

**Zum Dritten Teil der Clavierübung
von J.S. Bach**

Erweiterter Begleittext
zum Orgelvortrag vom 17.9.2011,
gehalten von Christian Brückner
im Rahmen der Veranstaltungen
der Bruder-Klaus-Stiftung
in der reformierten Kirche in Lausen (BL)

Fassung vom 1.1.2012

INHALT

Erstes Kapitel: Gedanken zur Clavierübung III als Gesamtwerk	4
A. Ist das Werk in originaler Abfolge aufzuführen - oder anders?	4
B. Bach-Interpretation und Bach-Forschung	6
C. Gibt es aussermusikalische Ideen, die die Gesamtauführung rechtfertigen?	7
D. Die Beziehungen zwischen Choraltexten, Musik und Symbolik in den Orgelchorälen der Clavierübung III	8
a) Terminologie	8
b) Bachs Methode musikalischer Textdarstellung	9
c) Text und Musik	10
d) Musik und Symbolik	12
E. Die Werktitel im Originaldruck von 1739	13
Unterschiedlich formulierte Liedanfänge	15
"Pro", "Cum" oder "in" Organo pleno	16
Angabe der Zahl obligater Stimmen	16
Vorhandene und fehlende Interpunktions-Punkte	17
F. Subjektivität einzelner Stimmen und Rollenzuweisungen	18
G. Zur Bedeutung der Manuale und des Pedals in Bachs Orgelschaffen	20
a) Orgelbautechnische Gegebenheiten	20
b) Der Pedalbass	20
c) Orgelspiel auf mehreren Manualen	21
H. Zu Bachs Zahlensymbolik	22
I. Axiomatische Annahmen	23
Zweites Kapitel: Die einzelnen Stücke	24
A. Der Eingang	24
1. Praeludium pro Organo pleno.	24
a) Musik	24
a) Symbolik	26
B. Die liturgischen Choräle	27
Vorbemerkung zu den Nummern 2-4 (Kyrie-Stücke mit Pedal)	27
2. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit Canto fermo in Soprano a 2 Clav. et. Ped.	29
a) Musik	29
b) Symbolik	29
3. Christe Aller Welt Trost. Canto fermo in Tenore a 2 Clav. et Pedal.	29
a) Musik	29
b) Symbolik	29
4. Kyrie Gott heiliger Geist à 5 Canto fermo in Basſo Cum Organo pleno.	30
a) Musik	30
b) Symbolik	30
Exkurs: Zur symbolischen Bedeutung der Zahlen 42 und 14	31
a) Die Zahl 42	31
b) Die Zahl 14	33
5.-7. Kyrie-Stücke ohne Pedal	33
a) Musik	33
b) Symbolik	33
8.-10. Vorbemerkung zu "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (3 Versionen)	33
8. Allein Gott in der Höh sey Ehr. à 3. Canto fermo in Alto	34
a) Musik	34
b) Symbolik	34
9. Allein Gott in der Höh sey Ehr. a 2 Clav. et Pedal.	34
a) Musik	34
b) Symbolik	35
10. Fugetta super Allein Gott in der Höh sey Ehr. manualiter.	36
a) Musik	36
b) Symbolik	36
C. Die Katechismuslieder	36
11. Dieß sind die heiligen zehen Geboth a 2 Clav. et Ped: Canto fermo in Canone.	36
a) Musik	36

b) Symbolik	37
12. Fugetta super Dieß sind die heiligen zehen Geboth. manualiter.	37
a) Musik	37
b) Symbolik	38
13. Wir gläuben all an einen Gott in Organo pleno con Pedale.	38
a) Musik	38
b) Symbolik	39
14. Fugetta Super Wir glauben all an einen Gott manualit:	41
a) Musik	41
b) Symbolik	42
15. Vater unser im Himmelreich à 2 Clav. et Pedal è Canto fermo in Canone.	42
a) Musik	42
b) Symbolik	44
16. Vater unser im Himmelreich alio modo manualiter.	45
a) Musik	45
b) Symbolik	45
17. Christ unser Herr zum Jordan kam. a. 2. Clav. è Canto fermo in Pedal.	45
a) Musik	45
b) Symbolik	46
18. Christ unser Herr zum Jordan kam alio modo manualiter	47
a) Musik	47
b) Symbolik	48
19. Aus tieffer Noth schreÿ ich zu dir a 6 in Organo pleno con Pedale doppio.	48
a) Musik	46
b) Symbolik	49
20. Aus tieffer Noth schreÿ ich zu dir. a. 4. alio modo manualiter.	49
a) Musik	49
b) Symbolik	50
c) Zur Überschrift	50
21. Iesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn Gottes wand. a 2. Clav. e Canto fermo in Pedal.	50
a) Musik	50
b) Symbolik	51
22. Fuga super Iesus Christus unser Heÿland. a. 4. manualiter.	51
a) Musik	51
b) Symbolik	51
D. Die vier Duette	52
Bedeutung der Duette innerhalb der Clavierübung III	52
23. Duetto I. (e-moll)	54
a) Musik	54
b) Symbolik	54
24. Duetto II. (F-Dur)	54
a) Musik	54
b) Symbolik	55
25. Duetto III. (G-Dur)	56
a) Musik	56
b) Symbolik	56
26. Duetto IV. (a-moll)	56
a) Musik	56
b) Symbolik	57
Zusammenfassende Beurteilung der Duette	57
E. Der Ausgang	57
27. Fuga à 5. con Pedale. Pro Organo pleno.	57
a) Musik	57
b) Symbolik	58
F. Unterschiedliche Darstellungen des Verhältnisses der Menschen zu Gott in der Clavierübung III	59

Erstes Kapitel: Gedanken zur Clavierübung III als Gesamtwerk

A. Ist das Werk in originaler Abfolge aufzuführen - oder anders?

- 1 Wer Bachs "Drittem Theil der Clavier Übung" (nachfolgend: "Clavierübung III") begegnet, steht vor der praktischen Frage, wie das Werk aufzuführen und anzuhören ist: als Ganzes in der originalen Reihenfolge von Bachs Druckausgabe - oder anders?
- 2 Zweifellos hat Bach an einen gottesdienstlichen Gebrauch der einzelnen Choralvorspiele gedacht. Die Aufführung einzelner Stücke ausserhalb des Gesamtzusammenhangs ist legitim. - Aber ist das alles? Hat Bach nicht ausserdem, gewissermassen als zweite Alternative, auch an die Möglichkeit einer Gesamt-Aufführung aller 27 Stücke gedacht?
- 3 Eine solche doppelte Verwendungsmöglichkeit wäre nicht ohne Vorbild in Bachs Schaffen. So haben auch die zwei- und dreistimmigen Inventionen, die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers, das Orgelbüchlein und die unvollendet gebliebene Sammlung der Leipziger Choräle Merkmale, die - neben der Gelegenheitsaufführung der einzelnen Stücke - als Alternative auch die Gesamt-Aufführung im Zusammenhang rechtfertigen. Während der erste Band des Wohltemperierten Klaviers und die Leipziger Choral Sammlung ganz oder teilweise aus Werken besteht, die zu einem Gelegenheitsgebrauch komponiert und nachträglich zu Serien zusammengefasst wurden, scheinen die Stücke der Clavierübung III insgesamt oder doch überwiegend als Teile der Serie geplant und geschaffen worden zu sein. So liegt die Annahme nahe, dass Bach neben dem Gelegenheitsgebrauch der einzelnen Stücke auch die Möglichkeit der Gesamt-Aufführung des ganzen Werkes im Sinn gehabt hat.
- 4 Für eine *Gesamt-Aufführung* in originaler Folge sprechen Präludium und Fuge in Es-Dur, die dazu bestimmt scheinen, den dazwischenstehenden Stücken einen Rahmen zu geben.
- 5 Die trinitarischen Proportionen der Werkes deuten auf einen Gesamt-Zusammenhang hin¹.
- 6 Für einen Sinn-Zusammenhang des ganzen Werkes spricht sodann das Vorhandensein einer Mehrzahl von *Manualiter-Stücken* (sofern man anerkennt, dass auch diese Stücke für die Kirchenorgel bestimmt sind²). Der Verzicht auf das Pedal liegt bei Orgelkompositionen nicht nahe und bedeutet eine Einschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten, die einer besonderen Begründung bedarf. Im Orgelbüchlein und in den Leipziger Chorälen hat Bach nie auf den Einsatz des Pedals verzichtet. Warum tat er es in der Clavierübung III, und warum tat er es hier so ausgiebig?

¹ Von den insgesamt 27 Stücken (= 3x3x3) basieren 21 auf einem Choraltext; 6 tun dies nicht. 18 Stücke stehen in Moll, 9 in Dur. 12 sind mit Pedal gesetzt, 15 ohne Pedal.

² Erklärungsversuche, die das Vorhandensein der Manualiter-Stücke auf pragmatischen Erwägungen Bachs zurückführen, greifen meines Erachtens zu kurz, so die Idee, dass Bach den Verkauf habe steigern wollen, indem er durch die Manualiter-Stücke auch Cembalisten und Spieler ohne Pedalfertigkeit als Käufer habe anziehen wollen (in diesem Sinne ALFRED CLEMENT, *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach*, Middelburg 1999, S. 36, unter Verweis auf HERMANN KELLER und CHRISTOPH WOLFF). Eine solche pragmatische Absicht ist mit der planmässigen Anlage des gesamten Werkes schwer vereinbar und wäre überdies aus kommerzieller Sicht eine schlechte Idee gewesen; denn nur ungern gibt ein Käufer sein Geld aus für eine Notenheft, das zur Hälfte Dinge umfasst, die ihn nicht interessieren.

- 7 Ein äusserlicher Grund für den Verzicht auf das Pedal, nämlich die fehlende Spielfertigkeit des Organisten, mag für frühe Jugendwerke Bachs gelten, nicht aber für die Clavierübung III.
- 8 Für Orgelstücke ohne Pedal ist im Gottesdienst zwar durchaus Verwendung, etwa zur leisen Begleitung des Abendmahls. Aber diese Verwendungsmöglichkeit vermag das Vorhandensein der 15 Manualiter-Stücke in der Clavierübung III nicht zu erklären.
- 9 Näher liegt meines Erachtens die Annahme, Bach habe die Manualiter-Stücke aufgrund eines aussermusikalischen Sinnzusammenhangs eigens für die Clavierübung III komponiert. Bezüglich der Manualiter-Choräle sehe ich diesen Sinnzusammenhang in der Analogie zu Luthers beiden Katechismen. Luthers Lehrwerke sind ab 1525 unter den Titeln des Grossen und des Kleinen Katechismus publiziert worden. Bach könnte das Nebeneinander von Luthers Lehrwerken - mit der Bezeichnung von "gross" und "klein" - imitiert haben, als er Luthers sechs Katechismus-Lieder als Vorlage für die Clavierübung III gewählt hat.
- 10 Die Annahme einer solchen Analogie bedeutet nicht, dass Bach in den Pedaliter-Chorälen den Grossen, in den Manualiter-Chorälen den Kleinen Katechismus vertont hätte. Die Choralvorspiele der Clavierübung III sind keine Vertonungen von Katechismus-Kapiteln, sondern sie beziehen sich auf *Lieder*. Luthers hat sechs Katechismus-Lieder geschaffen. Sie und nur sie sind der Stoff, auf den sich Bachs Orgelchoräle beziehen. Das Nebeneinander von Pedaliter- und von Manualiter-Vertonungen stellt eine *abstrakte* Analogie zu Luthers Katechismen dar.
- 11 *Gegen* eine Gesamtaufführung der Clavierübung III scheinen die merklichen Unterschiede der Choralkompositionen bezüglich Länge, Stil, Dichte und Gewicht zu sprechen. Die Stücke folgen sich nicht mit gleicher musikalischer Notwendigkeit, wie dies in einer Kantate oder in einer Suite der Fall ist. Die Diversität der Stücke übersteigt auch diejenige, die in den Inventionen oder im Wohltemperierten Klavier anzutreffen ist, und zwar bei weitem. Bei den meisten Stücken muss sich der Hörer auf Neues einstellen, ohne an bisher Gehörtes anknüpfen zu können. Wer die Stücke als absolute Musik erlebt, ohne einen ideellen Zusammenhang darin zu suchen, kann von einer Aufführung der Clavierübung III in originaler Abfolge nicht befriedigt sein.
- 12 *Für* eine Gesamtaufführung *trotz der entgegenstehenden Argumente* spricht der Umstand, dass die originale Abfolge weder störende Übergänge noch ermüdende Wiederholungen gleicher Tonarten und Metren aufweist. Im Gegenteil: Manche Übergänge wirken ausgesprochen schön, so schon der allererste Übergang vom Präludium zu "Kyrie, Gott Vater", wo nach dem festlichen Glanz in Es-Dur eine dunkelverhaltene Orgel-Motette in B einsetzt, oder der allerletzte Übergang vom a-moll-Duett zur Schlussfuge, wo sich mit einem Halbtonschritt von a' zu b' dem Hörer die herrliche Welt des Ausgangsspiels in Es öffnet.
- 13 Ich empfinde die Gesamtaufführung aller 27 Nummern auch als eher befriedigend denn die separate Aufführung der 12 Pedaliter- oder als diejenige der 15 Manualiter-Stücke.
- 14 Gegen eine Separierung der Pedaliter- und der Manualiterstücke spricht auch deren Komplementarität. Manche Katechismus-Choräle ergänzen sich dergestalt, dass die paarweise Aufführung einen intellektuellen Reiz hat. Die religiösen Inhalte der sechs

Paare können gemäss meiner persönlichen Interpretation etwa folgendermassen zusammengefasst werden:

Zehn Gebote: *Gottes Gesetz / Gottes Liebe*

Glauben: *Wir glauben all / an einen Gott*

Vater unser: *Schuld / Vergebung*

Jordan: *Stiftung der Taufe / die Taufe als Sakrament*

Aus tiefer Not: *Notruf und Gnade / Bitte und Erhörung*

Jesus Christus: *Gottes Zorn / abgewendet durch den Heiland*

- 15 Meine Erfahrung ist es, dass die 27 Stücke der Clavierübung III in der originalen Abfolge besser zur Geltung kommen als in einer anderen Kombination oder in Einzeldarstellungen - *vorausgesetzt, man unterlegt dem Werk eine überzeugende aussermusikalische Sinnggebung.*
- 16 Um eine solche Sinnggebung bemüht sich die vorliegende Arbeit.

B. Bach-Interpretation und Bach-Forschung

- 17 Die vorliegende Arbeit³ will *interpretieren, nicht forschen.*
- 18 Ich halte es für wichtig, Interpretation und Forschung auseinanderzuhalten. Allzu häufig wird beides vermengt.
- 19 Das Ziel der Interpretation von Kunstwerken ist eine *Deutung, die befriedigt*, indem sie den *Kunstgenuss erhöht.*
- 20 Das Ziel der Forschung ist die Erlangung *beweisbarer Erkenntnis.* Ob die Erkenntnis zum Kunstgenuss etwas beiträgt, ist ohne Bedeutung.
- 21 Ich gehe von der Annahme aus, dass Bach beim Komponieren einerseits an Gott gedacht hat und zur Ehre Gottes schöpferisch tätig gewesen ist, dass er sein Schaffen zugleich aber auch auf jene Menschen auszurichten versuchte, die seine Musik singend, spielend und hörend *interpretieren* und sich *daran freuen* würden. Hingegen hat Bach *nicht für Forscher* komponiert.
- 22 Zum barocken Musikverständnis gehörte eine weitgehende Freiheit der Interpretation. Die Komponisten haben sich damals nicht darum bemüht, im Notentext die Ausführung bis ins Letzte zu fixieren. Tempi, Artikulationen, Verzierungen, Registrierung, Wahl der Manuale und anderes blieb im Notentext oft unerwähnt. Die Komponisten verliessen sich darauf, dass ihre Interpreten die Musik gemäss den Regeln der damaligen Aufführungspraxis so zum Klingen brachten, dass die Stücke gemäss dem Geschmack der Interpreten und ihres Publikums die bestmögliche Wirkung hatten. Dass jeder Interpret das Werk anders interpretieren würde, war wohl schon damals eine Selbstverständlichkeit.

³ Ich verdanke einen wichtigen Teil der Anregungen zur vorliegenden Arbeit dem in der vorhergehenden Fussnote erwähnten Werk von ALBERT CLEMENT, das ich im weiteren Verlauf meines Textes vielfach zitiere, allerdings nicht immer zustimmend. Die weit ausgreifende Recherchierarbeit von CLEMENT hätte für interessierte Bach-Liebhaber vielleicht noch an Wert gewonnen, wenn der Autor sich auf die wissenschaftliche Dokumentation von Fakten beschränkt und auf Interpretationsversuche konsequent verzichtet hätte. Mit jedem Plädoyer des Wissenschaftlers zugunsten eigener Werk-Interpretationen entsteht beim Leser der Verdacht, die wissenschaftliche Arbeit des Sammelns und Auswertens könnte parteilich-eklektisch gemäss den Argumentationszielen des Autors erfolgt sein.

- 23 Ich gehe von der Annahme aus, dass Bach eine solche *Freiheit der Interpretation* seinem Publikum auch dort geben wollte, wo ein Werk neben der musikalischen Interpretation einer *intellektuellen Deutung* zugänglich ist.
- 24 Auf der Grundlage dieser Annahme halte ich es für "un-bachisch", bezüglich der Textbezüge und theologischer Aspekte in Bachs Werken nach *verbindlichen* Deutungen zu suchen. Ich halte es für falsch, die intellektuelle Interpretation von Bachs Werken mit den Mitteln der Wissenschaft anzugehen, und ich halte es für töricht, wenn jemand seine eigene Deutung als die von Bach gewollte, verbindliche und endgültige postuliert und diesbezügliche Beweise anbietet. Angesichts mancher solcher Publikationen hätte Bach - so denke ich - nur unwillig den Kopf geschüttelt. Bach hat für Interpretieren komponiert, nicht für Bücherwürmer.
- 25 Demgemäss halte ich es für notwendig, alles intellektuelle Interpretieren mit der gleichen Offenheit und Subjektivität zu betreiben wie die musikalische Interpretation. *Jedem nach seinem Geschmack*, muss die Devise sein. Die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Deutungen sollen immer nur als Möglichkeiten verstanden werden. Nie und nirgends erhebe ich den Anspruch, herausgefunden zu haben, was Bach wirklich gemeint hat. Hätte Bach sein eigenes Verständnis der Nachwelt verbindlich vermitteln wollen, dann hätte er die nötigen Angaben in den Notentext hineinschreiben müssen. Nichts hätte ihn daran gehindert. Indem er es *nicht* getan hat, hat er der Nachwelt eine Interpretationsfreiheit belassen, die ihr auch von buchgelehrten Analytikern nicht weggenommen werden darf.
- 26 Wer es unternimmt, mit Mitteln der Wissenschaft Bachs Werke zu interpretieren, handelt nicht nur anmassend im Verhältnis zu den abweichenden Meinungen anderer Interpreten, sondern gibt sich der Selbsttäuschung hin, mit wissenschaftlichen Mitteln leisten zu können, was nicht geleistet werden kann. Auch die grösste Akribie des Sammels und Vergleichens schafft keine objektive Erkenntnis, sondern bleibt der Subjektivität und dem Geschmack des jeweiligen Analytikers verhaftet⁴.
- 27 In diesem Sinne wollen die in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen theologischen Interpretationen keine beweisbare Erkenntnis liefern, sondern sie wollen *Leitvorstellungen* vermitteln, die - gleich wie die Texte von Vokalwerken - die Musik zum Sprechen bringen und dadurch das ästhetische Erlebnis gedanklich bereichern.

C. Gibt es aussermusikalische Ideen, die die Gesamtaufführung rechtfertigen?

- 28 In meinem persönlichen Verständnis sehe ich *zwei aussermusikalische Ideen*, die der Clavierübung III zu Grunde liegen und nach meiner Empfindung deren Gesamtaufführung rechtfertigen, nämlich eine kompositorisch-didaktische Idee, ferner eine theologische bzw. religiöse Idee.
- 29 Auf die *kompositorisch-didaktische Idee* weist Bach im Titel⁵ hin: Das Werk ist eine "Übung". Das Werk will Komponisten und Organisten Belehrung geben. Die 27

⁴ Ich streue mir selber Asche aufs Haupt angesichts einer Arbeit, in der ich ehemals versucht habe, beweisbare Erkenntnisse zu fixieren. Von den damaligen Auffassungen muss ich mich heute in grossem Umfang lossagen. Vgl. CHRISTIAN BRÜCKNER, J.S. Bachs "Dritter Theil der Clavier Übung", in "Musik und Gottesdienst" 27 (1973), S. 62-66 und 83-95.

⁵ Der originale Titel lautet: "*Dritter Theil / der / Clavier Übung / bestehend / in / verschiedenen Vorspielen / über die / Catechismus- und andere Gesaenge, / vor die Orgel: / Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern / von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergetzung / verfertigt von / Johann*

Nummern bilden ein didaktisches Ganzes: Die zu Bachs Zeit gängigen Techniken der Choralkomposition werden in grösstmöglicher Vollständigkeit exemplifiziert, und zwar in Versionen von drei- bis zu sechsstimmigem Satz. Die Duette exemplifizieren die Kunst der zweistimmigen Orgelkomposition, die Rahmenstücke bei nomineller Fünfstimmigkeit einen eher homophonen und damit aus Bachs Optik modernen Stil, der sich von den Choralkompositionen und Duetten abhebt.

- 30 Wer also das Werk gemäss den Intentionen Bachs richtig anhören will, darf sich nicht damit begnügen, die Musik auf sich wirken zu lassen, sondern muss zudem versuchen, die Kompositionen analytisch zu hören und ihre unterschiedlichen Formen und Strukturen als solche wahrzunehmen.
- 31 Bachs *theologischen Idee* kann meines Erachtens etwa folgendermassen beschrieben werden:
- 32 Der Eingang (Präludium in Es-Dur) ist *Lob von Gott Vater, Sohn und heiligem Geist*.
- 33 Die anschliessenden 9 Stücke zu den Texten von "Kyrie" und "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (Gloria), d.h. zum Ordinarium der lutherischen Messe, sind *gottesdienstliche Anrufung*.
- 34 Es folgen die 12 Vertonungen der Katechismus-Lieder, welche die wesentlichen *Inhalte* des christlichen *Glaubens* erfassen. Dieser Teil ist *Predigt*.
- 35 Die anschliessenden 4 Duette stehen für das individuelle *Gebet* als das von jedem Christen täglich geübte Hintreten vor Gott⁶.
- 36 Der Ausgang (Fuge in Es-Dur) ist *Lob des dreieinigen Gottes*.

D. Die Beziehungen zwischen Choraltexen, Musik und Symbolik in den Orgelchorälen der Clavierübung III

a) Terminologie

- 37 Unter musikalischer *Textdarstellung* (oder *Text-Ausdeutung*) wird hier die Transposition aussermusikalischer Vorstellungen in musikalische Formen verstanden. Die aussermusikalische Vorstellung bildet sich vor dem inneren Auge des Hörers ab, wenn er die Musik hört.
- 38 Unter *Symbol* wird ein in die Musik hineinkomponierter Sachverhalt gemeint, der eine aussermusikalische, aber nur intellektuell erfassbare Bedeutung hat. Musikalische Symbole sind nicht hörbar. Eine Melodie oder ein Motiv hat dann symbolische Bedeutung, wenn diese Bedeutung nur intellektuell, nicht als *klangliche* Darstellung einer aussermusikalischen Vorstellung erfassbar ist.

Sebastian Bach, / Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs. / Hoff-Compositeur, Capellmeister, und / Directore Chori Musici in Leipzig. / In Verlegung des Authoris". - CLEMENT, S. 6 ff., hat aufgezeigt, dass der Werktitel "Clavierübung" von Vorläufern und Zeitgenossen Bachs dutzendfach verwendet worden ist. Bach selber hat alle seine im Druck erschienenen Werke für Cembalo und Orgel "Clavier Übung" genannt, beginnend mit den 6 Partiten für Cembalo, fortfahrend mit der Französischen Ouvertüre und dem Italienischen Konzert, die er als "Zweiten Theil" der Clavier Übung publizierte, fortfahrend sodann mit dem vorliegenden Dritten Teil bis hin zu den Goldbergvariationen, die Bach ohne Ordnungsnummer einfach als "Clavier Übung" titulierte hat. Während man bei den Partiten, der Französischen Ouvertüre und dem Italienischen Konzert keine didaktischen Absichten vermuten kann, drängt sich diese Vermutung bei der Clavierübung III und bei den Goldbergvariationen auf.

⁶ Vgl. hierzu hinten, Ziff. 361 ff.

- 39 Etwas Drittes, das bei Bach eher selten vorkommt, ist die *Klangmalerei*, d.h. die Imitation aussermusikalischer Geräusche mit den Mitteln der Musik, etwa zu Worten wie "Rauschen" und "Knallen".
- 40 Zur Verdeutlichung des Gesagten diene folgendes: Der Wechsel von bedrückter zu freudiger Stimmung auf die Silbe "abscheiden" in Nr. 4⁷ ("Kyrie Gott heiliger Geist") ist Textdarstellung, nicht Symbol und nicht Klangmalerei.
- 41 Sofern man in gewissen Zusammenhängen die Kombination von zwei Motiven als Darstellung des heiligen Geistes deutet, da dieser gemäss nicänischem Glaubensbekenntnis *aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht*, handelt es sich um ein Symbol, nicht um Textdarstellung.

b) Bachs Methode musikalischer Textdarstellung

- 42 Zur Textdarstellung eignen sich in erster Linie Wörter, die Gemütsbewegungen ausdrücken (Freude, Trauer, Schmerz), sodann Wörter der sichtbaren Bewegung (aufsteigen, absteigen, fallen, eilen, laufen, schwanken, schlagen), auch Begriffe wie "ewig", "gross", "niedrig", "verderbt".
- 43 Zweifellos ist es möglich, bei gewissen *Notenbildern* aussermusikalische Assoziationen zu entwickeln, beispielsweise in der Anordnung gewisser Noten ein Kreuz zu sehen⁸. Ich empfinde eine solche Symbolik aber als derart papieren und unmusikalisch, dass ich sie Bach nicht unterstellen kann. Auch sind die Möglichkeiten, geschriebene Noten auf dem Papier mit Lineal und Zirkel zu verbinden, derart mannigfaltig, dass die Selektion einzelner Varianten immer den Charakter des Willkürlichen hat.
- 44 Bach geht bei der Textdarstellung nach meiner Überzeugung *nur-musikalisch* vor. Er kümmert sich nicht um die konsequente Korrelation von Text und Musik. Als Beispiel verweise ich auf Nr. 4, "Kyrie Gott heiliger Geist": Wo zum Cantus firmus die Wörter "*dass wir am letzten End fröhlich abscheiden aus diesem Elend*" mitzudenken sind, entfaltet Bach in der Musik eine wachsende Beklemmung in Moll, die zur Silbe "abscheiden" in eine glückselige Stimmung in Dur wechselt. Damit wird der Tod als Schwelle zur Seligkeit musikalisch dargestellt. Aber die beklemmende Musik erklingt zum Wort "fröhlich", die musikalische Seligkeit zum Wort "Elend".
- 45 Bach kümmert sich auch nicht pedantisch um die dramaturgische Stimmigkeit seiner musikalischen Bilder. Als Musterbeispiel dramaturgischer *Unstimmigkeit* verweise ich auf den Eingangs-Chor zu Kantate 19 ("Es erhub sich ein Streit"), wo im Eingangsteil der gegen Michael anstürmende Drache dargestellt wird, im Mittelteil das Zurücksinken des besiegten Drachens. Unbekümmert schreibt Bach nach vollendetem Kampf "Da capo" vor, womit der Drache erneut bis zum Satzende aufwärts stürmt. Musikalisch ist der Kantatensatz befriedigend, dramaturgisch unbefriedigend.
- 46 Mit der Qualifikation von Bachs Textdarstellungen als "*nur-musikalisch*" meine ich zudem, dass Bach aus einzelnen Textelementen musikalisch-assoziative Inspiration schöpft und die verschiedenen textdarstellenden Motive alsdann nach rein musikalisch-

⁷ Die einzelnen Stücke der Clavierübung III werden hier mit ihrer Ordnungsnummer innerhalb der Sammlung, d.h. mit den Nr. 1-27, bezeichnet.

⁸ Vgl. eine solche Hypothese etwa bei CLEMENT, S. 222.

schen Gesichtspunkten zum vollkommenen Kunstwerk kombiniert, *ohne sich um die intellektuelle Logik seines Vorgehens zu kümmern.*

- 47 Gemäss dem Gesagten ist bei der Analyse der Clavierübung III nach den Eigenheiten der Musik zu fragen, die (möglicherweise) auf textbezogene Inspirationen Bachs zurückgehen. Man darf erwarten, dass Bach manche der textbezogenen Stücke aus einzelnen bildhaften Vorstellungen entwickelt hat, die vom Choraltext evoziert werden. Hingegen darf man nicht erwarten und sollte auch nicht versuchen, in Bachs Orgelchorälen eine dramaturgisch stimmige, von Anfang bis Ende durchkomponierte Ausdeutung bestimmter Liedstrophen ausfindig zu machen.

c) Text und Musik

- 48 Manche Orgelchoräle zeigen so klare Beziehungen zwischen der Musik und einzelnen Wörtern des Liedtextes, dass die Unterlegung des Cantus firmus mit einer bestimmten Liedstrophe nicht zu bezweifeln ist. Bei anderen Orgelchorälen findet man keine klaren Textbezüge. Damit stellt sich die Frage, ob es richtig ist, bei allen Orgelchorälen Bachs einen Bezug von Musik und Text anzunehmen. Ferner stellt sich die Frage, welcher Art solche Bezüge sind.
- 49 Ein Blick auf Bachs Vokalwerk mag nützlich sein. Dort bringen die Rezitative in der Regel die Handlung vorwärts. In den Arien gibt es keine vorwärtsschreitende Handlung; stattdessen dienen sie der Verinnerlichung eines einzelnen Gedankens.
- 50 Aus der unterschiedlichen Funktion von Rezitativ und Arie folgt, dass die Rezitative wichtige Wörter des Textes musikalisch ausdeuten, so wie diese Wörter im Text nacheinander auftreten. - Demgegenüber bringt die Musik der Arien meist nur einen *einzig* oder *einzelne wenige Grundgedanken* musikalisch zum Ausdruck; auf die musikalische Nachzeichnung des fortschreitenden Gesangstextes wird verzichtet.
- 51 Von dieser Arbeitsweise gibt es Ausnahmen, nämlich Arien, die zwar im Wesentlichen einem oder mehreren Grundgedanken gewidmet sind, an bestimmten Stellen aber die Ausdeutung eines einzelnen Wortes erkennen lassen. Die Ausdeutung solcher Nebengedanken erscheint oftmals als vorübergehende *Episode* innerhalb der durchgehenden Vertonung der Grundgedanken.
- 52 Zu musikalischer Darstellung eignen sich in erster Linie konkrete, anschauliche Vorstellungen, insbesondere *Bilder*, die dem Komponisten eine musikalische Inspiration geben. Abstrakte Aussagen ohne visuelle Anschaulichkeit geben musikalisch wenig her.
- 53 Bachs Kompositionen mit Cantus firmus sind in der Regel *wie Arien*, nicht wie Rezitative komponiert. Bach entnimmt dem Choraltext einen oder mehrere konkrete Grundgedanken (Bilder), die die Musik von Anfang bis Ende bestimmen. Die fortschreitende Ausdeutung des Liedtextes findet nur ausnahmsweise statt, am häufigsten so, dass ein einzelnes Wort bzw. das von dem Wort vermittelte Bild episodenhaft in Musik umgesetzt wird, wo das Wort im Cantus firmus auftritt.
- 54 Wo einzelne Wörter episodenhaft ausgedeutet werden, ist anzunehmen, dass Bach auch die Grundgedanken des Stückes jener Liedstrophe entnommen hat, dem die betreffenden Wörter zugehören. Denn Bach konnte nicht erwarten, dass sein Publikum die in der Musik ausgedrückten Bilder aus mehreren Liedstrophen zusammenflickt; allzu viele Varianten und Irrtümer wären möglich gewesen, als dass Bach hätte hoffen können, seine musikalische Botschaft zum Publikum hinüberzubringen. Auf der

musikalischen Ebene konnte Bach sein Publikum nur mit einfachen und klaren Aussagen erreichen.

- 55 Dies führt mich zur Annahme, dass in Bachs Orgelchorälen nur solche Bezüge zwischen Text und Musik gesucht werden sollten, die einfach sind und für Bachs Publikum von 1739 nahe lagen. Die Inspirationsquellen Bachs sollten demgemäss in der Nähe gesucht, nicht weit hergeholt werden.
- 56 Ich halte es für angebracht, Bachs aussermusikalische Inspirationsquellen für die Choralvorspiele der Clavierübung III auf die Liedtexte der betreffenden Choräle einzuschränken. Bei den Katechismus-Chorälen sind meines Erachtens *ausschliesslich die Choraltexte* relevant, nicht der Katechismus, auch nicht die Bibel, die kirchliche Dogmatik oder weitere religiöse Literatur. Ich halte es aus diesem Grund auch für falsch, diese Choralvorspiele unter Oberbegriffe zu stellen, die in den Liedtexten nicht vorkommen ("Das Gesetz", "Der Glaube", "Das Vaterunser", "Die Taufe", "Die Beichte", "Das Abendmahl"). Ich empfinde die in der Literatur zur Clavierübung III vielfach unternommenen Versuche, Bach bezüglich seiner musikalischen Inspiration eine Bezugnahme auf Texte ausserhalb der Liedstrophen zu unterstellen - insbesondere auf religiöse Literatur seiner Zeit - als wenig hilfreich.
- 57 Solche Versuche scheinen mir geradezu abwegig, wenn musikalische Gegebenheiten zu Bachs normalem Vokabular gehören, d.h. wenn etwa von einer Figur, die in Bachs Werk häufig zu finden ist, behauptet wird, hier und gerade hier habe Bach diese Figur komponiert, weil er dabei an eine bestimmte Literaturstelle gedacht habe. - Ich halte es für richtiger, Bach bei seinem ganzen Schaffen eine textunabhängige musikalische Kreativität zuzutrauen und eine Inspiration aus aussermusikalischen Quellen nur anzunehmen, wo die Quellen nahe liegen und durch den Werktitel benannt sind.
- 58 Bei der Analyse von Bachs Orgelchorälen ist es demgemäss angebracht, zuerst Ausschau zu halten nach Episoden, die als Ausdeutung einzelner Wörter interpretiert werden können⁹. Führt dieser erste Schritt zu einem positiven Befund, dann ist die relevante Liedstrophe zu identifizieren. In dieser Strophe sind dann auch jene Grundgedanken bzw. Bilder zu suchen, die die Komposition insgesamt durchdringen. Fehlt es an episodenhaften Ausdeutungen einzelner Wörter, dann sind bei mehrstrophigen Liedern *alle* Strophen in Betracht zu ziehen, wobei aber nur solche Textelemente als Grundgedanken der Musik in Erwägung gezogen werden sollen, die für Bachs Publikum einfach und klar verständlich waren. Es kommen also nur Textelemente als musikalische Grundgedanken in Frage, die entweder zu Beginn des Liedes, d.h. in der Überschrift oder der ersten Liedstrophe ausgedrückt oder die innerhalb des gesamten Liedtextes *zentral* sind.
- 59 Demgegenüber erscheinen mir manche der bisherigen Interpretationsversuche zur Clavierübung III allzu weit hergeholt, als dass ich mich dafür erwärmen könnte.

⁹ Bei der Annahme von Textbezügen auffälliger musikalischer Episoden ist allerdings Zurückhaltung geboten. Auffällige Episoden finden sich bei Bach oftmals auch in Werken ohne Textbezug, so z.B. das harmonische Labyrinth im 1. Satz des 3. Brandenburgischen Konzerts (T. 87-90). Gäbe es zu diesem Konzertsatz einen Cantus firmus, dann hätten sich die Deuter zweifellos auf die Stelle gestürzt und jede Menge von näher- und ferner liegenden Textbezügen postuliert. Man muss damit rechnen, dass Bach auch in textgebundenen Stücken solche Unikate eingeflochten hat, ohne dass eine aussermusikalische Bedeutung dahinter zu stehen braucht.

- 60 Textbezüge sind übrigens auch bei jenen Orgelchorälen anzunehmen, die über *keinen* Cantus firmus verfügen, insbesondere bei den Choral-Fugetten. Auch hier ist nach den textbezogenen Grundgedanken bzw. Bildern zu fragen, die die Komposition als ganze durchdringen, und auch hier ist die Umschau nach Inspirationsquellen auf die Liedtexte zu beschränken, auf welche die Werktitel verweisen.

d) Musik und Symbolik

- 61 Das Erfordernis der Leichtverständlichkeit, das meines Erachtens für die musikalisch ausgedrückten Grundgedanken (Bilder) gilt, ist für Bachs Symbolik nicht gleichermaßen anzunehmen. Wo Bach durch arithmetische Proportionen und in anderer Weise Symbole in seine Musik hineingelegt hat, brauchte er nicht mit deren Verständnis seitens des Publikums abgezielt zu haben. Bachs persönliche Frömmigkeit erlaubt die Vermutung, dass er gewisse Symbole als Siegel der Vollkommenheit nur Gott darbringen wollte, die Entschlüsselung durch Menschen hingegen nicht angestrebt und nicht erwartet hat. Beim Analysieren Bach'scher Werke muss man also darauf gefasst sein, einer zum Teil sinnfälligen, zum Teil aber auch verschlüsselten, mehrdeutigen, ja unverständlichen Symbolik zu begegnen.
- 62 Dabei ist zu vermuten, dass Bach mit der Symbolik nicht nur und nicht vor allem die in der Musik vorhandene Grundaussage wiederholt, sondern dass er *anderes* sagt. Die Symbole können eine *Ergänzung* der musikalischen Grundaussage oder eine *Antithese* dazu sein - oder überhaupt etwas anderes bedeuten.
- 63 Treffen diese Annahmen zu, dann brauchen Bachs Symbole nicht aus dem Text der musikalisch relevanten Liedstrophe gewonnen zu sein. Bachs Symbole können Bachs persönlichem Glauben, der Bibel, dem Katechismus, der kirchlichen Dogmatik oder anderen Quellen entstammen.
- 64 Dies hinwiederum verlangt Zurückhaltung beim Versuch, vermutete Symbole als Schlüssel für die Textausdeutung zu nutzen.
- 65 Zusammenfassend ist zu sagen, dass man beim Analysieren Bach'scher Werke in erster Linie die Musik *anhören* und auf ihre Stimmung und allfällige Bildhaftigkeit befragen sollte. Dabei sollte man nach leichtverständlichen Grundgedanken und episodischen Wortausdeutungen suchen, sich bei dieser Suche aber auf den Liedtext beschränken und nur *unmittelbare* Bezüge zwischen Wort und Musik annehmen.
- 66 In einem weiteren Schritt kann nach Symbolen gesucht werden. Ihr Bezug zur Musik braucht weder unmittelbar noch leicht verständlich zu sein.
- 67 Symbolik braucht nicht in jedem Stück vorhanden zu sein. Vorhandene Symbolik braucht nicht erkennbar zu sein. Es wäre falscher Ehrgeiz, in jedem Stück der Clavierübung III eine symbolische Ebene ausfindig zu machen, und es wäre eine vermessene Annahme, man müsse oder könne Bachs Symbolik vollständig identifizieren und entschlüsseln. Für Menschen, die von Bachs Musik ergriffen sind, ist das Eindringen in Bachs Symbolik zwar eine reizvolle Herausforderung. Aber auch wenn man einzelne Symbole gefunden und verstanden zu haben glaubt, sollte man die Möglichkeit des Irrtums nie von der Hand weisen und sich stets bewusst bleiben, dass in dem betreffenden Werk noch andere Symbole eingeflochten sein mögen, die man nicht erkannt hat.

E. Die Werktitel im Originaldruck von 1739

- 68 Im Originaldruck steht vor jedem Stück ein Titel. Ferner finden sich zuweilen weitere Angaben, so zum Spiel auf mehreren Manualen ("*a 2 Clav.*"), zur Registrierung ("*Pro Organo pleno*"), zum Vorhandensein eines Cantus firmus (z.B. "*Canto fermo in Soprano*") und zur Stimmenzahl (z.B. "*à 3*").
- 69 Die verbalen Angaben vor jedem Stück sind ein Ort, an dem der Komponist Signale setzen kann, die dem Spieler das Eindringen in die aussermusikalischen Inhalte des Stückes erleichtern. Es wäre geradezu verwunderlich, wenn Bach diese Möglichkeit verbaler Kommunikation nicht genutzt hätte.
- 70 Geht man davon aus, dass Bach in den verbalen Angaben zu den einzelnen Stücken auch und gerade solche Dinge sagen wollte, die über die Benennung des Selbstverständlichen hinausgehen, dann ist es geboten, diese Angaben *genau* zu lesen. Dies hinwiederum erfordert, dass man sich über den *Originaldruck* beugt¹⁰. Denn alle bisherigen Herausgeber einschliesslich derjenigen der Neuen Bach-Ausgabe haben sich für befugt gehalten, Bachs Angaben zu modernisieren, zu korrigieren und zu vereinheitlichen, womit ein allfälliger im Originaldruck vorhandener Informationsgehalt weggelöscht wurde.
- 71 Gewiss kann man sich auf den Standpunkt stellen, die Besonderheiten und Varianten in Orthographie und Interpunktion seien insgesamt auf Nachlässigkeit Bachs oder seines Notenstechers zurückzuführen und hätten nichts zu bedeuten. Aber es muss erlaubt sein, mindestens im Sinne einer Arbeitshypothese von der gegenteiligen Annahme auszugehen, dass nämlich Bach auf diese Angaben Sorgfalt verwendet und in die jeweiligen Besonderheiten einen Sinn hineingelegt hat.
- 72 Ob diese Arbeitshypothese gerechtfertigt ist, soll die nachfolgende Untersuchung zeigen. Die Werküberschriften sind hienach im genauen Wortlaut und genauer Interpunktion wiedergegeben (wobei die Zeilenumbrüche mit "/" angegeben werden). - Es erweist sich, dass einzelne Besonderheiten als absichtlich gesetzte Signale, andere eher als nachlässige Inkonsequenzen erscheinen.

[1] *Praeludium / pro / Organo pleno.*

[2] *Kyrie, / Gott Vater / in Ewigkeit / Canto fermo / in / Soprano / a 2 Clav. et Ped.*

[3] *Christe / Aller Welt / Trost. / Canto fermo / in Tenore / a 2 Clav. et Pedal.*

[4] *Kyrie / Gott heiliger / Geist / à 5 / Canto fermo / in Basßo / Cum Organo / pleno.*

[5] *Kyrie Gott / Vater in / Ewigkeit / alio modo / manualiter*

[6] *Christe / aller Welt / Trost*

[7] *Kyrie, / Gott hei= / liger / Geist*

[8] *Allein Gott / in der Höh / sey Ehr. / à 3. / Canto fermo / in Alto*

[9] *Allein Gott / in der Höh / sey Ehr. / a 2 Clav. / et / Pedal.*

[10] *Fugetta / super / Allein Gott / in der Höh / sey Ehr. / manualiter.*

[11] *Dieß sind / die / heiligen zehen / Geboth / a 2 Clav. / et Ped: / Canto fermo / in / Canone.*

[12] *Fugetta / super / Dieß sind die / heiligen zehen / Geboth. / manualiter.*

[13] *Wir gläuben / all an einen / Gott / in Organo / pleno / con Pedale.*

[14] *Fugetta / Super / Wir glauben / all an einen / Gott / manualit:*

¹⁰ Ein von CHRISTOPH WOLFF betreuter Faksimiledruck ist 1984 bei Peters erschienen.

- [15] *Vater unser / im Himmelreich*¹¹ / à 2 Clav. / et Pedal / è Canto fermo / mo in Canone.
- [16] *Vater unser / im Himmelreich*¹² / alio modo / manualiter.
- [17] *Christ unser / Herr zum / Jordan kam. / a. 2. Clav. / è Canto fermo / in Pedal.*
- [18] *Christ unser / Herr zum / Jordan kam / alio modo / manualiter*
- [19] *Aus tieffer / Noth schrey / ich zu dir / a 6 / in Organo / pleno / con Pedale / doppio.*
- [20] *Aus tieffer / Noth schrey / ich zu dir. / a. 4. / alio modo / manualiter.*
- [21] *Iesus Christus / unser Heyland, / der von uns den / Zorn Gottes wand. / a 2. Clav. / e Canto fermo / in Pedal.*
- [22] *Fuga / super / Iesus Christus / unser Hejland. / a. 4. / manualiter.*
- [23] *Duetto / I.*
- [24] *Duetto / II.*
- [25] *Duetto / III.*
- [26] *Duetto / IV.*
- [27] *Fuga / à 5. / con Pedale. / Pro / Organo pleno.*
- 73 Zu den Nachlässigkeiten mag die unterschiedliche Schreibweise der Stimm- und Manualangaben gehören, nämlich abwechselnd mit und ohne Akzente ("a", "à") sowie mit und ohne Punkte ("a", "a."). Unterschiedliche Punktsetzung ohne ersichtlichen Sinn gibt es auch bei gewissen Zahlen (z.B. bei der Angabe der Stimmenzahl in Nr. 19 und Nr. 20: "a 6", "a. 4.").
- 74 Als zufällig erscheinen gewisse Varianten beim Hinweis auf das Pedal, wo man die Versionen "et Ped.", "et Ped:", "et Pedal", "con Pedale", "Canto fermo in Pedal" findet. Nach der italienischen Präposition "con" steht das Wort "Pedale" richtigerweise immer auf Italienisch. Wo auf den Cantus firmus im Pedal hingewiesen wird, steht die lateinische Präposition "in", gefolgt vom deutschen Wort "Pedal". Im Übrigen verwendet Bach das lateinische "et" statt des deutschen "und". Die zeitweilige Abkürzung "Ped." und "Ped:" scheint gegenüber dem ausgeschriebenen Wort keine besondere Bedeutung zu haben.
- 75 Neben diesen auf Nachlässigkeit zurückzuführenden Inkonsequenzen gibt es Besonderheiten der Schreibweise, die besondere Sinngebungen vermuten lassen.
- 76 Am klarsten ist die inhaltliche Bedeutung des unterschiedlichen Werktitels bei Nr. 21 und 22. Nr. 21 handelt vom Zorn Gottes, Nr. 22 vom Heiland. Auf den Zorn Gottes deutet nicht nur der in seiner Ausführlichkeit singuläre Titel hin, der abweichend von Bachs Usanz nicht nur die erste, sondern die beiden ersten Liedzeilen nennt, den zentralen Begriff überdies durch fehlerhafte Zitierweise hervorhebt (Original: "Gottes Zorn"). - Anerkennt man hier eine solche inhaltliche Bedeutung des Werktitels, dann liegt es nahe, auch andernorts bei den unterschiedlichen Titeln von Erst- und Zweitversion nach inhaltlichen Deutungen zu suchen.
- 77 Schon hier sei als allgemeine Hypothese deponiert, dass alle regelwidrig gesetzten Umlaute (Nr. 5: "Kjrie", Nr. 13: "gläuben", Nr. 19 und 20: "schrey"; Nr. 22: "Hejland") als Betonungszeichen, d.h. als Signale für ein besonderes Gewicht des

¹¹ Im Originaldruck steht über dem "m" im Wort "Himmelreich" ein horizontaler Strich, womit die Verdoppelung des Buchstabens angezeigt wird.

¹² Im Originaldruck steht über dem "m" im Wort "Himmelreich" ein horizontaler Strich, womit die Verdoppelung des Buchstabens angezeigt wird.

betreffenden Wortes gemeint sein könnten. Bei der soeben erwähnten Nr. 22 könnte der Umlaut auf "Heÿland" also signalisieren, dass der Hörer bei diesem Stück an den Heiland denken soll.

Unterschiedlich formulierte Liedanfänge

- 78 Unterschiedlich formulierte Liedanfänge der Pedaliter- und der Manualiter-Bearbeitung finden sich an folgenden Orten:
- 79 Nr. 2: "*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*"; Nr. 5: "*Kÿrie Gott Vater in Ewigkeit*". - Nur in der ersten Version steht hinter "Kyrie" ein Komma, nur in der zweiten auf dem y ein Umlautzeichen. - Die Unterschiede mögen auf Nachlässigkeit zurückgehen. Will man einen Sinn erkennen, so könnte das Komma in Nr. 2 bedeuten, dass die Worte "Gott Vater in Ewigkeit" hier als Einschub im fortlautenden Liedtext verstanden sind ("*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, gross ist dein Barmherzigkeit*"), wogegen in Nr. 5 der Text in einer anderen Betonung zu denken wäre: "*Kyrie Gott Vater in Ewigkeit: Eleison!*"
- 80 Nr. 3: "*Christe Aller Welt Trost.*"; Nr. 6: "*Christe aller Welt Trost*". - Ich bin geneigt, der besonderen Schreibweise von Nr. 3 einen Sinn beizulegen. Durch den Grossbuchstaben "A" und den abschliessenden Punkt werden die Worte "*Aller Welt Trost.*" herausgehoben. In diesem Stück wird also (falls die Deutung richtig ist) Christus in seiner Eigenschaft als Trost der Welt angerufen. Das passt zur Aussage des weiteren Liedtextes, wo Christus als Erlöser und als Mittler gegenüber dem Vater angerufen wird. Die Anrufung richtet sich nicht an den Gekreuzigten, nicht an den Auferstandenen, nicht an den zu den Toten abgestiegenen Christus, auch nicht an den Weltenrichter - sondern an Christus in seiner Eigenschaft als Erlöser und Mittler - womit Christus *aller Welt Trost* ist.
- 81 Demgegenüber hat der Gedanke an den Trost in Nr. 6 möglicherweise keine eigenständige Bedeutung. Der aussermusikalische Inhalt des Stücks lässt sich in den zwei Wortem "Christe eleison!" zusammenfassen.
- 82 Nr. 4: "*Kyrie Gott heiliger Geist*"; Nr. 7: "*Kyrie, Gott heiliger Geist*". - Ich vermag in der unterschiedlichen Schreibweise keinen Sinn zu erkennen.
- 83 Nr. 11: "*Dieß sind die heilgen zehen Geboth*"; Nr. 12: "*Dieß sind die heiligen zehen Geboth.*" - Die unterschiedliche Schreibweise und vom originalen Liedtext abweichende, d.h. fehlerhafte Schreibweise von "heiligen" in der zweiten Version mag signalisieren, dass das Wort "heiligen" hier eine besondere Bedeutung hat.
- 84 Nr. 13: "*Wir gläuben all an einen Gott*"; Nr. 14: "*Wir glauben all an einen Gott*". - Der Umlaut auf "gläuben" in der ersten Version könnte signalisieren, dass das Verb "gläuben" hier besonders wichtig ist.
- 85 Nr. 17: "*Christ unser Herr zum Jordan kam.*"; Nr. 18: "*Christ unser Herr zum Jordan kam*" - Nur die erste Version wird durch einen Punkt abgeschlossen. Damit könnte signalisiert sein, dass die im Liedtitel benannte Taufszene am Jordan die Hauptaussage der Musik ist.
- 86 Nr. 21: "*Iesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn Gottes wand.*"; Nr. 22: "*Iesus Christus unser Heÿland.*" - Auf die Unterschiede und ihre mögliche Bedeutung wurde vorn, Ziff. 76 f., hingewiesen.

"Pro", "Cum" oder "in" Organo pleno

- 87 Die drei Varianten der Registrierungsangabe betreffend die Aufführung mit dem Plenum - "*pro Organo pleno*" ("für" volle Orgel) bei Nr. 1 und 27, "*Cum Organo pleno*" ("Mit" voller Orgel) bei Nr. 4, "*in Organo pleno*" ("in" voller Orgel) bei Nr. 13 und 19 - könnten folgendermassen gemeint sein:
- 88 Die Rahmenstücke Nr. 1 und 27 sind "für" die Orgel geschrieben. Hier ist es allein die Orgel, die das Gotteslob vorträgt. Die Gemeinde der Zuhörer lauscht passiv dem von der Orgel angestimmten Gotteslob.
- 89 In Nr. 4 ("*Kyrie Gott heiliger Geist*") soll die Gemeinde der Zuhörer den Cantus-firmus still mitsprechen oder mitsingen. Die Zuhörer selber sind es, die den heiligen Geist anrufen, und zwar mit Begleitung der Orgel - "mit" der Orgel.
- 90 In den Nr. 13 und 19 ("*Wir glauben all*"; "*Aus tieffer Noth*") bekennen die Menschen ihren Glauben und schreien ihre Not zu Gott - beides *im* Orgelklang.

Angabe der Zahl obligater Stimmen

- 91 Die Zahl durchkomponierter Stimmen ist angegeben in den Werktiteln der Nr. 4 ("*à 5*"), Nr. 8 ("*à 3*"), Nr. 19 ("*a 6*"), Nr. 20 ("*a. 4*"), Nr. 22 ("*a. 4.*") und Nr. 27 ("*à 5*").
- 92 Keine Stimmenzahlen sind angegeben in den Stücken, die für 2 Manuale komponiert sind, ferner in den Choralvorspielen, die mit "Fugetta" überschrieben sind.
- 93 Wo Bach die Stimmenzahl angibt, meint er *kontrapunktisch durchkomponierte* Stimmen. In diesem Sinn hat Bach die Stimmenzahlen im Wohltemperierten Klavier nur bei den Fugen angegeben, nie bei den Präludien. Er hat dort auf die Angabe auch bei jenen Präludien verzichtet, die in fugenartiger Strenge mit einer gleichbleibenden Stimmenzahl komponiert sind, wie beispielsweise beim Präludium in b-moll im 2. Teil. Bach gibt die Stimmenzahl im Wohltemperierten Klavier also nicht aufgrund der tatsächlichen Struktur eines Stückes an, sondern nur bei den Stücken, die gemäss den Regeln der Kunst eine gleichbleibende Stimmenzahl haben *müssen*.
- 94 In der Clavierübung III mag die Angabe der Stimmenzahl bei den beiden Fugen (Nr. 22 und Nr. 27) und die Weglassung der Stimmenzahl beim Präludium (Nr. 1) aus der Methode erklärt werden, die Bach beim Wohltemperierten Klavier angewandt hat.
- 95 Es fragt sich, ob die *nur sporadische* Angabe der Stimmenzahl bei den übrigen Stücken (Nr. 5, 8, 19, 20) eine aussermusikalische Bedeutung hat.
- 96 Folgende Antwort soll hier als Möglichkeit angedeutet werden: Mit der Angabe der Stimmenzahl weist Bach auf Besonderheiten einzelner Stücke im Vergleich zu anderen Stücken hin. So könnte er mit "*à 5*" in Nr. 4 darauf hingewiesen haben, dass in der Serie der drei grossen Kyriekompositionen nach zwei vierstimmigen Stücken ein fünfstimmiges folgt.
- 97 In ähnlichem Sinne mag die Angabe der Stimmenzahlen bei Nr. 19 und 20 zu verstehen sein, nämlich als der Hinweis, dass von den beiden Kompositionen über das gleiche Lied die eine sechs-, die andere vierstimmig ist.
- 98 Eine zusätzliche Bedeutung mag der Angabe "*à 3*" bei Nr. 8 ("Allein Gott in der Höh sei Ehr", F-Dur) zukommen. Da alle drei "Allein-Gott"-Kompositionen dreistimmig sind, ist die Angabe bei nur *einer* davon auffällig. Hier könnte daran gedacht werden,

dass Bach auf die besondere Subjektivität der drei Stimmen hinweisen wollte, in dem Sinne, dass sich der Hörer drei Menschen denken soll, die miteinander musizieren¹³. Wer dieser Deutung folgt, wird bei den folgenden Nr. 9 und 10 an keine Gruppe von Musizierenden denken, sondern die Musik dort als reine Orgelmusik wahrnehmen.

Vorhandene und fehlende Interpunktions-Punkte

- 99 Zum Schluss dieser Betrachtung sei die Frage gestellt, ob die Setzung bzw. Weglassung von Interpunktions-Punkten¹⁴ willkürlich oder mit Absicht erfolgt ist. Der Leser wird eingeladen, sich mit dem Sachverhalt im Originaldruck selber vertraut zu machen:

- [2] *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*
- [3] *Christe Aller Welt Trost.*
- [4] *Kyrie Gott heiliger Geist*
- [5] *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*
- [6] *Christe aller Welt Trost*
- [7] *Kyrie, Gott heiliger Geist*
- [8] *Allein Gott in der Höh sey Ehr.*
- [9] *Allein Gott in der Höh sey Ehr.*
- [10] *Allein Gott in der Höh sey Ehr.*
- [11] *Dieß sind die heiligen zehen Geboth*
- [12] *Dieß sind die heiligen zehen Geboth.*
- [13] *Wir gläuben all an einen Gott*
- [14] *Wir glauben all an einen Gott*
- [15] *Vater unser im Himmelreich*
- [16] *Vater unser im Himmelreich*
- [17] *Christ unser Herr zum Jordan kam.*
- [18] *Christ unser Herr zum Jordan kam*
- [19] *Aus tieffer Noth schreÿ ich zu dir*
- [20] *Aus tieffer Noth schreÿ ich zu dir.*
- [21] *Iesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn Gottes wand.*
- [22] *Iesus Christus unser Heÿland.*

- 100 Sofern die Punkte mit Absicht gesetzt bzw. weggelassen wurden, mag an folgende Interpretation gedacht werden:
- 101 Die Textzitate sind dann durch einen Punkt abgeschlossen, wenn sie den wesentlichen religiösen Gehalt einer Komposition wörtlich benennen. Die Punkte fehlen, wo das im Werktitel enthaltene Textzitat den religiösen Gehalt der Komposition nicht wörtlich benennt (z.B. dann, wenn dem Cantus firmus eine andere Strophe als die im Titel zitierte unterlegt ist), oder wenn der Werktitel den religiösen Gehalt der Komposition nur ansatzweise oder überhaupt nicht benennt.

F. Subjektivität einzelner Stimmen und Rollenzuweisungen

¹³ CLEMENT, S. 91, schlägt vor, die Angabe "à 3" bei Nr. 8 als Hinweis auf die Trinität und damit auf die erste Liedstrophe zu deuten. Diese Deutung leuchtet mir nicht ein. Wenn man das Lied im Sinne von CLEMENT stichwortartig zusammenfassen will - "*Ehre sei Gott (Strophe 1:) dem dreieinigen, (Strophe 2:) dem Vater, (Strophe 3:) dem Sohn und (Strophe 4:) dem heiligen Geist*" - dann kann eine Zuordnung der Nr. 8, 9 und 10 doch sinnvollerweise nur Vater-Sohn-heiliger Geist bedeuten!

¹⁴ Unter *Interpunktions-Punkten* werden jene Punkte verstanden, die eine Aussage - in der Regel das im Titel enthaltene Zitat des Liedanfangs - abschliessen. Demgegenüber dienen die *Abkürzungs-Punkte* dazu, ein nur teilweise ausgeschriebenes Wort kenntlich zu machen (z.B. "*Ped.*").

- 102 In manchen Liedtexten gibt es Rollenzuweisungen. Als Beispiel erwähne ich den Choral "*Diess sind die heiligen zehen Geboth*", dessen Text drei unterschiedlichen Sprechern zuzuordnen ist: In der 1. und 11. Strophe redet ein Prediger zur Gemeinde ("Dies sind die heiligen zehen Gebot, die uns gab der Herre Gott ..."). In der 2.-10. Strophe redet Gott selber in der Ich-Form ("Ich bin allein dein Gott und Herr ..."), in der 12. Strophe ("Das helf uns der Herr Jesus Christ ...") die Gemeinde der Gläubigen. Die Gemeinde ist auch als Sprecherin des Refrains "Kyrieleis" anzunehmen.
- 103 In seinen Passionsmusiken hat Bach bestimmte Rollenzuweisungen (z.B. Evangelist, Jesus) in der Partitur angegeben. Damit erhalten die betreffenden Stimmen eine eindeutige Subjektivität. In der betreffenden Stimme ist *eine Person als Sprecherin* zu hören, d.h. als Subjekt, das in Ich-Form den Text singt. - Ist solche Subjektivität einzelner Stimmen auch in der Clavierübung III anzunehmen?
- 104 Ich möchte die Frage für manche, aber nicht für alle Stücke bejahen. Die nachfolgende Darstellung, für die es keine andern Beweise als mein subjektives Empfinden gibt, rechtfertigt sich dadurch, dass es lohnt, die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt zu lenken, der für Bach bedeutsam gewesen sein mag. Die gute Interpretation von Orgelwerken bewährt sich dadurch, dass sie die Hörer ergreift, nicht durch die wissenschaftliche Beweisbarkeit der vom Spieler genutzten Leitvorstellungen.
- 105 Im *Präludium* erklingt das Gotteslob aus der Orgel. Hier ist kein Prediger und keine Gemeinde als Sprecherin anzunehmen, sondern die Orgel als Instrument. Insofern ist es eine Komposition "*für*" die Orgel oder, wie Bach vorschreibt: "*Pro Organo pleno*". In den fünfstimmigen Formteilen A und in den Formteilen B höre ich immer nur ein einziges Ich. Die Homophonie des Satzes schliesst es aus, hier fünf Stimmen mit individuellen Subjektivitäten zu hören. Eine virtuelle Rollenzuweisung an menschliche Sänger oder Musikanten drängt sich nicht auf.
- 106 In den beiden folgenden Nummern ("*Kyrie, Gott Vater*" und "*Christe Aller Welt Trost*", mit Pedal) höre ich je eine Gruppe von drei Stimmen, die dem Cantus firmus als vierter Stimme gegenüberreten. Die Sätze sind so transparent, dass der Hörer alle Stimmen einzeln nachverfolgen kann. Der Liedtext ist in der Wir-Form geschrieben, sodass man die vier Stimmen als vier Vokalsolisten empfinden kann, die gewissermassen eine Motette in der Wir-Form singen.
- 107 Im folgenden "*Kyrie Gott heiliger Geist*" treten die vier Oberstimmen und der Pedalbass einander als zwei kompakte Klangkörper gegenüber. Die vier Oberstimmen können über weite Strecken nicht einzeln nachverfolgt werden und haben wenig oder gar keine eigenständige Subjektivität. Wer den Cantus firmus still mitdenkt - was zum vollen Verständnis der musikalischen Ereignisse in den Oberstimmen nötig ist - mag sich als Mensch empfinden, der *zusammen mit* dem Orgelklang den heiligen Geist anruft. Darin mag der tiefere Sinn von Bachs singulärer Angabe "*Cum Organo pleno*" - "*Mit der vollen Orgel*" - sein.
- 108 In den drei anschliessenden *Manualiter*-Stücken höre ich einen einzelnen Menschen, der "Erbarme dich!" betet. Die einzelnen Stimmen haben in diesen Stücken keine eigenständige Subjektivität.
- 109 In den drei "*Allein-Gott*"-Kompositionen sind je drei Subjekte zu hören. Aber nur bei der ersten Version in F-Dur schreibt Bach "*à 3*" - "zu dritt". Vielleicht will Bach, dass sich der Hörer bei der F-Dur-Version drei Musikanten vorstellt, z.B. zwei In-

strumentalisten und einen Sänger, die das Stück spielen und singen, wogegen in den folgenden beiden Stücken keine solche Rollenzuweisung zu denken wäre.

- 110 In der Pedaliter-Version von "*Diess sind die heiligen zehen Geboth*" höre ich in den beiden Oberstimmen Menschen, die in der Wir-Form vor Gottes Gesetz stehen und die eigene Sündhaftigkeit beklagen. In den beiden Cantus-firmus-Stimmen spricht Gott selber in der Ich-Form, und zwar als *ein* Subjekt. Die beiden Cantus-Stimmen erklingen aus *einem* Mund (im Gegensatz zu Nr. 14, "Vater unser im Himmelreich", wo sie von zwei getrennten Subjekten intoniert werden). Der Pedalbass gibt ohne personifizierbare Rolle die harmonische Grundlage.
- 111 In der Manualiter-Version des gleichen Liedes spricht ein einziges Subjekt. Die vier Stimmen haben wenig eigenständige Subjektivität.
- 112 In der Pedaliter-Version von "*Wir gläuben all*" höre ich in den drei Oberstimmen drei menschliche Subjekte, im Pedalbass Gott, der diese Menschen in ihrem Glauben stützt. - In der anschließenden Manualiter-Version höre ich ein einziges Subjekt, das sich in Ich-Form ausdrückt.
- 113 In "*Vater unser im Himmelreich*" (mit Pedal) höre ich in den figurierten Oberstimmen zwei Menschen. Diese gleichen Menschen sind es, die den Cantus firmus antimmen. Die beiden einem einzigen Manual zugeordneten Stimmen sprechen nach meiner Empfindung je als ein einziges Subjekt. Der Pedalbass gibt ohne personifizierbare Rolle die harmonische Grundlage.
- 114 In der anschließenden Manualiter-Version höre ich ein einziges menschliches Subjekt. Die Begleitstimmen haben keine eigenständige Subjektivität.
- 115 In "*Christ unser Herr zum Jordan kam*" höre ich keine menschlichen Subjekte. Die Bassstimme malt die Jordanfluten, die beiden Oberstimmen symbolisieren Gott Vater und den heiligen Geist. In der mittleren Cantus-firmus-Stimme sehe ich Jesus - nicht als den Sänger des Textes, sondern als eine durch die Musik dargestellte Person.
- 116 Die anschließende Manualiter-Version hat drei Stimmen mit eigenständiger Subjektivität. Eine Rollenzuweisung drängt sich nicht auf.
- 117 In der Pedaliter-Version von "*Aus tiefer Not*" höre ich Menschen singen. In der anschließenden Manualiter-Version spielt die Orgel, ohne dass sich eine Rollenzuweisung aufdrängt.
- 118 In der Pedaliter-Version von "*Jesus Christus unser Heiland*" höre ich in beiden Manual-Stimmen den Zorn Gottes. Die Canuts-firmus-Stimme verkörpert hier die Menschen, die vom Zorn Gottes umgeben sind. Es spielt einzig und allein die Orgel; eine Rollenzuweisung an sprechende oder singende Personen drängt sich nicht auf.
- 119 In der Manualiter-Version höre ich vier Sänger, die in Dankbarkeit des Heilands gedenken.
- 120 In den *Duetten* haben die Stimmen eigene Subjektivität, stehen sich aber überall so nahe, dass ihre Aufführung auf dem gleichen Manual geboten ist (Bach hätte eine abweichende Spielweise wohl ausdrücklich vorgeschrieben). Eine Rollenzuweisung drängt sich nicht auf.

- 121 In der *Fuge* höre ich die Orgel und nur sie. Auch die Fuge ist, wie das Präludium, "für" die Orgel - "*Pro Organo pleno*" - geschrieben.

G. Zur Bedeutung der Manuale und des Pedals in Bachs Orgelschaffen

a) Orgelbautechnische Gegebenheiten

- 122 Bei der Deutung musikalischer Textbezüge in der Clavierübung III ist es nützlich, sich bewusst zu machen, welche Bedeutung die Manuale und das Pedal für Bach gehabt haben.
- 123 In Bachs Verständnis gehörten die verschiedenen Manuale ("Claviere") und das Pedal je zu einem separaten Klangkörper, d.h. je zu einer Gruppe von Orgelpfeifen, die nahe beisammen standen und durch kastenartig aufgerichtete Seitenwände akustisch von den anderen Klangkörpern abgeschottet waren. Jeder solche Klangkörper hiess "Werk".
- 124 Die bei grossen Barockorgeln gebräuchlichsten vier Werke waren das Hauptwerk und das Oberwerk, ferner das im Rücken des Organisten angebrachte Rückpositiv und das Pedal-Werk. Je nach architektonischen Gegebenheiten mussten die drei erstgenannten Werke in eine linke und eine rechte Hälfte aufgeteilt werden, so insbesondere, wenn die Orgel den Blick auf ein Kirchenfenster über der Orgelempore freilassen musste. Nur das Rückpositiv konnte in den meisten Kirchen als ungeteilter Klangkörper eingebaut werden.
- 125 Die verschiedenen Werke einer Orgel waren nicht nur an verschiedenen Orten aufgestellt, sondern sie waren mit unterschiedlichen Registern ausgestattet, sodass jedes Werk seinen eigenen, charakteristischen Klang besass. So vernahm der Hörer die Töne, die auf unterschiedlichen Manualen und auf dem Pedal gespielt wurden, aus unterschiedlichen Richtungen und mit unterschiedlicher Klang-Charakteristik.
- 126 Diese Besonderheit der barocken Orgel ermöglichte es Bach als einem Meister der kontrapunktischen Polyphonie, Stücke für die Orgel so zu komponieren, dass das Mit- und Gegeneinander obligater Stimmen auf verschiedenen Orgel-Werken dialogisch empfunden wurde, d.h. wie ein Gespräch von Subjekten, die je ihr eigenes Ich besitzen.

b) Der Pedalbass

- 127 Auch das Orgelpedal war einem separat aufgestellten Pfeifen-Werk zugeordnet (meist aufgeteilt in zwei auf beiden Seiten der Orgel aufgerichteten, gegen den Kirchenraum offenen Holzkästen, die als Pedaltürme bezeichnet wurden). Die Pedal-Werke vieler deutscher Barock-Orgeln waren mit Registern in der Basslage, d.h. mit 16-füssigen Pfeifen, ausgestattet, ferner mit 8- und 4-füssigen Labialregistern, meist auch mit Zungenregistern - (etwa mit den Bezeichnungen "Posaune", "Fagott", "Trompete") - schliesslich mit Mixturen. Diese üppige Ausstattung ermöglichte es, den Pedalbass auch solistisch einzusetzen und die Basslinie klanglich von den Manualen deutlich abzuheben.
- 128 Demgemäss verlieh Bach der Pedalstimme normalerweise einen eigenständigen Charakter in dem Sinne, dass sie vom Hörer als ein Subjekt mit eigenem Ich wahrgenommen wurde, das zu den Manualen in einen Dialog treten konnte. Kraft ihrer eigenständigen Subjektivität unterscheiden sich manche Pedalstimmen Bachs von der

Faktur eines *begleitenden Continuo-Basses*, wie er in Bachs Kammermusik-, Orchester- und Vokalwerken anzutreffen ist.

- 129 Zwar gibt es in Bachs Orgelwerken Pedalstimmen, die wegen ihres begleitenden Charakters einem Continuo-Bass gleichen - so in der Clavierübung III in den Formteilen A des Präludiums und in der Pedaliter-Version des "Vater unser"-Chorals. Meist aber tritt der Pedalbass den mit den Händen gespielten Stimmen eigenständig gegenüber.
- 130 Im Gegensatz zum Continuo-Bass, der von Anfang bis Ende des Stücks durchkomponiert zu sein pflegt, setzt Bach den Pedalbass auf der Orgel oft auffallend spärlich ein. Manche Orgelkompositionen haben lange Phasen, in denen der Pedalbass schweigt. Dehnen sich solche Phasen aus, so kann für den Hörer der Eindruck des *Wartens* entstehen. Mit dem Pedaleinsatz tritt dann das erwartete *Fundament* dazu.
- 131 Manche von Bachs Pedaleinsätzen wirken auf den Hörer in einer Art, die man mit dem Wort "gross" beschreiben könnte. Ein Musterbeispiel für das *Warten auf Grosses* ist die Fuge C-Dur, BWV 547, wo nach 72 Takten blosser Manualiter-Musik eine abschliessende Kadenzierung die Erwartung des Hörers zusätzlich steigert; mit dem im Pedal einsetzenden Fugenthema (in Vergrösserung) wird die Empfindung "*Jetzt ist das Grosse da ...*" erzeugt.
- 132 In der Clavierübung III wirkt der Pedalbass
- als *Verkörperung von etwas Grossem* mit eigenständiger Subjektivität in Nr. 4 ("Kyrie, Gott heiliger Geist"), Nr. 13 ("Wir gläuben all an einen Gott") und Nr. 27 (Fuge), teilweise auch im Präludium (nämlich im Formteil C, Takt 130 ff.);
 - wie ein *Continuobass* im Formteil A des Präludiums, in Nr. 9 ("Allein Gott in der Höh sei Ehr"), Nr. 11 ("Dies sind die heiligen zehen Gebot") und Nr. 15 ("Vater unser im Himmelreich");
 - als *solistische* Darstellung des Cantus firmus in einer Mittelstimme in Nr. 18, "Christ unser Herr zum Jordan kam" und Nr. 21, "Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand";
 - als *integrierte Stimme*, die - ohne eigenständige Grösse, aber auch ohne Continuo-Charakter als gleichberechtigte Stimme in die Manualstimmen eingeflochten ist, in Nr. 2, "Kyrie, Gott Vater", Nr. 3, "Christe, Aller Welt Trost" und Nr. 19, "Aus tiefer Not schrei ich zu dir".

c) Orgelspiel auf mehreren Manualen

- 133 Wo Bach auf der Orgel für mehrere Manuale komponiert, sind ihm stets die eigenständigen klanglichen Individualitäten der Manuale wichtig. Lautstärkeunterschiede spielen nur ausnahmsweise eine Rolle¹⁵.
- 134 Kompositorisch kann die Eigenständigkeit in zweierlei Weise genutzt werden, nämlich *dialogisch* oder *gegensätzlich*.
- 135 Ein Beispiel für das *dialogische Prinzip* geben Bachs Orgel-Triosonaten, wo die beiden Manualstimmen wie gleichberechtigte Dialogpartner miteinander tanzen und

¹⁵ So in der Clavierübung III in den Formteilen B des Präludiums, wo Bach abwechselnd "forte" und "piano" vorgeschrieben hat.

spielen, während ein continuo-ähnlicher Pedalbass begleitet. Alle drei Stimmen sind solistisch zu verstehen, ihr Zusammenspiel kammermusikalisch. - Ich verstehe Bachs Titulierung von Choralvorspielen als *Trios*¹⁶ in dieser Weise: Die beiden Manualstimmen stehen dort in einvernehmlichem, spielerischem Dialog. Die Stücke wirken am besten mit einer kammermusikalischen Registrierung.

- 136 In der Clavierübung III gibt es einen einzigen Satz, der in diesem Sinne als Orgeltrio bezeichnet werden kann (von Bach aber nicht als Trio bezeichnet worden ist), nämlich Nr. 9 ("Allein Gott in der Höh sei Ehr").
- 137 Beispiele für eine *gegensätzliche Funktion* der beiden Manuale bieten die auf einem separaten Manual zu spielenden Cantus firmi. Solche Cantus firmi finden sich in der Clavierübung III in Nr. 2 ("Kyrie, Gott Vater", Nr. 3 ("Christe aller Welt Trost") und Nr. 11 ("Dies sind die heiligen zehen Gebot"). Die Zuordnung eines eigenen Manuals hebt den Cantus firmus solistisch hervor.

H. Zu Bachs Zahlensymbolik

- 138 Der Glaube, dass bestimmte Zahlen einen symbolischen Gehalt haben, ist schon in der Bibel vielfach bezeugt. Zahlensymbolik mit biblischen Bezügen wurde zur Zeit Bachs intensiv betrieben. Bach steht mit seiner Zahlensymbolik in einer langen Tradition. Indem er viele seiner Kompositionen über vorausgeplante Zahlengerüste mit oft mehrdeutigem symbolischem Gehalt komponiert hat, hat er den Werken das gegeben, was nach seiner Ansicht für ein vollkommenes Gotteslob nötig war: Er hat die Werke so gestaltet, wie Gottes Schöpfung im Glaubensbekenntnis beschrieben ist, nämlich bestehend aus der sichtbaren und aus der unsichtbaren Welt ("*Credo in patrem omnipotentem, factorum visibilium omnium et invisibilium*"). Das vollkommene Kunstwerk muss neben der sinnlich erfassbaren Seite auch eine unsichtbare Seite haben. Es ging Bach um die denkbar grösste Vollkommenheit seiner Werke, mit denen er Gott lobte.
- 139 Er hat seine Symbolik nie entschlüsselt, nie darüber geredet oder geschrieben. Ob die Spieler die Symbole erforschten und ob sie sie richtig oder falsch deuteten, schien Bach gleichgültig gewesen zu sein. Seine Zahlensymbolik richtet sich weder an die Spieler noch an die Hörer und erst recht nicht an die Forscher. Und doch bekommt das Hör-Erlebnis eine zusätzliche Dimension, wenn man versucht, die in den formalen Proportionen enthaltene Symbolik, soweit man sie erkennen kann, auf sich wirken zu lassen.
- 140 Allerdings ist Zurückhaltung geboten bei der Behauptung zahlensymbolischer Bedeutungen. Während Bach sich bei der Schaffung seiner Werke erlauben durfte, beliebige Gedanken und Zahlenbezüge für seine musikalische Gestaltung heranzuziehen und nach freier Willkür das eine Mal einen komplizierten, das andere Mal einen einfachen und das dritte Mal gar keinen Zahlenplan zu entwerfen, bevor er zu komponieren begann, sind solche Beliebigkeit und Willkür als Methodik nachträglicher Deutung nicht vertretbar. Die Gilde der analytischen Bach-Interpreten sollte nur dann eine zahlensymbolische Bedeutung behaupten, wo der Befund eindeutig und der Bezug naheliegend und klar ist. - Bei solcher Zurückhaltung mag der überwiegende Teil von Bachs symbolischen Absichten unentdeckt oder verschlüsselt bleiben. Das Eingeständnis, nicht alles erkennen zu können, ist aber besser als das subjektiv gefärbte,

¹⁶ So etwa "Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", BWV 655, und "Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr", BWV 665.

meist ohne wissenschaftliche Methode und ohne intellektuelle Disziplin betriebene Herum-Hantieren mit beliebigen Elementen in Bachs Werken (Anzahl von Noten, Tönen, Takten, Themen, Stimmen, Wörtern etc.), wenn dann die willkürlich herausgegriffenen Zählergebnisse zu ebenso willkürlich selektionierten literarischen Quellen in Bezug gesetzt werden. Das Resultat solcher Analytik ist nur allzu oft ein Wust weit hergeholter Spekulationen, mit deren Unterstellung Bach als ein ebenso verschrobener Bücherwurm verunglimpft wird, wie es seine nachgeborenen Analytiker selber sind.

- 141 In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die Analyse der einzelnen Stücke jeweils in zwei Schritten vorzunehmen. Im ersten Schritt wird die "sichtbare Welt", d.h. die Musik besprochen, wie sie vom Hörer bei aufmerksamem Zuhören wahrgenommen werden kann. In einem zweiten Schritt werden Anhaltspunkte gesucht einer von Bach in die Musik hineingelegten "unsichtbaren Welt", d.h. zu Symbolen, die der Hörer akustisch nicht wahrnehmen kann. Ich bin der Meinung, dass die disziplinierte Trennung von Aussagen zu musikalischen Textbezügen und zu unhörbaren symbolischen Bezügen eher vor dem Abgleiten in verschrobene Spekulationen bewahrt als eine Arbeitsweise, die musikalische und nicht-musikalische Befunde in einen einzigen Topf wirft und das Gemenge insgesamt zu deuten versucht.

I. Axiomatische Annahmen

- 142 Ich möchte an dieser Stelle einige subjektive Überzeugungen offenlegen, die für mich beim Umgang mit Bachs Musik wegleitend sind. Da ich für diese Überzeugungen keine Beweise anbieten kann, nenne ich sie hier "axiomatische Annahmen". Dazu gehören insbesondere die folgenden:
- 143 Bachs Symbolik dient der Ehre Gottes. Sie muss vom Spieler und Hörer nicht notwendigerweise interpretiert und verstanden werden. Es war Bach gleichgültig, ob einzelne oder alle Spieler die Symbolik begriffen. Sofern sich Bach bei seiner Symbolik auf andere Literatur als nur die Bibel, Luthers Katechismus und das Glaubensbekenntnis abgestützt haben sollte, dürfte es Bach auch gleichgültig gewesen sein, ob die betreffenden Bücher allgemein bekannt waren und ob die Spieler damit vertraut waren.
- 144 Bachs Bescheidenheit verbot es, das Thema B-A-C-H als Fugenthema ins Zentrum einer Komposition zu stellen. Vereinbar mit Bachs Bescheidenheit war hingegen die Signatur bestimmter Werke durch diese Tonfolge in den letzten Takten, vergleichbar entsprechenden Handwerker-Zeichen in mittelalterlichen Kirchen, wo sich Steinmetzen oder Maler an einer peripheren Stelle des Kunstwerks mit ihren Initialen verewigt haben¹⁷.
- 145 Bachs Bescheidenheit verbot es auch, Kompositionen an den Zahlen seines eigenen Namens zu orientieren, indem er bestimmte formale Proportionen auf die Summe oder das Produkt der Buchstabenzahlen aus B-A-C-H ausgerichtet hätte¹⁸. Mit sol-

¹⁷ Aus diesem Grund halte ich das Fugenfragment mit dem Thema B-A-C-H am Schluss der "Kunst der Fuge" für eine Fälschung, ganz abgesehen von der schlechten kompositorischen Qualität und den für Bach fremden Stilelementen dieses Stücks.

¹⁸ Nummeriert man die Buchstaben gemäss ihrer Reihenfolge im Alphabeth, dann ist die Summe von B-A-C-H 14, das Produkt 48; J.S.BACH = 41.

chem Tun hätte er sich selber verherrlich, nicht Gott, dem allein die Ehre gebührt¹⁹. Ich kann Bach keine derartige Selbstinszenierung unterstellen.

- 146 Ich kann mir auch nicht vorstellen, dass Bach die Nummern von Bibelversen als Ansatzpunkt zu symbolischen Aussagen herangezogen hat. Die Nummern der Kapitel und Verse in der Bibel haben blosse Orientierungsfunktion, keinen geistlichen Sinn. Auch gibt es zu viele solche Nummern - insbesondere zu viele gleiche -, als dass das Herausgreifen einzelner zu einer sinnvollen Symbolwirkung führen könnte.
- 147 Schliesslich bin ich überzeugt, dass Bach immer das Neue gesucht, wenn möglich nicht zweimal das Gleiche geschaffen hat. Das gilt weitgehend auch für seine Symbolik und bedeutet, dass man als Analytiker bei jedem Werk auf Neues, d.h. auf eine nur hier vorhandene Symbolsprache, gefasst sein muss. Wer sich bemüht, Bachs Symbole nach einheitlichen Raster schablonenmässig zu ergründen, dürfte kaum zu einem erspriesslichen Ergebnis gelangen.

Zweites Kapitel: Die einzelnen Stücke

A. Der Eingang

1. Praeludium pro Organo pleno.

a) Musik

- 148 Man mag das Präludium unter das Motto "*Lob sei Gott dem Vater, dem Sohn und dem heiligen Geist!*" stellen.
- 149 Drei Formteile alternieren, die ich hier als A, B und C bezeichne. A erscheint 5x (T 1-32, 50-70, 99-111, 129, 174-205). B und C erscheinen je 2x, nämlich B in den Takten 32-49 und 111-128, C in den Takten 79-98 und 130-174. Die Abfolge und Längen der insgesamt 9 Teile sind:

A-1:	32
B-1:	17
A-2:	21
C-1:	28
A-3:	13
B-2:	17
A-4:	1
C-2:	45
A-5:	31
Total:	205 Takte.

- 150 Die 5 Formteile A-1 bis A-5²⁰ sind von je unterschiedlicher Länge, wobei die Längen vom ersten bis zum vierten Einsatz abnehmen. Der fünfte Einsatz ist die fast wörtliche Wiederholung des ersten Einsatzes (abgesehen von einigen abweichenden Artikulationen und Trillern), mit dem hauptsächlichsten Unterschied, dass der erste

¹⁹ Vgl. solche Vermutungen etwa bei CLEMENT, S. 168, 191, 200.

²⁰ CLEMENT, S. 21, zählt A-4 (T. 129) nicht als Wiederkehr von A, sondern rechnet diesen Takt dem Formteil B zu. - Niemand wird behaupten können, CLEMENTS Zählweise sei falsch, die meinige die richtige. Wie vorn, Ziff. 17 ff., gesagt, gibt es bei der Interpretation von Kunstwerken keine wissenschaftlich erhärtbaren und damit keine richtigen bzw. verbindlichen Erkenntnisse. Bei CLEMENTS Zählweise resultiert eine Struktur des Präludiums mit 8 Teilen, bei der meinigen mit 9. An beide Zahlen könnten symbolische Deutungen angeknüpft werden (CLEMENT verzichtet immerhin auf eine symbolische Deutung der 8). Beides - 8 oder 9 - ist eine Frage des Geschmacks, nicht der Erkenntnis, desgleichen allfällige symbolische Weiterungen, die ein Interpret an seine bevorzugte Zahl anknüpft.

Takt fehlt, wodurch dieser Einsatz gegenüber dem Anfang um einen Takt verkürzt ist. Bei einem Blick auf die Längen der 9 Teile ist man versucht, den 4. Auftritt von A (A-4) während eines einzigen Takts mit der Länge der Reprise (A-5) zusammenzuzählen, sodass sich in der Summe von A-4 und A-5 die gleiche Länge 32 ergibt, die bei A-1 zu hören ist.

- 151 Die beiden Formteile B sind je gleich lang, melodisch und harmonisch übereinstimmend, jedoch in unterschiedlichen Tonarten gesetzt, nämlich im ersten Durchgang Es-B-b, im zweiten Durchgang As-Es-es.
- 152 Die beiden Formteile C sind unterschiedlich lang, nämlich im ersten Durchgang (c-moll) 28 Takte, im zweiten (Es-Dur) 45 Takte. - 28:45 ist ein angenäherter Goldener Schnitt.
- 153 Mit den abnehmenden Längen der Formteile A, den wachsenden Längen von C und dem Gleichbleiben von B entsteht eine schöne musikalische Spannung.
- 154 Musikalisch ist A gekennzeichnet durch seinen feierlich punktierten Rhythmus nach der Art der französischen Ouvertüre. Man mag dazu an die Worte "*Lob sei Gott, dem Vater*" denken.
- 155 Der Formteil B besteht aus einer in vierfacher Wiederholung niedersteigende Viertelbewegung in Dur und einer anschliessenden, schmerzlich gestimmten Passage mit synkopiertem Themenkopf und melodieführender Oberstimme in Moll. Man mag an die Worte "*Lob sei Gott, dem Sohn*" denken. In der niedersteigenden und jeweils mit einem Staccato-Pedaltton abschliessenden Bewegung mag man Christi Niedersteigen zur Erde erblicken - mit dem Pedaltton wird der Boden physisch berührt -, im anschliessenden Moll-Teil Christi Passion. Der synkopierte Themenkopf des Moll-Teils zeichnet das Kreuz durch ein aufsteigendes Intervall (Vertikale) und einen absteigenden Sekund-Schritt (Horizontale) in gleicher Weise, wie man es in den Passionen zur Silbe "*Lass ihn kreuzigen*" findet. Die Synkope mag das dem Leben *Entgegenstehende* des Kreuzes symbolisieren.
- 156 Wer das Werk als absolute Musik anhört, dürfte sich ob des Formteils B wundern, ja unbefriedigt bleiben. Nach der glanzvollen Festlichkeit des Teils A wirken die absteigenden Staccato-Viertel von dürftiger Inspiration. Der Eindruck wird durch viermalige Wiederholung noch verstärkt. Die Suche nach einer aussermusikalischen Sinngebung drängt sich auf.
- 157 Man mag in *viermaligen* Auftreten der absteigenden Viertel einen Bezug auf das vierfache Zeugnis von Christi Menschwerdung in den vier Evangelien sehen, oder man mag an die vier Enden des Kreuzes denken.
- 158 Die durch Bachs ausdrückliche Anweisungen "*piano*" und "*forte*"²¹ als Echo gestalteten Wiederholungen fallen - rein musikalisch betrachtet - aus dem Rahmen. Sofern für Bach aus einem aussermusikalischen Grund die viermalige Wiederkehr der absteigenden Staccato-Viertel wichtig war, mögen zumindest die Echo-Effekte nur-

²¹ Diese Angabe der Dynamik ist in Bachs Orgelwerk singulär. Normalerweise schreibt Bach die zu benützenden Manuale vor (z.B. in der dorischen Toccata "Oberwerk" und "Positiv"). Die Dynamik-Angaben im Präludium in Es-Dur passen zu dessen Faktur, die aus der Sicht von Bach besonders modern gestaltet war. Hier geht es Bach offenbar nicht um einen Subjektwechsel von Manual zu Manual, sondern um die Lautstärke, d.h. den Echo-Effekt.

musikalisch begründet sein: Ohne sie wäre die viermalige Wiederholung des gleichen Gedankens noch schwerer erträglich geworden²².

- 159 Indem Bach "*piano*" und "*forte*", nicht jedoch einen Manualwechsel vorschreibt, will er möglicherweise andeuten, dass die Echo-Wiederholungen keine andere Klangfarbe haben sollen und dass die Stelle also nicht als Dialog zweier Subjekte wahrgenommen werden soll.
- 160 Der die absteigenden Viertelnoten abschliessende Pedalton klingt in der Echo-Version verhältnismässig zu laut, sofern man zum Echo nicht auch die Registrierung des Pedals reduziert. Da nach dem zweiten Echo auf älteren Orgeln keine Möglichkeit ist, die Registrierung des Pedals ohne fremde Hilfe wieder zum "*forte*" aufzurüsten, stellt sich die Frage, ob Bach die *piano*-Angabe auch auf den Pedalton angewendet wissen wollte. Spielt man das Pedal mit gleichbleibender Registrierung, dann gewinnt der abschliessende Pedalton in den Echos eine geradezu schulmeisterliche Betontheit.
- 161 Der dritte Formteil ist ein Fugato. Das Thema beginnt mit einer synkopischen Viertelbewegung, an die sich eine Sechzehntelsequenz anschliesst, zunächst über eine Oktave linear absteigend, dann in grösser werdenden Intervallsprüngen sich ausbreitend. Man mag an das Motto "*Lob sei Gott, dem heiligen Geist*" denken²³.

a) Symbolik

- 162 Insgesamt klingt A während 98, B während 34 und C während 73 Takten. Ob diese Zahlenverhältnisse symbolische Bedeutung haben, bleibe dahingestellt.
- 163 Im Formteil B folgt auf die vier Abstiege der Takte 33-40 die vierfache Wiederholung eines synkopisch einsetzenden Motivs (Takte 41-44) und die zweifache Wiederholung eines zweitaktigen Motivs (Takte 45-48). Auf diese 16 Takte folgt die eintaktige Überleitung zur Wiederkehr des Formteils A. Der Formteil B ist demgemäss in $8+4+4+1=17$ Takte gegliedert. Die Zahl 17 mag als Christuszahl²⁴, die Zahl 4 mag als Symbol des Kreuzes gedeutet werden.

²² CLEMENT, S. 25, schlägt vor, das Echo als musikalische Darstellung des Gedankens zu hören, Christus sei das Ebenbild Gottes. Ich kann mit einer solchen Vermengung anschaulicher und abstrakter Assoziationen nichts anfangen. Wenn man in den absteigenden Vierteln das viermalige Absteigen Jesu zur Erde hört, dann hat die Vorstellung vom Ebenbild Gottes hier nichts zu suchen - ganz abgesehen davon, dass bei der Figur des Ebenbilds wohl häufiger das Verhältnis des *Menschen* zu Gott gemäss 1. Mose, 1.27 und 9.6 im Vordergrund steht als das Verhältnis Christi zu Gott (1. Korinther 4.4; Kolosser 1.15 und 3.10; Hebräer 1.3).

²³ Die hier vorgetragene Deutung entspricht weitgehend derjenigen von CLEMENT, S. 25, und derjenigen weiterer Autoren, die sich bei CLEMENT rekapituliert finden.

²⁴ CLEMENT, S. 289, bezieht sich auf altkirchliche Symbolik, wonach die in der Siebzehn enthaltenen Zahlen Sieben und Zehn besagen, dass Christus den Menschen mit der Gnade (7) die Möglichkeit gibt, das Gesetz (10) zu erfüllen. - Ob es zwingend ist, die Zahl 7 mit der Gnade gleichzusetzen, möchte ich dahingestellt lassen. In der Bibel erscheint diese Zahl erstmals in den sieben Schöpfungstagen, dann vielfach in verschiedensten Zusammenhängen bis zum Buch mit den sieben Siegeln (Off. 5), wo man unter anderem liest: "*Und ich sah mitten zwischen dem Thron und den vier Gestalten und mitten unter den Ältesten ein Lamm stehen, wie geschlachtet; es hatte sieben Hörner und sieben Augen, das sind die sieben Geister Gottes, gesandt in alle Lande.*" - Das scheint jede spezifische Sinngebung für die Zahl Sieben auszuschliessen, sodass die Zahl höchstens ganz unspezifisch mit dem Wort "heilig" gedeutet werden kann. - Dass Bach aber mit 17 Christus gemeint haben könnte, ist keine völlig abwegige Annahme. Dabei möchte ich die beiden in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen (Bach'schen) Christuszahlen 14 und 17 unterschiedlich deuten, und zwar wie folgt: Mit der Symbolzahl 14 kann unter Bezugnahme auf Matth. 1 der zur Welt gekommenen Erlöser und damit die *men-*

B. Die liturgischen Choräle

Vorbemerkung zu den Nummern 2-4 (Kyrie-Stücke mit Pedal)

- 164 Das Kyrie-Lied, mit dem der lutherische Gottesdienst eingeleitet wurde, ist kurz gesagt eine dreimalige Eleison-Anrufung: *Gott Vater erbarme dich unser! Christe erbarme dich unser! Heiliger Geist erbarme dich unser!* - wobei in jede Anrufung noch eine kurze Besinnung eingefügt ist. Musikalisch beginnt jede Anrufung mit einem anderen Melodie-Kopf. Der weitere Verlauf der Melodie ist alle drei Male gleich, im Sinne eines Refrains, allerdings mit wechselndem Text.
- 165 Bach bearbeitet dieses Kyrie-Lied in drei musikalisch zusammengehörenden Sätzen, die richtigerweise nacheinander gespielt werden, und zwar im gleichen Tempo²⁵.
- 166 Die Kompositionsweise der drei Sätze hat gemeinsame und unterscheidende Elemente. Gleich ist in allen drei Sätzen die Tonart (g-moll) und das Metrum (8/4-Takt).
- 167 Gleich ist in allen drei Sätzen die Faktur des Fugatos insofern, als Bach aus dem Melodie-Kopf jeder Anrufung ein Fugenthema gewinnt, das in den figurierten Stimmen von Anfang an in Engführung erscheint, wobei sich Dux und Comes im Abstand von zwei Halben folgen. Zu den figurierten Stimmen tritt der Cantus firmus als zusätzliche Stimme hinzu. Bach bringt das Kunststück der Engführung im Abstand von zwei Halben in allen drei Sätzen zustande, und zwar in einer Art, die auf den Hörer ungekünstelt und selbstverständlich wirkt.
- 168 Gleich ist in allen Sätzen auch der "stile antico", d.h. der Satz in langen Notenwerten und in einer linearen Stimmführung, wobei diesbezüglich eine Entwicklung stattfindet. Auf den streng vokalen Stil des "Kyrie, Gott Vater" folgen in den beiden anschließenden Stücken lebhaftere Bewegungen, die deren Musik schrittweise mehr instrumental erscheinen lassen.
- 169 Von jedem Satz zum nächsten gibt es eine Steigerung der Bewegung, des Ausdrucks und der Lautstärke. Der erste Satz kann mezzopiano gespielt werden, der zweite mezzoforte, der dritte in kräftigem forte ("Cum Organo pleno"²⁶).
- 170 Unterschiedlich ist in den drei Sätzen die Behandlung der Fugato-Themen im Verhältnis von gerader Bewegung und Gegenbewegung. Im ersten Satz (Vater) tritt das Thema 15x in gerader Bewegung auf, 7x in Gegenbewegung, wobei die erste Gegenbewegung nach Takt 7 kommt.

schliche Natur Jesu gemeint sein. Mit der Zahl 17 mag Christus in seiner *göttlichen Natur* gemeint sein. - Die in Joh. 21.11 erwähnte Zahl von 153 Fischen (verstanden als Produkt von 9x17) braucht diese These nicht zu stützen - warum auch? - öffnet aber trotzdem einen bedenkenswerten Seitenblick auf verwandte zahlensymbolische Elemente in der Bibel. - Natürlich weiss heute niemand, ob Bach sich bei den Zahlen 14 und 17 dergleichen gedacht hat.

²⁵ Zwischen dem Präludium und der ersten Kyrie-Komposition ist wohl eine kleine Pause einzuhalten. Spieler und Hörer müssen sich während dieser Stille auf Neues einstellen. Auf die homophone Pracht des Präludiums mit seiner Pseudo-Mehrstimmigkeit folgt in den Kyrie-Sätzen echte altkirchliche Polyphonie. Das Tempo sollte wohl etwas langsamer genommen werden, d.h. die Halben im Kyrie etwas langsamer als die Viertel im Präludium. Ein durchgehend gleicher Puls, bei dem die Viertel des Präludiums mit den Halben (oder mit den Vierteln) der Kyrie-Kompositionen gleichgestellt würden, kann nicht befriedigen.

²⁶ Vgl. zu dieser Schreibweise Ziff. 87 ff.

- 171 Im zweiten Satz (Christe) tritt das Thema 25x in gerader Bewegung und 1x in Gegenbewegung auf, die einzige Gegenbewegung nach Takt 42.
- 172 Im dritten Satz (Heiliger Geist) tritt das Thema 8x in gerader und 8x in Gegenbewegung auf, und zwar immer im gleichen Engführungsabstand von zwei Halben.
- 173 Folgende Zahlen sind erwähnenswert (wobei die über alle drei Stücke addierten Summen in der Kolonne rechts aussen die geplante Ordnung in Zweier-Potenzen deutlich macht):

Folgende Zahlen sind erwähnenswert (wobei die über alle drei Stücke addierten Summen in der Kolonne rechts aussen die geplante Ordnung in Zweier-Potenzen deutlich macht):

	Vater	Christe	Hl.Geist	Total
Anzahl Takte	42	61	60	163
Themen-Einsätze ²⁷	22	26	16	64
- davon gerade	15	25	8	48
- Gegenbewegung	7	1	8	16
Cantus-Töne	35	51	42	128

- 174 Bach erreicht die Zahl der 42 Cantus-Töne im dritten Satz durch ein fehlerhaftes Zitat der originalen Liedmelodie, indem er den drittletzten Ton (B, Takt 57) im Bass zweimal anschlagen lässt²⁸.
- 175 Die Gesamtaktzahl aller drei Kompositionen von 163 ist eine Primzahl, d.h. eine unteilbare Zahl, hier wohl als Symbol gemeint für den einen und unteilbaren Gott in den drei Gestalten der Trinität²⁹.

²⁷ Die Zählung der Themen-Einsätze lässt Fragen offen, da die Themen zuweilen verkürzt oder variiert auftreten. Der vorliegenden Tabelle liegt folgende Annahme zugrunde: In "Kyrie, Gott Vater" werden als Themeneinsätze gezählt: *Alt*: Takt 1½ R (Rectus = gerade Bewegung), 7 R, 11 R (verkürzt), 16 R, 19½ I (Inversus = Gegenbewegung), 27½ R (verkürzt), 34½ I, 40 R (simultan mit Sopran); total 6x R, 2x I = 8 Einsätze. - *Tenor*: 1 R, 8 I, 16½ R, 20 R (verkürzt), 24½ R, 29 R (verkürzt), 35 I (verkürzt), 40 R; total 6x R, 2x I = 8 Einsätze. - *Bass*: 4 R, 10½ R, 13½ I (verkürzt), 24 R, 32 I, 37 I; total 3x %, 3x I = 6 Einsätze. - Den von CLEMENT, S. 52, in Takt 3 angenommenen Tenor-Themeneinsatz in der Gegenbewegung vermag ich nicht zu erkennen. - "Christe, aller Welt Trost": *Sopran*: 1 R, 9 R, 14½ R, 19½ R, 23 R (variiert), 28½ R, 32½ R, 39½ R, 43 I, 53 R (variiert), 56 R (verkürzt); total 10x R, 1x I. - *Alt*: 1½ R, 7 R, 17½ R, 20 R, 23½ R (variiert und verkürzt), 27½ R, 32½ (simultan mit Sopran), 38½ R, 55 R; total 9x R, 0x I. - *Bass*: 4½ R, 17 R (variiert), 19, 35½ R, 46½ R, 53½ R; total 6x R, 0x I. - In "Kyrie, Gott heiliger Geist" erscheint das Thema stets in Engführung mit seiner Gegenbewegung, wobei 7x der Rectus vorangeht, 1x (Takt 11) der Inversus. Die enggeführten Doppeleinsätze beginnen in den Takten 1, 5, 11, 16, 20, 29, 48, 50. - CLEMENT nimmt die beiden Einsätze von Takt 16 nicht in seine Zählung auf, womit er auf eine Gesamtzahl von 14 Themeneinsätzen (je 7 R und 7 I) gelangt. Werden die Einsätze von Takt 16 mitgezählt, so resultieren insgesamt 16 Themeneinsätze (8+8), was der hier wiedergegebenen Tabelle entspricht.

²⁸ Die Neue Bach-Ausgabe, die sich auf Spekulationen über eine allfälligen Symbolik nicht einlässt, schlägt an der betreffenden Stelle die Korrektur von Bachs "Fehler" vor, indem die Ligatur mit unterbrochener Strichführung (d.h. vom Herausgeber eingefügt) ergänzt ist.

²⁹ Das Bilden der Summe 163 und deren Interpretation als Symbol macht einen Exkurs zur Zählweise nötig. Zwischen dem Verklingen jedes Stücks bis zum Beginn des darauffolgenden vergeht Zeit. Diese Zeit wird von der Zahl 163 nicht erfasst. Sofern die Taktzahl 163 von Bach in der hier vorgeschlagenen Weise symbolisch gemeint ist, hat Bach das Symbol in die Zahl der *geschriebenen* Takte, nicht in den realen Zeitablauf des Musikvortrags hineingelegt. Das schliesst aber nicht aus, dass Bach auch die Relationen der Spieldauern als bedeutsam betrachtet und ihnen da und dort symbolische Bedeutung unterlegt. Ich möchte eine symbolische Sinnggebung für Zahlen und Proportionen von geschriebenen Takten nicht als unbeachtliche Papier-Symbolik abqualifizieren, da Bach davon ausgegangen

2. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit Canto fermo in Soprano a 2 Clav. et. Ped.

a) Musik

- 176 Der Liedtext mit den Zeilenumbrüchen ("/") gemäss Bachs Cantus firmus lautet: *"Kyrie, / Gott Vater in Ewigkeit, / gross ist dein Barmherzigkeit. / Aller Ding ein Schöpfer und Regierer / Eleison."*
- 177 Das Stück ist in vokalem "stile antico" komponiert. Die drei figurierten Stimmen in Alt, Tenor und Bass haben je ihre eigene, gleichwertige Subjektivität, wie wenn drei Sänger eine Motette singen. Der Cantus firmus legt sich als oberste Stimme darüber.
- 178 Das Pedal tritt den Oberstimmen nicht als eigenständiger Klangkörper gegenüber, sondern intoniert die unterste der drei figurierten Stimmen, vergleichbar dem Cello in einem Streichtrio.
- 179 Die Musik lässt keine Episoden erkennen, die als Textausdeutung einzelner Wörter des Cantus firmus erscheinen.

b) Symbolik

- 180 Dass der Cantus firmus 35 klingende Töne aufweist, wurde bereits erwähnt.
- 181 Die Zahl 7 kommt in dem Satz mehrfach vor:
1x7 Fugathemen in Gegenbewegung, erstmals nach Takt 7
5x7 Töne des Cantus firmus
6x7 Takte des Satzes
32x7 (=224) Anzahl der Töne jeder Begleitstimme (Alt, Tenor, Bass).
- 182 Indem der Satz 42 Takte hat, wartet der Hörer 42 Zeiten bis zur Ankunft Christi, nämlich bis zum 2. Stück mit dem Titel "Christe Aller Welt Trost".

3. Christe Aller Welt Trost. Canto fermo in Tenore a 2 Clav. et Pedal.

a) Musik

- 183 Der Liedtext lautet³⁰: "*Chri-ste al-ler Welt Trost / uns Sünder allein / ha-st erlöst. / O- Jesu- Gottes Sohn / Unser Mittler / bist in dem höchsten Thron. / Zu dir schreien wir aus Herzensbegier: / E-le-i-son.*"
- 184 Wir im vorhergehenden Stück gibt es drei figurierte Stimmen, die wie die Stimmen eines Streichtrios gleichberechtigt zusammenklingen. Jedoch steht der Cantus firmus hier im Tenor und damit in einer Mittelstimme. Diese Positionierung des Cantus firmus mag Jesus *als Mittler* darstellen.
- 185 Die Emotion steigert sich bei den Worten "*schreien wir aus Herzensbegier*".

b) Symbolik

- 186 Die einzige Umkehrung des Themas erscheint nach Takt 42 (nach der Wartezeit von 3x14 Generationen bis zu Jesus, vgl. Matth. 1,17). - In der Umkehrung klingt das Thema als absteigende Melodie: Christi Niedersteigen zur Erde, d.h. seine Menschwerdung.
- 187 HERMANN KELLER³¹ stellt in der Christe-Komposition eine von Bach eigenmächtig vorgenommene, von der originalen Liedmelodie abweichende Trennung der 2. und 3. Cantus-Zeile fest: Aus der originalen Diktion
- O Jesu, Gottes Sohn / unser Mittler bist in dem höchsten Thron*
- macht Bach:
- O Jesu, Gottes Sohn / unser Mittler bist / in dem höchsten Thron.*
- 188 KELLER sieht hierfür keinen erkennbaren Grund. - Folgende Erklärung mag versucht werden:
- 189 Durch die Trennung werden die Worte "unser Mittler" zu einer selbständigen Anrufung (O Jesu, du unser Mittler!). Mit dieser Änderung der Diktion rückt Bach den Unterbruch zwischen *O Jesu, Gottes Sohn* und *unser Mittler* in die genaue Mitte des Satzes. Das erlaubt ihm, in der Mitte des Satzes das Passionssymbol mit 2x4 Kreuzen einzufügen³². (Der Satz hat 61 Takte. Der Takt 31 ist damit die genaue Mitte. Vorher und nachher klingen je 30 Takte). Das Passionssymbol füllt den ganzen Takt 31 sowie je einen halben Takt vorher und nachher aus. In Sopran und Alt kommen 4 solche Symbolfiguren, nämlich synkopisch aufsteigende Quartan (als Vertikale des Kreuzes) und absteigende Sekundschritte (als Horizontale). Im Bass wird das Kreuz viermal gezeichnet, aber etwas anders, nämlich in Viertels-Gängen mit "vertikalen" Oktavsprüngen und "horizontalen" Sekundschritten.

³⁰ Die über mehr als einen Ton zu bindenden Silben sind hier mit einem Bindestrich angegeben.

³¹ HERMANN KELLER, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948, S. 201.

³² Will man in den erwähnten Motiven Kreuzessymbole sehen, so mahnt deren je viermaliges Auftreten an die viermalige Wiederholung des Absteigens zur Erde im Formteil B des Präludiums (Nr. 1). Sofern man diesen vierfachen Wiederholungen eine symbolische Bedeutung beilegen will, könnte sie hier wie dort die gleiche sein.

- 190 Die Bedeutung von gesungenem Text und gespielterm Symbol lautet dann: *O Jesu - durch deine (in der Mitte deines Heilswerks stehende) Passion - bist du unser Mittler gegenüber Gott und damit aller Welt Trost - worauf dann sogleich die einzige Umkehrung des Christus-Themas anschliesst (nach dem 42. Takt des zweiten Satzes) - d.h. Christi Menschwerdung nach der biblischen Wartezeit von 42 Zeiteinheiten.*

4. Kyrie Gott heiliger Geist à 5 Canto fermo in Basßo Cum Organo pleno.

a) Musik

- 191 Der Liedtext lautet: *"Kyrie, / Gott heiliger- Geist / tröst, stärk uns im Glauben allermeist, / dass wir am letzten End / fröhlich abscheiden aus diesem Elend. / E-le-ison."*
- 192 Dieser dritte Kyrie-Satz ist der krönende Abschluss der Trilogie. Er ist mit voller Orgel zu spielen. Die Struktur unterscheidet sich von derjenigen der beiden vorhergehenden Stücke insofern, als der Pedalbass als eigenständiger Klangkörper den Oberstimmen entgegentritt und als die Oberstimmen kompakt, zuweilen fast homophon zusammenklingen.
- 193 Nun werden einzelne Worte und Gedanken des Chorals anschaulich ausgelegt. *"Tröst, stärk und im Glauben allermeist"* kulminiert in siegreichem Es-Dur. *"Dass wir am letzten End ..."* führt nach bedrücktem f-moll. Sequenzen von Achtelfiguren führen nach unten. Bei *"... fröhlich abscheiden aus diesem Elend"* wird die Beklemmung des Sterbens über einem G-Orgelpunkt aufgebaut, mit synkopischen Figuren von einer Moll-Tonart in die nächste drängend bis zu jenem b-moll, das in der Matthäuspassion für die letzten Worte am Kreuz verwendet wird (*"Eli eli"*), dann, über der Cantus-Silbe *"abscheiden"* der erlösende Höhepunkt: Nun wechselt die Musik in ein glückseliges Es-Dur. Ruhig absteigende Achtel-Gänge treten an die Stelle der synkopierenden Unruhe.
- 194 Eindrücklich ist das anschliessende *"Eleison"* mit seinem chromatischen Thema von vier Tönen. Auf die frappierende Ähnlichkeit dieses Themas mit demjenigen des analogen Satzes in der h-moll-Messe (dort Nr. 3) ist schon vielfach hingewiesen worden.

b) Symbolik

- 195 In diesem Satz tritt das Thema 8x in gerader und 8x in Gegenbewegung auf, und zwar immer in der gleichen Engführung. Gerade Bewegung und Gegenbewegung sind hier untrennbar miteinander verbunden. Damit spielt Bach wohl auf das nicänische Glaubensbekenntnis an: *"... Credo in spiritum sanctum, ... qui ex patre filioque procedit, ..."* (Ich glaube an den Heiligen Geist ..., der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht).

Exkurs: Zur symbolischen Bedeutung der Zahlen 42 und 14

a) Die Zahl 42

- 196 Es lohnt, einige Bibelstellen zu betrachten, in denen die Zahl 42 eine Rolle spielt:
- 197 Matth. 1,17: *"Alle Glieder von Abraham bis auf David sind vierzehn Glieder. Von David bis auf die babylonische Gefangenschaft sind vierzehn Glieder. Von der babylonischen Gefangenschaft bis auf Christus sind vierzehn Glieder."* (3x14 = 42)

- 198 Off. 11,2 und 3: *"Aber den Vorhof ausserhalb des Tempels lass weg und miss ihn nicht, denn er ist den Heiden gegeben; und die heilige Stadt werden sie zertreten 42 Monate.*
- 199 *Und ich will meinen zwei Zeugen geben, dass sie sollen weissagen 1260 Tage, ange-
tan mit Trauerkleidern."* (1260:30 = 42)
- 200 Off. 12,6: *"Und das Weib entfloh in die Wüste, wo sie einen Ort hat, bereitet von
Gott, dass sie daselbst ernährt würde 1260 Tage."*
- 201 Off. 12,14: *"Und es wurden dem Weibe gegeben die zwei Flügel des grossen Adlers,
dass sie in die Wüste flöge an ihren Ort, wo sie ernährt würde eine Zeit und zwei Zei-
ten und eine halbe Zeit fern von dem Angesicht der Schlange."*
- 202 Off. 13,5: *"Und es ward ihm gegeben ein Maul, zu reden grosse Dinge und Läste-
rungen, und ward ihm gegeben, dass es mit ihm währte 42 Monate lang."*
- 203 Zum Beleg dafür, in welcher Richtung Bachs Gedanken bei der zahlensymbolischen
Planung seiner Werke gegangen sein dürften, sei eine Passage dem Buch von
HEUNISCH KASPAR, Haupt-Schlüssel über die hohe Offenbarung S. Johannis,
Schleusingen 1684, zitiert, das in Bachs Bibliothek vorhanden und mit Notizen von
Bachs Hand versehen war, ein Buch also, das Bach aktiv studiert hatte:
- "§ 16 - Nach dieser folget die wohl getriebene Zahl 1260, an welche viererlei Dinge
gebunden werden, nämlich*
- fürs erste die Zeit, solange das durch die zwei Adlersflügel in die Wüsten (dadurch
das vor Zeiten ganz wüst und barbarisch gewesene Deutschland verstanden wird)
geflohene Weib, die reinere christliche Kirche, welche von den 12 Aposteln
gepflanzt, ihre Lehre steiffer behalten hat, daselbst in der Wüsten versorget und er-
nährt werden sollte,*
 - danach der zwei Zeugen des Herrn Jesu,*
 - zum dritten der Zertretung der heiligen Stadt,*
 - zum vierten des zehnhörnichten Tiers.*
- Denn diese Zahlen und Zeiten stimmen alle zusammen. 1260 Tage machen 42 Mona-
te, weil auf einen Monat 30 Tage nach altem Gebrauch gerechnet werden. Wenn man
42 mit 30 multipliziert, so wird mans finden.*
- Eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit machen ebensoviel. Denn eine Zeit ist
ein Jahr von 360 Tagen, zwei Zeiten sind zwei Jahre, das ist 720 Tage, eine halbe
Zeit ist ein halbes Jahr, das ist 180 Tage. Addiere sie, so hast Du 1260 Tage."*
- 204 In der Offenbarung sind die mit der Zahl 42 verbundenen Zeiten durchwegs Zeiten
des Wartens auf das Heil: Das Zertreten der heiligen Stadt während 42 Monaten, das
(ungehörte) Zeugnis der beiden Gotteszeugen in Trauerkleidern während 1260 Ta-
gen, das Exil des Weibes (der reinen Kirche) in der Wüste während dreieinhalb Zei-
ten und das Lästern des zehnhörnigen Tieres während 42 Monaten.
- 205 In der vorliegenden Arbeit wird vorgeschlagen, die in Bachs drei Kyrie-
Kompositionen mehrfach einkomponierte Zahl 42 von diesen Bibelstellen her zu
deuten.

b) Die Zahl 14

- 206 Nach meinem Empfinden ist die Zahl 14 bei Bach als Symbol für Christus zu deuten. Biblischer Anknüpfungspunkt ist die bereits zitierte Stelle in Matth. 1.17: *"Von der babylonischen Gefangenschaft bis auf Christus sind vierzehn Glieder."*
- 207 Die betreffende Bibelstelle gibt ihrerseits ein Rätsel auf. Die Summe der angeblich 3x14 Namen ist, wenn man sich der Mühe des Nachzählens unterzieht, 41, nicht 42. Betrachtet man Jojachin als den 14. Namen der Reihe vor Babylon, so verbleiben nach der babylonischen Gefangenschaft bis einschliesslich Jesus nur 13 Namen. Dass es sich um ein Versehen des Evangelisten gehandelt hat, ist nicht anzunehmen. Von verschiedenen Deutungsmöglichkeiten liegt für mich am nächsten, dass Matthäus auf Jesu wirklichen Vater - Gott - hinweist. Mit der Nennung von 13 Namen und der unmittelbar anschliessenden Aussage, es seien 14, deutet Matthäus an, dass ein für Jesu Geburt wesentlicher Name *nicht ausgesprochen* ist. Gerade die scheinbare Unstimmigkeit der Zahl 14 in Bezug auf Jesus, mit der der Evangelist das Unaussprechliche schweigend andeutet, mag für Bach reizvoll gewesen sein.
- 208 Keinen Geschmack finde ich an der Vorstellung, Bach könne mit der Zahl 14 sich selber gemeint haben, weil die Summe der alphabetisch nummerierten Buchstaben seines Namens 14 ist³³.

5.-7. Kyrie-Stücke ohne Pedal

a) Musik

- 209 Auch die drei kleinen Kyrie gehören zusammen. Jedoch ist die Art ihrer Zusammengehörigkeit eine andere als bei den Pedaliter-Stücken. Gleich ist wiederum die Tonart, unterschiedlich aber das Metrum und wohl auch das Tempo der Stücke. Ich spiele das erste Stück langsam, das zweite und dritte stufenweise je etwas bewegter. Die Registrierung kann in allen drei Stücken die gleiche sein, muss aber nicht. Eine von Stück zu Stück kräftigere Registrierung, analog zur aufsteigenden Dynamik der drei vorangehenden Pedaliter-Stücke, befriedigt mich besser.
- 210 Ich empfinde die Stücke als introvertierte Meditationen über *"Vater, erbarme dich!"*, *"Christe, erbarme dich!"* und *"Heiliger Geist, erbarme dich!"*
- 211 CLEMENT weist darauf hin, dass die im kleinen "Christe" wiederkehrend vorkommenden Sechzehntel-Passagen fast immer abwärts laufende Skalen sind und damit das Herabsteigen Christi oder den von ihm zu den Menschen herabgebrachten Trost darstellen könnten.

b) Symbolik

- 212 Offensichtlich und in der Literatur häufig erwähnt ist der trinitarische Zusammenhang der Metren: 3/4, 6/8, 9/8 oder kurz gesagt: 3-6-9³⁴. Ob die Taktzahlen (32, 30, 33) symbolischen Gehalt haben, bleibe dahingestellt.

8.-10. Vorbemerkung zu "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (3 Versionen)

³³ Vgl. hierzu vorn, Ziff. 145.

³⁴ 369 ist auch die Summe der Taktzahlen der vier Duette, Nr. 23-26.

- 213 Das Lied findet sich in der Clavierübung III dreimal vertont. In der Literatur wird übereinstimmend auf die trinitarische Bedeutung dieser Dreiheit hingewiesen. Man mag auch hier, wie schon bei den beiden Kyrie-Gruppen, an die Geste des Sich-Bekreuzigen denken, wobei der Gläubige die Worte "Vater - Sohn - Heiliger Geist" flüstert oder denkt. Hinzu kommt die Dreistimmigkeit aller drei Versionen, die tonartlich über einen Umfang von drei Tönen, F-G-A, aufsteigen.
- 214 Alle drei Versionen klingen nach meiner Empfindung am besten in kleiner, kammermusikalischer Registrierung. Keines der drei Stücke hat einen festlich-orchestralen Charakter, wie man ihn in den Gloria-Sätzen von Bachs Messen findet.
- 215 Trotz dieser Gemeinsamkeiten fehlen in den drei Stücken Elemente, die sie musikalisch miteinander verbinden. Das deutet darauf hin, dass diese Orgelchoräle nicht gesamthaft die Trinität symbolisieren. Trinitätssymbol könnte nur sein, was in seiner Dreiheit auch die Einheit umschließt. An dieser Einheit fehlt es. Die Dreiheit der Stücke sowie die diversen Vielfachen von 3, die man in der Struktur der Stücke findet, beziehen sich, wenn überhaupt, nur in abstrakter Weise auf die Trinität.
- 216 Bach hat den drei Stücken je den gleichen Titel in gleicher Orthographie vorangestellt: "*Allein Gott in der Höh sei Ehr.*" Der Titel wird mit einem Punkt abgeschlossen, ist nach der vorn vertretenen Auffassung demgemäss als *abgeschlossene Aussage* zum Inhalt jedes Stückes zu verstehen. Daraus leite ich ab, dass es nicht nötig ist, den drei Stücken bestimmte Liedstrophen zuzuordnen. - Will man es trotzdem tun, dann liegt die Abfolge *Vater, Sohn und heiliger Geist* (Strophen 2, 3 und 4) nahe³⁵.

8. Allein Gott in der Höh sey Ehr. à 3. Canto fermo in Alto

a) Musik

- 217 Die Bewegung wird durch Sechzehntel-Triolen und -Duolen getragen. Der Cantus firmus steht in der mittleren Stimme.
- 218 Ich deute den Punkt, mit dem das Liedzitat in der Titelzeile abgeschlossen wird, als Hinweis von Bach, dass zu den Tönen des Cantus firmus keine vollständige Liedstrophe mitzudenken ist.

b) Symbolik

- 219 Man kann in den Triolen ein Symbol für die obere, göttliche Sphäre erblicken, in den Duolen die untere, irdische Sphäre.
- 220 Ein ähnlicher Kontrast zwischen Zweier- und Dreier-Rhythmus findet sich in dem frühen Orgelchoral "*Vom Himmel hoch*", BWV 738, sowie im Orgelbüchlein-Choral "*In dulci iubilo*", BWV 608, meines Erachtens an beiden Orten als Klangsymbol für das Aufeinandertreffen von himmlischer und irdischer Sphäre. "*Allein Gott in der Höh sei Ehr*" gehört, wie BWV 738 und 608, von der biblischen Quelle her (Luk. 2.14) zur Weihnacht und mag durch die Vorstellung der Engelserscheinung in der Höhe und der Hirten auf der Erde inspiriert sein.
- 221 Im vorliegenden Choral steht die das Gotteslob darstellende Stimme in der Mitte, was so gedeutet werden kann, dass der Mensch beim Singen des Gotteslobs zwar auf der Erde steht, aber zum Himmel blickt.

³⁵ Zum abweichenden Vorschlag von CLEMENT, S. 83 und 91, vgl. vorn, Ziff. 98 und dortige Fussnote.

- 222 Auch andere Deutungen sind möglich. In der biblischen Quelle waren es die himmlischen Heerscharen, nicht die Hirten auf der Erde, die "*Allein Gott in der Höh sei Ehr*" gesungen haben. Das spricht hier gegen eine Rollenzuweisung des Cantus firmus an Menschen. Man wird in dem glanzlos und halb versteckt in der Alt-Lage stehenden Cantus aber auch keinen Gesang der himmlischen Heerscharen erkennen können. Bachs Abschluss des Titels mit einem Punkt und die zusätzliche Angabe "*à 3*" mag dahingehend interpretiert werden, dass die Anrufung "*Allein Gott in der Höh sei Ehr*" von drei Musizierenden ausgeht und dass dabei weder an die weihnächtliche Szene von Lukas 2 noch an die Christengemeinde zu denken ist, die sich im Liedtext mit "Wir" zu erkennen gibt³⁶.

9. Allein Gott in der Höh sey Ehr. a 2 Clav. et Pedal.

a) Musik

- 223 Das Stück ist ein Orgel-Trio im Stil von Bachs Orgelsonaten. Das Fehlen des Hinweises auf einen Cantus firmus in der Werküberschrift führt mich zur Annahme, dass die in die Figurationen der drei Stimmen eingewobenen Liedzitate nicht als Cantus firmus gemeint sind. Wo immer Bach sonstwo in der Clavierübung III einen Cantus firmus erwähnt, handelt es sich um die Abhandlung der Liedmelodie in einer einzigen Stimme, wobei diese Stimme nur die Liedmelodie in langen Werten, keine anderen Figuren spielt.
- 224 Das bedeutet, dass zu den Liedzitaten möglicherweise kein Text mitzudenken ist. Die in der Literatur verschiedentlich unternommenen Versuche, Beziehungen zu einzelnen Liedstrophe herzustellen³⁷, überzeugen mich allesamt nicht.
- 225 Das aus der ersten Liedzeile abgeleitete Thema zeigt eine aufsteigende Bewegung. Besonders eindrücklich erscheint diese Aufwärtsbewegung am Schluss des Stückes, wo die Melodie mit einem kurzen Schlusston (Achtel) ohne Fermate *nach oben entschwindet*.
- 226 Ein ähnliches Entschwinden mit aufsteigender Bewegung und kurzem Schlusston findet sich im Sopran am Ende von "*Allein Gott in der Höh sei Ehr*" in der Leipziger Version in G-Dur, BWV 663. Jenes Stück weist eine bemerkenswerte Episode auf, nämlich eine schmerzliche Dehnung und rezitativisch-melismatische Verzierung des Cantus firmus zu den beiden letzten Silben der 6. Liedzeile. Die Episode passt gleichermassen zu den Texten der 3. und 4. Liedstrophe (3. Strophe: "nimm an die Bitt von unsrer *Not*"; 4. Strophe: "Abwend all unser Jammr *und Not*"). Unterlegt man die 6. Zeile der 3. Strophe, so mag die nach oben entschwindende Sopranstimme am Schluss des Stückes das Bild des zum Himmel auffahrenden Christus evozieren.
- 227 Eine analoge Deutung scheint mir auch für das Hauptthema von Nr. 9 der Clavierübung III möglich.
- 228 Man kann das Stück formal als Vorläufer der klassischen Sonatenform qualifizieren. Die Exposition (T. 1-33) wird mit vertauschten Stimmen wiederholt (T. 34-66), worauf in den Takten T. 67-99 ein Abschnitt folgt, in dem das Thema nicht auftritt. Man mag diesen Abschnitt als Durchführung qualifizieren. In Takt 99 erfolgt eine Art von Reprise. Das Thema kehrt am Schluss noch zweimal wieder.

³⁶ Zur Bedeutung der Angabe "*à 3*" vgl. vorn, Ziff. 98.

³⁷ Vgl. CLEMENT, S. 94 ff.

b) Symbolik

- 229 Eindrücklich und überzeugend ist der von CLEMENT, S. 95, und von anderen Autoren gemachte Hinweis auf die in dem Stück vielfach wiederkehrende Zahl 12: Das volle Anfangsthema tritt zwölf Mal auf. Die Zahl der eingeflochtenen Liedzeilen ist ebenfalls 12. CLEMENT bringt die Zahl 12 mit den Jüngern und, daran anknüpfend, mit der Kirche und der ganzen Christenheit in Verbindung. Grundgedanke des Stückes wäre demnach eine *Anrufung Gottes durch alle Menschen*.
- 230 Zu einem solchen Gedanken passt das Fehlen der beim vorherigen Stück vorhandenen Angabe "à 3". Wenn *alle Menschen* bzw. *die ganze Menschheit* als das Subjekt zu denken ist, von dem die Anrufung ausgeht, passt die Vorstellung von drei Musizierenden nicht ins Bild.
- 231 Von den 7 Zeilen des Liedes werden die fünfte und die sechste in dem hier als Durchführung bezeichneten Teil je zweimal gebracht, nämlich im Kanon. Der Kanon kann - muss aber nicht - mit dem Gedanken an die Nachfolge verbunden werden: Die Menschen sollen Christus *nachfolgen*.
- 232 In der Reprise wird die letzte Liedzeile insgesamt *viermal* gebracht. Im Falle einer Zuordnung des Stückes zu Christus stösst man hier wieder auf die gleiche Vierzahl, die im Formteil B des Präludiums und in den viermaligen Kreuzes-Symbolen in der Mitte von "Christe Aller Welt Trost" angetroffen wurde. Sofern die Vierzahl durch den Gedanken an die vier Enden des Kreuzes inspiriert sein und also Jesu Kreuz bedeuten sollte, ergäbe sich ein sinnfälliger Bezug zum Text der letzten Zeile der 3. Strophe: (O Jesu Christ) "*erbarm dich unser aller!*" - Beim christlichen Rufen um Christi Erbarmen ist der Gedanke an Jesu Kreuz naheliegend.
- 233 Kraft der Wiederholungen erreicht die Gesamtzahl der eingeflochtenen Liedzeilen die Summe von 12.

10. Fugetta super Allein Gott in der Höh sey Ehr. manualiter.

a) Musik

- 234 Das Stück ist eine Doppelfugette. Das erste Thema ist aus der ersten Liedzeile gewonnen, das zweite aus der zweiten. Die beiden Themen haben eine geradezu gegensätzliche Charakteristik. Das erste besteht aus Intervallsprüngen mit Staccato-Punkten³⁸, das zweite aus einer synkopisch einsetzenden, gebundenen Linie.
- 235 Mangels eines Cantus firmus ist es nicht naheliegend, Bezüge zu bestimmten Liedstrophen zu konstruieren.
- 236 Ich möchte die beiden Fugetten-Themen nicht mit einzelnen Personen der Dreieinigkeit assoziieren, hingegen ihre Zweiheit und insbesondere ihre Engführung im letzten Durchgang als Symbol für den heiligen Geist ansehen³⁹.

³⁸ Es gibt einen frappierenden Anklang an den Beginn der Fuge C-Dur, BWV 547.

³⁹ CLEMENT, S. 108-110, plädiert für eine Assoziation des Stückes mit den beiden letzten Liedstrophen und ordnet das 1. Fugetten-Thema Christus, das 2. dem heiligen Geist zu. - Ich kann mich für diese Interpretation nicht erwärmen. Die Zuordnung eines Orgelstückes zu zwei von insgesamt vier Liedstrophen überzeugt mich nicht, ebensowenig die Personifizierung von zwei Themen mit Christus und dem heiligen Geist. Eine auf zwei von drei Personen reduzierte Trinität befremdet mich. In der überlieferten Ikonographie stehen die Personen der Dreieinigkeit entweder gemeinsam oder je allein im

- 237 Diese Deutung verbietet eine leichtfüßig hüpfende Spielweise ebenso wie eine allzu schwache Registrierung. Ein kleines Plenum ist dem geistigen Gehalt des Werkes eher angemessen.

b) Symbolik

- 238 Beide Themen treten je sechsmal auf, das letzte Mal gleichzeitig. Ob die Zahl 12 symbolisch zu deuten ist, bleibe dahingestellt.

C. Die Katechismuslieder

11. Dieß sind die heiligen zehen Geboth a 2 Clav. et Ped: Canto fermo in Canone.

a) Musik

- 239 Das Werk ist wunderschöne Musik und bietet dem Hörer auch ohne aussermusikalische Bezüge volle Befriedigung. Am besten gefällt mir das Stück in einer kräftigen Registrierung mit würdig schreitenden Vierteln im Bass, einer Zungenstimme (Trompete) in der linken Hand und einem kleinen Plenum in der rechten. Das Tempo muss so zügig sein, dass der 6/4-Takt als solcher wahrgenommen wird und nicht in zwei Dreivierteltakte zerfällt, gleichzeitig aber so langsam, dass die Seufzer in den Oberstimmen wirklich seufzen und die Sechzehntel nicht hastig wirken.
- 240 Die Hörbarmachung des 6/4-Taktes braucht Anstrengung. In der Überlänge der Takte mag zum Ausdruck kommen, dass der Mensch vor dem Gesetz seine Kräfte anspannen muss.
- 241 Angesichts des Werktitels, der nicht durch einen Punkt abgeschlossen wird, ist zu vermuten, dass sich der Hörer bei der Musik nicht nur die im Titel genannten Worte, sondern zusätzlich noch anderes denken soll. Meines Erachtens muss man bei einem Werk mit dem Titel "*Dieß sind die heiligen zehen Geboth*" notwendigerweise an alle zehn Gebote denken und diesen Gedanken als das geistige Fundament der Komposition betrachten, auch wenn episodische Textbezüge auf eine einzelne Strophe des Liedes hindeuten.
- 242 In der Literatur sind mannigfaltige Versuche belegt, das Stück mit der einen oder anderen der 12 Strophen des von Luther verfassten Chorals in Beziehung zu bringen.
- 243 Ich neige zur Auffassung, dass Bach seine aussermusikalischen Inspiration sowohl aus dem Gedanken an alle zehn Gebote bzw. Gottes Gesetz als auch aus dem Text einer einzelnen Strophe des Luther-Liedes bezogen hat.
- 244 Welches ist diese einzelne Liedstrophe? - Ich entscheide mich für die zweite:

"Ich bin allein dein Gott und Herr, / kein Götter sollst du haben mehr, / du sollst mir ganz vertrauen dich, / von Herzensgrund / lieben mich. / Kyrieleis."

- 245 Gewiss fällt auch die von CLEMENT, S. 128, vorgeschlagene 11. Strophe in Betracht:

"Die G'bot all uns gegeben sind, / dass du dein Sünd, o Menschenkind / erkennen sollst und lernen wohl, / wie man für Gott / leben soll. / Kyrieleis."

Bild, nie aber zwei von dreien (ausser dort, wo Vater und Sohn zusammen als Ausgangspunkt des heiligen Geistes verstanden werden - womit in den beiden Erstgenannten der Dritte enthalten ist).

- 246 Bei der Annahme der 2. Strophe fallen die absteigenden Sechzehntel im Pedal auf die Worte "*aus Herzensgrund*", ferner der Stimmungswechsel von Moll zu Dur in den Takten 50 und 51 auf das Wort "*lieben*". Die entsprechenden Worte der 11. Strophe passen nicht mit gleicher Sinnfälligkeit zur Musik.
- 247 Ich schliesse mich der vielfach geäußerten Ansicht an, dass der Kanon, in dem der Cantus firmus auftritt, auf das griechische Wort "kanon" (Gesetz) Bezug nimmt und "*Gottes Gesetz*" meint. - Dass zugleich auch der menschliche Gehorsam gegenüber dem Gesetz bzw. das "Folgen" des Menschen gemeint sei, liegt nicht nahe. Denn die obere und die untere Cantus-Stimme wechseln sich beim Vorangehen und Folgen ab. Wäre menschliches Folgen gegenüber dem göttlichen Gesetz gemeint, dann müsste die obere Cantus-Stimme immer vorangehen.
- 248 Auffällig ist der Beginn des Stückes. Die ersten Viertel und Achtel der Oberstimmen schaffen über dem Orgelpunkt des Pedals eine urzeitliche Stimmung, aus der ab Takt 5 dann menschliches Seufzen hervortritt. Ich denke mir bei den ersten vier Takten die Szene von Moses auf dem Berg Sinai. Die Seufzerfiguren mögen dann, wie CLEMENT, S. 130, vorschlägt, die Klagen der Menschen darstellen, die sich vor dem Gesetz ihrer Sündhaftigkeit bewusst werden.
- 249 Die beiden Takte vor und nach der arithmetischen Mitte des Stückes, 30 und 31, enthalten über einem Orgelpunkt die gleiche Musik, jedoch mit vertauschten Oberstimmen. Es ist, als ob Bach den Hörer in der Mitte des Stückes zu einer Besinnung in der urzeitlichen Stille auf dem Sinai zurückrufen und durch den Stimmentausch Gottes Herunterreichen der beiden Gesetzestafeln zeigen wollte - zuerst die eine, dann mit getauschten Stimmen die andere.

b) Symbolik

- 250 CLEMENT weist zutreffend darauf hin, dass die Zahl 10 im Kompositionsplan dieses Stückes keine Rolle spielt. Bach beweist seine überragende Originalität gerade dadurch, dass er in seiner Musik zu den Zehn Geboten auf die Zahl 10 verzichtet.

12. Fugetta super Dieß sind die heiligen zehen Geboth. manualiter.

a) Musik

- 251 Das Stück kann ganz unterschiedlich gespielt werden - tänzerisch beschwingt wie eine Gigue oder gravitatisch wie der Kantatenchor "Nun ist das Heil und die Kraft" (BWV 50) - oder zwischen diesen Extremen sonstwie. Eine gravitatische Interpretation trifft meinen Geschmack am besten.
- 252 Die pedantisch-strenge Tonwiderholungen des fugierten Anfangsthemas evozieren für mich das Bild der zehn Gebote. Das Bild wird sinnfällig bestätigt durch das zehnmahlige Auftreten dieses Themas - 6x in gerader Bewegung, 4x in Gegenbewegung.
- 253 In den Sept- und Sept-Non-Akkorden und den gebundenen Motiven höre ich Liebe, und zwar Gottes Liebe zu den Menschen, nicht das Gebot "Du sollst Gott, deinen Herren lieben"⁴⁰.

⁴⁰ In der Literatur wird vielfach auf den Eingangs-Chor von Kantate 77 hingewiesen, wo Bach den gesungenen Text "Du sollst Gott, deinen Herren lieben" einem instrumental und damit wortlos darge-

- 254 Der Titel des Stückes weist eine Abweichung von demjenigen des vorhergehenden Stückes auf (hier "*heiligen*", dort "*heilgen*"). Mit dem Einfügen eines "i" verstösst Bach gegen die Schreibweise des Luther-Textes. Der Verstoss mag als Signal für die besondere Bedeutung des Wortes "heilig" im vorliegenden Zusammenhang gelten.
- 255 Hinzu kommt, wenn man den Titel genau nimmt, das Vorhandensein eines Interpunktions-Punktes nach den Worten "Diess sind die heiligen zehen Geboth."
- 256 Beides zusammen, das fehlerhaft zitierte Wort "heiligen" und der Schlusspunkt, könnte bedeuten, dass der Hörer hier an die zehn Gebote insgesamt als Ausdruck von Gottes Liebe zu den Menschen denken soll - nicht an einzelne Gebote, auch nicht an einzelne Strophen des Lutherliedes.
- 257 In dieser Deutung zeigt die Pedaliter-Version die Zerknirschung des sündigen Menschen vor Gottes strengem Gesetz, die Manualiter-Version *Gottes Liebe, die den Menschen in Gottes heiligem Gesetz entgegentritt*.
- 258 Ich räume ein, dass diese Deutung vorwiegend in meinem subjektiven Empfinden begründet ist. Das Lauschen auf die Musik, das Experimentieren mit verschiedenen Spielweisen, der aufmerksame Blick auf Bachs Angaben im Originaldruck sowie der Blick auf das im Titel zitierte Luther-Lied sind alles, was ich zum Verständnis der Musik heranziehen möchte. Dass ich bei blossen Vermutungen stehen bleiben muss, nehme ich hin. Die bei CLEMENT, S. 135-149, ausgebreiteten Beweisführungen sind so weit weg von dem Bach-Bild, das mir lieb ist, dass ich aus ihnen keinen Gewinn zu ziehen vermag.

b) Symbolik

- 259 Das Thema erscheint, wie gesagt, 10x, was der im Titel genannten Zahl 10 entspricht. Ein symbolischer Bezug der 6 geraden Bewegungen und der 4 Umkehrungen des Themas zu einzelnen Geboten liegt meiner Meinung nach nicht nahe.
- 260 Die beiden thematischen Teile von insgesamt 21 Takten Länge umrahmen einen Mittelteil von 14 Takten, der von einem Motiv beherrscht wird, das ich als liebendes Umarmen empfinde. Die Zahlenverhältnisse sind einer symbolischen Deutung zugänglich.

13. Wir gläuben all an einen Gott in Organo pleno con Pedale.

a) Musik

- 261 Die drei Oberstimmen intonieren auf dem Hauptwerk in grosser Registrierung ("In Organo pleno") eine Fuge. Das Fugenthema ist aus der ersten Liedzeile abgeleitet.
- 262 Zu dieser Fuge tritt zeitweilig der Pedalbass mit einem eigenen Thema dazu. Das Thema des Pedalbasses ist *nicht* aus der Liedmelodie abgeleitet und integriert sich nicht in die auf dem Manual gespielte Fuge. Vielmehr tritt der Pedalbass als zweiter Klangkörper demjenigen der vereinten Oberstimmen gegenüber.
- 263 Das Pedalbass-Thema erklingt 6x in unveränderter Gestalt, jedoch in wechselnden Tonarten. Der Bass hat hiedurch Ostinato-Charakter. Will man die Wirkung des

Bass-Ostinatos auf den Hörer beschreiben, so würde man es am ehesten mit Begriffen wie *Unveränderlichkeit* oder *Festigkeit* tun.

- 264 Nach Takt 84 gibt es eine Zäsur. Mit Takt 85 hebt die Fuge der Oberstimmen zu einer letzten Durchführung an; das Thema erklingt noch dreimal, wobei der letzte Themeneinsatz verlängert wird um den Rest der ersten Liedzeile, die nun in langen Notenwerten wie ein Cantus firmus zum Schlussakkord hinführt. Der dieser Liedzeile zugehörige Text ist identisch mit dem Text der Überschrift.
- 265 Die reiche Harmonik ist gekennzeichnet durch einen Rundgang von der Ausgangstonart d durch die benachbarten Tonarten. Die Pedal-Einsätze stehen in den Tonarten d-a-F-g-C-d.
- 266 Welche aussermusikalischen Vorstellungen haben Bach bei dieser Komposition Inspiration gegeben? Was soll die Musik darstellen?
- 267 Der Umlaut auf dem Wort "*gläuben*" im Sinne eines Betonungszeichens⁴¹ mag signalisieren, dass "glauben" hier als Verb, nicht "der Glaube" als Substantiv gemeint ist, und dass das menschliche Glauben bzw. "*Wir gläuben*" das geistige Kernthema des Stückes ist. Bei einem solchen Werkverständnis mag man die drei Oberstimmen als eine Gemeinde von Menschen empfinden, die den Text "*Wir glauben all*" intonieren.
- 268 Der Pedalbass ist klanglich und thematisch so klarerweise etwas anderes, dass man ihn als die *göttliche Hilfe* empfinden kann, die die in den Oberstimmen zu hörenden Menschen in ihrem Glauben stützt und stärkt.
- 269 Ich empfinde eine Ähnlichkeit dieser Struktur zu derjenigen von Nr. 4 ("Kyrie Gott heiliger Geist"): Hier wie dort tritt der Pedalbass abschnittsweise zu den auf dem Hauptwerk gespielten Oberstimmen hinzu und vermittelt dem Hörer den Eindruck des Grossen, Mächtigen und zugleich von etwas Anderem. Es ist eine Stimme, die sich wegen ihrer eigenen Thematik nicht in das imitatorische Geflecht der Oberstimmen integriert, sondern ihnen eigenständig gegenübertritt. Hier wie dort können die auf dem Manual gespielten Stimmen als *menschliche Ebene*, der Pedalbass als *göttliche Ebene* gehört werden.
- 270 Ich empfinde es als bezeichnend für Bachs Originalität und für seine Suche nach immer neuen Lösungen, dass er die fünf Plenumstücke der Clavierübung derart unterschiedlich ausgestaltet hat. In Nr. 1 und 27 hört man ein einziges Subjekt, indem die 5 Stimmen sowie Manual und Pedalbass als ein einziger, kompakter Klangkörper wirken. In Nr. 4 und Nr. 13 sind zwei Klangkörper zu hören, nämlich der Stimmenblock des Hauptwerks und der Pedalbass, mit dem Unterschied, dass der Pedalbass in Nr. 4 einen Cantus firmus intoniert, dessen erste beiden Zeilen in verkürzter Form das Fugenthema abgeben, wogegen das Pedal-Ostinato von Nr. 13 nichts mit dem Fugenthema der Manualstimmen zu tun hat. In Nr. 19 ("Aus tieffer Noth") sind sechs Subjekte zu hören, wobei der Pedalbass in das vokal empfundene Geflecht der Oberstimmen voll integriert und aus diesem Grund etwas schwächer und durchsichtiger zu registrieren ist als in den andern Plenum-Stücken.
- 271 Im vorliegend besprochenen Werk (Nr. 13) erfolgen die sechs *Pedaleinsätze* in *wachsenden Abständen*. Sofern man sie gemäss dem hier gemachten Vorschlag als göttliche Unterstützung der glaubenden Menschen hört, könnten die von Mal zu Mal

⁴¹ Vgl. vorn, Ziff. 77.

länger werdenden Zeiten, während derer der Pedalbass schweigt, so gedeutet werden, dass die Menschen in ihrem Glauben immer selbständiger werden, die göttliche Unterstützung also immer seltener brauchen.

b) Symbolik

- 272 Folgende Besonderheiten können möglicherweise symbolische Bedeutung haben:
- 273 Das Fugenthema erscheint 17x, nämlich 16x in seiner anfänglichen Gestalt und am Schluss ein einziges Mal als Kopf der vollen ersten Liedzeile.
- 274 Das Stück hat 100 Takte. Das Ostinatothema des Pedalbasses hat 25 Töne und 5 Takte Länge. An die letzte Ostinatofigur schliesst sich ein kadenzierendes Nachspiel von 18 Tönen Länge an, sodass der Pedalbass $6 \times 25 + 18 = 168$ Töne aufweist. Die vorne erwähnte Zäsur nach Takt 84 markiert eine Taktzahl, die halb so gross ist wie die Zahl der Pedaltöne. Beide Zahlen sind Vielfache der in den Pedaliter-Kyrie angetroffenen Zahl 42.
- 275 Die in den Oberstimmen erklingende Fuge besteht aus 10 Teilen, nämlich aus 5 Durchführungen und 5 Zwischenspielen. Die Abgrenzung von Durchführungen und Zwischenspielen ist mit einer geradezu pedantischen Konsequenz verwirklicht: In allen Durchführungen ist das Thema (bzw. ab Takt 89 die Liedmelodie) *ununterbrochen* in einer oder in mehreren Stimmen zu hören. In den Zwischenspielen schweigt die Liedmelodie völlig. Von dieser Regel gibt es eine Ausnahme: In T. 40-42 erklingt im Alt - inmitten eines Zwischenspiels - das Fugenthema, jedoch ohne den Themenkopf. Es könnte sein, dass Bach aus aussermusikalischen Gründen hier die Liedmelodie für eine bestimmte Dauer erklingen lassen wollte, jedoch so, dass kein Themeneinsatz hörbar wird (und gezählt werden kann).
- 276 Trifft diese Annahme zu, so wäre möglich, dass die Anzahl der Themeneinsätze und die klingende Dauer der Liedmelodie symbolische Bedeutung haben. Die Zahlen sind folgende:
- 277 Anzahl Themeinsätze: 16 (+1 Einsatz mit anschliessender vollständiger erster Liedzeile = 17).
- 278 Die Liedmelodie klingt während 209 Achteln (= 11×19). Sie schweigt während 191 Achteln (= Primzahl). Das Pedal klingt während 143 Achteln (= 11×13) und schweigt während 257 Achteln (= Primzahl). Die vollständige erste Liedzeile erklingt während 37 Achteln (= Primzahl) und schweigt während 363 Achteln (= 11×33).
- 279 Sollen die Komplementärverhältnisse der Vielfachen von 11 und von unteilbaren Zahlen je den Satz "Wir glauben all" (treue Jüngerschaft) "an einen Gott" (= Unteilbarkeitssymbol) darstellen?

14. Fugetta Super Wir glauben all an einen Gott manualit:

a) Musik

- 280 Dieses kürzeste Stück der Clavierübung III bedarf bei einer gesamthaften Aufführung aller 27 Nummern einer besonderen aussermusikalischen Rechtfertigung. Kein Musiker käme auf die Idee, in einem frei gestalteten Konzertprogramm diese Fugette zwischen die Nummern 13 und 15 der Clavierübung III zu stellen. - Immerhin kann

die Lombardsequenz kurz vor dem Schluss des Stückes als Vorankündigung der Lombardsequenzen in der folgenden, ebenfalls in e-moll stehenden Nr. 14 empfunden werden.

- 281 Die Fugette ist so knapp, dass sie auf den Hörer wie der Blick auf einen Gegenstand wirkt, der durch ein vorübergehend geöffnetes Fenster einen kurzen Moment lang sichtbar wird.
- 282 Hier denke ich an *Gott*. Lag im vorhergehenden Stück die Betonung auf "**Wir gläuben all an einen Gott**", so liegt sie hier auf den drei letzten Worten: "*Wir glauben all an **einen Gott***". Der feierliche Rhythmus der französischen Ouvertüre symbolisiert die Ausrichtung des glaubenden Menschen auf Gott und damit auf etwas Ewiges, Unveränderliches.
- 283 Die dreimal abwärts führenden Figuren im Diskant in den Takten 11 und 12 mögen als Gesten des Niederfallens vor Gott gehört werden.
- 284 Die Musik befriedigt mich am besten, wenn sie mit kleinem Plenum samt einem schlanken 16' aus einem Werk erklingt, zu dem ich als Spieler *aufschauen* kann (also nicht aus dem Rückpositiv), und zwar mit einer Spielweise, die den punktierten Rhythmus so zur Geltung bringt, dass der Eindruck des Stillstands, nicht des Voranschreitens entsteht. Die Triller und die Zweiunddreissigstel-Gruppen sollten nicht virtuos klingen.
- 285 Die Musik sollste möglichst statisch klingen und den Eindruck der Bewegungslosigkeit vermitteln - den *Glauben an den ewigen Gott*.

b) Symbolik

- 286 Ich erkenne nichts, was nach einer einkomponierten Symbolik aussieht.
- 287 Der in der Literatur mehrfach gemachte Vorschlag, in der Dreistimmigkeit des Stückes ein Symbol der Dreieinigkeit zu sehen⁴², überzeugt mich nicht. Wollte man in allen dreistimmigen Stücken Bachs dieses Symbol erblicken, so wäre dies nicht nur eine Verwässerung des Symbols zur Beliebigkeit, sondern auch eine unoriginelle Repetition der gleichen Idee, wie sie Bach fremd gewesen sein dürfte. Hinzu kommt, dass im vorliegenden Stück keine konsequente Dreistimmigkeit vorliegt, sondern Akkorde mit grösserer Stimmenzahl hervortreten, und zwar nicht erst im Schlusstakt. Auch ist die fugierte Arbeit nicht so, dass der Hörer drei Subjekte hört; die Stimmen sind so miteinander verbunden, dass ich in dieser Fugette ein einziges Subjekt höre, nicht deren drei. Das Subjekt ist der glaubende Mensch, ausgerichtet in seinem Glauben auf den Ewigen. Die Dreieinigkeit ist nicht Thema dieses Stückes.

15. Vater unser im Himmelreich à 2 Clav. et Pedal è Canto fermo in Canone.

a) Musik

- 288 Die insgesamt schmerzlich gestimmte Musik besteht aus zwei figurierten Oberstimmen, die auf getrennten Manualen zu spielen sind. Zu jeder Oberstimme tritt zeitweilig ein Cantus firmus hinzu. Die Liedzeilen der Cantus-Stimmen sind durch lange Unterbrüche getrennt. Die beiden Cantus-Stimmen, die auf den getrennten Manualen

⁴² Vgl. CLEMENT, S. 172 ff.

der figurierten Stimmen zu spielen sind, stehen zueinander im Kanon der Oktave, wobei abwechselnd die obere und die untere Stimme als Dux kanonisch vorangehet. Der kanonische Einsatz des Comes erfolgt mit einer Verzögerung von jeweils zwei Takten, ausser in der 4. Liedzeile, wo der Abstand nur *einen* Takt beträgt⁴³.

- 289 Die figurierten Oberstimmen sind insbesondere durch drei Motive geprägt, nämlich durch ein *Lombard-Motiv*, durch *Sechzehnteltriolen* mit Staccatopunkten und durch *chromatisch absteigende Achtel-Gänge*.
- 290 Im *Pedalbass* schreitet eine continuo-artige Achtelbewegung ruhig dahin. Das Schreiten ist durch kurze Pausen auf starke Takteile immer wieder so unterbrochen, dass ein Eindruck des Zauderns und Schwankens entsteht. Sofern man in der Pedallinie ein Schreiten hört, ist es ein *unsicherer* Gang.
- 291 *Drei musikalischen Besonderheiten* treten episodenhaft nur je einmal auf, sodass Textbezüge zu einzelnen Wörtern einer bestimmten Liedstrophe zu prüfen sind:
- im Pedalbass eine Pause von vier Achteln Länge und eine anschliessende solistische Passage, in der das Pedal die aufsteigenden Lombardmotive übernimmt, die sonst ausschliesslich in den figurierten Oberstimmen vorkommen. Diese einmalige Pedalpassage gehört zur 3. Liedzeile. Die aufsteigenden Lombardmotive erklingen zur 7. Textsilbe des Dux, zur 5. des Comes;
 - der auf einen einzigen Takt verkürzte Abstand von Dux und Comes in der 4. Zeile des Cantus firmus;
 - zur 6. Liedzeile erklingen drei sukzessive Triolen-Sequenzen, bei denen die Staccatopunkte fehlen und stattdessen der letzte Ton jeder Triole durch einen Haltebogen mit der nächsten Triole zusammengebunden ist; die gebundenen Triolen erklingen zur 4.-7. Silbe des Dux und zur 7. Silbe des Comes.
- 292 Die drei episodenhaften Besonderheiten legen es nahe, den Cantus firmi die 6. *Liedstrophe* zu unterlegen. Sie lautet:
- "All unsre Schuld vergib uns, Herr, / dass sie uns nicht betrübe mehr, / wie wir auch unsern Schuldigern / ihr Schuld und Fehl vergeben gern. / Zu dienen mach uns all bereit / in rechter Lieb und Einigkeit."*
- 293 Unterlegt man diesen Text, dann erklingen die auffallenden Lombardfiguren im Pedal zu "unsern Schuldigern", der verkürzte Abstand des Kanons zur Zeile "*ihr Schuld und Fehl vergeben gern*" und die Legato-Triolen auf "*Lieb und Einigkeit*". Der verkürzte Abstand des Kanons in der 4. Liedzeile mag bedeuten, dass der vergebende Mensch seinem Schuldiger in der Versöhnung nahe kommt.
- 294 Die Komposition lässt mehrere musikalische Interpretationen zu. Tempo, Lautstärke und Schärfe der Lombardfiguren sowie der Staccato-Sechzehntel können je nach Werkverständnis und Geschmack unterschiedlich gewählt werden. Bachs Schreibweise lässt meines Erachtens auch alternativ eine dem Notentext genau entsprechende scharfe Punktierung der Lombardfiguren oder eine triolenartig gemilderte Punktierung zu. Im zweiten Fall ergibt sich allerdings an einer einzigen Stelle (auf den 3. Viertel in Takt 30) eine störende Quintenparallele.

⁴³ Und dies, obwohl die Liedmelodie auch hier einen kanonischen Abstand von 2 Takten zulassen würde; vgl. CLEMENT, S. 183.

- 295 Ich bin geneigt, in den *Lombardfiguren* den Gestus des Seufzens und damit des Klagens zu sehen. Ich höre Menschen, die klagen⁴⁴. Ich fühle mich in dieser Interpretation der Lombardfigur bestärkt durch den Vergleich mit anderen Stellen in Bachs Werk. Im 2. Violinkonzert in E-Dur, BWV 1042, gibt es im 2. Satz, T. 23 und 24, einen Ort, an dem die Solovioline in gebundenen Sechzehnteln ein Klagegedicht anstimmt. Bei der Umarbeitung des Werkes zu einem Cembalo-Konzert (BWV 1054) hat Bach die gleiche Melodie in Lombardfiguren umgewandelt - offenbar, weil das Klagen des Geigentons, das in einfachen Sechzehnteln eine starke Wirkung hat, auf dem Cembalo einer rhythmischen Akzentuierung bedurfte. Um zu erfassen, was Bach mit den auf dem Cembalo gespielten Lombard-Sequenzen "meint", ist die Rückbesinnung auf die klagenden Sechzehntel in der Violinstimme aufschlussreich.
- 296 Die vorgeschlagene Deutung führt zu Annahme, dass in dem hier besprochenen Orgelchoral die Lombardmotive durch das ganze Stück hindurch menschliches Klagen darstellen.
- 297 In den *Staccato-Triolen* höre ich menschliches Übeltun und damit die Begründung jener *Schuld*, um deren Vergebung die Cantus-firmus-Stimmen beten.
- 298 Die Musik rückt mithin zwei Subjekte ins Bild, die abwechselnd Schuld begründen, ihre Schuld beklagen und in den Cantus firmi Gott um Vergebung ihrer Schuld beten. Sie tun dies über einem Pedalbass, der ein unsicher schwankendes Schreiten darstellt.
- 299 Die Zuordnung der beiden figurierten Stimmen zu zwei unterschiedlichen Manualen mag darin begründet sein, dass Bach den von den beiden Stimmen dargestellten sündhaften Streit drastisch zeigen wollte. Die im Konflikt befindlichen Stimmen sind nicht im gleichen Manual vereint, sondern agieren von getrennten Standorten aus gegeneinander.
- 300 Die *Verdoppelung des Cantus firmus*, der kanonisch geführt wird, mag seine Erklärung darin finden, dass beide Subjekte, die in ihrem schuldhaften Tun dargestellt sind, auch beten, nämlich um Vergebung ihrer Schuld.
- 301 Das Abwechseln der Cantus-Stimmen im Vorangehen als Dux mag deutlich machen, dass keine der beiden Personen, die auch in ihrem sündhaften Tun dargestellt sind, im Beten der anderen definitiv etwas voraus hat. Die Verkürzung des kanonischen Abstands zur 4. Zeile zeigt das Nahekommen der Menschen in der gegenseitigen Vergebung und Versöhnung.
- 302 Der *Pedalbass* stellt bei dieser Interpretation den unsicheren Gang der Menschen in ihrem Bemühen um Schuldenvergebung, Liebe und Einigkeit dar.
- 303 Zu dieser Deutung der Musik gehört ein nicht zu langsames Tempo, d.h. ein gemessenes Andante, so schnell, dass der Hörer noch eine Chance hat, aus den weit ge-

⁴⁴ Nicht jedoch ein "Jammertal". Mit der Vorstellung vom irdischen "Jammertal" bringt CLEMENT, S. 196 f., die Lombardsequenzen in Verbindung und meint damit die Jämmerlichkeit der Menschen, d.h. ihr Ungehorsam, ihre Sündhaftigkeit und ihr gefährliches Leben. - Da im Text des Vater-Unser-Lieds der Begriff des Jammertals nicht vorkommt, scheint mir der Bezug auf dieses Bild zu weit hergeholt. CLEMENTS Verweis auf BWV 114, 2. Satz, ist zwar interessant. In jener Arie kommt das Wort "Jammertal" vor. Aber die von der Flöte gespielten Lombardsequenzen erklingen gerade *nicht* zum Wort "Jammertal" und stellen nach meinem Empfinden auch dort menschliches Klagen, nicht menschliche Jämmerlichkeit dar.

dehnten Cantus-firmus-Zeilen die Liedmelodie herauszuhören, aber so langsam, dass die Lombardfiguren klagend und Triolen nicht hastig wirken.

- 304 Die Registrierung befriedigt mich am besten, wenn sie kräftig und gut zeichnend gewählt wird, nicht kammermusikalisch. Auch das Pedal muss würdig und klar zeichnend registriert werden, damit die wunderbare Basslinie gut verstanden wird. Ein allzu grosser Kirchenraum mit langem Nachhall ist dem Werk abträglich.
- 305 Abschliessend ist die Frage zu stellen, ob die 6. Strophe in dem Sinne als *zentral* qualifiziert werden kann, dass Bach aus dem Luther-Lied von 9 Strophen gerade diese 6. Strophe als Textvorlage für den Orgelchoral herausgegriffen hat. Ich möchte diese Frage bejahen. Die Sündhaftigkeit der Menschen und die Bitte um Schuldenvergebung ist im Zusammenhang dieses Liedes besonders wichtig.
- 306 Nur die 4. Strophe (für die CLEMENT, S. 194 ff., insbesondere S. 203, plädiert) hat eine vergleichbare allgemeine Bedeutung, passt aber nicht auf die drei besonderen musikalischen Episoden, die ich vorn, Ziff. 291, beschrieben habe. Zwar wäre eine Deutung des kanonischen Cantus firmus in dem Sinne, dass der Dux den Willen Gottes, der Comes dessen Befolgung durch die Menschen darstellt, sehr schön, befriedigt mich aber nicht, weil sich Dux und Comes im Vorangehen abwechseln; der göttliche Wille müsste nach meinem Geschmack wohl immer in der oberen Stimme liegen, die Erfüllung dieses Willens in der unteren. CLEMENTS Versuch, diese Aporie mit dem Hinweis zu überbrücken, es gehe um das Geschehen von Gottes Willen *auf Erden und im Himmel*, überzeugt mich nicht. Die Umkehr der Einsatzfolge in einem Kanon kann nicht als Darstellung von Erde und Himmel wahrgenommen werden.

b) Symbolik

- 307 Folgende Befunde seien hier mitgeteilt:
- 308 Der Cantus firmus ist abweichend von der originalen Liedmelodie rhythmisiert, zudem in jeder Zeile anders. Die Wortbetonungen sind oft synkopisch, was den Text geradezu verzerrt.
- 309 Manche Proportionen, die man in dem Stück findet, erweisen sich als *Vielfache von 13*: 91 Takte, 52 Töne in jeder Cantus-firmus-Stimme. Einer oder beide Cantus-Stimmen sind zu hören während einer Länge von 39 Takten. Der Cantus schweigt während 52 Taktlängen. Das Anfangsthema besitzt 26 Töne.
- 310 Diese Befunde sind wohl nicht vollständig. Eine symbolische Deutung ist gewiss möglich, aber derart spekulativ, dass jeder Liebhaber seine eigene Deutung suchen muss.

16. Vater unser im Himmelreich alio modo manualiter.

a) Musik

- 311 Dieses im Stil des "Orgelbüchleins" gestaltete Komposition ist in mancherlei Hinsicht komplementär zur vorhergehenden. Der Cantus firmus erklingt in gleichbleibenden Notenwerten ohne Unterbrechung im Sopran, was an ein ruhiges Beten denken lässt.

- 312 Die drei Unterstimmen geben eine einfache Begleitung, deren hervorstechendstes Motiv abwärts schreitende Sechzehntel sind. Man mag sich dabei bildhaft vorstellen, dass Gott den Menschen die erbetenen Gaben herabreichet.
- 313 Die Komposition weist keine episodischen Besonderheiten auf, die Anhaltspunkte für ihre Zuordnung zu einer bestimmten Liedstrophe geben⁴⁵.
- 314 Ein Rätsel gibt die *fehlende* Angabe "Canto fermo in Soprano" auf. Hat Bach die unterbrochlos durchgespielte und mit geringem kontrapunktischem Aufwand begleitete Melodie nicht als Cantus firmus betrachtet? Wollte er sonst etwas andeuten? Oder ist es Nachlässigkeit?

b) Symbolik

- 315 Ich finde keine Anhaltspunkte für einkomponierte Symbole. Auch CLEMENT, S. 204 ff., und von ihm rekapitulierten Autoren vermuten hier keine Symbolik.

17. Christ unser Herr zum Jordan kam. a. 2. Clav. è Canto fermo in Pedal.

- 316 Während die Gedanken des Hörers bei den ersten drei Katechismus-Liedern und damit bei den Nr. 10-16 der Clavierübung III auf Gott bzw. den alttestamentlichen Gott ausgerichtet hatten, tritt im vorliegenden Choral erstmals wieder Christus ins Bild. Ich finde Befriedigung in der Annahme, bei den Nr. 17-22 seien die Gedanken auf Christus gerichtet - desgleichen bei den anschliessenden vier Duetten.

a) Musik

- 317 Eine meist in Sechzehnteln rollende Bassstimme und zwei in engem Dialog verschlungene Diskantstimmen umgeben den in der Tenorlage gesetzten Cantus firmus.
- 318 Die *rollenden Sechzehntel* werden in der Literatur bildhaft mit den Jordanfluten, mit dem Taufwasser oder mit Christi Blut in Verbindung gebracht, das unsere Sünden abwäscht⁴⁶.
- 319 *Gegen* eine Inspiration Bachs aus dem Gedanken an den *Jordan* spricht der Umstand, dass die fließenden Sechzehntel häufig *aufwärts* fließen, so gleich anfangs. Trotzdem sollte der Jordan wohl im Bild bleiben. Ich verweise auch auf den nach der Überschrift vorhandenen Punkt, der meines Erachtens andeutet, dass Bach in der Überschrift die Grundaussage der Musik, nämlich die Taufszene am Jordan, benannt hat.
- 320 Der in *Tenorlage* stehende *Cantus firmus* kann ebenfalls in mehreren Varianten gedeutet werden. Im Vordergrund steht das Bild der historischen Taufszene: Jesus zwischen Himmel und Erde.
- 321 Auch eine symbolische Deutung wurde schon vorgeschlagen: Christus stehe hier als Mittler zwischen den Menschen und Gott⁴⁷.

⁴⁵ Ähnlich möchte CLEMENT, S. 208-211, die Komposition den Strophen 5-8 zuordnen, was im Ergebnis mit der hier vertretenen Deutung teilweise übereinstimmt.

⁴⁶ Vgl. CLEMENT, S. 219 ff.

⁴⁷ CLEMENT, S. 229, unterstützt diese Deutung mit dem Hinweis, dass Bach auch in zwei anderen Stücken der Clavierübung III dieses Symbol gebracht habe, nämlich in den Pedalfassungen von "Christe

- 322 Für die *Diskantstimmen* gibt es keine musikalischen, nur symbolische Deutungsvorschläge. Wenn man in den rollenden Sechzehnteln den Jordan und im Cantus die Person Jesu dargestellt sehen will, findet man leider keine ebenso einleuchtende Bildhaftigkeit für die beiden Oberstimmen.
- 323 In der christlichen Ikonographie wird über der Taufszene zuweilen eine Taube sowie Gottes Angesicht gemalt, weil nach biblischem Bericht der heilige Geist in Gestalt einer Taube heruntergekommen ist und die Stimme des Vaters mit den Worten "Dies ist mein lieber Sohn" zu hören war. Auch Luthers Tauflied nimmt diese Bilder auf. Falls Bach sich von der Bildhaftigkeit der Taufszene am Jordan hat inspirieren lassen, liegt immerhin auf der Hand, dass er Gott Vater und den heiligen Geist (abweichend von den mittelalterlichen Bildern) nicht musikalisch dargestellt hat. Denn der Mensch darf sich von Gott kein Bildnis machen⁴⁸. Also konnte die Darstellung des Vaters und des heiligen Geistes, wenn überhaupt, nur symbolisch geschehen. Die beiden miteinander verschlungenen Diskantstimmen mögen als ein solches Symbol gedeutet werden⁴⁹.
- 324 Episodenhafte Besonderheiten, die auf Bezüge der Musik zu einzelnen Wörtern einer bestimmten Liedstrophe schliessen lassen, sind nicht zu finden. Eine Deutung der Komposition, die sich schlicht mit dem Blick auf die Taufszene begnügt und dem Cantus firmus keine einzelne Liedstrophe unterlegt, befriedigt mich am besten.

b) Symbolik

- 325 Die Interpretationen der beiden Diskantstimmen gehören genau besehen durchwegs auf die Ebene der Symbolik, nicht der musikalischen Textdarstellung.
- 326 Das Stück hat 81 Takte, was als trinitarisches Symbol gedeutet werden mag (3x3x3x3).
- 327 Eine Annahme weiterer Symbole drängt sich nicht auf.

18. Christ unser Herr zum Jordan kam alio modo manualiter

a) Musik

- 328 Das Stück ist eine Fugette mit einem Thema und einem beibehaltenen Gegenthema. Thema und Gegenthema sind aus der ersten Liedzeile abgeleitet. Das Gegenthema hat doppelt so viele Töne, dauert aber nur halb so lang wie das Thema.

Aller Welt Trost" und von "Jesus Christus unser Heiland." - Demgegenüber halte ich für unwahrscheinlich, dass Bach ein solches Symbol mehrfach gebracht hat; Bachs kreatives Bemühen nach immer neuen Formen dürfte ihn von solch schablonenhafter Wiederholung abgehalten haben. Auch scheint mir in der Taufszene die Mittlerrolle Christi nicht ins Bild zu passen. In keiner der 7 Liedstrophen ist davon die Rede. Hingegen ist in "Christe Aller Welt Trost" von Christus die Rede, der als Mittler (Stellvertreter) der Menschen vor Gottes Thron steht. Die Taufszene am Jordan ist etwas anderes.

⁴⁸ Wo immer bisher im Zusammenhang mit der Clavierübung III von der Dreieinigkeit die Rede war, ging es nie um deren musikalische Darstellung, sondern darum, dass der musizierende Mensch sich mit der Musik (oder *in* der Musik; vgl. vorn, Ziff. 87 ff.) an die Dreieinigkeit wendet und sie anspricht. Die Hinwendung zu Gott, nicht das Bild Gottes, ist Gegenstand von Bachs Musik.

⁴⁹ CLEMENT, S. 222 f., und andere sehen in den ersten vier Achteln ein (nur auf dem Papier sichtbares) Kreuz. Diese papierene Deutung überzeugt mich nicht.

b) Symbolik

- 329 Folgende Befunde sind zu nennen: Das Stück hat 27 Takte (3x3x3).
- 330 Das Thema (jeweils begleitet vom Gegenthema) tritt dreimal in gerader Bewegung auf, jeweils beantwortet von einem Themeneinsatz in Gegenbewegung - insgesamt also sechsmal. Das Gegenthema kommt ausserdem in den Zwischenspielen noch zweimal allein. Damit beläuft sich die Summe aller Einsätze von Thema und Gegenthema auf $6+8=14$, was ich als Christus-Zahl deute⁵⁰.
- 331 Die dreimalige Abfolge des Themas in der geraden und in der Gegenbewegung kann symbolisch als dreimaliger Taufakt gedeutet werden, dies insbesondere deshalb, weil das Thema in der geraden Bewegung aufwärts strebt, in der Gegenbewegung abwärts. Man kann sich beides zusammen als Aufrichten und Eintauchen vorstellen.
- 332 Ich folge dem Vorschlag von CLEMENT, S. 237 f., im vorliegenden Stück eine symbolische Darstellung der *kirchlichen Taufe* zu sehen, wie seit Jesu Erscheinen allen Christen zuteil wird.
- 333 Mit dieser Deutung erweist sich das Stück wiederum als komplementär zum vorhergehenden. Dort wurde die historische Taufszene am Jordan bildhaft und symbolisch dargestellt; hier wird die Taufe als ein von Generation zu Generation weitergereichtes Sakrament symbolisch angedeutet. Dies hinwiederum mag erklären, weshalb Bach die Interpunktion in den Überschriften unterschiedlich gestaltet, nämlich über der Jordan-Szene mit Punkt, über der Sakraments-Symbolik ohne Punkt. Die Sakraments-Symbolik meint nicht die in der Überschrift benannte Jordan-Szene, sondern etwas anderes.

19. Aus tiefer Noth schrey ich zu dir a 6 in Organo pleno con Pedale doppio.

a) Musik

- 334 Die sechsstimmige Komposition ist in vokalem Stil gesetzt⁵¹. Jede Liedzeile wird vorimitiert und durch den Einsatz des Cantus firmus abgeschlossen. Dabei findet jedesmal eine klangliche Steigerung von anfänglicher Einstimmigkeit bis zur abschliessenden Sechsstimmigkeit statt. Auf einem einzigen Manual sind die vier oberen Stimmen, im Pedal die beiden unteren zu spielen. Der Cantus firmus befindet sich in der oberen Pedalstimme in Tenorlage. Die Liedmelodie wird ausschliesslich in gerader Bewegung gebracht, nie in der Umkehrung.
- 335 Das mit voller Orgel zu spielende Stück strahlt tiefen Ernst aus. Bis zum Doppelstrich wird mit suggestiver Eindrücklichkeit das *Schreien aus der Not* dargestellt. In letzten Drittel gewinnt ein daktylisch bewegtes Motiv zunehmende Bedeutung, bis es alle Stimmen (ohne den Cantus firmus) ergreift. Trotz dieser Bewegung bleibt die Stimmung bis zum Schluss ernst.
- 336 Ich finde eine Deutung befriedigend, die der Komposition die erste Liedstrophe unterlegt:

⁵⁰ Vgl. vorn, Ziff. 206 ff.

⁵¹ CLEMENT, S. 246, bezeichnet dieses Stück zur Recht als "Orgelmotette".

"Aus tiefer Not schrei ich zu dir, / Herr Gott, erhör mein Rufen! / Dein gnädig Ohr' neig' her zu mir, und meiner Bitt' sie öffne! / Denn wo du willst das sehen an, / was Sünd und Unrecht ist getan, / wer kann, Herr, vor dir bleiben?"

- 337 Bis zum Doppelstrich ist das Schreien aus der Not zu hören. Das in der dritten Zeile angesprochene Vertrauen auf die göttliche Gnade ("*Dein gnädig Ohr' neig' her zu mir*") gewinnt nach dem Doppelstrich zunehmend Kraft.
- 338 Der Cantus firmus in der oberen Pedalstimme mag als ein in tiefer Not befindlicher Mensch gehört werden, der auf dem Erdboden steht und zu Gott schreit. Aber auch die andern Stimmen können als schreiende Menschen gehört werden. Mit der Angabe "*a 6*" könnte Bach darauf hingewiesen haben, dass hier 6 Musizierende zu denken sind.
- 339 Im Liedtext, der an Psalm 130 anknüpft, ist zwar nirgends von Christus die Rede. Trotzdem befriedigt es mich im Gesamtzusammenhang der Clavierübung III besser, hier an ein Schreien zu Christus, nicht an die Anrufung des alttestamentlichen Gottes zu denken. Eine solche Annahme würde es erlauben, die Nr. 17-22 der Clavierübung III *insgesamt* als Christus-bezogen zu interpretieren.

b) Symbolik

- 340 Ich finde keine Anhaltspunkte für einkomponierte Symbole. Auch CLEMENT⁵² und von ihm rekapitulierten Autoren vermuten hier keine Symbolik.

20. Aus tiefer Noth schreÿ ich zu dir. a. 4. alio modo manualiter.

a) Musik

- 341 Die Komposition gleicht äusserlich der vorangehenden insofern, als wiederum jede Liedzeile vorimitiert wird, worauf der Cantus firmus einsetzt. Auch hier wird die Stimmenzahl bei jeder Zeile von der Einstimmigkeit bis zur Vollstimmigkeit aufgebaut. Im Gegensatz zur vorangehenden Komposition schliesst der Cantus firmus jedoch die Vertonung der betreffenden Zeile nicht ab. Nach dem Verklingen der Cantus-firmus-Zeile spielen die drei figurierten Stimmen jeweils noch ein Nachspiel von fünf Achteln Länge. Dann erst beginnt die nächste Zeile.
- 342 Im Gegensatz zur vorhergehenden Komposition ist die vorliegende Version *instrumental* empfunden. Gewisse Synkopierungen, die als verdeckte Einstimmigkeiten erscheinen (z.B. in der zweiten Hälfte von T. 4 im Bass, T. 5 im Alt), müssten bei einer Transskription für Singstimmen störend wirken (wogegen sich die Pedaliter-Version für eine solche Umschreibung bestens eignet). Das Stück ist demgemäss keine "Orgelmotette", sondern ein reines Instrumentalstück⁵³.
- 343 Während die Pedaliter-Version durch ihre grosse Expressivität beeindruckt, besticht die Manualiter-Version durch ein kontrapunktisches Kunststück eigener Art: Die 5 Melodiezeilen sind nach einheitlichem Schema als 5 Gegenfugen von je 14 Takten Länge gestaltet. Am Schluss folgt eine kurze Coda von 4 Takten. Es ist bewundernswert, bis zu welchem Masse es Bach gelingt, die einzelnen Abschnitte gleich zu

⁵² S. 246-258.

⁵³ CLEMENT, S. 249, bezeichnet auch dieses Stück als "Orgelmotette" - m.E. zu Unrecht.

konstruieren (Cantus firmus stets vom 6. bis zum 13. Takt; Beginn jedes Abschnitts mit einer Engführung der fugierten Liedmelodie in gerader und in Gegenbewegung).

b) Symbolik

- 344 Die siebenfache⁵⁴ Wiederkehr von 14-taktigen Abschnitten mag symbolische Bedeutung haben. Insbesondere würde mir hier die Verbindung mit dem Gedanken an Christus einleuchten⁵⁵.
- 345 Allzu weit hergeholt scheint mir der bei CLEMENT, S. 262, rekapitulierte Vorschlag von CHRISTOPH ALBRECHT und ULRICH MEYER, die Antwort auf jeden Themeneinsatz mit seiner Umkehrung symbolisiere die Busse; denn Busse sei Umkehr. - Im Liedtext findet sich weder das Wort "Busse" noch der Gedanke daran.
- 346 Eher vermag ich in dem mit dem Rectus häufig enggeführten Inversus Gott oder Christus zu erkennen, der den menschlichen Gestus des *Zu-Gott-Rufens* mit einem umgekehrten göttlichen Gestus der *Erhörung* beantwortet. Die wiederkehrende Verschränkung des Rectus mit seiner enggeführten Umkehrung erlaubt beinahe ein musikalisches Nachempfinden von Anrufung und Erhörung. Auch hier möchte ich Christus als die Person annehmen, an die das Rufen gerichtet ist und von der die Erhörung ausgeht.

c) Zur Überschrift

- 347 In der Werküberschrift wird das Liedzitat mit einem Punkt abgeschlossen, im Gegensatz zur Schreibweise der Pedaliter-Version. Die unterschiedliche Interpunktion mag darauf hindeuten, dass in der Pedaliter-Version das Liedzitat der Überschrift zeilenweise weiterzudenken ist, wogegen dies in der Manualiter-Version unterbleiben soll.
- 348 Sofern man sich das Zu-Gott-Rufen in der Manualiter-Version als eine Anrufung Christi denken will, könnte der Punkt nach der Überschrift auch bedeuten, dass der im Alten Testament wurzelnde Liedtext hier insgesamt wegzudenken und stattdessen an *Christus als den Erlöser aus der Not* zu denken ist.

21. Iesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn Gottes wand. a 2. Clav. e Canto fermo in Pedal.

a) Musik

- 349 Zwei Aussenstimmen, ein Sopran und ein 16-füßsig zu registrierender Bass, die auf unterschiedlichen Manualen zu spielen sind, umgeben den im Tenor stehenden Cantus firmus. Der Cantus wird mit dem Pedal gespielt. Die Aussenstimmen mit ihren sich schrittweise verkleinernden und wachsenden Intervallsprüngen, zeitweiligen Synkopen, intensiven Sechzehntelsequenzen und wiederkehrenden Dissonanzen auf betonte Takteile sind sehr klaviermässig gesetzt. Ich verstehe sie als Ausdruck des *göttlichen Zorns*.

⁵⁴ Kraft der Wiederholung der ersten beiden Melodiezeilen hat die Strophe 5 Melodiezeilen und 7 Textzeilen. Für Zählungen mit dem Ziel, symbolische Bedeutungen zu erkennen, müssen die ersten beiden Melodiezeilen wohl doppelt gezählt und das Werk als eines mit 7 Abschnitten qualifiziert werden.

⁵⁵ Zur Zahl 14 als mögliches Christus-Symbol bei Bach vgl. vorn, Ziff. 206 ff.

- 350 Auf diese Bedeutung weist Bach wohl in der Überschrift hin, wo er den Zorn Gottes nicht nur ausdrücklich erwähnt, sondern den Liedtext ("*Gottes Zorn*") sogar fehlerhaft zitiert ("*Zorn Gottes*"). Das Falschzitat soll wohl auf den zentralen Gedanken des Stückes hinweisen.
- 351 Der Abschluss des Zitats in der Überschrift durch einen Punkt mag darauf hinweisen, dass die Überschrift das in der Musik dargestellte Bild - den Zorn Gottes - abschliessend benennt. Das schliesst nicht aus, dass der Hörer, den Liedtext (am ehesten der 1. Strophe⁵⁶) zum Cantus firmus still mitdenkt und dadurch - neben dem laut hörbaren Zorn Gottes - im Stillen Jesu Leiden und die Erlösung der Menschen von der Hölle vor dem inneren Auge vorüberziehen lässt.
- 352 Der Cantus firmus in der Mittelstimme stellt nach meinem Empfinden die Menschen dar, die vom Zorn Gottes umgeben sind⁵⁷.
- 353 Gemäss der hier vertretenen Deutung ist das Stück in den Manualen laut und aggressiv zu registrieren - mit Zungen und Mixturen, in der linken Hand auch mit einem 16-Fuss -, und es ist so zügig zu spielen, dass die Sechzehntel regelrecht prasseln, aber doch so gemessen, dass kein Eindruck von hüpfender Eleganz oder pianistischer Virtuosität entsteht. Dann wirkt das Stück in seiner rhythmischen Härte und harmonischen Dissonanz grossartig. Es ist ein kompositorisch kühner und nach meinem Empfinden durchaus gelungener Wurf.

b) Symbolik

- 354 Bei CLEMENT, S. 268 ff., werden mehrere symbolische Bezüge vermutet, die ich allesamt als zu weit hergeholt und wenig überzeugend empfinde.

22. Fuga super Iesus Christus unser Heyland. a. 4. manualiter.

a) Musik

- 355 Das Thema dieser vierstimmigen Fuge ist aus der ersten Choralzeile abgeleitet. Das Thema kommt nicht nur in 7 unterschiedlich gestaffelten Engführungen vor, sondern es setzt abwechselnd auf alle vier Schläge des Taktes ein, womit sich wechselnde Betonungen des Themas ergeben. Der erste Ton erklingt meist auf einen starken Taktteil, zuweilen auch auftaktartig auf einen schwachen. 10 Takte vor Schluss tritt das Thema im Tenor in einer Vergrösserung auf, die wie ein Cantus firmus der ersten Liedzeile klingt. Das Thema erscheint nie in der Umkehrung.
- 356 Der Charakter des Stückes ist sanft, getragen. Ich habe das Bedürfnis, das Stück sehr gebunden zu spielen - im Gegensatz zu der zornigen Spielweise im vorangehenden Stückes.
- 357 Das Stück lenkt die Gedanken auf den *Heiland* und gilt seinem Gedächtnis. Der Punkt, mit dem das Liedzitat im Titel des Stückes abgeschlossen wird, dürfte wieder-

⁵⁶ Auch CLEMENT, S. 282, möchte die Musik mit der 1. Liedstrophe in Verbindung bringen.

⁵⁷ Die abweichende Auffassung von CLEMENT, S. 278, wonach die Mittelstimme auf Christus als den *Mittler* anspielt, überzeugt mich nicht. Der Zorn Gottes, von dem hier die Rede ist, bedroht die Menschen, nicht Christus. Die Rolle von Christus als Mittler zwischen den Menschen und Gott liegt ausserhalb des Horizonts des vorliegenden Stückes.

rum darauf hinweisen, dass der Titel den in der Musik dargestellten Gedanken abschliessend benennt⁵⁸.

- 358 Die unterschiedlichen Engführungen und die Themeneinsätze auf unterschiedliche Taktzeiten erlauben verschiedene Deutungen. Wenn man das Thema als Symbol für Christus deutet, könnte die immerwährende Anwesenheit Christi gemeint sein: Als Erlöser steht er den Menschen jederzeit - buchstäblich zu jeder Taktzeit - zur Seite.
- 359 Man mag beim Fugenthema aber auch Musizierende hören, die die Worte "Jesus Christus unser Heiland" intonieren. Bachs Angabe "*a. 4.*" könnte ein Hinweis sein, dass die vier Stimmen als musizierende Subjekte und damit als Menschen zu denken sind. Die unterschiedlichen Taktzeiten, zu denen das Fugenthema einsetzt, führen zu unterschiedlichen Betonungen des dazu mitgedachten Textes - das eine Mal auftaktig, das andere Mal nicht. Dies könnte andeuten, dass Menschen zu allen Zeiten und in verschiedenen Sprachen des Heilands gedenken⁵⁹. Das Gedenken an den Heiland ordnet sich nicht den Regeln der Fugenkomposition in dem Sinne unter, dass es während der Durchführungen stattfindet, während der Zwischenspiele einen Unterbruch erleidet.

b) Symbolik

- 360 CLEMENT, S. 289, weist auf das 17-malige Auftreten des Fugenthemas hin - 16 mal in Vierteln, das 17. Mal in halben Werten in der Vergrößerung, was an die gleiche Struktur in Nr. 13 mahnt. Versteht man 17 als Christus-Zahl⁶⁰, so würde das Symbol die hier vorgeschlagene Deutung der Musik sinnfällig ergänzen.

D. Die vier Duette

Bedeutung der Duette innerhalb der Clavierübung III

- 361 Weshalb Bach die vier Duetten in die Clavierübung III aufgenommen hat und was die Bedeutung dieser Stücke innerhalb des Gesamtzusammenhangs ist, dafür gibt es keine naheliegende und einfache Erklärung. Der bis heute in der Literatur herrschende Dissens macht dies deutlich. Insofern scheinen die Duette meine vorn, Ziff. 55 ff., aufgestellte These zu widerlegen, die Zusammenhänge zwischen aussermusikalischen Gedanken und Musik müssten bei Bach immer naheliegend und einfach sein. Dass Bachs Inspiration bei den vier Duetten (auch) aussermusikalisch bestimmt gewesen ist, ist eine Annahme, die sich aufgrund der Eigenheiten dieser Stücke und ihrer Positionierung innerhalb der Clavierübung III aufdrängt. Welches Bachs aussermusikalische Inspirationsquellen gewesen sind, ist und bleibt ein Rätsel.
- 362 Sofern die Positionierung der Duette innerhalb der Clavierübung III eine *symbolische* Bedeutung haben sollte, bräuchte diese trotz meiner vorn vertretenen These allerdings nicht naheliegend und einfach zu sein. Es liegt auf der Hand, dass die Duette dazu beitragen, die Summe der Stücke der Clavierübung III auf die trinitarische Zahl 27 zu bringen. Die Duette führen auch zu gewissen Analogien zwischen der Clavierübung III und dem Neuen Testament, das aus 27 Büchern besteht, nämlich

⁵⁸ Ähnlich CLEMENT, S. 292.

⁵⁹ Um eine solche Bildhaftigkeit dürfte es Bach gegangen sein. CLEMENTS mehrfacher Hinweis (S. 283, 287), dass das Stück eine Demonstration der Stretto-Technik enthalte, deutet meines Erachtens in eine irrelevante Richtung.

⁶⁰ Vgl. Ziff. 163 und dortige Fussnote 23.

aus 4 Evangelien, 21 Briefen und 2 einzelnen Büchern (Apostelgeschichte und Offenbarung). Die Clavierübung III besteht aus 4 Duetten, 21 Choralvorspielen und 2 einzelnen Stücken (Präludium und Fuge).

- 363 Sofern man aussermusikalische Inspirationsquellen Bachs annehmen will, sollte man sich wohl auf die Frage konzentrieren: *Welche Bilder und Gedanken werden beim Erklängen der Duette evoziert?*
- 364 Die Antwort auf diese Frage mag bei jedem Hörer anders ausfallen. Jede Behauptung ist müssig, Bach habe gerade an das gedacht, was ein bestimmter Hörer heute empfindet oder ein Analytiker herausgefunden zu haben glaubt. Indem Bach auf jeglichen Hinweis zur theologischen Bedeutung der Duette verzichtet hat, hat er den Spielern und Hörern überlassen, sich zu diesen Werken ihre eigenen, je unterschiedlichen Gedanken zu machen. Bach scheint auf eine einzige, allein richtige Deutung keinen Wert gelegt zu haben. Sonst hätte er diese Deutung wohl mit einem verbalen Vermerk in der Partitur verbindlich festgelegt.
- 365 In diesem Sinne wollen denn auch die folgenden Mutmassungen keine verbindliche Aussage über Bachs Absichten sein, sondern lediglich darüber berichten, wie ich mir als Spieler der Clavierübung die Einordnung der Duette zurecht gelegt habe. Dabei lasse ich mich auch hier von der Überzeugung leiten, dass die Einordnung auf Nahe- liegendes zurückgreifen muss. Was nicht ins nächste Umfeld des lutherischen Gottesdienstes und des Katechismus gehört, kann als Schlüssel zum Verständnis der Duette nicht befriedigen.
- 366 Ausgeschlossen ist demgemäss die Annahme, die Duetten bezögen sich auf die vier Elemente der mittelalterlichen Alchemie, auf die vier Jahreszeiten, die vier Himmelsrichtungen oder Ähnliches. Ein Bezug auf die vier Evangelien verbietet sich, weil sich der sehr unterschiedliche musikalische Gehalt der einzelnen Duette in keiner Weise einzelnen Evangelien zuordnen lässt. Für eine Assoziation mit den vier Enden von Christi Kreuz kann ich mich ebenfalls nicht erwärmen.
- 367 Näher zum Stoff der Clavierübung III führt ALBERT CLEMENTS Hinweis, dass in Luthers Kleinem Katechismus auf die Hauptstücke des Glaubens eine *Anleitung zu vier Tagesgebeten* folgt: Morgenandacht, Abendgebet, Gebet vor Tisch und Gebet nach Tisch⁶¹.
- 368 Es wäre eine plausible Interpretation, die Positionierung der vier Duette in der Clavierübung III solcherart mit der Positionierung der vier Gebete in Luthers Kleinem Katechismus in Verbindung zu bringen.
- 369 CLEMENT, S. 319, meint, dass die Zweistimmigkeit der Duette auf die Dialog-Situation des Gebets hinweisen könnte. Die Idee von einem Dialog überzeugt mich nicht, da die Duette nach meinem Empfinden als Gesänge von *zwei gleichgestellten Subjekten* - ich denke an musizierende Menschen - komponiert sind. Nach meinem Empfinden stellen die Duette nicht den Dialog eines Menschen mit Gott dar. Wohl gibt es biblische und ausserbiblische Zeugnisse von Menschen, die mit Gott ein Zwiegespräch hatten, indem ihnen Gott mit lebendiger Stimme geantwortet hat. Aber solche Dialoge mit Gott gehören zu den historischen Ausnahmefällen und würden nicht in eine Sammlung von Orgelstücken passen, die sich im übrigen mit Themen der christlichen Glaubenspraxis befassen.

⁶¹ Vgl. S. 303, unter Verweis auf eine frühere Arbeit von ROBIN A. LEAVER von 1975.

- 370 Der Gedanke, in den Duetten seien Gebete dargestellt, bleibt trotzdem fruchtbar. Die Clavierübung III hätte dann drei zentrale Teile, die mit den Stichworten *Anrufung - Predigt - Gebet* zu charakterisieren wären - alles umrahmt vom *Lob des dreieinigen Gottes* im einleitenden Präludium und in der abschliessenden Fuge. Das wäre nicht nur eine befriedigende, sondern eine grossartige Konzeption der Clavierübung III als Gesamtwerk.
- 371 Liest man die von Luther im Anschluss an den Kleinen Katechismus empfohlenen vier Gebetstexte, so wollen sie allerdings nicht zur Musik von Bachs Duetten passen. Luthers Texte sind auf Dank, Segen und gutes Gelingen des Tagewerks ausgerichtet. Hingegen fehlt ihnen die Spannung und Tiefe von Bachs Duetten.
- 372 Warum aber könnte nicht auch hier eine nur abstrakte Analogie gemeint sein - vergleichbar der Analogie der Pedaliter- und der Manualiter-Choräle zum grossen und zum kleinen Katechismus Luthers? Bei der Vermutung solcher Analogien müsste man annehmen, Bach habe nur durch die *Positionierung* der Stücke innerhalb der Clavierübung III, nicht durch die Inhalte im Einzelnen, Bezug genommen auf die Struktur von Luthers Lehrwerken.
- 373 Musikalisch kommen die Duette nach meinem Empfinden am besten als Orgelmusik im Kirchenraum mit dem entsprechenden Nachhall zur Geltung. Ich empfinde die Stücke als Kirchenmusik. Ich halte mich an die Leitvorstellung des stillen Gebets, das nach manchen Gottesdienstordnungen auf die Predigt folgt und wo jedes Gemeindeglied individuell vor Gott hintritt und sich in Gottes Willen versenkt. - CLEMENTS Auffassung, es handle sich um Hausmusik, die auf dem Cembalo in der trockenen Akustik des bürgerlichen Wohnzimmers zu spielen sei, trifft meinen Geschmack nicht.
- 374 Inhaltlich kann auch CLEMENT sich nicht erwärmen für eine Zuordnung der vier Duette zu den Luther'schen Tagesgebeten. Stattdessen releviert er ein Buch von Heinrich Müller aus dem Jahr 1666, worin 300 Tagesandachten vorgestellt werden⁶². Die 194. Andacht handelt von den "vier süssen Dingen". Diese sind bei Müller der Reihe nach (1.) das Wort Gottes, (2.) das Kreuz, (3.) der Tod und (4.) der Himmel, wobei die ersten drei Inhalte dem Christen insofern süss schmecken, als sie seine Sehnsucht nach dem Himmel stillen.
- 375 CLEMENTS Zuordnung von Müllers Ideen zu den vier Duetten ist interessant. Indessen scheint mir Müllers Andachten-Buch eine viel zu weit hergeholte Quelle, als dass man annehmen dürfte, Bach habe sich dort inspirieren lassen. Damit soll nicht bestritten werden, dass Bach das Buch von Müller vielleicht gut gekannt und das 194. Kapitel hoch geschätzt hat. Vielleicht mochte Bach sogar davon ausgehen, dass seine Hörer das 194. Kapitel des Buches ebenfalls kannten und schätzten. Aber er konnte trotzdem nicht erwarten, dass die Hörer bei der Deutung der Clavierübung III eine solche Brücke schlagen würden - wäre doch die Fülle möglicher Assoziationen schier unendlich und die Signifikanz herausgegriffener Korrelationen praktisch Null gewesen, wenn Bach den Perimeter seiner Inspirationsquellen derart weit gezogen hätte.
- 376 Auch passen die vier Ideen Müllers nicht wirklich auf die musikalische Charakteristik der Duetten. Ich empfinde keine Korrelation zwischen dem 1. Duett und dem Wort Gottes, auch keine Korrelation zwischen dem 3. Duett und dem Tod bzw. der

⁶² CLEMENT, S. 307 ff.

Sehnsucht nach dem "süßen Tod". Passend wäre in Müllers Abfolge lediglich die Zuordnung des 2. Duets zur Vorstellung vom Kreuz und des 4. Duets zur Sehnsucht nach dem Himmel.

- 377 So bleibt für mich als nächstliegende Deutung übrig, in den Duetten musikalische Gebete zu sehen, bei deren Positionierung in der Clavierübung III Bach sich von der Position der vier Tagesgebete in Luthers Katechismus hat inspirieren lassen, wogegen er sich für die musikalischen Inhalte nicht an Luthers Tagesgebete, sondern an anderen Gedanken orientiert hat.

23. Duetto I. (e-moll)

a) Musik

- 378 Die Tonart e-moll ist die gleiche wie diejenige des "*Crucifixus*" in der h-moll-Messe und des Eingangschors zur Matthäus-Passion. Die Achtelsfiguren mit Oktavsprüngen und absteigenden Sekund-Schritten mögen das Kreuz zeichnen. Auch die synkopischen und zuweilen dissonanten Figurationen mögen auf Golgatha hindeuten.
- 379 "*Ich danke dir, Jesus, dass du für alle Menschen am Kreuz gestorben bist*", mag als Leitvorstellung dienen.
- 380 Ich verbinde die durch die volle Oktave auf- und abrauschenden Zweiunddreissigstel-Skalen mit der Vorstellung "alle Menschen". Es ist ein Rundum-Schauen auf die ganze Menschheit⁶³. Die Interpretation mag falsch sein. Aber ich fühle ein starkes Bedürfnis, diesen Skalen eine aussermusikalische Bedeutung zuzuschreiben. Andernfalls wären sie als melodischer Einfall wegen ihrer primitiven Simplizität untypisch für Bach. Die ostentative Wiederholung und Engführung der Figur verstärkt den Verdacht der aussermusikalischen Bedeutung.

b) Symbolik

- 381 Ich sehe in dem Stück nichts, was als mögliches Symbol in die Augen springt⁶⁴.

24. Duetto II. (F-Dur)

a) Musik

- 382 Das Werk hat Da-capo-Form. Der Eingangsteil und seine Wiederholung am Schluss sind in lieblich-pastoralem F-Dur gehalten. Der in Moll stehende Mittelteil ist von einem aufsteigenden Achtel- und Sechzehntelmotiv geprägt und durchwegs schmerzlich gestimmt.
- 383 Der Stimmungsgegensatz der Eckteile zum Mittelteil ist eindrücklich und ruft nach einer aussermusikalischen Deutung.
- 384 Das Gleiche gilt von der Behandlung des Themas. Es beginnt mit drei von der Tonika im Dreiklang aufsteigenden Vierteln, schwingt sich dann in lebhafterer Bewegung bis zur Dezime auf und fällt bis zu seinem Abschluss etwas nach unten. Im Mittelteil

⁶³ Die Assoziation ist von ferne vergleichbar derjenigen im Chor "*Omnes generationes*" ("alle Generationen") in Bachs "*Magnificat*", wo ich beim Gewimmel der Sechzehntelfiguren, die alle Stimmen durchdringen, das Wimmeln der menschlichen Generationen sehe.

⁶⁴ CLEMENT breitet auf S. 313-316 eine Reihe von Vermutungen aus, die mir allesamt zu weit hergeholt erscheinen, um Signifikanz zu haben.

- und nur hier - wird das Thema viermal im Abstand von nur einem Viertel eingeführt. Bei jeder dieser Engführungen entstehen Querstände, die im Ohr weh tun.

- 385 In der Mitte des Mittelteils erscheint das Thema zweimal *nicht* in Engführung, nämlich in T. 63 in der linken Hand (F-Dur), in T. 73 in der rechten Hand (f-moll). Der f-moll-Einsatz ist die Umkehrung des Themas, und zwar der *einzig Inversus* innerhalb der Komposition.
- 386 Die Deutung des Mittelteils scheint mir am einfachsten. In den einander stets dicht folgenden Achtelsmotiven höre ich die Menschen, die Jesus nachfolgen. In den eingeführten Themeneinsätzen mit den schmerzlichen Querständen höre ich die Nachfolge im Kreuz: Wer Jesus nachfolgt, muss sein Kreuz auf sich nehmen.
- 387 Was aber bedeuten in der Mitte des Mittelteils die beiden nicht eingeführten Themeneinsätze - der von unten aufsteigende Rectus in F-Dur und der von oben antwortende Inversus in f-moll? Und was bedeuten die süßen, pastoral klingenden Randteile?
- 388 Ich vermute in den Randteilen den *süßen Trost*, den der Mensch aus dem Gedenken an Jesu Kreuz schöpft. Der Mittelteil stellt alsdann die Menschen dar, die sich bemühen, Jesus nachzufolgen und in ihrem schmerzlichen Leben Jesu Kreuz auf sich zu nehmen. Der solitäre Inversus in f-moll kommt als Antwort auf eine unmittelbar vorangehende Anrufung und könnte Jesus meinen, der sich erbarmend zu den Menschen herabbeugt.
- 389 Als Leitvorstellungen mag man sich demgemäss etwa an folgende Gedanken halten:
(Randteile:) "*Dein Kreuz, Jesus, ist mein süsser Trost*";
(Mittelteil:) "*Ich will dir nachfolgen und mein Kreuz auf mich nehmen*".

b) Symbolik

- 390 In der Literatur wird vielfach auf die diversen Kreuze hingewiesen, die strukturell in diese Komposition eingewoben sind⁶⁵ und die sich auch musikalisch in den Engführungen des Hauptthemas hören lassen.
- 391 Die vier Themeneinsätze im Eckteil und die vier Engführungen im Mittelteil mögen die Enden des Kreuzes symbolisieren.
- 392 Bei der Deutung des solitären Inversus in f-moll nach T. 73 ahnt man eine Parallele zu dem ebenso solitären Inversus in "Christe Aller Welt Trost" (dort nach T. 42). Wenn die absteigende Linie des Inversus dort Jesu Niedersteigen zur Erde versinnbildlicht haben mag⁶⁶, so wäre eine gleiche Bildhaftigkeit im F-Dur-Duett eine schablonenhafte Repetition, die ich Bach nicht unterstellen möchte. *Dass* die solitären Inversi an beiden Orten aussermusikalische Bedeutungen haben, liegt auf der Hand, vermutlich aber *unterschiedliche* Bedeutungen⁶⁷.

⁶⁵ So die symmetrischen Taktzahlen der Strukturteile A (37), B (31), C (13), B (31), A (37); vgl. CLEMENT, S. 309.

⁶⁶ Vgl. vorn, Ziff. 186.

⁶⁷ Es ist anzunehmen, dass Bach in den fugierten Stücken der Clavierübung III Themenumkehrungen nie aus nur-musikalischen Gründen gebracht, sondern immer (auch) an aussermusikalische Bezüge gedacht hat. Die fugierten Stücke *ohne* Gegenbewegungen sind Nr. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 19, 22, 23, 25, 26, *mit* Gegenbewegungen Nr. 2, 3, 4, 12, 18, 20, 24. Eine Sonderstellung nimmt die Schlussfuge

25. Duetto III. (G-Dur)

a) Musik

- 393 Das dritte Duett ist von Anfang bis Ende auf Heiterkeit gestimmt. Tänzerische Achtel und ruhig fließende Sechzehntel versetzen den Zuhörer in eine Stimmung idyllischen Behagens.
- 394 Als einziges der vier Duette beginnt dieses Stück nicht mit einem (Fugen-)Thema, sondern mit der Begleitstimme, und zwar in der linken Hand. Das Thema folgt in der rechten Hand mit drei Achteln Verzögerung.
- 395 Der Zwölfachteltakt ist auf dem Papier zu sehen, bei geschlossenen Augen aber nicht zu hören. Wer das Werk ohne Vorkenntnis der Noten im Musikdiktat aufschreiben müsste, würde es wohl im Sechschachteltakt notieren. Daraus folgere ich, dass Bach mit der Zwölfachtel-Notation eine aussermusikalische Absicht verfolgt hat. Der Zwölfachteltakt meint die mehrfache Kombination der symbolischen Grundwerte 2 und 3 und damit das Umfassend-Vollkommene - hier vielleicht die das menschliche Leben umfassende göttliche Gnade.
- 396 Als Leitvorstellung mag man sich an den Gedanken halten: *"Ich freue mich deiner Gnade."*

b) Symbolik

- 397 Abgesehen vom erwähnten Zwölfachteltakt gibt es in der Komposition nichts, was als mögliches Symbol in die Augen springt. Auch CLEMENT, S. 310-313, vermutet hier keine Symbolik.

26. Duetto IV. (a-moll)

a) Musik

- 398 Das vierte und letzte Duett in a-moll ist eine zweistimmige Fuge mit sechs Themeneinsätzen. Der Themenkopf in halben Notenwerten beschreibt eine Geste des Aufrichtens, dann eine Art von Kniefall und anschliessend eine Sequenz von Achtelsfiguren, die sich stufenweise aufwärts arbeiten und wieder zurücksinken. Im Verlauf des Stückes treten an zwei Orten in diesen Achtelssequenzen chromatisch gewagte Verfremdungen auf. Die chromatischen Stellen wirken auf den Hörer besonders stark. Sie drücken Süsse oder Sehnsucht aus. Der von CLEMENT erwähnte Vorstellung einer Sehnsucht nach dem Himmel⁶⁸ vermag hier zu überzeugen.
- 399 Das Werk kann als Versinnbildlichung eines Gebets verstanden werden, dessen Kernaussage lautet: *"Ich sehne mich nach dem Himmel."*
- 400 Von dieser Todessehnsucht wäre es dann ein überzeugender Schritt zur Schlussfuge, in der das Lob des dreieinigen Gottes in seiner himmlischen Herrlichkeit angestimmt wird. In der Fuge würde sich gewissermassen erfüllen, worauf im letzten Duett die Sehnsucht gerichtet gewesen war.

ein, deren erstes und drittes Thema nicht in Gegenbewegung auftreten, wogegen das zweite Thema zuweilen auch absteigend daherkommt. - Die Inversi mögen je nach Zusammenhang göttliches Erbarmen, Christi Niedersteigen zur Erde, Erhörung menschlichen Rufens oder anderes bedeuten.

⁶⁸ CLEMENT, S. 318, zitiert aus fremden Quellen die Begriffe *"Himmelslust"* und *"Zum-Himmel-Fahren"*.

b) Symbolik

- 401 Ich sehe in dem Stück nichts, was als mögliches Symbol in die Augen springt⁶⁹.

Zusammenfassende Beurteilung der Duetten

- 402 Versteht man die Duette als musikalische Gebete und unterlegt man ihnen zentrale Ideen des christlichen Glaubens, dann wirken die Duette bei der Gesamtauführung der Clavierübung III an dem ihnen von Bach bestimmten Platz weder als störende Fremdkörper noch als ermüdende Verzögerung vor der Schlussfuge. Vielmehr runden die Duette den theologischen Gehalt des Gesamtwerkes in so überzeugender Weise ab, dass sie an ihrem Platz auch musikalisch voll zu befriedigen vermögen.
- 403 Stellt man sich auf eine solche Deutung der Duetten ein, so empfindet man bei Auführungen, die die Duette weglassen, dass etwas Wichtiges *fehlt* - und man wird sich bewusst, dass die Abfolge der vierstimmigen Fuge "Jesus Christus unser Heyland" und der fünfstimmigen Schlussfuge in Es-Dur in mehrerlei Hinsicht unbefriedigend ist⁷⁰. Der Schritt vom vierten Duett in a-moll zur Schlussfuge befriedigt viel besser.

E. Der Ausgang

27. Fuga à 5. con Pedale. Pro Organo pleno.

a) Musik

- 404 Das Werk ist von atemraubender Schönheit. Ich stelle es unter das Motto: *Lob sei dem dreieinigen Gott in seiner himmlischen Herrlichkeit!*
- 405 Während die Formteile des Präludiums den drei Personen der Dreieinigkeit zugeordnet werden können, ist eine solche Zuordnung in der Fuge nicht möglich. Die Fuge sagt dem Hörer nichts weiter als *Eines in Dreien*. Vom Niedersteigen Christi zur Erde und von seinem Leiden, woran im Formteil B des Präludiums zu denken war, ist in der Fuge nicht mehr die Rede. Mit der hier vorgeschlagenen Deutung der Fuge als Lob des dreieinigen Gottes *in seiner himmlischen Herrlichkeit* verschwindet die Menschwerdung und das Leiden Jesu aus dem Blickfeld.
- 406 Das Werk entfaltet seine Grösse nach meinem Empfinden am besten, wenn es auf einem einzigen Manual in gleichbleibender Registrierung und mit gleichbleibendem Puls durchgespielt wird: Zwei Halbe des Teils A werden zu drei Vierteln des Teils B und zu drei Achteln des Teils C. Bei einer solchen Tempowahl werden die auf dem Papier sichtbaren Taktzahlen der drei Teile (36+45+36=117) zu 72+45+72 (=189) Taktlängen des Teils B. Die gleiche Spieldauer der Teile A und C und deren approximative Relation des Goldenen Schnittes zum kürzeren Teil B und zur Gesamtdauer des Stückes ist ästhetisch in hohem Masse befriedigend.
- 407 Im Teil A erklingt das Anfangsthema a', in Teil B das in Achteln fließende Thema b', das ab der Mitte dieses Formteils mit dem rhythmisch veränderten Thema a' eingeführt wird. Teil C beginnt mit dem Thema c', wogegen das Thema b' nicht auftritt.

⁶⁹ CLEMENT breitet auf S. 316-319 eine Reihe von Vermutungen aus, die mich nicht überzeugen.

⁷⁰ Unbefriedigend ist insbesondere die Abfolge der Tonarten f-moll/Es-Dur und das Aufeinanderfolgen zweier grosser, dicht gewobener Fugenkompositionen.

Im weiteren Verlauf des Teils C werden die Themen a' und c' zeitweise enggeführt, wobei a' nun in sehr langen Notenwerten erklingt und in der Verbindung mit dem bewegten Thema c' eine überaus grossartige Wirkung hat - eine Sternstunde in Bachs Schaffen und zugleich krönender Abschluss der Clavierübung III!

- 408 Da die drei Themen nirgends zu dritt kombiniert werden, fällt das Stück nicht unter den Begriff der Tripelfuge.
- 409 Bach geht hier bis an die Grenze seiner Expressivität. Durch die Erhabenheit der Musik klingt zuweilen ein Gefühl wehmütigen Abschieds hindurch, was sich mit den Worten "*Welt ade!*" paraphrasieren liesse. Bach bewährt seine kompositorische Ökonomie, indem er nach zwei Höhepunkten im ersten Teil der Fuge die Intensität der Gefühle im konzertant aufgelockerten Manualiter-Mittelteil um eine Stufe zurückschraubt, um dann im Schlussteil zu einem Überschwang auszuholen, der das Bedürfnis wecken mag, sich zu erheben und die Musik stehend anzuhören.

b) Symbolik

- 410 Symbolischen Gehalt hat gewiss der dreiteilige Aufbau des Werkes: Das Stück gilt dem Lob des dreieinigen Gottes.
- 411 An trinitarische Symbolik lässt sich auch bei den Taktzahlen denken. Die Zahlen auf dem Papier von $36+45+36$ ergeben eine Länge von 117. Die Zahl mag, da sie nicht klingend zu hören ist, irrelevant sein. Unterteilt man sie in ihre Faktoren, so gelangt man zu $13 \times 3 \times 3$ - ein Zahlenbild (auf Papier), das einmal eine Eins und dreimal eine Drei zeigt. "Dreieinigkeit"?
- 412 Zählt man die klingenden Längen und nimmt als Masseinheit die Taktlänge des Formteils B, dann gelangt man, wie bereits gesagt, zu $72+45+72$, insgesamt $189 = 7 \times 3 \times 3 \times 3$. Auch diese Zahlen sind symbolischen Deutungen zugänglich.
- 413 Das Thema a' umfasst 7 Töne und tritt 27x auf.
- 414 Das Thema b' umfasst 32 Töne und tritt eventuell 17x auf (Themenabgrenzung und Zählweise sind unklar).
- 415 Das Thema c' umfasst 17 Töne. Eine symbolische Deutung ist möglich.
- 416 Die Summe der Töne der drei Themen ist 47, was als Primzahl die Unteilbarkeit der Dreieinigkeit darstellen mag.

F. Unterschiedliche Darstellungen des Verhältnisses der Menschen zu Gott in der Clavierübung III

- 417 Ausgehend von meiner axiomatischen Überzeugung, dass Bach in seiner überquellenden Originalität immer Neues gesucht und die Repetition gleicher Gedanken vermieden hat, möchte ich hier in einer Gesamtsicht die Frage stellen nach der Art, wie Bach das Verhältnisse von Mensch und Gott in den verschiedenen Stücken unterschiedlich dargestellt hat. Ich sehe Folgendes:
- 418 In den **Rahmenstücken** erklingt das Gotteslob. *Loben* ist freudiges Sich-Äussern. - Im **Präludium** werden die drei Personen der Dreieinigkeit einzeln gelobt - Gott Vater im feierlichen Formteil A, der Mensch gewordene und gekreuzigte Erlöser im Formteil B, der über die Menschen ausgegossene heilige Geist im Formteil C.

- 419 In den **Kyrie-Kompositionen** wird Gott als der *Erbarmer* angerufen. Wiederum wird die Dreieinigkeit in ihren drei Gestalten angerufen, nun aber nicht im freudigen Lob, sondern in der demütigen Haltung von Menschen, die wissen, dass sie auf göttliches Erbarmen angewiesen sind. In Nr. 3 wird Christus nicht als gekreuzigter Erlöser, sondern als *aller Welt Trost* angerufen. Die eigenartige Schreibweise des Titels ("Christe Aller Welt Trost") mag als Hinweis gewertet werden.
- 420 In den drei Versionen von "**Allein Gott in der Höh sei Ehr**" geht es um die *Ehre*, die *allein Gott* gebührt. Keine anderen Götter, Menschen, Idole sollen verehrt werden, sondern allein Gott.
- 421 Ehren ist nicht Loben. Die freudige Bewegtheit der Menschen steht hier, anders als in den Rahmenstücken, nicht im Zentrum des musikalischen Ausdrucks. Die Nr. 8 und 10 sind denn auch nicht gleichermassen freudig gestimmt wie das Präludium und die Schlussfuge. Nr. 9 klingt zwar fröhlich, aber nicht festlich. Festliches Gotteslob erklingt in der Clavierübung III nur ganz am Anfang und am Schluss.
- 422 Ein Seitenblick auf die h-moll-Messe ist aufschlussreich: Da der Messtext für eine eröffnende Festmusik keinen Raum lässt, sondern den Komponisten zwingt, die Messe-Komposition mit dem demütigen Ruf um Erbarmen einzuleiten, hat Bach die Festmusik im anschliessenden "*Gloria in excelsis deo*" nachgeholt. In der Clavierübung III unterlag er nicht den Vorgaben des lateinischen Messtextes, sondern konnte - mit noch grösserer musikalischer Wirkung - das Werk mit einer Festmusik, d.h. mit dem Präludium in Es-Dur, einleiten.
- 423 Musikalisch überzeugend folgt in der Clavierübung III auf die eröffnende Festmusik ein leiser Satz in ruhigerer Diktion und in dunkleren Farben, nämlich "Kyrie, Gott Vater."
- 424 In den **Nr. 11 und 12 (Zehn Gebote)** wird Gottes als des *Gesetzgebers* gedacht. Assoziationen an die Dreieinigkeit sind nicht vorhanden.
- 425 In den **Nr. 13 und 14** wird das *Glauben an Gott* sowie *Gott als der Geglaubte* dargestellt. Die Stimmung ist ernst. Assoziationen an die Dreieinigkeit sind nicht vorhanden.
- 426 In den **Nr. 15 und 16 ("Vater unser")** geht es um das *Flehen zu Gott*, um menschliche Schuld und göttliche Vergebung.
- 427 In den **Nr. 17 und 18 ("Christ unser Herr zum Jordan kam")** tritt Christus ins Bild. Es geht um die Stiftung der *Taufe* durch Jesus und um die Taufe als ein unter den Menschen weiterwirkendes Sakrament. Gott wird nicht angerufen.
- 428 In den **Nr. 19 und 20 ("Aus tieffer Noth schreÿ ich zu dir")** geht es um das *Schreien zu Gott (zu Christus?) aus menschlicher Not*. Im Gegensatz zu den Kyrie-Kompositionen wird Gott hier nicht als Erbarmer, sondern als Helfer in der Not angerufen.
- 429 In den **Nr. 21 und 22 ("Iesus Christus unser Heyland")** wird *Gottes Zorn* und dessen *Aufhebung durch den Heiland* gezeigt. Gott wird nicht angerufen.
- 430 In den **Duetten, Nr. 23-26**, wendet sich ein Mensch im Gebet an Gott. Angesichts der Zweistimmigkeit mag man sich auch zwei Menschen und ein Gebet in der Wir-Form denken, nicht jedoch den Dialog eines Menschen mit Gott.

- 431 In der **Fuge, Nr. 27**, erklingt zum zweiten Mal innerhalb der Clavierübung III das freudig-festliche Gotteslob, nun als *Lob der Dreieinigkeit in ihrer himmlischen Herrlichkeit*.