

DRITTER TEIL DER CLAVIERÜBUNG, NOTIZEN ZUM PRÄLUDIUM IN ES-DUR (BWV 552)

CHRISTIAN OVERSTOLZ

I.

1. Ritornell

Festliche Fünfstimmigkeit herrscht im ersten Ritornell des mit *pro Organo pleno* überschriebenen Präludiums, mit dem Bach den dritten Teil seiner Clavierübung eröffnet. Mit vier kadenzierenden Takten (Tonika-Dominante-Tonika) beginnt das Ganze. Dann verdichtet sich der bereits in den ersten Takten vorgefundene Rhythmus (punktiertes Achtel, gefolgt von einem Sechzehntel) und zieht in grosser Konstanz, Takt für Takt, durch den ersten Teil des Präludiums. Die Bewegung beginnt mit **g-as-g-f-g-es-d-c** im Sopran und ergreift später auch die anderen Stimmen. Das erste Ritornell schliesst mit T. 32.

Übersicht: Präludium, Bauplan (übernommen von Albert Clement, S. 21)

T. 1-32	<i>A</i>	1. Ritornell
T. 32-51	<i>B</i>	1. Episode
T. 51-71	<i>A</i> ₂ [entspricht T. 1-16 + 4 Takte (55-58)]	2. Ritornell
T. 71-98	<i>C</i>	2. Episode
T. 98-111	<i>A</i> ₃ [entspricht T. 19-32]	3. Ritornell
T. 111-130	<i>B</i> ₂ und	
T. 130-174	<i>C</i> ₂ zusammen	3. Episode
T. 174-205	<i>A</i> ₄ [entspricht weitgehend wörtlich A]	4. Ritornell

Wie der punktierte Rhythmus zeigt, ist das Ritornell im Stil einer französischen Ouvertüre geschrieben. Albert Clement (S. 84) kommentiert dies wie folgt: „Der ‚französische‘, stark punktierte Rhythmus wurde von Lully besonders in seinen Ouvertüren verwendet um den Sonnenkönig zu feiern und folglich in ganz Europa imitiert, auch in der Vokalmusik, wo immer der Text vom Fürsten spricht. Auch für Bach muss dieser Rhythmus einen ‚majestätischen Klang‘ besessen haben ...“. Etwas später ergänzt er: „Dass sich die erste Person der Trinität vor allem mit einer solchen Vorstellung verbinden lässt, leuchtet jedem, der mit der bildenden Kunst vertraut ist, ein; hier sei nur auf die von Lucas Cranach d.Ä. gemalten Bilder des sogenannten Gnadenstuhls hingewiesen, die sich zu Bachs Zeiten in der Leipziger Nikolaikirche befanden.“ Clement formuliert vorsichtig („verbinden *lässt*“), ich werde weiter unten zeigen, dass Bach die Verbindung zu Gott tatsächlich herstellt.

Auf sehr eingängige Weise erfolgt in unserem Präludium der Übergang vom ersten Ritornell zur ersten Episode: Die ersten vier Noten von T. 32/3 leiten sich, wie von vielen bemerkt, aus den ers-

ten fünf Soprantönen von T. 1 ab. Der *fallenden* Quinte von T.1 entspricht die *steigende* Quinte von T. 32/3. Die Noten g-f-es stimmen überein.

1. Episode

In der ersten Episode des Präludiums sind bis unmittelbar vor dem Schluss (T. 50) nie mehr als drei Stimmen gleichzeitig zu hören. Die erste Hälfte, etwas kürzer als die zweite, ist durch ihre Stakkatoiviertel gekennzeichnet. Was sollen die vielen Staccati? Der Schlüssel zum Verständnis ergibt sich, wie ich meine, durch einen Vergleich der T. 33 und 34 mit den T. 1-4. Die T. 33 und 34 zeigen sämtliche langen Noten der ersten vier Takte, aber alle stark verkürzt.

Praeludium pro Organo pleno.

The image displays three segments of a musical score for 'Praeludium pro Organo pleno'. The first segment, labeled 'T. 1-4', shows a treble and bass staff with a red line connecting notes across measures. Annotations include green 'x' marks, blue circles around notes, and blue dashed lines. The second segment, labeled 'T. 33', shows a similar staff with a red vertical line, a blue circle, and the word 'piano'. The third segment, labeled 'T. 35', shows a treble and bass staff with dynamic markings 'forte' and 'piano' and various articulation marks like slurs and accents.

Abb. 1: "Denn der Vater ist grösser als ich" (Joh 14,28).

Zum Kreuz in T. 33 vgl. Meyer/Suntrup, Sp. 704: "Die Zahl 33 ist Zeichen des irdischen Lebens und des Opfertodes Christi; sie benennt die mensura aetatis plenitudinis Christi, von der Paulus Eph 4,13 spricht." Durch dieses Kreuz kommt die Note c, die in den ersten vier Takten fehlt, zu einer prominenten Darstellung.

Dass das forte/piano in T. 36ff. wiederholt wird, dürfte mit der Stellung Jesu Christi als der zweiten trinitarischen Person zu erklären sein.

Das Fürsten/Königs/Gottes(?)-Motiv wird in den ersten vier Takten in „grossen“, in den Takten 33ff. in „kleinen“, durch die staccati sichtbar gemachten und noch weiter verkürzten Notenwerten gezeigt. Bach lässt sich offenbar vom Johannesevangelium leiten, wo trotz der Gleichwertigkeit der drei göttlichen Personen in 14,28 das Christuswort überliefert wird: *denn der Vater ist grösser als ich*. Die erste Episode des Präludiums mit ihren kleineren Notenwerten betrifft daher Christus.

Das obige Ergebnis wird gestützt durch einen wichtigen zahlensymbolischen Bezug: Die Stakkatopassagen umfassen immer 7 Akkorde. Die ersten beiden (T. 33-36) – forte bzw. piano gespielt – weisen zusammen 14 Akkorde auf. Dasselbe gilt für die beiden nächsten forte bzw. piano gespielten Stakkatopassagen (T. 37-40). Die musikalisch prägnant herausgestellte Zahl ist eine Christuszahl: Nach Matthäus 1, 1-17 baut sich der Stammbaum Christi auf der Zahl 14 auf. Mt. 1, 17: *Alle Glieder von Abraham bis zu David sind vierzehn Glieder. Von David bis zur babylonischen Gefangenschaft sind vierzehn Glieder. Von der babylonischen Gefangenschaft bis zu Christus sind vierzehn Glieder.*

Zum Echosatz:

Laut Clement sehen manche Interpreten von einer Erklärung des Echosatzes ab (Clement, S. 24). Er selber hält sich an Humphreys und äussert sich wie folgt (S. 24/5): „Dieser satztechnische Tatbestand [der Echosatz] dürfte sich aber ganz besonders dafür eignen, um damit musikalisch zum Ausdruck zu bringen, daß der Mensch Christus das Ebenbild Gottes ist.“ Die theologische Grundlage dafür wäre gegeben in 2Kor 4,4; Kol 1,15; Hebr 1,3. Da aber alle Stakkatonoten, wie oben gesehen, Christusnoten sein müssen, entfällt Gott als Vergleichspunkt. Christus wird mit Christus verglichen. Daher kann der Ansatz Clements nicht stimmen.

Anders als Clement sehe ich im Echosatz (Beginn: letzte drei Sechzehntel von T. 32; Ende: Viertelnote B im Pedal von T. 40), „modern“ gesprochen, die Zweinaturenlehre Christi ausgedrückt.

„Zweinaturenlehre“: Wie M. Seils in Bd. 12, Sp. 1530 des Hist. WB. Philos. ausführt, dürfte der Begriff <Z.> mit hoher Wahrscheinlichkeit „durch A. Ritschl formuliert und in dessen Schule verbreitet worden sein.“ Dies geschieht nach Seils in den Jahren nach 1880, nachdem schon in der Reformationszeit Bücher mit Titeln wie <De duabus naturis in Christo> erschienen waren. Gemäss Seils hat sich der Begriff <Z.> „in der evangelischen Theologie dann nach und nach eingebürgert. Er findet sich in fast allen evangelischen Dogmatiken des 20. Jh. im Zusammenhang mit den christologischen Ausführungen und wird hier, ohne eigenen spezifischen Begriffsgehalt, jeweils zur Bezeichnung eines Bezuges auf das altkirchliche Christusdogma und/oder die altprotestantische Christologie verwendet.“

Wie Luther und lange zuvor schon Augustinus lehrt, sind göttliche und menschliche Natur in der Person Christi miteinander *verbunden* (daher dieselbe Melodie). Mit der Inkarnation hat sich Chris-

tus seiner Göttlichkeit aber entäussert (Philipperbrief 2,6.7, griech. *heauton ekenosen*, sog. Kenosis). Sie wird bis zur Auferstehung in ihm verborgen bleiben (daher die Pianostellen). Wie ein Blick auf den Titel der Kantate BWV 127 zeigt („Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“), ist Bach, ohne von der Zweinaturenlehre gehört zu haben, mit den zwei Naturen Christi bestens vertraut (vgl. zu dieser Kantate Dürr, S. 285, zu ihrem ersten Satz vor allem Peter Koller, zu kontaktieren unter gpkoller@sunrise.ch). Dass das „wahr’ Mensch und Gott“ auch dem Wechselspiel von Forte- und Pianomotiven unseres Orgelwerks zugrundeliegt, ist daher wenig überraschend.

Mit der Bezeichnung „forte“ beginnt in T. 40 die zweite Hälfte der ersten Episode. Was in ihr musikalisch vor sich geht, ist zunächst völlig undurchsichtig. Es besteht nicht die geringste Beziehung zum vorhin Gehörten. Einzig gegen den Schluss zu (ab T. 48) spüren wir, dass es wieder auf den Anfang des Präludiums zugeht. Aber was geschieht vorher? Gleich mit dem ersten Ton *d* betreten wir ein weites Synkopengebiet, das die Noten *d-h-c*, *c-a-b*, *b-g-a* und *g-e-f* in den Vordergrund spielt, während die nicht an der Synkopenbildung beteiligten Sechzehntel (Sechsergrüppchen) ausgesprochen leicht klingen. Es entsteht ein wiegender Rhythmus. Beginnend mit den Noten *es* und *des* in T. 44 wendet sich die Bewegung dann nach Moll, die Noten werden umgruppiert, und es entsteht, wieder mit Synkopen, eine Art von Wiegenlied, das, wieder mit Beginn auf *es* und *des*, nochmals wiederholt wird. Mit dem drittmaligen *es* und *des* in T. 48 wird die Bewegung verlassen und der Beginn des Präludiums angesteuert. Es entsteht ein leiser Eindruck, Bach habe seine Noten gezählt. Tun wir es ihm nach!

T. 41

1 2 3

76

77

Abb. 2: der 77-gliedrige, auf Gott zurückführende lukanische Stammbaum Jesu

Von der ‚forte‘ gespielten Note *d* in T. 40 bis zur Note *b* im Tenor von T. 51, wo das zweite Ritornell einsetzt, erklingen 77 Töne. Warum gerade 77? Die Zahl 77 kennen wir aus dem Lukasevangelium (Lk 3, 23-38). Es geht um Jesu Stammbaum, der beginnend mit Jesus bis auf Gott zurückgeführt wird. Die *direkt an die Pianonoten* für das „wahr Mensch“ anschließende Note *d* steht also für Jesus, das *h* für Josef, das *c* für Eli usw.usf. Die lange Note *b* in Takt 50, wo wieder der punktierte Herrscherrhythmus einsetzt, steht als 76. Note für Adam. Adam passt nicht mehr in das genealogische Schema: Adam war kein *Sohn Gottes*, „der *war Gottes*“ (so Lukas 3, 38). Darum der Rhythmuswechsel! Und Gott steht an 77. Stelle, genau dort, wo das 2. Ritornell beginnt.

Wir sehen: Die erste Episode hat die beiden Stammbäume Christi zutage gefördert und, wichtiger, gezeigt, dass Bach die Herrscherklänge des Ritornells eindeutig auf Gott bezieht. Alle Unsicherheit ist damit behoben. Die Melodie des zweiten Teils der ersten Episode zielt darauf ab, die 77 notwendigen Töne auf ansprechende Art zu präsentieren. Das ist ihre Aufgabe. Welch geniale Idee, Gott in das Ritornell einzubringen!

Für die erste Episode stehe ich in jeder Hinsicht in Widerspruch zu Clement, S. 25, der, ausgehend von einer mir nicht bekannten Figurenlehre, die ab T. 41 auftretenden Synkopen als Verstoß gegen die Taktordnung deutet und in der Folge zu einer völlig abwegigen Deutung kommt, die er als „möglicherweise spekulativ“ erkennt und trotzdem an ihr festhält.

Zur Theologie des <Wahr' Mensch und Gott>:

1. Auf unsere Forte- und Pianostellen bezogen, möchte ich für *Augustinus* an Cornelius Mayer, S. 255, anknüpfen: „Es gibt in Christus Vorübergehendes und Bleibendes. Das Anziehende, die Faszination, die von seiner Person (Verbum!) ausgeht, liegt im Bleibenden, in der transzendenten Sphäre seiner göttlichen Natur und nicht in den zeitlichen Akten, in denen das Göttliche gleichsam nur *durchscheint*.“ Im Wechsel vom forte zum piano ist dieses *Durchscheinen* musikalisch sichtbar gemacht.

In einer um 400 gehaltenen Predigt (Sermo LXXXVIII) wird dieser Gedanke für den Laien entfaltet (Mayer, S. 257): „Worauf der Prediger die Aufmerksamkeit seiner Hörer zunächst lenkt, ist der Jesus *transiens*. Die Flüchtigkeit seines Lebens und seiner Werke, die Geburt, die Perioden seiner Jugend, die Wunder und der Tod am Kreuz werden auch stilistisch eindringlich geschildert. Die Pointe dieser Schilderung heißt dann: „tamen illa omnia quae temporaliter ab eo gesta sunt, transierunt“. Selbst wenn alle diese Heilstaten Jesu zum Zwecke der Verkündigung schriftlich festgehalten sind, so gilt doch zu sehen: „in illis omnibus transiit Jesus“. – Was wollten diese opera transitoria bezwecken? Nichts anderes als ebenfalls die Aufmerksamkeit wecken. Und zu welchem Zwecke? Um die Ewigkeit begreifen zu lehren: „transeunte Christo, id est, *dispensante nobis temporalia sacramenta, quibus admoneamur ad aeterna capienda*.“* Obgleich die Wahrnehmung des Jesus *transiens* und seiner opera transitoria gegenüber der Erkenntnis seiner divinitas völlig zweitrangig ist, so bleiben diese doch für den Menschen der unumgängliche Weg, der zu dieser Einsicht führt. Der Glaube ent-

* Cornelius Mayer hat den Satz freundlicherweise für mich übersetzt: „Indem Christus vorübergehend in die Zeit eintrat, setzte er in seinem heilsgeschichtlichen Handeln (zugleich) zeitliche Zeichen des Heils, dank derer wir ermahnt werden, uns um die ewigen Dinge zu bemühen“.

zündet sich an ihnen, weil der Erkennende in seiner gegenwärtigen, beschränkten Erkenntnisfähigkeit zur Schau des Unsinnlichen erst über die sinnliche Erfahrung angeregt werden muss.“

2. Die Lehre *Luthers* stimmt in ihrem Ausgangspunkt mit derjenigen Augustins überein. Vgl. z.B. Bd. IV/1, S. 226ff. von Reinhold Seebergs Lehrbuch der Dogmengeschichte, wo es – mit Erwähnung der Zweinaturenlehre – heisst: „Wenn Luther das menschliche Wesen Jesu so lebhaft betont, so ist seine Absicht doch immer nur die, das Göttliche in ihm auf diesem Wege besonders anschaulich und wirksam hervortreten zu lassen. Ihn leitet dabei die feste Überzeugung, daß in dem geschichtlichen Wirken Jesu göttliche Kraft und göttliche Gaben in Wirkung treten. In dieser geschichtlichen Gestalt, und nur in ihr, wird Gott für uns wirklich. Darauf kommt es Luther an und nicht nur auf eine Wiederholung der Zweinaturenlehre. Dies ist es auch, was Luther mit dem ziemlich oft ausgesprochenen Gedanken meint, daß man die geschichtlichen Tatsachen in Jesu Leben nicht als Realitäten der Vergangenheit oder als „Chronikgeschichte“ betrachten solle, sondern als *res viventes, ut vivificent nos*. Es ist fortwirkend göttliche Kraft in ihnen wirksam, sodaß man bei ihrer Betrachtung ab *ipsis effectibus* zu der Erkenntnis der Gottheit Christi kommt (W 40, 2, 259).“

Literatur

Clement, Albert. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik. Text. Theologie. Dr. J. Butz, Musikverlag, Bonn 2017. ISBN 978-3-928412-24-7.

Dürr, Alfred. Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Mit ihren Texten. 2 Bände. dtv München 1985. ISBN 3-423-0-4431-4.

Mayer, Cornelius, Petrus. Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie Augustins. II. Teil: Die antimanichäische Epoche. Augustinus-Verlag Würzburg. 1974.

Meyer/Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. Wilhelm Fink Verlag München. 1987. ISBN 3-7705-2293-1.

Seeberg, Reinhold. Lehrbuch der Dogmengeschichte, Bd. IV, 1. A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl. 1933. Liz. Nachdruck von Benno Schwabe 1960.

Seils, M. „Zweinaturenlehre“, in: Bd. 12, Sp. 1530 des Historischen Wörterbuchs der Philosophie. Schwabe Verlag Basel. ISBN 3-7965-0115-X (für das Gesamtwerk).