

Bach meets Augustinus – Inkarnation und *dispensatio temporalis* in der A-Dur-Fuge von Teil I des *Wohltemperierten Klaviers**

Christian Overstolz

Vom 25. November bis zum 5. Dezember 2006 fanden in Würzburg die 38. Bachtage statt. Sie standen unter dem Motto *Bach meets Mozart*. Ich wurde von Cornelius Petrus Mayer, der mit mir die Liebe zur Musik und insbesondere zu Bach teilt, zu dieser Veranstaltung eingeladen. Es war gewissermassen die Gegeneinladung zu unserer Augustinusfeier in Basel und Arlesheim, die in der vorliegenden *Officina*-Nummer nochmals auflebt. Er umsorgte mich während der ganzen Zeit liebevoll als seinen Gast und ich durfte mit ihm zusammen, jeweils auf ausgesucht schönen Plätzen, eine ganze Reihe wunderbarer Konzerte besuchen. Mein Aufsatz schliesst an das Motto der genussreichen Würzburger Konzerte an, verlagert aber das Interesse auf die Beziehung von Bach zu *Augustinus*, was damit zusammenhängt, dass allmählich die Zeit naht, mein dem Augustinus-Forscher Cornelius P. Mayer gewidmetes Buch *Ein stilles Credo J. S. Bachs. Präludium und Fuge in A-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier I* in zweiter Auflage herauszubringen.

Der Titel *Bach meets Augustinus*, im Grunde bereits eine These, weist auf eine Frage hin: Gibt es in der A-Dur-Fuge Stellen, in denen Bach Augustinus 'trifft', auf ihn zugeht; gibt es Stellen, in denen die Augustinische Gedankenwelt bei Bach mehr als nur punktuell greifbar wird? Ich werde dieser Frage im Rahmen von Bachs Darstellung der Incarnatus-Aussage aus dem Glaubensbekenntnis nachgehen.¹ Die Frage ist bewusst provokativ gestellt. Kein Musikhistoriker wird sich bereitwillig auf sie einlassen wollen, denn in Bachs Bibliothek, deren Bücher wir von der bei der Erbteilung hergestellten Verteilliste (*specificatio*) noch leidlich gut kennen,² lässt sich keine einzige Schrift von oder über Augustinus nachweisen. Es gibt aber in unserer Fuge sehr ernsthafte *kompositorische* Anzeichen dafür, dass die Begegnung Bachs mit der Gedankenwelt Augustins keine flüchtige war. Wir werden sehen.

1. Fugenthema und Gegensatz

Das Thema der A-Dur-Fuge macht von aufsteigenden Quartern Gebrauch, bindet diese aber in einen Neunachteltakt ein, was ihnen die Strenge nimmt und dem Thema einen heiteren, fast tänzerischen Charakter gibt. Die Musikwissenschaft gibt ihm 13, 14 oder 15 Töne. Ich zeichne es, jedenfalls für seine ersten beiden Einsätze, mit 25 Tönen. Warum, wird sich später weisen.

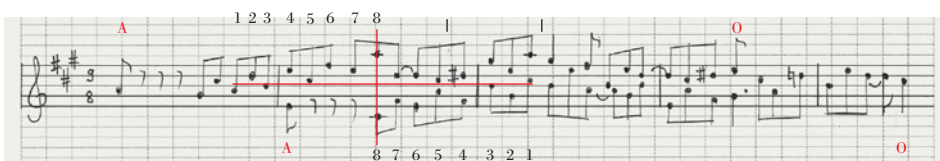


Abb. 1. Die ersten beiden Auftritte des Fugenthemas.

Auf die Zahlen, Buchstaben und das Kreuz wird noch zurückzukommen sein.

Ab Takt 23, mit auftaktigem Beginn, tritt eine kleinschrittige, flüssige Sechzehntelbewegung zum Thema hinzu. Wegen ihres andersartigen Charakters nennt man sie den Gegensatz. Anders als in manchen anderen Fugen Bachs hat der Gegensatz der A-Dur-Fuge eine sehr veränderliche Gestalt. Nur gerade bei den zwei ersten Auftritten kommt es zu einer Art von Paarbildung. Aber es ist ein Paar von ungleicher Länge. 46 Töne hat der Gegensatz bei seinem ersten, nur 40 Töne bei seinem zweiten Auftritt.

die schö-ne Do-ro-thee

Abb. 2. Die ersten beiden Auftritte des Gegensatzes.

2. Der Erstauftritt des Gegensatzes: eine Inkarnationsdarstellung

Durch manche Beobachtungen zum Skeptiker gegenüber konventionellen Analysen dieser Fuge geworden, begann ich nach einem möglicherweise verborgenen Sinn hinter den erstmals 46 Tönen des Gegensatzes zu suchen. Ich kam damit nicht weit. Nur soviel wurde klar: Die Bewegung baut sich auf einem Tongröppchen von sechs (nicht drei) Tönen auf, dessen vierter immer etwas betont ist. Betonung und Melodie hören sich an, als spräche jemand, zuerst ganz normal, dann immer exaltierter, so etwas wie: 'die schöne Dorothee', und am Schluss vielleicht: 'das schöne Kind'. Das war so ziemlich alles, was ich herausfinden konnte. Es ist bekanntlich schwer, im Heuhaufen eine Nadel zu finden. Wenn man nicht einmal weiss, wonach man im Heuhaufen suchen will und ob man überhaupt einen Heuhaufen vor sich hat, wird die Sache ausgesprochen prekär.

Ich versuchte darum, von der Zahl her an das trotz aller Misserfolge noch immer vermutete Rätsel heranzukommen.³ In der Bibel gibt es die Sechsendvierzig nur ein einziges Mal, dafür in einem einzigartigen Zusammenhang. Der Ausgangspunkt liegt in der 46-jährigen Bauzeit von Salomos Tempel (genauer: seinem 20/19 v.Chr. begonnenen Ausbau durch Herodes d.Gr.)⁴ und in der Jesus selbst bei seiner Kreuzigung noch vorgehaltenen Aussage, er werde ihn in drei Tagen wieder aufbauen. Joh 2, 19–22 berichtet darüber: «(19) Jesus antwortete und sprach zu ihnen: Brecht diesen Tempel ab und in drei Tagen will ich ihn aufrichten. (20) Da sprachen die Juden: Dieser Tempel ist in sechsundvierzig Jahren erbaut worden und du willst ihn in drei Tagen aufrichten? (21) Er aber redete von dem Tempel seines Leibes. (22) Als er nun auferstanden war von den Toten, dachten seine Jünger daran, daß er dies gesagt hatte, und glaubten der Schrift und dem Wort, das Jesus gesagt hatte.» Von dieser Bibelstelle aus ist die Sechsendvierzig zur *Inkarnationszahl* geworden. Den gar nicht einfachen Weg dazu hat Augustinus gewiesen.

Cornelius P. Mayer äussert sich dazu wie folgt⁵: «Da der Evangelist in Vers 21 den Tempel auf den Leib des Herrn hin interpretiert, deutet Augustin die Sechsendvierzig in einer eigenen *Quaestio, De annis quadraginta sex aedificati templi*, auf die Gestaltwerdung des Herrenleibes von der Empfängnis bis zur Geburt. Er weicht in seiner Auslegung vom herkömmlichen Modus insofern ab, als er in der Zerlegung der Sechsendvierzig sich nicht an der Arithmologie, sondern höchst wahrscheinlich an einem der medizinischen Handbücher orientiert, die ihm in reicher Auswahl zur Verfügung standen, und aus dem er die erforderlichen Daten entnehmen konnte. Wie er allerdings diese Daten handhabt, ist wieder höchst aufschlußreich. Indem er sich auf seine Gewährsleute beruft, addiert er sechs, neun, zwölf, zehn und acht Tage als Perioden, in denen der Embryo seine volle Gestalt entwickelt, also insgesamt fünfundvierzig Tage, denn sechsmal soviel, das sind zweihundertsiebenzig Tage, galten als Termin für eine normal verlaufende Schwangerschaft. Augustin fügt jedoch noch eine Eins hinzu, damit es sechsundvierzig werden, denn nur so gewinnt er die notwendige Endsumme von Zweihundertsechsend-siebenzig, die er brauchte, weil nach der Vorstellung seiner Zeit die Empfängnis Christi am gleichen Jahrestag geschah, an dem er starb, nämlich am 24. März. Von diesem Datum bis zum 24. Dezember zählt er genau zweihundertundsechsend-siebenzig Tage, also die sechsfache (intelligible!) Zahl der Zeitangabe für den Tempelbau. Die Evidenz der Zeichenhaftigkeit des Tempels auf den Leib Christi, das will er mit seiner Auslegung unterstreichen, ist sozusagen mathematisch nachweisbar, denn: *quot anni fuerunt in fabricatione templi, tot dies fuerunt in corporis Domini perfectione.*» Mit anderen Worten: Der Tempel, sollte er auf den Herrn vorausweisen, hatte gar keine andere Wahl, als 46 Jahre für seine Errichtung zu benötigen.

Mit dieser Anknüpfung an Augustinus ist unsere Frage nach dem Sinn unserer Tongruppe und der ganzen 46-tönigen Darstellung natürlich noch nicht gelöst. Ohr und Auge

haben aber eine Aufgabe bekommen. Lässt sich die aufkeimende Vermutung, wir hätten es mit einer *Inkarnationsdarstellung* zu tun, bestätigen? Wir hören genau hin und entdecken, hellhörig geworden, dass die Sechzehntelbewegung so vollkommen mit den vorangegangenen Abschlussnoten des Soprans verschmilzt, dass sich die Grenzen zwischen den beiden Stimmen unwillkürlich auflösen. Angelockt durch die *Macht der Tonleiter*, beginnen wir in den Sopran hineinzuhören, obwohl die Sechzehntelbewegung, formell gesehen, die Fortsetzung der unteren Stimme ist (in der Zeichnung weggelassen). Die im Vergleich zu den Sechzehnteln langen Notenwerte e-a-gis-a im Sopran von Takt 22/23 tragen viel zu diesem die Stimmengrenze überbrückenden Hörvorgang bei.



Abb. 3. Die dem vermuteten Inkarnationsmotiv vorgelagerten Töne.

Vorgelagert: e – a – gis —
 fis-e-d-cis-d-e
 (Inkarnationsmotiv)

Und nun, nach öfterem Hinhören und Nachdenken, werden wir gewahr, dass das nach rückwärts bis zum *gis* verlängerte Motiv ein Geistmotiv sein muss. Wir können dieser Quinte in den Formen e-d-cis-h-a-h-cis und h-a-gis-fis-e-fis-gis u.a. in den Takten 49 und 50 der Fuge begegnen und werden diese Taktzahlen vielleicht schon mit Pfingsten (griech. *πεντηκοστή* für den fünfzigsten Tag nach Ostern, latinisiert *pentecoste*, frz. *pentecôte*) und der Pfingsten vorangehenden Spanne von sieben Wochen oder 49 Tagen assoziieren. In den Takten 7 (mit auftaktigem Beginn) und 8 des *Präludiums* begegnet diese Quinte in einer langgezogenen Form von g bis hinunter nach cis, begleitet von einer zweiten Quinte, die mit e beginnt, aber nicht zu Ende geführt wird. Sie ist auf Dreiergrüppchen aufgeteilt, die durch Pausen voneinander abgetrennt sind und durch Vorhaltbildungen (x) zum Atmen gebracht werden (Seufzermotive). Was wir im Präludium hören, ist deshalb atmender Geist (*πνεῦμα*, *spiritus*), ist Himmelswind, wie Bach den Geist in der Pfingstkantate nennt (*Erschallet, ihr Lieder*, BWV 172). Die Stelle im Präludium hat eine Zwillingssstelle im Orgelwerk Bachs. Sie ist in der grossartigen *Fantasia super «Komm, Heiliger Geist»*, in der wir dieses Atmen in den Zwischenspielen hören können, einmal gerade wieder in den Takten 49 und 50. Damit können wir wohl die Töne gis-fis-e-d-cis-d-e in unserer Komposition (nicht allgemein) als Geistquinte fixieren.

Präludium



Abb. 4. Der Himmelswind in unserem Präludium und in der *Fantasia super «Komm, Heiliger Geist»*, BWV 651.

Fantasia



Wir lassen uns zum nächsten Ton zurückführen, wodurch sich die Sexte a-gis-fis-e-d-cis-d-e ergibt. Bach braucht diese traditionelle Sexte sehr gern, sei es mit, sei es ohne den kleinen Wiederanstieg am Schluss, wenn er den Gedanken des Niedersteigens Christi vom Himmel ausdrücken will. Ein wichtiger Beleg dafür ist der Canone all'ottava über das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her* aus dem Orgelwerk, wo diese textausmalende Sexte schon gehäuft auftritt, noch ehe das Lied mit dem Canto fermo im Pedal beginnt. Es liessen sich viele weitere Beispiele für Bachs Gebrauch der Sexte mit dieser Sinnggebung anführen (in meinem Buch erwähne ich etwa ein Dutzend).⁶ Ein sehr hübsches, das ich mit Augustinus und Cornelius P. Mayer in Beziehung bringen kann, ist die Untermalung mit Himmelssexten, die Bach im Orgelbüchlein dem Choral *Christe, du Lamm Gottes*, BWV 619, gegeben hat. Diese Himmelssexten sind praktisch die gleichen wie im oben genannten Kanon, denn es ist nicht ein blökendes Schaf darzustellen, sondern das Lamm, das aus dem Himmel heruntersteigt, um die Menschen zu erlösen. Vgl. dazu Cornelius P. Mayer⁷: «Dieses *intellegere* ist für das Heil entscheidend. Die *patres intelligentes* – das ist Augustins feste Überzeugung – vermochten eben zwischen einem Schaf als solchen und einem Schaf als *figura Christi* ... zu unterscheiden.»

Vom Himmel hoch

The image shows a musical score for the organ piece 'Vom Himmel hoch'. It consists of three systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) playing a complex texture. The second system shows the right hand and left hand playing a similar texture. The third system shows the right hand and left hand playing a simpler texture. The score includes a pedal line (bass clef) and a 'Canto fermo' section (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8.

Abb. 5. Die *Vom-Himmel-hoch*-Sexte in zwei Beispielen aus dem Orgelwerk.

Beidemale sind die Sexten so zusammengebunden, dass sie sich zu einer Oktave zusammenfügen.

Christe, du Lamm Gottes

The image shows a musical score for the organ piece 'Christe, du Lamm Gottes'. It consists of three systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) playing a complex texture. The second system shows the right hand and left hand playing a similar texture. The third system shows the right hand and left hand playing a simpler texture. The score includes a pedal line (bass clef) and a 'Choralbeginn' section (bass clef). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/2.

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

Magnificat

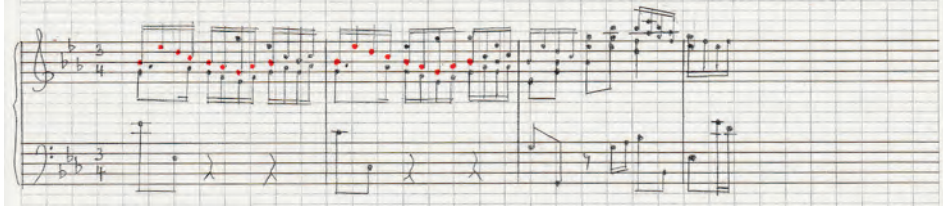


Abb. 6. Maria nach Lk 1, 46: *Magnificat anima mea Dominum*, 1. Satz aus dem *Magnificat*, ältere Fassung: Es-Dur, BWV 243a.

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

Wir sehen: Mit der Ausweitung der Inkarnationstöne in einen *Himmelsopran* hinein – schon die Inkarnationstöne sind nämlich *Soprantöne*, wenn auch gewöhnliche⁸ – komplettiert sich das Sechsergrüppchen des *et incarnatus est* zur vollen Aussage des *Symbolum Nicenum* über die Inkarnation: *Et descendit de caelis – et incarnatus est – de Spiritu Sancto⁹ – ex Maria virgine*. Das *Grundmotiv* der vom Tempel auf Christus vorausweisenden 46 Töne hat somit für jede Zusatzaussage eine musikalische Bestätigung bekommen. Nur gerade die Grundaussage selber ist nicht direkt durch ein Stückchen Musik abgedeckt. Aber jetzt, wo wir wissen, dass diese sechs Noten die Inkarnation, und zwar ganz konkret das *et incarnatus est* bedeuten müssen, wird diese Grundaussage selber zu Musik. Wenn wir nämlich diese Worte *sprechen* und, wie das ganz normal ist, für das *et* auf einer mittleren Höhe beginnen, wird danach die Stimme bestimmt weder ansteigen noch die Höhe beibehalten, sondern fallen. Sie wird fallen bis zur betonten Silbe *na* von *incarnatus* und danach wieder bis zum *est* ansteigen. Die Musik ergibt sich also aus der Sprache selbst, ist Sprechgesang (und natürlich ein vernünftigerer als 'die schöne Dorothee'). Die siebenfache Wiederholung (*sacer septenarius*): *et incarnatus est, et incarnatus est, et incarnatus est* usw. entspricht der Heiligkeit der Aussage, die sich bis in den Johannesprolog (Joh 1, 14) zurückverfolgen lässt. Dazu erklingt im Bass ab Takt 23 ein Fugenthema, das bestimmt nicht mehr dem *Alten Testament* zuzuordnen ist¹⁰ und daher mit seinem Einzelton a und den drei (trinitarischen) Pausen nichts anderes als ein dessen Gottheit herausstellendes Christusthema sein kann. Es bringt zum Ausdruck, dass Christus durch die Annahme der Menschengestalt (die gleichzeitig ertönenden Inkarnationssechzehntel) seine Göttlichkeit nicht verlor (Augustinus: *adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem, Contra Felicem Manicheum libri duo* 2, 9). Die *Incaratus-Sechzehntel* beginnen – ein weiteres Beispiel Bachschen Zahlensinns – an der Schwelle zu Takt 23, verbinden daher die 22 der hebräischen mit der 23 der lateinischen (christlichen) Geisteswelt.¹¹

Mit einer Phantasie und Folgerichtigkeit ohnegleichen hat Bach die überaus schwierige Aufgabe gemeistert, dem *et incarnatus est* mitsamt allen seinen Zusätzen ein musikalisches Gewand zu geben und gleichzeitig über die Zahl 46 eine Verbindung zum Tempelbau und zum Tempel zu schaffen. Er muss mit seiner Leistung zufrieden gewesen sein, sonst hätte er nicht ein Jahr später das Marienmotiv, in dem alle Aussagen zum *et incarnatus est* enthalten sind, zum Ausgangspunkt des *Magnificat* gemacht. Wir dürfen aber nicht an diesem gewiss wunderschönen Ergebnis hängen bleiben. Denn ein Blick zurück zum Fugenthema zeigt,

dass Bach theologisch noch viel weiter gedacht hat. Wenn wir nämlich die beiden ersten Themeneinsätze unserer Fuge betrachten und es wagen, sie entgegen aller Musiktheorie als *zwei aufeinander bezogene* 25-tönige Grossthemen zu verstehen,¹² dann können wir erkennen, dass das die Fuge eröffnende Thema – ein trinitarisch aufgebautes Gottesthema¹³ – in seinem Geistteil bereits die Inkarnationstöne in sich trägt. Die Inkarnation von Jesus Christus ist nach diesen Noten bereits im trinitarischen Gottesthema angelegt, wir erkennen in ihnen den Heilsplan Gottes.¹⁴

3. Die Vorwegnahme des Gegensatzes im Gottesthema der Fuge als *dispensatio temporalis* im Sinne Augustins

Dass der Gegensatz einer Fuge bereits tongenau¹⁵ im Fugenthema schlummert, ist eine Eigenheit der A-Dur-Fuge, zu der es wohl keine Parallele gibt. Sie erklärt sich in unserem Fall aber leicht durch den Umstand, dass der Gegensatz die Inkarnation ausdrückt und dass die Inkarnation bereits vor aller Zeit im Himmel beschlossen wurde. Damit ist der Gedanke der *dispensatio temporalis* angesprochen. Das die Fuge eröffnende, enggeführte Themenpaar ist ganz auf die *Beziehung Vater/Sohn* eingestellt: Der erste Ton des Christusthemas fällt mit dem 7. Gotteston (*sacer septenarius*) zusammen. Die beiden Töne sind miteinander durch das Intervall der Oktave verbunden und ergeben daher einen vollkommenen Gleichklang – den *unisonus* –, nach Werckmeister das Intervall für das Verhältnis Vater/Sohn.¹⁶ Vor allem aber: Die Noten des Sohnes ergeben sich *von selbst* durch eine kreuzweise Verspiegelung¹⁷ aus den Noten des Vaters (s. Abb. 1), worin sich das *genitus, non factus* und auch das *consubstantialis* des Glaubensbekenntnisses ausdrückt. Und schliesslich dies: Wie schon das Vaterthema ist auch das Christusthema in seiner Länge auf 25 Töne abgestimmt, was es zu einem A+O-Thema macht. Als Antwort auf das erste Thema beginnt es nicht mit A, sondern mit E (Christus als Comes!), dann folgt, nach trinitarischer Pause (die drei Achtel), ein ganzes Alphabet zu 24 Buchstaben, der erste Ton nochmals mitgezählt.¹⁸ Das Christusthema wird daher durch die Selbstaussage des Sohnes in Off 22, 13 getragen: «Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte, der *Anfang* und das *Ende*.» Damit entsteht ein denkbar enger Anschluss zum Beginn des Johannesprologs, der noch weiter in das Christusthema hineinführt: «Im *Anfang* war das *Wort* [unser Christusthema] und das *Wort* war bei Gott [Verbindungen zum Gottesthema] und Gott war das *Wort* [Einzelton + Dreifachpause des Christusthemas].»

Von so weit her, aus dem *Geistteil des Gottesthemas* selber, stammen die Inkarnationstöne, die, von Bach zutreffend in die sechste Zeit gesetzt,¹⁹ mit ihrem Kommen aus dem Himmel auf ihre göttliche Genese zurückweisen, und endgültig in den göttlichen Bereich werden sie *zurückführen*, wenn sie am *Ende* der Fuge in den Takten 52 und 53 das Wiederkommen Jesu Christi, nun als Weltenrichter, schildern (Abb. 7 und 8).

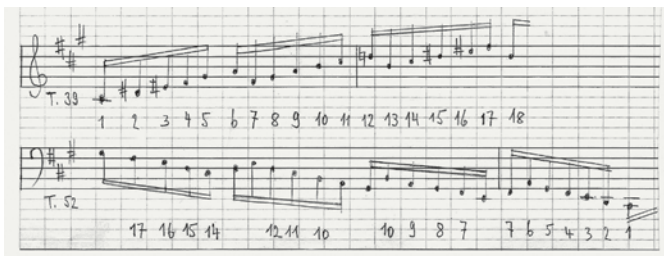


Abb. 7. Der Wiederkommende als Antitheton (ἀντίθετον) zum in den Himmel Gefahrenen.

Apg 1, 11: Dieser Jesus, der von euch weg gen Himmel aufgenommen wurde, wird so wiederkommen, wie ihr ihn habt gen Himmel fahren sehen.

Oben: Himmelfahrt. Unten: Wiederkunft (Parusie). Der in der unteren Zeile gezeigte, recht freie Krebs bekommt seinen Sinn, wenn man ihn als Antitheton versteht: als Gegenstück zum in den Himmel Gefahrenen von T. 39f.

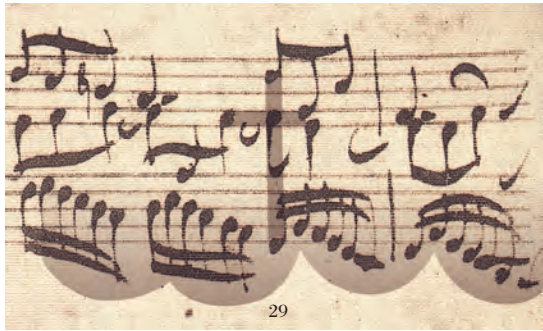


Abb. 8. Die Wiederkunft des Inkarnierten als Weltenrichter.

Herabkommen des Menschensohns in vier Kaskaden zu sechs Tönen, jedesmal mit der Geistquinte, die zweimal zur <Vom-Himmel-hoch>-Sexte erweitert ist. Dies heisst zum einen, dass bei diesem Kommen Christus als Geist (nicht mehr als Fleisch) kommen wird, lässt darin aber auch nochmals das Inkarnationsmotiv (vgl. T. 22/23: *fi-s-e-d-cis-d-e!*) anklingen, geht es doch trotzdem auch um eine Wiederkunft (Symbolum Nicenum: «*iterum*» *venturus est*). Zum andern sind in den Geistquinten auch die vier Winde mitverstanden, aus denen die überallhin verstreuten Auserwählten versammelt werden. Die Wolken, in oder auf denen Christus erscheint, dürften im Auf und Ab der Tonleiterfragmente zu sehen sein. Das markanteste Merkmal aber ist das kunstvolle aufrechtstehende Kreuz, das über der Mitte entsprechend Matthäus 24, 30 (nur nach ihm) «am Himmel erscheint» und sich über alle drei Stimmen erstreckt. Es steht für das «*iudicare*» und ist über dem 29. Ton der ganzen Bassbewegung errichtet, zahlensymbolisch über dem Punkt SDG: *Soli Deo Gloria*, denn der Weltenrichter wird diesmal, jedenfalls nach den Synoptikern (Mt 24, 30; Mk 13, 26; Lk 21, 27), «*cum gloria*» erscheinen, nicht in Bescheidenheit wie bei seiner Geburt in Bethlehem.²⁰

Die 46 Töne des *et incarnatus est* ertönen in Takt 22/23 also nicht unvermittelt, sondern sind Teil des weiten Gedankens der *dispensatio temporalis*,²¹ wie Augustinus dieses von allem Anfang an geplante Eingreifen Gottes nennt, welches das ewige Wort, das Wort des Schöpfers, durch das die Schöpfung geworden ist, zur *Erlösung der Menschen* aus der Sünde in die Zeitlichkeit eintreten und in einem Akt beispielloser Demut Menschengestalt annehmen lässt. Vgl. dazu Karl-Heinz Schwarte²²: «*Inkarnation und Erdenleben Christi als dispensatio temporalis*. – In *uera rel.* hatte Augustinus die Inkarnation als einen einzelnen Teil des sowohl in Wesen als in Wirkung innerzeitlichen Heilshandelns Gottes ausgelegt. Später rückt er die Inkarnation in den Mittelpunkt der göttlichen *d.t.* (*f. et symb.* 8). Sie umschließt nun zwei kohärente Akte, zum einen den überzeitlichen Willen Gottes, in Zeit und Menschenwelt einzugreifen, zum anderen die Realisierung dieses Willens im zeitlichen Vorgang der Inkarnation. ... Die Inkarnation eröffnet mithin die zeitliche Dimension der überzeitlich geplanten *d.t.* Diese Auffassung der *d.t.* als Wirken der Trinität in die Zeitlichkeit hinein stellte mit besonderer Dringlichkeit die Frage nach der Präsenz des dreifaltigen Gottes bei der Inkarnation und im Inkarnierten.»

Für unsere Frage, ob sich Bach mit Augustinus 'getroffen' habe, ergibt sich aus dem *Erstaufttritt* des Inkarnationsmotivs und seiner Vorausnahme im die Fuge eröffnenden Gottesthema eine erste, noch auf das Faktische beschränkte Antwort: Bachs Darstellung stimmt auffällig mit einem Grundzug des Augustinischen Denkens überein, das die Inkarnation nicht als ein isoliertes Geschehen sieht, sondern sie in den grösseren Zusammenhang der *dispensatio temporalis* stellt. Das ist gewiss schon sehr viel, aber von einem 'Treffen Bachs mit Augustinus' kann doch wohl nur die Rede sein, wenn nachgewiesen werden kann, dass Bach dieses Denken als Denken *Augustins* wahrgenommen und in seine Musik umgesetzt hat. Nun ist aber die hinter der Vorstellung der *dispensatio temporalis* stehende Theologie nicht Augustinisches Sondergut, sondern entspricht durchaus dem allgemeinen, aus der Bibel abgeleiteten Denken der Kirche seiner Zeit. Spezifisch Augustinisch ist nur, aber auch *immerhin* die tiefgründige Deutung der Sechsendvierzig, die aus der Bauzeit des Tempels die weitherum bekannte Inkarnationszahl gemacht hat, ohne die Bach seine Fuge nicht so hätte komponieren können, wie er sie komponiert hat. Ihre Benützung durch Bach, der

ihr mit der Länge seiner Inkarnationsdarstellung (46 Töne) gesanglichen Ausdruck gibt und ihren melodischen *Kern* (6 Töne) schon im Gottesthema vorausnimmt und diesen, abgestimmt auf den Text des *Symbolum Nicenum*, auf 9 Töne verlängert, beweist, dass er Augustins Ableitung der Sechsendvierzig als Inkarnationszahl gekannt hat und dass ihm die Idee der *dispensatio temporalis* nicht fremd war. Aus welcher *Quelle* ihm dieses zu Gemeingut gewordene Wissen zugeflossen ist, lässt sich aber nicht mit Bestimmtheit sagen. Die gedrängte Darstellung und wichtige weitere Übereinstimmungen mit Augustinus sprechen aber, wie ich meine, doch wohl für eine weitgehende, wenn nicht völlige Vertrautheit Bachs mit dem Inkarnationsdenken Augustins (vgl. auch die nächsten Abschnitte).

4. Der Zweitauftritt des Gegensatzes als Verbindung zwischen dem am Kreuze Hängenden und dem Auferstehenden

Der Zweitauftritt des Gegensatzes mit seinen nur vierzig Tönen (Abb. 2) will vorerst nicht so recht einleuchten. Über die ganze Fuge gesehen, kommt es nicht zu einem festen Sechzehntelkontrapunkt, obwohl gerade der zweite Auftritt eine solche Absicht anzukündigen scheint. Aber auch schon *er* ist unvollkommen durchgeführt, indem er gegenüber dem Erstauftritt um eine Sechsergruppe verkürzt ist. Musikalisch gesehen ist dies alles eher eigenartig und nicht ganz im Lot. Und theologisch? Nachdem wir gesehen haben, wie schön das siebenmalige Erklingen des *et incarnatus est* zusammen mit den vier verbleibenden Einzeltönen auf die Inkarnationszahl 46 abgestimmt ist, verwundert es doch sehr, wie die Melodie nun plötzlich mit einer *Vierzig vorliebnehmen* muss, als wäre die Zahlensymbolik ausgeschaltet. Nur *Eines* ist an diesem Vermeiden der musikalisch wünschbaren zweiten Sechsendvierzig ganz gut verständlich: Die Inkarnation ist theologisch ein einmaliger und unwiederholbarer Vorgang und dies sollte sich auch in der Komposition niederschlagen. Eine zweite Sechsendvierzig war daher zu vermeiden. Dennoch macht das Auswechseln der Sechsendvierzig gegen eine andere Zahl nur dann Sinn, wenn auch die neue Zahl mit der Inkarnation, die auch sie – zwar nur *sechsmal* – singt, in engstem Zusammenhang steht. Gibt es denn diese Zahl? Es gibt sie tatsächlich und es ist genau die *Vierzig*, über die sich, wie schon über die Sechsendvierzig, Augustinus ausführlich äussert.

In seiner Charakterisierung der Zahl Vierzig weist Cornelius Mayer auf den weiten Gedankenbogen hin, den Augustin über die Vierzig, die Inkarnation und die *dispensatio temporalis* spannt.²³ Ich gebe diesen Text nachstehend wieder, ergänzt um eine dort befindliche Anmerkung mit einem längeren lateinischen Augustinus-Zitat, das für dessen Zahlendenken aufschlussreich ist und das Cornelius Mayer lebenswürdigerweise eigens für diesen Aufsatz übersetzt hat.

«Die *Vierzig*: Wegen des die Vielfalt und die Veränderung versinnbildenden Faktors Vier ist sie die klassische Zahl der Vergänglichkeit und in diesem Sinn Symbol der in der Inkarnation gipfelnden *dispensatio temporalis*. Stets bringt sie eine gewisse Dürftigkeit zum Ausdruck, was die Bibel durch das vierzigtägige Fasten hervorragender Gestalten, vor allem des Herrn gleichsam bestätigt.» In der Anmerkung führt Mayer weiter aus: «Die Verflechtung der *dispensatio temporalis* mit der Vier und der Vierzig wird von Augustin nirgends so gründlich erörtert wie in *divers. Quaest. LVII, 2, PL 40, 40: si autem quaternarius numerus recte corpus significat ... dispensationem temporalem ... insinuans* («Wenn aber die Zahl Vier zu Recht den Leib wegen der vier wohlbekanntesten Grundstoffe, aus denen er besteht, nämlich dem Trockenem, dem Feuchten, dem Kalten und dem Warmen, versinnbildlicht (*significat*) und weil die Ausdehnung vom Punkt zur Länge, von der Länge zur Breite, von der Breite zur Höhe das Ganze des Leibes ausmacht, was wiederum in der Vierzahl enthalten ist, deshalb wird (auch) unter der Zahl Vierzig nicht zu Unrecht die Heilsökonomie versinnbildlicht, die zu unserem Heil geschehen ist, als der Herr sich würdigte, einen Leib anzunehmen und sichtbar den Menschen zu erscheinen. – Eins und zwei und drei und vier versinnbildlichen nämlich den Schöpfer und die Schöpfung; multipliziert mit vier, das will sagen, durch den Leib zeitlich dargestellt, ergibt vierzig. – Denn die Vier unterscheidet sich von dem Viermal darin, dass die Vier einen Zustand, das Viermal (hingegen) eine Bewegung kennzeichnet. – Wie sich also die Vier auf den Leib, so bezieht sich das Viermal auf die Zeit, was sich auf das leibhaft und in der Zeit

geschehene Mysterium (der Menschwerdung Christi) bezieht, das deretwillen geschehen ist, die in Liebe zu den Leibern verstrickt und dem Zeitlichen ergeben waren. – So dürfte, wie gesagt, die Zahl Vierzig nicht ohne Grund die Heilsökonomie als solche versinnbildlichen. – Und vielleicht geschah es deshalb, dass der Herr vierzig Tage fastete, womit er auf den Mangel hinwies, der durch die Unruhe der Leiber wie der Zeiten verläuft. Und (auch) nach seiner Auferstehung verbrachte er vierzig Tage mit den Jüngern, wodurch er ihnen, wie ich glaube, sein Handeln in der Zeit, das er zu unserem Heil vollbrachte, verständlich machte.»)

So fremdartig sich das heute anhören mag, so zeigt es doch, dass Bachs Verkürzung des Gegensatzes einen Augustinischen Hintergrund hat und unsere anfängliche Verwunderung über diese Reduktion der Tonanzahl nicht am Platz war.

Auf prachtvolle Weise umgibt Bach das 40-tönige Motiv des verkürzten Gegensatzes mit einem Doppelbild, dessen erster Teil den am Kreuz Hängenden und dessen zweiter Teil – mit denselben Noten, aber in ganz anderer Anordnung! – den *Auferstandenen* zeigt. Um dies zu sehen, müssen wir auf das Faksimile von Bachs Noten zurückgreifen. Es ist in Abb. 9 gezeigt.

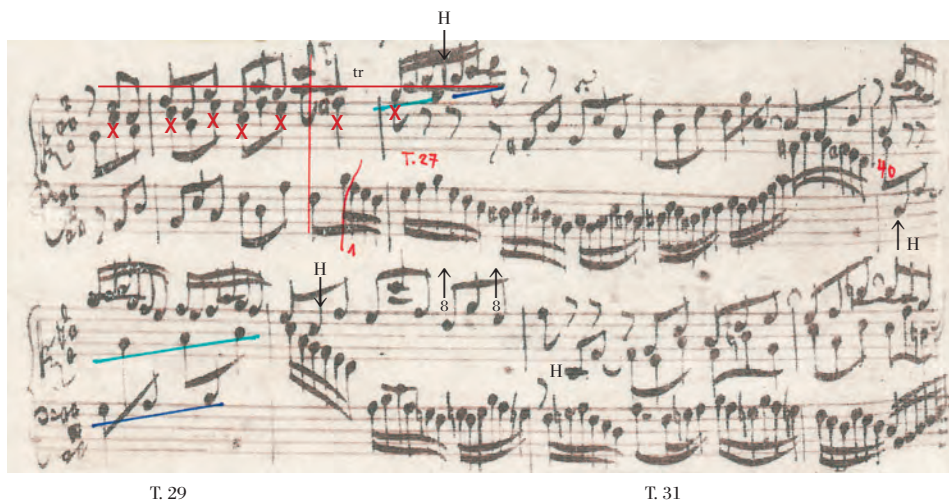


Abb. 9. Der Crucifixus und der Auferstehende in Bachs Originalnoten.

In den Abb. 9 und 10 bedeutet H die rechte Hand Gottes

Der Stamm des Crucifixuskreuzes wird durch die Noten *a-fis-fis* gebildet. Auf diese Höhe muss (der Mensch) Jesus bzw. seine drei Themen (Geist, Seele, Leib, er aus musikalischen Gründen ein Achtel später) ansteigen, um am Kreuz «erhöht» zu werden (d.h. zu sterben: Joh 12, 32.33). Der Querbalken, der mit dem Achtel (*cis*) von T. 25 beginnt²⁴, wird durch die Notenlinie *fis* gebildet (rot gezeichnet, sieht wegen des Diskantschlüssels aus wie eine *a*-Linie). Das Haupt Christi wird durch die Note *a* dargestellt. Die Hand Gottes²⁵, in die Christus nach Lk 23,46 seinen Geist befohlen hat (angekreuzte Noten), sitzt im Zentrum der in den Himmel ansteigenden Geistquinte *e – h* und bewirkt, dass die Bewegung ihre sieben Töne erhält (sacer septenarius). Dass ihr erster Ton mit dem Tod Christi zusammenfällt, ergibt sich aus dem Ende des trillo, dessen Funkeln für das Leuchten Christi stand.²⁶

Im Bass erkennen wir die 40 Töne des Zweitauftritts des Gegensatzes. Sie verbinden die beiden Darstellungen zu einer Einheit. Die Vergänglichkeitssymbolik der Vierzig und die Lage zwischen Kreuzestod und Auferstehung legen es nahe, die Noten auf den im Grabe ruhenden Christus zu deuten.

Direkt auf die Darstellung dieser 40 Töne folgt in T. 29, gemäss Apg 2,33 durch Gottes rechte Hand eingeleitet, in sehr auffälliger Verteilung auf ‚zwei Stockwerke‘ die durch drei Sextensprünge charakterisierte Auferstehungsfigur. Sie wiederholt sich im Sopran des nächsten Taktes, wobei aber die Noten *h* und *cis* wegen der beschränkten Klaviatur der alten Instrumente um eine Oktave nach unten versetzt sind.²⁷ Wir müssen sie uns daher eine Oktave höher vorstellen.

Die Takte 29 und 30 sind die Ostertakte. Ihnen folgt in den Takten 31 und 32, in den Noten noch fast komplett sichtbar, das Thronen Christi zur rechten Hand Gottes. Die Gottesnoten

lauten: a (Hand Gottes) -d-cis-fis-d-g-e-a-fis-h-a-d-g-fis-e-fis. Das enggeführte Christusthema beginnt ein Achtel früher, d.h. links von der Hand Gottes, was richtig ist, weil wir seitenverkehrt sehen. Beginnend mit dem Posaunenmotiv fis-g-a-fis-e-d-a!! wird dazu im Bass das Thronen (erhöhtes Sitzen) Christi gezeichnet. (Ausführlich: Ein stilles Credo, S. 75-79, insb. S. 76).

Durch mannigfache Vertauschungen der sich gleich bleibenden Noten lässt Bach, wie in der nächsten Abbildung gezeigt, aus dem Bild des Gekreuzigten ein Auferstehungsbild hervorgehen. Den Weg zu finden, ist nur mit grossem Aufwand und etwas Glück und dank dem Faksimile möglich.

Abb. 10. Vom Crucifixus zum Auferstehungs-Christus, Bachs Umgruppierung der gleichen Noten (nun im Sopranschlüssel dargestellt).

Die Noten des Crucifixus über dem grünen Balken links werden unten zu den Noten über dem grünen Balken rechts. Die Noten des Crucifixus über dem blauen Balken rechts werden unten zu den Noten über dem blauen Balken links, dabei werden die hellblauen und die dunkelblauen Töne auseinander gerissen und gewissermassen auf ‚zwei Stockwerke‘ verteilt (im Faksimile sehr gut sichtbar). Das rot eingetragene Kreuz hat oben normale, unten abgekippte, schräge Lage, die ihm seine Chi-ähnliche, auf die Auferstehung abgestimmte Gestalt gibt. Die äusseren Teile des Querbalkens sind zum schräg ansteigenden Längsbalken geworden. Die einander entsprechenden Noten der ‚Mitte‘, die den neuen Querbalken ergeben, sind nummeriert. Note 3, oben Haupt des Gekreuzigten, ist unten Zentrum der Darstellung. Die drei Noten des Längsbalkens sind unten auf dem Querbalken wieder zu finden.

Die beiden Bilder sind sehr eindrücklich: Mit zwingender Logik geht das zweite aus dem ersten hervor. Bei einigem Nachdenken erkennen wir dreierlei: 1. Christus, der zum Kreuz ansteigt, am Kreuz stirbt und dessen Geist vom Vater in den Himmel geleitet wird; 2. Christus, der mit Hilfe der rechten Hand Gottes aufersteht; 3. den Leib (corpus) Christi, der sich der gleiche bleibt, ob es um seinen Tod oder seine Auferstehung geht: denn *keine einzige Note ist verändert*, sie sind nur anders angeordnet. Damit stehen wir aber bei den bekannten seminatur-surget-Aussagen von Paulus im ersten Korintherbrief 15, 42-44. Die für das Verständnis unserer Fuge wichtigste ist die letzte: *Seminatur corpus animale, surget corpus spiritale*. Es wird gesät ein sinnhafter (andere: natürlicher) Leib und wird auferstehen ein geistiger (andere: geistlicher) Leib. Der Leib bleibt sich gleich, wie bei Paulus, so bei Bach. Doch welcher Unterschied vom einen zum andern Leib!²⁸

Bach zeichnet die Auferstehung Christi mit zwei Kurzthemen, das erste in A-, das zweite in D-Dur. Beide Kurzthemen sind durch ihre drei Sextenschritte gekennzeichnet, die an die Stelle der Quartan des Normalthemas treten. Bei beiden ist der erste Ton nicht durch die drei Sechzehntelpausen vom Rest des Themas abgesetzt. Das Göttlichkeitsmerkmal wäre fehl am Platz: Denn es ist der Mensch Jesus Christus, der aufersteht und in der Auferstehung sein menschliches Wesen ablegt. Beide Kurzthemen haben acht Töne (Auferstehungszahl): a-gis-e-a-fis-h-gis-a bzw. d-cis-a-d-h-e-cis-d. Die Auferstehungsthemen sind *Christusthemen*.²⁹ Die Hand Gottes ist ihnen vorangestellt.

Ist das alles wirklich Bach oder ist der Interpret etwa das Opfer seiner überschüssenden Phantasie geworden? Die Antwort gebe das aus der österlichen Liturgie abgeleitete Halleluja, das, zu einer grossartigen Sequenz gesteigert, aber bisher nicht entdeckt, unmittelbar an die Christusstimme in Takt 32 anschliesst (Abb. 11).³⁰ Eine ganz ähnliche, *gesungene* Halleluja-Sequenz findet sich schon in den Takten 85ff. von Satz 6 (Vers 5) der Kantate *Christ lag in Todes Banden*, BWV 4, die Bach um 1707/1708, komponiert haben dürfte.

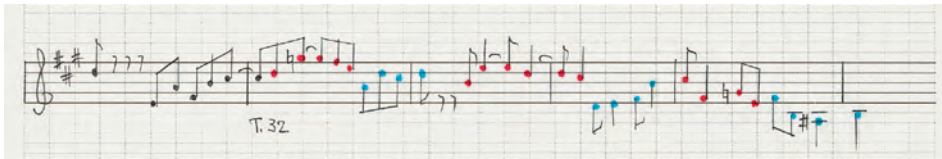


Abb. 11. Das österliche Halleluja.

halleluja! halleluja! halleluja! halleluja! halleluja!
halleluja!

Grundform dieses Halleluja im *Liber usualis*, S. 780, unter *Officium et Missa in die Paschae*.

5. Der Gekreuzigte im Allerheiligsten des Tempels

Hat der Tempel bisher über seine Bauzeit von 46 Jahren dem Gegensatz seine 46 *Inkarnationssteine* gegeben, so stellt ihn Bach ab *Takt 46* mit seinen drei Räumen: dem Vorraum (Takt 46), dem Heiligen (Takt 47) und dem Allerheiligsten (Takt 48), selber dar. Dass dieser Tempel eine christliche Ausprägung erhalten wird, ist demnach zu erwarten. Unsere Erwartung wird nicht enttäuscht. Denn neben manch anderem, das ich hier aus Raumgründen nicht aufzeigen kann, kommt in dieser Anordnung das Allerheiligste, das nur einmal im Jahr vom Hohenpriester betreten werden durfte, genau in Takt 48 zu liegen. Die Zahl 48 ist aber die von Bach häufig benützte Zahl für INRI, d.h. für *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (9 + 13 + 17 + 9 nach dem von Bach gebrauchten Zahlenalphabet). Und was sehen wir in diesem Takt? Es ist genau der *wahre* Hohepriester, der gekreuzigte König der Juden, der im Allerheiligsten des in den christlichsten Farben gezeichneten jüdischen Tempels verborgen ist. Um ihn zu sehen, müssen wir es freilich wagen, den Vorhang (Taktstrich) vor dem Allerheiligsten wegzuziehen.

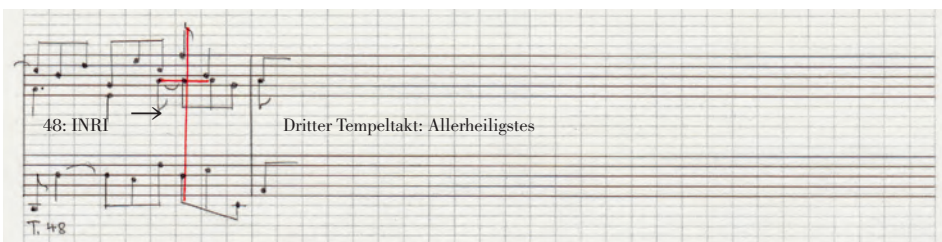


Abb. 12. Der INRI im INRI-Takt des Tempels.

Durch das Wegziehen des Vorhangs (Taktstrich vor Takt 48) wird der Blick auf den Gekreuzigten frei.

Und wieder sind wir bei Augustinus, der in seinen *Enarrationes in Psalmos* (Psalmenaussagen) nicht nur selber den Bogen vom Hohenpriester (*figura Christi*) zu Christus schlägt, sondern diese Interpretation geradezu einfordert, indem er den Vorhang vor dem Allerheiligsten wegzuziehen heisst. Cornelius P. Mayer schreibt zu *figura*³¹: «*En. Ps. 64, 6* zeigt mustergültig diese christozentrische Interpretation. Darin ist vom Hohepriester die Rede, der allein befugt war, in das mit einem Vorhang verhüllte Heiligtum einzutreten. Nach Augustinus erfordert das Gesagte ein *bene intellegere*. Christus sei der Hohepriester, *in cuius rei figura, in illo primo populo et in illo primo templo, unus sacerdos intrabat in sancta sanctorum*. Menschen, die eine figürliche Auslegung dieser Texte nicht akzeptierten, glichen den verstockten Juden, auf deren Herzen immer noch ein *uelamen* liege, wenn das Gesetz gelesen werde (2Cor 3, 15). So sei unter dem *uelamen* selbst eine *figura* zu sehen, die auf das *bene intellegere* abziele. *ibi uelamen figura est; sed tolletur figura, et apparebit ueritas (en. Ps. 64, 6)*. Die Beseitigung jenes *uelamen* vollziehe sich in Herstellung des Christusbezuges des Gesetzes: *audi apostolum: cum autem transieris ad dominum, auferetur uelamen (2Cor 3, 16)*.»

Die Übereinstimmung von Bach mit Augustinus ist frappant. Ich hätte es, obwohl es an sich naheliegend ist, kaum gewagt, Bachs Noten aus eigener Kompetenz im Sinne des INRI zu sehen und zu deuten. Scheu vor solch weitreichenden Schlüssen ist wohl angebracht, zumal hier die religiöse Toleranz tangiert wird. Dass Bach mit seinem Kreuz im 'INRI-Takt' auf Augustins Linie

liegt, lässt sich aber wohl nicht leugnen. Ist dies der Beweis dafür, dass Bach diese Augustinusstelle gekannt und sie gewissermassen ‘zustimmend’ in seine Komposition einbezogen hat? Ich möchte die Frage offenlassen, ist es doch durchaus möglich, dass Bach, der hier den Tempel als Präfiguration der christlichen *ecclesia* zeichnet, von sich aus auf die Idee gekommen ist, seine Tempeldarstellung mit dem Bild des Gekreuzigten im Allerheiligsten zu krönen.

«Bach meets Augustinus»: Dass Bachs Noten im weiten Bereich der *Inkarnation und ihres Umfeldes* ein Gedankengut zu konzentrierter Darstellung bringen, das in brillanten Formulierungen schon bei Augustinus zu finden ist, dürfte kaum zu bestreiten sein. Wieweit es ihn auf direktem Weg, wieweit durch Vermittlung späterer Theologen (lutheranische Theologie, lutheranisches Liedgut?) erreicht hat, wieweit es sich ihm durch eigene Beschäftigung mit der Bibel und eigene Intuition erschlossen hat – *Jesu juva!*³² –, wird sich wohl nie ganz klären lassen. Dass Bach im Bereich der *dispensatio temporalis* die Position Augustins kompositorisch nachvollzieht, könnte ein Fingerzeig dafür sein, dass er Augustinus besser kannte, als wir ihm zutrauen. Manches Weitere zur *dispensatio temporalis* – wie die Gegenwart des Christusthemas bereits in den fünf Zeiten des *Alten Testaments*,³³ die Begleitung der Inkarnationstöne durch ein nicht mehr zum AT gehörendes Christusthema, das an seiner beibehaltenen Göttlichkeit festhält,³⁴ die Prominenz der Zahl 153,³⁵ die Gnadendarstellungen in den Takten 20 und 51 (dazu die Neuauflage meines Buchs) und das Auftreten des *totus Christus* (Christus als Haupt zusammen mit der Kirche als seinem Leib) als Weltenrichter³⁶ in den vier Schlusstakten der Fuge – dürfte für diese Vermutung sprechen.

Bei aller verbleibenden Unsicherheit darüber, was Bach konkret über Augustinus gewusst hat und was nicht, gibt es immer diesen *einen* festen Wert, der über alle Zweifel erhaben ist: Es ist die Zahl 46, die durch die Interpretation Augustins, die Schule gemacht hat, zur Inkarnationszahl geworden ist. Sie ist uns zum Schlüssel und zum Wegweiser in die Geheimnisse des Erstauftretts des Gegensatzes geworden und hat uns erlaubt, Schritt für Schritt in Bachs Inkarnationsdarstellung einzudringen.³⁷ Ihre Reduktion um ein Grüppchen von sechs Tönen im Zweitauftritt unter Beibehaltung der Melodie hat uns zur Zahl 40 geführt, einer ebenfalls recht spezifischen Augustinus-Zahl für die *dispensatio temporalis*. Schliesslich hat Bach die Sechsendvierzig Augustins mit ihren Implikationen meisterhaft mit seiner eigenen Achtundvierzig so verbunden, dass daraus der die christliche Kirche präfigurierende Tempel wird, dessen Allerheiligstes, wenn man hinter den Vorhang blickt, vom Gekreuzigten eingenommen wird.

Wie stark Bach für seine Ausgestaltung des *et incarnatus est* aus dem *Symbolum Nicenum* in der Tradition Augustins steht, lässt sich erstaunlicherweise, ohne dass es dazu anderer Nachweise bedürfte, *allein anhand seiner Noten* belegen. Diese Noten sind beispielhaft für die Gedankentiefe, mit der er das ganze *Symbolum Nicenum* in seinem A-Dur-Werk behandelt. Es gibt in ihm keine ‘billigen’ Lösungen. Der hohe Anspruch, sämtliche Aussagen mit musikalischen Mitteln auszudrücken, ist durchwegs mit einem ‘Bachschen Überschuss’ eingelöst.

An vielen Schlüsselstellen habe ich mich für die theologischen Hintergründe von Bachs Komposition auf Cornelius Petrus Mayer berufen können, der uns in seinem Lebenswerk und insbesondere in seinem *Augustinus-Lexikon* das Denken Augustins nahebringt. Ihm sei daher meine Arbeit zu seinem 80. Geburtstag in Dankbarkeit zugeeignet.

Es wird dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, dass ich das an die Incarnatus-Aussage anschliessende *et homo factus est* mit keinem Wort erwähnt habe. Bach hat auch dieser Aussage in seinen Noten eine einmalig schöne Gestalt verliehen. Es entsteht aber kein Bezug zu Augustinus, da Bach für diese Aussage des Glaubensbekenntnisses direkt auf das Bild vom Morgenstern zurückgreift, der die Weisen aus dem Morgenland zur Anbetung des Kindes geleitet (massgebliche Texte Mt 2, 9–11 und schon Jes 60, 1–7). Vgl. dazu Abb. 71 der 2. Auflage meines Buches.

Literatur

- Augustinus-Lexikon, hrsg. von Cornelius Petrus Mayer. Basel, Schwabe, 1986ff. AL
- Bibel-Lexikon, hrsg. von Herbert Haag. Einsiedeln/Zürich/Köln, Benziger, 2. Aufl. 1968. *Bibel-Lexikon*
- Liber usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto*. Paris, Desclée, 1964.
- Cornelius Petrus Mayer, *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie Augustins. II. Teil: Die antimanchäische Epoche*. Würzburg, Augustinus-Verlag, 1974. Mayer, *Zeichen II*
- Heinz Meyer/Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1987. Meyer/Suntrup, *Zahlenbedeutungen*
- Christian Overstolz, *Ein stilles Credo J. S. Bachs. Präludium und Fuge in A-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier I. Zweite, vollst. überarbeitete Auflage 2012*, Schwabe Verlag Basel.
- Riemann Musik-Lexikon, Sachteil*. Mainz, B. Schott's Söhne, 12. Aufl. 1967.
- Reinhold Seeberg, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, 4 Bde. Basel, Benno Schwabe, 1960. (Liz. photomech. Nachdruck teils der dritten, teils der vierten Auflage, die zwischen 1922 und 1933 in der A. Deichertschen Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl Leipzig erschienen waren.) Seeberg, *Dogmengeschichte*
- Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 7., unv. Aufl. 1970. (Fotomech. Nachdruck der 4., unv. Aufl., Leipzig 1930; Erstausgabe Bd. I: 1873, Bd. II: 1880).
- Stuttgarter Erklärungs-bibel. Lutherbibel mit Erklärungen*. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2. Aufl. 1992.
- Helga Thoene, *Johann Sebastian Bach, Ciaccona. Tanz oder Tombeau?* Oschersleben, dr. ziethen verlag, 2003.
- Helga Thoene, *Johann Sebastian Bach, Sonata a-moll, BWV 1003. Eine wortlose Passion*. Oschersleben, dr. ziethen verlag, 2005.
- Andreas Werckmeister, *Paradoxal-Discourse oder Allgemeine Vorstellungen / wie die Musica einen Hohen und Goettlichen Ursprung habe ...* Quedlinburg, Verlag Theodor Phil. Calvisius, 1707. Nachdruck, in: A. Werckmeister, *Hypomnemata Musica ...* Hildesheim/New York, Olms, 1970.

Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers

- Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I. The Well-Tempered Clavier I. BWV 846–869*, hrsg. von Alfred Dürr. *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Kassel, Bärenreiter, 1989.
- Joh. Seb. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier, Teil I. Nach der Eigenschrist und Abschriften aus Bachs Schülerkreis*, hrsg. von Otto von Irmer. München, G. Henle Verlag, 1950/1978.

Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Clavier. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 5. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971 (laut Copyright-Vermerk).

(Alle drei Ausgaben berufen sich auf ein Copyright an diesem Werk, das es nie gegeben hat.)

Anmerkungen

- * Der Beitrag erscheint auch in der Festschrift *Spiritus et Littera. Beiträge zur Augustinus-Forschung zum 80. Geburtstag von Prof. Cornelius Petrus Mayer* (2009).
- Bach hält sich in der A-Dur-Fuge, wie im grossen Schwesterwerk der *h-Moll-Messe*, an die Formulierung, die der Glaube anno 325 auf dem ersten ökumenischen Konzil von Nicäa gefunden hat (sog. *Symbolum Nicenum*).
 - Robin A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*. Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1983. (Das Buch ist ein akribischer Versuch, die in der *specificatio* nur pauschal beschriebenen und oberflächlich nach ihrem Wert geschätzten und später – ausser der *Calov-Bibel* – verlorenen Bücher Bachs bibliographisch zu erfassen und uns so zugänglich zu machen.)
 - Eine Musikinterpretation mit einer Zahlenspekulation zu beginnen, ist an sich zu Recht verpönt, weil diese Methode fast immer zu voreiligen Schlüssen verleitet und die eigentliche Analyse ausschaltet. In meinem Fall war der direkte Zugang zur Komposition über die Zahl aber kaum zu vermeiden. Da die musikalischen Gründe dafür reichlich nachgereicht werden und durchwegs aus dem Schaffen Bachs abgeleitet sind, ist mein Einstieg zwar unkonventionell, aber methodisch dennoch korrekt.
 - Stuttgarter Erklärungs-bibel. Lutherbibel mit Erklärungen*. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2. Aufl. 1992. Erklärung im Anschluss an Joh 2, 22.
 - Mayer, *Zeichen II*, S. 431f.
 - Besonders hervorzuheben ist der durch Wiederholung prominent gemachte Tonleiterabstieg (dort eine Oktave) in der *Matthäus-Passion* auf die Worte «... äußert und kam auf Erden, äußert und kam auf Erden», der unter dem Stichwort *Paronomasia* im *Sachteil* des *Riemann Musik-Lexikons* sehr anschaulich gezeigt ist (mit Abb.).
 - Mayer, *Zeichen II*, S. 271.
 - Die Töne fis-e-d-cis-d-e sind Soprantöne. Das zeigt sich allerdings erst spät, aber sehr klar zu Beginn von Takt 25, wo die Sechzehntelkette in der obersten der drei Stimmen liegt (Abb. 3). Was vor den Inkarnationstönen steht, kommt deshalb aus dem Himmel herab, gehört zu einem Himmelsopran. Unrichtig Alfred Dürrs aufwendige Umstielung im *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Kassel, Bärenreiter, 1989.
 - Die Inkarnation ereignet sich *de Spiritu Sancto*, von oben her, vom Himmel herab. Bachs Noten bringen diese Feinheit des lateinischen Textes zu vollkommenem Ausdruck. Die deutsche Übersetzung mit «durch» bleibt hinter dem lateinischen Text zurück.

- Schnittstelle der beiden Testamente ist bereits der Beginn von Takt 20.
- Meyer/Suntrup, *Zahlenbedeutungen*, Sp. 676. 678.
- Anstatt mit einer regelkonformen Exposition beginnt die Fuge mit einer Engführung – eine Zumutung für jeden wohlherzogenen Musiker! Um einer höheren Aussage willen bricht Bach hier gleich zwei fundamentale Fugenregeln.
- Es kann hier nur angedeutet werden, dass in den Tönen der Themamitte dis-gis-e-a Gott als *Liebe* angesprochen ist. Sie äussert sich in der Sendung seines Sohnes (theologisches Fundament vor allem 1Joh 4, 9. 10 sowie 14–16), in Noten: in der von a nach cis hinunterziehenden Sexte des *Vom Himmel hoch*.
- Auch das Marienmotiv e-a-gis-fis-e-d-cis-d-e von Takt 22 ist schon in den Himmelstakten 3f. vorgebildet. Maria ist durch diese Gestaltung in den Heilsplan Gottes einbezogen. Das Schott-Messbuch gibt im Einleitungstext zum Fest der Unbefleckten Empfängnis der allerseiligsten Jungfrau Maria (8. Dezember) diesem Gedanken Ausdruck: «Weil die allerseligste Jungfrau im Plane Gottes von Ewigkeit mit dem Erlöser verbunden war, wendet die Kirche in der Lesung Worte, die eigentlich von der unerschaffenen göttlichen Weisheit gelten, auf Maria an» (*Lesung: Sprüche Salomos* 8, 22–35).
- Einzige kleine Ausnahme: der 20. Ton (h) des Fugenthemas, der im Vergleich zu Takt 22 'zuviel' ist, aber das Thema auf die benötigten 25 Töne bringt. In Takt 22 ist dieses h wohl im punktierten Achtel h der unteren Stimme wieder zu finden.
- Andreas Werckmeister, der in den Schwingungsproportionen der Obertonreihe das Walten göttlicher Ordnung sieht, zieht (1707) für die in ihr an erster Stelle erscheinende Oktave eine Parallele zum Verhältnis von Vater und Sohn: «Also kan auch der Spruch Joh. 1. Im Anfang war das Wort ausgedeutet werden. Die Unitaet bedeutet den Anfang / die Zahl 2. stellet vor / das Wort welches ist Christus der vom Vater in Ewigk. gebohren» (*Musicalische Paradoxal-Discourse*, S. 120). Und: «Die Zahl 2. wenn sie mit der vorigen Unitaet 1. als eine *Proportion* gegen einander gehalten wird / bedeutet das Ewige Wort / welches ist GOtt der Sohn / wie nun die 1. und 2. die vollkommeneste *Harmoniam* machen / daß sie gleichsam als ein *Unisonus* klingen. Also sind die beyden Personen der GOttheit ein ander so nahe verwand / daß der Sohn saget: Ich und der Vater sind eins / item wer den Sohn siehet der siehet den Vater» (*Musicalische Paradoxal-Discourse*, S. 92).
- Z.B. geht Nr. 4 der Christustöne aus Nr. 4 der Gottes-töne hervor (Spiegelung an der Senkrechten). Aus e ist fis geworden (Spiegelung an der Waagrechten). Die beiden Spiegel bilden zusammen ein Kreuz. – Bach hat dieses Kreuz natürlich in den Noten nicht kenntlich gemacht. Man muss es deshalb an seinen Wirkungen erkennen. Dass die einander entsprechenden Noten nicht gleichlautend sind, erschwert die Aufgabe ausserordentlich. Man findet die Lösung nur, wenn man vorher schon irgendwie von ihr 'geträumt' hat (hermeneutischer Zirkel, vgl. dazu Mayer, *Zeichen II*, S. 265: Augustinus betone immer wieder, «das Sehen des Christus mit den Augen des Leibes reiche nicht

- hin, um auch seine Gottheit erkennen zu können. Man sieht mit dem Auge allein nicht gut.»).
- 18 Dass der von drei Pausen gefolgte Einzelton Göttlichkeitsmerkmal ist, zeigen die Thematöne 18–23: gis-cis-a-d-h-e, die ohne dieses Merkmal auskommen müssen und daher auf die Menschennatur Christi zu deuten sind. Das Christusthema des Fugenbeginns bringt daher die beiden Naturen Christi zum Ausdruck. Vgl. auch die Abb. 9, wo die von den drei Pausen gefolgte Note cis, die die Göttlichkeit Christi anzeigt, bei der Kreuzigung nicht an das Kreuz kommt.
- 19 Die beiden ersten Einsätze zeigen den Vater und den Sohn noch vor der Erschaffung der Zeit, die Einsätze 3–7 zeigen Christus als Herrn über den fünf Zeiten des *Alten Testaments*, deren Darstellung bis zum 1. Achtel von Takt 20 reicht. Die mit Takt 22/23 beginnende Sechzehntelkette fällt daher in die sechste Zeit, die Zeit des *Neuen Testaments* oder der Gnade, und stimmt daher genau mit der sakralen Einteilung überein, die Augustinus und andere Kirchenväter der Geschichte geben. Vgl. etwa die längere Musterkatechese Augustins in *De catechizandis rudibus* oder den Art. *Aetas* von B. Kötting und W. Geerlings, in: *AL 1* (1986–94), Sp. 150–158.
- 20 *Bibel-Lexikon*, Sp. 1305: «Obwohl der Begriff Parusie in der Synopse nicht vorkommt, wird doch deutlich von einer glorreichen Ankunft Christi gesprochen. Alle drei Synoptiker berichten das Erscheinen des Menschensohnes als Richter in der Schar seiner Engel.» Im *Symbolum Nicenum* wird es dann heißen: *Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos*.
- 21 *Dispensatio temporalis*: «der in der Zeit sich entfaltende Heilsplan» Gottes (Mayer, *Zeichen II*, S. 421). In der Medizin spricht man noch heute vom Dispensieren (Verschreiben) eines Heilmittels.
- 22 Karl-Heinz Schwarte, Art. *Dispensatio II*, in: *AL 2* (1996–2002), Sp. 494f.
- 23 Mayer, *Zeichen II*, S. 431, mit Anm. 368.
- 24 Es überlagern sich in diesen Takten zwei sehr gegensätzliche Darstellungen: zum einen eine lichtvolle Epiphaniisdarstellung mit Maria und ihrem Kind und dem funkelnden Stern, der die Weisen aus dem Morgenland zur Anbetung führt, zum andern eine Darstellung von Jesu Tod, aus der alles Licht weggenommen ist. In der ersten beginnt das Thema mit cis und den drei Pausen (Göttlichkeitssymbol). In der zweiten – *um sie geht es im vorliegenden Zusammenhang* – gehören das cis und die Pausen zwar in einem weiteren Sinn zum, nicht aber an das Kreuz, weil Jesus nicht in göttlicher Gestalt, sondern als purer Mensch litt und starb. Zur Epiphaniisdarstellung: Ein stilles Credo, S. 120, Abb. 71. Zu Jesu Leiden und Sterben als Mensch: Ein stilles Credo, S. 139/140 mit Abb. 78 und Anm. 156.
- 25 Die in der Mitte der in den Himmel strebenden Geistquinte befindliche Note e (T. 27) steht für die Hand Gottes, in die der Sterbende seinen Geist befahl (Lk, 23,46): «Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!» Da diese Worte aus Psalm 31 stammen (dort V. 6) und der hebräische Text den Singular braucht (jad), genügt eine einzige Note zur Darstellung der Hand Gottes. In T. 31/32, wo das «sedet ad dexteram Patris» aus dem Credo dargestellt ist, genügt selbstredend eine einzige Note. Auch in den Takten 29 und 30 genügt eine einzige Note, da Apg 2,33 von der rechten Hand Gottes spricht.
- 26 In Joh 8,12 und 9,5 bezeichnet sich Jesus als das Licht der Welt. Vgl. dazu das *Bibel-Lexikon* v. Herbert Haag, Sp. 1050.
- 27 Spitta, I. Band, S. 770.
- 28 Sehr anschaulich etwa der Kommentar Heinrich Bullingers zum 1. Korintherbrief, S. 447: *illud corpus sepelitur, quod ab animae potentiis affectibusque regitur, quod gaudet, queritur, dolet, ringitur et in mille formas in dies mutatur; verum illud, quod resurgit, spiritale erit, id est coeleste, menti simillimum, illis carens affectibus, liberum omnino et angelicae naturae propinquum*.
- 29 In meinem Buch «Ein stilles Credo J.S. Bachs» und in den beiden gedruckten Fassungen von «Bach meets Augustinus» hatte ich diese Noten noch anders gelesen, nämlich für T. 29: Hand Gottes (e) – Gottes-a – Gottes-gis – Christus-e – Gottes-a – Christus-fis – Gottes-h – Christus-gis und entsprechend für T. 30: Hand Gottes (a) – Gottes-d – Gottes-cis – Christus-a – Gottes-d – Christus-h – Gottes-e – Christus-cis. Ich halte diese Lesart heute für verfehlt.
- 30 Die Grundform dieses Halleluja (d-g-fis-e) begegnet im *Liber usualis*, S. 780, unter *Officium et Missa* in die Paschae.
- 31 Mayer, Art. *Figura(e)*, in: *AL 3*, Sp. 7. Über die weiten Zusammenhänge von *velatio* (Verhüllung) und sinnverwandten Ausdrücken sowie *revelatio* (Enthüllung) vgl. Mayer, *Zeichen II*, S. 261–267, über die *revelatio* insbes. auch S. 461 (im «Verzeichnis der Zeichentermini»).
- 32 Von Bach häufig an den Anfang einer Komposition gesetzt, bestimmt nicht als leere Formel zu verstehen.
- 33 Vgl. Mayer, *Zeichen II*, S. 190f.: «Aus der Zeit seiner Ordination zum Bischof stammt der Satz: *Verbum caro factum est, ut fieret caput ecclesiae*. Einem Bildbegriff des Apostels Paulus folgend, bezeichnet Augustin die Kirche mit Vorliebe als Christi Leib, der 'als die raum-zeitlich fortlebende Menschheit Christi' in seinen Gliedern seit der Erschaffung Adams bis zum Ende der Zeiten heranwächst und sich somit über die gesamte Geschichte der Menschheit erstreckt. Das Heranwachsen dieses Leibes beginnt also bereits vor der Inkarnation des Hauptes. ... Dieser [Christus] ließ ... 'in den heiligen Patriarchen und Propheten gleichsam einen Teil seines Leibes schon zum voraus erscheinen, wodurch er wie mit der Hand seine kommende Geburt ankündigte.'» Die Weite dieses theologischen Konzeptes deutet sich in Bachs Fuge an. *Nach* der Vater und Sohn vor aller Zeit miteinander verspiegelt zeigenden Engführung der beiden Grossthemen (25-tönig) *und noch vor* der Inkarnationsdarstellung stehen die Christusthemen 3–7, die Christus in den fünf Zeiten des *Alten Testaments* wirksam zeigen. *Ihr Weg hin zur Inkarnation* wird begleitet von Nicolais Lied *Wie schön leuchtet der Morgenstern*,
- das in der Höhe über die ersten 19 Takte der Fuge zieht und am Schluss in die Schau des Gekreuzigten und Auferstandenen durch die Propheten einmündet (Kreuzesstamm T. 19, 7. Achtel).
- 34 Zu Augustins *adsumpsit enim humanitatem, non amisit divinitatem* vgl. vorne, Text vor und nach Anm. 10.
- 35 Die Symbolik der 153 beruht einerseits auf der Geschichte vom wunderbaren Fang der Fische, wie sie in Kap. 21 des *Johannes-Evangeliums* überliefert ist (zur Zahl vgl. Mayer, *Zeichen II*, S. 434f. und schon 412ff.), andererseits auf dem griech. Wort für Fisch, *ichthys*, das zum Kürzel für *Iesus Christos theou hyios* (Gottes Sohn) *soter* (Erretter) wurde. – In die ausführliche Darstellung der *sechsten* Zeit ist eine Darstellung der 153 in Christus ruhenden Fische (= alle Seligen) aufgenommen (Takte 33–42: Beginn T. 33, 8. Sechzehntel, Note d; Schluss T. 42, 1. Achtel, Note: fis: vgl. Abb. 55 der Neuauflage meines Buches, in der Erstauflage Abb. 60). Für *Augustinus* «kann die Zahl 153 auch die Kirche symbolisieren, insofern diese die Verlängerung der von der Trinität gewirkten *dispensatio temporalis* und der Inkarnation Christi darstellt» (Schwarte, a.a.O. [Anm. 22], Sp. 495). Auch Bachs Darstellung ist zweifellos eine Darstellung der Kirche. Die Mitte der Darstellung (Takt 36–39) zeigt sogar, wie Christus sie und die Apostel in einem Kanon nach oben zieht (vgl. Ein stilles Credo J.S. Bachs, 2. Aufl., Abb. 52 u. 54 (S. 82 u. 87). Christus ist damit ihr Weg nach oben (dazu Mayer, *Zeichen II*, S. 254ff.).
- 36 Mit einem Ausblick auf die siebte Zeit richten die vier Schlusstakte der Fuge den Blick auf den als Haupt seiner Kirche kommenden Weltenrichter (ein Ausschnitt ist gezeigt in Abb. 8). Vgl. dazu Schwarte, a.a.O. (Anm. 22), Sp. 495f.: «Nach *uera rel.* 13 befinden sich die Gläubigen der wahren Religion im Zustand zwischen *historia* und *prophetia*, zwischen geschehenem und noch ausstehendem Vollzug der *dispensatio temporalis*. Entfaltet ist diese Sicht *f. et symb.* 14sq.: Mit der Hervorbringung des Sohnes durch den Vater ist nicht nur von Ewigkeit her dessen Gottheit, sondern auch dessen richterliche Gewalt gegeben, welche erst beim Letzten Gericht innerzeitlich erkennbar werden. Die *d.t.* umfaßt also die beiden Akte Inkarnation und Parusie: *nam fuit dominus noster in terris et nunc est in caelo et erit in claritate iudex uiuorum atque mortuorum* [hier Abb. 8]. *ita enim ueniet, sicut ascendit* [hier Abb. 7].»
- 37 Bach macht von der 46 als Inkarnationszahl häufigen Gebrauch. Neuere Nachweise z.B. in den herausragenden Büchern von Helga Thoene, *Ciaccona. Tanz oder Tombeau?* (S. 43) und *Sonata a-moll* (S. 58).