

DER DRITTE TEIL DER CLAVIERÜBUNG

VON

JOHANN SEBASTIAN BACH

MUSIK ♦ TEXT ♦ THEOLOGIE

Dritter Theil  
der  
Clavier Übung  
bestehend  
in  
verschiedenen Vorspielen  
über die  
Catechismus- und andere Gesänge,  
vor die Orgel:

Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern  
von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung  
verfertiget von

Johann Sebastian Bach,

Königl. Pohlnischen, und Churfürstl. Sächsl.  
Hoff-Compositour, Capellmeister, und  
Directore Chori Musici in Leipzig.

In Verlegung des Authoris.

# INHALT

Abkürzungen . . . . .	x
Vorwort . . . . .	xi
Einleitung . . . . .	1
<i>Titel und Inhalt der Sammlung</i> . . . . .	4
<i>Der Bauplan</i> . . . . .	10
<i>Der Rahmen</i> . . . . .	20
Das Präludium . . . . .	21
Die Fuge . . . . .	27
<i>Zu Bachs Absichten</i> . . . . .	34

## GRUPPE I: MISSA 39

### KAPITEL I. ERSTER TEIL DER MISSA: KYRIE 45

I.1	Der BWV 669-674 zugrundeliegende Text . . . . .	45
I.2	Die Pedaliter-Vorspiele BWV 669-671 . . . . .	48
	<i>Vorbemerkungen zum Stil</i> . . . . .	48
I.2.1	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 669:	
	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i>	
	<i>Canto fermo in Soprano a 2 Clav. et Ped.</i> . . . . .	52
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	52
	<i>Deutung</i> . . . . .	55
I.2.2	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 670:	
	<i>Christe Aller Welt Trost.</i>	
	<i>Canto fermo in Tenore a 2 Clav. et Pedal.</i> . . . . .	59
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	60
	<i>Deutung</i> . . . . .	62
I.2.3	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 671:	
	<i>Kyrie Gott heiliger Geist à 5</i>	
	<i>Canto fermo in Basso Cum Organo pleno.</i> . . . . .	67
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	68
	<i>Deutung</i> . . . . .	71
I.3	Die Manualiter-Vorspiele BWV 672-674:	
	<i>Kyrie Gott Vater in Ewigkeit alio modo manualiter</i>	
	<i>Christe aller Welt Trost</i>	
	<i>Kyrie Gott heiliger Geist.</i> . . . . .	76
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	77
	<i>Deutung</i> . . . . .	79

	KAPITEL II. ZWEITER TEIL DER MISSA: GLORIA	83
II.1	Der BWV 675-677 zugrundeliegende Text . . . . .	83
II.2	Das Manualiter-Vorspiel BWV 675: <i>Allein Gott in der Höh sey Ehr. à 3. Canto fermo in Alto.</i> . . . . .	87
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	87
	<i>Deutung</i> . . . . .	90
II.3	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 676: <i>Allein Gott in der Höh sey Ehr. a 2 Clav. et Pedal.</i> . . . . .	94
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	96
	<i>Deutung</i> . . . . .	99
II.4	Das Manualiter-Vorspiel BWV 677: <i>Fugetta super Allein Gott in der Höh sey Ehr. manualiter.</i> . . . . .	104
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	105
	<i>Deutung</i> . . . . .	108
	GRUPPE II: CATECHISMUS SONORUS	111
	KAPITEL III. KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 1: VOM GESETZ	119
III.1	Der BWV 678 und 679 zugrundeliegende Text . . . . .	119
III.2	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 678: <i>Dieß sind die heiligen zehen Geboth</i> <i>a 2 Clav. et Ped: Canto fermo in Canone.</i> . . . . .	123
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	124
	Zur Verwendung des Kanons . . . . .	124
	Zu übrigen Merkmalen des Werkes . . . . .	126
	<i>Deutung</i> . . . . .	128
III.3	Das Manualiter-Vorspiel BWV 679: <i>Fugetta super Dieß sind die heiligen zehen Geboth. manualiter</i> . . . . .	135
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	136
	<i>Deutung</i> . . . . .	138
	Zur Planung der Themeneinsätze . . . . .	142
	KAPITEL IV. KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 2: VON DEM GLAUBEN	151
IV.1	Der BWV 680 und 681 zugrundeliegende Text . . . . .	151
IV.2	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 680: <i>Wir gläuben all an einen Gott in Organo pleno con Pedale.</i> . . . . .	155
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	156
	<i>Deutung</i> . . . . .	159

	Zum Pedalostinato . . . . .	160
	Zum <i>passus duriusculus</i> . . . . .	164
	Zu einigen Zahlen . . . . .	166
IV.3	Das Manualiter-Vorspiel BWV 681:	
	<i>Fugetta super Wir glauben all an einen Gott manualit:</i> . . . . .	171
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	172
	<i>Deutung</i> . . . . .	173
KAPITEL V. KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 3: DAS VATERUNSER		177
V.1	Der BWV 682 und 683 zugrundeliegende Text . . . . .	177
V.2	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 682:	
	<i>Vater unser im Himmelreich</i>	
	<i>à 2 Clav. et Pedal è Canto fermo in Canone</i> . . . . .	181
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	184
	Zur Verwendung des Kanons . . . . .	184
	Zu übrigen Merkmalen des Werkes . . . . .	186
	<i>Deutung</i> . . . . .	194
	Die Kanonik . . . . .	194
	Der Rhythmus . . . . .	195
	Das ‘Herzstück’ der Komposition . . . . .	198
	Der weitere musikalische Verlauf . . . . .	201
V.3	Das Manualiter-Vorspiel BWV 683:	
	<i>Vater unser im Himmelreich alio modo manualiter.</i> . . . . .	204
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	205
	<i>Deutung</i> . . . . .	207
KAPITEL VI. KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 4: VON DER TAUFE		213
VI.1	Der BWV 684 und 685 zugrundeliegende Text . . . . .	213
VI.2	Das Pedaliter-Vorspiel BWV 684:	
	<i>Christ unser Herr zum Jordan kam.</i>	
	<i>a 2 Clav. è Canto fermo in Pedal.</i> . . . . .	218
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	219
	Die Baßstimme . . . . .	219
	Die Oberstimmen . . . . .	221
	Der Cantus firmus . . . . .	224
	<i>Deutung</i> . . . . .	225
VI.3	Das Manualiter-Vorspiel BWV 685:	
	<i>Christ unser Herr zum Jordan kam alio modo manualiter</i> . . . . .	231
	<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i> . . . . .	232
	<i>Deutung</i> . . . . .	237

KAPITEL VII. KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 5: VON DER BEICHTE	243
VII.1 Der BWV 686 und 687 zugrundeliegende Text	243
VII.2 Das Pedaliter-Vorspiel BWV 686:	
<i>Aus tieffer Noth schreij ich zu dir a 6</i>	
<i>in Organo pleno con Pedale doppio.</i>	246
<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i>	247
<i>Deutung</i>	251
VII.3 Das Manualiter-Vorspiel BWV 687:	
<i>Aus tieffer Noth schreij ich zu dir. a 4. alio modo manualiter.</i>	259
<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i>	260
<i>Deutung</i>	262
KAPITEL VIII. KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 6: VOM ABENDMAHL	265
VIII.1 Der BWV 688 und 689 zugrundeliegende Text	265
VIII.2 Das Pedaliter-Vorspiel BWV 688:	
<i>Iesus Christus unser Heyland, der von uns den Zorn</i>	
<i>Gottes wand. a 2. Clav. e Canto fermo in Pedal.</i>	268
<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i>	270
Allgemeines	270
Beziehungen zu bestimmten Strophen	271
Weitere Ansichten	274
<i>Deutung</i>	275
VIII.3 Das Manualiter-Vorspiel BWV 689:	
<i>Fuga super Iesus Christus unser Heijland. a. 4. manualiter</i>	283
<i>Besprechung bisheriger Interpretationen</i>	284
<i>Deutung</i>	287
GRUPPE III: DIE MUSIKALISCHE HAUSANDACHT	293
Eine Mutmaßung	
KAPITEL IX. VON VIER SÜSSEN DINGEN	299
IX.1 Die Duette BWV 802-805: Zum Stand der Forschung	299
IX.2 <i>Deutung</i>	305
Kontext, Stellung und Bestimmung der Duette	305
<i>Duetto II</i> in F-Dur, BWV 803	308
<i>Duetto III</i> in G-Dur, BWV 804	310
<i>Duetto I</i> in e-Moll, BWV 802	313
<i>Duetto IV</i> in a-Moll, BWV 805	316
Zum Terminus 'Duetto'	319

Schlußbetrachtung . . . . .	329
Anmerkungen . . . . .	335
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	433
Literatur- und Quellenverzeichnis . . . . .	435
Register der Werke Johann Sebastian Bachs . . . . .	449

## VORWORT

Diese Monographie befaßt sich mit der Frage nach den Beziehungen zwischen Musik, Text und Theologie in Johann Sebastian Bachs *Drittem Theil der Clavier Übung*, veröffentlicht im Jahre 1739. Sie ist im Rahmen einer mir verliehenen Fellowship der *Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften* zustande gekommen. Diese Fellowship versetzte mich in die Lage, mich fünf Jahre lang an der Universität Utrecht der interdisziplinären Bachforschung zu widmen. Einige Ergebnisse meiner Untersuchungen erschienen bereits - in kürzerer Fassung - in einigen Veröffentlichungen; diese werden im Literatur- und Quellenverzeichnis erwähnt.

Im Vorwort meiner Arbeit "*O Jesu, du edle Gabe*". *Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den Kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach* (Diss./Habil. Utrecht 1989) habe ich erwähnt, daß die aus meiner frühen Jugend datierende Liebe und Bewunderung für die Musik Johann Sebastian Bachs sich während meiner vieljährigen praktischen Beschäftigung mit seinen Orgelwerken und meiner musikwissenschaftlichen Ausbildung immer nur vergrößert haben. Nach meinen Erfahrungen mit Bachs drittem Teil der Clavierübung (im folgenden kurz als 'Clavierübung III' angedeutet) möchte ich diese Aussage nur unterstreichen, und zwar aus musikwissenschaftlicher, theologischer und praktischer Sicht.

Das Typoskript vorliegender Monographie, dem ich kurz vor dem Druck dieses Vorwort hinzufüge, wurde 1998 abgeschlossen. Die Worte des Untertitels, "Musik, Text, Theologie", bildeten nicht nur das Thema des Schaffhausener Symposiums anlässlich des 18. Internationalen Bachfestes der *Societas Bach Internationalis* im Jahre 1994, sondern stellen auch den Brennpunkt meiner Beiträge zur Bachforschung - so auch dieser Untersuchungen - dar. In ihrer Arbeit *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (Göttingen 1992) stellen Lothar und Renate Steiger richtig fest: "Schmerzlich werden Zertrennung und Verlust heute daran, daß man im allgemeinen zwar Bachs Kantaten gern hört, mit ihrer Frömmigkeit aber nichts anzufangen weiß. Das spricht sich aus in der Kritik und Ratlosigkeit den Texten gegenüber. Daß man in dieser Lage meint, die Musik von den Texten ablösen und unabhängig von ihnen genießen zu können, verdoppelt die Entfernung, weil Bachs Komposition die Auslegung des jeweiligen Evangeliums in ihrem Ineinander von Frömmigkeit und Dogma musikalisch zur Darstellung bringt" (a.a.O., S. 23). Um so mehr ist demnach die Erforschung der Bachschen Orgelkompositionen, denen ein Text zugrundeliegt, notwendig, werden doch hier die Texte dem Publikum nicht vokal vorgetragen.

Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, mich zunächst bei der *Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften* zu bedanken: Ohne die von ihr gebotene Gelegenheit, mich in den Jahren 1991-1996 als "KNAW-Fellow"



mit Bachs Kunst zu befassen, wäre diese Monographie nicht geschrieben worden. Mit besonderem Dank erwähne ich die Herren Prof. Dr. Willem Elders und Prof. Dr. Otto J. de Jong, die mich als KNAW-Fellow an der Universität Utrecht freundschaftlich begleitet haben. Mein Freund Willem Elders hat darüber hinaus in den folgenden Jahren das ganze Typoskript gelesen und mit Kommentar versehen.

In dankbarer Erinnerung nenne ich meinen Freund Prof. Dr. Casper Honders, mit dem ich viele Gespräche über Teile des Manuskripts, über Bach im allgemeinen sowie über zahllose andere Themen geführt habe. Er hat meine Untersuchungen, über deren Ergebnisse er so begeistert war, immer stark gefördert. Am 8. Oktober 1994 ist sein Leben auf dieser Welt zu Ende gegangen. Seine Bedeutung für mich als Gesprächspartner lebt fort.

Frau Dr. Renate Steiger, Vorsitzende der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*, hat ebenfalls Teile des sich in Entstehung befindlichen Buches gelesen und wertvolle Hinweise gegeben, für die ich ihr gern meinen Dank abstatten möchte.

Von den zwei folgenden Bibliotheken habe ich dankend Mikrofiches erhalten: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel; Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

Frau Anna Böker sowie meinen Studenten Annette Hartenstein und Tassilo Erhardt danke ich herzlich für ihre sehr gewissenhafte Korrektur des deutschen Textes. Meiner ehemaligen studentischen Hilfskraft Roelfien Folkersma danke ich für ihre Hilfe beim Überprüfen zahlreicher Literaturhinweise.

An dieser Stelle danke ich *last but not least* meinen lieben Eltern, die mich dazu ermutigten, diese Arbeit im Jahre 1991 in Angriff zu nehmen, sowie Margreeth, seit 1993 meine liebe Ehegattin, die es mir ermöglicht hat, zu den merkwürdigsten Zeitpunkten an dem Manuskript zu arbeiten. Ich widme diese Monographie unseren Kindern Christiaan und Catharina.

Albert Clement

Middelburg und Utrecht,  
im Frühjahr 1999

# EINLEITUNG

*Non sunt multiplicanda entia praeter necessitatem*  
William of Ockham

Am 28. September 1739 teilte Johann Elias Bach (1705-1755), der als Hauslehrer und Privatsekretär Johann Sebastian Bachs tätig war, in einem Brief mit,

[...] daß nunmehr die in Kupffer gestochene Arbeit meines Herrn Veters fertig u. das *exemplar à 3 rthl.* bey demselben zubekommen.<sup>1</sup>

Die "Arbeit", um die es sich handelte, war Bachs erste Veröffentlichung für die Orgel. Der vollständige Titel dieser Sammlung lautet nach der Titelseite des Originals:

*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 Erzeugung  
verfertigt von  
Johann Sebastian Bach,  
Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs.  
Hoff-Compositeur, Capellmeister, und  
Directore Chori Musici in Leipzig.  
In Verlegung des Authoris.<sup>2</sup>*

Manfred Tessmer, der Herausgeber dieser Sammlung in der *Neuen Bach-Ausgabe*, stellte 1974 fest: "Eine wichtige, bisher nur partiell in Angriff genommene Aufgabe wäre es, den vielfältigen Symbolismen im 3. Teil der Klavierübung in dem schon von Spitta angedeuteten Sinne der musikalischen Verherrlichung der christlichen Dogmen nachzugehen."<sup>3</sup> Von der Frage abgesehen, ob die hier zitierte Formulierung Philipp Spittas eine zutreffende ist, hat sich seitdem die Anzahl Studien, die sich mit dem möglichen Verhältnis zwischen Text und Musik, möglichen Symbolen usw. in Bachs drittem Teil der Klavierübung befaßt haben (mit anderen Worten, die Anzahl interpretatorischer Studien), immer nur vermehrt.

Derartige Studien sind in mehreren Hinsichten problematisch. Am augenfälligsten ist die Schwierigkeit, daß bei Bachs Orgelkompositionen anders als in seinem Vokalwerk keine Texte notiert sind, von denen man die Anwendung bestimmter Figuren usw. herleiten könnte: Nur das Textincipit wird genannt, und sogar dies kann Anlaß zu Mißverständnissen geben.<sup>4</sup> Es ist daher gewissermaßen verständlich, daß man bei den Versuchen zur Textdeutung der Bachschen Orgelwerke im Laufe der Zeit zu sehr unterschiedlichen Interpretationen gelangt ist. Weniger verständlich ist es jedoch, daß diese Interpretationen oft undiskutiert nebeneinander stehen bleiben, zumal da die Auslegungen manchmal besonders fantasie reich und zweifelhafter Natur sind. In einer solchen Situation kann man im Hinblick auf die Interpretationsarbeit zum Verhältnis von Text und Musik in Bachs Orgelchorälen nur eine kritische Haltung einnehmen.<sup>5</sup>

In diesem Buch soll erstmals der Versuch unternommen werden, Bachs Intentionen im dritten Teil seiner Clavierübung (in der Folge kurz als 'Clavierübung III' bezeichnet), besonders die Zusammenhänge zwischen den von Bach benutzten Liedtexten und den Kompositionen, im Rahmen einer Monographie zu ermitteln.<sup>6</sup> Diese Arbeit versteht sich also als eine hermeneutische Untersuchung. Dabei unterscheidet sie sich in mehreren Aspekten von den meisten früheren Versuchen.

Zunächst wird der zugrundeliegende Text - oftmals ein Lutherlied - und dessen Hintergrund eingehender erörtert, als es bis jetzt im Rahmen anderer Studien zum Verhältnis von Text und Musik in Clavierübung III geschehen ist. In diesem Zusammenhang wird auch regelmäßig auf theologische Schriften hingewiesen, die Bach selbst besessen hat, bzw. dessen Autoren Bach nachweislich geschätzt hat. Voraussetzung aller interpretatorischer Studien ist weiter, wie etwa Wolfgang Osthoff sehr richtig betont hat,<sup>7</sup> daß die materiellen Prämissen stimmen. Doch stellt sich heraus, daß diese in der bisherigen Literatur manchmal unzutreffend dargestellt worden sind. Da unrichtige Behauptungen nicht unwidersprochen bleiben dürfen und verschiedene Deutungen ebensowenig undiskutiert nebeneinander stehen bleiben sollen (s.o.), werden in diesem Buch grundsätzlich die wichtigsten Meinungen anderer Autoren erwähnt und besprochen.

Der Grund für diesen letztgenannten Aspekt braucht wohl nicht näher erörtert zu werden. Der erstgenannte Aspekt - die jeweils verhältnismäßig eingehende Beschäftigung mit dem zugrundeliegenden Text - rührt von meiner Prämisse her, daß Bach bei der Konzeption seiner choralgebundenen Orgelwerke im allgemeinen nicht nur von den Chormelodien ausgegangen ist, sondern daß er auch den Inhalt der jeweiligen Texte zur Geltung kommen lassen wollte.<sup>8</sup> Es ist in diesem Zusammenhang an das Verhältnis von Text und Musik im vokalen Werk Bachs zu denken; weiter weiß die Prämisse sich durch zeitgenössische Äußerungen gestützt, u.a. von den Bach-Schülern

Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747) und Johann Friedrich Agricola (1720-1774),<sup>9</sup> sowie von Georg Andreas Sorge (1703-1778). Bei Sorge handelt es sich um den Druck mit dem Titel *Erster Theil der VORSPIELE vor bekannten Choral-Gesängen in 3 stimmiger reiner Harmonie gesetzt, welche so wohl auf der Orgel als auch auf dem Clavier zur Übung nützlich können gebraucht werden*. In der Vorrede Sorges, die noch zu Lebzeiten Bachs abgefaßt ist und Aufschluß über die Funktion der "Vorspiele" gibt,<sup>10</sup> lesen wir nämlich folgendes:

Nebst der Wissenschaft des General-Baßes, wozu mein Vorgemach der musicalischen Composition hinlängliche und ausführliche Anweisung gibt, ist einem Organisten wohl nichts nothweniger, als daß er auf die Choral Lieder nach der Beschaffenheit ihres mancherlei Inhalts geschicklich praeludiren könne, damit eine Kirch-Versammlung aufgemuntert werde, das folgende Lied mit behöriger Andacht zu singen. Von solcher Art Clavier-Stücke sind des Herrn Capellmeister Bachs in Leipzig Vorspiele über die Catechismus-Gesänge, welche Ihren großen Ruhm verdienen. Da solche aber jungen Anfängern und andern, welchen die dazu gehörige große Fertigkeit noch abgehet, allzu schwer und fast unbrauchbar sind, als habe auf Veranlaßung guter Freunde wie auch meiner eigenen Scholaren nachstehende 8. leichte, und nur mit dem Manual zu spielende Vorspiele der lehr begierigen musicalischen Jugend wie auch andern Liebhabern dergleichen Spiel-Art verfertigt, und öffentlich heraus gegeben [...].<sup>11</sup>

Sorge weist hier also auf Bachs Clavierübung III hin, und zwar gerade in einem Kontext, in dem vom "Inhalt" der "Choral Lieder" die Rede ist.

Als Komponist von Rang war Bach herausgefordert, den von ihm zu vertonenden Texten gerecht zu werden. Seine Kantaten, Passionen, Motetten usw. bezeugen dies auf eindrucksvolle Weise. Es ist also mit Sicherheit davon auszugehen, daß Bach beim Schaffensvorgang die zugrundeliegenden Texte jeweils eingehend studiert hat;<sup>12</sup> dies versetzte ihn ja in die Lage, eine sorgfältige Deklamation und bildreiche Beziehung zum Text zu erreichen und wichtige Stellen besonders zu beleuchten. Das wissenschaftliche Studium des Bachschen Vokalwerks führt zu diesem Schluß; demnach ist es höchst unwahrscheinlich, daß er in seinem Orgelwerk anders vorgegangen wäre.

In diesem Licht ist die Auffassung abzulehnen, daß Bach in seinen Choralvorspielen für die Orgel immer nur auf die erste Strophe Bezug genommen hätte (in manchen Analysen wird nur die erste Strophe des betreffenden Liedes berücksichtigt<sup>13</sup>); das brauchte er als Komponist auch nicht. Die bisher vorgenommenen Versuche zur Deutung des Bachschen Orgelwerks erweisen sich manchmal als problematisch. Doch liegt dies - abgesehen von dem bereits erwähnten Fehlen einer Diskussion zwischen den betreffenden Autoren (s.o.) - nicht so sehr daran, daß Bach seine Intentionen nicht immer in gleich deutlichem Maße zeigte; vielmehr ist hier das Unverständnis späterer Autoren

GRUPPE I

MISSA



Was die Propheten von deinem Geist getrieben  
Und die Apostel auch durch dich von dir geschrieben  
Das ist ein kräftigs wort die Sünden macht es lebend  
Die Todten lebendig da zu die Lahmen gehend.

Mit Meß-*Ordinarium* bezeichnet man bekanntlich die fünf immer gleichbleibenden Textelemente der Meßfeier. Sie unterscheiden sich von den wechselnden Texten der Schriftlesung und den Gebeten, die das *Proprium* ausmachen. Die fünf Ordinarium-Texte sind: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus & Benedictus* und *Agnus Dei*.<sup>1</sup> Von diesem alten fünfsätzigen Ordinarium wurden von den lutherischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts meistens nur *Kyrie* und *Gloria* vertont. Zusammen bilden sie die 'protestantische' *Missae*.<sup>2</sup> Auch von Johann Sebastian Bachs Messevertonungen bezieht der Regelfall nur diese beiden Teile aus dem *Ordinarium missae* ein.

Aus der zeitgenössischen Leipziger Gottesdienstordnung geht hervor, daß nur *Kyrie* und *Gloria* im regulären Ablauf des Gottesdienstes eine Funktion hatten.<sup>3</sup> Über die Praxis zu Bachs Zeiten werden wir von mehreren Quellen zur Gottesdienstordnung informiert.<sup>4</sup> Nach dem Introitus und einem kurzen Orgelspiel folgte das *Kyrie*, dessen Aufführung in den beiden Leipziger Hauptkirchen (St. Nikolai und St. Thomas) stets unterschiedlich war, je nachdem in welcher der beiden Kirchen die erste beziehungsweise die zweite Kantorei ihren sonntäglichen Dienst tat. Die erste Kantorei, der die schwierigeren Aufgaben zufielen, sang lateinisch, die andere deutsch.<sup>5</sup> Die *Leipziger Kirchen=Andachten* (Leipzig 1694) teilen es uns so mit: Nach dem Introitus

folget das Gebet der Kirchen *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. Wenn man solches lateinisch singet oder musiciret / kan ein Christ also beten [...] In den Kirchen aber / wo der andere Chor ist / wie auch in andern Städten / wird das *Kyrie* deutsch gesungen: *Kyrie / Gott Vater in Ewigkeit* [...] Darnach gehet der Kirchen=Diener / so das Amt hält zum Altar / und fähet an zu singen: *Gloria in excelsis DEO*. Welches der Chor im Namen der Kirchen folgendes continuiert [...] In der Kirchen aber / wo der andere Chor ist / und an andern Orten / wird das deutsche *Gloria* gesungen / welches D. Nicol. Selnecker / hiesiger Superintendens / verfertigt: *Allein Gott in der Höh sey Ehr*.<sup>6</sup>

Der *Leipziger Kirchen=Staat* (Leipzig 1710) bestätigt den Sachverhalt, daß das *Kyrie* "bald Deutsch, bald Lateinisch gesungen oder musiciret wird",<sup>7</sup> ebenso Christoph Ernst Sicul, *Neo annalium Lipsiensium Continuatio* II (1717), dem zufolge das *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* "wechselweise in der einen Kirche Teutsch / in der anderen Lateinisch gesungen" wurde.<sup>8</sup> Es darf als sicher gelten, daß in beiden Leipziger Hauptkirchen die Gemeinde alle 14 Tage das deutsche *Kyrieli*ed mitsang.<sup>9</sup> Daß allsonntäglich in einer dieser Kirchen das deutsche *Kyrieli*ed von der Gemeinde mitgesungen zu werden pflegte, bezeugen schon die *Leipziger Kirchen=Andachten*. Die vier Lieder, die jeden Sonntag von der Gemeinde im Hauptgottesdienst gesungen wurden, befinden sich darin gleich am Anfang des zweiten Teiles, der das eigentliche Gesangbuch darstellt: "*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*", "*Allein Gott in der Höh sei Ehr*", "*Wir glauben all an einen Gott*" und "*Herr Jesu Christ, dich zu*

uns wend".<sup>10</sup>

Während das Kyrie entweder vom Chor allein oder in Form des deutschen Kyrieliedes mit der Gemeinde zusammen gesungen wurde, trat bei der Gestaltung des Glorias der Liturg im Gottesdienst erstmals hervor, indem er dieses Stück am Altar intonierte. Die Leipziger Agenden enthalten vier verschiedene lateinische Gloria-Intonationen; das *Neu Leipziger Gesangbuch* / [...] *Mit 4. 5. bis 6. Stimmen* / [...] *Mit fleiß verfertigt und herausgegeben* / von / *Gottfried VOPELIO* (Leipzig 1682) kennt daneben auch die Möglichkeit, daß das Gloria deutsch intoniert wurde. Nach dem Abdruck des deutschen Kyrieliedes (S. 423-425) lesen wir hier nämlich:

Hierauf wird vor dem Altar intoniret von dem Priester: Ehre sey Gott / in der Höhe: Und darauf gesungen: Allein Gott in der Höh.<sup>11</sup>

Um 1700 ist noch (wie beim Kyrie) ein regelmäßiger Wechsel zwischen der lateinischen und deutschen Gestaltung des Glorias bezeugt. Am Anfang des 18. Jahrhunderts trat dann offenbar mehr und mehr die deutsche Version des Glorias in den Vordergrund. Zur Zeit Bachs scheint das Gloria in der Regel nur an Festtagen musiziert worden zu sein. Wenn Sicul mitteilt, daß "das Lied: Allein Gott in der Höh sey Ehr [...] gesungen / bißweilen auch Lateinisch Et in terra pax vom Chore respondiret" wurde,<sup>12</sup> läßt dies deutlich erkennen, daß die Gemeinde beim deutschen Glorialied - ebenso wie beim Kyrielied - wirklich mitzusingen pflegte, da sonst die betonte Hervorhebung "vom Chore respondiret" im ganzen Satzzusammenhang sinnlos erscheint.<sup>13</sup> Es wurden jeweils alle Strophen des Glorialiedes gesungen. Aus dem Merkbuch des Thomasküsters Johann Christoph Rost wissen wir, daß der Priester beim letzten Vers erneut an den Altar trat, um die lateinische *Salutatio* "Dominus vobiscum" zu singen, worauf der Chor mit "Et cum spiritu tuo" respondierte;<sup>14</sup> dann wurde der Eingangsteil des Gottesdienstes mit dem Kollektengebet beendet.<sup>15</sup>

Wie im vorhergehenden erwähnt, bestehen Bachs Messevertonungen im Regelfall aus den beiden ersten Teilen des *Ordinarium missae*. Wahrscheinlich wurden wenigstens 18 solcher kurzen Messen (Kyrie- und Gloria-Kompositionen) während seiner Leipziger Dienstzeit geschrieben, abgeschrieben und wohl auch aufgeführt: Die *Missa* BWV 232<sup>1</sup> (Kyrie und Gloria der h-Moll-Messe), die vier sogenannten kleinen Messen (F-Dur BWV 233, A-Dur BWV 234, g-Moll BWV 235, G-Dur BWV 236), die e-Moll-Messe von Johann Nikolaus Bach (oder Johann Ludwig Bach? - BWV Anh. III,166), Kyrie und Gloria aus der *Missa S. Lamberti* von Joh. Christoph Pez (BWV Anh. II,24/III,167), aus sechs Messen Giovanni Battista Bassanis jeweils die vier ersten Ordinariumsteile, die c-Moll-Messe von Johann Ludwig Bach (BWV Anh. II,26) und die G-Dur-Messe von Johann Ludwig Bach oder Antonio



Lotti (BWV Anh. III,167), sowie die Messen C-Dur (BWV Anh. II,25), c-Moll (BWV Anh. II,29) und die Sätze "Kyrie" und "Gloria" aus der *Missa sine nomine* von Palestrina.<sup>16</sup>

Neben diesen vokalen Kompositionen stellen nun die ersten neun "Vorspiele" aus Clavierübung III, BWV 669-677, zusammen eine instrumentale *Missa* dar: Es handelt sich um sechs Kyrie- und drei Gloria-Sätze. Innerhalb des Kreises dieser *Missa*-Bearbeitungen ist eine zyklische Formgestaltung zu erkennen. Die drei Pedaliter-Kyrie-Bearbeitungen BWV 669-671 im sogenannten *stile antico* (siehe zu diesem Terminus Kap. I.2) stellen den Anfangsblock dar. Die drei Manualiter-Kyrie-Bearbeitungen BWV 672-674 im proportionierten Dreiertakt (3/4, 6/8, 9/8) bilden als versettoartige Bearbeitungen den Mittelteil. Am Schluß stehen die drei, in ebensovielen verschiedenen Tonarten (aufsteigend: F-Dur, G-Dur, A-Dur) aufeinander folgenden dreistimmigen Bearbeitungen des trinitarischen "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 675-677.<sup>17</sup>

Diese Gruppierung von dreimal drei Werken zeigt, daß sich die *Missa*-Bearbeitungen in ihrer deutlichen Geschlossenheit von den sich anschließenden zwölf Katechismuschorälen absetzen, die paarweise angeordnet sind. Mit dieser alles durchdringenden Dreigliederung spielt Bach auf den trinitarischen Charakter der *Missa* an, so nämlich verstand man sie zu seiner Zeit, und dessen war er sich sehr wohl bewußt. Das *Neu Leipziger Gesangbuch* stellt auf den Seiten 421-427 die *Missa* (Kyrie und Gloria), das *Kyrie fons bonitatis* (lateinisch und deutsch) und *Allein Gott in der Höh* (Gloria deutsch) unter folgender Überschrift zusammen:

MISSA, / Oder: / Das Kyrie Eleison / neben dem was die alte Kirche zu Lob / der Heiligen Drey=Einigkeit weiter hinzu gethan hat.

Innerhalb der großen Gliederung des Gesangbuches befindet sich die *Missa* unter den Gesängen *Von der Heiligen Dreyfaltigkeit* (S. 416-435).<sup>18</sup> Bach hat dieses Gesangbuch gekannt und benutzt.<sup>19</sup> In seinem *Orgel=Büchlein* steht das Kyrie nicht verzeichnet; unter den nicht ausgeführten Titeln finden wir "Allein Gott in der Höh sey Ehr" gleichwohl, den Gesangbüchern der Zeit entsprechend, als Bearbeitung, die für Trinitatis vorgesehen war.<sup>20</sup> Mit Bachs Vertonungen dieser beiden Meßgesänge, wie wir sie in der *Missa* aus Clavierübung III vorfinden, werden wir uns jetzt beschäftigen.

# KAPITEL I

## ERSTER TEIL DER MISSA: KYRIE

### I.1. Der BWV 669-674 zugrundeliegende Text

*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* ist das bekannteste deutsche Kyrielied, und es wird bis heute in der Kirche gesungen. Es beruht auf der Melodie des *Kyrie fons bonitatis*, bezieht sich teilweise auch auf dessen Text, ersetzt diesen jedoch durch eine sprachliche Neufassung, und zwar in der zusammenge-drängten Form eines dreiteiligen Bittgesanges. Es handelt sich hierbei nicht um drei abgeschlossene Strophen, sondern jeweils nur um Abschnitte eines intern zusammenhängenden Textes. Angenommen wird, daß das *Kyrie fons bonitatis* in Frankreich, sehr wahrscheinlich in Limoges im 11. Jahrhundert entstanden ist. Die phrygische Melodie ist, auch wenn sie ohne Text erklingt, durchaus sprachgezeugt. Von der Einstimmigkeit der gregorianischen Tradition nahm das deutschsprachige Kyrielied der Reformation seinen Ausgang. Die Melodie des *Kyrie fons bonitatis* befindet sich schon im *Teutsch kirchen Ampt* (Erfurt 1525). Hier finden wir den Kern des Textes, die ins Deutsche übersetzte Anrufung: "Herr, erbarm dich unser; Christ, erbarm dich unser; Herr, erbarm dich unser". Offenbar in Anlehnung an die Verwendung bei den *Festis solemnibus* der römisch-katholischen Kirche ging das *Kyrie fons bonitatis* als *Kyrie summum bonum* in den evangelischen Gottesdienst über.<sup>1</sup>

Das deutsche *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* erscheint zuerst 1537 in der Naumburger Kirchenordnung von Nikolaus Medler, die sich auf Martin Luther, Justus Jonas und Philipp Melanchthon bezieht.<sup>2</sup> Der Verfasser des deutschen Kyrie ist nicht bekannt. Daß es sich um Cyriacus Spangenberg handele, wie Hans Luedtke annahm,<sup>3</sup> läßt sich nicht belegen, doch scheint der Text im unmittelbaren Wirkungskreis Luthers, im Zentrum der Reformation entstanden zu sein;<sup>4</sup> möglicherweise wurde er auf Luthers Anregung hin geschaffen.<sup>5</sup> Der lateinische Text des *Kyrie fons bonitatis* lautet:

Kyrie, fons bonitatis, pater ingenite,  
a quo bona cuncta procedunt, eleison!  
Kyrie, qui pati natum mundi pro crimine ipsum,  
ut salvaret, misisti, eleison!  
Kyrie, qui septiformis das dona pneumatis,  
a quo coelum, terra replentur, eleison!<sup>6</sup>

Ins Deutsche übersetzt heißt dies:

Herr, Quelle der Güte, ungeborner Vater,  
aus dem alle Güter hervorgehen, erbarm dich!

Herr, der du den gesandt hast, der geboren wurde um zu leiden  
für die Schuld der Welt, daß er sie rette, erbarm dich!  
Herr, der du siebenfach Gaben des Geistes gibst,  
von dem Himmel und Erde erfüllt werden, erbarm dich!<sup>7</sup>

Der Text des *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* wird hierunter nach Schemellis Gesangbuch wiedergegeben:

Kyrie! Gott Vater in ewigkeit!  
groß ist deine barmherzigkeit,  
aller ding ein schöpfer und regierer.  
Eleison!

Christe! aller Welt Trost!  
uns sündler allein du hast erlöst,  
O Jesu! Gottes sohn!  
unser mittler bist in dem höchsten thron,  
zu dir schreyen wir aus herzens begier.  
Eleison!

Kyrie! Gott Heiliger Geist,  
tröst, stärk uns im glauben allermeist,  
daß wir am letzten end  
frölich abscheiden aus diesem elend.  
Eleison!<sup>8</sup>

Wie sich zeigt, beläßt das *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* - im Unterschied zu anderen deutschen Textierungen dieser Melodie - die *Kyrie/Christe/Kyrie*-Rufe jeweils in der Originalsprache. Es folgt darin dem älteren liturgischen Brauch und außerdem der Praxis in Luthers *Deutsche Messe*.<sup>9</sup> Anders als im Original fixiert die Notenschrift in der deutschen Fassung die Dehnung der *Kyrie*-Silben; an die Stelle des Attributs "fons bonitatis" tritt eine Häufung von Substantiven: "Gott - Vater - in Ewigkeit". Die zweite attributive Bestimmung "pater ingenite" weicht im Deutschen dem ganz andersartigen "groß ist dein Barmherzigkeit". Zwar wird die Anrede Gottes als Vater von dem lateinischen "pater ingenite" übernommen, aber aus "Quelle der Güte" wird ganz bezeichnend "groß ist dein Barmherzigkeit". "Daß Gott, indem er rechtfertigt, sich als barmherzig erweist, ist eine von Luthers Formulierungen seiner reformatorischen Entdeckung", stellt Ulrich Meyer zutreffend fest.<sup>10</sup> Daß das *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* gegenüber den sonstigen deutschen Textierungen den Vorrang erhält, verdankt es, wie Theodor Göllner wohl richtig bemerkt, "allein der Sprachqualität, die die unmittelbare Nähe Luthers spüren läßt."<sup>11</sup>

Die drei Abschnitte der Melodie des Liedes haben jeweils die zweite Hälfte gemeinsam. Bachs Unterteilung dieser Abschnitte in fünf, acht beziehungsweise sechs Cantus-firmus-Zeilen entspricht dem Gebrauch der Leipziger Gesangbücher der Zeit, allerdings mit Ausnahme der zweiten Zeile des *Christe*, die bei Bach zweigeteilt worden ist (BWV 670, T. 14-16 und 20-22), dies wohl um eine Übereinstimmung mit der (üblichen) Zäsur zwischen den Cantus-firmus-Zeilen fünf (in BWV 670 identisch mit der zweiten Zeile) und sechs zu erreichen.<sup>12</sup>

Bach hat die Melodie außerhalb BWV 669-671 nur in BWV 371 verwendet;<sup>13</sup> daneben finden sich in BWV 672-674 von dieser Melodie abgeleitete Themen.<sup>14</sup> Im allgemeinen sind Orgelkompositionen, die einen der Abschnitte der Melodie dieses Kyrieliedes enthalten, selten.<sup>15</sup>

Ky - ri - e, Gott Va - ter in E - wig - keit, groß ist dein Barm - her - zig - keit,  
al - ler Ding ein Schöp - fer und Re - gie - rer. e - lei - son.  
Chri - ste, al - ler Welt Trost, uns Sün - der al - lein du hast er - löst.  
O Je - su Got - tes Sohn, un - ser Mitt - ler bist in dem höch - sten Thron,  
zu dir schrei - en wir aus Her - zens Be - gier. e - lei - son.  
Ky - ri - e, Gott hei - li - ger Geist, tröst, stärk uns im Glau - ben  
al - ler - meist, daß wir am letz - ten End fröh - lich uns schei - den aus  
die - sem E - lend: e - lei - son.

## KAPITEL II

### ZWEITER TEIL DER MISSA: GLORIA

#### II.1. Der BWV 675-677 zugrundeliegende Text

*Allein Gott in der Höh sei Ehr* ist die deutsche Bearbeitung des uralten *hymnus angelicus*, des Lobgesangs, dessen Anfang die Engel in der heiligen Nacht anstimmen (Lk. 2,14): "Gloria in excelsis Deo!" In der frühen Kirche entwickelte sich das Gloria durch die Hinzufügung des nach Art der Psalmen gedichteten "Laudamus te" zum längeren Lobgesang.<sup>1</sup> Die deutsche Bearbeitung stammt von Nicolaus Decius (um 1485 - nach 1545). Decius studierte zunächst in Leipzig, war danach in Braunschweig und Hannover tätig, studierte im Jahre 1523 in Wittenberg und wurde ein Jahr später von Martin Luther nach Stettin gesandt. Er war weiter u.a. in Königsberg aktiv, wohin er 1540 wahrscheinlich durch einige Niederländer, die an Herzog Albrechts Hofe wirkten, berufen wurde, um dort zweiter Hofprediger und Unterkantor zu werden. Nachdem er 1543 am Feldzug gegen die Türken teilgenommen hatte, verblieb er in Mühlhausen bei Elbing.<sup>2</sup>

Hauptsächlich Braunschweiger Quellen berichten, daß Decius drei Lieder in niederdeutscher Sprache gedichtet habe, darunter "Aleyne God in der Höge sy eere". Diese Lieder sind wahrscheinlich die ältesten deutschen evangelischen Kirchengesänge. Sie sind in den Jahren 1522-1523 entstanden (Luther schrieb sein erstes Lied ein Jahr später).<sup>3</sup> Die hochdeutsche Fassung des Glorialiedes erschien zuerst - anonym - in Valentin Schumanns Gesangbuch *Geistliche Lieder* (Leipzig 1539).<sup>4</sup> Darin findet man auch die Weise des Liedes, die ebenfalls von Decius' Hand ist. Ihr liegt ein gregorianischer Gesang, *Gloria I in tempori paschali*, zugrunde (der auch von Luther und Thomas Münzer für deutsche Lieder verwendet wurde), aus dem Decius eine volkstümliche deutsche Melodie schuf.<sup>5</sup>

Der Text des Liedes lautet nach dem Gesangbuch von Georg Christian Schemelli wie folgt:

1. Allein Gott in der höh sey ehr,  
und dank für seine gnade :,  
darum, daß nun und nimmermehr  
uns rühren kan kein schade,  
einn wohlgefalln Gott an uns hat,  
nun ist groß fried ohn unterlaß,  
all fehd hat nun ein ende.

2. Wir loben, preisen, anbeten dich,  
für deine ehr wir danken :,  
daß du, Gott Vater, ewiglich  
regierst ohn alles wanken,  
ganz ungemessn ist deine macht,  
fort geschicht, was dein will hat bedacht,  
wohl uns des feinen Herren.
  
3. O Jesu Christ, sohn eingebohrn  
deines himmlischen Vaters :,  
versöhner dern, die warn verlohrrn,  
du stiller unsers haders;  
lamm Gottes, heiliger Herr und Gott,  
nimm an die bitt von unser noth,  
erbarm dich unser aller.
  
4. O heilger Geist, du höchstes gut,  
du allerheilsamster tröster :,  
fürs teufels gwalt fortan behüt,  
die Jesus Christus erlöset  
durch grosse martr und bitterm tod,  
abwend all unser jammr und noth,  
dazu wir uns verlassen.<sup>6</sup>

Der Inhalt des Liedes gliedert sich schön und einfach. Strophe 1 ist die wohl-gelungene Fassung des Engelgesangs. Im "Laudamus te" heißt es am Schluß: "Quoniam tu solus sanctus". Decius hebt das "allein" heraus und setzt es mit reformatorischer Betonung an den Anfang seines Liedes.

Strophe 2 erweist dem *Vater* Ehre. Eduard Emil Koch umschreibt dies so: "Mit einem vierfachen Lobgetöne wird Er, der ewige Hort, gefeiert, vom dem der Abgesang so schön sagt: 'Ganz ungemessen ist dein Macht; fort gschieht, was dein Will hat bedacht: wohl uns des feinen Herren!' Hier ist die Macht in ihren sofortigen Wirkungen nach Ps. 33,9 und die Freundlichkeit des Herrn in ihren seinen Wendungen nach Ps. 34,9 treffend verbunden."<sup>7</sup>

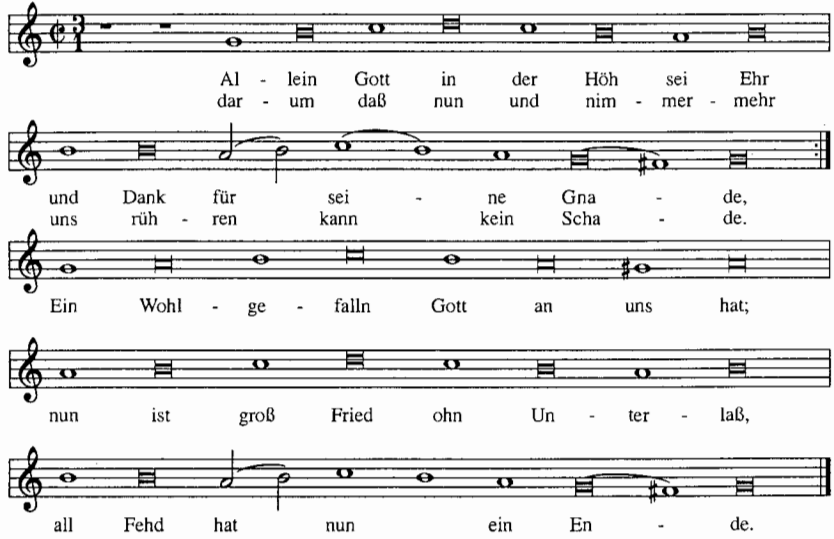
In Strophe 3 wird der *Sohn* des himmlischen Vaters angerufen; das Gotteslamm wird gebeten, sich "unser aller" zu erbarmen. In Strophe 4 wird der *Heilige Geist* angerufen; er wird gebeten, Jammer und Not abzuwenden; weiter kommt zum Ausdruck, daß "wir" uns auf ihn verlassen. Es gibt also einige interessante Parallelen zwischen den beiden letzten Strophen. Erstens fangen beide mit einem Anruf an: "O Jesu Christ"; "O heiliger Geist"; zweitens enthalten sie beide eine Bitte. Eine dritte Beziehung zwischen diesen Strophen besteht darin, daß in Strophe 4 nochmals auf Christi Erlösung hin-

gewiesen wird; viertens ist in beiden Strophen von "unser Noth" die Rede.

Das Lied steht im Gesangbuch von Schemelli als erstes unter der Rubrik "Von der heiligen Dreyfaltigkeit" verzeichnet, was angesichts des Textes nicht befremden dürfte. Gleichwohl gab es in Bachs Zeiten auch Gesangbücher, in denen dieses Glorialied - wie in Clavierübung III - auf das Kyrie folgt; ein Befund, der ebensowenig überraschend ist. Ein Beispiel davon ist das von Paul Wagner herausgegebene, achtbändige *Andächtiger Seelen geistliches Brand= und Gantz=Opfer* (Leipzig 1697), das sich in Bachs Besitz befunden hat.<sup>8</sup> Ein anderes Beispiel wurde schon erwähnt: das *Neu Leipziger Gesangbuch*, in der die *Missa* sich innerhalb der großen Gliederung des Gesangbuches sinngemäß unter den Gesängen *Von der Heiligen Dreyfaltigkeit* befindet (vgl. Einführung Gruppe I, S. 43).

In Schemellis Gesangbuch wird jedoch "D. Nic. Selneccer" als Autor des Liedes erwähnt, ein Sachverhalt der uns auch in anderen Gesangbüchern (so bei Wagner und Vopelius) begegnet. Wie wir sahen, teilen es uns die *Leipziger Kirchen=Andachten* nicht anders mit (siehe S. 41). Sicher ist, daß das deutsche Glorialied Beziehungen zur Einführung der Reformation in Leipzig aufweist: Wie oben erwähnt, erschien die hochdeutsche Fassung des Liedes zuerst in Valentin Schumanns Leipziger Gesangbuch aus dem Jahre 1539 - also dem Jahr der Leipziger Reformation. Vielleicht hat die Zuschreibung an Selneccer die Beziehungen des Liedes zu Leipzig für Bach noch verstärkt, denn Selneccer war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einer der Pfarrer der Leipziger Thomaskirche; er hat mehrere Lieder geschaffen.<sup>9</sup>

Bach hat kein anderes Lied öfter in seinen Orgelchorälen verwendet: Wir finden es vertont in BWV 662-664, 675-677, 715-717 und - falls echt - in BWV 711.<sup>10</sup> Die Melodie (siehe S. 86) begegnet uns außerdem in der von Johann Philipp Kirnberger herausgegebenen Sammlung Choralgesänge (BWV 260) und in vier Kantaten: BWV 85, 104, 112 und 128.<sup>11</sup>



Al - lein Gott in der Höh sei Ehr  
dar - um daß nun und nim - mer - mehr

und Dank für sei - ne Gna - de,  
uns rüh - ren kann kein Scha - de.

Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat;

nun ist groß Fried ohn Un - ter - laß,

all Fehd hat nun ein En - de.



## II.2. Das Manualiter-Vorspiel BWV 675:

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

Die Konzeption des Manualiter-Vorspiels *Allein Gott in der Höh sey Ehr* BWV 675 ist vergleichbar mit der einer zweistimmigen Invention mit hinzugefügtem Cantus firmus. Der Verlauf der zwei freien Stimmen ist sehr beweglich und zählt zahlreiche Triolen. Deutlicher noch als in modernen Editionen tritt ihr Vorkommen in der Originalausgabe zutage. Während in ersteren nämlich die Triolenziffern meistens nur bei den jeweils ersten von mehreren aufeinanderfolgenden Triolen gesetzt sind, sind diese in der Originalausgabe immer wieder notiert, so daß die Ziffer 3 dort sehr klar ins Auge springt.<sup>12</sup>

Anders als die freien Stimmen mit ihren raschen Triolen einerseits und ihren Sprüngen (vornehmlich in den Achteln) andererseits, ist der Cantus firmus in ruhigen Notenwerten komponiert; des weiteren ist er nicht durch Sprünge, sondern durch Sekundschritte gekennzeichnet. Der Cantus firmus befindet sich in Altlage zwischen Ober- und Unterstimme, wodurch er nicht besonders hervortritt; dies geschieht nur durch seinen ruhigen und fließenden Charakter.

Auffällig ist die Hervorhebung der Anfangstöne der Melodie: Der Auftakt mit Terzsprung wird von Bach zu einer aufgefüllten Terz (T. 5-6) mit betontem ersten Ton (Halbe) gemacht: *F-G-A*, das sind zugleich die Tonarten der drei Kompositionen BWV 675-677. Auch die freien Stimmen beginnen mit einem solchen steigenden Terzmotiv. Bevor wir untersuchen werden, ob es Beziehungen zum zugrundeliegenden Text gibt, sollen die Meinungen anderer Autoren hier zunächst wiedergegeben werden.

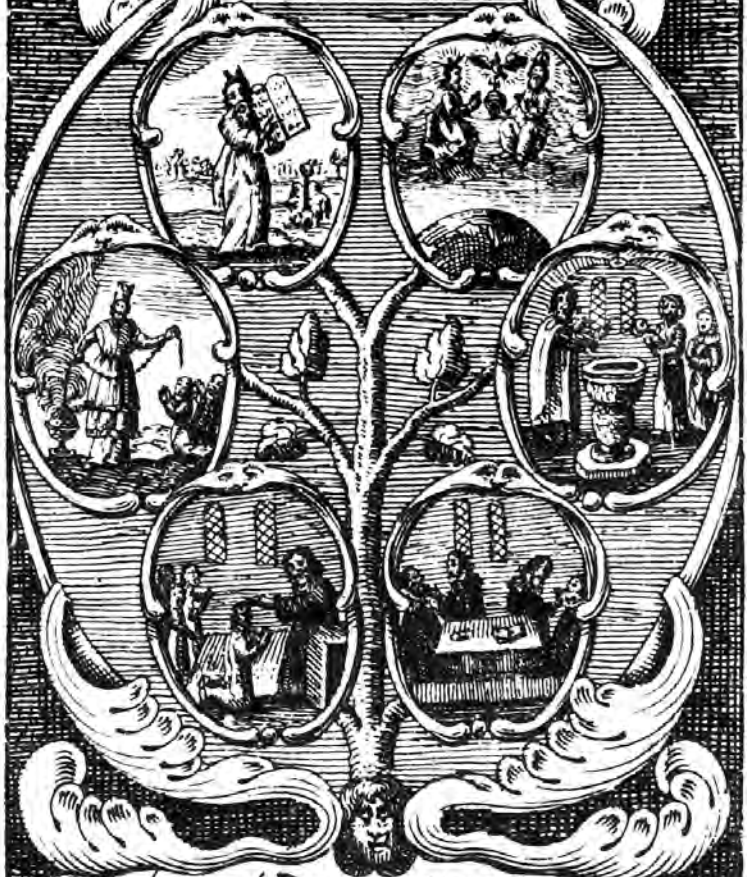
### *Besprechung bisheriger Interpretationen*

Eine etwas merkwürdige Ansicht findet man bei Hans Luedtke. Er stellt fest, daß das deutsche Gloria vier Strophen enthält, und fährt fort: "die erste und zweite [...] beziehen sich beide auf Gott Vater".<sup>13</sup> Für die Choralbearbeitungen BWV 675-677 (und 662-664) wären demnach - sowie aufgrund einer hypothetischen Abwechslung in der Ausführung zwischen Orgel, Chor und Gemeinde - "vernünftigerweise" nur die Strophen 1 ("Gott Vater"), 3 ("Gott Sohn") und 4 ("heiliger Geist") in Betracht zu ziehen, "und zwar derart, daß auf jede Strophe je eine Bearbeitung [...] entfällt."<sup>14</sup> Luedtke meint, daß aus BWV 675 "überschwengliches Loben und Danken aus bewegtem Herzen wie in Strophe 1" klänge, so teilt er uns ohne weiteres mit.<sup>15</sup> Da seine Bemerkungen zum Liedtext unrichtig sind - Strophe 1 handelt von *Gott*; in den folgenden Strophen werden Vater, Sohn und Heiliger Geist gesondert genannt, wie aus unseren Beobachtungen hervorgeht (siehe Kap. II.1) - und eine nähere

GRUPPE II

CATECHISMUS SONORUS

Catechismus  
Lieder



Nehmet das Wort an mit  
Sanftmuth, das in Euch  
gepflanzt ist.

Der Katechismus bestimmte zu Bachs Zeiten in einem noch intensiveren Maße als die Messe das öffentliche wie auch das gottesdienstliche Leben. Die Grundlage dafür wurde in Martin Luthers *Kleinem Katechismus* gesehen, dessen bekannte Form allerdings nur den Entwurf für den Gebrauch als Lern- und Übungsbuch usw. sowie den formalen Rahmen für Stoffrepetitionen lieferte, denn bereits am Ende des 16. Jahrhunderts hatte man begonnen, Luthers Katechismus zu zergliedern.<sup>1</sup> In der Folge wurden alle Wissens- und Lehrgebiete der Schulausbildung "katechetisch durchstrukturiert",<sup>2</sup> so daß Bach gleichsam mit dem Katechismus aufwuchs. Die Literatur zum Katechismus jenes Zeitraums ist geradezu unübersehbar.

Daß Bach eben den Katechismus zum Kern von Clavierübung III gewählt hat (als zweite Gruppe bildet er ja das 'Herzstück' dieser Sammlung), dürfte schon deshalb keinen verwundern. Aber damit nicht genug. Gab es doch, wie Ulrich Meyer richtig festgestellt hat, in Bachs Lebens- und Berufsfeld "eine vielgestaltige Katechismus-Praxis, die den liturgischen Gebrauch der Katechismuslieder einschloß".<sup>3</sup> Die lutherischen Kirchen befolgten, was Luther 1526 in seiner Schrift *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* gefordert hatte: "Katechismus" als Unterweisung, und dies sowohl in den Häusern der Gemeindeglieder als auch von der Kanzel, in der Predigt.<sup>4</sup> Damit weist die zweite Abteilung aus Clavierübung III als *Catechismus Sonorus* auf Kirche und häuslichen Kreis hin. Denn zu Zeiten Bachs fand der katechetische Unterricht nicht nur zu Hause (und in der Schule) statt, sondern auch in der Kirche (für Kinder und Erwachsene), und zwar sonntags - in Verbindung mit den Vesperegottesdiensten (Johann Christoph Rost, der Küster der Thomaskirche zu Bachs Zeit, bezeugt, daß der Katechismus in Leipzig während der Vesper in der Adventszeit ausgelegt wurde<sup>5</sup>) - und in der Woche.<sup>6</sup> In Leipzig fanden zur Bachzeit nicht nur am Sonntag, sondern an allen Wochentagen außer am Samstag "Katechismus-Examina" statt; insgesamt gab es wöchentlich bis zu 16 solcher öffentlichen Veranstaltungen.<sup>7</sup> Außerdem ist auf die Tradition des "Katechismusbetens" in Leipzig,<sup>8</sup> sowie auf die vielen Katechismuslehrdienste während bestimmter Zeitabschnitte des Kirchenjahres hinzuweisen.<sup>9</sup>

Die zweimal sechs Bearbeitungen der sechs Katechismuslieder, die wir in Clavierübung III vorfinden, bilden also - darüber kann kein Zweifel bestehen - das Herzstück der Sammlung. Diesen Akzent weist auch die Titelseite der Sammlung auf, die ausdrücklich "Vorspiele über die Catechismus- und andere Gesänge" ankündigt.<sup>10</sup> Doch wurde in der älteren Literatur in bezug auf die Katechismus-Bearbeitungen eingewendet (ich zitiere einen Doktor der Theologie namens Albert Schweitzer): "Daß Bach die Buße zwischen Taufe und Abendmahl stellt, ist eigentlich nicht korrekt. Man versteht nicht, wie er dazu kommt. Eigentlich sollte er sie als letztes Lehrstück anführen."<sup>11</sup> Ähnlichen Ausführungen begegnet man bei zahlreichen späteren Autoren immer wieder.

## KAPITEL IV

### KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 2: VON DEM GLAUBEN

#### IV.1. Der BWV 680 und 681 zugrundeliegende Text

Martin Luthers Lied zum zweiten Katechismus-Hauptstück ist eine Paraphrase des Nicaeno-Constantinopolitanum bzw. des Apostolicum in drei zehnzeiligen Strophen: Jede Strophe nimmt Bezug auf einen Artikel. Dabei hat Luther ein Lied aus der volkssprachlichen spätmittelalterlichen Liedüberlieferung bearbeitet, dem ein lateinisches Credolied - vielleicht aus dem 14. Jahrhundert - vorausgeht.<sup>1</sup>

Da der im Hinblick auf das Meßsymbol wie auf das Taufsymboll auffallende Anfang des Liedes mit "Wir" schon so in Luthers Vorlage überliefert ist, darf dieses Wort nicht als Beleg für Luthers Absicht verwendet werden, beim gesungenen Glaubensbekenntnis bewußt den Charakter des Gemeindeliedes betonen zu wollen. Gleichwohl läßt Luther im übrigen die deutsche und lateinische Vorlage weit hinter sich.

Ob Luther bei diesem Lied an eine liturgische Verwendung gedacht hat oder mehr an eine katechetische, läßt sich nicht genau sagen; jedenfalls muß die heutzutage noch oft geäußerte Auffassung, er habe es zunächst für Trinitatis bestimmt, als überholt gelten.<sup>2</sup> Dagegen darf nicht bezweifelt werden, daß das Lied Züge einer katechetischen Auslegung zeigt.<sup>3</sup> 1542 nahm Luther das Lied auch unter die Begräbnisgesänge auf,<sup>4</sup> was sicherlich mit der Betonung der Auferstehung und des ewigen Lebens (Strophe 3) in Zusammenhang gebracht werden muß.

Nach dem Liedbuch von Schemelli lautet der Text wie folgt:

1. Wir gläuben all an einen Gott,  
schöpfer himmels und der erden,  
der sich zum Vater gegeben hat,  
daß wir seine kinder werden;  
er will uns allzeit ernehren,  
leib und seel auch wohl bewahren,  
allem unfall will er wehren,  
kein leid soll uns wiederfahren,  
er sorget für uns, hüt und wacht,  
es steht alles in seiner macht.

## KAPITEL V

### KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 3: DAS VATERUNSER

#### V.1. Der BWV 682 und 683 zugrundeliegende Text

Martin Luthers Bereimung des Vaterunser wurde 1539, also genau 200 Jahre vor dem Erscheinen von Bachs Clavierübung III, im Leipziger Gesangbuch von Valentin Schumann veröffentlicht.<sup>1</sup> Offenbar hat Luther sich erst spät entschlossen, das Vaterunser zum Gegenstand eines Liedes zu machen. 1529 war der Zyklus der Katechismuslieder noch unvollständig; die Liedparaphrase zum Gebet des Herrn kam erst kurz vor 1540 dazu und ist sicherlich aus dem Bestreben hervorgegangen, das Volk den ganzen Katechismus "singen und sagen" zu lassen. Vom diesem Lied ist uns Martin Luthers handschriftlicher Entwurf erhalten.<sup>2</sup> Daraus geht die Sorgfalt hervor, mit welcher er sein Lied verbesserte. Am Schluß hat er auch eine Melodie notiert; diese ist jedoch später von ihm verworfen worden und in keinem Druck enthalten. Es mag sein, daß ihm die in den ältesten Drucken vorkommende Weise, mit der das Lied verbreitet wurde und die auch Bach verwendet, für den Gebetscharakter und die liturgische Bestimmung des Liedes doch besser geeignet erschien.

Markus Jenny vermutet, daß Luther ursprünglich vom Lied der Böhmischen Brüder ausging, nach Fertigstellung des Textes eine eigene Melodie versuchte, aber schließlich zu der ihm von Anfang an vorliegenden zurückkehrte und diese - mit dem uns heute bekannten, überzeugenden Ergebnis - überarbeitete.<sup>3</sup> Es ist nicht auszuschließen, daß Luther für diese Weise die schon 1519 nachzuweisende Melodie eines anderen Vaterunser-Liedes aus dem Gesangbuch der Böhmischen Brüder zum Vorbild genommen hat.<sup>4</sup>

Nach dem Gesangbuch von Schemelli lautet der Text des Liedes wie folgt:

1. Vater unser im himmelreich,  
der du uns alle heissest gleich  
brüder seyn, und dich ruffen an,  
und willst das beten von uns han,  
gieb, daß nicht bet allein der mund,  
hilf, daß es geh aus herzensgrund.
2. Geheiligt werd der name dein,  
dein wort bey uns hilf halten rein,  
daß wir auch leben heiliglich,  
nach deinem namen würdiglich,  
behüt uns, Herr, für falscher lehr,  
das arm verführte volk bekehr.

## KAPITEL VI

### KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 4: VON DER TAUFEB

#### VI.1. Der BWV 684 und 685 zugrundeliegende Text

"Christ unser Herr zum Jordan kam" ist von Martin Luther als Lied gedichtet worden.<sup>1</sup> Das Lied ist um 1541 in Liederblättern im Druck erschienen,<sup>2</sup> dann rasch in Gesangbüchern aufgenommen worden. Im Babstischen Gesangbuch von 1545 ist es unter der Rubrik "Katechismuslieder" eingeordnet. Bereits in der Überschrift, in der nach Wesen und Nutzen der Taufe gefragt wird,<sup>3</sup> zeigt sich diese Zugehörigkeit zum Katechismus, denn dieselben Fragen stehen im ersten und zweiten Hauptstück des *Kleinen Katechismus*.<sup>4</sup>

Erdmann Neumeister, der Hamburger Hauptpastor, mit dem Bach auf freundschaftlichem Fuß stand,<sup>5</sup> ist auch der Verfasser eines als Predigtreihe entstandenen Bandes über die Taufe mit dem Titel *Das Wasserbad im Worte* [...] (Hamburg 1731). In diesem Buch, von dem Bach ein Exemplar besaß,<sup>6</sup> bemerkt Neumeister zu dem in Rede stehenden Tauflied von Luther:

Man möchte es wohl mit dem alten Spangenberg eine kleine Tauff=Postille nennen. Denn man kan, wie er gantz recht hinzu setzet, von der Heiligen Tauffe nicht leichtlich etwas nothwendiges predigen, davon nicht auch in diesem Liedlein gehandelt und gedacht wird.<sup>7</sup>

Die Katechismusfragen finden gleich in der ersten Strophe ihre Antwort: Die Taufe ist ein Bad für uns, um unsere Sünden abzuwaschen und den Tod um eines neuen Lebens willen zu "ersäufen".<sup>8</sup> Den Grund ihrer Macht bilden Jesu "Blut und Wunden". Luther sieht die Taufe Jesu (Mt. 3,13-17) als Einsetzung der kirchlichen Taufe an und steht mit dieser Auffassung ganz in der Tradition Augustins und der mittelalterlichen Theologen Hugo de St. Victor, Petrus Lombardus, Thomas von Aquin und Gabriel Briel.<sup>9</sup> Die kirchliche Taufe wird also nicht erst mit dem Taufbefehl (Mt. 28,19; Mk. 16,15-16) eingesetzt: Von ihm redet folgerichtig Strophe 5. Bezüglich Strophe 1 schreibt Neumeister:

Anfänglich wird der Grund geleyet mit der Tauffe JESU CHRISTI, wie er solche in seiner selbst eigenen Person empfangen, als es Matth. III. 13-17. beschrieben stehet. Die getauffte Person ist demnach CHRIST, unser HERR. [...] Hiernächst wird der Orth gemeldet, wo er getaufft worden, der Jordan, als wo zu der Zeit gewöhnlich die Tauffe auch an andern Menschen geschehe. Der Antrieb, warumb der HERR JESU sich taufen ließ, war seines Vaters Wille. [...]

Hierauf wird angezeigt der Endzweck der Tauffe des HERRN JESU, der war auf seiner Seite: Sein Werck und Ampt zu erfüllen. [...]

Endlich wird der Endzweck seiner Taufe auf Seiten unser hinbey gefüget, welcher dreyfach ist [...].<sup>10</sup>

## KAPITEL VII

### KATECHISMUS-HAUPTSTÜCK 5: VON DER BEICHTE

#### VII.1. Der BWV 686 und BWV 687 zugrundeliegende Text

Das Psalmlied "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" ist - nach der Bereimung des 46. Psalms, "Eine feste Burg ist unser Gott" (Deus noster refugium et virtus), die man übrigens in der Forschung lange Zeit nicht als solche gesehen hat - die zweitberühmteste Psalmbereimung Martin Luthers.<sup>1</sup> Sie ist offenbar Ende 1523 schon vorhanden gewesen. Als Luther Ende 1523/ Anfang 1524 in einem Brief eine Reihe von Freunden um die Bearbeitung der Bußpsalmen bat, stellte er Psalm 130 beiseite und schrieb: "*De profundis* a me versus est" (*Aus der Tiefe* ist von mir übertragen worden).<sup>2</sup> Folglich steht Luthers Lied 1524 in den Erfurter Enchiridien über diesen Psalm. In Straßburg findet es sich auch schon in einem Druck von 1524. Diese Quellen enthalten eine vierstrophige Fassung, die sich sehr genau an den Psalmtext hält, wie Luther das in jenem Brief forderte: "[...] wie ich es im beiliegenden Beispiel gethan habe: [...] so nahe wie möglich am Psalmtext."

Im Wittenbergischen Gesangbuch aus demselben Jahr steht jedoch eine fünfstrophige Fassung, in welcher - abgesehen von einer Variante in der ersten Strophe - der Inhalt der zweiten Strophe auf zwei Strophen verteilt ist. Damit erhält der Psalmvers "Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte" (Ps. 130,4),<sup>3</sup> in welchem Luther die reformatorische Zentrallehre von der Rechtfertigung des Sünders aus Gnaden allein (*sola gratia*) erkannte, ein starkes Übergewicht. Während man eine Zeitlang annahm, die vierstrophige Fassung sei durch mangelhafte Überlieferung entstanden, ist man heutzutage zur älteren Auffassung zurückgekehrt, wonach das Lied ursprünglich Ende 1523 in vier Strophen von Luther gedichtet und dann 1524 auf fünf erweitert worden ist.<sup>4</sup>

Es war die fünfstrophige Fassung, die in Bachs Zeit geläufig war.<sup>5</sup> Der Text lautet nach Schemelli:

1. Aus tiefer noth schrey ich zu dir,  
Herr Gott, erhör mein rufen,  
dein gnädig ohr neig' her zu mir,  
und meiner bitt sie öffnen,  
denn wo du willt das sehen an,  
was sünd und unrecht ist gethan,  
wer kan, Herr, für dir bleiben?



## KAPITEL VIII

### KATECHISMUS-HAUPSTÜCK 6: VOM ABENDMAHL

#### VIII.1. Der BWV 688 und 689 zugrundeliegende Text

Zum letzten Hauptstück des Katechismus - vom Abendmahl - gibt es zwei Lieder Luthers. Sie gehören zum Vollzug des Abendmahls, sind aber seit 1529 den Katechismus-Liedern zugeordnet. Das allein zeigt schon, welche hohe Bedeutung Luther der katechetischen Zielsetzung bei seiner Gesangbucharbeit beimaß.<sup>1</sup> Das erste Lied, von dem hier die Rede ist und das man eher noch als Lehrlied ansprechen könnte, ist in - freilich sehr loser - Anlehnung an eine lateinische Hymne aus dem 14. Jahrhundert gedichtet worden: *Jesus Christus nostra salus*.<sup>2</sup> Abgesehen vom ersten Vers entfernt sich das Lied vollständig von der Vorlage. In den meisten Gesangbüchern der Reformationszeit lautet die Überschrift wie folgt: "Das Lied S[anct] Johannis Hus gebessert".<sup>3</sup> Friedrich Spitta meinte wohl mit Recht, daß das Wort "gebessert" die von Luther vorgenommene Verlagerung betone: Die Vorlage war "eine Verherrlichung des Altarsakramentes", Luthers Fassung dagegen ist "eine Anweisung zum würdigen Empfang des Abendmahles."<sup>4</sup>

Die lateinische Hymne stammt allerdings nicht von Johannes Hus (1371-1415), wie man zu Luthers und Bachs Zeiten glaubte (vgl. etwa Neumeisters Ausführungen auf S. 277) und was sogar noch in heutigen Veröffentlichungen erwähnt wird,<sup>5</sup> sondern wahrscheinlich von dem Prager Bischof Johannes von Jenstein (1348-1400).<sup>6</sup> Vermutlich ist Luthers (Lehr)lied kurz vor Ostern 1524 entstanden. Die Melodie des Liedes, der wir in BWV 688 begegnen, stammt wahrscheinlich aus dem Mittelalter.<sup>7</sup> Außerhalb der Clavierübung III hat Bach sie auch in BWV 363, 665(a) und 666(a) verwendet.<sup>8</sup> Der Text lautet nach dem Gesangbuch von Schemelli wie folgt:

1. Jesus Christus unser Heyland  
der von uns den Gottes zorn wand,  
durch das bittere leiden sein  
half er uns aus der höllen pein.
2. Daß wir nimmer des vergessen,  
gab er uns seinen Leib zu essen,  
verborgen im brodt so klein,  
und zu trinken sein Blut im wein.
3. Wer sich will zu dem tisch machen,  
der hab wohl acht auf sein sachen,  
wer unwürdig hinzugeht,  
für das Leben den tod empfäht.

## KAPITEL IX

### VON VIER SÜSSEN DINGEN

#### IX.1. Die Duette BWV 802-805: Zum Stand der Forschung

Weder ein Kenner noch ein Liebhaber der Bachschen Musik wird bestreiten, daß Johann Sebastian Bachs vokale Werke sich durch einen engen, oftmals bewundernswerten Zusammenhang mit den jeweiligen Texten auszeichnen. Auch bei instrumentalen Werken ist es ohne weiteres vorstellbar, daß ein Bezug zum Text vorhanden ist - zur Untermauerung dieser These dürften die vorausgehenden Kapitel dieses Buches einiges beigetragen haben -, auch wenn dieser Bezug im allgemeinen weniger direkt hervortritt als in Bachs Vokalwerk. Bei den choralgebundenen Orgelwerken ist das Textincipit ja nur als Überschrift gegeben, und sogar dieses Incipit an sich ist nicht immer unproblematisch.<sup>1</sup>

Mit den vier Duetten BWV 802-805 liegen nun Kompositionen ohne Textincipit eines Choraltextes vor. Doch gibt es, neben vokalen und instrumental-choralgebundenen Werken, auch rein instrumentale Kompositionen Bachs, die eine tiefere Bedeutung zu haben scheinen. Ein bekanntes Beispiel dafür bildet der Rahmen der Clavierübung III: Das Präludium und die Fuge Es-Dur BWV 552. Auch wenn Einzelinterpretationen teilweise differieren, ist man sich in der Literatur darüber einig, daß beide Stücke trinitarische Beziehungen aufweisen (siehe die Einleitung dieses Buches). Auch außerhalb der Clavierübung III findet man für bestimmte instrumentale Kompositionen theologische Interpretationen, die wenigstens anregend sind.<sup>2</sup>

Die Versuche zur Auslegung der vier Duette sind sehr viel zahlreicher als bei anderen instrumentalen Werken. Sie zeichnen sich allerdings im allgemeinen nicht durch Überzeugungskraft aus und sind untereinander oft sehr verschiedenartig. Schon 1950 bemerkt Hermann Keller, die vier Duette seien "so eigenartig und zum Teil so schwer verständlich, daß man in der Tat vermuten möchte, Bach habe damit etwas Besonderes ausdrücken wollen, - aber den richtigen Schlüssel zu ihnen hat noch niemand gefunden."<sup>3</sup>

Mehr als 25 Jahre später hat sich die Lage offenbar nicht geändert, denn 1976 stellt Reinhold Birk fest, daß die Deutung jahrzehntelang "als fast unlösbares Problem galt"; ihm sei aber "des Rätsels Lösung gelungen".<sup>4</sup> Doch schreibt David Humphreys wiederum 1983 - unter Einbeziehung von Birks Aufsatz - über BWV 802-805: "They pose a considerable problem which no Bach commentator has yet satisfactorily resolved."<sup>5</sup> Und auch er meint, Bachs wirklicher Intention auf die Spur gekommen zu sein,<sup>6</sup> hat aber andere (wenn man die Reaktionen in der Bachliteratur betrachtet) damit offenbar ebensowenig überzeugen können. Mehr als dreißig Jahre nach dem Erscheinen von Kellers oben erwähnter Studie stellte Casper Honders fest, daß eine überzeu-

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Im vorliegenden Beitrag zur Bachforschung habe ich den Versuch unternommen, Johann Sebastian Bachs Intentionen im dritten Teil seiner Clavierübung, besonders die Zusammenhänge zwischen den von ihm benutzten Texten und den Kompositionen, im Rahmen einer Monographie zu ermitteln. Die Beschäftigung mit den Texten rührt von meiner Prämisse her, daß Bach bei der Konzeption seiner choralgebundenen Orgelwerke den Inhalt des jeweiligen Textes zur Geltung kommen lassen wollte - eine Prämisse, die sich u.a. durch zeitgenössische Äußerungen gestützt weiß (siehe S. 2f.). Das vielzitierte Plädoyer des Leipziger Universitätsdozenten für Rhetorik Johann Abraham Birnbaum, in dem auf Bachs Kenntnisse der Beziehungen zwischen Musik und Rede- sowie Dichtkunst hingewiesen wird,<sup>1</sup> kann in diesem Kontext nicht einfach als 'Gefälligkeitgutachten' abgetan werden. Hier muß man sich zu Bewußtsein rufen, wie sehr die Verbindung von Musik, Rhetorik, 'Figurenlehre' usw. im Denken der Zeitgenossen Bachs präsent war und welchen Wert Bach darauf legte, sich solches Wissen anzueignen. Ein *Musicalisches Lexicon* oder *Praecepta*, wie diese von Bachs Verwandten und Kollegen Johann Gottfried Walther vorliegen, gehören zu den zahlreichen Studien, in denen man zu Bachs Zeiten über solche Beziehungen, Figuren u.a.m. lesen konnte.<sup>2</sup> Es ist schwer zu verstehen, daß noch in neuerer Literatur die Bedeutung musikalisch-rhetorischer Figuren für unser Verständnis von Bachs Kunst in Frage gestellt wird,<sup>3</sup> denn ohne Kenntnis der Figuren ist gerade wortgebundene Musik vor gravierender Fehlinterpretation nicht sicher.<sup>4</sup> Die vorliegende Monographie dürfte - im Anschluß an frühere Studien<sup>5</sup> - einmal mehr zeigen, wie sehr es sich lohnen kann, Bachs Anwendung solcher Figuren gerade auch in seinem Orgelwerk zu untersuchen, wobei man sich nicht auf choralgebundene Werke zu beschränken braucht.<sup>6</sup>

Unstrittig ist die Bedeutung der Zahl für die Architektur Bachscher Werke. Immer wieder ist empfunden und ausgesprochen worden, daß Bachs Musik einen Mikrokosmos, ein tönendes Abbild einer höheren Ordnung darstellt - manchmal mit einschlägigen Hinweisen auf Weisheit 11,21, Werckmeister, Leibniz, usw.; dies braucht hier also nicht aufs neue erörtert zu werden. Aus der Einleitung geht hervor, daß Clavierübung III in dieser Hinsicht keine Ausnahme darstellt, sind doch im Bauplan solche Prinzipien eindeutig vorhanden.

Auch in mehreren Kompositionen der hier untersuchten Sammlung sind mathematische Gesichtspunkte und Proportionen nachweisbar, wie aus den vorhergehenden Kapiteln deutlich geworden ist. So mag man, um nur ein Beispiel zu geben, in der Struktur von *Duetto I* sogar eine Fibonacci-Reihe sehen. Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß eine vergleichbare Reihe im Es-Dur-Präludium vorhanden ist. Wenn man die auf S. 21 wiedergegebenen sieben Abschnitte weiter unterverteilt, ist es möglich, 13 Abschnitte zu unterscheiden, wobei eine Zäsur sie im Verhältnis 8:5 teilt. Die Zahlen 2, 3, 5, 8,

13 (usw.) bilden die besagte Summenreihe mit der üblichen Teilung nach dem Goldenen Schnitt.<sup>7</sup> Bereits der Theologe und Mathematiker Luca Pacioli (1445 - um 1510) sah die drei aufeinander bezogenen Abschnitte des Goldenen Schnittes als ein Symbol der Trinität an; er bezeichnete diese Proportion demnach als *divina proportione*.<sup>8</sup> Wie wir gesehen haben, liegt die Teilung der 13 in 8 und 5 auch der Es-Dur-Fuge zugrunde (vgl. S. 27; 29-30).<sup>9</sup> Es dürfte also bezeichnend sein, daß sich gerade in den trinitarisch geprägten Eckteilen dieser 'mathematisch' angelegten Sammlung die *sectio divina* aufzeigen läßt.<sup>10</sup>

Schwieriger ist die Deutung bestimmter Zahlen. Ich möchte in diesem Zusammenhang zunächst auf meine Äußerungen zu dieser Materie in einer früheren Arbeit hinweisen.<sup>11</sup> Ich unterschreibe die dort formulierte Stellungnahme nach wie vor, möchte dem dort Gesagten - dazu durch einige neuere Studien anderer Autoren veranlaßt - allerdings einiges hinzufügen.

Daß mancher Komponist bestimmte - besonders biblische - Zahlen wie etwa 3, 7, 12, 40 usw. in einem, dem ursprünglichen Kontext verwandten Sinne verwendet hat, unterliegt keinem Zweifel. Davon gibt es nicht nur zahlreiche Beispiele in der Musik früherer Generationen, insbesondere der alten Niederländer,<sup>12</sup> sondern auch im Werk deutscher Komponisten des Barocks. So findet man - um nur ein einfaches Beispiel zu nennen - die Zahl 11 nicht nur in Bachs *Matthäus-Passion* bei der Frage "Herr, bin ich's?" als Hinweis auf die Jünger Jesu (wobei die Stimme des Verräters, Judas, ausgeschlossen ist), sondern bereits in vergleichbarer Weise in den Passionen nach Matthäus von Heinrich Schütz und Johann Theile. Die Zahl 3 als Hinweis auf die Trinität läßt sich ebenfalls im Werk vieler Komponisten nachweisen. Aber auch von der Verwendung anderer, über sich selbst hinausweisender Zahlen - die seit alters her außerdem oft verschiedene Bedeutungen haben können - gibt es bekanntlich Beispiele, so von den Zahlen 3 und 4 als Anspielungen auf himmlische Welt und Erde (z.B. bei Kircher) oder von der Zahl 24 als Hinweis auf die 24 Tagesstunden (Buxtehude). Den bereits bekannten Beispielen Bachscher Verwendung solcher Zahlen können aufgrund unserer Studien einige hinzugefügt werden.<sup>13</sup> So lassen sich in Clavierübung III, um nur einige Zahlen aus den vorhergehenden Kapiteln zu erwähnen, die 3, 7, 8, 10, 27 und 40 als bedeutungsvoll erkennen.

Problematisch ist in diesem Rahmen noch immer die Frage, inwieweit Bach das Zahlenalphabet - oder besser: *ein* Zahlenalphabet - verwendet hat: Ein Verfahren, das im Bachschrifttum heute wohl als Gematrie, manchmal auch als Kabbala bezeichnet wird.<sup>14</sup> Der Begriff Gematrie datiert von etwa 200 nach Christus und bedeutet, daß den Buchstaben des Alphabets Zahlenwerte zuerkannt werden - eine Methode, die ihren Ursprung in der jüdischen Kabbala hat.<sup>15</sup> Im Artikel "Zahlensymbolik" der *MGG* hat Walter Blankenburg unter Hinweis auf Johann Jacob Schmidts Werk *Biblischer Mathematicus*