung als etwas Gegebenes und Selbstverständliches erklingen lässt – nein, die Fuge hält sogar ein aus Resttönen des normalen Fugenthemas hervorgehendes «*Doppelgängermotiv*» für Maria bereit, damit aus der Maria der *Verkündigung* (Lk 1,26–38) die Maria der *Anbetung* (Mt 2,1–12) werden kann: d-cis-dis-e(Zentrum)-fis-gis-a (Takt 24f.). Seine beiden Enden sind so gestaltet, dass sie von gegenüber und nur von aussen zum Zentrum hin lesbar sind, weshalb Maria nicht von jedermann, wohl aber von den in das Haus eintretenden *Weisen* erkannt werden kann (Abb. 71). Dazu kommt alles Weitere: das mit der Mutter und seinem Stern engstens verbundene Kind, in das der Heilige Geist hinabfährt, schliesslich die Weisen, die vom Bethlehemstern in die Szene hineingelenkt werden und dem Kind ihre Verehrung bezeigen. Die mehrschichtige und komplizierte Szene ist aus *einem* Guss gearbeitet. Sie ist nicht als Zitat aus dem Magnificat übernommen oder entwickelt, sondern aus der breiteren Darstellung unserer Fuge in das Magnificat eingegangen. Bach hatte keinen Anlass, im Magnificat von seiner wunderbaren Marieneingebung abzurücken. Er hat seine Idee einzig derart umgeformt, dass aus den Mariendarstellungen unserer Fuge: der vom Lichtglanz umhüllten, kaum sichtbaren Maria der Verkündigung (Takt 22f.) und der Maria der Anbetung (Takt 24f.) die jublierende Maria des *Magnificat* wird (Lk 1, 46–55).

Abb. 71 → S. 120

Wie behandelt nun Bach die von ihm gefundenen Marientöne im *Magnificat*? Der erste Satz des Magnificat beginnt in der Tat mit dem vom Orchester vorgetragene jubelnden Marienmotiv b-es-d-c-b-as-g-as-b (entsprechend e-a-gis-fis-e-d-cis-d-e in der Fuge), das bis zum Einsatz der Singstimmen das musikalische Geschehen bestimmt. Die in Takt 31 einsetzenden Singstimmen klingen zwar stark an das Marienmotiv an, beginnen jedoch etwas anders und erweitern es auch gleich durch eine Dreiklangfolge und später durch andere Jubelmotive. Zu einer Übernahme des Ausgangsmotivs des Orchesters durch den Chor kommt es dabei aber nicht ein einziges Mal. Erst im Schlussabschnitt (Takt 75ff.) wird das Marienmotiv wieder angesteuert und ab Takt 82 unverändert dargeboten, wieder allein durch das Orchester. *Spitta*, der in Bd. 2, S. 204f. diesen Satz ausführlicher beschreibt, würdigt ihn vor allem als

333 Vorwort Alfred Dürrs zum bei Bärenreiter 1998 erschienenen Klavierauszug zum «Magnificat Es-dur», BWV 243a (BA 5208a). Vgl. ferner Dürr, *Kantaten*, Bd. 1, S. 209: «Ein Weihnachtsfest ging zu Ende, in dessen Verlauf innerhalb von 13 Tagen das «Magnificat» (BWV 243a), das «Sanctus» D-Dur (BWV 238) und sechs Kantaten – fast durchwegs Neuschöpfungen – in Leipzig zum ersten Mal erklingen waren. Ob die Leipziger wohl ahnten, welcher Reichtum hier vor ihnen ausgebreitet wurde?»

334 Noch Josquin und Palestrina hoben in ihren Messen das zentrale *et incarnatus est* regelmässig durch die rhetorische Figur des *noëma* (griech. für «Gedanke»), ein von der übrigen Faktur abgehobenes homophones Satzstückchen, hervor (Unger, S. 121f. mit Beispiel). Bach bietet demgegenüber eine völlig einmalige, künstlerisch wie intellektuell überwältigende Lösung, die von der Inkarnation zum Geist, dann in den Himmel, dann zu Maria und schliesslich zu Gottes Liebe zurückführt, die dieses Geschehen initiiert.

ihr hing und dass sie ihn nicht so schnell losliess. Man sollte sich dies merken, weil es auf die Brüchigkeit der Anschauung hinweist, eine «kleine Komposition» aus einem «Schulwerk» sei für Anfänger bestimmt und könne keine grossen Gedanken enthalten. Bach ist der gleiche hintergründige Geist, ob er ein «grosses» oder ein «kleines», ob er ein «geistliches» oder ein «weltliches» Werk schreibt.

Da das Magnificat und die Sabakantate erst nach und nicht vor dem *et homo factus est* unserer Fuge entstanden, müssen die Noten unserer Fuge für sich selbst genügen, Christi Geburt zum Ausdruck zu bringen. Bach bringt dieses Kunststück wirklich fertig: Die Weisen von Jerusalem lassen sich im «Haus von Bethlehem» unterbringen, weil die beiden sie repräsentierenden Notengruppen nahezu identisch komponiert sind. Der Stern macht mit seinem Voranschreiten und Anhalten über «Bethlehem» den aufmerksamen Betrachter auf diese Verwandtschaft aufmerksam. Als Weise sind die Besucher aus dem Osten beim Hineingehen in der Lage, das Kind mit seiner Mutter zu erkennen. Auf die beschriebene, nicht ganz einfache Art lesen sie die Basstone d-cis-dis-e-fis-gis-a (so sehen wir Banausen sie) als Marientöne: e-a-gis-fis-e-d-cis-d-e (Abb. 71). Diese Töne sind ihnen nicht erst aus dem Magnificat bekannt, sie kennen sie schon längst. So wenig ihnen das Kind mit seinen Auszeichnungen *irgendein* Kind ist, so wenig ist ihnen darum Maria *irgendeine* Mutter. Schon beim Eintritt ins Haus singen sie daher das «Nach dir, Herr, verlangst mich», und dieses Lied wird es dann auch sein, das die drei Könige und den frommen Betrachter (als vierzehnten Ton wohl auch Bach selber) mit dem Kind in besonderer Verbindung zeigt (Anbetung, Abb. 71). Bachs *adoratio* ist also durchaus auch ohne Magnificat und ohne Sabakantate zu verstehen. Beide sind aber sehr wertvolle, späte Bestätigungen für eine Deutung, für die ich sonst wegen ihrer Kühnheit die Verantwortung kaum hätte auf mich nehmen mögen.

Abb. 71 → S. 120

Bach hat mit seinem *et homo factus est* (wie übrigens auch mit dem *crucifixus etiam pro nobis*) ein fabelhaftes Stück Augenmusik geschrieben. Er erreicht den visuellen Mehrwert mit bescheidensten Mitteln, da er die bereits vorhandenen normalen Fugenstrukturen meisterlich ausnützt. Die Maria der *Verkündigung* in den Takten 22/3 braucht keine einzige Zusatznote: die Noten e-a-gis gehören zum Ende des in Takt 20 mit der Note d beginnenden Gottesthemas, die Noten fis-e-d-cis-d-e gehören zum gleich anschliessenden Erstauftritt des Gegensatzes (Sechzehntelbewegung). Die Maria der *Anbetung* (T. 24/5) braucht das ohnehin vorhandene Ende von Thema 10 (d-cis-dis-e), von den drei zusätzlich benötigten Noten fis-gis-a ist die letzte schon wieder der Beginn eines neuen Themas. Die *Christkindnote* e ist Beginn eines Themas, die zu seinem Stern vor dem trillo führenden Noten sind schon in den Tönen des anschliessenden Fugenthemas vorhanden. Die dreizehn *Weisen*, die in *Jerusalem* unter dem Stern zum Aufbruch versammelt sind (14–17 fallen weg), brauchen ganze zwei Zusatznoten: aus dem Sopran von Takt 27 die Töne e-fis-gis, von denen der erste zwei vorangegangene Themen abschliesst, aus dem Bass keine einzige, da die erste Note h noch zu Thema 13 und alle weiteren Noten (a-gis-fis-gis-a-h-gis-fis-e) zum Zweitauftritt des Gegensatzes gehören. Die *Weisennoten* in *Bethlehem* (sie beginnen mit dem 11. Sechzehntel von Takt 24) kosten als Angehörige des Erstauftritts des Gegensatzes nichts – mit der einzigen Ausnahme der Note a (letzte Note von Takt 24), die nicht für einen Weisen, sondern für eine Begleiterin oder einen Begleiter vorgesehen ist.

Das Magnificat- und das Sabathema weisen also einen Bezug zur Darstellung des *et homo factus est* unserer Fuge auf, diese Bezüge gehören aber überraschenderweise nicht zum Nehmen, sondern zum *Geben* unserer Fuge. Das Weiterleben dieser Bezüge im Kantatenwerk unterstreicht die Bedeutung, die Bach dem *et homo factus est* seiner Fuge gegeben hat und sichert die gegebene Deutung gegen allfällig noch vorhandene Zweifel durch die Autorität Bachs ab.

6. Wer da gläubet und getauft wird

Die nach Dürr 1724 entstandene Kantate «Wer da gläubet und getauft wird» arbeitet in ihrem Eröffnungssatz naheliegenderweise mit Elementen, die auch bei der Darstellung der Taufe in den Schlusstakten unserer Fuge vorkommen. Sie lassen sich aber nicht als Zitate aus ihr ableiten, sondern bleiben ihr gegenüber durchaus selbständig. Die Vertonung der Worte «Wer da gläubet» unterscheidet sich klar von den verkreuzten Glaubenstönen unserer Fuge (Abb. 4), beide Ausdrucksformen haben aber im Credo-Ruf (langes e, langes cis) der Messe ein gemeinsames Fundament. Beide Kompositionen verwenden für die Taufe dasselbe Wasser- und dasselbe Geistmotiv. Die Kantate verteilt die beiden Motive aber auf zwei Instrumentengruppen und lässt sie gleichzeitig erklingen (Abb. 87), während die Fuge sie in derselben Stimme (Bass) vermischt (Abb. 89). In der Taufdarstellung unserer Fuge (Takt 51ff.) erklingt der Glaube, der im Präludium eine eigene Stimme bekommen hatte, in einem Gesamtzusammenhang vor allem mit der Christusstimme und dem Parakleten, während die Kantate ihn, dem Wortlaut folgend (... und ...), den Taufönen vorangehen lässt. Die Seligpreisung der Kantate hat in der Fuge kein direktes Gegenstück, wird aber durch den Blick auf Auferstehung und Himmelfahrt der Gläubigen und durch die Herausstellung der Zahl 17 ausgeglichen. Die Theologie der beiden Kompositionen ist die gleiche, die Komposition aber bis auf das Festhalten am Wasser- und am Geistmotiv zur Darstellung der Taufe doch sehr verschieden.

Abb. 4 → S. 20

Abb. 87 → S. 159

Abb. 89 → S. 161

7. Wir gläuben all an einen Gott, BWV 680 (in Organo pleno con Pedale)

Wie *Gunther Hoffmann* bemerkt,³³⁷ ist BWV 680 die einzige unter den Pedaliterbearbeitungen aus dem Dritten Teil der Clavier Übung, «die das Lied nicht vollständig zitiert». Er sieht das *Ostinato* des Basses «mit seiner sich auftürmenden Terzenskala und dem Treppenmotiv (immer mit einem Aufwärtsschritt dem Niedergang widersprechend, s. *Christ lag in Todesbanden* BWV 625) als alles durchdringende Kraft». Dem fügt er die wichtige Beobachtung an, dass der Tenor zum letzten Pedalostinato «als einzige Choralzeile *es steht alles in seiner Macht* zitiert». Das sechste (letzte) Pedalostinato – so möchte ich ergänzen – begnügt sich auch nicht mit dem sonstigen Umfang von 25 Tönen, sondern erweitert ihn durch einen Zusatz auf 43 Töne, wodurch eine Rückkoppelung auf den Glauben bewirkt wird ($25 + 18 = 43 = \text{CREDO}$, gematrisch aufgelöst).

Was hat es mit diesem Pedalostinato auf sich? *Wir gläuben all an einen Gott* ist Luthers vielgesungenes Glaubenslied, das noch zu Bachs Zeit regelmässig in den kirchlichen Agenden als Gemeindegesang vorgeschrieben war.³³⁸ Es ist im Heft «Bach Choralgesänge» als Nr. 382 wiedergegeben. Der Vergleich des Chorals mit BWV 680 zeigt, dass das Thema der in den Manualen ablaufenden Fuge sich eng an die Worte *wir glauben* anlehnt. Das Zeilenende *all an einen Gott* ist weggekürzt. Dafür erscheint unmittelbar nach *glauben* im Bass das Ostinato.

Abb. 112.
Luthers «Wir glauben» und die
ersten Takte von BWV 680



³³⁷ Gunther Hoffmann, *Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs*, S. 173.

³³⁸ Agende: Vorschrift für die Gestaltung des evangelisch-lutherischen Gottesdienstes. Zum vorgeschriebenen Gemeindegesang von Luthers Glaubenslied, das bald alternierend zur herkömmlichen Credointonation, bald kumulativ zu ihr gesungen wurde, vgl. Martin Petzold, S. 143 mit Anm. 20, in: Christoph Wolff, *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 1.



Erstaufrtritt des Ostinatos

Soll Gott nicht *fehlen* oder ganz unzulänglich angedeutet sein, so müsste doch wohl das an passender Stelle auftretende, kraftvolle Pedalostinato den Bezug zu ihm herstellen? Der Gedanke an Gott würde unmittelbar erklären, warum Bach hier ausgerechnet ein *Ostinato* gebraucht: Ein Ostinato zeichnet sich durch seine Unveränderlichkeit aus und kann damit musikalische Entsprechung zur *Unveränderlichkeit Gottes* sein.³³⁹ Unser Ostinato besetzt weiter den ganzen Tonraum der jeweiligen Tonart – eine Notwendigkeit, wenn es mit dem *alles durchdringenden* Gottesgedanken verbunden sein soll. Sein *sechsmaliges* Auftreten wäre als direkter Bezug auf Gottes *Sechstageswerk* verstehbar, das in Zeile 2 des Liedes angesprochen ist: *Schöpfer Himmels und der Erden*. Die genau hundert Takte des Werkumfangs wären dafür eine Bestätigung, ist doch die Hundert sogar ein Hinweis auf die *perfectio* (Vollkommenheit)³⁴⁰ wie die Sechs, um deretwillen Gott, der auch anders gekonnt hätte, sein Schöpfungswerk auf sechs Tage verteilte.³⁴¹

Das Ostinato eine Darstellung des *Schöpfersgottes*? Der Vergleich mit dem unsere A-Dur-Fuge eröffnenden Gottesthema, das mit ebenfalls 25 Tönen und seinem Bezug auf die Drei in der Eins und die Eins in der Drei zum selben Gedankenkreis gehört, scheint mir auf einen gemeinsamen Kern zu weisen:



Abb. 113.
Das 25-tönige Bass-Ostinato von *Wir glauben all an einen Gott* (2. Einsatz) und das 25-tönige Gottesthema der A-Dur-Fuge im Vergleich

Dur das eine, Moll das andere; Neunachtel-Takt mit steigenden Quartan das eine, Zweivierteil-Takt mit fallenden Terzen das andere; leicht, fast ein wenig verspielt das eine, ausgesprochen gewichtig das andere – und doch beide in der *Tonabfolge* über weite Partien einander sehr ähnlich, in der Tonanzahl einander gleich. Nur: Während das Grossthema unserer Fuge entsprechend dem Aufbau des Symbolum Nicenum

339 Zur Unveränderlichkeit Gottes s. AL 2, 349f. im Artikel *Deus* von G. Madec und schon hier S. 134.

340 Zur Hundert als Zahl der *perfectio*, der *vita aeterna* und des himmlischen Lohnes: Meyer / Suntrup, Sp. 784ff. mit Hinweisen auf die hervorragende Stellung der Hundert im Zahlensystem und auf ihr Vorkommen in der Bibel.

341 Meyer / Suntrup, Sp. 443 in der Einführung zur Sechs: «Gott hätte nach Augustinus die Welt in einem Tage erschaffen können, er wählte jedoch sechs Tage, weil die Sechs jene Zahlen, durch die sie in ganze Zahlen geteilt werden kann (1,2,3), wiederum zur Summe (1 + 2 + 3 = 6) zusammenfaßt und aufgrund dieser Gesetzmäßigkeit *numerus perfectus* ist. Mit der Wahl von sechs Tagen für die Schöpfung werden Gottes Schöpferweisheit und Gesetzmäßigkeit der Zahl untrennbar: ... *non possumus dicere propterea senarium numerum esse perfectum, quia sex diebus perfecit deus omnia opera sua, sed propterea deum sex diebus perfecisse opera sua, quia senarius numerus perfectus est* (Augustinus CSEL 28,103). ... Die aus der Antike überlieferte Lehre von vollkommenen Zahlen wird so in das christliche Schöpfungsverständnis aufgenommen: Die Gesetze der Zahlen repräsentieren die Weisheit Gottes in seiner Schöpfung. Es ist nicht der Mensch, der in nachträglicher Deutung die *perfectio senarii* dem Genesistext entnimmt, sondern Gott selbst wählt die vollkommene Zahl, um die Welt als *mundus perfectus* zu erschaffen und zu signieren.»

aus einem Christus-, einem in der Mitte befindlichen Gottes- und einem Heiliggeistteil besteht, ist diese Dreiteiligkeit im Ostinato sehr abgeschwächt, weil sich der Anfangs- und der Schlussteil von der Mitte – d-gis-e-a im hier gezeigten zweiten Einsatz – kaum abheben. Es ist, als hätte die Mitte der Dreiheit, der Vater, die Aussenteile in sich aufgenommen. Das Ostinato wirkt vor allem als eine *Einheit*, die sich aus einer aufsteigenden harmonischen Moll-Tonleiter und einer absteigenden Tonleiter in reinem Moll zusammensetzt.

Die subtile Zurückdrängung der Drei- zugunsten der Einteiligkeit im Ostinato ist wohl kein Zufall, gilt doch die Schöpfung als das Werk des *pater omnipotens*. In seinem Artikel «Creatio, creator, creatura» im AL 2, Sp. 71 führt *Cornelius Mayer* dazu aus: ««Substantia creatrix mundi» (*ep.* 187,14) ist der dreieinige Gott (→ Trinitas), und zwar ungeteilt und ungetrennt: «neque enim ... tres creatores ... dicimus, quia nec tres dii sed unus deus» (*s.* 212,1). Es erschafft nicht einen Teil der Vater, einen anderen der Sohn und einen dritten der Hl. Geist, vielmehr: «et pater et filius et spiritus sanctus unus deus creat» (*s.* 126,10), «neque enim separabilia sunt opera trinitatis» (*ench.* 38). Zugleich bleibt in Übereinstimmung mit dem ersten Glaubensartikel der *pater omnipotens* in einem spezifischen Sinn Subjekt der creatio. Bei aller Betonung der *operatio inseparabilis ad extra* in der Trinität werden von Augustinus kreaturbezogener Ursprung der ersten, kreaturbezogenes Wissen der zweiten und kreaturbezogenes Wollen der dritten Person zugeordnet. In der Dreiteilung der Philosophie als *sapientiae disciplina* in *physica, logica und ethica*, die nach *ciu.* 11,25 Platon vornahm, erblickt Augustinus zugleich einen Hinweis auf die Trinität und auf die Rollen des dreieinigen Schöpfers, *wonach jene des Begründens*, «causa subsistendi» (*ib.* 8,4), dem *Vater* zukommt.» Die zeitlich um Jahre auseinanderliegenden Gestaltungen – der dritte Teil der Clavier Übung erschien 1739 – liegen in Bachs «Thementruhe» nahe beisammen. Sie sind gewissermassen Geschwister. Das Ostinato hilft, das Eingangsthema unserer A-Dur-Fuge als 25-töniges Trinitätsthema zu verstehen, dieses wiederum trägt zu einem besseren Verständnis des Ostinatos bei, das den *Schöpfergott* in seiner *Allmacht* besingt.

Etwas sehr Unerwartetes und Bedeutungsvolles kommt hinzu. So nahe nämlich Bachs Fugenthema dem Beginn des in der Komposition selber nicht auftretenden Lutherliedes *Wir gläuben all an einen Gott* steht (Abb. 112),³⁴² so nahe steht es auch dem wunderbar in sich ruhenden *Hauptthema der Kunst der Fuge*, das von Kontrapunkt zu Kontrapunkt seine enorme Wandlungsfähigkeit unter Beweis stellt. Das Fugenthema von BWV 680 wird deshalb zu einem Schlüssel zu einem *theologischen* Verständnis dieses Themas, das uns ohne diesen Blick aus scheinbarer Ferne sein Geheimnis schwerlich preisgäbe. Die Thementruhe Bachs ist hier weit geöffnet.

Abb. 114.
Das Hauptthema der «Kunst der Fuge» als Glaubenthema



Luther hat das merkwürdige, auf fünf Töne gesungene *Wir* höchstwahrscheinlich nicht selber erfunden, sondern anderswoher übernommen. Wie *Mary Connor*, p.72, unter Verweis auf *Wilhelm Bäumker*, Das katholische deutsche Kirchenlied Bd. I, No. 236, ausführt, gibt es ein bereits auf 1417 datiertes Breslauer Manuskript, dessen Noten zu *Wir glauben an eynen got* schon das über fünf Noten gezogene *Wir* aufweisen. Dazugestellt ist ein an Silben längerer lateinischer Text, der sich viel natürlicher auf die vorhandenen Noten verteilt: *Credo in Deum Patrem omnipotentem*.³⁴³ Der «Singsang» auf *Wir* ist Folge der Einpassung des kürzeren deutschen Textes in ein bereits vorhandenes, zu weites musikalisches Gewand.

342 Diese Nähe von Bachs Thema zum Glaubenslied Luthers ist der Grund, warum dieses selber am Anfang schweigt und erst mit der Zeile *Es steht alles in seiner Macht* direkt in die Komposition hineingezogen wird. Das synkopische Thema Bachs ist ein sehr profilierter «Stellvertreter» der ersten Liedzeile. Es gibt einem felsenfesten Glauben Ausdruck.

343 Connor, p. 43 und fig. 12 (p. 129) und ausführlicher p. 72 sowie fig. 49 (p. 161–163).

C. Zahlenverschlüsselungen

Wie in manchen anderen Kompositionen Bachs kommt auch im vorliegenden Werk der Zahl eine wichtige Bedeutung zu. Geradezu zur Rettung von Bachs Textübertragung wird sie, so möchte man *meinen*, wenn Jesus Christus vom Himmel herabsteigt *propter nos homines et propter nostram salutem*. Um diesen in Musik sehr schwer fassbaren Gedanken des zu vertonenden Textes – eine Zweckbestimmung – in seine Komposition einzubringen, greift Bach wiederholt auf das Bild vom guten Hirten in Psalm 23 zurück, der sein Leben für seine Schafe lässt. Schon der letzte, verlängerte (und wohl auch schon der zweitletzte ab T. 13) «alttestamentliche» Thematenauftritt (Bass ab T. 16) weist mit seinen (ungewöhnlichen) 23 Tönen auf ihn hin; in Takt 23 (mit auftaktigem Beginn) setzt das Inkarnationsmotiv ein; in der dazugehörigen Einführung hat der Sopran inkl. trillo nochmals 23 Töne; 23 Christusthemen (ohne abschliessendes Morgenstern«thema») wird die ganze Fuge zählen. Der schlecht darstellbare lateinische Satz ist anschaulicher gemacht und vor allem einer zu Bachs Zeiten sehr bekannten Zahlenanwendung zugänglich geworden.³⁴⁴ Wer benigne interpretiert, wird in der Zahl die Anspielung auf den guten Hirten erkennen und sich darüber freuen, dass das *propter nos homines et propter nostram salutem* so feinsinnig in einer Psalmenzahl untergebracht ist. Wer strenger urteilt, wird den Zusammenhang als zu locker empfinden und bemängeln, dass ein Fundamentalerfordernis lediglich durch eine Zahl (Psalmen-Telefonnummer!) abgedeckt sein soll. Eine feinere Analyse ergibt dann schliesslich: Die ganze Last der Interpretation hat die stark herausgestellte Zahl mitnichten zu tragen, ist doch das in den Takten 22f. gezeigte Inkarnationsmotiv mitsamt seinen im Himmel liegenden Auslösungstönen in allem Detail bereits in die Fuge eröffnenden Gottesthema enthalten, das zusammen mit dem ihm zugeordneten Christusthema so plaziert ist, dass es vor der Erschaffung von Raum und Zeit liegt. Die in der sechsten Zeit liegende Inkarnation wird damit zum *Vollzug* des bereits im Gottesthema enthaltenen Heilsplans, es werden die zwei «kohärenten Akte Gottes» sichtbar, die die *dispensatio temporalis* ausmachen (s.S. 67). Die Zahl 23 mit der Vorstellung vom guten Hirten ist daher nicht die eigentliche Umsetzung des *propter nos*, sondern passendes, schönes Umfeld dazu.

Auf ein ähnlich gelagertes Problem stossen wir, wenn wir im Rahmen der Darstellung der Taufe das *in remissionem peccatorum* – wieder eine Zweckbestimmung und ein Obligatorium für die Umsetzung des Glaubensbekenntnisses in Musik – auffinden wollen. Wie soll Bach mit den Mitteln der Musik das Abstraktum «Sünden», wie gar deren Vergebung umschrieben haben, zumal in den letzten vier Takten die grösste Platznot herrscht? Beim schon fast verzweifelten Suchen nach der Lösung fällt auf, dass das die Taufe in sich einschliessende letzte Christus«thema» in Takt 51 beginnt und auch wieder 51 Töne aufweist. In *Psalm 51*, dem vierten Busspsalm, ist das Reinwaschen von der Sünde angesprochen. Aber dürfen wir uns damit schon begnügen? Wohl schwerlich, denn die Zahl allein vermöchte die Last der Interpretation kaum zu tragen. Aber auch von hier aus führt ein kaum wahrnehmbarer Pfad weiter. Vers 9 des angeführten Psalms mit seiner Bitte um Entsündigung mit dem Pflänzchen Ysop hat nämlich Eingang in die Gregorianik gefunden, und die ersten Noten von Bachs Christusbass greifen auf diese kurze Melodie zurück und singen das *asperges me*, nur mit nachfolgenden Wasser- statt mit Ysoptönen (Abb. 90). Damit ist auch das *in remissionem peccatorum* – und zugleich der Taufakt! – zum *Erklingen* gebracht und die Psalmzahl aus ihrer Isolation befreit. Die Übereinstimmung von Takt- und Psalmzahl bleibt trotzdem wichtig, da durch die Taktzahl das Gesangselement des Psalms genau den passenden Platz erhält.

Durch Beizug der beiden anderen Stimmen erweitern sich die 51 Töne des Christusbasses auf 86 Töne, und wieder ist es der Psalter, der einen wichtigen Beitrag an

Abb. 90 → S. 163

³⁴⁴ Vgl. Dürr, Kantaten, Bd. 1, S. 346 bei der Besprechung der Kantate «Du Hirte Israel, höre», BWV 104: «die Deutung des 23. Psalms auf Jesus ist allgemein christliches Gedankengut.»

die Übersetzung des Glaubensbekenntnisses leisten darf, indem Psalm 86, V. 8–10 die schwierig darzustellenden Worte «Credo in *unum* Deum, Patrem *omnipotentem*» wunderschön entfaltet (*Luther* nach der dtv-Ausgabe): «HErr / es ist dir kein gleiche vnter den Göttern / Vnd ist niemand der thun kan wie du. / Alle Heiden die du gemacht hast / werden komen vnd fur dir anbeten HErr / Vnd deinen Namen ehren. / Das du so gros bist / vnd Wunder thust / Vnd alleine Gott bist.» Wiederum wird hoch befriedigt sein, wer den direkten Weg von der Zahl zum Psalm liebt. Wer sich lieber auf die Ebene der Musik begibt, wird sehen, dass die Fuge durch zwei A+O-Themen Gottes eingefasst ist, die seine Einzigkeit und Allmacht durchaus genügend zum Ausdruck bringen (vgl. Off. 1,8: Ich bin das *A* und das *O*, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der *Allmächtige*). So gesehen, ist auch die 86 eher fein auf einen musikalischen Ablauf *abgestimmt*, als dass sie die ganze Last der Interpretation zu tragen hätte.

Abb. 92 → S. 169

Auch zur Sicherstellung der Aussage über den Geist: «Qui cum Patre et Filio *simul adoratur et conglorificatur*» nimmt Bach Rekurs auf die Zahl, indem er sein Weltenrichter- und Abendmahlkreuz so plaziert, dass der Geist auf den Taktschlag genau (*simul!*) in die dem Vater und dem Sohne geltenden Aussagen HERR (47, für *adoratur*) und SDG (29, für *glorificatur*) miteinbezogen wird (s. Abb. 92). In beiden Fällen handelt es sich um Zahlenanwendungen, bei denen lutherisch gezählte Psalmennummer und Gematrie in die gleiche Deutungsrichtung weisen. Hier stützt sich die Deutung ganz auf Zahlen, aber wieder nicht auf Zahlen allein, denn diese haben einen festen Rückhalt im vom Weltenrichter getragenen Kreuz, in dem sich – am richtigen Ort – drei *musikalische Linien* zur Figur vereinen.

Abb. 55 → S. 90

Auch in allen anderen Fällen unserer Komposition hat die Zahl, soweit ich sehe,³⁴⁵ keine isolierte, sondern immer nur eine stützende, erläuternde oder ausschmückende Funktion, die bald einen Untersuchungsgang bestätigte und verschönerte (153 Fische des wunderbaren Fischzuges am See Tiberias als Ergänzung zu Jesus, der das Glaubenskreuz nach oben zieht: Abb. 55), bald der Untersuchung die einzuschlagende Richtung wies (Takt 49/50, in Verbindung mit einer auffälligen Figur, für das Kommen des Geistes), bald zu weiteren Abklärungen anregte (Takt 31 = PNC-Takt, ausgerechnet im Zusammenhang mit Fanfarentönen: Erklärung durch Phil 2,9!). Immer aber gehören die Zahlen als ein inneres Element zum Gesamtwerk, führen kein Eigenleben für sich, sondern verbinden sich auf einer gedanklichen Ebene mit der Komposition. Sie müssen daher stets in einem Gesamtzusammenhang mit ihr gesehen werden. *Smends Mahnung*, mit der er seinen immer noch sehr lesenswerten Aufsatz über Bachs Zahlensymbolik beschliesst (Kirchen-Kantaten, S. IV.21), verdient beherzigt zu werden: «Es wäre ganz verfehlt, wollte man in Bachs Werken so etwas wie ein großes Rechenexempel sehen. Seine Zahlensymbolik ist vielmehr nur eines unter den vielen Ausdrucksmitteln, von denen er Gebrauch macht. ... Sie darf jedoch beim Studium der Kompositionen Bachs kein größeres Gewicht beanspruchen als andere Seiten dieser unbegreiflich reichen und tiefsinnigen Schöpfungen. Sie darf vor allem nicht gelöst werden von der Jahrhunderte alten Überlieferung, auf der sie ruht. Symbolkunst ist in besonders hohem Maße traditionsgebunden. – Damit aber ist ein anderes gegeben: Die Zahlensymbolik liegt nirgends ganz offen zu Tage. Sie hält sich allermeist wie unter einem Schleier verborgen. Es ist immer ein Wagnis, diesen Schleier zu lüften. Oft dauert es lange, bis man ein Kunstwerk auch von dieser Seite versteht. Bevor man also an zahlensymbolische Untersuchungen herantritt, mache man sich nicht nur mit dem Wesen dieser Sprache, sondern auch mit der Komposition, um die es geht, gründlichst vertraut. Immer wieder begeg-

345 Zwei nicht sehr zentrale Fälle mögen fraglich sein. Die *Zeit* der Grabesruhe drückt sich wohl nur in der Länge der Stimme für den *Sepultus* von 2 5/16 Takten (für Tage) aus. Dies wird m.E. durch die sehr differenzierte Gegenüberstellung des Gekreuzigten mit dem Auferstehenden aufgewogen. Bei der Darstellung des *passus est* ist *Pontius Pilatus* nur indirekt über die Zahl 48 für sein «INRI» fassbar, wohl genug der Ehre für ihn.

nen uns dann aber Fälle, in denen die symbolischen Zahlen den Schlüssel bieten, der die Tür ins Innere der Komposition aufschließt.»

Unsere Komposition ist ein eindruckliches Beispiel dafür, mit welcher unvergleichlichen Meisterschaft Bach von Zahlenverschlüsselungen Gebrauch macht, indem er sie so *kunstvoll* wie *natürlich* untereinander und mit anderen passenden Elementen der Komposition verknüpft. Vor uns entstehen ganze *Zahlenfamilien*, nicht mathematische, wohlverstanden, sondern theologische. Beispiele:

- die Drei, die dem Präludium das Morgensternthema und die beiden zugeordneten Themen von Glaube und Liebe gibt, hintergründig zugleich eine Darstellung der *drei göttlichen Personen* mit dem Vater als Urlicht, Christus als Licht und dem Heiligen Geist in den Zwischenspielen;
- die gleiche Drei, die das *Wesen* des dreieinigen Gottes ausdrückt, indem sie die Fuge mit zwei Grossthemen einrahmt, die sich aus einem Christusteil, einem Gottesteil (Liebe) in der Mitte und einem Heiliggeistteil zusammensetzen;
- die als Lichtzahl zum *Leuchten* des Morgensterns passende 24, die dem Präludium die Taktzahl und der Fuge nach 23 Christuseinsätzen (guter Hirte) das singuläre 24., mit dem Morgenstern beginnende Christus«thema» gibt, das Christus, die Gläubigen und Getauften sowie die Kirche umfasst, nachdem sie als 72 (3 × 24) bereits im zweiten Zwischenspiel des Präludiums die Zusammenhänge von Licht, Trinität und Glaubensverbreitung angesprochen hat;³⁴⁶
- die wohl werkspezifische Heraushebung der 25, auf die schon das Liebethema des Präludiums mit seinem «Nach dir, Herr, verlangst mich» (Psalm 25) hinweist und die als Weihnachtstakt mit dem Krippenkind gestaltet ist und überdies als A+O die Tonanzahl der drei Grossthemen bestimmt (Einzelton für A + [abgetrennt durch Dreifachpause] 24 Töne des kompletten Alphabets für O, d.h. 25 Töne insgesamt), deren erstes und drittes in A- und O-Position die Fuge einrahmen, während das erste und das zweite, zu einem Paar verbunden, Vater und Sohn noch vor aller Schöpfung als Ausgangspunkt der Fuge zeigen;
- die 39 Töne des ersten Präludienthemas, die an die Schläge der Geißelung anknüpfen und in einem weiten Bogen mit dem Auftreten des Weltenrichters am Schluss der Fuge in Verbindung stehen (Abb. 14),³⁴⁷ nachdem sie sich, zu 78 Tönen verdoppelt, im Präludium bereits an der Darstellung von Jesu Stamm-bäumen beteiligt haben;
- in der Fuge die 46 *Sechzehntel* der Inkarnation (Bauzeit des Tempels!), die im Auftakt zu Takt 23 (Zahl für das NT und den guten Hirten) beginnen, mit dem ersten Ton von Takt 25 (Mitternacht 25. [Dezember]) in die in das Kreuzzentrum gesetzte Epiphaniastarstellung mit dem Jesuskind und seinem Stern einmünden und später, *Takt* 46ff., in einer bildlichen Darstellung ihres Ausgangspunktes: des Tempels, gipfeln, der selber wieder auf die in den Takten 51–54 dargestellte vollkommene *ecclesia* vorausweist; dazu die Verkürzung der 46 auf 40 Sechzehntel, die als Zahl der Vergänglichkeit zur Darstellung der Grabesruhe Christi benützt werden;

Abb. 14 → S. 31

346 Zur 24: Meyer / Suntrup, Sp. 680: «Schon die Gliederung der natürlichen Zeit im Wechsel der Tage von je 24 Stunden findet ihre Bedeutung über das Licht und die Sonne im Sinnbezirk der *illustratio*.» Zur 72: Meyer / Suntrup, Sp. 761: «Die Zahl 72 der Jünger Christi enthält dreimal die 24 Stunden des Tagesablaufs, weil Christus als *sol salutis* den ganzen Erdkreis erleuchtet und weil die Jünger das Licht des Glaubens an die Trinität verkünden.»

347 In den 51 Basstönen der vier Schlusstakte sollte idealerweise auch wieder die Neununddreißig durchschimmern. Dies trifft dann zu, wenn man die ersten 17 Töne auf die neun Amentöne d-e-cis-d-e-fis-d-e-fis (Weltenrichter ist der *Amen*) reduziert und die letzten vier Töne als Kadenz unberücksichtigt lässt. Aber lässt es sich vertreten, so zu zählen?

Abb. 71 → S. 120

Abb. 56 → S. 92

Abb. 92 → S. 169

- die 47, die in der Fuge als HERR (8 + 5 + 17 + 17) aufleuchtet, sooft es der theologische Zusammenhang der *adoratio* (Anbetung) will: als erster Engführungston nach der Inkarnationsreihe (Jesuskind der *adoratio* nach Mt 2,11, Abb. 71); als Tonanzahl der Engführung der Takte 42f. (im Anschluss an die Himmelfahrt Christi: Lk 24,52: *Anbetung* durch die Jünger, Abb. 56); als Kennzahl des Kreuzes in T. 52 (Abb. 92: *Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur*);
- die Seligkeitszahlen 17, 51 und 153, die allesamt in der Fuge vorkommen, die 51 auch in der Bedeutung von Taufe und Sündenvergebung (vierter Busspsalm), die 153 so, dass sie zur 158 anwachsen kann, wodurch auch JOHANN SEBASTIAN BACH der Seligkeit teilhaftig wird (S. 89);
- der Gang durch die grossen christlichen Feste: Weihnachten / Epiphantias *Takt* 25, Ostern *Takt* 29–30/1 (bestimmt nicht durch die Taktzahl, sondern durch Auferstehungsfigur, österliches Halleluja und das nachfolgend gezeigte Thronen zur Rechten des Vaters), Himmelfahrt *Takt* 39/40 (10 Takte / Tage vor Pfingsten), Pfingsten *Takt* 49/50;
- die 54 als Taktanzahl der Fuge, die in Verbindung mit dem dreischlägig gezählten Neunachteltakt den 162 lateinischen Worten des Symbolum Nicenum entspricht. Das *Amen* (163. Wort) ist in den 162 Taktschlägen enthalten.

In der obigen Darstellung tauchen wiederholt an wichtiger Stelle *Psalmennummern* auf. Sie häufen sich insbesondere in den vier Schlusstakten, die zugleich von der Kirche und der Wiederkunft des Herrn handeln. Die insgesamt 86 Töne dieses Abschnitts sind, wie wir bereits sahen, gewissermassen vorgegeben, weil sie über den Psalm *in unum Deum, Patrem omnipotentem* zum Ausdruck bringen, die 51 Töne des Basses sind es, weil auf dem Wege über sie das *in remissionem peccatorum* bei der Taufe plaziert werden konnte. Aber auch die verbleibenden 35 Töne der beiden anderen Stimmen (35 = JHS = Jesus Christus Salvator, Jesus Christus Seligmacher) sind so verteilt, dass der Psalter an die ausschmückende Deutung beiträgt. Die 19 Töne des Alts erinnern an Psalm 19 («Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk»), worin der im Mikrokosmos der Fuge gleichnishaft dargestellte Schöpfungsakt (S. 134f.) nochmals zum Ausdruck kommt. Die 16 Töne des Soprans erinnern – vielleicht noch wichtiger – an Psalm 16, der in der Pfingstpredigt Petri (Apg 2,22–36) als eine prophetische Vorausschau Davids auf die Auferstehung Christi erklärt wird, die die Grundlage für die (in unserer Fuge in Takt 52f. nachgebildete) Geistausgiessung bildet (Verse 32.33): «Diesen Jesus hat Gott auferweckt; dessen sind wir alle Zeugen. Da er nun durch die rechte Hand Gottes erhöht ist und empfangen hat den verheißenen heiligen Geist vom Vater, hat er diesen ausgegossen, wie ihr hier seht und hört.» Dazu kommen noch, angesprochen in der Kennzahl 47 des Weltenrichterkreuzes, Psalm 47 mit seinem mächtigen «Lobsinget» und, als Melodie ausgeführt, Psalm 25 («Nach dir, Herr, verlangt mich») – die ganze Vision Christi und der Kirche und des Himmelreiches (T. 51–54) ist in Zahlen des Psalters, dieses Bindegliedes zwischen AT und NT, eingebettet.

Auf die *Numerierung der Psalmen* als ein Deutungselement Bachscher Musik hatten schon *Martin Jansen* und *Friedrich Smend* hingewiesen.³⁴⁸ Dieser zahlensymbolische Ansatz begegnet heute vielfach Skepsis und Ablehnung. Dabei wird aber übersehen, dass im MA und in der Antike, vor allem in Psalmenkommentaren, konsequent versucht wurde, die *Nummer* eines Psalms mit dessen *Inhalt* so gut wie möglich zur Deckung zu bringen und mit Hilfe des Psalms einen Brückenschlag vom AT zum NT zu bewerkstelligen. Viele interessante Einblicke in dieses uns meist fremdgewordene, aber für die Kenntnis mittelalterlicher Zahlensymbolik wichtige Denken geben

348 Friedrich Smend, *Kirchen-Kantaten* S. IV.10 (allgemein), 15.17 («Golgatha-Psalms»), 20.21 («Buß-Psalms»). Martin Jansen, *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht*, in: *Bach-Jahrbuch* 1937, S. 101, 105, 108.

Meyer/Suntrup (vgl. dort das Register «Gezählte Bedeutungsträger» unter «Psalm»). Aus einer komplett christologischen Sicht deutet etwa *Augustinus* die Psalmen: vgl. AL 2, Sp. 804–858. «Enarrationes in Psalmos», bes. den Artikelteil von *M. Fiedrowicz* ab Sp. 838. Für Augustinus haben die Psalmen, die er oft als *vox totius Christi* versteht (Sp. 854), eine ganz starke zukunftsgerichtete, ja *eschatologische Dimension* (Sp. 855f.). Auch *Luther* sieht in den Psalmen Prophetie und bezieht ihre Aussagen auf Christus (*Seeberg*, Bd. IV/1, S. 153). Dass Bach in den vier Schlusstakten, in denen auch er mit der Darstellung des *totus Christus* eine eschatologische Christussicht gibt, so stark auf die Psalmen zurückgreift, gehört zu seinen auffälligen Übereinstimmungen mit dem Denken Augustins und Luthers. (Stets zu beachten: Bachs Psalmenbezüge orientieren sich an der *lutherischen* Psalmenummerierung, s. Anhang 1).

Auch die von Bach zu ausserordentlicher Höhe entwickelte *Gematrie*³⁴⁹ spielt in unserem Werk eine Rolle, aber, wie es scheint, nur in der einfachen Form der schon vor langer Zeit entdeckten, heute gut bekannten Kürzel für sehr gängige Einzelworte oder Wortgruppen wie 29 für SDG (Soli Deo Gloria), 31 für PNC (Pro Nobis Crucifixus), 37 für XP (Chi-Rho, nach dem «lateinischen» Alphabet aufgelöst³⁵⁰), 43 für CREDO, 47 für HERR, 48 für INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum), 59 für GLORIA, 70 für JESUS, 112 für CHRISTUS, 129 für dreifaches CREDO oder 158 für JOHANN SEBASTIAN BACH.³⁵¹

Um das geschilderte Ineinandergreifen der Zahlen und der anderen Kompositionselemente voll würdigen zu können, muss man sich Rechenschaft darüber ablegen, wie schwierig es für einen Komponisten ist, in einem Werk reiner Instrumentalmusik, d.h. ohne Hilfe durch einen Leittext, schon nur eine einfache *res* (lat.): eine Sache, ein Ding darzustellen. Denn die Musik verfügt weder über Ding- (Substantive) noch auch eigentliche Zahlwörter. Wie stellt also Bach, um ein scheinbar einfaches Beispiel herauszugreifen, die von ihm anvisierten elf bzw. zwölf *Jünger* oder *Apostel* dar? Das Problem beginnt schon mit ihrer Anzahl, denn obwohl durchaus von Zahlen beherrscht, gibt keine Komposition die in ihr obwaltenden Zahlen einfach preis. Um eine Zahl aus ihr herauszulesen, sind wir immer auf das *Durchzählen* gleichgerichteter musikalischer Elemente angewiesen. Dazu gehört in jedweder Kombination die Anzahl von Tönen, seien es solche eines Themas, eines Zwischenspiels, eines Ritorrells oder sonstigen Musikabschnitts, einer einzelnen oder mehrerer Stimmen, eines wichtigen Taktes, seien es Achtel-, Sechzehntel- oder andere Werte, gelegentlich einmal auch Pausen. Dazu gehört natürlich auch der vorgeschriebene Takt, die in Frage stehende Takt Nummer, die Anzahl der Takte und die Anzahl der Themenauftritte, der Durchführungen, der Zwischenspiele, in grösseren Kompositionen der Sätze und ihrer Gliederung. Der Möglichkeiten sind viele – immer aber verbraucht sich das musikalische Element in der Bildung der Zahl: Wenn wir also elf oder zwölf Töne (oder sonstige Elemente) zählen, was mitunter sehr problematisch sein kann und oft

349 s. S. 291 mit Verweis auf die beiden Bücher von Helga Thoene, «Johann Sebastian Bach, Ciaccona – Tanz oder Tombeau?» und «Johann Sebastian Bach, Sonata a-moll – Eine wortlose Passion».

350 Dass das griechische Chi-Rho in $x + p$ umgedeutet und in den lateinischen Zahlenwert 37 umgerechnet wird, geschieht nicht einfach aus Unverstand, sondern hat ernstzunehmende Hintergründe. Vgl. dazu Helga Thoene, Johann Sebastian Bach, Ciaccona, S. 48f., wiederholt in Helga Thoene, Johann Sebastian Bach, Sonata a-moll, BWV 1003, S. 30f. (Das von Bach und vielen anderen gebrauchte «lateinische» Alphabet ist nicht mehr rein lateinisch, sondern im MA durch das aus der Verdoppelung des V entstandene W von 23 auf 24 Buchstaben erweitert worden. Die Umrechnung des Chi-Rho in den Zahlenwert 37 für $x + p$ wäre auf der Basis eines reinen lateinischen Alphabets gar nicht möglich.)

351 In seinem aus einer bescheidenen Schriftenreihe zwischen 1947 bis 1948 hervorgegangenen, 1966 gedruckten Buch «Joh. Seb. Bach, Kirchen-Kantaten» hat Friedrich Smend viele dieser gematrischen Beziehungen erkannt: 29: III.19 (auch als Kürzel für JSB) 43: III.20 59: IV.14 112: III.20 129 (3×43): III.20 158: IV.17. Die 48 für INRI ist in seinen «Bach-Studien», S. 191 beschrieben.

genug bereits auf eine Interpretation musikalischer Grenzziehungen hinausläuft, haben wir erst eine *nackte Zahl* gewonnen. Dass sie über ihre unmittelbare strukturelle Bedeutung hinaus die Jünger oder sonst etwas oder *überhaupt* etwas bezeichnen soll, ist *Interpretation*, die sich nach der mutmasslichen Absicht des Komponisten auszurichten hat und für die der Interpret die Verantwortung übernehmen muss.

Abb. 54 → S. 87

Die *Elf*, die in Form von zumeist Achteln bei Takt 36ff. auftritt (Abb. 54), bezieht sich nach meinem Dafürhalten deshalb auf die Jünger, weil an dieser Stelle, zugleich mit ihnen, auch der Glaube (Takt 37: h-e-a-dis) von der Christusstimme, die ihm im Bass um einen Takt vorangeht, in einem Kanon um einen Ton nach oben gezogen wird (Takt 38/39: cis-fis-h-eis) (s. Abb. 52). Christus ist bekanntlich der «Anfänger und Vollender des Glaubens» (Hebr 12,2), und die Christusstimme selber ist in ihrem Gesamtlauf so gestaltet, dass in ihr sogar die 153 Fische aller Seligen eingefangen sind. In der Komposition befinden wir uns nach Ostern und gehen auf Christi Himmelfahrt zu, die denn auch in Takt 39f. in Form von in den Himmel ansteigenden Sextenzügen dargestellt ist. Die Jünger bedürfen in dieser Abschiedssituation, worauf schon der Evangelientext zu *Jubilate* (Joh 16, 16–22) hinweist (S. 83), der Stärkung ihres Glaubens. Ohne ihre Anwesenheit wäre die Aufwärtsbewegung des Glaubens ein Abstraktum bar jeder Anschaulichkeit. Nach Mk 16,14–20, dem zu *Christi Himmelfahrt* gelesenen Evangelientext, sind es ihrer elf, die *unmittelbar* vor Himmelfahrt letztmals im Glauben unterwiesen werden. Die elf von der Christusstimme in die Höhe gezogenen Noten, die auch bei Bach *unmittelbar* von der Himmelfahrt gefolgt sind, auf die Jünger hin auszulegen, entspricht daher, *wie ich meine*, der Vorgabe des in die Liturgie aufgenommenen Textes und steht in Übereinstimmung damit, wie Bach insgesamt mit diesem Text verfahren ist.

Abb. 52 → S. 82

Auch die *zwölf Jünger* der Takte 46–48 (gis-h-e-d-cis-h-d-gis-e-cis-fis-h), die durch den ausserhalb des Tempels stehenden Paulus (Note a in Takt 49) ergänzt werden, sind nur aus einer Gesamtinterpretation zu gewinnen, die in den Takten 46–48 den Tempel sieht. Als eine noch entfernte Möglichkeit taucht dieser Tempelgedanke bereits auf, wenn man sich vergegenwärtigt, wie die Vorgänge vor der Geburt Christi in der Darstellung Bachs ihren Ausgang von einer Kette von 46 Tönen nehmen, und realisiert, dass die 46 der Inkarnation dem Tempel seine Bauzeit vorgab. Der Tempelgedanke verfestigt sich dann zusehends, wenn man die Verwandtschaft der Takte 46–48 mit den Takten 51–54 erkennt und erfährt, dass der Tempel schon in frühchristlicher Deutung als eine Präfiguration: ein noch unvollkommenes Vorausbild, der Kirche galt. Daher Bachs Gestaltung mit einem Bass im Tempel, der jenen der Schlusstakte, wenn auch noch sehr unvollkommen, vorausnimmt (Hoherpriester vs. Christus, Abb. 95); daher auch die beiden anderen Stimmen im Tempel (von der Auferstehung sprechender Geist und das Liebesmotiv), die durch ihre Vertauschung in den Schlusstakten an Abgeklärtheit und Ruhe gewinnen; daher die auffällige Kreuzdarstellung bereits im dritten Tempeltakt (Abb. 96). Vor diesem weiten Hintergrund sind im Tempel wie nachher in der Kirche die Jünger / Apostel zu sehen. Beidemale decken sie sich mit dem Motiv des Parakleten, der «bei und *in* ihnen bleibt» (Joh 14,17). Dieses von der Auferstehung singende Geistmotiv überdeckt in den drei Tempeltakten nur die 12 Jünger, während, obwohl schon vom Geist erfüllt, der Nicht-Jünger Paulus noch ausserhalb steht (Abb. 93). In den vier Schlusstakten, der Darstellung der Kirche, wird dann der spätberufene Paulus, wieder wie alle anderen vom Geist überdeckt, den markanten Schlussstein der Kirchendarstellung abgeben (Abb. 94).³⁵² Die beiden Darstellungen sind – ein weiteres Element der Deutung – durch die Pfingstdarstellung der Takte 49/50 voneinander getrennt, denn: «Jetzt [an Pfingsten und nicht schon vorher] wird – wie es die Propheten angekündigt haben – Gottes Volk von Gottes Geist ergriffen und in der Kraft dieses Geistes neu

Abb. 95 → S. 174

Abb. 96 → S. 175

Abb. 93 → S. 171

Abb. 94 → S. 172

352 Dass die vierte Note a des Alts in T. 52 keine Jüngernote ist, wurde S. 172 dargetan. Die Noten zeigen daher nur die in die Parakletnoten hineingeschriebenen 12 Jünger plus den spätberufenen Paulus und nicht noch einen weiteren Apostel.

geschaffen (Joel 3,1–5; Hes 36,26f).»³⁵³ Wunderschön wird der Paraklet, der in den Tempeltakten den dritten Teil eines A + O-Themas bildete, das Gottesthema als «Finger Gottes rechter Hand» bis zum Schlussston der Fuge weitertragen.

Nur ganz selten lässt sich das «Ding» in der Musik annäherungsweise darstellen, wodurch die Deutung sich vereinfacht: vielleicht Schläge oder Anklopfen (Abb. 13, Abb. 12), das Glänzen eines Sterns, das Läuten einer Glocke, Lachen (Dürr, Kantaten, Bd. 1, S. 128), auch einmal Schweigen (Pausen). Sehr oft müssen, wie oben am Beispiel der Jünger gezeigt, weite Umwege eingeschlagen werden. Dann und wann kann auch das Deutungsspektrum einer Zahl eng sein, sodass sie mehr oder weniger in eine bestimmte Richtung weist, z.B. die 153, die sich immer auf die im See Tiberias gefangenen Fische beziehen und mit der Seligkeit zusammenhängen wird, oder die Doppelzahl 49 / 50, verstanden als Tage, die, besonders in Verbindung mit einer charakteristischen musikalischen Bewegung, verhältnismässig leicht auf Pfingsten hin gedeutet werden kann, oder die 46, die im Verständnis von 46 Jahren des Tempelbaus und zusammen mit Liedteilen auf die Inkarnation Christi bezogen sein kann. Zeichnet sich einmal provisorisch eine solche Deutung ab, so kann man versuchen, auf ihr weiterzubauen: Der Tempel selber und in ihm die Jünger, vorher übersehen, kann erkannt, eine sonst vieldeutige 40 kann im Anschluss an eine Inkarnationsdarstellung und dank gleichbleibender Motivik zum Ausgangspunkt einer Deutung auf die *dispensatio temporalis* werden. Die stete Schwierigkeit der Instrumentalmusik, neben der Zahl auch die *res* fassbar zu machen, ist mit ein Grund, warum Bach solche Deutungsansätze nicht selten durch Anleihen aus dem Liedgut oder aus seinem Kantatenwerk unterstützt oder einmal auch in eine neue Richtung führt: beispielsweise der Zahl sieben neben der Ausrichtung auf den Heiligen Geist, die sie in unserem Werk wegen des Kontextes mit Pfingsten schon hat, durch die Art, wie er das Lied vom Morgenstern in der Fuge einsetzt, zusätzlich eine Ausrichtung auf die sieben biblischen Zeitalter gibt.

Was der nichtgesungenen Musik so schwer fällt, die Darstellung von Dingen, solchen in Ein- und solchen in Mehrzahl, ist der Bibel ein Leichtes, da ihr das Mittel der Sprache zur Verfügung steht. Sie spricht offen vom Tempel, vom Heiligen Geist, von den zwölf oder auch den elf Jüngern und sehr viel anderem, ohne dass sie dafür Verschlüsselungen gebrauchen muss. Die Probleme der Theologen beginnen auf der höheren Stufe der Frage nach dem *Schriftsinn* (Interpretation), die bei den christlichen Denkern vielfach darauf hinausläuft, hinter der direkt angesprochenen Sache (sog. *res significans*), die sehr oft dem AT zugehört, auf dem Weg einer mehr oder weniger freien Analogie eine neutestamentliche Parallele (sog. *res significata*) als das eigentlich Gemeinte zu erkennen. Solches Argumentieren als expliziter Vorgang ist natürlich der Musik fremd. Sie kann aber die Argumentation aufnehmen, indem sie die *res significans* und die *res significata* zu *künstlerischer Darstellung* bringt, wie das Bach in unserer Fuge für den Tempel und die in Christus ruhende Kirche meisterhaft getan hat.

Abb. 13 → S. 28

Abb. 12 → S. 26

353 Erklärungsbibel, Sacherklärungen unter «Pfingstfest».

D. Mehrschichtigkeit von Noten

Dass manche Tonfolgen eine andere in sich einschliessen oder anderweitig doppelt oder mehrfach lesbar sind und sich dadurch ihr Sinn erweitert, ist ein besonders markantes Merkmal unserer Fuge. Es trägt wesentlich an deren Kürze und Reichtum bei. Die von dieser Technik ergriffenen Aussagen verlieren unter dieser Verdichtung nichts von ihrer Klarheit, steigern sich vielmehr gegenseitig und lassen ihren Gehalt, so überraschend das klingen mag, in hellstem Licht erscheinen. Im Mittelalter hat man sich sehr intensiv mit dem zwei-, drei- oder gar vierfachen Schriftsinn der Bibel beschäftigt (Meyer / Suntrup, «Schriftsinn» im Register über die Bedeutungen der Zahlen [Sp. 950]). Mag sein, dass Bachs Arbeitsweise in unserer Fuge durch diese Bemühungen um eine mehrfache und damit vertiefte Bibelinterpretation angeregt worden ist. Aber nicht um den mehrfachen Schriftsinn geht es in ihr, sondern um Noten, die je nach Lesart das eine oder das andere bedeuten und sich gegenseitig ergänzen, sodass letztlich mit geringen Mitteln eine grosse Bedeutungsvielfalt erreicht wird. Die raffinierte Mehrschichtigkeit der Noten wird durch ein überaus kreatives Spiel Bachs mit relativ wenigen Motiven erreicht. Sie ist vonnöten, damit der ganze Text des Symbolum Nicenum auf konzentrierte Weise abgedeckt werden kann.

Das aus dem ersten Präludienthema abgeleitete sechstönige *Inkarnationsmotiv* etwa: fis-e-d-cis-d-e in Takt 22 / 23, Ausgangspunkt für die 46-tönige Inkarnationsdarstellung, hält schon alle Töne bereit, die es durch das Voransetzen des einzigen Tones gis zum *Geistmotiv* machen; diese beiden sich grösstenteils deckenden, aber ungleich langen Tonketten werden durch eine noch längere Kette überlagert, die vom Ton a herunterreicht und das *Herabkommen Christi aus dem Himmel* anzeigt. Die nun schon drei Ketten werden schliesslich ein weiteres Mal überlagert von der längsten Kette, die mit dem Beginn des Magnificat übereinstimmt und zeigt, dass die ganze Bewegung *ex Maria virgine* erfolgt. Ex Maria virgine: e-a-gis-fis-e-d-cis-d-e / descendit de caelis: a-gis-fis-e-d-cis-d-e / de spiritu sancto: gis-fis-e-d-cis-d-e / incarnatus est: fis-e-d-cis-d-e. Dies alles drückt sich in ganzen neun Noten – übrigens einer Marienzahl³⁵⁴ – aus, aber es will miteinander gelesen, gehört und verstanden werden, Maria soll dargestellt, aber durch die anderen herablaufenden Stränge, wie es Lukas will, *überschattet* sein (Maria der Verkündigung: Lk 1,35). Da die ersten Töne Mariens sogar Ausklang eines Gottesthemas sind, geben sich nicht weniger als fünf Schichten zu erkennen: Die uns am nächsten stehende Inkarnationsschicht ruht in einer Geistschicht, diese in einer Himmelschicht, diese wieder in einer Marienschicht, die ihrerseits in einer Gottesschicht ruht und andererseits alle folgenden Schichten, wenn auch diskret, durchdringt. Nicht jede Schicht erklärt sich in der Abfolge gleich streng aus der jeweils vorhergehenden – die Schicht für das «Vom Himmel hoch» springt vielleicht etwas aus der Reihe –, aber die künstlerische Einheit dieses *incarnatus est* mit seinem in den Noten gezeigten Übergang vom Himmels- in den Erdenbereich ist von einmaliger Schönheit. Man darf wohl sagen, dass diese Kette als eine *Ereigniskette* die genannten Motive zur grossen Sinneinheit rund um das *et incarnatus est* verbindet.

Für den «Geist Christi», der durch die Propheten gesprochen hat (1Petr 1,11 und das *qui locutus est per prophetas* des Glaubensbekenntnisses), und den Geist der Wahrheit (Paraklet), der seine Rede aus «dem Meinen» Christi nehmen wird (Joh 16,13.14), braucht Bach eine Heiliggeistfigur (fallende Quinte), die er beidemale gleich ergänzt: vorne durch zwei dem Fugenthema (Christusthema) entnommene Töne, hinten durch die Einschlebung von Kreuz- und Auferstehungsnoten in die Geistnoten. Aus einer gewöhnlichen ist durch diese Ergänzung beidemale eine von Kreuz und Auferstehung sprechende *Christusgeist-Quinte* geworden. Dass die erste nur von der Zukunft, die zweite auch von der Vergangenheit spricht, ergibt sich einzig aus dem Standort der beiden Tonfolgen: diejenige der Takte 17 / 18f. gehört in unse-

354 Meyer / Suntrup, Sp. 588.

rer Fuge gerade noch zum Alten Testament, ist alttestamentliche Prophetie, die beiden kanonähnlich miteinander verbundenen sprechenden Quinten in den Takten 46ff. und 52ff. gehören in die Zeit unmittelbar vor bzw. nach Pfingsten und damit in das Neue Testament. Anders als vorher beim *incarnatus* geht es hier um *Differenzierung* bzw. *Nicht-Differenzierung*. Die insgesamt drei Stellen bleiben *Geist* (Quinte), sind aber vom «gewöhnlichen» Geist durch *Zusätze* differenziert. Untereinander gibt es jedoch keine Differenzierung, denn der alttestamentliche Christus-Geist nach 1Petr 1,11 ist – wie Bach mit seiner Motivgestaltung *doziert!* – der gleiche Geist wie der Geist, der nach Joh 16, 7ff. Jesus als Tröster ablösen wird und von dem Jesus in Joh 14,17.18 sogar sagen kann: «Ihr kennt ihn, denn er bleibt bei euch und wird in euch sein. Ich will euch nicht als Waisen zurücklassen; *ich komme* zu euch.» – Ungeachtet ihrer musikalischen Identität als Ausdruck des von Kreuz und Auferstehung sprechenden Christusgeistes unterscheiden sich die drei Motive jedoch hinsichtlich ihrer Sinnvielfalt. Das Motiv in Takt 17f. ist von seiner Stellung her sprechender Christusgeist, sonst nichts. Es sind in ihm keine Propheten «versorgt» – sie hätten nicht nur keinen Platz in den 13 Tönen, sondern bleiben gänzlich aus dem Spiel, da sie nach dem Text des Symbolum nur Sprachrohr des Geistes sind: *qui locutus est per prophetas*. Die beiden späteren Stellen bedeuten gleichzeitig auch die *Jünger* (Apostel), weil – man beachte die Steigerung! – der Geist der Wahrheit *in ihnen* bleiben und sein wird (Joh 14,17). *Deshalb* die 13 (12 + 1) Töne des Motivs: Dank dieser Länge, ohne die es nicht geht, fanden wir im Tempel die 12 vom Geist erfüllten Jünger samt dem noch aussen stehenden Paulus und dann für die vier Schlusstakte das *apostolica* der ecclesia mit Paulus als deren Schlussstein. Und schliesslich nochmals eine kleine Ergänzung mit grosser Wirkung, die nur das letzte Paraklet-Apostel-Motiv betrifft: Durch die Einschubung eines nicht kanonkonformen a an vierter Stelle (s. S. 172f.: kein Apostel!) entsteht zusammen mit einem zeitrichtigen gis im Bass zusätzlich zum Parakleten und von ihm umfassen ein grossdimensioniertes *Glaubensmotiv*, das nicht nur das Wort *Credo* für die vier Schlusstakte wiederholt, sondern auch das auf die Taufe bezügliche *Confiteor*, das zur Auferstehung und zum ewigen Leben gehörende *Exspecto* sowie das zweite *Amen* aus dem Schluss des Glaubensbekenntnisses abdeckt (S. 183).

Mehrschichtigkeit und Mehrfachsinn auf Schritt und Tritt sodann im Epiphania- und Kruzifixusbild. Die späten Noten 32–46 der Inkarnationsreihe werden nach rückwärts gelesen zu den Weisen der adoratio, die, von Osten gekommen, das «Nach dir, Herr (Herr: das alleinstehende Achtel e zu Beginn des Weihnachtstaktes), verlangt mich» singen (Abb. 71). – Zusammen mit dem Kind (Note e) erkennen sie, von rechts kommend und von gegenüber, beim Eintreten in das Haus als Eingeweihte *Maria*, die für uns anfänglich nur wie ein bis zur Note a verlängerter Abschluss eines Fugenthemas aussah. – Von uns aus beginnt bei diesem e eine Engführung, für die Weisen wird dieses e, der Herr, vom Morgenstern beschienen, der ihnen den Weg wies (Fugenthemen, vom Stern rechts oben nach links unten zu lesen) und von unten her vom Jesuskind gelenkt wird. – Die Inkarnationsnoten 35–38 vereinigen sich als eine weitere Lesart ausserdem mit dem e des Herrn zum *saltus duriusculus* der Geisttaube, die ebenfalls zu Epiphania gehört (Abb. 79). – Die Sechzehntelnoten nach dem trillo, für uns ein Themenanhängsel, für die Weisen (hier noch die Jerusalemer Bassnoten: h-a-gis-fis-gis-a-h-gis-fis-e) wohl der Schweif des Sterns, werden in der grossen Umdeutung des Epiphania- in das Kreuzigungsbild zum Geist Christi, der zum Vater zurückkehrt (*Antitheton* zur Geisttaube, Abb. 79). – Die von rechts oben auf das Kind fallenden Strahlen des Sterns werden in dieser ganz anderen Sicht, zusammen mit den Noten des Bassthemas, zum Anstieg Christi zum Kreuz, an dem er nach dem Johannesevangelium seine Verherrlichung erfährt. Die ehemaligen Noten für den Morgenstern am Himmel (a / fis, T. 26, 7. Achtel) markieren nun den obersten Teil des Kreuzesstamms. – Über das Ganze gesehen steht hier der Doppelsinn der Noten im Dienst des *etiam*: der gleichzeitigen Darstellung des *et homo factus est* und der *Crucifixus-Aussagen*. Mit dem in aller Musik normalen Notenstrom von links vereinigt sich ein durchaus ungewöhnlicher Notenstrom von rechts, nämlich der Noten-

Abb. 71 → S. 120

Abb. 79 → S. 142

Abb. 79 → S. 142

strom der Weisen, die weit aus dem Osten gekommen sind, um das Kind anzubeten. Bach komponiert gleichzeitig von vorne nach hinten und von hinten nach vorne, und beides vereinigt sich zu einer auf das sorgfältigste durchgestalteten Doppelaussage.

Dass das Schluss«thema» (Bass ab T. 51) zugleich ein Christus-, ein Taufe / Täufling- und ein Kirchenthema ist, wurde in dieser Arbeit ausführlich gezeigt (*totus Christus*). Mehrteilig, wie es gebaut ist, eignet es sich vorzüglich zu diesem Zweck. In den ersten 17 Tönen ist es eine Variante des Morgensternliedbeginns, hinter der wir bei theologischer Interpretation Christus erkennen können (Off 22,17: *Ich bin der helle Morgenstern*). In diesem *Morgensternfragment* ruht der *Amen* mit den Amennoten, wie wir sie vor allem aus der h-Moll-Messe kennen. Er (und nicht der Morgenstern) ist es, der die Laodizeaworte spricht (Off 3,14: *Das sagt, der Amen heißt: ...*). Darum tritt er bei Bach, der ohnehin ein Amen darzustellen hat, an dieser Stelle unterhalb der Oberfläche auf, wodurch das nachfolgende Weltenrichter- und Abendmahlkreuz seine Erklärung erhält.³⁵⁵ – Die anschliessenden Töne zeigen in Christi *Geist* das «descendit, ut sanaret te» und dann, in der ansteigenden Tonleiter, das «ascendit, ut levaret te», wie Augustinus diese Zuwendung zum Menschen formuliert.– Vor diesem Hintergrund in den Amen und das descendit hineingeschrieben sind die für die Deutung als Taufe unverzichtbaren *Wasser-* und *Geisttöne* samt der Andeutung des *asperges me.*– Nicht ganz in gleich hoher Spezifität ist die *Kirche* in diesem Thema fassbar; immerhin sind die vier in Christus liegenden Geistmotive typisch genug (vgl. das auf S. 114 wiedergegebene Zitat aus Seebergs Dogmengeschichte), dass sie als Ausgangspunkt der Deutung als Kirche dienen können, die in einer Ausweitung der Reflexion auf den ganzen Gehalt der vier Schlusstakte (Eigenschaften der Kirche) und in der brillanten Spiegelung am Tempel ihre glanzvolle Bestätigung findet. Die Kirche des sechsten teilt also das Thema mit dem Christus des erwarteten siebten Zeitalters, ein in Musik gebrachtes theologisches Konzept, das noch heute Gültigkeit hat: «Seinem allgemeinen Begriff vom Christentum entsprechend ist die Kirche bei Paulus eine Grösse, die zwar in dieser Weltordnung besteht, aber ihrem tiefsten Wesen nach bereits dem zukünftigen Äon angehört. Die Kirche ist die irdische Gemeinde des im Himmel thronenden Christus; sie ist mit seinem Geist ausgerüstet (1 Th 1,6); sie ist der Anfang und in gewissem Sinne die Vorwegnahme des neuen Äon» (J. de Fraine, Sp. 950 des Bibel-Lexikons).

Weitere Beispiele für übereinandergeschichtete Aussagen («Stickereiarbeiten» Bachs): Christi Liebe hineingestickt in ein Gottesthema (Abb. 75); David geborgen in Gott (Abb. 36); Geisttaube in Christus (Abb. 79); Glaube in Gott, Christus und im Heiligen Geist (Abb. 35, dazu gleich anschliessend unter E.); 153 Selige in Christus (Abb. 55).³⁵⁶ Keine Deutung schliesst die andere aus, sie ergänzen sich vielmehr alle. Wie ein funkelnder Edelstein will unsere Fuge gedreht und gewendet werden, soll sie ihre Geheimnisse preisgeben.

Abb. 75 → S. 131

Abb. 36 → S. 63; Abb. 79 → S. 142

Abb. 35 → S. 62

Abb. 55 → S. 90

355 Jede Note dieses Kreuzes gehört für sich schon in einen eigenen Zusammenhang, weshalb hier auch für Einzelnoten eine Sinnanhäufung stattfindet. Am reichsten ist diese Sinnanhäufung für das *gis* des Basses. Dieses *gis* gehört zu den Quintenzügen, die die *Wiederkunft Christi* anzeigen (S. 97), drückt als 29. Bassnote das *SDG* aus, verweist als 23. Bassnote von hinten auf den guten Hirten (Psalm 23), trägt das Weltenrichter- und Abendmahlkreuz, ist als Christuston Fixpunkt des grossdimensionierten Glaubenskreuzes und gehört zusammen mit den unmittelbaren Nachbartönen zum Arm, der das Weltenrichterkreuz auch als Anker der Hoffnung (Hebr 6,19) lesbar macht.

356 Eine spielerische Verwendung des Prinzips ausserhalb unserer Fuge: der in der Ganges-Elbe fischende Malabar Augustus (Abb. 108e und f, S. 224–226).

E. Das Glaubensmotiv als Notenschicht

Die lateinische Fassung des *Symbolum Nicenum* giesst den Inhalt des Glaubens in einen sehr dichten, mehrteiligen Satz, in dem formell gesehen drei Schichten zu erkennen sind: Hauptaussagen, Appositionen (Beifügungen, mit A bezeichnet) und eingestreute Haupt- und Nebensätze (Relativsätze). Dieses Prinzip ist für die ersten beiden *Glaubensartikel* durchgehalten, beim dritten wird es nach dem *locutus est* verlassen. Die Struktur:

Credo

In unum deum (erster Glaubensartikel)

patrem omnipotentem (A)

factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium (A)

Et in unum dominum Jesum Christum (zweiter Glaubensartikel)

filium dei unigenitum et ex patre natum ante omnia saecula (A)

deum de deo (A)

lumen de lumine (A)

deum verum de deo vero, genitum, non factum, consubstantialem patri (A)

per quem omnia facta sunt.

qui propter nos homines ... descendit ...

Et incarnatus est ...

Et homo factus est.

Crucifixus etiam ...

Et resurrexit ...

Et ascendit ...

Sedet ...

Et iterum venturus est ...

cuius regni non erit finis.

Et in spiritum sanctum (dritter Glaubensartikel, bis zum *Et exspecto* reichend)

dominum et vivificantem (A)

qui ex patre filioque procedit

qui cum ... adoratur et conglorificatur

qui locutus est ...

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam

Confiteor unum baptisma ...

Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi.

Amen

Der *Sprache* ist es ein Leichtes, die Hauptaussagen über den Inhalt des Glaubens mit dem Wort *Credo* zu verbinden, worauf sie die ergänzenden Aussagen anschliessen kann. Sie ist dafür geschaffen, Worte nicht nur anzuhäufen, sondern zwischen ihnen die vielfältigsten gedanklichen Verbindungen herzustellen. Das Verb *credo*, um das für uns entscheidende Beispiel zu nennen, ist vorliegendenfalls gefolgt vom Akkusativ, darum im Text die vielen Akkusative (teils mit vorangesetztem verstärkendem *in*).³⁵⁷ Die *Musik* kennt keine solchen Verbindungen. Das für unser Werk geschaffene

³⁵⁷ Credere *in deum* ist mehr als credere *deum* oder als credere *deo*: AL Vol. 2, Sp. 126.

Credomotiv e-a-d-gis-cis verlangt nicht nach einem Akkusativ, und die Darstellungen, die Gott, Jesus Christus oder der Heilige Geist von Bach erhalten, kleiden sich in die Form von Themen oder Motiven, die keinen Akkusativ kennen und denen nichts ferner steht als der Gedanke einer Deklination. Will Bach seine *Credonoten* mit Gott, Jesus Christus und dem Heiligen Geist oder gegebenenfalls anderem in eine enge *Verbindung* bringen, muss er also nach einem anderen Weg suchen. Wir lernten diesen Weg bereits im letzten Abschnitt (D) kennen: Es ist die *Mehrschichtigkeit* von Noten.

Abb. 35 → S. 62

Die erste Credo-Verbindung dieser Art ist in Takt 20ff. zu finden (Abb. 35). An dieser Stelle, die genau den Beginn des neutestamentlichen Teils unserer Fuge markiert, ist das *Glaubensmotiv* (blau markiert) derart in die anderen Noten hineingearbeitet (hineingeschrieben, -gewoben, -gestickt, -gewirkt), dass es sich perfekt in die bereits komplett vorhandenen Stimmen hineinsetzt: in das Thema des *Vaters* (Einsatz 8), das Thema des *Sohnes* (Einsatz 9) und in die von ihnen beiden ausgehenden Noten des *Geistes*: e-d-cis-h-a.³⁵⁸ Dies ist Bachs Ausdrucksweise für die Kernaussagen des Credo: *Credo in unum Deum ... Et in unum dominum Jesum Christum ... Et in spiritum sanctum*. Er leuchtet die Strukturen des Textes aus und gibt sie mit unvergleichlicher Eleganz durch die Platzierung seiner Credonoten wieder.

Abb. 107 → S. 195

Die um den Geist kreisenden, etwas heterogen wirkenden Teilaussagen des *dritten Glaubensartikels* fasst Bach in den vier Schlusstakten der Fuge zu einer luziden Einheit zusammen. Das die Einzelaussagen verbindende *Glaubensmotiv* springt hier förmlich in die Augen (Abb. 107): e-a-d-gis-cis im Alt (*gis* im Christus-Bass). Eingefasst von diesem sich über das Sopran- und über das Basssystem wölbenden Motiv ist die auf den vier Geistmotiven aufbauende *una sancta catholica et apostolica ecclesia*, die in den ganz auf sie zugeschnittenen Christustönen liegt (*totus Christus*, s. S. 211f.). Eingefasst ist von diesem Motiv auch die in den Christustönen liegende *Taufe* mit dem *asperges me* und ihren Geist- und Wassertönen. Die Motive für die *resurrectio mortuorum* und die *Himmelfahrt der Lebenden*, die auch die *vita venturi saeculi* ausmachen, liegen entweder noch im direkten Bereich des Glaubensmotivs oder folgen ihm unmittelbar nach.³⁵⁹

Auffällig ist, dass Bach sein Gott, Jesus Christus und dem Heiligen Geist geltendes Credomotiv erst in die Takte 20 und 21 setzt. Nach dem Ablauf des Symbolum würde man es früher erwarten. Bach behält aber sein Credo an den dreieinigen Gott theologisch streng dem Zeitpunkt vor, wo seine Fuge in das Neue Testament eintritt. Er hält sich damit die Möglichkeit offen, den Vater und den Sohn noch vor Erschaffung der Welt, wo ein Glaube noch gar nicht möglich ist, in ihrer Zusammengehörigkeit zu zeigen, und wie er diese Zusammengehörigkeit gestaltet, nimmt sie die in der sechsten Zeit (Takt 22) erfolgende Inkarnation so voraus, dass der grosse Gedanke der *dispensatio temporalis* in die Fuge einziehen kann. Trotz der theologischen Folgerichtigkeit, die aus dieser Anordnung spricht, würde der Fuge, sofern man sie für sich allein betrachtet, ein Mangel anhaften. Denn es wäre einigermaßen verwunderlich, wie eine am Symbolum Nicenum orientierte Credo-Fuge 19 Takte verstreichen lässt, ehe sie mit dem Credomotiv «Farbe bekennt». Diesem möglichen Mangel ist jedoch dadurch vorgebeugt, dass das Credomotiv bereits im Präludium fest verankert ist, indem es, immer in Verbindung mit dem Morgensternthema und dem «Nach dir, Herr, verlangst mich» (Liebesthema), nicht weniger als sechsmal das Präludium durchzieht. Dass eine Credo-Fuge folgt, ist somit bereits im Präludium in aller Deutlichkeit angekündigt.

Den *unmittelbaren* Übergang zur Fuge schafft das mit deren Beginn in Erfüllung gehende «Nach dir, Herr, verlangst mich» (Thema 2). Dass die Fuge eine *Glaubensfuge* sein wird, wird durch das *Credothema* des Präludiums angezeigt (Thema 3).

358 Die Stelle erhält noch einen zusätzlichen Reiz dadurch, dass das Glaubensmotiv bereits die Gnavorspanne der Einsätze 8 und 9 erfasst: S. 128.

359 Dies hängt davon ab, bis wohin das Glaubensmotiv reicht. Vgl. dazu Abb. 107, S. 195.

F. Bachs Umgang mit den musikalischen Konventionen

Nicht ganz selten setzt sich Bach über eine musikalische Konvention hinweg, wenn dies der Verdeutlichung einer übergeordneten Idee zugute kommt. Regelabweichungen oder sonstige Besonderheiten können daher durchaus den Charakter von Fingerzeigen haben. Auch sie gehören zu den Techniken, Musiknoten nicht nur zum Tönen, sondern auch zum «Sprechen» zu bringen. Gemessen an ihrer Kürze macht die A-Dur-Fuge von diesem Mittel überreichen Gebrauch.

Überaus unkonventionell ist schon das Vorgehen, die Fuge nicht mit einem normalen, sondern gleich mit einem auf 25 Töne erweiterten Thema zu eröffnen, indem das normalerweise an 15. Stelle stehende Abschluss-e durch ein weiterführendes gis ersetzt wird. Da das Thema auch bei seinem Zweitauftritt 25 Töne hat, nachher aber 15-tönige Themen folgen, erweist sich die Exposition: «die erste Durchführung des Themas als Dux und Comes in allen Stimmen» (*Riemann*, Musik-Lexikon, S. 268), wegen der ungleichen Länge der Themen als eine Fassade, die dem prüfenden Blick nicht standhält. Anstatt einer ersten Durchführung mit vier (darunter einem sog. «überzähligen») und einer zweiten mit drei gleichwertigen Themen – so, ausgehend von einem durchwegs 15-tönigen Thema, die konventionelle Analyse *Kellers* (S. 99), von einem 14-tönigen Thema diejenige *Dürrs* (WK, S. 205f.) – erhalten wir eine *theologische* Ordnung mit zwei durch eine Doppelspiegelung miteinander verbundenen A+O-Themen, die das Vater/Sohn-Verhältnis ausdrücken, worauf bis zum Abschluss nach Takt 19 fünf Christuseinsätze folgen, die der Abfolge der fünf alttestamentlichen Zeiten entsprechen. Die sieben Einsätze gliedern sich demnach in eine Zweier- und eine Fünfer- und nicht, wie es zunächst den Anschein macht, in eine Vierer- und eine Dreiergruppe. Das den Christusthemen vorangestellte Gross-thema ist ein trinitarisch aufgebautes *Gottvaterthema*: Auf die Christustöne folgen vier Töne der Liebe, die den Vater umschreiben, und der Heilige Geist macht den Abschluss. Bach eröffnet also die Fuge mit dem dreieinigen Gott, wie er sie mit ihm auch wieder beschliessen wird. Schon in diesem Hintersinn, der sich hinter der Fassade einer Exposition verbirgt, blitzt der theologische Geist Bachs hervor.

Auch mit dem gewöhnlichen Quartenthema – von den mit Sexten durchzogenen Themen ganz zu schweigen – hat die Musikwissenschaft ihre liebe Mühe. *Alfred Dürr* in seinem Buch über das Wohltemperierte Klavier spricht S. 205 von der «Sorglosigkeit», mit der Bach dessen Gestalt verändert. Ich lasse seinen sehr exakten Nachweis folgen, werde aber mit ein paar Fussnoten zu zeigen versuchen, dass Bach auf einer anderen Ebene verstanden sein möchte. «Handelt es sich in den bisher beschriebenen Fällen jedoch um die Befolgung normaler Fugengesetze, so ist der Abstand der beiden Anfangsnoten in den Takten 16 (B: Quart aufwärts)¹ und 42 (M: Sept abwärts)² irregulär. Andere Unregelmäßigkeiten weist die Themengestalt auf in den Takten 13f. (B: Schlußnote hinausgezögert)³, 16f. (B: desgleichen)³, 25f. (S: Umgestaltung nach der 11. Note)⁴, 27ff. (M: Schlußnote hinausgezögert)⁵, 31f. (1. Note und Pausen im Sopran, Fortsetzung in der Mittelstimme eine Oktave tiefer)⁶, 33f. (B: Umgestaltung nach der 11. Note)⁷, 39f. (B: 1. Note eine Oktave tiefer, keine drei Achtelpausen, Umgestaltung nach der 11. Note)⁷. Daß die Engführungseinsätze in Takt 25 (M, B) gleichfalls nicht bis zum Themenschluß gelangen, ist demgegenüber verständlich.»

Vgl. zum Folgenden Abb. 63: Verzeichnis der Themenauftritte

Abb. 63 → S. 100ff.

- 1: Die Fuge muss einen Einsatz bereithalten, der mit der Note h beginnt, damit alle Töne des Tonraumes von A-Dur vom Christusthema erfüllt sind (*per quem omnia facta sunt*: S. 134). Einsatz 7 ist der einzige mit diesem Ausgangspunkt.
- 2: Die Fuge muss auch einen Einsatz bereithalten, der mit der Note fis beginnt. Einsatz 22 mit seiner Sept abwärts erfüllt diese Anforderung, wobei freilich anzumerken ist, dass er zu fis-Moll und nicht zu A-Dur gehört.
- 3: Beide Einsätze (6, 7) sind mit einer Liedzeile des Morgensternliedes koordiniert und auf 23 Töne erweitert, in denen sich das Kommen des guten Hirten anzeigt.
- 4: Die in der Tat einmalige Sechzehntelgruppe ist, je nach Sichtweise, Schweif des Morgensterns, Saba-Gesang der Weisen oder Geist Christi, der zum Vater zurückkehrt.

- 5: Einsatz 14: Folge der (m.E. unrichtigen) Annahme eines 14-tönigen Themas, was sich daraus erklärt, dass bislang der erste Themenauftritt nicht als Grossthema erkannt wurde. Prototyp für eine normale Themenlänge ist Einsatz 3 mit 15 Tönen.
- 6: Die Parallele zur Engführung der Takte 20ff. (Abb. 42) spricht für die Annahme einer weiteren Engführung, die Christi Thronen zur Rechten des Vaters zeigt. Die beiden Engführungsthemen sind durch eine Einzelnote verbunden, die die Hand Gottes darstellt (Einsätze 17, 18). Dürrs Reduktion der Engführung auf ein einziges Thema ist unrichtig. Ausführlicher S. 76f.
- 7: Einsätze 19, 20: Beidemal sieben Quartenschritte des Themas + ausgedehntere Kadenz zum Ausgleich des Geschehens in den Oberstimmen (Takt 33–35: 4faches Halleluja, Takt 39–40: Himmelfahrt). Sieben statt fünf Schritte ausserdem sinnvoll, weil wir in diesem Raum auf Pfingsten zugehen. Die erste Note cis liegt eine Oktave tiefer, weil sie gleichzeitig den Abschluss des auf seiner tiefsten Tiefe angelangten «Vom Himmel hoch» bildet. (Danach wird deutlich abgesetzt im Sopran die Himmelfahrt dargestellt werden.)

Die Fuge gibt sich in ihrem ersten Teil nicht viel anders, als wäre sie ein Choralvorspiel. Gewiss: In einem Choralvorspiel wären die Zeilen weiter auseinandergerückt und nicht jede einem einzigen Themeneinsatz zugeordnet. Aber man hört im Sopran ein Lied, und wie der Gegensatz einsetzt, ist es schon eine Zeitlang zu Ende. Wo gibt es das schon in einer normalen Fuge? Nur die Erklärung, dass das Lied das Kommen Christi durch alle Zeiten hindurch bis in die unsrige zeigt, erfasst den Sinn der ausserordentlichen musikalischen Faktur.

Auch die Sechzehntelbewegung (Gegensatz) ist musikalisch gesehen ungewöhnlich, ja anfechtbar. Sie wird in Takt 22 scheinbar als Alt exponiert und endet in Takt 25 als Sopran. Wo hat sie die Stimme gewechselt? Nirgends, lautet die Antwort, die wieder nur eine theologische sein kann. Sie war immer schon ein Sopran, aber ein irdischer. Diesem irdischen Sopran, der die Inkarnation darstellt, sind jedoch Töne eines mit ihm verschmelzenden Himmels Soprans vorgelagert, die zeigen, woher die ganze Bewegung kommt: «de caelis» nämlich, «Vom Himmel hoch», wie es das Lied singt, wenn wir alle Töne berücksichtigen. Gerade im Verstoss gegen die Regel liegt der Reiz dieser Schreibweise, die natürlich auch unter dem Thema «Augenmusik» hätte behandelt werden können.– Die Auftritte dieser Sechzehntelbewegung scheinen denkbar locker organisiert zu sein. «Ein von der Exposition beibehaltenes Kontrasubjekt existiert nur in Andeutungen», bemerkt Dürr a.a.O., S. 207, und fährt fort: «Vielmehr wird von Takt 23 an ein Sechzehntelkontrapunkt exponiert, der von Takt 27 an in der Dominante wiederholt wird und der auch, obwohl freier fortgeführt, gegenüber dem ruhigen Anfangsteil eine Kontrastwirkung heraufbeschwört – eine Wirkung, die allein von der lebhafteren Bewegung ausgeht, ohne dass es dabei zur Bildung eines unveränderlichen Themas käme.» Am musikalischen Massstab gemessen, mag hier ein Manko bestehen. Orientieren wir uns aber, wie geschehen, am theologischen Massstab, so erkennen wir hinter der äusserlich ganz freien Darstellung eine *bewundernswerte Ordnung*, die als *Zusammenfassung von Christi Leben und Wirken* die Sechzehntelbewegung bis zu ihrer letzten Note durchdringt und uns für alle scheinbaren Ungereimtheiten reichlich entschädigt.

Engführungen treten in der Regel als Steigerungen erst in der zweiten Fugenhälfte, häufig in der letzten Durchführung, auf. Unsere Fuge bildet auch da eine Ausnahme, indem sich (nach zwei zweifachen!) die erste dreifache Engführung reichlich früh schon in Takt 25 verströmt und der Satz anschliessend sogar zur Zweistimmigkeit zurückkehrt. Warum wohl? Die Engführung ist u.a. eine Weihnachtsdarstellung, weshalb sie um der Verständlichkeit willen genau mit Takt 25 beginnen muss. Mit ihren kühnen Oktavierungen steht sie wohl – ein weiteres Beispiel – an der Grenze des musikalisch Zulässigen. Mit Hilfe dieser auffälligen Oktaven, die uns ein Fingerzeig sind, klingt das Kopfmotiv des ersten Präludienthemas an, was auf wunderbare Weise zum Ausdruck bringt, dass der die Weisen zum Jesuskind geleitende Stern von diesem selber ausgeht.

Hätten wir in den beiden Kreuzen der Takte 29f. und 49f. nicht Darstellungen von Ostern bzw. von Pfingsten erkannt, wie wollten wir uns dann die beiden Figuren erklären? Weder ihre Zweizahl noch ihre Anordnung wäre verständlich. Obwohl von genau gleicher Gestalt, stehen sie ohne jede Symmetrie zueinander da, jede in einem

anderen Umfeld, zu vergleichen zwei schlecht ausgerichteten Brückenköpfen, über die nie eine Brücke führen wird. Bach ist viel zu sehr Architekt, als dass er diese Takte je so gestaltet hätte, ginge es nicht um Ostern und Pfingsten, denen die beiden Figuren Position, Gestalt und ihr je eigenes Umfeld verdanken.

Schliesslich widerspricht es allen musikalischen Gepflogenheiten, wenn eine Fuge, die mehrere Engführungen enthält, ausgerechnet den Schluss mit einem einfach geführten Thema und zwei Begleitstimmen bestreitet und dieses «Thema» erst noch zulasten des alten Themas neu eingeführt wird und nur ein einzigesmal erklingt. Dem gegenüber steht das gewaltige Potential des unverbrauchten neuen Themas, das nur der Form, aber nicht dem Gehalt nach das alte Thema ablöst und, teils zusammen mit den Nebenstimmen, Christuserwartung, Amen, Taufe, Kirche, Weltenrichter und die Erwartung des ewigen Lebens nebst Liebe, Glaube und Hoffnung in künstlerischer Form umschreibt. So versteckt, wie das geschieht, trifft gewiss diejenigen kein Vorwurf, die die letzten vier oder auch mehr Takte der Fuge als eine blosser Coda oder Reprise missdeutet haben. Wer weiss, vielleicht machte sich Bach sogar einen Spass daraus, die Schlusstakte so zu schreiben, als wären sie etwas Codaähnliches, gewissermassen als eine letzte, umfassende Demonstration für die von Gott geschaffenen «Invisibilia», die von uns, so wichtig sie sind, nicht wahrgenommen werden.

Über einen Fall, in dem wohl kompositionstechnische Erwägungen zu einem nachträglichen Eingriff in unsere Fuge geführt haben, berichtet *Dürr*, WK, S. 204 und im Vorwort zum «Urtext der Neuen Bach-Ausgabe». Danach wäre vermutlich in den 1730er Jahren in einer Abschrift Anna Magdalena Bachs (Quelle B 2.1) die Mittelstimme in Takt 53 wie folgt verändert worden:



Abb. 115.
Veränderung von Takt 53

Dazu *Dürr*: «Das *e* in Zählzeit 4 klingt besser zum *Cis* als die verdeckten Quinten *d*¹-*gis* / *D-Cis*, und das *e*¹ der letzten Zählzeit verhindert den in allen drei Stimmen gleichgerichteten Aufwärtsgang zum Schlußakkord. War es aber Grundsatz der NBA gewesen, im Haupttext den unveränderten Text des Autographs (A) zu bieten, so mag sich der Spieler hier sehr wohl auch an die Lesart B 2.1 halten.» Wie *Dürr* feststellt, hat Bach die Änderung nicht in sein Handexemplar übertragen (S. 204), was sonst die Regel war (S. 69). Ich meine mit gutem Grund, beeinträchtigt sie doch den Schlusskanon mit dem charakteristischen Sextensprung *gis-e* der Auferstehung, wodurch der Paraklet und die von ihm geführten Apostel und die ganze vergleichende Schau von Tempel und ecclesia in Unklarheit versinken. Auch die Zahlenordnung wird zerstört, indem die 86 durch eine 87 abgelöst wird. Dadurch entfällt der Verweis auf Psalm 86, in welchem Gottes Einzigkeit und Allmacht in der Fuge ihre zahlenmässige Bestätigung findet. Die sehr schöne Zahl 87 (das dreifache SDG) bietet dafür keinen Ersatz und wäre auch überflüssig, da bereits ein einfaches SDG als Standort des Weltenrichter- und Abendmahlkreuzes ausgestaltet ist. Ich könnte mir durchaus denken, dass diese Änderung von *Anna Magdalena* ausging und dass Bach, falls er sie zu sehen bekam, seine Frau gewähren liess und ihr nicht auseinandersetzte, was alles sie als geschätzte Helferin in ihrem Eifer für eine makellose Stimmführung verdarb.³⁶⁰

360 Ich kann mich auch musikalisch mit dieser Änderung nicht anfreunden. Weder der Oktavensprung von *e* zu *e* noch die schwächliche Terz *e-gis* klingt erfreulich. Der Schluss wäre auch holperig, was gar nicht zu den vorangegangenen beschwingten Bindungen passt.

Die Rekapitulation der von Bach gebrauchten Methoden zur Umsetzung seiner Textvorlage (Teil 6 A.–F. zuvor) scheint mir vollauf zu bestätigen, dass dieses Credo in jeder Hinsicht reiflich durchdacht ist. Der Mehrfachsinne mancher musikalischer Wendungen, der zu einer ungeahnten Aussagendichte führt – die intensive Abstimmung mit verwandten Werken, die ihm alle gleichzeitig präsent sein mussten – die mit Bedacht eingesetzten zeichnerischen Mittel, seien es gängige Figuren, seien es eigene Gestaltungen – sein überlegter und auf die Zusammenhänge bedachter Umgang mit den Zahlen: dies alles offenbart ein *musikalisches Denken* von aussergewöhnlicher Kraft und Folgerichtigkeit. Nicht das geringste Argument, dass Bach das *Credo* in seine Fuge einbringen wollte, ist schliesslich der Preis, den er für die Durchführung seines Vorhabens bezahlt hat. Die Einkleidung des Symbolum Nicenum in die Form einer Fuge ist für diese mit nicht geringen Abstrichen verbunden. Die technischen Schwierigkeiten beginnen schon bei der Exposition, halten über die ganze Fuge an und gipfeln darin, dass frühzeitig aus ihr das Thema verschwindet. Doch welches Erlebnis wird uns schliesslich zuteil, wenn wir in den vier Schlussaktakten das «Ersatzthema» (eigentlich eher den Höhepunkt, weil hier das letzte Wort gesprochen wird) entdecken, das den im alten Thema immer schon schlummernden Morgensterngedanken zu seiner endgültigen Formulierung bringt – einer Formulierung, die alle Gläubigen über die Taufe am Himmelreich teilhaben lässt! Bedenken wir, was alles gedanklich hinter dieser Fuge steht, so werden wir Verständnis dafür haben, dass sie wirklich *con alcune licenze* (S. 43) geschrieben ist. Sie ist nur ein *Kleid* für das *Credo*. Sie soll es schmücken, darf es aber nicht beengen. Dass diese Massarbeit von Bach ohne ausgeprägten Gestaltungswillen geleistet worden wäre, scheint mir undenkbar zu sein. Die Absicht Bachs spricht aus den Noten selbst, die sowohl das Wort *Credo* wie auch das vollständige Glaubensbekenntnis zu unmissverständlichem Ausdruck bringen. Sie in Zweifel zu ziehen, weil uns eine derart weite Planung unvorstellbar ist, hiesse Bach mit einem für ihn zu kleinen Massstab zu messen.

Teil 7

Der Weg vom Morgensternlied zum ausformulierten, um die Gedanken von Liebe und Gnade erweiterten Glaubensbekenntnis

«Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib» hat Johann Sebastian Bach das Wohltemperierte Klavier «aufgesetzt und verfertiget». In diesem praxisbezogenen Rahmen einem ausgesprochenen Bekennerwerk zu begegnen, überrascht nicht wenig und mag den Vielen unwillkommen sein, die grundsätzlich oder mindestens im Instrumentalwerk nur vom Musiker Bach hören, aber von Spekulationen über seine angebliche Frömmigkeit oder gar Mystik verschont bleiben möchten. Die ausgeprägte christliche Grundhaltung lässt sich aber nun einmal von Bach nicht einfach ablösen, auch nicht von seinem Instrumentalwerk, und Spuren von ihr finden sich gerade im Wohltemperierten Klavier nicht wenige, in Teil I z.B. in den Werken in cis, es, g, b, h. Ganz vereinzelt steht also das A-Dur-Werk nicht da. Aber erstaunlich in der Dichte seiner theologischen Aussage ist es allemal. Manche mögen es daher zum mindesten im Wohltemperierten Klavier als verirrttes Schäfchen oder als Fremdkörper empfinden.

Wie mag das Werk nur entstanden sein? Ich denke wohl nicht als Selbstzweck, als selbständige Glaubensdemonstration oder als Demonstration, wozu Musik als Sprache im äussersten Fall fähig ist. Befragen wir die Musik selber, so scheint der Ausgangspunkt vielmehr ganz natürlich im *Morgenstern* zu liegen, unter welchem Bild die *Herrlichkeit Christi* gern beschrieben wird: wie in der Bibel und in der Theologie so auch in *Nicolais Lied* «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Das Lied hat es Bach angetan, er kennt es seit seiner Kindheit,³⁶¹ seine ersten beiden autograph überlieferten Choralvorspiele sind ihm zugebracht,³⁶² manche seiner Strophen hat er im Laufe der Zeit in sein Kantatenwerk aufgenommen. Obwohl sein Wortlaut den Glauben nirgends ausdrücklich erwähnt, ist er überall vorausgesetzt, indem Strophe um Strophe wichtige Glaubensinhalte angesprochen sind. An diesem Lied, am Wort so sehr wie an der Melodie, meine ich, hat sich Bachs Phantasie entzündet, aus diesem Lied hat er in einer einmaligen Entwicklung sein stilles Credo *herausmodelliert*. Was ist es denn, das das Besondere dieses Liedes ausmacht?

361 S. 111.

362 Zehnder, S. 159–163 bzw. 163–164.

A. Glaube

Wie schon früher festgestellt, ist Nicolais Lied vor allem ein *Epiphaniastied*. Kein gewöhnliches allerdings, sondern eines, das in ungewöhnlichster Weise Spontaneität und Mystik in sich vereint. Voller Geheimnisse seine erste Strophe,³⁶³ die den Epiphaniagehalt des Liedes³⁶⁴ durch reiche Reminiszenzen an den Johannesprolog vertieft. *Leuchten* des Morgensterns: Licht in Joh 1,4.5.7–9; *voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn*: Joh 1,14.17; *herrlich*: Joh 1,14 (Herrlichkeit); *ehrlich*: Joh 1,14.17 (Wahrheit); *reich an Gaben*: Joh 1,16. Durch die unübersehbaren Johannesbezüge ist Nicolais Morgenstern von allem Anfang an eine sprachlich und gedanklich allem Irdischen entrückte Himmelserscheinung. Dieser mystisch beschriebene Stern hat, wie es das Lied in unmittelbarer, persönlicher Ansprache besingt, *mir mein Herz besessen*. Die vom Stern zur Krippe geführten *Weisen*, sonst ein unverzichtbares Element von Epiphaniastied, bleiben unerwähnt, sie würden Nicolais drangvolle Direktheit nur bremsen. Nicolai doziert nicht, er *sieht* und verkürzt, um das Wesentliche desto besser ausdrücken zu können. Sogar das Krippenkind darf fehlen, weil seiner im Stern als Erlöser umso ernsthafter gedacht wird. Offenbar sind es die Singenden selber, also *wir*, die den Stern wahrnehmen und sein Leuchten als Epiphaniastied erleben. Die doppelte Ansprache des Sterns als *Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm* und als *mein König und mein Bräutigam* verrät, dass mit ihm Christus, sowohl als Mensch wie auch als Sohn Gottes, gemeint sein müsste, die Wortwahl *Bräutigam* weist überdies darauf hin, dass der beim *Ich* beginnende Gesang letztlich ein Gemeinschaftsgesang der *Braut*, d.h. der *ecclesia*, sein wird. Es liegt ein zauberhafter Schleier über dieser Strophe. Stern und Herr gehen fließend ineinander über, sie sind so gut wie ein und dasselbe. Die zweite Strophe wird deutlicher, indem sie den klassischen Doppelbezug *wahr' Gottes und Marien Sohn* herstellt, die vierte bringt neben dem fein formulierten Gedanken des *Lumen de Lumine*, der zu Gott weiterführt, sehr knapp auch den Geist (Christi) in das Lied ein. In feiner Verkürzung wird sodann in Strophe 3 die *Taufe* angesprochen: nicht als Taufakt mit heiligem Wasser und Geist, nicht als Sündenvergebung wie im Glaubensbekenntnis – dies liegt längst hinter den Singenden –, sondern sehr einfach im Wunsch, eine lebendige Rippe am Leib Christi zu *bleiben*. Sehr schön kommt in dieser Strophe die Liebe Christi und die Liebe zu Christus zur Sprache. Auch die *ecclesia*, im Symbolum Nicenum aufwendig umschrieben, braucht keine Definition. Sie weiss sich als Braut von Christus und Gott geliebt (Strophen 3 und 5), sie verbindet in Gesang und Musik die Singenden zur Gemeinschaft (Strophe 6), sie wartet auf den A und O und freut sich mit den Singenden auf die Aufnahme in das Paradies (Strophe 7). Mit diesen einfachen, unmittelbar ansprechenden Ausweitungen wird das Morgensternlied auch zu einem Dank- und Loblied und nicht zuletzt zu einem Lied, das in sehr freier und undogmatischer Weise auch wichtiges *Glaubensgut* anspricht. Der *Glaube* ist in ihm still und selbstverständlich *vorausgesetzt*, um Abgrenzungen bemüht es sich nicht. Aus diesem Lied heraus, unter fortgesetztem Gebrauch seiner musikalischen Substanz, entwickelt Bach in der Fuge sein streng durchkomponiertes *Symbolum Nicenum*.

Dies geschieht nicht etwa versteckt, sondern offen, indem Bach *durch das ganze Präludium hindurch* nicht weniger als sechsmal dem aus dem Morgensternlied abgeleiteten Hauptthema sein wunderbar ausgearbeitetes *Glaubenthema* zur Seite stellt. Die Ecknoten dieses Themas e – cis sind die Töne des liturgischen *Cre – do*. Sie sind Bach bestens vertraut, wurde doch noch zu seiner Zeit nach den massgeblichen Agenden (Gottesdienstordnungen) im lutheranischen Gottesdienst neben Luthers Glaubenslied (*Wir gläuben all an einen Gott*) weiterhin die aus der Messe stammende

363 Wortlaut sämtlicher Strophen S. 113–115.

364 S. 111f.

365 Vgl. hierzu den Beitrag von Martin Petzold, *Bibel, Gesangbuch und Gottesdienst*, S. 135–155, z.B. S. 143 mit Anm. 20, in Bd. 1 von: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hg. v. Christoph Wolff, Weimar (Metzler)/Kassel (Bärenreiter), 1996.

Credo-Intonation, manchmal bis zum *Patrem omnipotentem*, gesungen.³⁶⁵ In der h-Moll-Messe wird Bach wieder auf diese Credo-Intonation zurückkommen. Das dem Hauptthema zur Seite gestellte Glaubenthema ist es, das das Morgensternlied für unsere Komposition als *Glaubenslied* deklariert und, unterstützt durch den Anklang an die Credointonation der Liturgie, zum *Programm* für die kommende *formelle Darstellung* des Glaubens in der Fuge macht. Bezeichnenderweise werden diese Glaubensöne sehr gezielt und immer in Kombination mit den Liebestönen auch wieder in der Fuge vorkommen.

Musikalische Umsetzung in der Fuge: Die Fuge beschäftigt sich vom ersten bis zum letzten Ton mit nichts anderem als mit dem Symbolum Nicenum, das mit jeder einzelnen Aussage in sehr exakter Umsetzung in den Noten erscheint. Ausgelöst durch das letzte *Nach dir, Herr, verlanget mich* (Liebesthema) des Präludiums, beginnt die Fuge mit den beiden enggeführten, *wieder* aus dem *Morgensternlied* abgeleiteten A+O-Themen, die Gott und Christus noch «vor aller Welt» zeigen, durchläuft unter Führung durch eine ganze Liedstrophe die fünf Zeiten des AT und schildert dann ausführlich die sechste Zeit, d.h. die Zeit von Christi Erdenleben, die mit einem Ausblick auf sein Wiederkommen als Morgenstern im siebten Zeitalter abschliesst. In diesen zeitlichen Ablauf sind sämtliche Aussagen des Symbolum Nicenum eingeordnet. Bach löst das mit seinen Credotönen gegebene Versprechen voll ein, kaum eine Aussage kommt nicht zu perfekter Darstellung (siehe die Zusammenfassung in Teil 5). Dass Bach das Symbolum Nicenum lückenlos in einem grossartigen Bau präsentiert und diesem Bau im Präludium ein tiefdurchdachtes, an das Credo der Messe anklingendes Glaubenthema voranstellt, ist wohl der klarste Beweis für seine Absicht, die A-Dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers als Glaubensfuge auszugestalten. Der Kompositionsplan ist Folge einer genauen Lektüre des Liedtextes, die dessen Glaubensgehalt offenlegt. Die Fuge ist die Konsequenz dieser Interpretation, indem sie diesen Glaubensgehalt im einzelnen entfaltet. Dass der Morgenstern der Fuge das Thema gibt, sie als Liedstrophe über ihren ersten Teil begleitet, über dem «Haus» in Bethlehem erscheint und auf das Christuskind weist und abschliessend auch die Wiederkunft Christi einleitet, gehört zur musikalischen Seite von Bachs Auseinandersetzung mit dem theologischen Gehalt von Nicolais Lied.

B. Liebe

Das Morgensternlied bietet Bach aber mehr als nur den Kern, aus dem heraus er das Symbolum Nicenum zur Entfaltung bringt. Denn das Lied *ergänzt* das Symbolum Nicenum um ein wichtiges Element, das in letzterem zu kurz gekommen ist. Es ist der Gedanke der *Liebe*, der das Morgensternlied beseelt und dessen Fehlen im Glaubensbekenntnis einen Eindruck von Nüchternheit hinterlässt. Das Morgensternlied ist reich an Liebesgedanken: feinen Anspielungen («Herz», «nicht vergessen»), klaren Bezügen («Liebe») und grossen Aussagen wie jenen der Strophen 3 («Geuß sehr tief in das Herz hinein ... mir deiner Liebe Flamme») und 5 («... du hast mich ewig vor der Welt in deinem Sohn geliebet»). Bach erkennt das Defizit des Symbolum Nicenum und erweitert seine Darstellung des Symbolum, indem er im Präludium dem Morgensternthema ausser dem Glaubens- immer auch ein *Liebesthema* zur Seite stellt und es an prominenten Stellen der Fuge wiederholt.³⁶⁶ Er formuliert das Liebesthema als «Nach dir, Herr, verlangst mich» (Psalm 25) und gibt ihm die gleiche Melodie wie in seiner gleichnamigen, sehr frühen Kantate BWV 150: a-gis-g-fis-h-e-a-d-e-a. Das Lied Nicolais schloss schon fast mit den gleichen Worten: «deiner wart' ich mit Verlangen». Der Rückgriff auf das eigene «Nach dir, Herr, verlangst mich» lag daher nahe. Es ist sich sehrende, menschliche Liebe, die sich in diesen Worten und der ihnen zgedachten Melodie ausdrückt.

Im Präludium verkettet Bach sein Thema menschlicher Liebe sechsmal mit dem Glaubenthema und mit dem Lichtthema des Morgensterns, das auf das Licht Christi und, hinter ihm, auf das Licht Gottes hinweist. Beim *Erstaustritt* der drei Themen verdichtet sich die Thementriade dank der Themenanordnung (1 oben, 2 unten, 3 Mitte) sogar zu einer Golgathadarstellung (Abb. 14, obere Zeichnung), weil Bach die Worte *voll Gnad und Wahrheit* weiter ausspinnt, als dies vom Lied aus erforderlich wäre (Themenerweiterung, Abb. 65). Das *sechste und letzte* aus dem Psalm stammende *Nach dir, Herr, verlangst mich* erhält in der überraschenden Engführung, mit der die Fuge beginnt, die neutestamentliche Doppelantwort durch die beiden 25-tönigen Grossthemen: sowohl durch Gottvater wie auch durch Christus.

Abb. 14 → S. 31

Abb. 65 → S. 105

In der Fuge erklingt das «Nach dir, Herr, verlangst mich» erstmals in *Takt 21f.* Als «ein Psalm von David» und von David gesungen (Abb. 36), leitet es als unmittelbarer Auslöser der Inkarnationssechzehntel das Zeitalter der Gnade ein (Gnadenskreisel: Abb. 74a). In *Takt 25*, nach rückwärts gelesen, dem «Vom-Himmel-hoch» zugewandt (Abb. 34), zeichnet es nach, wie die Weisen und die sie begleiten in das Haus hineingehen und das Kind (Achtelnote e) zusammen mit seiner Mutter finden und anbeten (Abb. 71). In *Takt 47f.* (Alt), vor Pfingsten, wird es von den im Tempel versammelten Jüngern gesungen, in *Takt 51ff.* (Sopran) wird es als Höhepunkt zum Liebeslied der ecclesia (Abb. 60) und lässt zusammen mit Glaube und Hoffnung das Weltenrichter- und Abendmahlkreuz erkennen, das den als totus Christus ausgestalteten Christusbass überwölbt (dazu S. 211 und 212 und Abb. 92).

Abb. 36 → S. 63

Abb. 74a → S. 128

Abb. 34 → S. 61

Abb. 71 → S. 120

Abb. 60 → S. 96

Abb. 92 → S. 169

³⁶⁶ Nicolai gibt in seinem Lied der Liebe zwischen Christus und der Braut eine stark erotische Färbung, die Bach bereitwillig übernimmt. Uns macht dies keine geringe Mühe, deshalb die vielen abschwächenden späteren Eingriffe in den Text. Die erotisch gefärbte Liebe, zu der die Bezeichnung der Kirche als Braut allerdings geradezu einlädt, scheint ein Zeichen der Zeit zu sein, in der Nicolai und Bach leben. Augustinus ist sie noch fremd. Obwohl «dilectio», «amor» und «caritas» wichtige Bestandteile seines Wortschatzes sind (vgl. Dany Dideberg unter den entsprechenden Stichwörtern im AL), stört er sich nicht an der Nichterwähnung der Liebe im Glaubensbekenntnis.

C. Gnade und Wahrheit von dem Herrn

«Gnade und Wahrheit», in der ersten Strophe von Nicolais Lied wie schon im Johannesprolog kurz angesprochen, erhalten in der Fuge zweimal auf kleinem Raum durch die musikalische Gestaltung eine sehr tiefgründige Behandlung. In Takt 20 stellt Bach dem in die Inkarnation hineinführenden enggeführten Themenpaar der Gottes- und der Christusstimme einen kurzen Vorspann voran, der sich aus einer Verkreiselung der nachfolgenden Thementöne ergibt. In diesem Herren-Vorspann, dessen fallende Quartan sich freundlich hinunterzubeugen scheinen, ist auch die Liedzeile «Voll Gnad und Wahrheit von (dem Herrn)» enthalten, wie die analoge Verkreiselung der Präludientakte 1/2 und 4/5 zeigt (Abb. 74a). Der Vorspann wird damit zu einem Hinweis auf das «Zeitalter der Gnade», wie das vor seiner Darstellung stehende sechste Zeitalter oft genannt wird. In den vom Gnadenkreisel überdeckten *Glaubenstönen* (in der Zeichnung durch Strich verbunden) klingt auch die Paulinische Rechtfertigungslehre an. Vgl. vor allem Eph 2,8.9: (8) «Denn aus *Gnade* seid ihr selig geworden durch *Glauben*, und das nicht aus euch: Gottes *Gabe* ist es, (9) nicht aus Werken, damit sich nicht jemand rühme.»³⁶⁷ Die Weiterverkreiselung der Kreiselöne in Takt 51 trägt den Gedanken von Wahrheit und Gnade in die vier Schlusstakte der Fuge hinein (Abb. 74c), wo sie nochmals in die *Glaubenstöne* und in das «Nach dir, Herr, verlangst mich» hineinführen, gleichzeitig aber auch begleitend über der Taufdarstellung des Christusbasses stehen (Taufgnade): Abb. 74d.³⁶⁸

Abb. 74a → S. 128

Abb. 74c → S. 130

Abb. 74d → S. 131

367 Stuttgarter Erklärungsbibel, anschliessend an Eph 2,10: «Die Verse 8f sind eine knappe Zusammenfassung der Paulinischen Rechtfertigungslehre (vgl. Röm 3,21–28 und Erklärung: *selig* = gerettet). Die Fortsetzung in V. 10 gibt dem Verhältnis von *Gnade* / *Glauben* und *Werken* eine überraschende Wendung: Daß der Mensch *nicht aus Werken* gerecht wird, bedeutet nicht, daß er keine *guten Werke* tun soll. Aber sie sind nicht sein Verdienst; sie sind durch Gottes schöpferische Liebe vorbereitet worden, damit sie in einem Leben der Liebe verwirklicht werden.»

368 Der in einer freundlichen Verbeugung resultierende Gnadenkreisel erfasst mit seinem Gestus nicht auch die Wahrheit. Diese wird aber in Takt 48, an der für sie optimalen Stelle, gezeigt: S. 175.

D. Ewige Wahrheit,
wahre Liebe,
geliebte Ewigkeit: Licht → Gott

Das Präludium umschreibt mit seinem Morgensternthema in feiner Andeutung Gott, der zunächst zu fehlen scheint, als *Licht*, die Fuge umschreibt ihn in ihren Grossthemen 1 und 25 als *Liebe*. Die Umschreibung als Licht hat ihren Ausgangspunkt in Strophe 4 des Morgensternliedes: «Von *Gott* kommt mir ein Freudenschein, wenn du mit deinen Äugelein mich freundlich tust anblicken», diejenige als Liebe in Strophe 5: «Herr Gott, Vater, mein starker Held, *du hast mich* ewig vor der Welt in deinem Sohn *geliebet*». Was zunächst vielleicht aussieht wie ein brillanter, aber doch eher gesuchter doppelter Kunstgriff Bachs, um trotz des Bildnisverbots Gott in seinem Präludium und, erst noch unter einem anderen Blickwinkel, in seiner Fuge darstellen zu können, entpuppt sich bei näherem Zusehen als ein Verfolgen und Ausnützen einer doppelten Spur, die schon bei Nicolai angelegt ist. Aber auch Nicolai hat diese beiden Gedanken nicht als Erfindung des Augenblicks einander gegenübergestellt, sondern als Theologe in ihrer längst bestehenden Verbindung erkannt. Diese Verbindung lässt sich bis zu *Augustinus* zurückverfolgen, wo sie in den *Confessiones* 7,16 entwickelt wird. Ich gebe nachfolgend diesen Text in der deutschen Übersetzung und mitsamt dem Kommentar wieder, wie ich ihn im *Augustinus-Zitatenschatz*, S. 35 unter dem Titel «Licht» gefunden habe:³⁶⁹

«Und von dort (den Schriften der Platoniker) kam die Mahnung, zu mir zurückzukehren, und ich betrat mein Innerstes unter deiner Führung und ich war dazu imstande, weil du «mein Helfer geworden bist» (*Psalm* 29,11). Ich trat hinein und schaute mit dem so schwachen Auge meiner Seele über eben diesem Auge meiner Seele, über meinem Geist ein *unveränderliches Licht*, nicht dieses alltägliche und allem Fleisch sichtbare. Es war auch nicht aus der Art (irdischen) Lichtes, größer etwa, als leuchtete es sehr viel heller als dieses und überflutete das Ganze mit seiner Fülle. Solches war es nicht, sondern ein anderes, ein völlig anderes als all dieses. Es war auch nicht so über meinem Geist wie Öl über dem Wasser, auch nicht wie der Himmel über der Erde, sondern höher, weil es mich erschaffen hat, und ich befand mich tiefer, weil ich von ihm erschaffen war. Wer die Wahrheit kennt, der kennt es, und wer es kennt, kennt die Ewigkeit. Die *Liebe* kennt es. O ewige Wahrheit und wahre Liebe und geliebte Ewigkeit!» (*Bekenntnisse* 7,16).

«*Kurzkomentar*: Noch vor seiner Bekehrung zum katholischen Glauben lernte Augustinus die Schriften der Platoniker und durch diese die Vorstellung von einem rein geistigen Seienden kennen. Bewegt schildert er die Folgen dieser Lektüre als eine Einkehr in sein Innerstes. Das «Licht» freilich, das er zu beschreiben versucht, trägt bereits in den gut zehn Jahre später abgefassten *Confessiones/Bekenntnissen* die Züge des «Lichtes» aus dem Neuen Testament, speziell aus den johanneischen Schriften, wonach Gott «Licht» ist. Augustin ist bemüht, Analogien mit dem irdischen Licht fernzuhalten. Er tut dies mit der ebenfalls der platonischen Philosophie entnommenen Bestimmung «unveränderlich». Deren Lehre zufolge ist die Wahrheit «unveränderlich», somit auch «ewig». Gott ist Wahrheit, Ewigkeit, Liebe und in diesem Sinn auch «Licht.»»

369 Augustinus-Zitatenschatz, Eine Veröffentlichung des Zentrums für Augustinus-Forschung in Würzburg, 4. erweiterte und korrigierte Fassung, Würzburg 2006.

E. Bachs Weg vom Morgenstern zum Glaubensbekenntnis

Die Bausteine, die es erlauben, aus dem Morgensternlied das Symbolum Nicenum herauszumodellieren, sind vor allem die von Bach aus ihm *abgeleiteten Themen und Motive* sowie deren Kombinationen.³⁷⁰ Das *Hauptthema des Präludiums* wird von den ersten drei Zeilen des Morgensternliedes geprägt. Seine ersten neun Töne bis zur Pause entsprechen der ersten Liedzeile: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Sie sind die eigentlichen Sterntöne, die uns aus dem Symbolum Nicenum den Gedanken des *lumen de lumine* (Licht aus dem Lichte Gottes) vermitteln. Die anschließenden dreissig Thementöne des Präludienhauptthemas wenden sich unmittelbar dem *Herrn* zu (30: numerus Christi), indem sie die Zeilen 2 (Gnade und Wahrheit) und 3 (Wurzel Jesse) des Morgensternliedes umspielen und sie so erweitern, dass das dritte Präludienthema (*Glaubenthema*) den Eckpunkten der Melodie als Kanon nachfolgen kann (Abb. 4 und 14: der Glaube heftet sich naheliegenderweise erst an die vom Herrn singenden Töne, nicht schon an die Sterntöne an!).³⁷¹ Im fallenden Oktavenzug von a nach a (Töne 4, 12, 20, 25–30 nach der Pause) deutet sich ausserdem von fern schon die Schlusszeile des Morgensternliedes, aber auch schon Bachs *Vom Himmel hoch, da komm ich her* an, das dann in der Fuge (T. 22/23) das *descendit de caelis* umschreiben wird. Die ersten sechs eigentlichen Christustöne des Präludiums (e-fis-g-a-g-fis) werden in der Fuge in ihrer Umkehrung fis-e-d-cis-d-e zum Kern der 46-tönigen Darstellung des *et incarnatus est*, mit vorangestelltem gis zum *de Spiritu Sancto*, mit a und gis zum *descendit de caelis* und mit e, a, gis zum *ex Maria virgine*. In ihrer Erhöhung um *einen* Ton werden die gleichen Töne e-fis-g-a-g-fis zu fis-g-a-h-a-g, d.h. zum *sedere* (Thronen) Christi. Schon das erste *Präludienthema* mit seiner Abstimmung auf die Fuge vermag uns, wenn wir ein wenig hellhörig geworden sind, anzudeuten, dass Bach vom Lied aus *unterwegs* ist zum Glaubensbekenntnis. Das an das liturgische *Cre – do (e – cis)* anklingende Glaubenthema des Präludiums bestärkt uns in dieser Annahme.

Abb. 4 → S. 20; Abb. 14 → S. 31

Auch in der *Fuge* kommt dem Morgenstern tragende Bedeutung zu. Aus dem die Fuge eröffnenden *Gottvaterthema* herauswachsend, begleitet eine ganze, vom Sopran gesungene Liedstrophe Zeile für Zeile die Themenauftritte 3–7, lauter *Christusthemen* (Abb. 68a). Das Lied ist durch diese Anordnung auf einen Zeitraster gelegt, durch den es aus der Ewigkeit (*ante omnia saecula*: zwei erste Einsätze, Gott und sein Wort in Engführung noch unter sich) über die fünf alttestamentlichen Zeiten hinein in die sechste Zeit und in das Weihnachtsgeschehen führt. Dort wird dann der Stern, aus zwei Christusthemen hervorgegangen, *blinkend* am Himmel stehen und die Weisen aus dem Morgenland zur Anbetung des Kindes leiten (*et homo factus est*, konkretisiert nach Mt 2,1–11, Abb. 71). Auch die vier Schlusstakte werden wieder vom Morgenstern eingeleitet (*Et iterum venturus est*, Abb. 73, 82).

Abb. 68a → S. 108

Abb. 71 → S. 120

Abb. 73 → S. 126; Abb. 82 → S. 152

Das Morgensternlied wird es wohl auch sein, das Bach die unmittelbare Anregung gibt, wie sich der allererste, sich über 25 Töne erstreckende Themeneinsatz ohne Bruch des *Bildnisverbots* als *Gottvaterthema* gestalten lässt:

370 Das Morgensternlied allein gäbe keine genügende Basis ab, die vielen Einzelaussagen des Symbolum auch nur annäherungsweise wiederzugeben. Daher, zur Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten, seine *Auffächerung* in das kleinschrittige Christusthema des Präludiums und in das Quartenthema der Fuge, die, so verschiedenartig sie sind, sich beide aus dem Lied ableiten. Darum auch das wiederholte Zurückgreifen auf das Präludienthema in der Fuge (vgl. z.B. S. 236, wo gezeigt ist, wie im Bass der vier Schlusstakte das Quartenthema wieder einer Spielart des Präludienthemas weichen muss).

371 Die Metapher verbindet den Stern mit dem Herrn durch das beiden gemeinsame Leuchten (*tertium comparationis*), eine weitergehende Identität stiftet sie nicht: Man *glaubt* nicht an den Stern. Bach komponiert daher «richtig», wenn er im ersten Präludienthema das Glaubensmotiv nicht schon den Sterntönen, sondern erst dem zweiten Teil des Themas folgen lässt.

Herr Gott Vater, mein starker Held,
du hast mich ewig vor der Welt
in deinem Sohn geliebet,

singt die Braut in Strophe 5, was daran erinnert, dass Gott die Liebe ist (1Joh 4,7.8). Bach nimmt die Idee auf, indem er im Gottvaterthema zwischen die Christus- und die Geistnoten die Noten *dis-gis-e-a* setzt, die Gottes Liebe und damit *Gott selber* bedeuten. Die letzte Note a Gottes und seiner Liebe, zusammen mit dem unmittelbar folgenden *Geistmotiv* gelesen, entspricht Bachs Lieblingsdarstellung des «Vom Himmel hoch, da komm ich her», das Ganze steht 1Joh 4,9 nahe: «*Darin ist erschienen die Liebe Gottes unter uns, daß Gott seinen eingebornen Sohn gesandt hat in die Welt, damit wir durch ihn leben sollen.*» Mit dieser durch den Wortlaut des Liedes angeregten indirekten *Gottesdarstellung*, einem meisterhaften Gegenstück zum *lumen de lumine* des Präludiums, stösst Bach gleich zu Beginn seiner Fuge die scheinbar von Gott verschlossene Tür für sein Credo auf. In der später aufkommenden Sechzehntelbewegung wird er dann den in den Anfangstakten aufscheinenden Heilsplan Gottes sich in der Inkarnation Christi vollziehen lassen (*dispensatio temporalis*).

Gleich anschliessend an das wider Erwarten möglich gemachte Gottesthema öffnet er die Tür zum Symbolum Nicenum noch weiter, indem er das nachfolgende *25-tönige Christusthema* in einer Doppeldarstellung als das *wahr Gott, wahr Mensch* gestaltet. Der Teil *wahr Gott* ist mit seiner *verkreuzten Doppelspiegelung* am Gottesthema so klar gestaltet, dass er die ganze Aussage *Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula* samt den verdeutlichenden Zusatzaussagen zu tragen vermag (zum *lumen de lumine* s.o.). Der Teil *wahr Mensch* (gis-cis-a-d-h-e) ist nicht mehr mit dem Gottesthema verspiegelt und muss ohne den Einzelton und die trinitarische Pause auskommen. Die Verkürzung der sehr dogmatischen und umständlichen Aussage des Symbolum Nicenum zum von Bach ausgeführten *wahr Gott, wahr Mensch* ist durch die schlichten Worte des Liedes *wahr Gottes und Marien Sohn* (Strophe 2) einigermaßen nahegelegt. Den künstlerischen Weg zur musikalischen Umsetzung der Vorstellung zu finden, ist eine kompositorische Meisterleistung Bachs.

Das *normale Christusthema* bringt das in den Takten 4/5 ausführlich dargestellte «wahr' Gott, wahr' Mensch» in eine kürzere Form (1 Ton mit trinitarischer Pause für «wahr' Gott» + 6 weitere Töne für «wahr' Mensch») und fügt die vier Töne für Christi Liebe an (im Dux T. 4f.: cis-fis-e-a, im Comes T.6f.: gis-cis-h-e).³⁷² Zusammen mit den vier Schlusstönen hat das Normalthema in der Regel insgesamt 15 Töne. In seiner Zusammensetzung wiederholt es jedesmal die Doppelaussage des Glaubensbekenntnisses: *Filium Dei unigenitum – ex Maria Virgine: wahr Gottes und Marien Sohn*. Mit Sexten- anstatt Quartensprüngen umschreibt es später das *resurrexit*, mit ausgefüllten Sexten das *ascendit in caelum* (s.o.).

Die späteren *Engführungen* dieses Christusthemas sind so gestaltet, dass sie eine ganze Reihe weiterer Aussagen des Symbolum Nicenum einzufangen vermögen. Gewiss ein *Schlüsselgedanke* Bachs ist die Erfindung der musikalisch gesehen reichlich frühen *dreifachen* Engführung der Takte 25–27 (Takt 25: Weihnachtstakt). Passend zum Morgensternlied als einem Epiphaniaslied und zur gemäss Jes 60,1–11 durchgeführten Liedstrophe im «alttestamentlichen Teil» der Fuge zeigt diese Engführung im Einklang mit Mt 2,1–11 das *Et homo factus est*: den hoch am Himmel stehenden Stern Christi (Takt 26: a des Sopran-, fis des Altthemas, verstärkt durch das in diese Themen hineingeschriebene Sternmotiv aus dem ersten Präludienthema, Abb. 69) und sein Leuchten (trillo gis-fis) und dazu die Weisen, die, von ihm geführt, an Epiphanias im Haus das Kind zusammen mit Maria finden und es anbeten (Abb. 71). Zugleich zeigt diese Engführung aber auch das ganze *Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus et sepultus est* des Glaubensbekenntnisses

Abb. 69 → S. 117

Abb. 71 → S. 120

372 S. 69/131f. wurden nur die unmittelbar vor den Inkarnationstönen liegenden Töne a-d-cis-fis des Christusthemas als Ausdruck von Christi Liebe beansprucht. Es steht wohl nichts entgegen, die analog strukturierten Töne cis-fis-e-a, gis-cis-h-e (s. oben) im gleichen Sinn zu verstehen.

Abb. 78 → S. 140

(Abb. 78). In dieser zweiten Lesart bilden die gleichen Noten a/fis zusammen mit dem fis im Bass den Kreuzesstamm, und die oberste Note a repräsentiert als 31. Note der Engführung den PNC: Pro Nobis Crucifixus. Das einmal muss die Quartenkette hoch ansteigen, damit sie den Stern an den Himmel tragen kann, das anderemal ist es Christus, der zum Kreuz ansteigen muss, um dort seine Erhöhung zu erfahren (Joh 12,32.33). Beides bedeutet für das Fugenthema, dass es mit seinen Quarten «hoch hinaus» muss, um die Vorstellung umsetzen zu können. Daher die Erweiterung des Dreiklangs der Liedzeile «Wie schön leuchtet der Morgenstern» zum Vierklang, der dem Fugenthema zugrundeliegt. Dieser Drang des Fugenthemas, zum hochgelegenen a⁷ anzusteigen, ist ihm schon von allem Anfang an eigen: Schon innerhalb des die Fuge eröffnenden Gottesthemas muss der Stern hochsteigen können, wenn er die fünf Zeiten des Alten Testaments vom Himmel aus begleiten soll (S. 109 und zuvor Abb. 68a).– Die (umstrittene) dreifache Engführung von Takt 42f. stellt Christus nach seiner Himmelfahrt in göttlicher Gestalt dar, deckt aber keine weitere Aussage aus dem Symbolum ab.

Abb. 68a → S. 108

Auch die *Engführung* des Gottes- und des Christusthemas der Takte 20–22 leistet einen gewichtigen Beitrag an die Darstellung des Symbolum, indem das gis der Gottesstimme (das Viertel des Soprans in Takt 22) in die Inkarnationssechzehntel der Christusstimme hineinleitet. Zusammen mit den vorangegangenen Tönen a und davor e des Gottesthemas ergibt sich daraus das *de Spiritu Sancto*, das *descendit de caelis* und das *ex Maria Virgine*. Die weniger auffällige Christusstimme führt mit ihren Liebestönen a-d-cis-fis und einem Zwischenton h direkt in die Inkarnationssechzehntel hinein. Die Inkarnation, in der Entstehung «zweistimmig» gezeigt, braucht dieselben Noten (e – a – gis – fis-e-d-cis-d-e) wie schon in Takt 3f., wo sie noch einstimmig als Heilsplan Gottes erschien (*dispensatio temporalis*).

Abb. 42 → S. 75

Die *Engführung* der Takte 31f. deckt, da der Alteinsatz ein Gottes- und nicht ein Christusthema ist, das *ad dexteram Patris* ab (Abb. 42, unten), derweil das *sedere* (Thronen) durch die von den beiden siebentönigen Posaunenmotiven umgebenen erhöhten Sechzehntel des Basses dargestellt wird (Abb. 46).

Abb. 46 → S. 79

So etwa sehen die aus dem Morgensternlied gewonnenen grossen *Quadersteine* aus, aus denen Bach seine *Glaubensfuge* zusammenfügt. Das Ausgangsmaterial, das er dafür benützt, ist ungewöhnlich gross und nicht leicht erkennbar. Es besteht einerseits aus dem Morgensternlied selber, das Zeile für Zeile benützt wird und sowohl durch das Präludium wie auch durch den alttestamentlichen Teil der Fuge hindurchzieht. Noch grössere Gestaltungsmöglichkeiten bilden aber die beiden unter sich konträren Christusthemen, die er aus dem Lied ableitet: das Quartenthema der Fuge und das kleinschrittige Hauptthema des Präludiums, das auch in der Fuge intensiv benützt wird. Dazu kommen aus dem Präludium die beiden wichtigen ergänzenden Themen der Liebe («Nach dir, Herr, verlangt mich») und das auf die Liturgie zurückgehende Glaubenthema, die beide sehr gezielt auch in der Fuge eingesetzt werden. Durch Engführungen, Gestaltwandel und das Setzen in veränderte Zusammenhänge gewinnt er vor allem seinen beiden Christusthemen ein Maximum an Aussagekraft ab, sodass das Lied zusammen mit seinen beiden Ableitungen einen grossen Teil der Aussagen aus dem Symbolum Nicenum zu tragen vermag.³⁷³

Abb. 9 → S. 22

Zuweilen wird die Deutung durch Bezüge auf andere Werke Bachs gestützt. Besonders am Übergang der Schlusstöne des im Sopran gelegenen Fugenthemas (Gottesthema) in die Inkarnationssechzehntel (Takt 22) trifft dies in hohem Masse zu. Die von gis von Ton zu Ton hinuntersteigende *Quinte* wird von Bach wiederholt auch in andern Kompositionen als *Geistquinte* verstanden, z.B. in der «Fantasia super *Komm, Heiliger Geist*» mit ihren ganz erstaunlichen Entsprechungen zum ersten Zwischenspiel unseres Präludiums (Abb. 9). Von diesem Zwischenspiel aus wird die analoge

373 Die schon S. 13 gestellte Frage, warum der A-Dur-Fuge als Ein-Themen-Fuge als Präludium eine Fuge vorangesetzt ist, die nicht weniger als drei Themen aufweist, erhält hier ihre Antwort.

Quinte von Takt 22 der Fuge als Geistquinte verstehbar, von dort führt der Weg weiter zu den Geistquinten der Takte 29/30 (von h nach e, dann von e nach a) und der Takte 49/50 (von e nach a, dann von h nach e, dazu der Zahlenbezug auf Pfingsten). – Die von a hinuntersteigende *Sexte* lässt sich zwar auch auf die Schlusszeile des Morgensternliedes zurückführen, vor allem aber begegnet sie bei Bach immer wieder im Zusammenhang mit Luthers Weihnachtslied «Vom Himmel hoch, da komm ich her» und ist für ihn zu einer Art von stehendem Ausdruck für die Idee des Herabkommens Christi aus dem Himmel geworden (Abb. 31). – Das bis zur Note e nach rückwärts in die Abschlusstöne des Fugenthemas erweiterte Inkarnationsmotiv wird als Marienmotiv durch den Beginn des Magnificat bestätigt (Abb. 33).

Abb. 31 → S. 58f.

Abb. 33 → S. 60

Ein paar wenige, aber wichtige Motive stammen nicht aus dem Morgensternlied: das leicht eingängige *Posaunenmotiv* (S. 47f.), das von Bach wohl aus dem *circolo mezzo* entwickelte *Wassermotiv* (S. 161), sodann die der Liturgie entnommenen oder aus ihr abgeleiteten Motive für *Credo* (S. 195), *Amen* (S. 181f.), *Halleluja* (S. 78) und für die *Reinigung mit dem Ysop* (S. 163). Ausser dem *Halleluja* werden sie alle unmittelbar für die musikalische Umsetzung des Symbolum Nicenum gebraucht.

Ein hohes *kombinatorisches Spiel* des Theologen Bach mit seinen Motiven kommt hinzu. In den vier Schlusstakten wird das Taufmotiv, schon es eine Kombination aus Wasser- und Geisttönen (Abb. 87), so in die (entsprechend komponierte!³⁷⁴) Morgenstern-Christusstimme (Bass) hineingelegt, dass die von Sünde freigewordenen Getauften ganz in ihr aufgehen (Abb. 89). Durch diese Motivkombination entsteht das Bild der *Ecclesia*, die mit Christus vollständig zur Deckung kommt. Das ist nicht eine fromme, aber aus der Luft gegriffene Erfindung Bachs oder eine Überinterpretation seiner Noten, sondern eine inspirierte Umsetzung von Eph 1,22f.³⁷⁵: «Ihn (Christus) hat er (Gott) zu dem alles überragenden Haupte der Kirche gemacht: sie ist sein Leib, erfüllt von ihm, der alles in allem erfüllt.»³⁷⁶ *Augustinus* hat daraus seinen Begriff des *totus Christus* (des ganzen Christus) als der in Glaube, Hoffnung und Liebe verbundenen Gemeinschaft zwischen dem Haupt und seinen Gliedern wie auch der Glieder untereinander abgeleitet, «die sich vor allem in und bei der Feier der Eucharistie artikuliert» (s. S. 211f.). Es ist ein grosser theologischer Gedanke, der hier in der Musik zum Ausdruck kommt. Bach nimmt ihn voll in seine Musik auf, indem er über der Mitte seiner Christus und die Kirche repräsentierenden Basstöne das Weltenrichter- und Abendmahlkreuz errichtet, das in das Glaubens- und in das Liebesmotiv hineingestellt ist und in dem man auch den Anker der Hoffnung erkennen kann (Abb. 92). Mit dem in diesem Bass vierfach auftretenden Geistmotiv – «der ganze Christus, Haupt und Leib, lebt aus einem einzigen Prinzip, dem Hl. Geist» (Homepage des ZAF) – sind auch bereits zwei der Zusätze, die die *ecclesia* im Glaubensbekenntnis erhält, ausgedrückt, nämlich das *sancta* und, wegen der Vierzahl, das *catholica*.

Abb. 87 → S. 159

Abb. 89 → S. 161

Abb. 92 → S. 169

Ebenfalls auf die Umsetzung des Symbolum Nicenum ausgerichtet ist das mit den *Auferstehungs- und Kreuztönen* kombinierte Geistmotiv, das die Rede des Geistes darstellt. Ganz am Schluss des alttestamentlichen Teils der Fuge, Takt 19, kann dieser Geist nur in die Zukunft weisen und ist daher als Christusgeist Ausdruck für das *qui locutus est per Prophetas* (Abb. 85, untere Zeile). In den Tempel- und später in den Schlusstakten (Sopran T. 46, 8. Achtel ff., bzw. Alt T. 52, 1. Achtel ff.) ist wegen des durch die Pfingsttakte gegebenen Zusammenhangs genau das gleiche kombinierte Motiv Ausdruck für den *Geist der Wahrheit*, den *Parakleten*, der bei und in den *Aposteln* bleiben und sein (Joh 14,17) und sie lehren wird (Joh 14,26), und darum auch Ausdruck für die *Apostel* (Abb. 93, 94). Damit wird die Kirche auch zur

Abb. 85 → S. 157

Abb. 93, 94 → S. 171f.

374 Vgl. S. 210 mit Anm. 274.

375 Näheres S. 211f., wo die Lehre vom «totus Christus» ausführlicher dargestellt ist.

376 Deutscher Text gemäss der Übersetzung auf der Homepage des Zentrums für Augustinusforschung in Würzburg (ZAF).

Ecclesia apostolica. Dass sie überdies zugleich die *una Ecclesia* ist, wird u.a. damit gezeigt, dass Paulus, der als der Apostel der Heiden noch ausserhalb der drei Tempeltakte stand, in der Darstellung der *Ecclesia* deren Schlussstein bildet.

Gar aus einer Kombination von *Einzelönen* aus dem Christusbass, dem den Glauben beschützenden Parakleten und dem Liebesmotiv ist das Weltenrichter- und Abendmahlkreuz in Takt 52 gestaltet, das durch seinen durch die Zahlen 47 und 29 charakterisierten Standort den Heiligen Geist in die Anbetung (47: HERR) und Verherrlichung (29: SDG) Gottes und Christi einbezieht (*Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur*, Abb. 92).

Abb. 92 → S. 169

Aus einer vielfältigen Motivkombination ist schliesslich schon der 51-tönige Christusbass selber (noch ohne Kirche) zusammengesetzt. Seine ersten 17 Töne leiten sich aus dem Beginn des Morgensternliedes ab, enthalten in sich das Wassermotiv und die Töne des *Amen* und klingen an das *Asperges me* an, das den Taufakt (baptisma) und die Sündenvergebung (*in remissionem peccatorum*) fassbar macht. Die mittleren 24 Töne wandeln die um das «incarnatus» gruppierten Motive so ab, dass daraus das *iterum venturus est* entsteht. Die letzten Töne vor der Schlusskadenz antworten auf den vorangegangenen Abstieg mit dem Himmelfahrtsmotiv. Die ungewöhnliche Kombination dieses Himmelfahrtsmotivs mit dem fast gleichzeitigen, aber im *Alt* stehenden Auferstehungsmotiv ergibt, nach 1Thess 4,13–17 auf die Glieder der Gemeinde bezogen, den musikalischen Ausdruck für die *vita venturi saeculi*, die den Lebenden und den schon Verstorbenen verheissen wird.

Der vorstehend aufgezeigte Weg geht vom Lied aus und führt zum Symbolum Nicenum. Es ist also nicht etwa so, dass Bach seine Fuge durch Abpunktieren des Textes des Symbolum Nicenum gewonnen und dann am Schluss zur Zier das Morgensternlied darübergezogen hätte. Vielmehr ist das Lied mit seinem Text und seinen Noten der Ausgangspunkt der ganzen Komposition und gewissermassen die *geistige Mitte ihrer Themen und Motive*. Die weiten musikalischen und gedanklichen Bögen, in denen der Morgenstern in Bachs Komposition ausschwingt, zeigen uns den Komponisten so, wie er schon von *Spitta* und *Schweitzer* wahrgenommen wurde, wenn sie aus Bachs Leben Begebenheiten zusammentrugen, die zeigen, wie gern er sich, besonders beim Improvisieren, von musikalischen Ideen anderer anregen liess (Spitta II S. 744, Gedanke aufgenommen von Schweitzer, S. 170). Die unvergleichliche Gabe Bachs, eine solche Anregung aufzunehmen und immer weiter auszuspinnen, ist bereits im Nekrolog, den *Carl Philipp Emanuel Bach* und *Johann Friedrich Agricola* für Mizlers «Musikalische Bibliothek» verfassten (4. Band, Leipzig 1754, S. 170), erfasst worden: «Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht; so war es gewiß unser Bach. Keiner hat bey diesen sonst trocken scheinenden Kunststücken so viele Erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, als eben er. Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben.» Das A-Dur-Werk des Wohltemperierten Klaviers darf für dieses kunstvolle Aneignen und Ausspinnen eines von aussen gegebenen musikalisch-theologischen Gedankens als ein Musterbeispiel gelten. Dass Bach mit ihm ein Bekennerwerk in eine für den praktischen Gebrauch bestimmte Sammlung aufgenommen hat, bestätigt und vertieft die oft gemachte Beobachtung, wie durchlässig bei ihm die Grenze zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Werk ist. Für künftige Analysen ist dies wohl nicht ganz bedeutungslos. Man wird nach der Erfahrung mit diesem unerwarteten Credo Bachs, ohne dass man sich deswegen grundsätzlich von den bewährten Methoden der Musikanalyse lossagen wird, vielleicht etwas aktiver als heute diesem Grenzverlauf nachspüren und dort, wo sich die Anzeichen dafür mehren, dass eine Komposition religiös verstanden sein will, diese Hinweise etwas bereitwilliger auf ihre Tragfähigkeit prüfen. Es fehlt nicht an Beispielen dafür, dass eine über die rein musikalische Analyse hinausführende Interpretationsmethode sich auch im Instrumentalwerk durch ihre Ergebnisse mehr als nur rechtfertigt.³⁷⁷

377 Vgl. z.B. *Piet Kee*, Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia, in: *Musik und Kirche* (I) 4/1982, S.165–175; (II) 5/1982, S. 235–244; (III) 1/1983, S. 19–28. Vgl. auch *Piet Kee*, Zahl und Symbolik in Passacaglia und Ciacona, in: *Musik und Kirche* 58 (1988), S. 5/231. *Gerhard Friedemann*, Bach zeichnet das Kreuz. Die Bedeutung der vier Duetten aus dem Dritten Theil der Clavierübung. Neuerdings vor allem *Helga Thoene* mit ihren Büchern zur Ciacona, zur Sonata a-Moll und zur Sonata C-Dur.

F. Von Bachs Bausteinen zum Wunder des Baus – Über den Baumeister des Werks

Ich habe in den vorangegangenen Abschnitten darzustellen versucht, dass die Vertonung des Symbolum Nicenum im A-Dur-Werk des Wohltemperierten Klaviers nicht um ihrer selbst willen oder aus einer Laune heraus, sondern aus einem Entwicklungsprozess entstand, der seinen Ausgang im Morgensterlied hat. Aus den in der Fuge hinterlassenen Spuren: den Themen und ihren Modifikationen (auch Engführungen, zwei- und dreistimmigen) und Auftrittsorten, den Motiven und den Motivkombinationen, scheinen sich mir feine, nicht überall mit gleicher Sicherheit nachvollziehbare Wegspuren abzuzeichnen, die nahe beim Lied beginnen – nicht immer der ersten Zeile, nicht immer der ersten Strophe – und immer weiter in die Einzelaussagen des Symbolum Nicenum hineinführen. Nun ist dies der aus der Analyse gewonnene Eindruck des *Interpreten*. Dass Bach sich solch einen Weg Schritt für Schritt zurechtlegen musste, ist dagegen höchst unwahrscheinlich. Er scheint in dieser Komposition vielmehr alle Schritte zum *vorherein* zu kennen, überall zugleich präsent zu sein. Er bereitet aus dem Lied nicht nur seine Quader- sowie die kleineren Bausteine für die Fuge vor, er fügt sie auch ohne Gebrauch von «Mörtel» (im Rahmen des Symbolum funktionslose Fülltöne) auf souveräne und zwingende Weise zusammen und baut daraus eine Fuge, die aus dem *gegebenen Material* wohl niemand ausser ihm so hätte bauen können. Ihre Stärke liegt ganz im theologischen Bereich. Wenn am Anfang des Präludiums schon «hienieden» (S. 38) Glaube und Liebe zusammen mit Christus auftreten und am Ende der Fuge der *totus Christus*, also Christus mitsamt der Kirche, erscheint und dabei Glaube und Liebe Teil des Weltenrichter- und *Abendmahlkreuzes* werden; wenn die Inkarnation mit allen ihren Einzelaussagen bereits im ersten Gross-thema der Fuge vorausgenommen ist (*dispensatio temporalis*); wenn der Glaube als Spiegelung von Gott und Christus und als Schützling des Parakleten dargestellt ist und am Schluss auch noch in Christus wurzelt; wenn das letzte *Nach dir, Herr, verlanget mich* des Präludiums in der Fuge die Antwort durch ein Gottes- und ein Christusthema erhält; wenn der 46-tönige Gegensatz der Fuge später in eine Darstellung des Tempels und dieser in eine Darstellung der ecclesia übergeführt wird; wenn die Engführung der Takte 25f. zugleich die Anbetung des Kindes durch die Weisen aus Saba und die Kreuzigung zeigt und die Anbetung sich schon im Lauf des Sterns über die ersten fünf Normalthemen der Fuge vorankündigt und die Crucifixusnoten anschliessend zu Noten des Auferstehenden umgruppiert werden; wenn die rechte Hand Gottes, in die Jesus seinen Geist befiehlt, danach die Auferstehung bewirkt und auch beim Thronen deutlich sichtbar ist; wenn die Themen von Präludium und Fuge neben allen ihren sonstigen Funktionen gleichermassen an das Morgensterlied anklingen; wenn die räumliche Disposition der Fuge so angelegt ist, dass an den richtigen Orten die christlichen Hauptfeste erscheinen und der Gesamtumfang der Fuge, dreischlägig gezählt, mit der Wortanzahl des lateinischen Credo-Textes übereinstimmt; wenn das alles in anspruchsvoller Fugenform präsentiert wird, so zeigt dies – und so Vieles mehr –, dass in dieser Komposition die kleinste Notengruppe nicht für sich allein steht, sondern sich auf ein übergeordnetes Ziel zubewegt. Der kleinste Teil ist ein Beitrag an das Ganze, in der Planung des Anfangs ist bereits das Ende mitgedacht. Wir können an dieser Komposition aus nächster Nähe die *unvorstellbare Vorstellungskraft* Bachs erleben. Würden es nicht das hinter der Komposition stehende Gedankengut und die Bescheidenheit und Religiosität Bachs verbieten, hätten wir allen Anlass, auch bei strengster Bewertung dieses Werk als einen «Geniestreich» zu bezeichnen. Ich möchte es nicht tun. Zusehr ist das «Genie», wo es seine höchste Ausprägung erreicht, mit prometheischen, himmelstürmenden Zügen ausgestattet, «Sturmwind der Zeiten», «Sterblicher mit Götterkraft», selber «Schöpfer», als dass dies auf Bach passen würde.³⁷⁸ Bachs Wesen ist ein anderes. Er ist ein Eingeweihter,

378 Vgl. den Artikel «Genie» von J. Ritter im Historischen Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Sp. 285–309, insb. Sp. 293.

ein Verkünder, der Jesus um Beistand in seiner Arbeit bittet: *Jesu juva*, und das fertige Werk Gott widmet: *Soli Deo Gloria*. Das A-Dur-Werk des Wohltemperierten Klaviers ist darum ein spirituelles Werk. Aber es ist und bleibt ein Spitzenwerk. Als solches zeichnet es sich passend vor vielen Geschwistern des Wohltemperierten Klaviers dadurch aus, dass es keine erkennbare Entstehungsgeschichte hat. Insbesondere ist es anscheinend nicht, wie manche andere Werke, aus einer kürzeren Fassung hervorgegangen. Ein älteres «Halb-Credo» oder dergleichen wird es nie gegeben haben.³⁷⁹

Mir drängt sich daher der Gedanke auf, dass es sich bei ihm um einen eigentlichen «Wurf» handeln muss, der sich einer Eingebung verdankt und trotz des gedanklichen Höhenfluges in kurzer Zeit und ohne grosse Mühe entstanden sein dürfte. Das in seiner ganzen Ausgestaltung sehr *verpflichtende, liturgienähe* (e – cis!) *Glaubenthema* des Präludiums schliesst m.E. aus, dass Bach nach Fertigstellung des Präludiums in einer gewaltigen intellektuellen Anstrengung noch nach Wegen suchen musste, wie er innerhalb der Fuge das komplette Symbolum Nicenum unterbringen werde. Bereits bei seinen *allerallerersten* Gedanken über das Präludium muss er die Fuge als Ganzes und im Detail vor sich gesehen oder einfach darauf vertraut haben – Jesu juva! –, dass er das mit dem Glaubenthema gegebene Versprechen wie auch immer einlösen könne. Dass er die Fuge, auch nur als Plan, als das Kompliziertere vorgängig entworfen und nachher durch das Präludium ergänzt hätte, ist nicht anzunehmen, weil er an deren Ende wieder auf den Anfang des Präludiums zurückgreift³⁸⁰ und Glaube und Liebe schon zuvor wiederholt in der Fuge aufgetreten sind. Dies spricht sehr dafür, dass das *Präludium und die Fuge als eine Einheit* entstanden, die sich dem Durchblick einer Bachschen Sternstunde verdankt, die ihm als Frucht intensiver Beschäftigung mit Nicolais Lied geschenkt wurde.

In seiner Charakterisierung Bachs entwirft *Albert Schweitzer* das Bild dieses von seiner Frömmigkeit getragenen Künstlers, der sein Werk Gott widmet und weiss, dass er es im Grunde nicht seinem Genius verdankt. Ein paar seiner Sätze, die auch auf unsere Komposition zutreffen, seien hier angeführt (S. 144f.): «Das Einzigartige an diesem Meister ist eben, daß er für seine größten Werke nicht nach Anerkennung rang und die Welt nicht zusammenrief, damit sie davon Kenntnis nähme. Darum liegt eine solche Weihe über seinem Schaffen. Von seinen Kantaten geht ein Zauber des Unberührten aus, wie sonst von keinen Kunstwerken in der Welt. ... Bach reflektierte auch nicht darüber, ob die Thomaner seine Werke ausführen könnten und ob die Leute in der Kirche sie begriffen. Er hatte seine Frömmigkeit hineingelegt, und einer verstand sie sicherlich: Gott. Das S.D.G.: *Soli Deo Gloria* (‹Gott allein zu Ehre›) und J.J. (*Jesu juva*, ‹Jesus hilf!›), womit er seine Partituren zierte, ist für ihn keine Formel, sondern das Bekenntnis, das durch sein ganzes Schaffen hindurchgeht. Musik ist für ihn Gottesdienst. Bachs Künstlertum und Persönlichkeit ruhen auf seiner Frömmigkeit. Soweit er überhaupt begriffen werden kann, wird er es von hier aus. Kunst war für ihn Religion. Darum hatte sie nichts mit der Welt und nichts mit dem Erfolg in der Welt zu tun. Sie war Selbstzweck. Die Religion gehört bei Bach in die Definition der Kunst überhaupt. Jede Kunst, auch die profane, ist ihm an sich religiös. Für ihn verhalten die Klänge nicht, sondern steigen als ein unaussprechliches Loben zu Gott empor.»³⁸¹

379 Ausgesprochen wenige Revisionseingriffe: Dürr, S. 200f. und 204.

380 Abb. 62 (S. 98) zeigt, wie die Fuge das Präludium, das Präludium die Fuge voraussetzt, dass somit beides *gleichzeitig* in Bachs Geist präsent gewesen sein muss.

381 In gleichem Sinne wieder Johan Bouman, *Musik zur Ehre Gottes. Die Musik als Gabe Gottes und Verkündigung des Evangeliums bei Johann Sebastian Bach*, Giessen (Brunnen), 2000, mit sorgfältiger Einbettung Bachs in die theologische Tradition seit Augustinus und Luther. In diesen Zusammenhang gehört auch das von vielen als zutreffend empfundene, von vielen kritisierte Wort von Bach als dem fünften Evangelisten.

Bachs A-Dur-Fuge und ihr Präludium unterstützen und ergänzen die nicht unangefochten gebliebenen Thesen Schweitzers durch ein ganz persönliches, sehr verschlüsselteltes Bekenntnis Bachs, an dem jeder Vorwurf abprallt, es sei zur Öffentlichkeit gesprochen oder, wie gelegentlich von seinen Kantaten behauptet, «nur» aus seiner Amtspflicht als Kirchenmusiker entstanden. Er gibt in ihr sein Innerstes preis. Er begleitet als Vierzehnter (BACH = 14) die dreizehn Weisen bei der adoratio. Er bringt die Zahl der Fische (= der Seligen), die im See Tiberias gefangen wurden (153) und in deren Mitte das Glaubens- und dann das Liebeskreuz erscheint, in Zusammenhang mit seinem vollen Namen (158 = JOHANN SEBASTIAN BACH), indem er den Fischen fünf gleichartige Sechzehntel voranstellt. Er stellt im Präludium das CREDO CREDO CREDO dar (S. 36). Er braucht sowohl im Präludium wie in der Fuge wiederholt die aus der Liturgie abgeleiteten Credotöne, die nicht nur das *Credo* (Glaubensbekenntnis), sondern zuerst und vor allem als Verbform «*ich glaube*» bedeuten. Das Credo des Symbolum Nicenum ist sein ureigenes credo: Ich, Johann Sebastian Bach, glaube.

Gegen das Ende seiner ersten Musterkatechese in «de catechizandis rudibus» (47) kommt Augustinus, dessen Erforschung sich unser verehrter Jubilar verschrieben hat, fast träumerisch auf das ewige Leben zu sprechen: «Von der Wesensgleichheit des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes und von der Einheit eben dieser Dreifaltigkeit – wie diese Drei Ein Gott sind – werden wir dann nicht mehr in Worten des Glaubens und in geräuschvoller Sprache laut künden, wir werden dies vielmehr an jenem Ort der Stille voller Ehrfurcht und Hingabe betrachten und in uns aufnehmen.»

Mir will scheinen, dass Bach jenen Ort der Stille gekannt hat. Das ist es, was uns an seiner Musik so unmittelbar berührt. Sein blinkender Morgenstern wird uns zu einem Fensterchen, das uns den Blick in den Himmel freigibt.

Anhänge

Anhang 1

Dokumentation der im A-Dur-Werk verwendeten Zahlen

Neben ihrer ursprünglichen Aufgabe, der Musik auf vielfältige Art ihre Strukturen zu geben, verdichten sich bei Bach die Zahlen nicht selten zu theologischer Aussage. Das Folgende ist ein Versuch, die in unserem Werkpaar (Präludium und Fuge) in diesem Sinne beanspruchten Zahlen anhand qualifizierter Literaturhinweise möglichst überzeugend zu belegen, indem nachgewiesen wird, woher sie stammen und wie Bach von ihnen anderweitig, vorzugsweise im Vokalwerk, Gebrauch macht. Die immer vorhandene beträchtliche Grauzone zwischen dem Denken Bachs und dem, was der Interpret dafür hält, soll damit nach Möglichkeit eingegrenzt werden. Ich möchte mich damit von Vorgehensweisen wie z.B. der gematrischen Liste *Hahns* (Symbol und Glaube, S. 37f.) absetzen, in denen mehr oder weniger akzeptierte Erkenntnisse kunterbunt mit eigenen Wunschvorstellungen durchmischt werden. Als Nebenprodukt dieses Versuchs wird da und dort, wie nicht anders zu erwarten, anschaulich, dass Bach mit diesen Zahlen nicht gleich umgeht wie die Theologen, dass er ihnen aber auf seine Weise ebenfalls höchste Beachtung zuteil werden lässt. Ihrer Herkunft nach handelt es sich bei diesen Zahlen entweder um biblische Zahlen, zu denen in einem weiteren Sinne auch die Ordnungsnummern der Psalmen gehören, oder um Alphabettzahlen meist Bachscher, hin und wieder älterer (griechischer) Provenienz, hinter denen sich bestimmte Schlüsselwörter, Abkürzungen mit symbolischem Gehalt oder auch ganze Aussagen verbergen.

Einem Missverständnis sei gleich vorgebeugt. Die nachstehende Zahlenpräsentation gibt zwar einen Eindruck davon, mit was für Sinndeutungen die wichtigsten im A-Dur-Werk vorkommenden Zahlen schon belegt worden sind. Dies soll dokumentieren, dass die Abstützung meiner Interpretation durch Zahlenbefunde nicht ausserhalb aller Tradition steht. In keinem Fall sind aber diese Hinweise als Freipass zu verstehen, der es erlaubt, einer Zahl gewissermassen automatisch einen Sinn zu unterschieben. Das Wissen um solche Hintergründe kann zwar hilfreich sein, eine Interpretation zu stützen, in jedem Fall aber ist es der Interpret, der für seine Interpretation die Verantwortung übernehmen muss.

1. Bibelzahlen

Weisheit 11,21: «Alles hast du nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.» Die älteste und ehrwürdigste Schicht dieser Zahlen sind die biblischen Zahlen, deren Bedeutungen die Kirchenväter und später die Theologen des Mittelalters immer wieder beschäftigt haben. Um uns mit diesen Zahlen vertraut zu machen, ist eine genügende Kenntnis der Bibel und der theologischen Literatur unabdingbar. Das von mir mit Vorliebe gebrauchte, 1987 erschienene «Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen» von *Meyer / Suntrup* bildet für diese Zahlen eine überaus wertvolle Erkenntnisquelle. Es führt unter Vermeidung eigener Spekulationen in vorbildlicher Methodologie (Einleitung!) und Anordnung des Stoffes in das Zahlendenken der führenden Autoren ihrer jeweiligen Zeit ein. Folgende Autoren sind in ihm mit wesentlichen Werkanteilen berücksichtigt (Einleitung, S. XII): Origenes (um 185–254), Ambrosius (um 340–397), Hieronymus (um 348–420), der alle anderen überragende Augustinus (354–430), Cassiodor (um 490 bis um 580), Gregor der Grosse (um 540–604), Isidor (um 570–636), Beda (672/3–735), Alkuin (um 730–804), Hrabanus Maurus (780–856), Hincmar von Reims (um 806–882), Rupert von Deutz (um 1070–1130), Honorius Augustodunensis (um 1080 bis um 1137), Hugo von St. Viktor (um 1096–1141), Richard von St. Viktor (gestorben 1173), Bernhard

von Clairvaux (um 1090–1153), Thomas Cisterciensis (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts).

Zur alttradierten Zahlenschicht, zu der wir in aller Regel durch dieses Buch einen leichteren Zugang erhalten, gehört aus dem uns beschäftigenden Werk Bachs die grosse Mehrheit der Zahlen, nämlich die Zahlen: 1, 2, 3, 4, 6/7 (als aetates, Zeitalter), 7 (als Geist), 10, 14 (als Teilzahl von 42), 15, 17, 18 (IH: iota eta), 24, 30, 33, 39 (2Kor 11,24; bei Meyer/Suntrup nicht erwähnt), 40, 42, 46, 49 / 50, 72, 78 (Lk 3, 23–38; bei Meyer/Suntrup wegen Textvariante unter 77 eingeordnet), 153.

Unser Jubilar hat in seiner Habilitationsschrift die Gedanken *Augustins* zu einer weitgehend kongruenten Zahlenreihe, nämlich den Zahlen 1–10, 15, 27, 40, 46, 50, 57, 72, 77 und 153, zusammengefasst.¹ Bei einigen von ihnen lassen sich reizvolle Vergleiche zwischen Augustins und Bachs Behandlung der Zahlen anstellen. Ein paar wenige Beispiele. Eine ganz wichtige Zahl in unserer Fuge ist die *46 der Inkarnation*. Man könnte sich dabei beruhigen, dass es die Bibel selber ist, die über die Zahl seiner Bauzeit den Tempel Salomos mit dem Tempel von Christi Leib in Beziehung setzt. Nicht so Augustinus. Er bohrt weiter. *Cornelius Petrus Mayer* fasst zusammen (a.a.O., S. 431f., ohne Anmerkungen): «Die Sechsendvierzig: Es handelt sich dabei um die bei Joh 2,20 von den Juden gegebene präzise Angabe über die Bauzeit des Tempels. Da der Evangelist in Vers 21 den Tempel auf den Leib des Herrn hin interpretiert, deutet Augustin die Sechsendvierzig in einer eigenen Quaestio, De annis quadraginta sex aedificati templi, auf die Gestaltwerdung des Herrenleibes von der Empfängnis bis zur Geburt. Er weicht in seiner Auslegung vom herkömmlichen Modus insofern ab, als er in der Zerlegung der Sechsendvierzig sich nicht an der Arithmologie, sondern höchst wahrscheinlich an einem der medizinischen Handbücher orientiert, die ihm in reicher Auswahl zur Verfügung standen, und aus dem er die erforderlichen Daten entnehmen konnte. Wie er allerdings diese Daten handhabt, ist wieder höchst aufschlußreich. Indem er sich auf seine Gewährsleute beruft, addiert er sechs, neun, zwölf, zehn und acht Tage als Perioden, in denen der Embryo seine volle Gestalt entwickelt, also insgesamt fünfundvierzig Tage, denn sechsmal soviel, das sind zweihundertsiebzig Tage, galten als Termin für eine normal verlaufende Schwangerschaft. Augustin fügt jedoch noch eine Eins hinzu, damit es sechsendvierzig werden, denn nur so gewinnt er die notwendige Endsumme von Zweihundertsechsendvierzig, die er brauchte, weil nach der Vorstellung seiner Zeit die Empfängnis Christi am gleichen Jahrestag geschah, an dem er starb, nämlich am 24. März. Von diesem Datum bis zum 24. Dezember zählt er genau zweihundertsechsendvierzig Tage, also die sechsfache (intelligible!) Zahl der Zeitangabe für den Tempelbau. Die Evidenz der Zeichenhaftigkeit des Tempels auf den Leib Christi, das will er mit seiner Auslegung unterstreichen, ist sozusagen mathematisch nachweisbar, denn: «quot anni fuerunt in fabricatione templi, tot dies fuerunt in corporis Domini perfectione».» Auch Bach begnügt sich nicht mit einer gewöhnlichen Wiedergabe der Zahl 46, sondern gliedert seine Noten in Sechsergruppen und stellt über die Taktzahlen 22/23 einen Zusammenhang zum Übergang vom Alten zum Neuen Testament (hebr. bzw. lat. Alphabet!) und zum guten Hirten und in der Taktzahl 25 zu Weihnachten her. Vor allem aber flankiert er die zu Weihnachten führenden 46 Töne von oben mit seinem «Vom Himmel hoch» und dem Beginn des «Magnificat» und von unten mit seinem «Nach dir, Herr, verlangst mich». Seine Notenkette steigert sich damit zu liedhaftem Ausdruck (Abb. 34). In *Takt 46* wird dann im Bild der Tempel als Präfiguration der Kirche Christi dargestellt (Abb. 93, 94). Augustin hinterfragt die Zahl und unternimmt alles, um zu zeigen, dass der Tempelbau wegen seiner Zeichenhaftigkeit nicht weniger und nicht mehr als die biblischen 46 Jahre beanspruchen durfte. Bach untersucht die Zahl nicht weiter, sondern schmückt sie aus, indem er alles unternimmt, sie in ein einmalig schönes und stimmiges Umfeld hineinzustellen.

Abb. 34 → S. 61

Abb. 93 → S. 171, Abb. 94 → S. 172

1 Cornelius Petrus Mayer OSA, «Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie Augustins. II. Teil: Die antimanichäische Epoche», Würzburg (Augustinus-Verlag) 1974, S. 422–435.

Abb. 8 → S. 21

Zur 72 schreibt *Mayer* (ohne Anm.): «Die Zweiundsiebzig: Die Deutung dieser Zahl – sie bezieht sich auf die Sendung der Jünger zur Mission, Lk 10,1 – weicht wieder insofern von der herkömmlichen Interpretation der höheren Zahlen ab, als Augustin den Tag zur Basis seiner Auslegung macht. In vierundzwanzig Stunden umläuft die Sonne den Erdkreis. Die Multiplikation dieser Zahl mit der drei weist darauf hin, daß das Mysterium der Trinität in aller Welt zu verkünden ist.» Mit seinen als dreifache 24 dargestellten 72 Anschlägen (Abb. 8 und S. 34) entspricht das zweite Zwischenspiel des Präludiums, das ausserdem das Wehen des Geistes mit den vier Windrichtungen in Verbindung bringt, der augustinischen Vorstellung so vollkommen, dass man annehmen möchte, Bach sei auf welchen Wegen immer mit ihr vertraut gewesen.

Abb. 55 → S. 90

Schliesslich *Mayer* zur 153 (ohne Anm.): «Die Hundertdreiundfünfzig: Die Interpretation dieser Zahl gehört gewiß zur Krönung der Zahlensymbolik des Kirchenvaters. Wie immer er diesen numerus ad Ecclesiae sanctitatem occurrens auslegt, stets spiegelt sich in ihm der intelligible Kern der Heilsgeschichte. Augustin hat über diese Zahl auch eine eigene Quaestio, De centum quinquaginta tribus piscibus, geschrieben, die ebenso ein Miniaturtraktat über den rationalen (im Sinne der Grundbedeutung des Wortes ratio, Berechnung) Charakter der dispensatio temporalis sein könnte; wir haben sie im Laufe dieser Darstellung schon verschiedentlich herangezogen. Neben der uns bereits bekannten Errechnung der Hundertdreiundfünfzig aus der Dreieckszahl Siebzehn stellt Augustin in der genannten Quaestio noch zwei weitere an: Die eine gewinnt er durch die Multiplikation der Fünfzig (Pfingsten) mit der Drei (die drei verschiedenen Völker, aus denen sich die Kirche konstituiert, oder die Trinität) und die abermalige Hinzufügung der Drei (Trinität). In der anderen dominieren die Faktoren Sieben und Drei. Ausgang ist die Sieben als Sinnbild des aus Leib (vier) und Seele (drei) bestehenden Menschen. Da die susceptio hominis durch das Verbum ein Werk der Trinität ist, wird die dreimalige Sieben zum adäquaten Symbol des menschengewordenen Christus. Weil aber die Menschwerdung im Hinblick auf die Kirche, deren Glieder ebenfalls aus Leib und Seele bestehen, geschah, deshalb ist die Einundzwanzig nochmals mit der Sieben zu multiplizieren. Damit schliesslich die arithmologisch in der Zahl Hundertsiebenundvierzig dargestellte Einheit von Haupt und Leib das Stigma der eschatologischen Vollkommenheit erhalte, ist ihr noch die Sechs als signum perfectionis hinzuzufügen.» Auch wenn er wollte, könnte Bach in seiner Musik nicht zeigen, wie diese drei und neben ihnen noch weitere spekulative Wege gewissermassen zwingend in die Hundertdreiundfünfzig einmünden. Er begnügt sich, die Zahl darzustellen – aber wie! Er legt die hinter der Zahl vorgestellten Fische in den in Menschengestalt gezeichneten, seine Herkunft aus dem Himmel immer noch andeutenden Christus hinein, der den ganzen Mollteil des Gegensatzes ausfüllt, und evoziert auf diese Weise das Bild vom wunderbaren Fischzug im See Tiberias (Abb. 55). Die Mitte der langen Passage (Takt 37: Chi-Rho) zeigt, wie Christus durch alle Fährnisse hindurch den Glauben und die Jünger nach oben zieht (Klimax, Abb. 52). Wieder: höchste künstlerische Gestaltung bei Bach als Äquivalent zum bohrenden, auch die biblischen Zahlen hinterfragenden Denken Augustins.

Abb. 52 → S. 82

2. Psalmennummern

Einen Sonderfall unter den altradierten Zahlen bilden die 150 Nummern des Psalters. Da Bach sich Luthers Psalmenzählung zu eigen macht, ist in diesem Bereich für ihn die vorreformatorische Tradition obsolet. Er arbeitet mit diesen Zahlen als Künstler auch ganz anders als die alten Theologen. Den Kirchenvätern und den Theologen des Mittelalters liegt daran, zu zeigen, dass die Numerierung der Psalmen keine zufällige ist, sondern sich aus Bibelinhalten ergibt, die ihnen ihren Platz im Psalter anweisen. Bietet die Bibel, was öfters vorkommt, keine direkte oder indirekte Hilfe, wird die Zahl in besser bekannte Summanden oder Faktoren zerlegt. *Cassiodor* (um 490 bis um 580) veranschaulicht dieses Verfahren in seiner *Expositio Psalmorum* an den Psalmen 26 und 27, für die «sich nichts Gezähltes aus der Schöpfung oder der Bibel

anbietet», indem er dem Leser vorschlägt, diese Zahlen in die Zahlen $6 + 20$ bzw. 3×9 zu zerlegen, und ihm dann das Weitere überlässt (*Meyer/Suntrup*, Einleitung S. XVII und Kommentierung der Zahlen 26 und 27). Typisch etwa die Art, wie *Honorius* (um 1080 bis um 1137) die 36 zerlegt (*Meyer/Suntrup*, Sp. 707): «Die Ordnungszahl des 36. Psalms bezeichnet nach Honorius im allegorisch-heilsgeschichtlichen Sinn die Bekehrung der drei Erdteile Asien, Europa und Afrika durch die Lehre der Apostel und Propheten, im anagogischen Sinne die Aufnahme der drei Stände der Kirche (virgines, viduae, conjugati) durch den Richterspruch der zwölf Apostel in das himmlische Jerusalem. Während diese Deutungen dem Produkt 3×12 gelten, ermahnt die Zahl 36 als Quadratzahl die Sechs im tropologischen Sinne zur perfectio (Honorius Patrologia Latina 193,1356CD).» Bei allen diesen Versuchen geht es darum, eine Übereinstimmung zwischen dem Inhalt und der durch die Reihenfolge im Psalter vorgegebenen Nummer des Psalms zu erweisen. Dies geschieht auf Wegen, die heute, von seltenen Ausnahmen abgesehen, wohl nur noch von Kennern mittelalterlichen Denkens und mit viel gutem Willen nachvollzogen werden können. Die grosse Schwierigkeit ist die, dass viele Psalmen einander in ihrem Aufbau ähnlich sind und fast alle durch eine Mehrzahl von Gedanken hindurchführen.² Die alte Numerierung des Psalters ist dennoch für uns nicht ohne Interesse, weil sie den Kommentatoren die lückenlose christliche Ausdeutung der ersten 150 Zahlen abverlangt hat und Einsichten in das Hinunterbrechen grösserer auf kleinere Zahlen vermittelt.

Das Verhältnis Bachs zum Psalter ist ein anderes. Auch er sieht einen Zusammenhang, aber es ist der Zusammenhang eines Psalmgedankens mit einer der Aussagen eines *eigenen Werkes*, die durch den Zusammenhang mit dem Psalm eine Bestätigung oder höhere Weihe bekommt. Bach holt nicht selten die Aussage des Psalms in seine eigene Komposition hinein, indem er, für uns eher unerwartet, dessen Nummer antippt, was bei seinen reichen musikalischen Mitteln auf sehr unterschiedliche Art erfolgen kann. Er hinterfragt die Ordnungsnummer nicht, sondern braucht sie. Ein ganz einfaches Beispiel: In der Arie «Ach, wo hol ich Armer Rat», Satz 3 der Kantate «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe», BWV 25, wird auf die Worte «Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur / Weiss die beste Seelenkur» das Wort «Arzt» (!) auf 41 Töne gesungen (Melisma, «Koloratur»), Psalm 41 enthält die Worte: «Der Herr wird ihn erquicken auf seinem Siehbette / du hilfst ihm auf von aller seiner Krankheit». Der gesungene wird durch einen mitlaufenden, jedoch ungesungenen biblischen Text untermauert und erhöht, dieser durch ein auffälliges, weil sich wenig anbietendes *Melisma* angerufen, dessen Tonanzahl als Psalmzahl zu verstehen ist. Ein anders geartetes Beispiel: In der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis», BWV 21, erklingt in Satz 9 gleichzeitig mit der Choralstrophe «Was helfen uns die schweren Sorgen ...» (2. Strophe des Liedes «Wer nur den lieben Gott lässt walten») ein von den Solisten gesungener Chorsatz auf den Text «Sei nun wieder zufrieden, meine Seele ...». Dieser Text entspricht Vers 7 aus Psalm 116; Satz 9 aber hat in diesem seinem ersten Teil 116 Takte. Hier werden beide Texte gesungen, der Taktumfang weist gleichwohl nochmals auf den Psalm hin. Diese beiden und weitere Beispiele sind zu finden bei *Arthur Hirsch*, «Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs», S. 67–69. Ein Klassiker sind die 190 bebenden repetierten *Continuotöne*, die in der Matthäuspasion die Schilderung des Erdbebens nach Jesu Tod durch den Evangelisten untermalen (Mt 27, 52): *Martin Jansen* ist der glänzende Nachweis gelungen, dass sie durch die Anordnung des Rezitativtextes in $18 + 68 + 104$ (oder allenfalls in $18 + 104 + 68$)

2 Ein Paradebeispiel für einen sinnreichen Bezug ist der von Augustinus gesehene Zusammenhang von Psalm 17 (Numerierung nach der Septuaginta) mit dem wunderbaren Fang der 153 Fische nach Joh 21,11. Vgl. Smend, Kirchen-Kantaten, S. IV.10. Augustinus entgeht dann natürlich auch nicht, dass Psalm 17 im zweiten Buch der Könige (2Kön 22,2–51) vollständig zitiert wird: *Nec immerito etiam psalmus septimus decimus in regnorum libris solus integer legitur, quia regnum illud significat, ubi aduersarium non habebimus* (*Meyer/Suntrup*, Sp. 663).

Töne gegliedert und dass unter diesen Ordnungsnummern drei der vier Psalmen zu finden sind, in denen von einem Beben der Erde die Rede ist (Bach-Jahrbuch 1937, S. 106–109 mit trefflicher Abbildung).

So geheimnisvoll diese gelegentlichen Bezüge Bachs auf die Ordnungszahlen der Psalmen aussehen mögen, haben sie wenig mit eigentlicher Symbolik zu tun. Ad hoc und assoziativ aus den Gegebenheiten der Textdichtung entstanden, dienen sie als ein schmückendes oder vertiefendes Element bei deren Auslegung. Psalm 41 kann sinnvoll herangezogen werden, um die durch die Textvorlage ausgedrückte Vorstellung von Jesus als Arzt zu untermalen, und trägt als Antwort auf die gestellte Frage zu einem vertieften Verständnis der ausgeschmückten Stelle bei, ist aber deswegen längst kein Arztpsalm. Ebenso wenig ist Psalm 116 ein Zufriedenheitspsalm oder sind die Psalmen 18, 68 und 104 Erdbebenpsalmen, mögen in ihnen auch – *neben viel anderem* – die entsprechenden Vorstellungen anklingen und von Bach zur Assoziation benützt worden sein. Nur in ganz wenigen Fällen konzentriert sich ein Psalm so klar auf einen bedeutenden, in sich geschlossenen theologischen Gedanken, dass auch vom *Instrumentalwerk* aus, das keine Wortbrücke bauen kann, der Funke zu ihm zu zünden vermag. Für unsere Fuge gilt dies vor allem für die Psalmen 23 (der gute Hirte), 51 (vierter Busspsalm) und vielleicht auch 86 (V.8: Herr, es ist dir keiner gleich unter den Göttern), Psalmen, die dazu beitragen, ein paar wichtige Teilaussagen des Symbolum Nicenum in unserer Fuge zu stützen (S. 248f.).

Ausgewählte Literatur zu den in unserer Fuge gebrauchten Psalmenzahlen:

23: *Smend*, Kirchen-Kantaten, S. I.21; *Dürr*, Kantaten, S. 346: «die Deutung des 23. Psalms auf Jesus ist allgemein christliches Gedankengut».

51: *Smend*, Kirchen-Kantaten, S. IV.20f.; *Smend*, Bach-Studien, S. 166/7, Anm. 31; Stuttg. Erklärungsbibel, S. 703 (Erklärungen zum vierten Bußpsalm)

Es ist merkwürdig, wiesehr wir den Blick für Bachs grosse Tradition der Zahl 23 verloren haben. In der Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» («Actus tragicus»), BWV 106, gibt es eine ergreifende Stelle, wo die Chorfrage «Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben» pianissimo, nachdem die Begleitung nach und nach ausgefallen ist, im verlöschenden Sopran die Antwort erhält: «Ja komm, Herr Jesu, Herr Jesu!» (Off 22,20). Man hat, wogegen nichts einzuwenden ist, festgestellt, dass das erste Sopransolo 52 Töne aufweise und die Schlussworte in Takt 52 begännen, was nach dem Zahlen-Alphabet mit der Anrufung JESU (9 + 5 + 18 + 20) übereinstimme,³ und man hat manche weitere Schönheiten in den Schlusstakten dieser Frühkantate entdeckt und darüber das Nächstliegende ausser acht gelassen, dass sich dieser Ruf an Jesus, *den guten Hirten* (Psalm 23), richtet. *Ihm* vertraut der Sterbende sich an: 23 Töne des Schlusses *ohne* die beiden Praller (27 = 3 × 3 × 3 Töne mit Praller).



3 Hirsch, S. 59, der die Zahl 23 offenbar nicht kennt; auf Hirsch aufbauend Gerhard Darmstadt, *Andante und Mystik* (1995), S. 72 u. Anm. 80. Schöne theologische Gesamtinterpretation (ohne Zahlensymbolik) bei Walter Meinrad, *Musik-Sprache des Glaubens: zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main (Verlag Josef Knecht) 1994, S. 79–94.

3. Zahlenalphabet (Gematrie)

Die hebräische und die griechische Sprache benützten, da sie nur *Zahlwörter*, aber keine Zahlzeichen besaßen, zur Darstellung der Zahlen sehr häufig das Alphabet, dessen Buchstaben für diesen Gebrauch besonders gekennzeichnet wurden.⁴ Gemäss der Position des Buchstabens im Alphabet steigt sein Zahlenwert an, wobei es in beiden Sprachen nach Erreichen der Zehn in Zehnern, nach Erreichen der Hundert in Hundertern weitergeht.^{5,6} Man kann diesen Weg natürlich auch für neuere Sprachen benützen, die nicht mehr auf ihn angewiesen sind, weil sie neben dem Alphabet Zahlzeichen und ein Zahlensystem besitzen. Es entsteht dann – natürlich ohne Kennzeichnung – eine Art von Geheimsprache, die ein Hin- und Herschalten zwischen Zahlen und Buchstaben erlaubt. Der Komponist erhält damit die Möglichkeit, mit der Anzahl von Tönen, Takten, Themen (Länge und Auftrittszahl) usw. grundsätzlich in Siglen, Wörtern oder gar Sätzen zu uns zu sprechen (dazu S. 299 ein Beispiel aus der Matthäus-Passion). Bach ist zweifellos der Musiker, der von dieser Möglichkeit den häufigsten Gebrauch macht, was wiederum die Interpreten reizt, seine Musik auch auf solche Möglichkeiten hin zu befragen. Der mit viel Unsicherheit behaftete Wissenszweig, der sich mit der Verschlüsselung von Buchstaben gemäss ihrer Stellung im Alphabet und mit der Anwendung dieser Sprache befasst, wird als *Gematrie*,⁷ das Alphabet als *Zahlen-Alphabet* bezeichnet. Bach benützt als Zahlen-Alphabet durchwegs das normale Alphabet von 24 Buchstaben, das noch nicht zwischen u und v und noch nicht zwischen i und j unterscheidet, aber doch schon das w als eigenen Buchstaben enthält (s. S. 299).

Hinter einigen Zahlen unserer Fuge verbergen sich solche gematrisch zu verstehenden Kürzel oder Wörter, die man recht gut kennt, weil sie oft angewendet wurden. So geht die in Takt 39/40 für die Himmelfahrt Christi gebrauchte 18 = IH (iota eta) für Jesus⁸ auf eine alte griechische Tradition zurück; das IH wurde in Verbindung mit dem kreuzförmigen Buchstaben T (griech. tau = 300) bereits von *Ambrosius* im Anschluss an den Barnabasbrief herbeigezogen, um in 1Mo 14,14 die Anzahl der Knechte Abrahams – nämlich 318 – zu erklären (*Meyer / Suntrup*, Einl. S. XXI und Sp. 828, zitiert S. 298 der vorl. Arbeit). Auch in der Inkarnationszahl 46, die primär an die Bauzeit des Tempels anknüpft, schimmert griechische Gematrie durch, indem sie sich auch als «Adam» aufschlüsseln lässt (Alpha: 1, Delta: 4, Alpha: 1, My: 40) und damit auf die menschliche Abstammung Christi hinweist (*Meyer / Suntrup*, Sp. 731, ferner Sp. 332 mit dem weiteren Hinweis auf die vier griechischen Winde, aus deren Anfangsbuchstaben sich der Name Adam ableite).

Die restlichen Zahlen sind fast ausnahmslos Kinder *Bachscher Gematrie*, die neben den geschichtlichen Wurzeln, die sie hatte, vor allem auch von einer starken *Modeströmung* seiner Zeit – einem *naïven* Spiel mit Elementen der Kabbala, und das in christlichem Sinn und deutscher Sprache! – getragen wurde (s. u.). Die Entdeckung dieser Domäne Bachs ist vor allem durch die Arbeiten *Friedrich Smends* (Bach, Kirchen-Kantaten) in die Wege geleitet worden. Zu ihr gehören aus dem betrachteten Werk die Zahlen 29, 31, 37, 47, 48, 59, 70, 129 (3 × 43), 158. Sie alle erwecken beim zahlenbewussten Interpreten eine ähnliche Erwartung wie etwa die aus dem

4 Für ganze Zahlen wird schon in griechischen Papyri gewöhnlich der Hochstrich verwendet, z.B. $\overline{\xi\gamma} = 63$. Im Hebräischen erhält der Buchstabe an der oberen linken Ecke einen kleinen Akzent, z.B. $\text{ו} = 300$.

5 Auch im Lateinischen wird *bisweilen* nach Erreichen der Zehn in Zehnern, nach Erreichen der Hundert in Hundertern weitergezählt, z.B. von Petrus Bungus in *Numerorum Mysteria*, siehe hier S. 300.

6 Gute weiterführende Darstellung bei Georges Ifrah, S. 277ff. (hebr.), 286ff. (griech.).

7 Zum Ausdruck vgl. S. 208, Anm. 272.

8 IH als 18-tönige Tonkette in unserer Fuge gebraucht für Jesu Himmelfahrt (Abb. 83, S. 154), während die beiden Kurzthemen für Ostern und Pfingsten eher auf der 16 (die beiden Acht als Auferstehungszahl aufgefasst) als auf der 18 aufzubauen scheinen (vgl. Abb. 81b, S. 147). Für 16 Töne spricht auch die Summe von 50 Tönen (Pfingsten!), wenn man ihnen die 2 × 17 Töne der zugehörigen Sechzehntelkette zurechnet.

Psalter stammenden Zahlen 22, 23, 51 und vielleicht 86 oder die Bibelzahlen: Man hält, wenn man ihnen begegnet, Ausschau nach den für Bach typischen Vernetzungen mit passenden anderen Zahlen oder sonstigen Elementen der Komposition und stellt sich auf die Möglichkeit einer theologischen Aussage ein. Das vereinzelt Auftreten einer solchen Zahl wie überhaupt einer als Symbol deutbaren Zahl ist, besonders im tiefen Zählbereich, mit grosser Zurückhaltung zu beurteilen, bleibt doch stets vorfrageweise abzuklären, ob im konkreten Fall überhaupt ein Wille des Komponisten zum symbolhaften Gebrauch der Zahl anzunehmen ist.

Ausgewählte Literatur zu den in unserm Werkpaar gebrauchten gematrigen Zahlen:

- Zur uralten Tradition der 18 (IH Jesus) vgl. die Angaben bei *Meyer / Suntrup*.
 - Die 29 ist sowohl als SDG (Soli Deo Gloria) wie auch als Monogramm Bachs (JSB) wohlbekannt und im Vokal- und Instrumentalwerk vielfach belegt. Vgl. statt vieler *Smend*, Bach-Studien, S. 187; *Hirsch*, S. 56; *Thoene*, Sonata a-moll, S. 70, 121. (Das SDG in unserer Fuge: Abb. 92)
 - Die 31 als PNC (Pro Nobis Crucifixus) ist, soweit ich sehe, weder von *Smend* noch von *Arthur Hirsch*, «Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs» behandelt worden. Sie kommt im Kantatenwerk möglicherweise nur selten vor, lässt sich jedoch empirisch aus dem Instrumentalwerk Bachs ableiten. Am Beispiel der vier Duette aus dem Dritten Teil der Klavierübung hat *Gerhard Friedemann*, «Bach zeichnet das Kreuz», Privatdruck Pinneberg 1963, S. 12, 25 diese Bedeutung der 31 sehr schön dargetan (s. Abschnitt 6. hiernach). Für das Wohltemperierte Klavier vgl. *Hahn*, S. 75, 125, 273, weniger überzeugend. (Das PNC in unserer Fuge: Abb. 14, 16, 55, 78)
 - Die in der A-Dur-Fuge wichtige Zahl 37 umschreibt (in *lateinischen* Buchstabenwerten) das XP (Chi Rho), das Monogramm Christi, das in der frühen Kirche (*Standarten Kaiser Constantins: in hoc signo vinces*) zeitweise die Bedeutung des gewöhnlichen Kreuzzeichens noch überragt hat (*Rietschel*, S. 79 und Tafel 23). Wie *Friedemann* in seiner obengenannten Arbeit nachgewiesen hat, spielt das XP als 37 zusammen mit der 31 eine hervorragende Rolle im Aufbau der vier Duette aus dem Dritten Teil der Klavierübung. S. 21 ordnet *Friedemann* die Zahl auch im Vokalwerk Bachs und ausserdem bei Händel: «Wie schon erwähnt, läßt er das Evangelium von Christus in 37 Nummern der Matthäus-Passion erklingen. 37 Takte zählt der Mittelteil des Einleitungschors der Johannes-Passion, in dem der Text gesungen wird: «Zeig' uns durch deine Passion, daß du, der wahre Gottes-Sohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist.» Auch hat die Nummer in Händels Messias 37 Takte, in der es am Schluß heißt: «Also lebt in Christo alles wieder auf.»⁹ Eine ausserordentliche und neuerdings auch ausserordentlich gut dokumentierte Rolle spielt die Zahl 37 als Chi-Rho auch in den drei Solo-Sonaten und in der berühmten Ciaccona für Violine. Für die Solo-sonaten vgl. *Thoene*, Sonata a-moll, S. 29ff., für die Ciaccona vgl. *Thoene*, Ciaccona, S. 51: «Die 37 – als gematriger Wert des Zeichens XP – dürfte zu den wesentlichsten «Bauhüttengeheimnissen» Johann Sebastian Bachs gehören.» (Das XP in unserer Fuge: Abb. 52, 55)
 - Die Zahl 47 für HERR finde ich nur bei *Hirsch*, S. 59 dokumentiert, wo sie auch für HEYL und DEUS beansprucht wird. *Hahn* beansprucht sie für DEUS (S. 54 im Zusammenhang mit der Taktzahl des h-Moll-Präludiums). Hier ist die Unterstützung von dritter Seite dünn und mehr als zweifelhaft. (Für die 47 für HERR in unserer Fuge vgl. jedoch Abb. 14, 34, 56, 71, 92)
- Abb. 92 → S. 169
- Abb. 14 → S. 31; Abb. 16 → S. 36;
Abb. 55 → S. 90; Abb. 78 → S. 140
- Abb. 52 → S. 82; Abb. 55 → S. 90
- Abb. 14 → S. 31; Abb. 34 → S. 61;
Abb. 56 → S. 92; Abb. 71 → S. 120;
Abb. 92 → S. 169
- 9 Die Arbeit *Gerhard Friedemanns* steht bei Bedarf zur Verfügung. Die anvisierte Nummer in Händels Messias ist der Chorus Nr. 41, der tatsächlich 37 Takte hat. Sein Text: «Kam durch Einen Tod, so kam durch Einen die Auferstehung von dem Tod. Denn wie durch Adam alles stirbt: Also lebt durch Christ nun alles wieder auf.»

- Die Zahlen 48 für INRI (*Smend*, Bach-Studien, S. 191; *Friedemann*, S. 12), 59 für GLORIA (*Smend*, Kirchen-Kantaten, S. IV.14; *Thoene*, Ciaccona, S. 125; *Thoene*, Sonata a-moll, S. 36, 133, 137) und 158 für JOHANN SEBASTIAN BACH (*Smend*, Kirchen-Kantaten, S. IV.17; *Hirsch*, S. 66; *Hahn*, S. 38; mit überwältigenden Nachweisen, auch in Form von Noten mit «Tonbuchstabenwerten»: *Thoene*, Ciaccona, S. 31, 34f., 61, 93, 107, 122; *Thoene*, Sonata a-moll, S. 61) sind in Bachs Vokal- und Instrumentalwerk reich belegt. (In unserer Fuge: INRI: Abb. 78, 96; GLORIA: Abb. 16; JOHANN SEBASTIAN BACH: Abb. 55)
- Die in unserem Werkpaar einmalig auftretende Zahl 70 für JESUS (Abb. 16) wird bei *Hirsch*, S. 61, nur gerade durch zwei sehr zweifelhafte Belege aus dem Kantatenwerk Bachs dokumentiert. Ein oder zwei weitere Belege sind aus der Matthäuspassion bekannt (s.u.). Das anscheinend seltene Vorkommen der Zahl in Bachs Vokalwerk dürfte sich daraus erklären, dass in Kantatentexten die direkte Anredeform (Vokativ) «Jesu» mit dem Zahlenwert 52 gegenüber der distanzierteren Grundform «Jesus» stark überwiegt. Auch die in Bachs Vokalwerk nicht so seltene Genitivform «Jesu» führt zur Verschlüsselung als 52. Im Instrumentalwerk ist die 70 für JESUS dagegen gut belegt, vgl. für die Sonata a-moll für Violine solo *Thoene*, S. 58, 84, 89, 113, 125.

Abb. 78 → S. 140; Abb. 96 → S. 175;
Abb. 16 → S. 36; Abb. 55 → S. 90

Die Siebzig für JESUS hat offenbar auch eine starke, ausserhalb der Musik liegende Tradition: Sie taucht etwa ganz beiläufig in einem zu Bachs Zeit weitherum bekannten Rätsel- und Unterhaltungsbuch auf, in dem Anleitungen gegeben werden, wie man sich bei gesellschaftlichen Anlässen erfolgreich in Szene setzen kann, z.B. bei einer Hochzeit, indem man Namen von Gästen über Zahlen mit den Namen anderer Gäste verbindet und das mit launigen Kommentaren würzt.¹⁰ Den Anfang des lockeren Spiels macht, wohl durchaus zeitgemäss, Jesus mit 70, gefolgt von Jesu mit 52. Es ist das sehr gebräuchliche Alphabetiersystem, das auch Bach anwendet, aber ohne jeden Bezug zur Musik. Das Buch, ein Bestseller jener Zeit, ist insofern nicht ohne Interesse, als es zeigt, dass Bach mit seinen Zahlenverschlüsselungen, mit denen übrigens auch er gelegentlich spielerischen Umgang pflegt,¹¹ nicht eine exotische oder historisierende Kunst betreibt, sondern durchaus in einer kräftigen, wenn auch oberflächlichen Zeitströmung steht (man könnte sie, mit dem Gedanken an eine grassierende Infektion, «Kabbalitis» nennen).

4. Neuere Erkenntnisse zur Gematrie Bachs

Aus bescheidenen, eher formelhaften Anfängen entstanden, hat sich die Gematrieforschung nach und nach immer weitere Räume erschlossen, dabei aber teilweise auch ausgesprochen spekulative Züge angenommen, was ihr eine starke Gegnerschaft eingetragen hat. Als erwiesen darf heute wohl gelten, dass Bach nicht wenige seiner Vokalwerke mehr oder minder stark nach den Regeln der Gematrie auf in ihnen vorkommende Worte, Wortverbindungen oder Sätze einrichtet. Am hierfür sehr geeigneten Beispiel der Matthäus-Passion hat dies *Siegfried Helms* 1970 dargetan (*Musik und Kirche*, Bd. 40 (1970), S. 18–27 und 100–110). Von einer Einzelbeobachtung ausgehend (S. 104), hat er den Text der Matthäus-Passion Buchstabe für Buchstabe zahlenalphabetisch verschlüsselt und untersucht nun, dem Gang des Werkes folgend, inwieweit er diese Zahlen in der Musik Bachs wiederentdecken kann. Seine Ausbeute ist sehenswert. Die Arbeit besticht durch die Strenge der Anlage, indem Helms die Passion Nummer für Nummer durchgeht. Da er die Zahlenverschlüsselungen Bachs einfach als solche konstatiert und – anders als *Hirsch* (s.u.) – gar nicht erst versucht, einzelne Wörter und Zahlen einander als *System* zuzuordnen,

10 Harsdörffer, Georg Philipp, Philosophische und Mathematische Erquickstunden, Bd. 2, Nürnberg 1651, S. 34. Nachdruck (mit informativem Vorwort) 1990 Frankfurt am Main (Keip Verlag). Standort UB Basel: Freihandmagazin AO 17982:2.

11 Über die Stammbuchcanones für seine Freunde Walther und Faber (= Schmidt) vgl. *Smend*, Kirchen-Kantaten III, S. 9ff.

gerät er nirgends in Widerspruch zur christlichen Zahlensymbolik. Das Hauptgewicht der wertvollen Arbeit liegt in der Darstellung der vielfältigen Wege, die Bach für seine Verschlüsselungen benützt. Ein einfaches, aber eine verhältnismässig hohe Zahl und den Namen Jesus zeigendes Beispiel ist in Anhang 2 (S. 299) angeführt. Es dokumentiert als ein Beispiel unter vielen, dass Bach an *ausgewählten* Stellen die Worte der Passion gematratisch verschlüsselt und die Anzahl der Töne auf diese Zahl abgestimmt hat. Die Zahl wird damit zu einem verbindenden Element zwischen dem Evangelientext und der Musik, die engstens auf ihn abgestimmt ist. Damit wird klar: Die «kleine Gematrie» unserer Fuge – SDG, JSB, CREDO, INRI usw. – wurde zwar früher entdeckt, geht aber in einem breiteren Denken auf, das die Zahl als Bindeglied zwischen dem Wort und der Musik versteht.

Arthur Hirsch, «Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs», Neuhausen-Stuttgart (Hänssler) 1986, versuchte später, den Nachweis zu erbringen, dass die Gematrie im ganzen *Kantatenwerk* Bachs eine tragende Rolle spielt (sein Buch ab dem zweiten Teil, S. 75ff.). Ganze Wortgruppen, häufig die Anfänge der einzelnen Sätze, manchmal ganze Choralstrophen werden in einer enormen Fleissarbeit nach ihrem Buchstabenwert der originalen Schreibweise Bachs verschlüsselt, wobei bald strenge, bald lockerere und daher diskutabile Zusammenhänge mit der Notenzahl der entsprechenden Musikabschnitte aufgezeigt werden. Oft müssten zur Überprüfung Hunderte, manchmal ein paar tausend Noten aufgrund von summarischen Angaben nachgezählt werden, angesichts der zu erwartenden Ausbeute wohl keine allzugrosse Verlockung. Trotzdem gibt es besonders im tiefen Zählbereich, manchmal auch bei grösseren Zahlen, durchaus überzeugende Beobachtungen. In einer Überbewertung seiner Befunde übersieht aber Hirsch, dass Bachs Gematrie eine Kunst des Einzelfalls ist, die sich an einem konkreten, ihm vorgegebenen Gesamttext entfaltet. Die Isolierung von Einzelresultaten aus diesen Gesamtheiten und deren Übertragung in einen ersten Teil seines Buches mit dem Titel «Symbolzahlen» (S. 15–69) führt daher unweigerlich zu Fehlergebnissen. So verbindet er mit einem pseudokabbalistischen Ansatz im allgemeinen Teil (S. 59f.) die Zahl 52 für Jesu (Vokativ- oder Genitivform als «Symbolzahl») mit dem Sammelsurium Blut – Kirche – Freud – Nahmen – Wacht, Wörtern, die sich alle als *einzigste Gemeinsamkeit* gematratisch zur 52 aufsummieren und pauschal zusammen mit «Jesu» durch 18 Kantatenstellen «belegt» werden, in denen diese Zahl auf die eine oder andere Art vorkommt. Oder: Mit Verweis auf vier verschiedene Kantatensätze von je 87 Takten wird im ersten Teil eine Symbolzahl 87 mit der Bedeutung «Trost» (19+17+14+18+19) kreiert (S. 64); das Wort «Trost» kommt aber nur gerade in einem einzigen von ihnen überhaupt vor («es ist und bleibt der Christen Trost»), in den andern findet sich nichts ausser der Zahl (nämlich überall 87 Takte); S. 147 – warum eigentlich erst dort? – findet Hirsch dann noch insgesamt 87 Soprantöne in Satz 10 (Chor) «Doch, Königin! du stirbst nicht» der Kantate BWV 198 und verweist wieder auf die Gematrie von «Trost», was zwar hier noch – bestenfalls – halbwegs passt, aber der Zahl deswegen längst nicht die Bedeutung einer Symbolzahl für Trost gibt (in der Regel wird sie als dreifaches SDG, das Lob auf den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist, gedeutet). In Hirschs Darstellung fehlen andererseits die biblischen Symbolzahlen gleich reihenweise, und auch die 23 als guter Hirte oder die (aus Gematrie gewonnene!) 43 als CREDO (*Smend*, Kirchen-Kantaten, S. III.20, IV.13.19; *Rilling*, S. 31) bleiben unerwähnt. Letzteres bereitet dann den Boden für den kapitalen Fehler, dem Glauben die Inkarnationszahl 46 zuzuweisen, und das nur deswegen, weil beim Text «Mein Glaube lässt ihn walten» (Satz 5 der Kantate «Warum betrübst du dich, mein Herz») der Bass zu «walten» 46 Töne singt und diese Zahl sich gematratisch mit «Glaube» deckt (S. 71, zwar – aus Unsicherheit? – nicht in den ersten Teil übernommen, aber trotzdem als verbindlich ausgegeben). Die Beispiele liessen sich fast beliebig vermehren. Besonders hübsch S. 73, wo er bei der Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen», BWV 56, das 37-tönige Melisma auf «tragen» gematratisch als «tra» (von «tragen»!) auflöst und XP (37) als den Kreuzstabträger übersieht. Hirschs Buch erschien 1986, ein Jahr vor demjenigen von *Meyer / Suntrup*. Seine verfehlte Methode dürfte wesent-

lich mit seiner nur rudimentären Kenntnis der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, an denen Bach nicht rüttelt, zusammenhängen. Auch die Arbeiten Smends scheint er nur oberflächlich zu kennen. Das Defizit von Hirschs Versuch, mit aller Gewalt aus seinen punktuellen Beobachtungen ein System von Bachschen Symbolzahlen abzuleiten, offenbart sich schonungslos, wenn man vergleicht, mit welcher Gedankentiefe die altjüdische Überlieferung Wörter über ihre Zahlen miteinander zu verbinden versteht (da waren freilich Generationen von *Theologen* am Werk, ganz wenige Beispiele dazu werden in Anhang 2, S. 297 gegeben).¹²

Trotz dieser Kritik und der Gegnerschaft, die der Gematrie nicht zuletzt aus solchen Fehlleistungen erwachsen ist, lassen sich auffällige Übereinstimmungen musikalischer Elemente im Werke Bachs (meist Anzahl von Tönen) mit dem nach Buchstabenwerten ausgezählten Text nicht einfach leugnen. Die von Bach geübte Kunst des zusätzlichen Verschlüsseln gesungener Worte in Zahlen, wie sie von *Helms* in der Matthäuspasion und von *Hirsch* in den Kantaten beobachtet werden konnte, vollzieht sich aber auf einer anderen Ebene als der der Zahlensymbolik. Sie hat nicht so sehr die Übersetzung einzelner wichtiger Schlüsselwörter in ihre Zahlenwerte zum Ziel, obwohl sie auch das tut, sondern nimmt alles mit, auch das letzte «er» oder «und». Nach *Helms* sind es Jesusworte, Arien- und Choraltex-te, die von Bach diese Auszeichnung erhalten (S. 100). Bach betreibt, wie seine und auch die Arbeit von Hirsch beweisen, einen ganz beträchtlichen Aufwand, solche zentralen Wortgruppen oder Sinneinheiten seiner Textvorlagen gematrisch, d.h. buchstabengetreu, in seiner Musik abzubilden, indem er die Tonanzahl minutiös auf den Text, ja die Zahlenwerte seiner einzelnen Buchstaben, abstimmt. Das ist nicht Symbolik, nicht gematrisches «Beiwerk» zu seiner Musik, nicht schiere Demonstration seines Könnens, sondern nichts anderes als Verkündigung, wie Bach, der sein Tun nie kommentiert, sie als Komponist betreiben kann.¹³ Bach stellt mit seinen Verschlüsselungen seine Musik in den Dienst des Gotteswortes oder, in den Arien, seiner Betrachtung oder Verinnerlichung. Sie ist unter diesem Aspekt Vermittlung der Heiligen Schrift nach ihrem wörtlichen Schriftsinn: *secundum litteram*. Aus solchen grösseren Zusammenhängen einzelne Worte herauszubrechen und sie einander so zuzuordnen, dass Scheinent-sprechungen wie Jesu – Blut – Kirche – Freud – Nahmen – Wacht entstehen, geht am Wesen von Bachs Textverschlüsselungen vorbei. Richtig ist nur, dass gewisse Schlüsselwörter wie Jesus und Christus – und gewiss auch unbekanntere wie z.B. Herr – in diesen Texten vorkommen und naturgemäss stets auf die gleiche Art verschlüsselt sind. Dies legitimiert uns, den Weg gewissermassen rückwärts zu gehen und auch einmal in einem Instrumentalwerk, wo es passend scheint, die Zahl 70 auf Jesus, die Zahl 112 auf Christus, die Zahl 182 auf Jesus Christus, die Zahl 47 auf Herr hin zu deuten. Man wird aber bei diesem Rückwärtsgehen vorsichtig bleiben müssen: Das Wort «Glaube» beispielsweise, um noch einmal darauf zurückzukommen, wird gematrisch immer als 46 zu Buche schlagen, und trotzdem gibt ihm Bach, wo es dar-

12 Ausführlich dazu Friedrich Weinreb, *Der göttliche Bauplan der Welt*, Zürich (Origo) 1966.

13 Die hier beobachtete Verkündigung durch die Zahl ist nur ein Teilaspekt dessen, was Meinrad Walter, S. 203, Anm. 64 «übersetzendes Verkündigen» nennt: «Diese Tradition hat in der musikalischen «Übersetzung» vor allem deutscher Texte, insbesondere der Luther-Bibel, zu neuen vokalen (Evangelienmotette, Geistliches Konzert, Kantate) und instrumentalen Gattungen (Choralbearbeitung) in einer neuen musikalischen Sprache gefunden: der *Musica poetica* mit ihrer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre. Bei aller Anlehnung an z.B. italienische Vorbilder und bei aller Weiterentwicklung früherer Kompositionsweisen ist doch dieses Musikverständnis und die Art des textgezeugten Komponierens im Sinne des «übersetzenden Verkündigens» eine Eigenheit der evangelischen Kantoreitradition, die, durch Luthers Bibelübersetzung (und auch durch die Intensivierung des Gemeindeganges) «befruchtet» ... eine musikalische Sprache zur «Übersetzung der Übersetzung» fand, die in den Werken von Heinrich Schütz am deutlichsten und reinsten ausgeprägt ist, deren partielle Geltung – als ein Moment neben anderen – aber doch «bis zu den Gipfeln der Bachschen Passionen» ... reichte.» Vgl. Meinrad Walter, *Musik-Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main (Verlag Josef Knecht) 1994. Das Buch eröffnet mit vielen Literaturbelegen einen Zugang zu einer interessanten theologischen Richtung der Bachforschung.

auf ankommt, die Zahl 43 (ebenfalls gematratisch, aber aus «Credo»), und dies nicht erst im Credo der h-Moll-Messe, sondern bereits in der zum Frühwerk gehörenden Kantate «Christ lag in Todesbanden», BWV 4, wo die sieben Choralstrophen insgesamt 387 (= 9 × 43) Takte zählen (*Smend*, Kirchen-Kantaten, S. III.20f.) – der Konflikt mit der biblischen Sechsendvierzig der Inkarnation Christi und des Tempelbaues war zu meiden und wurde von Bach schon in jungen Jahren gemieden.

Nachdem verschiedentlich, mit durchgezogenen Resultaten, der Nachweis versucht worden ist, dass Bachs Gematrie weit über die von Friedrich Smend entdeckten Kürzel und Einzelworte hinausreicht, hat *Helga Thoene* dies in ihrem Buch: «Johann Sebastian Bach, Ciaccona – Tanz oder Tombeau?», an einem wichtigen Beispiel, wie ich meine, glaubwürdig dargetan.¹⁴ In ihrem Buch geht es Thoene darum, die Ciaccona als eine von Bach errichtete Gedenkstätte für seine kurz zuvor verstorbene Gattin Maria Barbara zu erweisen. Sie geht ihre Aufgabe mit einem sehr feinen Gespür für die Verschlüsselungen Bachs an, indem sie die Namen Johann Sebastian Bachs und seiner verstorbenen Frau sowie der Kinder, dazu aber auch Stellen aus der Messe (*Ordo missae*), in denen er Trost findet, gematratisch in Zahlen verschlüsselt und versucht, diese Zahlen in der Musik wiederzufinden. Sie benützt dabei neben der gewöhnlichen oft eine verfeinerte Gematrie, die auch die *Noten*, anstatt sie nur zu zählen, differenziert liest, als wären sie normale Wörter (ein *as* hat also den Wert 1 + 18 = 19, ein *fis* den Wert 6 + 9 + 18 = 33). Damit können sämtliche Noten, Einzelbuchstaben vergleichbar, einen differenzierten Beitrag an die Bildung von Sprache leisten. Thoene erfasst die Gesamtarchitektur sogar wie jedes Detail, hört im Hintergrund Choräle und Choralzitate mit und zieht deren Texte für die Interpretation heran. Hervorragende Einzelbeobachtungen (besondere Trouvaillen: die Akrosticha!) fügen sich zu einem dichten, zwingenden Interpretationsnetz zusammen. Helga Thoene hat uns mit ihrem auch hervorragend gestalteten Buch vor allem Bachs Ciaccona ein zweitesmal geschenkt, gleichzeitig aber auch ein Standardwerk über Bachs Gematrie geschaffen. Da die Ciaccona als girlandenartiges Variationenwerk viel mehr Raum für gematratische Künste offenhält als eine Fuge, rechne ich nicht damit, dass solcherlei auch in unserer Komposition zu finden ist. Völlig klar scheint aber, dass die «kleine» Gematrie unseres Werkes in der grossen der Ciaccona und anderer Werke ein festes Fundament hat.

Seite 292 enthält eine Kostprobe aus Thoenes Buch über die Ciaccona. Sie zeigt deren Beginn und mit ihm gleich Maria Barbara Bach, der sie als Denkmal gewidmet ist. Die Töne werden sowohl gezählt als auch nach den Tonbuchstabenwerten gewichtet. Die eine Auflösung erfolgt gematratisch auf den Namen der Verstorbenen, die andere, wunderbar passend, auf Psalm 119. Dazu wird, wie an späterer Stelle ausgeführt, der Anfang von «Christ lag in Todes Banden» zitiert: d-cis-d-f-g-f-e-d.

5. Eigenleistungen Bachs

Bei den vielen Anregungen, die uns die Literatur zur christlichen Zahlensymbolik geben kann, wird man immer prüfen müssen, welchen Traditionen Bach folgt und wo es Nüancierungen zu beachten gilt, durch welche eine Zahl bei ihm eine besondere Prägung oder Färbung erhalten hat. Dies gilt auch für das vorliegende Werk. Von der Ambiguität der Neun beispielsweise, die oft – aber längst nicht immer¹⁵ – als

14 Für ihre weiteren Bücher zu den *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato* s. Literaturauswahl.

15 Dante z.B. verbindet sie in seiner Vita nuova über die Lebensdaten mit seiner Beatrice und bringt sie in einen oszillierenden Zusammenhang mit den neun sich bewegenden Himmeln, was er alles auf die Dreifaltigkeit zurückführt. (30): ... «So stimmte nun die Zahl neun mit ihrem Wesen überein, damit uns offenbar werde, dass bei ihrer Geburt alle die neun sich bewegenden Himmel aufs vollkommenste zusammengewirkt hatten. Dies ist der eine Grund. Doch wenn man eingehender darüber nachdenkt, so ist – nach untrüglicher Wahrheit – sie selber diese Zahl neun gewesen. Dies sage ich

Unglückszahl oder mindestens als «unvollkommene Zahl unter der Zehn» angesehen wurde (*Meyer/Suntrup*, Sp. 581ff.; für Augustinus: *Mayer*, a.a.O., S. 428), ist bei ihm nichts zu sehen; sie scheint vielmehr durchaus positiv auf die Trinitätszahl 3 abgestimmt zu sein, was sich schon in den neun den Dreiklang umschreibenden Tönen andeutet, die an das Morgensternlied anklingen und in das Hauptthema des Präludiums hineinführen. Im Bereich der Zahlen 11–13 wird man bei der Suche nach ihren Bedeutungen «die Zwölfe» nie ganz vergessen dürfen: bald zeigt uns Bach zwölf, bald elf Jünger (Judas fehlt), bald umfasst der Kreis 13 Personen, weil Jesus mit ihnen ist, bald variiert die Zahl noch stärker (*Jansen*, *Bachs Zahlensymbolik*, S. 115: acht Jünger). Im Material von *Meyer/Suntrup* spielt bei den Deutungsmöglichkeiten der Zwölf die Zahl der Jünger/Apostel keine geringe Rolle, doch ist ihre Erweiterung durch den Hinzutritt Jesu zur Dreizehn nur schwach belegt. Bach schreibt also bisweilen eine Tradition nicht einfach fort, sondern baut auf ihr weiter, in unserm Fall, indem er die Dreizehn für einmal sogar durch den Hinzutritt des *Apostels Paulus* zu den Zwölfen erreicht. Auch ist im Vergleich zu den bei *Meyer/Suntrup* angeführten Literaturstellen bei Bach die Bedeutung der 49, die er auch im Vokalwerk im Zusammenhang der Inkarnation verwendet, wie es scheint, auf eine neue, höhere Ebene gehoben (s. S. 34, Anm. 26 mit Verweis auf *Smend*). Beim 39-tönigen Hauptthema des Präludiums greift er auf eine biblische Zahl zurück; dass er in ihr den in den Schlusstakten der Fuge auftretenden Weltenrichter sich ankündigen lässt, belegt sein theologisches Wissen und vor allem die Fähigkeit, diesem Wissen hinreissende musikalische Gestalt zu geben.¹⁶ In der Ausgestaltung der 25 in unserer Fuge geht er allem Anschein nach weitgehend eigene Wege (s. Abb. 39, Abb. 58 und S. 250).

Abb. 39 → S. 68

Abb. 58 → S. 94

6. Die vier Duette des dritten Teils der Klavierübung und die Zahlen 31 und 37

Überraschenderweise findet sich die markanteste Darstellung der 31 (PNC) nicht im Crucifixus der h-Moll-Messe, wo ich vergeblich nach ihr suchte, sondern in einem Instrumentalwerk Bachs: den vier Duetten aus dem Dritten Teil der Klavierübung. Es ist hier über die *Trouvaille Gerhard Friedemanns* zu berichten. Friedemann («Bach zeichnet das Kreuz», 1963)¹⁷ fiel auf, dass in den vier durch die Tonartenfolge miteinander verbundenen Duetten die zweite Stimme in sehr unterschiedlichen Abständen einsetzt, nämlich nach 15, 13, dann schon nach 3 und schliesslich erst nach 48 Tönen – und er löst das Ganze gematrisch auf! Die ersten drei Male reicht ein einzelner Buchstabe aus: zuerst ein P, dann das N, dann das C: Pro Nobis Crucifixus. Die 48 des vierten Kanons ergeben schliesslich ein ganzes Wort: das ihm mit seinem Zahlenwert vertraute INRI. Seine Darstellung:

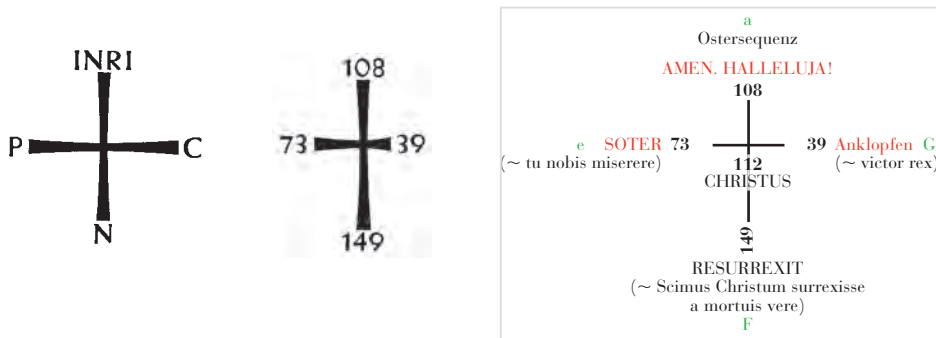
als ein Gleichnis und verstehe es also: Die Wurzel aus neun ist drei, weil diese Zahl ohne jede andere mit sich selbst vervielfacht neun ergibt, so wie wir deutlich sehen, dass drei mal drei neun sind. Wenn also die Drei durch sich selber die Neun bildet und wenn der Schöpfer der Weltwunder die Dreizahl in sich schliesst, nämlich Vater, Sohn und den heiligen Geist, welche drei in einem sind, so wurde diese Frau von der Zahl neun begleitet, damit uns offenbar werde, sie selber sei neun, das heisst ein Wunder, dessen Wurzel allein die herrliche Dreifaltigkeit ist.» Das alles meisselt Dante jedoch nicht in Stein, sondern fügt – lächelnd? – hinzu: «Vielleicht wäre für tiefer Denkende darin noch ein tieferer Grund enthalten. Was ich dargelegt habe, ist meine Ansicht, die mir am meisten zusagt.» Dante Alighieri, *Vita nuova*. Das neue Leben [Übersetzung Hanneliese Hinderberger], Sammlung Klosterberg, Europäische Reihe, Basel (Benno Schwabe) 1947.

16 Vgl. weiter unten die brillante Parallele in den vier Duetten aus dem Dritten Teil der Klavierübung und zuvor schon die Darstellungen der 39 als erhaltene Schläge (Matthäuspassion) und als Anklopfen des Weltenrichters («Nun komm, der Heiden Heiland»).

17 Das hübsche Büchlein *Gerhard Friedemanns* dürfte schwer auffindbar sein, da es sich um einen Privatdruck handelt. Ich stelle es Interessenten gerne zur Verfügung.

Die Anfänge der vier Duette,
wiedergegeben nach Friedemann,
«Bach zeichnet das Kreuz»

Friedemann ordnet sein Resultat zu einem Kreuz, setzt das INRI an dessen Kopfende und erhält das linke Diagramm. In einem nächsten Schritt setzt er für die Buchstaben die Taktumfänge der betreffenden Duette ein und gewinnt das Diagramm rechts:



siehe kleingedruckten Text
(rot: meine Ergänzungen)

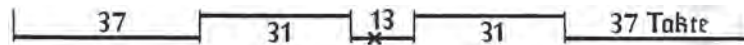
Und wieder greift das Zahlen-Alphabet: 73 + 39 ergibt 112, die ihm bekannte Zahl für CHRISTUS, die am Fussende des Kreuzes befindliche Zahl 149 lässt sich, wie Friedemann erkennt, als RESURREXIT, er ist auferstanden, auflösen. Das PNC, das INRI, CHRISTUS und das RESURREXIT, alles ist vereint in diesem Kreuz. Die Gesamtlänge der vier Duette beläuft sich, das kommt noch dazu, auf 369 Takte, welche Zahl Friedemann, ebenfalls nach einem bekannten Verfahren, unmittelbar aus dem Zahlenbild deutet (S. 16): «In den Evangelientexten der Kreuzigung werden drei Zahlwörter genannt, die im Zusammenhang mit der Tageszeit stehen. Sie decken sich in bedrängender Weise mit den Ziffern unserer Gesamttaktzahl: Um die 3. Stunde geschah die Kreuzigung, und die 6. Stunde brachte eine Finsternis über das ganze Land, die bis zur 9., der Todesstunde Jesu, anhielt.»

Ein paar Lücken bei Friedemann schliessend, möchte ich annehmen, dass das *rechte Kreuz antithetisch zum linken als Siegeskreuz* zu lesen ist. Die 149 (gematrisch: resurrexit) wird von der 108 (gematrisch: Amen. Halleluja) überwölbt. Dies sind die Schlussworte der Sequenz «Victimae paschali laudes» vom Ostersonntag. Die Schlusstrophe lautet: Scimus *Christum surrexisse* / A mortuis vere: / Tu nobis, victor Rex, / Miserere. / *Amen. Alleluja.* – Die sich zur 112 (gematrisch: *Christus*) zusammenfügenden Zahlen 73 und 39 auf dem *Kreuzbalken* haben jede auch eine eigenständige Bedeutung. Die 39 bezieht sich auf die 39 Schläge der Geißelung, die der Heiland vor der Kreuzigung erhielt und die nun in Verbindung mit dem resurrexit zum *Siegeszeichen* werden. Die 73 bedeutet dazu passend den Heiland, gematrisch als *soter* (griech./lat. für *Heiland*) gelesen. * Das Rezitativ aus der Kantate BWV 78 «Jesu, der du meine

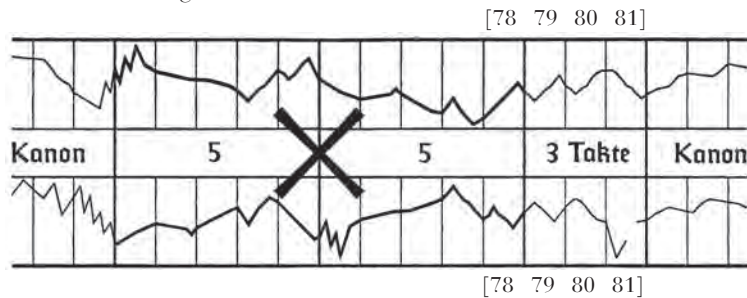
* Der Ehrentitel σωτήρ für Jesus Christus ist schon im griechischen NT belegt. Er wird lateinisch i.d.R. mit *Salvator*, deutsch mit *Heiland* übersetzt: Lk 2,11 Joh 4,42 Apg 5,31 Phil 3,20 2Tim 1,10 Tit 1,4 2Petr 1,1 1Joh 4,14. Das griechische Wort ist aber auch direkt ins Lateinische übernommen worden: sōtēr, sōtēris m (griech. Fremdwort) Retter, Heiland. So lesen wir es z.B. auf der Goldenen Altartafel von Basel.

Seele» stellt den Zusammenhang her: «Die Wunden, Nägel, Kron und Grab / Die *Schläge*, so man dort dem *Heiland* gab / Sind ihm nunmehr *Siegeszeichen* / Und können mir verneute Kräfte reichen.» – Ganz ähnlich verfährt Bach, wenn er in der Matthäuspassion die Schläge, in der Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» das Anklopfen des Weltenrichters mit dem gleichen Mittel darstellt: 39 Akkordschlägen des Orchesters, einmal als Hinnahme der Schläge, das anderemal als aktives Anklopfen verstanden und orchestriert: s. S. 26 und 28. Das sich in der Anlage der vier Duette manifestierende Kreuz ist daher zufolge der zwei Lesemöglichkeiten *zugleich* ein *Passions-* und ein *Auferstehungs- oder Siegeskreuz*, gewiss ein würdiger Vor-Abschluss der mit der mächtigen Trinitatisfuge endenden Sammlung. (Vor diesem Hintergrund sind Deutungen der vier Duette auf die vier Himmelsrichtungen, auf die vier Jahreszeiten oder die vier Elemente wohl keine Treffer ins Schwarze.)

Auf die Faktur der einzelnen Duette geht Friedemann kaum ein.¹⁸ Doch erfasst er gerade die Siebenunddreissig, um die es in unserm Zusammenhang neben der Einunddreissig vor allem geht, wieder sehr klar. Vor allem ist es die «architektonische Anlage» des zweiten Duetts, die in einer prächtigen Symmetrieform unsere Zahlen 37 und 31 und wieder 31 und 37 um die Dreizehn, die die Mitte einnimmt, gruppiert. Friedemann zeichnet die Anlage wie folgt auf (S. 25):



Sein Kommentar: «Schon durch die «da-capo-Wiederholung» der 37 Takte langen Einleitung am Schluß des Stückes ist eine Symmetrie erreicht. Der eingerahmte, 75 Takte zählende Mittelteil ist aber wiederum dreigeteilt. Die beiden äußeren Abschnitte mit je 31 Takten und gleicher Stimmführung sind strenge Kanonführungen mit dem zeitlichen Abstand einer viertel Note, und lenken dadurch die Aufmerksamkeit noch deutlicher auf die wiederum eingerahmten 13 kanonfremden Takte, die das symmetrische Kernstück des ganzen Duetts bilden. In diesem Raum zeigt die Architektur folgendes Bild:



In den ersten 5 Takten spielt die Unterstimme das Thema des Duetts in der Grundform. Zur gleichen Zeit trägt die Oberstimme erstmalig ein Motiv vor, dessen auffallendste Figur eine abwärtslaufende chromatische Linie ist. In den nächsten 5 Takten tritt genau ab Taktstrich ein völliger Wechsel ein. Jetzt spielt die Oberstimme das Grundthema, und zwar in der Umkehrung; es ist die einzige im ganzen Duett. Von der Unterstimme wird jetzt ebenfalls die Umkehrung des vorher in der Oberstimme neu gebrachten Motivs dazugespielt. Verbindet man nun in Gedanken die sich jeweils diagonal gegenüberliegenden verwandten Motive, so entsteht eine Kreuzfigur. Diese visuell empfundene Form ist unter dem Namen Andreas-Kreuz bekannt.»

Nach einem Blick auf weitere kreuzweise Stimmvertauschungen in den Duetten und dem Hinweis, dass diese Gestaltungsform als «kontraststärkste und umfassendste Wechselbeziehung» dem zweistimmigen Satz vorbehalten sei (vgl. als seltene Ausnahme Anhang 4), kommt Friedemann etwas gar pauschal¹⁹ darauf zu sprechen,

18 Viel differenzierter demgegenüber die Einzelanalysen von Gerd Zacher, Zur Interpretation der vier Duette aus dem Dritten Theil der Clavier Übung, in: «Bach gegen seine Interpreten verteidigt», Musik-Konzepte 79/80, München (edition text + kritik) 1993.

19 Die von Friedemann vielleicht anvisierten, aber nicht erwähnten Sexten (.. des-es-f-g-as-b .. e-f-g-as-b-c .. f-g-as-b-c-des) stehen in Moll statt in Dur – können das «richtige» Auferstehungssexten sein? Typisch sind sie jedenfalls nicht.

warum in der 13-taktigen Mitte des zweiten Duetts der Stimmentausch nicht genau symmetrisch erfolgt (S. 26/27): «Warum aber hat Bach die symmetrische Kreuzfigur im Symmetrie-Kernstück nicht auch tatsächlich in den symmetrischen Schnittpunkt des Duetts gesetzt, sondern die Figur noch um 3 Takte nach rechts verlängert? Daß dadurch das Zentralstück des Duetts auf die Länge von 13 Takten, dem Symbol für Christus, gebracht wird, reicht als Erklärung nicht aus; die Kreuzhälften hätten ebenso gut je 6 1/2 Takte umfassen können. Außerdem hätten die 3 Takte, die sich aus Elementen der Kreuzfigur zusammensetzen, nicht unbedingt dahinter stehen müssen. Wir stoßen hier auf das Zentrum Bachscher Theologie und Frömmigkeit; Johann Sebastian Bach konnte das Kreuz nur im Licht des folgenden Ostersonntags sehen: «Am dritten Tage wieder auferstanden.» Diese Deutung der 3 erscheint hier besonders zutreffend, da das 2. Duett eine Taktzahl aufweist, die nach dem Zahlenalphabet das Wort *resurrexit* (wieder auferstanden) bedeuten kann.»²⁰

Anwendung auf unsere Fuge: Die vier Duette insgesamt dürfen wohl als ein Hauptbeleg für die Einunddreissig als Symbolzahl für das PNC angesehen werden. Das zweite Duett bildet einen weiteren Beleg für die Einunddreissig als Symbolzahl für das PNC, dokumentiert aber auch die Siebenunddreissig als Symbolzahl für das XP. Denn was das zweite Duett zeigt, ist eine Mitte mit dem Christuskreuz (Stimmenvertauschung) und der Christuszahl; ist eine erste Schale um diese Mitte mit dem PNC; ist schliesslich – was denn sonst? – eine zweite Schale mit dem bestens dazu passenden Christusmonogramm, das als Siegeszeichen zu deuten ist, als «Sinnzeichen für das Ganze des Heilsgeschehens und Standarte des siegenden Königs».²¹ Dies wird noch unterstrichen durch die Gesamtanzahl der Takte, die das *resurrexit* ausdrückt. Bei fünfgliedriger Anordnung vereinigen sich im zweiten Duett die beiden Aussenglieder mit der Dreizehn des Zentrums überdies zur Zahl 87, dem dreifachen SDG. Die sehr ähnliche Verwendung der Zahlen 31 und 37 im Orgelwerk und in unserer Fuge (Abb. 55, wenn auch weniger spektakulär), zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Kompositionen, weist darauf hin, dass sie in Bachs Zahlendenken feste Grössen darstellen dürften.

Abb. 55 → S. 90

20 Zacher, a.a.O. deutet ganz anders. Ausgehend von einem Konzept, das «versuchsweise» die vier Duette als Morgengebet, Abendgebet, Gebet vor Tisch und als Danksagung nach dem Essen zu fassen sucht – er führt Gründe dafür an –, gliedert er das zweite Duett in 37 + 75 + 37 Takte, fasst also die 31 + 13 + 31 der Mitte in der 75 zusammen. Hier *springt* er zu Weinreb über (S. 152) und deutet diese Zahl in hebräischer Gematrie auf das Wort für «Nacht» aus. Die äusseren 2 × 37 Takte, die eigentlich als Gegensatz dazu den hellen Tag zeigen müssten, nimmt er in der Bedeutung zurück durch den Hinweis, dass die Zahl 37 [hebr.] z.B. Abel, wörtlich «Hauch» oder «Nichtigkeit», bedeute, weswegen der Mittelteil wichtiger oder bestimmender sei als der aufgespaltene Rahmenteil. Damit wird für ihn der Weg frei zum Abendgebet: «Wenn dieses Stück ein Abendgebet sein sollte, so liegt hier mehr Gewicht auf dem Teil unter der Ziffer 75 als auf den beiden Teilen unter der Ziffer 37. Überlieferte Abendgebete (oder Liedertexte) haben dementsprechend meist folgende Gliederung: Lob und Dank für den abgelaufenen Tag, dann Bitte um Beistand und Schutz durch die kommende Nacht hindurch, «auf daß wir am Morgen dich wiederum preisen mögen» (wie es in einer Collecte der Complet heißt). Ein solches Abendgebet enthält drei Gedanken, davon einen aus aktuellem Anlaß im Zentrum.» Der recht verschlungene Weg Zachers mit seinem überraschenden *Exkurs* in die *Gedankenwelt Weinrebs* scheint mir nicht annähernd so überzeugend zu sein wie die geradlinige Deutung Friedemanns. Vor allem fragwürdig ist aber das Resultat: Die für Bach bedeutsamen Zahlen 13 (eine Christuszahl) und 31 (PNC) werden in einer hebräischen 75 zum Verschwinden gebracht und die 37 wird in die Bedeutungslosigkeit abgedrängt. Dabei wären gerade die beiden Zahlen 31 und 37 weiterhin auf ihre Wirksamkeit in Bachs Werk zu beobachten. Weinrebs Zahlendenken lässt sich nicht unbesehen auf Bach übertragen.

21 Rietschel, S. 71. Rietschel bezieht diese Aussage zwar zunächst allgemein auf das Kreuz, fügt aber erklärend bei: «Mit Recht ist immer wieder auf den Quellort des Christusmonogrammes und Siegeskreuzes im Labarum Konstantins hingewiesen worden, die diesen Zusammenhang besonders deutlich machen. Dieses Zeichen tritt auf den Sarkophagen der frühen Christenheit auf. Das Sinnzeichen ist hier wie im liturgischen Gebrauch Repräsentant Christi und seiner Herrschaft. ... Aus dem Grabe aufsteigend, erhebt sich das Zeichen, und mit ihm wird der Herrschaftsanspruch Christi aufgerichtet.»

Anhang 2

Zahlenalphabete

1. Das hebräische Alphabet und seine Zahlenwerte

א	Alef	= 1	ל	Lamed	= 30	Das Alef (Zahlenwert 1) ist in der Umschrift mit ' (Spiritus lenis) wiedergegeben. Es ist ein praktisch unhörbarer Konsonant, mit dem ein nachfolgender Vokal angestossen wird.
ב	Bet	= 2	מ	Mem	= 40	
ג	Gimel	= 3	נ	Nun	= 50	
ד	Dalet	= 4	ס	Samech	= 60	
ה	He	= 5	ע	Ajin	= 70	
ו	Waw	= 6	פ	Pe	= 80	
ז	Zajin	= 7	צ	Sade	= 90	
ח	Chet	= 8	ק	Kof	= 100	
ט	Tet	= 9	ר	Resch	= 200	
י	Jod	= 10	ש	Schin, Sin	= 300	
כ	Kaf	= 20	ת	Taw	= 400	Die (fakultativen) Zeichen für die Vokale sind in den nachfolgenden hebräischen Wörtern weggelassen.

Beispiele aus unserem Text:

דוד	D ^v d	4-6-4 = 14 ¹
רוח	ru ^a ch	(Wind, Hauch, Geist) 200-6-8 = 214
יהוה	JHWH	(Jahwe) 10-5-6-5 = 26 ²
חסד	ch ^s d	(Güte) 8-60-4 = 72 ²
אמת	· ^m th	(Wahrheit) 1-40-400 ³
אמן	· ^m n ^a	(Glaube) 1-40-50 ³
אמן	· ^m n	1-40-50 ³

Vgl. ergänzend (Georges Ifrah, S. 337):

אחד	· ^{ch} d	(echad, Einer)	1-8-4 = 13	} 26 : Jahwe (s.o.)
אהבה	· ^h v ^a h	(ahavah, Liebe)	1-5-2-5 = 13	

Jahwe, der «Eine», ist der Gott der Liebe

1 s. vorne S. 33.

2 Lässt man den (unaussprechlichen und beim Lesen durch adonaj, Herr, ersetzten) Gottesnamen zum Schem ajin-beth (Name siebzig-zwei) anwachsen (s. S. 35, Anm. 27), so zeigt sich ein Zusammenhang zu «chesed», Güte, Liebe, Gnade (Weinreb, S. 71), womit Gott wie im NT umschrieben ist, jedoch mit einer Begründung schon über die Sprache selbst und ihre Zahlen.

3 s. vorne S. 183. Zu Glaube und Wahrheit vgl. Weinreb, S. 156: «Das Wort für «Glaube» oder «Vertrauen» ist jedoch eine höhere Formstufe des Wortes für die beweisbare Wahrheit. An Stelle der 1-40-400 steht die Formel 1-40-50, welche ja die Realisierung in der kommenden Welt, dem folgenden Tag angibt. Glaube geht über diese Welt hinaus, in den achten Tag, und verbindet ihn mit unserer Welt.» S. 374: «Die Struktur von «Glauben», «emuna», im Stamm 1-40-50 zeigt an, daß der Glaube über den Begriff der «Wahrheit», «emeth», 1-40-400, die mit der 4 endet, noch hinausgeht. Der Glaube, der mit der 50 als Schlußbuchstaben in die Welt des achten Tages tritt, ist deshalb grundlegend, weil durch ihn die Einheit der Gegensätze verwirklicht wird. Er verbindet das Wissen vom Wesentlichen mit der äußeren Realität.»

2. Das griechische Alphabet und seine Zahlenwerte

A Alpha	= 1	Ξ Xi	= 60
B Beta	= 2	Ο Omikron	= 70
Γ Gamma	= 3	Π Pi	= 80
Δ Delta	= 4	Ϟ Koppa	= 90
Ε Epsilon	= 5	Ρ Rho	= 100
Ϝ Digamma	= 6	Σ Sigma	= 200
Z Zeta	= 7	Τ Tau	= 300
H Eta	= 8	Υ Ypsilon	= 400
Θ Theta	= 9	Φ Phi	= 500
I Iota	= 10	Χ Chi	= 600
K Kappa	= 20	Ψ Psi	= 700
Λ Lambda	= 30	Ω Omega	= 800
M My	= 40	Ϻ Sampi	= 900
N Ny	= 50		

Ohne Digamma, Koppa und Sampi, die sich nur als Zahlenwerte erhalten haben, insgesamt 24 Buchstaben

Beispiele aus unserem Text:

$$ΑΔΑΜ = 1 + 4 + 1 + 40 = 46$$

$$ΙΗΣΟΥΣ = 10 + 8 + 200 + 70 + 400 + 200 = 888$$

(Jesus)

$$ΙΗ = 10 + 8 = 18$$

(Jesus, Monogramm)

$$ΤΙΗ = 300 + 10 + 8 = 318^{4,5}$$

Mit dem Zahlenwert 801 gehört auch die Geisttaube (Peristera) zu den beiden A+Ω Gottes und Christi (je 801).

A & Ω	Π	Ε	Ρ	Ι	Σ	Τ	Ε	Ρ	Α
1 800	80	5	100	10	200	300	5	100	1
= 801									= 801

4 Vgl. dazu Meyer/Suntrup, Sp. 828: «Die Zahl 318, biblisch belegt durch die 318 Gefolgsleute Abrahams (Gen 14,14), ist das wichtigste Paradigma für die Beziehung zwischen Zahlenwert und Buchstabendeutung in gematrischer Exegese. Schon der apokryphe Barnabasbrief (Ps. Barn., Ep.9,3) aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts bemerkt, daß die griechischen Ziffern ΙΗ (= 18) die Anfangsbuchstaben des Namens Jesu bilden und die Ziffer Τ (= 300) auf das Kreuz hinweist, – eine Deutung, die vor allem Ambrosius mehrfach aufgreift und der weiteren exegetischen Tradition vermittelt. Ambrosius ist es auch, der diese Auslegung mit der Anzahl der Teilnehmer am Konzil zu Nizäa verbindet und so gleichzeitig eine typologische Beziehung zwischen den Gefolgsleuten Abrahams und den Streitern Gottes beim Konzil erstellt.»

5 In Klammer sei beigelegt, dass die jüdische Deutung der christlichen keineswegs nachsteht. Ich entnehme sie Georges Ifrah, Universalgeschichte der Zahlen, S. 337: «Das Baraita der 32 Regeln aus der Haggada (hermeneutische Regeln zur Interpretation der Thora) gibt folgende Erklärung (Baraita, Regel 29; Scholem 1971/72): Die 318 erwähnten Männer sind niemand anderes als Elieser selbst; Abraham besiegte seine Feinde nur mit Hilfe des Elieser, seines getreuen Knechtes, der sein Erbe zu werden bestimmt war und dessen hebräischer Name «in Gott ist meine Hilfe» bedeutet. Zur Untermauerung dieser These werden der Name Elieser und die Anzahl der Knechte miteinander gleichgesetzt, da der Zahlenwert des Namens Elieser 318 ist:

אליעזר

200 7 70 10 30 1
ELIESER

318

»

3. Das traditionelle Zahlenalphabet Bachs:

A = 1	N = 13	Beispiele: <hr/> BACH = 14 SDG = 18 + 4 + 7 = 29 J.S.B. = 9 + 18 + 2 = 29 CREDO = 3 + 17 + 5 + 4 + 14 = 43 ⁶ HERR = 8 + 5 + 17 + 17 = 47 INRI = 9 + 13 + 17 + 9 = 48 JOHANN SEBASTIAN BACH = 158
B = 2	O = 14	
C = 3	P = 15	
D = 4	Q = 16	
E = 5	R = 17	
F = 6	S = 18	
G = 7	T = 19	
H = 8	UV = 20	
IJ = 9	W = 21	
K = 10	X = 22	
L = 11	Y = 23	
M = 12	Z = 24	

Eines der vielen Beispiele von Siegmund Helms, ‹Zahlen in J.S. Bachs Matthäus-Passion›, für die Verschlüsselung ganzer Sätze (‹Musik und Kirche› 1970, S. 23):

Nr. 36: Arie und Chor („Ach! nun ist mein Jesus hin“ / „Wo ist denn dein Freund hingegangen“)

Der gesamte vom Solisten vorgetragene Text lautet:

„Ach, nun ist mein Jesus hin. Ist es möglich, kann ich schauen? Ach! mein
 12 56 46 39 70 30 46 23 69 37 20 68 12 39
 Lamm in Tigerklauen! Ach! wo ist mein Jesus hin? Ach! was soll ich der Seele
 36 22 117 12 35 46 39 70 30 12 40 54 20 26 44
 sagen, wenn sie mich wird ängstlich fragen:“ = 1524
 44 52 32 32 51 94 49

Chor und Orchester (ohne Basso Continuo) singen und spielen in Nr. 36 insgesamt genau 1524 Töne! Sie seien im folgenden noch einmal im einzelnen aufgeführt: Flöten und Oboi d'amore (372) + 2 Violinen (355) + Viola (344) + Sopran (97) + Alt (114) + Tenor (127) + Baß (115) = 1524.

Keine der hier gebrauchten Zahlen ist einzeln gesehen als Symbolzahl eingesetzt, die 70 sowenig wie die 46, 39, 30, 23 und alle andern. Im Ganzen aber besteht wegen der Textverschlüsselung eine einzigartige Verbindung von Text und Musik, welche Bachs Musik zur Verkünderin des Wortes macht.⁷

⁶ Ich bin der Zahl im A-Dur-Werk nicht begegnet. Vgl. zu ihr aber Smend, Kirchen-Kantaten, S. III.20 und IV.13.19 sowie Rilling, S. 31 (mit weiteren interessanten Ausführungen). Zur 3 x 43 vgl. S. 36.

⁷ Das Wissen um solche Satzverschlüsselungen bietet natürlich auch einen praktischen Aspekt, indem es unsere Kenntnis über Schlüsselzahlen im Instrumentalwerk Bachs erweitern kann. Die Frage, ob Bach im Wohltemperierten Klavier beispielsweise mit einer 70 überhaupt Jesus meinen kann, wird man dank Verschlüsselungen wie der obigen mit grösserer Sicherheit bejahen können, als wenn es an jedem Anhaltspunkt für Bachs Vorgehensweisen fehlte.

4. Gematrische Spielereien: Das Tier mit der Zahl 666

Off 13,18 stellt uns vor ein gematrisches Problem: «Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tieres; denn es ist die Zahl eines Menschen, und seine Zahl ist sechshundertsechszig.» Wer ist es, der der vorangegangenen düsteren Beschreibung des Antichrists entspricht?

Die klassische Antwort: Es ist *Kaiser Nero*, der blutrünstige Christenverfolger, dem die zweifelhafte Auszeichnung gebührt. Um das aufzuzeigen, wird hebräische Gematrie bemüht. Damit die Sache aufgeht, wird dem Namen Nero ein n zugesetzt und das ur-römische Wort Caesar hebräisch geschrieben:

R	S	K		N	O	R	N
ר	ס	ק		נ	ו	ר	נ
666 =	200	60	100	50	6	200	50

Ein weiterer Kandidat aus der römischen Geschichte ist *Kaiser Diokletian*, der sich bei allen sonstigen Verdiensten um das römische Reich ebenfalls durch Christenverfolgungen hervortat. Sein mit lateinischen Buchstaben geschriebener Name – vor der Kaiserwahl Diocles – ergibt unter Berücksichtigung der Buchstaben, die gleichzeitig Ziffern waren, dieselbe Zahl:

D	I	O	C	L	E	S	A	V	G	V	S	T	V	S
500	1		100	50				5		5			5	
= 666														

Mit dem gleichen Verfahren waren es dann die Anhänger Luthers, die den (angeblich?) auf der päpstlichen Tiara zu lesenden Satz *Vicarius Filii Dei* (Stellvertreter des Sohnes Gottes) in das Zeichen des Tieres ummünzten:

V	I	C	A	R	I	V	S	F	I	L	I	I	D	E	I
5	1	100			1	5			1	50	1	1	500	1	
= 666															

In seinen *Numerorum Mysteria* (Bergamo 1599) tat es ihnen *Petrus Bungus* gleich und identifizierte Martin Lutherus mit dem Tier. Luthers Name wurde dabei zu Luthera verändert und der Buchstabe I seines Vornamens mit 1 statt mit 9 wiedergegeben:

M	A	R	T	I	N	L	U	T	H	E	R	A
30	1	80	100	1	40	20	200	100	8	5	80	1
= 666												

Bungus verwendet lateinische Buchstaben, fährt jedoch wie die Hebräer und die Griechen nach Erreichen der Zehn mit Zehnern und nach Erreichen der Hundert mit Hundertern fort, also:

A	B	C	D	E	F	G	H	I/J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U/V	W	X	Y	Z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	200	300	400	500	600

In Buch 9, Kap. 19 von Tolstois *Krieg und Frieden* hat auch *Napoleon* mit einer kleinen Nachhilfe (le statt l') die Aufnahme in die Menagerie von Off 13,18 geschafft:

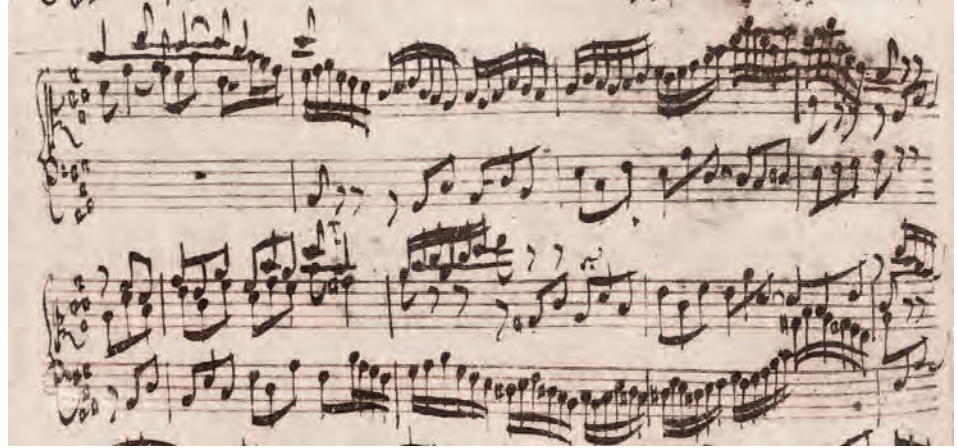
L	E	E	M	P	E	R	E	U	R	N	A	P	O	L	E	O	N
20	5	5	30	60	5	80	5	110	80	40	1	60	50	20	5	50	40
= 666																	

Gezählt wie bei Petrus Bungus, nach T = 100 folgt jedoch U = 110, V = 120, W = 130, X = 140, Y = 150, Z = 160.

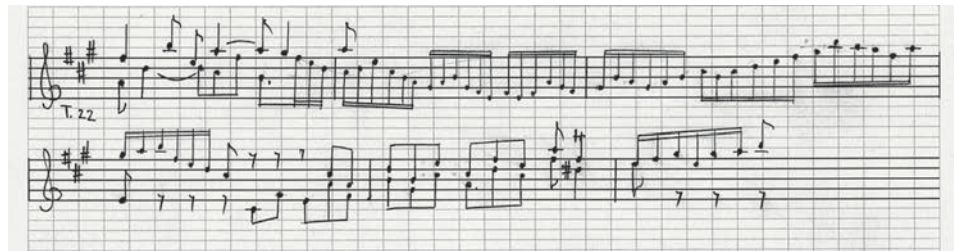
Anhang 3

Die Takte 23–26 der Fuge: Zum «Urtext der Neuen Bach-Ausgabe»

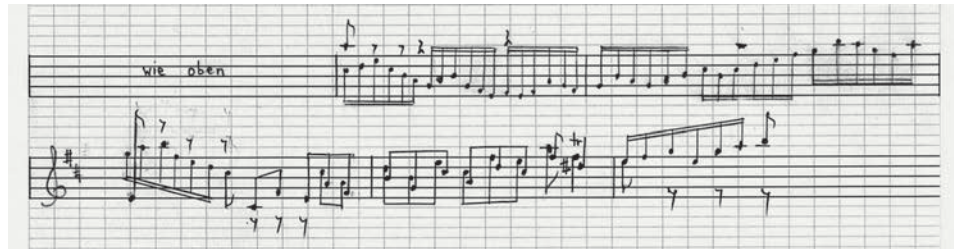
Faksimile



Henle-Verlag
Hg. Otto von Irmner



Neue Bach-Ausgabe
Hg. Alfred Dürr



Im Gegensatz zum Faksimile und zur originalgetreuen Wiedergabe im Henle-Verlag legt Dürr als Herausgeber des WK in der «Neuen Bach-Ausgabe» bei Bärenreiter die Stimmelage der Sechzehntelkette als Alt fest, am Anfang durch Pausen, später durch eine aufwendige «Umstielung». Damit ist dem Erfordernis musikalischer Logik Genüge getan, aber der Reiz von Bachs offener Schreibweise geopfert. Bach lässt uns doch diesen «Alt» von seiner Lage her hören, als wäre er ein Sopran, und «legalisiert» ihn am Schluss auch als Sopran, indem er ihm nach Ablauf der Pausen in Takt 25 die höchste Lage zuweist. Dieser Sopran stösst mit seinem Anfangs-fis an den Himmel an, wo er von einem Himmelsopran das Geist-gis und das Gottes-a des «Vom Himmel hoch, da komm ich her» übernimmt. Es ist dies die inspirierte Art, wie Bach das «descendit de caelis» des Glaubensbekenntnisses ausdrückt. Und wenn sich im Weihnachtstakt die Inkarnationsbewegung vollendet und dem Weihnachtskind von der

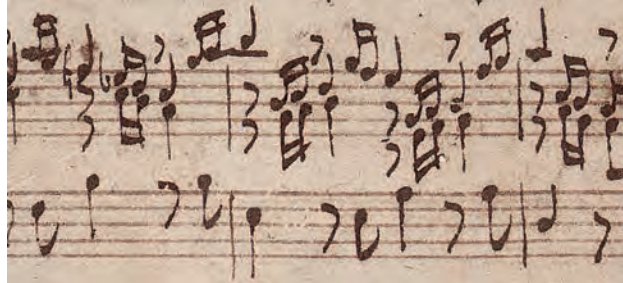
Erde aus das «Nach dir, Herr, verlangst mich» entgegönt, muss auch dies im Sopran geschehen, sonst spielt sich alles in der falschen Region ab. Ich halte daher Dürrs Korrektur nicht für berechtigt und frage mich überhaupt, ob das Streben nach einer logischen Stimmführung eine derart schwerwiegende Korrektur an einem autographen Text rechtfertigt. Jedenfalls für das A-Dur-Werk verdient daher m.E. der «apokryphe» Urtext des Henle-Verlages den Vorzug vor dem offiziellen «Urtext» der Neuen Bach-Ausgabe.¹

1 Im allgemeinen wird man jedoch Dürr zustimmen, wenn er in seiner Edition Wert auf eine übersichtliche Stimmführung legt. Er formuliert das Prinzip im Vorwort wie folgt: «Die Wiedergabe der Fugen ist um größtmögliche Klarheit in der Darstellung des Stimmenverlaufs bemüht. Bach selbst gibt hier an kritischen Stellen (Stimmkreuzungen, Pausen) oft wertvolle Hilfen; ebenso häufig bleibt das Gemeinte aber auch mehrdeutig. Als Mittel zur Klarstellung der Stimmlagenidentität dienen in unserer Ausgabe insbesondere
a) die Behaltungsrichtung und eine möglichst konsequente Einzelbehaltung im polyphonen Satz,
b) die Vervollständigung der Pausensetzung (in Kleinstich),
c) einige gestrichelt hinzugefügte Stimmweiser.»

Anhang 4

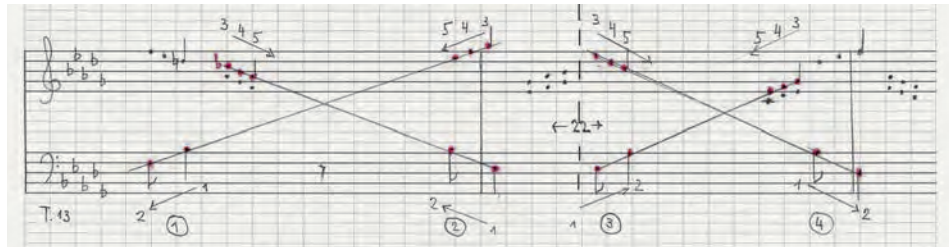
Die x(Chi)-förmigen Kreuze des b-Moll-Präludiums

Faksimile, Takt 13/14



In perfekt aufeinander abgestimmten Bewegungen erscheint zweimal das Chi-förmige Kreuz. Für jedes der beiden werden insgesamt 22 Noten benötigt (Leidenszahl):

«Sehlfilfe»



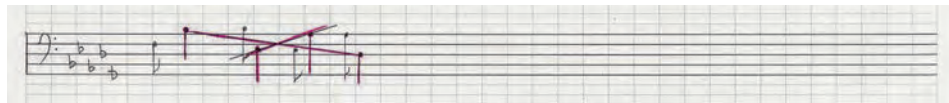
Die rot ausgezeichneten Noten ergeben nicht weniger als viermal das Fugenthema in verschiedenen Lagen (in ④ mit einer kleinen Abweichung):

Spielarten des Fugenthemas



Die Viertel (und auch die Achtel) im Bass des Präludiums sind wieder zu einem Kreuz verbunden.

Zusätzliche Verkreuzung im Bass



Anhang 5

Konkordanz zur unterschiedlichen Psalmenzählung in der Lutherbibel und in der Vulgata

Lutherbibel (=hebr. Urtext):	Vulgata (=Septuaginta):	Differenz:
Ps. 1,1-9,21	Ps. 1,1-9,21	-
Ps. 10,1-114,8	Ps. 9,22-113,8	1
Ps. 115,1-116,9	Ps. 113,9(1)-114,9	2
Ps. 116,10-147,11	Ps. 115,10-146,11	1
Ps. 147,12-150,6	Ps. 147,12-150,6	-

Wiedergegeben aus: D.Martin Luther, Die gantze Heilige Schrift (dtv text-bibliothek), Bd. 3, S. 277*

Abbildungsverzeichnis

Teil 1

Abb. 1	Das erste Präludienthema	17
Abb. 2	Äusserungen des ersten Präludienthemas in der Fuge	17
2a	Abgewandelte Köpfe des ersten Präludienthemas in der Fuge	
2b	Ableitung des Kernmotivs der Sechzehntelbewegung der Fuge aus dem zweiten Teil des ersten Präludienthemas	
Abb. 3	Das zweite Präludienthema und das «Nach dir, Herr, verlangst mich» der Kantate Nr. 150	18
Abb. 4	Das dritte Präludienthema und seine Abhängigkeit vom ersten	20
Abb. 5	Das zweite Präludienthema in seiner Abhängigkeit vom ersten	20
Abb. 6	Zusammenwirken von Glaube und Liebe.	20
Abb. 7	Das erste Zwischenspiel	21
Abb. 8	Das zweite Zwischenspiel	21
Abb. 9	Zwischenspiele der «Fantasia super Komm, Heiliger Geist»	22
Abb. 10	Nachspiel des Präludiums	23
Abb. 11	Bauplan des Präludiums	24
Abb. 12	«Nun komm, der Heiden Heiland»: Anklopfen Christi (Off 3,20)	26
Abb. 13	Matthäuspassion: «Mein Jesus schweigt»	28
Abb. 14	Golgatha	31
Abb. 15	Die Zahl 42: Stammbaum Jesu nach Matthäus	32
Abb. 16	Phase 6 und Nachspiel des Präludiums nach dem Faksimile	36

Teil 2

Abb. 17	Normalgestalt des Fugenthemas	39
Abb. 18	Präludienkopf und Fugenthema – ein Geschwisterpaar	41
Abb. 19a	Das Glaubensthema des Präludiums als Krebs der ersten sieben Töne des Fugenthemas	41
19b	Abwandlungen des Glaubensthemas in der Fuge	41
19c	Der Glaube als Diener «zweier» Herren	42
Abb. 20	Das Pfingstkreuz	45
Abb. 21	Ein unvermuteter Kanon	46
Abb. 22	Das Osterkreuz	47
Abb. 23a	Das Thronen Christi	48
23b	Signalmotive ähnlicher Art in der Fuga XII der Kunst der Fuge	48
Abb. 24	Skizze des Kreuzes der Takte 23–28	50
Abb. 25	Erstauftreten des Gegensatzes	51
Abb. 26	Zweitauftreten des Gegensatzes	53
Abb. 27	Themeneinsätze 10 und 14, insgesamt 33 Töne	55
Abb. 28	Zentrum des Kreuzes mit den enggeführten Einsätzen 11–13, dem versteckten Präludienkopf und auffälligen Abschlussstönen	55
Abb. 29	Der Übergang zum Inkarnationsmotiv und die durch ihn eröffneten Hörmöglichkeiten	57
Abb. 30	Heiliggeist-Motive	57
Abb. 31	Ausgewählte Beispiele für Bachs Ausgestaltung der Vorstellung «Vom Himmel hoch, da komm ich her»	58f.
Abb. 32	Descendere de caelis («Vom Himmel hoch, da komm ich her»)	59
Abb. 33	Maria nach Lk 1,46: «Magnificat anima mea Dominum», 1. Satz aus dem Magnificat, ältere Fassung: Es-Dur, BWV 243a	60

Abb. 34	Erstauftritt des Gegensatzes (Inkarnationsdarstellung), eingefasst durch das ‹Vom Himmel hoch› und das ‹Nach dir, Herr, verlanget mich›	61
Abb. 35	Die mit allen drei Präludienthemen angereicherte Engführung T. 20–22	62
Abb. 36	David geborgen in Gott	63
Abb. 37	Ableitung des Vorspanns der Engführung (T. 20–22)	63
Abb. 38	Der Erstauftritt des Fugenthemas – ein Gottesthema?	64
Abb. 39	Die beiden ersten Einsätze des Fugenthemas in einer neuen Sicht	68
Abb. 40	Liebe Christi	69
Abb. 41	Der Glaube als Spiegelung des Gottes- und des Christusthemas	71
Abb. 42	Vergleich der beiden Engführungen T. 20f. und T. 31f.	75
Abb. 43	Das Thronen des Sohnes zur Rechten des Vaters	76
Abb. 44	Das Thronen Christi zur Rechten des Vaters: eine Weiter- entwicklung der in Takt 30 gezeigten Auferstehungsnoten	77
Abb. 45	Das österliche Halleluja (Liber usualis)	78
Abb. 46	Das Sedere Christi ad dexteram Patris, Zusammenfassung	79
Abb. 47	Die gesungene Halleluja-Sequenz von Satz 6 (Versus 5) der Kantate ‹Christ lag in Todes Banden›	79
Abb. 48	Erstes Abschnittchen, Oberstimmen: Österliches Halleluja und Umgestaltung des Inkarnationsmotivs zum Sextenzug	80
Abb. 49	Mittleres Abschnittchen, Bass: Überhandnehmen der Quinte. Ansteigende Sequenz trotz ‹ewigem› Fall	81
Abb. 50	Detail: Vergleich von Takt 39 mit Takt 22/3	81
Abb. 51	Mittleres Abschnittchen, Oberstimmen: dem Fugenthema nahestehende ansteigende Sequenz (1–6)	81
Abb. 52	Mittleres Abschnittchen: Glaube und Liebe, gezogen von Christus	82
Abb. 53	Schlussabschnittchen: Das auf seinem Tiefpunkt angelangte ‹Vom Himmel hoch› und Christi Himmelfahrt	83
Abb. 54	Die elf Jünger nach Mk 16,14	87
Abb. 55	Die 153 Fische von Joh 21,11 – der Name ‹Johann Sebastian Bach› (158)	90
Abb. 56	Engführung dreier Themen: Christus als Person der Trinität	92
Abb. 57	Eine geheimnisvolle Sopranlinie von grosser Ausdruckskraft	93
Abb. 58	Das dritte A+O-Thema, ein Gottvaterthema	94
Abb. 59	Kanon: Durchklingen des Gottvaterthemas bis an das Ende der Fuge	95
Abb. 60	Das ‹Nach dir, Herr, verlangest mich› als Kanon zwischen Alt (T. 47ff.) und Sopran (T. 52ff.)	96
Abb. 61	Schluss«thema» (I) : Wiederkunft Christi. Eine erste Annähe- rung	97
Abb. 62	Rückblick vom Schluss der Fuge auf den Präludienbeginn	98
Abb. 63	Verzeichnis der Themenauftritte	100ff.

Teil 3

Abb. 64	‹Wie schön leuchtet der Morgenstern›, Nicolais Lied in der Originalfassung	104
Abb. 65	Das Lied im Präludium: Zeilen 1–6 als Hauptthema	105
Abb. 66a	Das Lied im Präludium: Zeilen 7–11 als 1. Zwischenspiel	105
66b	Das Lied im Präludium: Zeilen 7–11 als 2. Zwischenspiel	107
Abb. 67	Das Lied im Präludium: Schlusszeile	107
Abb. 68a	Das Morgensternlied in der Fuge	108
68b	Prophezeiender Geist Christi nach 1Petr 1,10–11 (Schlusszeile von Abb. 68a)	109
Abb. 69	Eine Weihnachtsdarstellung ohne Maria?	117

Abb. 70	«Sie werden aus Saba alle kommen», BWV 65	118f.
Abb. 71	Die Wanderung des Morgensterns und die Anbetung des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenland	120
Abb. 72	Notre-Dame de la Belle Verrière	124
Abb. 73	Schluss«thema» (II): Christus als der helle Morgenstern und als das Wasser des Lebens	126
Abb. 74a	Der Vorspann vor dem Christusteil der Fuge – ein Gnadenkreisel	128
74b	Arioso aus Satz 2 der Kantate «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe»	129
74 c	Eine zweite Gnadendarstellung: die Oberstimmen von Takt 51 .	130
74 d	Die Gnade, eine Zusammenfassung	131
Abb. 75	Liebe und Inkarnation Christi als Teil des A+O-Themas Gottes	131

Teil 4

Abb. 76	Gottvater und Christus: zwei Personen, ein Wesen (Diskantschlüssel)	137
Abb. 77	Gottvater und Christus: zwei Personen, ein Wesen (Violinschlüssel)	138
Abb. 78	Der Crucifixus	140
Abb. 79	Die Geistquinte als Taubenquinte (stürzend) und als Sterbequinte (steigend)	142
Abb. 80	Calov-Bibel mit von Bach markierter Ergänzung («Seele») zu Lk 23,46	145
Abb. 81a	Der Crucifixus und der Auferstehende in Bachs Originalnoten . .	146
81b	Vom Crucifixus zum Auferstehungs-Christus, Bachs Umgruppierung der gleichen Noten	147
Abb. 82	Schluss«thema» (III): Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos	152
Abb. 83	Himmelfahrt und Wiederkunft des Herrn	154
Abb. 84	Hoc signum crucis erit in celo cum dominus ad iudicandum venerit	155
Abb. 85	Heiliger prophetischer Geist und Paraklet (Geist der Wahrheit), ein Vergleich	157
Abb. 86	Erste fünf Takte aus dem Einleitungssatz (Chorus) der Kantate «Wer da gläubet und getauft wird», Festo Ascensionis Christi, BWV 37	158
Abb. 87	Kantate «Wer da gläubet und getauft wird»: Darstellung der Taufe durch die gleichzeitig erklingenden Motive von Wasser und Geist	159
Abb. 88	Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad», BWV 165: Darstellung der Taufe durch die Motive des Geistes und des Wassers in der Einleitungsarie	160
Abb. 89	Schluss«thema» (IV): Taufe auf Jesus Christus nach den Paulusbriefen	161
Abb. 90	Das «Asperges me» und seine Einfügung in die Wellenmotivik des Wassers	163
Abb. 91	Das liturgische «Asperges me» als Ausgangspunkt des Hauptthemas der Kantate «O heil'ges Geist- und Wasserbad»	165
Abb. 92	Glaube, Hoffnung, Liebe	169
Abb. 93	Die vom Geist der Wahrheit erfüllten Jünger im Tempel	171
Abb. 94	Die vom Geist der Wahrheit erfüllten Apostel als Lenker der Kirche	172
Abb. 95	Bass der Tempeltakte (46–48) und der Schlusstakte (51–54) im Vergleich	174
Abb. 96	Der INRI im INRI-Takt des Tempels	175
Abb. 97	Et exspecto ... – das Problem	177

Abb. 98	Et exspecto ... – die Lösung	180
Abb. 99	Das (erste) Amen unserer Fuge verglichen mit dem Amen aus dem Credo der h-Moll-Messe	181
Abb. 100	Das zweite Amen	183
Abb. 101	Singweise des Alts in den Takten 52–54	184
Abb. 102	Das Amen aus dem 4. Satz (Coro) der Kantate ‹Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit› (Actus tragicus)	185
Abb. 103	«Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, steigt bis zum Himmel ‹nauf›, aus dem 2. Satz der Kantate ‹Gott, man lobet dich in der Stille›, BWV 120	186
Abb. 104	Die Gestaltung des Amen in den Hymnen des Livre d'orgue von Nicolas de Grigny	189f.
Abb. 105	Das Amen im ‹Te Deum› Buxtehudes – ein direkter Vorgänger von Bachs Amen im Actus tragicus?	191

Teil 5

Abb. 106	Dom zu Arlesheim, die allegorischen Figuren von Glaube und Hoffnung am Hochaltar von Francesco Pozzi: Glaube mit Hostie und Kreuzstab, Hoffnung mit Anker	193
Abb. 107	Das liturgische ‹Credo in unum Deum› als Teil des Alts der Takte 52 und 53?	195

Teil 6

Abb. 108	Wasserdarstellungen Bachs, ein Bilderbogen	222
	a) Rezitativ der Kantate ‹Er ruft seinen Schafen mit Namen›, BWV 175	222
	b) Johannespassion, Ausschnitt aus dem ersten Choreinsatz	223
	c) ‹Bäche von gesalzenen Zähren› aus der Kantate ‹Ich hatte viel Bekümmernis›	223
	d) Wiederholte Circoli mezzi für das Jordanwasser in ‹Christ, unser Herr, zum Jordan kam›	224
	e) Der circolo mezzo als Teil eines musikalischen Scherzes: Das Arioso der Elbe in der Huldigungskantate ‹Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde›, BWV 206	224
	f) Weitere Circoli mezzi in der Kantate ‹Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde›, BWV 206	226
	g) Rhythmisierte Circulatio-Figur	227
Abb. 109	Luthers Weihnachtslied ‹Vom Himmel hoch, da komm ich her›	237
Abb. 110	Paronomasie zur Katabasis von ‹äußert und kam auf Erden› (Matthäus-Passion)	238
Abb. 111	Magnificat: Marienmotiv des Orchesters/Magnificatmotive Mariens	243
Abb. 112	Luthers ‹Wir glauben› und die ersten Takte von BWV 680	245f.
Abb. 113	Das 25-tönige Bass-Ostinato von ‹Wir glauben all an einen Gott› und das 25-tönige Gottesthema der A-Dur-Fuge im Vergleich	246
Abb. 114	Das Hauptthema der ‹Kunst der Fuge› als Glaubensthema	247
Abb. 115	Veränderung von Takt 53	262

Literaturauswahl

Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers

Bach, Das Wohltemperierte Klavier I. The Well-Tempered Clavier I. BWV 846–869. Hg. von Alfred Dürr. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel (Bärenreiter-Verlag) 1989.

Joh. Seb. Bach, Das Wohltemperierte Klavier, Teil I, Nach der Eigenschrift und Abschriften aus Bachs Schülerkreis hg. von Otto von Irmer. München (G. Henle Verlag) 1950/1978. Auf dem Umschlag der Vermerk «Urtext». Dazu Dürr, WT, S. 453: «Keine kritische Ausgabe und durch neuere Ausgaben überholt».

Der wichtigste Unterschied beim A-Dur-Werk zwischen den beiden Ausgaben sind die Takte 23–26 der Fuge. Dürr glättet hier den Text, indem er die Sechzehntelbewegung als Alt, wie sie begonnen hat, enden lässt. Die Folge ist, dass in der Engführung T. 25/26 der Alt konsequent über den Sopran zu liegen kommt. Die Ausgabe von Otto von Irmer bei Henle folgt der Bachschen Handschrift und nimmt in Kauf, dass die Sechzehntelbewegung sich am Schluss als Sopran entlarvt. Hinter der merkwürdigen «Orthographie» Bachs liegt eine tiefere Absicht, die von Dürr nicht erkannt wurde (vgl. S.59f. und die ausführliche Darstellung in Anhang 3). Beide Ausgaben weichen auch in weiteren Punkten von Bachs Handschrift ab, weshalb für wissenschaftliche Zwecke unbedingt das Faksimile beigezogen werden muss. Bei beiden Ausgaben wurde Papier geringer Qualität verwendet, weshalb sie strengerer Beanspruchung nicht genügen. Mein Heft aus dem Bärenreiter-Verlag lässt sich ausserdem kaum öffnen, weil das Papier in der falschen Laufrichtung (quer statt längs zum Bund) gedruckt wurde. Der Copyright-Vermerk beider Ausgaben entbehrt jeder Grundlage.

Von der im G. Henle Verlag erschienenen Ausgabe gibt es eine preiswerte und praktische Studien-Edition im Format A5.

Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperirte Clavier. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 5. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig (o. Jahr). Unentbehrlich für jede seriöse Arbeit.

Spezialliteratur zum Präludium und zur Fuge in A-Dur

Johann Nepomuk David, Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1962, S. 73f.

Alfred Dürr, Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Kassel, Basel usw. (Bärenreiter) 1998, S. 200–208.

Harry Hahn, Symbol und Glaube im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach. Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1973, S. 240–250.

Hermann Keller, Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Kassel (Bärenreiter) 1965, S. 97–100.

Zum Text des Credo

Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930, 9. Aufl., Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1982. Auf S. 26 der lateinische, griechische und deutsche Text. Seither wieder neu aufgelegt.

Reinhart Staats, Das Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgemeinschaft) 1996. Texte S. 20/21, wo auch kurz auf Bach eingegangen wird.

Gleichlautend der wiederholt vorkommende Text des Credo im ‹Liber usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto›, 1964 Parisiis (Desclée & Socii, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi).

Bibelausgaben.

Stuttgarter Erklärungs-Bibel. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Einführungen und Erklärungen. Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart, 2. Auflage 1992. Obwohl ich nicht ungern mit dieser Ausgabe gearbeitet habe, zog ich hin und wieder die folgende Ausgabe bei, weil sie die kantige Sprache Luthers voll bewahrt:

D. Martin Luther: Biblia: Das ist die gantze Heilige Schrifft Deudsch auff's new zuge-
richt. Wittenberg 1545. Hg. v. Hans Volz, 3 Bände. dtv text-bibliothek, München
1974.

Novum Testamentum Graece et Latine. Utrumque textum cum apparatu critico
imprimendum curavit / †D. Eberhard Nestle / novis curis elaboravit / D. Erwin
Nestle / Editio undecima, Stuttgart (Privilegierte Württembergische Bibelanstalt)
1932.

Punktuell benützt habe ich die sog. Calov-Bibel: ‹J.N.J./Die Heilige Bibel nach
S. Herrn D. MARTINI LUTHERI Deutscher Dolmetschung und Erklärung ... verfas-
set von D. ABRAHAM CALOVIO›, Wittenberg: Schrödter, 1681, 6 Teile in 3 Bände
gebunden (verwendet wurde das Exemplar der Staatsbibliothek Berlin, Signatur 4⁰
Bg 2845). Ein aus Bachs Besitz stammendes und u.a. von ihm annotiertes Exemplar
liegt heute in der Concordia Seminary Library, St. Louis, Mo., U.S.A. (pressmark
27911–27913). Die von Bach annotierten Seiten sind in einer eigenen, aufwendigen
Publikation herausgekommen: ‹The Calov Bible of J.S. Bach›, edited by Howard
H. Cox, Ann Arbor, Michigan 48106 (UMI Research Press) 1985. Ich benützte das
Exemplar Be 144 des Instituts für Musikwissenschaft, 3012 Bern.

Ausgewählte weitere Literatur

Augustinus-Lexikon, hg. v. Cornelius Mayer, Basel (Schwabe) 1986ff. [Kürzel: AL]

Augustinus-Zitatenschatz. Eine Veröffentlichung des Zentrums für Augustinus-For-
schung in Würzburg, 4. erweiterte und korrigierte Fassung, Würzburg 2006. Die
2009 erschienene, nochmals erheblich erweiterte 5. Fassung konnte nicht mehr
berücksichtigt werden.

Aurelius Augustinus, Vom ersten katechetischen Unterricht. Neu übers. v. Werner
Steinmann, bearb. v. Otto Wermelinger. München (Kösel) 1985.

Babst'sches Gesangbuch 1545, Faksimile-Nachdruck 1966 bei Bärenreiter mit
Geleitwort von Konrad Ameln.

Dietrich Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, 4. Aufl., Laaber (Laa-
ber-Verlag) 2004. Geeignet als Einführung, macht jedoch Unger (s.u.) nicht über-
flüssig.

Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 4 Bde,
1886–1911 (Herder).

Bibel-Lexikon, hg. v. Herbert Haag, 2. Auflage. Einsiedeln, Zürich, Köln (Benziger)
1968. Hilfreich und konzentriert.

Walter Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, Taschenbuchausgabe.
5. Auflage. Kassel usw. (Bärenreiter) 1996.

- Johan Bouman, Musik zur Ehre Gottes. Die Musik als Gabe Gottes und Verkündigung des Evangeliums bei Johann Sebastian Bach. 2. Auflage. Giessen (Brunnen) 2000.
- Sister M. John Bosco *Connor*, B.S. [eine Sister of Mercy], Gregorian Chant and Medieval Hymn Tunes in the Works of J.S. Bach. A Dissertation. Washington (The Catholic University of America Press) 1957. [Standort UB Basel: Diss.-Kat. Diss. Washington Cath. Univ. 1957 (Studies in Music, Number 4)]. Wertvoller Inhalt in unscheinbarem Gewand.
- Gerhart Darmstadt, Andante und Mystik. Zur Symbolik des Weges in der Barockmusik. In: Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung / Neue Folge, Bd. 12, Frankfurt am Main (Peter Lang) 1995, S. 43–104.
- Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Mit ihren Texten. 2 Bände. 5. Auflage. München (dtv) und Kassel usw. (Bärenreiter) 1985. Übersichtliche Präsentation des kaum übersehbaren Stoffes.
- Eisenachisch Gesangbuch (= «Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch Worinnen ... mehrenteils bekante Geistliche Kirchenlieder und Psalmen D.Martin Luthers und anderer Gottseligen Männer befindlich»), Eisenach 1673, gedruckt von Johann Günther Röer. [Bachs Gesangbuch der Kindheit, dazu S. 111, Anm. 124].
- Gerhard Friedemann, Bach zeichnet das Kreuz. Die Bedeutung der vier Duetten aus dem Dritten Theil der Clavierübung. Pinneberg, Im Bans (Selbstverlag) 1963. 31 S. Verzeichnet in «Deutsche Bibliographie 1961–65 Titelverzeichnis» unter Friedemann. Hier in Anhang 1, S. 293ff. zusammengefasst.
- Siegmond Helms, Zahlen in J.S. Bachs Matthäus-Passion, in: Musik und Kirche, vierzigster Jahrgang 1970, S. 18–27 und 100–110.
- Arthur Hirsch, Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs, Neuhausen-Stuttgart (Hänssler) 1986.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter †, Karlfried Gründer † und Gottfried Gabriel, 12 Bd. + Registerband, Basel (Schwabe) 1971–2007. [Kürzel: HWP]
- Gunther Hoffmann, Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs. Ein Konzertführer. Stuttgart (Reclam) 1989. Kurz und sehr anregend. Gelegentliche Streifzüge in die Zahlensymbolik.
- Georges Ifrah, Universalgeschichte der Zahlen. Sonderausgabe Köln (Parkland Verlag) 1998 des 1991 im Campus Verlag, Frankfurt/Main erschienenen Werkes. Frz. Originalausgabe: «Histoire Universelle des Chiffres», Paris (Seghers) 1981. Profundes Wissen, in verständlicher und unterhaltsamer Form dargestellt.
- Martin Jansen, Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht, in: Bach-Jahrbuch, 34. Jahrgang 1937, S. 96–117.
- Robin A. Leaver, Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie. Bd. 1 der Beiträge zur theologischen Bachforschung. Neuhausen-Stuttgart (Hänssler) 1983.
- D.Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 35 (hg. Karl Drescher), Weimar (Hermann Böhlaus Nachfolger) 1923. Dieser Band enthält das Liedschaffen Luthers, nicht nur die Texte, sondern auch die Singweisen, die von Hans Joachim Moser kommentiert sind.
- Cornelius Petrus Mayer OSA, Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie Augustins. II. Teil: Die antimanichäische Epoche, Würzburg (Augustinus-Verlag) 1974.
- E. P. Meijering, Augustine: De fide et symbolo. Introduction, translation, commentary. Amsterdam (Gieben) 1987.

Heinz Meyer/Rudolf Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. Münstersche Mittelalter-Schriften Bd. 56. München (Wilhelm Fink) 1987. Grundlegend.

Christian Overstolz, Bach meets Augustinus – Inkarnation und dispensatio temporalis in der A-Dur-Fuge von Teil I des Wohltemperierten Klaviers, in: Spiritus et Littera. Beiträge zur Augustinus-Forschung zum 80. Geburtstag von Prof. Cornelius Petrus Mayer. 2009.

Riemann Musiklexikon, 12. Auflage in drei Bänden, Sachteil (hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht). Mainz (Schott) 1967.

Christian Rietschel, Sinnzeichen des Glaubens. Kassel (Stauda) 1965.

Helmuth Rilling, J.S. Bach, Matthäus-Passion. Einführung und Studienanleitung. Frankfurt, London, New York (Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters) [1975?].

Römisches Sonntagsmeßbuch. Lateinisch und deutsch mit liturgischen Erklärungen. Im Anschluß an das Meßbuch von Anselm Schott O.S.B. hg. von Benediktinern der Erzabtei Beuron, 8. Auflage. Freiburg (Herder) 1958.

Martin Rößler, Liedermacher im Gesangbuch: Liedgeschichte in Lebensbildern, Stuttgart (Calver) 2001. Überzeugendes Konzept, fundierte Kommentare.

Arnold Schering, Die Kantate Nr. 150 «Nach dir, Herr, verlanget mich», in: Bach-Jahrbuch 1913, Berlin usw. (Breitkopf und Härtel) 1914, S. 39–52.

Manfred Schreier, Begleittexte zu Helmuth Rillings Gesamteinspielung der Kantaten Bachs im Claudius Verlag München, vor allem zu «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (BWV 12), «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen» (BWV 146) und «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» (BWV 34). [Seit dem Übergang der Rechte an den Hänssler-Verlag hat die Qualität der Einführungen leider kontinuierlich abgenommen. Die letzten Blätter enthalten gerade noch den Text.]

Albert Schweitzer, J.S. Bach. Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1967 [Erstausgabe 1908: ein Klassiker]. Zum Wohltemperierten Klavier S. 289–292. Über «Wort und Ton bei Bach» sowie über die «Musikalische Sprache» der Choräle und Kantaten S. 389–479.

Reinhold Seeberg, Lehrbuch der Dogmengeschichte, 4 Bände, Basel (Benno Schwabe) 1960 (liz. photomechanischer Nachdruck teils der dritten, teils der vierten Auflage, die zwischen 1922 und 1933 in der A. Deichert'schen Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl Leipzig erschienen waren).

Friedrich Smend, Johann Sebastian Bach. Kirchen-Kantaten, Berlin (Christlicher Zeitschriftenverlag), 3. Auflage 1966.

Friedrich Smend, Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze. Hg. v. Christoph Wolff. Kassel usw. (Bärenreiter) 1969.

Friedrich Smend, Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung. In: Bach-Jahrbuch 1937, S. 1–58.

Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach. 2 Bände. 7. unv. Auflage (fotomech. Nachdruck der 4. unv. Auflage Leipzig 1930). Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1970. [Erstausgabe Leipzig 1873 (Bd. I), 1880 (Bd. II): ein Klassiker der Musikgeschichte]. Zum Wohltemperierten Klavier Bd. 1, S. 769–784.

Helga Thoene, Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie. Oschersleben (dr. ziethen-verlag) [2003]. Mit preisgekrönter Einspielung durch Christoph Poppen, Violine, und das Hilliard Ensemble (ECM Records GmbH, München).

Helga Thoene, Johann Sebastian Bach, Sonata a-moll – BWV 1003. Eine wortlose Passion. Analytische Studie. Oschersleben (dr. ziethen-verlag) 2005. Ebenfalls mit CD-Aufnahme.

- Helga Thoene, Johann Sebastian Bach, Sonata C-Dur – BWV 1005. Lob sey Gott dem Heiligen Geist. Analytische Studie. Oschersleben (Ziethen) 2008. Mit CD-Aufnahme.
- Hans-Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert, 6. Nachdruckauflage, Hildesheim (Georg Olms) 2000. Nachdruck der 1941 im Konrad Tritsch Verlag, Würzburg, erschienenen Erstauflage (ohne jeden politischen Misston!). Schwierig, aber reichhaltig und sehr anregend.
- Ingeborg Weber-Kellermann, Das Buch der Weihnachtslieder. 151 Deutsche Advents- und Weihnachtslieder. Kulturgeschichte, Noten, Texte, Bilder. Mit Klavier- und Orgel-Begleitung. Mainz usw. (Schott) 1982.
- Friedrich Weinreb, Der göttliche Bauplan der Welt. Der Sinn der Bibel nach der ältesten jüdischen Überlieferung. Übersetzung von C. Schumacher. Gekürzte Fassung. Zürich (Origo) 1966.
- Christoph Wolff / Ton Koopman, Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 1: Geistliche Kantaten von Arnstadt bis Köthen. Verlage J.B. Metzler, Stuttgart und Weimar, und Bärenreiter, Kassel, 1996. Kein erkennbares Gesamtkonzept, störende Satzfehler zuhauf.
- Gerd Zacher, Zur Interpretation der vier Duette aus dem Dritten Theil der Clavier Übung. In: «Bach gegen seine Interpreten verteidigt», Musik-Konzepte, Heft 79/80, München (edition text + kritik) 1993.
- Zedler Universal-Lexicon, 64 Bände + 4 Supplementbände (Halle und Leipzig 1732–54). Photomechanischer Nachdruck durch die Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz-Austria 1961. Eine Fundgrube für das Umfeld Bachs! Neuerdings über das Internet zugänglich (<http://mdz.bib-bvb.de/digbib/lexika/zedler>).
- Jean-Claude Zehnder, Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik. Basel (Schwabe) 2009.
- Martin Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der «Klassik», Stuttgart (Franz Steiner Verlag) 1986.

Weitere Literatur in den Anmerkungen.

Register

Anstelle der Abkürzung **f.** für die Folgeseite habe ich gelegentlich die explizite Angabe der Seitenzahl vorgezogen, dies vor allem dann, wenn die angegebene Seite zur Abrundung des begonnenen Gedankens nötig ist oder das Stichwort unter einem neuen Aspekt behandelt.

A

- A-Dur als einzig mögliche Tonart 65 70
A und O 64f. 69 Anm. 68
A+O-Themen 64ff. 93ff. 100 102 108 110 131 168 171 198 207 210f.
229 234 236 240 261 267
ABab als Aufbauschema der Fuge: 43 Anm. 40 92 (negiert)
Abendmahlkreuz 153 161 163 169 176 182f. 206 208 211 215 236 241
249 257 274
Absicht Bachs, eine Credofuge zu schreiben 259 263 267
Abstieg siehe «Katabasis»
adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem 74 123 141 143
Agende 245 Anm. 338 266
Alleluja siehe «Halleluja»
Allmacht Gottes 65 86 196 247 249 (Allmacht Christi: 74)
Alphabete und ihre Zahlenbedeutungen 297–300
Amen 27 48 Anm. 43 107 153 161 **181–192** 206 207 **215f.** 217 236 249
257 258 274f. 294
Amen. Halleluja 188 Anm. 231 294
Anabasis (Anstieg, Aufstieg) 202 205 **220f.** 228 229 Anm. 309 238
Anbetung siehe «Christus: HERR (= 47)»
Andreaskreuz 42 Anm. 39 295
Anker der Hoffnung 169 257 Anm. 355 274
Anklopfen des Weltenrichters 26ff. 31 293 Anm. 16 295
Antitheton 202 220f. 227 **228** 256 294
Apostel 169 171ff. 176 178 195 Abb. 107 210f. 241 252 253 256 274 275
Asperges me, domine, hyssopo 130 **163–165** 175 Anm. 214 **212** 215 235 236
248 257 275
Auferstehung Christi **46–50** 94 109 **146–149**
– in eodem corpore resurrexit, in quo pependit in cruce (Abb. 81)
Auferstehung der Vielen (allg. Totenaufstehung) **177ff.** **213f.**
Aufstieg siehe «Anabasis»
Augenmusik 18 232 244 261
August III (König von Polen): ein Malabar 224 226
Augustinus
– adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem 74 **123** 141 143
– aetates (Weltzeitalter) 73 Weiteres siehe «Weltzeiten»
– ascendit, ut levaret te 178
– capitis enim praecessio spes membrorum est 162
– cur Deus homo 91
– descendit, ut sanaret te, ascendit, ut levaret te 257
– dispensatio temporalis 54 61 67 70 116 **201ff.** 248 254 259 272 273
276 283
– in eodem corpore resurrexit, in quo pependit in cruce 146
– omnia tempora tu fecisti et ante omnia tempora tu es 134
– quot anni fuerunt in fabricatione templi, tot dies fuerint in corporis Dominici
perfectione 52 199 282
– redamare (Liebe erwidern) 131 132 Anm. 150 242

- totus Christus 166 179 **211f.** 232 236 252 257 259 268 **274** 276
- triduum (sacratissimum) crucifixi, sepulti, suscitati 150
- ubi et quomodo sit in caelo corpus Dominicum 180 214
- velamen (Vorhang) 174f. 176 211 231
- veritas (Wahrheit) 231 Weiteres siehe <Wahrheit>
- Glauben 162 Anm. 197 (Glaube gründet in Christus als dessen imperator), 194 (entwickelt sich zu Liebe)
- Gott als Wahrheit, Ewigkeit, Liebe und Licht 270
- Sechstageswerk Gottes 73 (Parallele zu den aetates) 246 Anm. 341 (Sechstageswerk durch die Sechs als numerus perfectus vorgegeben)
- Taufe 163 (Christus baptizatus, sacerdos intinguit) 164 (Aufhebung der Taufe im 7. Zeitalter)

Wichtige Augustinische Zahlen

- 40: (Vergänglichkeit) 54 61 146 149 150 **202** 250 Punkt 6
- 46: (Inkarnation) 51f.
- 153: (Fische) 89 Anm. 98 283

B

- BACH (=14) 90 120 Abb. 71 122 Anm. 139 278 299
- Bach, Anna Magdalena 262 319 Anm. 3
- Bach, Maria Barbara 292
- Bartel, Dietrich 219 Anm. 288 221 227 Anm. 306 228 Anm. 307 230 Anm. 314 233 Anm. 325
- Bauplan Präludium 24
- Bauplan Fuge 100–102
- Beethoven 39 Anm. 36 43 225 Anm. 298
- Bethlehem 118 Anm. 131 120–123 145 Anm. 164 152 201 230 235f. 242–244 267
- Bildnisverbot 37 Anm. 33 64 65 270 271
- Binarius 137
- Blankenburg, Walter 88 Anm. 97 91 Anm. 106 117 Anm. 130 134 137 197 Anm. 242 198 Anm. 245 207 Anm. 265
- Boehm, Gottfried 13
- Bouman, Johan 21 Anm. 9 29 56 227 Anm. 305 233 Anm. 323 277 Anm. 381
- Burmeister, Joachim 219 228 233
- Buttstett (Buttstedt?), Johann Heinrich 91 Anm. 106 117 Anm. 130
- Buxtehude, Dietrich 191

C

- Calovius (Calov, Kalov) 27 144 145 310
- Christus
- A und O 64ff. **67–70** 115f. 207 250 Punkt 4 266
 - Allmacht 74
 - Amen 27 29 30 48 Anm. 43 115 153 161 **181–186** **187–191** 206 207 **215f.** 217 235 250 Anm. 347 257 274 275 **294** 297
 - Anfänger (Hebr 12,2) des Glaubens 85 194
 - Auferstehung **46–50** 94 109 **146–149** 286 Anm. 8
 - in eodem corpore resurrexit, in quo pependit in cruce **146f.** Abb. 81a und b
 - Chi-Rho (XP = 37) 84 88 194 **252** Anm. 350 283 287 Punkt 4
 - Crucifixus, Pro Nobis Crucifixus 31f. 35 47 50 88 **139–145** **202f.**
 - Ebenbild Gottes (Kol 1,15: imago Dei invisibilis) 137
 - Eins, Einziger 68 Anm. 67
 - Erlöser (Heiland, salvator, soter) 89 91 141 162 200 294
 - Grossfisch 89
 - Guter Hirte (Psalm 23) 53 72 95 125 161 202 206 222 231 248 250 Punkt 3 257 Anm. 355 260 Ziff. 3 282 285

- HERR (= 47)¹ **31 61** 92 Abb. 56 117f. **121f.** 168 175 Anm. 214 179 198
201 205 208f. 210 231 249 251 Punkt 7 252 275 287 Punkt 5 299
 - Himmelfahrt 23 30 **82f.** 87 90 154 175 197 **204f.**
siehe auch <Nachfahrt>
 - Hoherpriester 174f. 253
 - Ichthys (Fisch) 89
 - Jordantaufe **142** Abb. 79 149 **201 202 220 228**
 - Kreuzigung **139–145 202f.**
 - Krippenkind (Kind, Kindlein, Jesuskind) – eine Auswahl 61 Abb. 34 **117–123**
198 201 202 228 230 235 241 244 250 Punkt 4 251 Punkt 7 256 261 267
268 271 272 276
 - Lamm Gottes 58f. 78
 - Licht 38 110 141 198 201 («Christuslicht») 215 270
 - Mensch: Leib (Körper), Seele, Geist 143 146 150
 - Menschwerdung (et homo factus est) **117–132 201**
 - Morgenstern (als Metapher Christi) 108 109 Anm. 121 110 112f.
126 («Königssymbol») 257 271 Anm. 371
 - primogenitus 68 Anm. 67
 - Schöpfer (Wort Gottes, per quem omnia facta sunt) 73f. 182 Anm. 216 **199**
 - Sedere ad dexteram Patris (Thronen zur Rechten des Vaters) **75–79**
 - Sohn Gottes **136–138 198**
 - Sohn Gottes und Davids 63
 - Sohn Gottes und Mariens 120 Abb. 71 201
 - soter (Heiland) siehe <Erlöser>
 - Taufe im Jordan **142** 149 201 202 220 228
siehe auch 222, 224 für das Wasser des Jordans
 - totus Christus siehe <Augustinus: totus Christus>
 - unigenitus 68 Anm. 67
 - Verspiegelung mit dem Vater 137f.
 - Wahr Gott, wahr Mensch (Zweinaturenlehre) 68f. 143
 - Wahrheit 175 Abb. 96 231
 - Weltenrichter 31f. 38 96f. 102 125f. **151–155 205–207** 214f.
 - Wort Gottes 73f. 182 Anm. 216 **199**
 - Zucker et Honig (Luther) 153
- Christusthemen der Fuge
- Grossthema (25-tönig) 67 68f. (wahr Gott, wahr Mensch)
70 137 (Verspiegelung des göttlichen Teils mit Gottesthema)
 - Normalthema 39
 - Schluss«thema» (51-tönig) (kein Thema i.e.S.: 102) 97 126 152 161 184
197 198 199 257 306 307
 - Sextenthema (Auferstehung) 45 47 146 Abb. 81a 147 Abb. 81b
- Coda 43 92 96 97 Anm. 112 135 205 233 262
- Connor, Mary 111 Anm. 127 164 Anm. 201 188 Anm. 231 195 247 247 Anm. 343 311
- Conques-en-Rouergue (Weltenrichterkreuz) 151 Anm. 177 155
- Corde natus ex parentis 109 Anm. 121
- Credo **193–196**
- Crucifixus und Auferstehender **146f.**
- Cruciger, Elisabeth 109 Anm. 121

D

- David (König) 18 22 33 46 62f. 73 98 112f. 125f. 153 204 215 241 251
257 266 297

¹ Wie andere gematrisch gebrauchte Wörter (S. 299) trotz des Bezuges auf Christus von mir in Versalien (Grossbuchstaben) geschrieben, dies in Abweichung zum Sprachgebrauch Luthers, der diese Schreibweise für die Übersetzung des heiligen Gottesnamens JHWH reserviert: D.Martin Luther: Biblia, dtv text-bibliothek, Bd. 3, S. 273*.

David, Nepomuk 40 Anm. 37 und 38
 Diapason (Oktave) 134
 Dispensatio temporalis (Heilsplan Gottes)
 siehe <Augustinus: dispensatio temporalis>
 Doppelspiegelung an Kreuz (Vater/Sohn) 137f.
 Dreieck (Symbolik) 69 Anm. 68 120 Abb. 71 121
 Dreieckzahlen 88
 Dreiklang, Dur und Moll (Symbolik) 91 Anm. 106
 Dresden: Elbe und Ganges 224–226
 Duette von Teil 3 der Klavierübung 293–296
 Durchführungen der Fuge 100
 Dürr, Alfred² 16 17 18 Anm. 3 und 4 24 Abb. 11 25 Anm. 14 und 15 39 40 Anm. 38 43
 53 60 65 Anm. 61 70 76f. 97 Anm. 112 102 112 239 240 Anm. 331 248 Anm. 344
 260f. 262 277 Anm. 379 301f. 309

E

Eggebrecht, Hans Heinrich 233 Anm. 323 312
 Eisenachisch GesangBuch 111 Anm. 124 112 114 185 **187** 239 311
 Engführungen der Fuge 40 75 Abb. 42 79 95 **100–102** (Überblick) 136 236
 261 262 272 273 276
 Epiphantias 74 **110 111–116 118–123** 139 140 142 143 145 149 197 **201**
 202 228 230 235 250 Punkt 6 251 Punkt 7 **256** 266 272
 Erdensopran und Himmelsopran 59f. 200 301f.
 Erhöhung, Erniedrigung 49
 Exposition der Fuge 43 100 260 261 263

F

Fantasia super <Komm, Heiliger Geist> 22f. Abb. 9 200 273
 Fehler, Regelabweichungen, Sorglosigkeiten, vermeintliche 42f. 70 (gegen Dürr)
 102 (Abweichungen gegenüber Dürr) 172 (apostelfreies a) **260–263**
 301f. (Himmels- und Erdensopran)
 (Weiteres unter <Hand Gottes>)
 figura 174
 Figuren (Figurenlehre) 219–234 290 Anm. 13
 – Anabasis (Aufstieg) 220f.
 – Antitheton 202 220f. 227 **228** 256 294
 – groppo 221
 – Hyperbole 228
 – Hypotyposis (Abschilderung) **219ff.**
 – Katabasis (Abstieg) 220f. 238 Abb. 110
 – Klimax (Climax, Gradatio) 81 227
 – Kreuz 229 Anm. 309 (m.W. den Figurenlehren unbekannt, siehe aber <Kreuz-
 gestaltungen Bachs>)
 – Kyklosis (circulatio) 221
 – Circolo 221
 – Circolo mezzo (Halbzirkel) 159 221–226 227 (rhythmisierte Circulatio-
 Figur) 227 Anm. 305 (grössere Intervalle der Kreiselbewegung)
 – Noëma (Gedanke) 242 Anm. 334
 – Paronomasia 220 Anm. 289 238 Abb. 110
 – Passus duriusculus (Lamentomotiv) 229 238 Abb. 110
 – Pausen 254 (Schweigen)
 – Pausen siehe auch <suspiratio>
 – Saltus duriusculus 142 Abb. 79 220
 – Suspiratio (Seufzen) 220

2 kursive Ziffern: Abweichungen zu Dürr

– Tirata 217 Anm. 287 220
 – Trillo 229
 filioque 62 161 Abb. 89: G1–G4 **208**
 Fische (153) **88–91** 205 232 249 253 254 278 283 284 Anm. 2
 Forkel, Johann Nikolaus 219 Anm. 288 233 Anm. 325 234 Anm. 326
 Fra Angelico, Christus in der Glorie 48
 Friedemann, Gerhard 287 Punkt 3 und Punkt 4 288 Punkt 6 **293ff.**
 Fugethema (Normalthema) 39f. (differenziertere Angaben unter ‹Gottesthemen der Fuge› bzw. ‹Christusthemen der Fuge›)
 Fugethema und Präludienthemen, Abhängigkeiten 40f. 98

G

Gegensatz 51–54

Geist

- als Atem, Wind, Leben (hebr. ruach, griech. pneuma, lat. spiritus) 21–23
- als Herr (Anbetung und Lob) 208f. 249 251 Punkt 7 275
- als Kraft und als göttliche Person 208 208 Anm. 269
- als Lebensspender (vivificans) 208
- als Lenker der Seele 144
- als Paraklet (Geist der Wahrheit) und als Christusgeist der Propheten 255f.
- Heiliggeist-Motive 57

Geistquinte 146 152 255f. (Geistquinte und Christusgeist-Quinte)

Geist und Seele 142–144

Geist- und Wasserbad (Taufe) 160

Gematrie 35 52 Anm. 48 65 Anm. 60 70 196 208f. 249 **252 286–296 297–300**

Genialität (Spiritualität) Bachs 276

Gesangbuch Bachs als Kind siehe ‹Eisenachisch GesangBuch›

Glaube **61f.** 71 Abb. 41 **193–196**

Glaube und Liebe siehe ‹Liebe steht über dem Glauben›

Glaubenslied Luthers **245–247** 266

Glaubenssthema des Präludiums 41

Gloria 36 47 96 **151f.** 186 **205f. 208f.** 217 252 277 287 Punkt 2 zur 29 für SDG
 288 Punkt 6 zur 59 für GLORIA

Gnadenkreisel, Gnadenmotiv **63** Abb. 37 69 87 Abb. 54 **127–131 162f.** 194 197
 213 **269**

Gott

- A und O 64–66
- Allmacht 65 196 247 249 262
- Eins, Einzigkeit 196 249 262 297
- Finger von Gottes rechter Hand (Paraklet) 168 196 207 241 254
- Gnade Gottes siehe ‹Gnadenkreisel, Gnadenmotiv›
- Hand (rechte) Gottes 46 54 **77f. 79** Abb. 46 143 Anm. 157 **146–149 150** 202
 203 **204** 232 236 251 276
- HERR (so, mit lauter Grossbuchstaben, Luthers Übersetzung für den heiligen Gottesnamen JHWH) **18** und Anm. 6 19 **48** Anm. 43 110 118 (des HERRN Lob verkündigen) 143 Anm. 157 (HERR, du treuer Gott) 168 (HErr)³
 204 (HERR – Herr) 209 212 (HERR – Herr) 235 (die Herrlichkeit des HERRN) 249 (HErr)

3 Zu 168 (HErr) und den Folgestellen: Herr, von Luther gross gross klein klein, von der Stuttgarter Erklärungs-bibel ganz normal geschrieben (ich zitiere teilweise aus ihr), ist die Übersetzung von Namen, die Gott mit ‹Engeln und Menschen› teilt: elohim oder el (Gott) und vor allem adonai (Herr), das häufig auf Christus angewendet, aber auch für Gott gebraucht wird. D. Martin Luther, Biblia, dtv text-bibliothek Bd. 3, S. 238* (Z. 4–13) u. S. 273/4*. Ein Sonderfall: Aus Scheu, den Namen JHWH (Jahwe) auszusprechen, ersetzen ihn die Juden beim Lesen durch adonai. Dass sie dies tun sollen, wird dadurch nahegelegt, dass unter JHWH jeweils die Vokalzeichen für adonai zugesetzt werden. Christlicher Unverstand hat durch ‹normales Lesen› aus den Konsonanten von JHWH und den Vokalzeichen von adonai das Unwort Jehova kombiniert, das wir noch im ‹Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach› finden können (Nr. 39 Choral: Dir, dir, Jehova, will ich singen, BWV 299) und das bis heute namengebend für die ‹Zeugen Jehovas› geblieben ist.

- Herz Gottes 108 mit Anm. 121
- Licht (Urlicht) 38 **110** 115 135 168 **198** 201 **235** 250 Punkt 1 266 268 **270** 271
- Liebe (= Gott) 65f.
- Schöpfer Himmels und der Erden 246f.
- Sechstageswerk **73** 135 246
- trinitarisch 38 66 68 Abb. 39 **94** Abb. 58 **171** Abb. 93 196
 - untrinitarisch (als Vater Christi) 196
- Unveränderlichkeit, Beständigkeit 134
- Wahrheit 48 Anm. 43 127f. 269 270

Gottesthemen der Fuge

- 1. Grossthema (25-tönig) 64–66 70
- 2. Grossthema (25-tönig) 94
- Gottesthemen normaler Länge 75
 - siehe auch <Christusthemen der Fuge>

Gregorianik 10 16 78 130 163 164 Anm. 201 165 Abb. 91 188 Anm. 231 212 227 248

Grigny, Nicolas 188ff.

groppo 221–223

Grossfisch (Christus) 89

H

Haag, Herbert 52 Anm. 46 210 310

Hahn, Harry 25 Anm. 15 39 40 Anm. 38 43 216 Anm. 285 281 287 288

Halleluja **48** Anm. 43 **75** Abb. 42 **78f.** **80** 90 184 188 Anm. 231 **204** 235
251 Punkt 9 261 Ziff. 7 274 **294**

Hand (rechte) Gottes siehe <Gott, Hand>

Heiland (salvator, soter) 89 91 141 162 200 294

Heiliggeist-Motive 57

Helms, Siegmund 29 288ff. 299

Highlights 14

Himmelfahrt Christi 23 30 82f. 204f.

(Vom) Himmel hoch da komm ich her (Luthers Weihnachtslied) 57f. 235
235–239

Himmel- und Erdentakte der Fuge 197

Himmelsopran (Ggs. Erdensopran) 59f. 200 261 301f.

Himmelwind (Kommen des Geistes) 21

Hirsch, Arthur 30 35 Anm. 28 49 111 284 285 287 288 **289f.**

h-Moll-Messe (Parallelen zu unserer Fuge) 13 34 36 88 Anm. 97 91 Anm. 106
133 134 136 **137** 159 **181** Abb. 99 185 **186** **195** 197 Anm. 242 **207** Anm. 265
215 217 257 267 291

Hoffmann, Gunther 129 Anm. 149 222 245

Hoffnung 97 Anm. 113 168f. 178f. 193 Abb. 106 197 210ff. 215 231 236 240
241 257 Anm. 355 262 274

Hoherpriester 174

homoousios 198 Anm. 246

I

Ichthys 89

Ifrah, Georges 36 Anm. 32 65 Anm. 60 208 Anm. 272 221 Anm. 295 286 Anm. 6 297
298 Anm. 5

in eodem corpore resurrexit, in quo pependit in cruce 146f. Abb. 81a und b

Inkarnation

- Inkarnationsmotiv (6 Töne) **51** Abb. 25 **53** (ein Sprechgesang) **200** **255**
- Darstellung der Inkarnation (46 Töne) **51** Abb. 25 **53** **200** **255**

INRI (= 48) **140f.** Abb. 78 143 **175** Abb. 96 202 211 229 **231** Anm. 316 249 Anm. 345
252 288 Punkt 6 289 **293f.** 299

Invisibilia siehe <Visibilia und Invisibilia>

J

Jahwe 18 35 Anm. 27 209 297

Jamben 106 111

Jehova 319 Anm. 3

Jerusalem 118 Anm. 131 119 Abb. 70 **120** Abb. 71 121 122 123 171 172 **201** 202
235 236 **243f.**

Jesaja (Jes) 29 Anm. 19 110 112 113 117 **118** 126 Anm. 145 180 201 235 272

Jesuskind (Kind, Kindlein, Krippenkind) – eine Auswahl 61 Abb. 34 **117–123 198**
201 202 228 230 235 241 **244** 250 Punkt 4 und 6 251 Punkt 7 256 261 267
268 271 272 276

Johannespassion (Wellen) **125f.** 187 Anm. 229 222f.

Johannesprolog **66** 113 139 **199** 231 266 269

JOHANN SEBASTIAN BACH (= 158) **89f.** 251 Punkt 8 252 **278** 288 Punkt 6 299

Jubilate (3. Sonntag nach Ostern) **83–86**

Jünger Christi 30 35 75 **83–90** 92 Abb. 56 94 157 **171–173** mit Abb. 93 und 94
194 198 **205** 211 227 232 251 Punkt 7 252–254 256 283 293

siehe auch <Apostel>

K

Katabasis (Abstieg) 220f. 237ff.

Kelchform der Nicolai-Strophe (Morgensternlied) 113

Keller, Hermann 22 25 Anm. 14 und 15 39 40 Anm. 38 43 43 Anm. 40 64 92 102
103 Anm. 116 260

Kenosis 205

Kirche (ecclesia) und ihre Eigenschaften 166f. **168–173** 210–212

Klimax (Takt 36f.) 81–83

Komm, Heiliger Geist, Fantasia super 22f. Abb. 9 200 273

Kommen Christi siehe <Wiederkunft Christi>

Könige (Caspar, Melchior, Balthasar) 120 Abb. 71

Krebs 41 61

Kreuzgestaltungen Bachs 229–231

Kunst der Fuge 47 48 Abb. 23b **247**

L

Lamentomotiv 18 47

Lamm Gottes 58f. 78

Leaver, Robin A. 27 Anm. 17 52 Anm. 46

Licht 35 36 **38** 102 **110** 112f. 115 120 135 136 139 149 152 168 196
198f. **201** 215 **235** 242 250 Punkt 1 266 268 **270** 271 296

Liebe Gottes 64–66

Liebe Christi 69 131f.

Liebe Davids 63

Liebe erwidern (redamare) 66 **131f.** 241

Liebe steht über dem Glauben 20 Abb. 6 82 Anm. 84 194 268

Liebe siehe auch <Nach dir, Herr, verlanget mich>

Luther, Martin 11 14 15 18 27 33 37f. 53 56 **63 66 68 71f.** **82** Anm. 84
84–86 88 88 Anm. 97 **111** Anm. 124 123 **123** Anm. 143 125 127 Anm. 146
139 Anm. 156 **141** 144 146 Abb. 81a **153 158** Anm. 189 **163** 164 Anm. 199
174 Anm. 212 **183** 184 185 Anm. 226 **187** Anm. 229 188 Anm. 231 191 Anm. 233
194 **195** 205 212 **214** Anm. 282 222

M

- Macht der Tonleiter 56
Magnificat **60** Abb. 33 66 **121** 200 201 **242f.**
Malabar (Fischer an der Ganges-Elbe) 224 226
Maria
– Verkündigung 60 Abb. 33 **242**
– Anbetung 55 Anm. 52 **121** mit Abb. 71 **242**
– Lobgesang (Magnificat) 60 Abb. 33 **242**
– «Doppelgänger»-Maria 242
Matthäuspasion 28f. 56 182 238 Abb. 110 284 287 288 **290** 293 Anm. 16 295
Mattheson, Johann 219 Anm. 288 228 Anm. 307 233 mit Anm. 325 **234** Anm. 326
Mayer, Cornelius 51f. 54 67 Anm. 63 70 Anm. 71 89 Anm. 98 150 Anm. 172–174 174
202f. 231 Anm. 315 und 318 247 282 283 293
Mehrfachsinn, Mehrschichtigkeit von Noten 255ff.
Meijering, E. P. 62 Anm. 56 74 Anm. 74 180 207 Anm. 262
Mensch (gilt auch für das menschliche Wesen Christi): Geist, Seele, Körper 143
146 150
Meyer/Suntrup 10 25 26 31 Anm. 22 32 33 Anm. 25 35 36 mit Anm. 32 45 51
52 68 Anm. 67 72 89 Anm. 98 96 134 Anm. 151 137 141 143 150 Anm. 173
156 Anm. 186 167 170 202 Anm. 252 203 Anm. 254 212 Anm. 278 229 Anm. 309
246 Anm. 340 und 341 250 Anm. 346 252 255 281 284 286 287 293 298
Mizler, Lorenz Christoph 275
Morgensternlied siehe «Wie schön leuchtet der Morgenstern»

N

- Nach dir, Herr, verlanget mich (Liebe) 10 **18f.** Abb. 3 **20** Abb. 5 und 6 31 Abb. 14
38 43 61 Abb. 34 62 Abb. 35 63 Abb. 36 65 70 96 97 98 107 116 213 229
235 236 239–241 244 250 Punkt 1 259 267 **268** 269 273 276 282 302
Nachfahrt 162
Nekrolog Bachs 275
Nicolai, Philipp 103ff. 111ff. siehe auch «Wie schön leuchtet der Morgenstern»
non amisit divinitatem siehe «Augustinus: adsumpsit enim humanitatem ...»
Notre Dame de la belle verrière (Chartres) 124
Nun komm, der Heiden Heiland **26–31** 115 182 293 mit Anm. 16

O

- Oktave 121 123
Ostern 23 45 **46–50** 57 Abb. 30 **78–80** Abb. 46 und 48 **203** 209 230 251 Punkt 9
261f.
Ostersequenz (Victimae paschali laudes) 78 188 Anm. 231 294
Ostinato 129 Anm. 149 245–247

P

- Paraklet (Geist der Wahrheit, Tröster) **94f.** mit Abb. 58 96 98 130 131 135 136
151 **156f.** 162 168 171ff. 176 177 Abb. 97 194f. 196 (Finger Gottes) 197
207 (Finger von Gottes rechter Hand) **208** (Dominum) **208f.** (simul adoratur)
209f. (qui locutus est) 210f. 213 236 **241** 245 unter Ziff. 6 253f. **255f.** 262
274f. 276
Paronomasia 220 Anm. 289 238 Abb. 110
Passus duriusculus 229 238 Abb. 110
Penzel, Christian Friedrich 10
Peristera (Taube) 65 Anm. 60 298
Pfungsten **23 45–46** Abb. 20 (Pfungstkreuz) **49f.** 57 80 82 83 87 92–95 (vor
Pfungsten) 96–99 (nach Pfungsten) **170 171 173 175** 200 216 220 227
229 230 232 251 Punkt 9 253 254 256 261f. 274 283 286 Anm. 8

Platon 145 Anm. 163 (Seelenwagen) 233 Anm. 324 (Anfang, Mitte und Ende eines literarischen Kunstwerks) 247 270
 Pontius Pilatus 142
 Posaunenmotiv (Fanfarenmotiv) **48f.** 75 77 79 **204** 249 273 274
 Präfiguration der Kirche durch den Tempel 170 173 **175f.** 211
 Präludienthemen
 – Thema 1: Christusthema 17 37f.
 – Thema 2: Nach dir, Herr, verlangst mich (Liebe) 18 37f.
 – Thema 3: Glaubensthema 20 37f.
 Präludium – eine Permutationsfuge 24
 Praetorius, Michael 48 Anm. 43
 Propheten 52 Anm. 46 **109f.** Abb. 68b 133 135 **156f.** **209f.** 229 231 253 255f.
 Psalmennummern (Psalmenzahlen) 53 164 Anm. 199 168 196 198 210 212
 248 **249** **251f.** 281 **283–285** **304** (Konkordanz)

Q

Quint-in-der-Sext 80 84

R

Raum und Zeit von Gott durch Christus erschaffen 134f.
 redamare (zurücklieben, Liebe erwidern) 66 **131f.** 241
 Reprise siehe «Coda»
 res figurata 174
 res significans, res significata 254
 Riemann, Hugo 39 43
 Riemann Musik-Lexikon 18 (Augenmusik) 21 (Katabasis) 78 Anm. 80 (Ostersequenz) 111 (Nicolai) 117 Anm. 130 199 Anm. 247 219 (Hypotyposis) 220 Anm. 289 (Figurenlehre) 221 (Kyklosis) 227 (Klimax) 230 Anm. 314 233 238 (Paronomasie) 260 (Exposition)
 siehe auch «Eggebrecht»
 Rietschel, Christian 29 Anm. 20 36 Anm. 32 69 Anm. 68 89 (pisculi) 206 Anm. 261 287 Punkt 4 (XP) 296 Anm. 20
 Rilling, Helmuth 29 30 289 299
 Rößler, Martin 109 Anm. 121 111 Anm. 123–126 112 116 183 Anm. 222
 ruach (Geist) 21 143 144 mit Anm. 159 228 Anm. 308 297

S

salvator, soter (Heiland) 89 91 141 162 200 294
 Saner, Hans 13f.
 Schering, Arnold 10 18 Anm. 3 232
 Schläge (passiv, aktiv) **29f.** **182** 250 Punkt 5 254 293 Anm. 16 **294**
 Schongauer, Martin 151 Anm. 177
 Schönheit 16 38 43 47 72 92 97 98 203 209 **230** **231** 234 255
 siehe auch «Highlights»
 Schöpfung 27 34 Anm. 26 **66f.** 69 Anm. 68 70 Anm. 70 72 73f. 116 **134f.**
 182 und Anm. 216 **196f.** **199** **201** **215** 216 234 246 mit Anm. 341 247
 250 Punkt 4 251
 Schreier, Manfred 59 66 86 Anm. 92
 Schrittmotive 19
 Schweitzer, Albert 19 21 49 126 Anm. 144 128 136f. 152 158 233 Anm. 323 239
 275 277f.
 Scimus Christum surrexisse ... amen.alleluja 188 Anm. 231 **294**
 SDG (Soli Deo Gloria) 31 47 96 152 206 208f. 231 249 252 257 Anm. 355
 262 275 287 Punkt 2 289 296 299
 Sechstageswerk Gottes 73 135 246 Anm. 341

Seeberg, Reinhold 37 68 71f. 82 Anm. 84 127 Anm. 146 139 Anm. 156 153 169 194
 Anm. 236 198 Anm. 246 208 Anm. 271 210 Anm. 275 213 Anm. 279 214 Anm. 282 252 257
 Seele und Geist 142–144
 Seelenwagen (Platon) 145 Anm. 163
 Sepultus 143 148 150
 Sextenzüge (fallend) als ‹Vom-Himmel-hoch› 57 80
 Sichtbares/Unsichtbares siehe ‹Visibilia und Invisibilia›
 Sie werden aus Saba alle kommen **118f.** Abb. 70 235 **243f.**
 Smend, Friedrich 27 Anm. 17 29 34 36 Anm. 30 37 56 58 Anm. 53 71 Anm. 72
 89 Anm. 98 und 102 90 164 Anm. 199 186 216 Anm. 286 230 Anm. 313 239 Anm. 330
 249 251 Anm. 348 252 Anm. 351 284 Anm. 2 285 286 287 288 289 291 293
 299 Anm. 6
 soter, salvator, Heiland 89 91 141 162 200 294
 Sparsamkeit der Mittel 89 (zur Zahl 153) 121f. (adoratio) 212 (asperges me)
 232 (allgemein) 244 (et homo factus est) 255 (Incarnatus-Aussagen)
 Spitta, Philipp 10 18 40 47 125f. 137 Anm. 153 147 Anm. 166 222 232 238
 242f. 275
 Sprechgesang (Sprachmelodie) 53 106 mit Anm. 119 200
 Stägeli uf, Stägeli ab (Artur Beul) 220 Anm. 290
 Stammbäume Jesu Christi **32–35** 54 113 250 Punkt 5
 Symbolum Nicenum der h-Moll-Messe siehe ‹h-Moll-Messe: Parallelen zu
 unserer Fuge›

T

Taktanzahl der Fuge 216f. 251 Punkt 10
 Taube 142 siehe auch ‹Peristera›
 Taufe 89 123f. **158–165** 166 168 175 Anm. 214 176 194 197 208 210 **212f.**
 214 227 Anm. 304 245 248 251 Punkt 8 256 257 259 266
 – Taufakt 163 212
 – Taufgnade 130 213
 – Vergebung der Sünden 163 212
 – Wasser und Geist 158–162
 Taufe Christi siehe ‹Christus, Jordantaufer›
 Tempel und Kirche 170–172 Abb. 93 und 94
 Tempel – eine Präfiguration der Kirche 170 **175f.** 211
 Themen siehe ‹Präludienthemen› sowie ‹Gottesthemen der Fuge› und ‹Christus-
 themen der Fuge›
 Thementruhe Bachs 247
 Thoene, Helga 35 Anm. 28 85 Anm. 90 162 Anm. 195 217 Anm. 287 239 Anm. 330
 252 Anm. 349 und 350 275 Anm. 377 287 Punkt 2 und 4 288 Punkt 5 und 6 **291f.**
 Tier, böses (666) 300
 Tonanzahl **25–36 51 53f.** 55 61 **65** 67f. 70 72 82 87 88ff. 92 **93** mit Abb. 58
 100–102 **120–122 140f.** 150 168 mit Abb. 92 **171** 196 200 202 208f.
248–254 284 285 290 **299**
 Tonbuchstabenwert 217 Anm. 287 288 **291f.**
 totus Christus siehe ‹Augustinus: totus Christus›
 Treppenmotiv 245
 Triade Christus, Liebe, Glaube 37
 Triade Geist, Seele, Körper 143 146 150
 Triade Gottvater, Sohn, Heiliger Geist (Trinität) 38
 trillo 55 Abb. 28 56 117 Abb. 69 118 120 140f. 202 229 235 248 256 272
 trinitarischer Gott siehe ‹Gott, trinitarisch›
 Trinitätsdevise 162
 Trochäen 109 111

U

Umkehrung 71 75 117 Anm. 130 137 195 198 204 271 295
Unger, Hans-Heinrich 21 Anm. 9 206 Anm. 259 220 Anm. 290 und 292 221 228
230 Anm. 314 233 233 Anm. 325 234 Anm. 326 238 242 Anm. 334 313
unisonus 68f. 121 138 198 199
Unveränderlichkeit Gottes 134 246
ut mi sol re fa la tota musica 117 Anm. 130

V

velamen und veritas 174f.
Vergänglichkeit (Zahl 40) 54 61 146 149 150 172 202 250 Punkt 6
Visibilia und Invisibilia **134f. 196f.** 234 262
Vom Himmel hoch, da komm ich her **23** Abb. 10 33 34 **57–61** 64f. 80 82f.
87f. 91 97 Abb. 61 107 122 137 152 161 Abb. 89 162 200 204 206 208
220 Anm. 289 221 235 **237–239** 241 **261** 271 272 274 282 **301**
Vom-Himmel-hoch-Sexte 23 57–60 152
Vorhang vor dem Allerheiligsten des Tempels 175 Abb. 96

W

Wahr Gott, wahr Mensch (Zweinaturenlehre) 68f. 143
Wahrheit 48 Anm. 43 (Gott selber) 156 Anm. 187 (Jesus) 175 Anm. 213 mit Abb. 96 (INRI)
211: Gekreuzigter in Person 231: Wegziehen des Vorhangs vor dem
Allerheiligsten 270: Gott als Wahrheit
– Geist der Wahrheit **94** 135 156f. 171–176 209 (simul adoratur) 211
256f. (Geist der Wahrheit von gleicher musik. Struktur wie Christusgeist bei
den Propheten)
– Gnad und Wahrheit (von dem Herrn) 110–113 127–131 268 **269 270**
– Wahrheit – Glaube – Amen 183f. 297
Wasche mich, dass ich weiss werde 163
Wasserzirkel (4-tönig) und Wassermotiv (7-tönig) 65 89 **125f. 158–165** (Taufe)
166 174 185 203 208 210 **212** 215 **221–227** (Kyklosis) 230 236 245
248 257 259 266 **274** 275
Weihnacht 26 **41** Abb. 18 57 58 **61** 63 **117–123** 140 141 142 200 **201** 202
216 230 235 237 250 Punkt 4 251 Punkt 9 256 261 271 272 274 282 301
Weinreb, Friedrich 35 Anm. 27 52 183 290 Anm. 12 296 Anm. 19 297 Anm. 2 und 3
Weise aus dem Morgenland: Caspar, Melchior, Balthasar 120 Abb. 71
Wellen siehe <Wasserzirkel und Wassermotiv>
Weltenrichterkreuz 31 97 125 153 179 206 208 Anm. 267 212 251 257
Weltzeiten (Zeiten, Zeitalter, aetates, saecula, tempora) 63 64 **72–74** 88 97
109f. 125 127 129 133 134f. 164 197 198 207 255 267 268 269
Werckmeister 68 137 199
Wer da gläubet und getauft wird **158–160** 195 225 235 **245**
Wiederkunft Christi (Weltenrichter) **96f.** Abb. 61 98 125f. **151–155** 164 178f.
194 **205–207** 216 236
Wie schön leuchtet der Morgenstern (Auswahl) 14 38 41 Abb. 18 **103–132** (insb.
S. 108 mit dem Verlauf des Liedes in den ersten 19 Takten der Fuge und S. 120
mit der Anbetung des Kindes durch die Weisen aus dem Morgenland) 152 mit
Abb. 82 198f. 206 **235–237** 250 Punkt 1 **265ff.**
Wir glauben all an einen Gott (Glaubenslied Luthers) **245–247** 266
Wunder des Baus 276

Y

Ysop **163–165** 212 248 274

Z

Zacher, Gerd 233 Anm. 325 295f.

Zahlen 25 Zahlen 3, 30 26–31 zur Zahl 39 32 Zahlen 42, 78 34 Zahlen 49, 72 45f. zum Zahlenpaar 49/50 51–53 Zahl 46 53f. Zahl 40 54f. Zahlen 33, 48 65 Zahl 25 für Gott 67f. Zahl 25 für Christus 88–90 Zahlen 153 und 158 140f. Zahlen 31, 33, 48 168/9 Weltenrichterkreuz als Zahlenrätsel 175 Zahlen 46–51 216 Fugenumfang 162 Taktschläge **248–254** Allgemeines zu den Zahlen 293–296 Zahlen 31 und 37 **281–300** Dokumentation

Zahlen siehe auch ‹Gematrie›

Zedler Universallexicon 27 Anm. 17 (Calovius) 122 Anm. 139 (Weisen aus dem Morgenland)

Zehnder, Jean-Claude 18 Anm. 3 24 Anm. 12 48 Anm. 43 78 Anm. 81 100 Anm. 115 188 Anm. 231 227 Anm. 303 230 Anm. 313 265 Anm. 362

Zeit und Raum von Gott durch Christus erschaffen 134f. 196f. 198f.

Zeiten siehe ‹Weltzeiten›

Zirkelbewegungen siehe ‹Wasserkreislauf und Wassermotiv› sowie ‹Figuren: Kyklosis (circulatio)›

Zwischenspiele

- Präludium **21–23** 24 25 32 34f. 37f. 57 **105–107** 115 142 200 208 220 233 235 250 Punkte 1 und 3 273 283
- Fuge 100 **135 197** mit Anm. 242



Das Signet des 1488 gegründeten
Druck- und Verlagshauses Schwabe
reicht zurück in die Anfänge der
Buchdruckerkunst und stammt aus
dem Umkreis von Hans Holbein.
Es ist die Druckermarke der Petri;
sie illustriert die Bibelstelle
Jeremia 23,29: «Ist nicht mein Wort
wie Feuer, spricht der Herr,
und wie ein Hammer, der Felsen
zerschmettert?»

Der Autor

Christian Overstolz, geb. 1932, Dr. iur., trat 1961 in die Firma Schwabe ein, die er von 1979 bis 1996 als Inhaber leitete. Bis 2011 war er noch im Verwaltungsrat der Schwabe AG tätig. Seine Tätigkeit als Verleger brachte ihn in Kontakt mit der Medizin, der Philosophie, der Kunst- und Kulturgeschichte und nicht zuletzt der Theologie, die zu einer Begleiterin seiner privaten musikalischen Studien wurde.

Das Buch über das A-Dur-Werk aus dem «Wohltemperierten Klavier I» ist die Frucht einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit einer Komposition Bachs, deren Wurzeln tief in der Theologie liegen. Der Autor versucht nachzuweisen, dass Bach in ihr Punkt für Punkt das Credo zum Ausdruck bringt, wie wir es von der h-Moll-Messe her kennen. Er möchte mit diesem Buch die Leserinnen und Leser in die Lage versetzen, den ganzen lateinischen Text des Symbolum Nicenum in Bachs Komposition wiederzuerkennen.

Wie stellt Bach einzig in Musiknoten etwa dar, dass Gott der Weltenschöpfer und Jesus Christus sein und Marien Sohn ist, dass der Sohn «sogar (!) gekreuzigt» wurde und dass dies «für uns» und unter «Pontius Pilatus» geschah? Wie wird die Taufe gezeigt, wie, dass sie zur «Vergebung der Sünden» führt? Wie, dass der Heilige Geist «mit dem Vater und dem Sohne», und das noch «zugleich» (simul), «angebetet und verherrlicht» wird, wie, dass die Kirche eine «heilige, katholische und apostolische» ist? Wie stellt Bach das von Gott geschaffene Unsichtbare (invisibilia), wie die Erwartung des Lebens der zukünftigen Welt dar, wie das Amen?

Mit dem Verstehen der A-Dur-Fuge und ihres Präludiums erhalten wir Zugang zu einem kleinen Kompendium der Ton-Sprache und der «Übersetzerfähigkeit» Bachs und auch ein wertvolles musikalisches Dokument für ein ganz persönliches Glaubensbekenntnis, das ausserhalb seines Schaffens für den kirchlichen Gottesdienst entstanden ist. Trotz ihres geringen Umfangs von nur 54 Takten, der in Verbindung mit der Dreischlägigkeit des 9/8-Taktes übrigens genau den 162 Worten des lateinischen Credo entspricht, ist diese Fuge ein Juwel in Bachs Schaffen.

