

d. e. sattler bachs wohltemperiertes klavier

1

vom bach der am wege fließt ist eine rede david, und daß sein haupt erheben wird, der daraus trinkt. so kurz wie möglich, so lang als nötig, von den vierundzwanzig präludien und fugen des ersten ‚wohltemperierten klaviers‘, zu welchem mit begründeter bestimmtheit mitzuteilen ist, daß seine ‚kunst‘ nicht subsumiert werden kann unter dem fahrlässigen begriff ‚absolute musik‘. aber die ist eine erfindung des 19. jahrhunderts, ebensowenig existent wie das ‚absolute ich‘ fichtes oder das „absolute“, das holderlin murmelte, wenn einer zufällig auf hegel kam.

2

selbst die stimme aus dem brennenden busch entzieht sich in reiner umschreibung dem statischen der terminologie. das „Ich bin der ich bin“, das erst mit der vulgata in der welt ist, zog diese abendländische geschichte der intoleranz nach sich, die wir gewohnt sind, geschichte zu nennen. jene stimme sagte aber mit der ein leben lang zu denken gebenden undeutlichkeit der audition: „ich bin der ich sein will“, und in diesem offenen syntagma ist nicht ein wandelloser, sondern ein wandelbarer gott gesetzt. wandelbar in menschen, sofern sie sich in diesem zielenden sinn als ebenbildlich begreifen. das absolute dagegen ist zur verwandlung unfähig.

3

von bach ist die rede, der dem ersten teil des ‚wohltemperierten klaviers‘ das lukas-evangelium, dem zweiten teil die johannes-apokalypse zugrunde legte. die hier vorgelegten bemerkungen sind als einleitung zu der in vorbereitung befindlichen partitur der ersten 24 chorfugen zu lesen.

4

das kompositorische, sprache in musik verwandelnde verfahren beschränkt sich keineswegs nur auf die beiden klavierzyklen. so folgt „Die Kunst der Fuge“ dem ihr wesen und motiv von innen bestimmenden satz lk 14:27 „wer nicht sein kreuz trägt und mir nachfolget der kann nicht mein jünger sein“. sinnfällig schon in den stimmkreuzungen oder in dem mit nachdruck wiederholten, zwischen zwei generalpausen stehenden „nicht – nicht“ in den takten 59.60 und 71 der „Contrapunctus 1“ überschriebenen christusstimme.

5

daß bach die synthese vorschwebte, in welcher eins im anderen rückstandslos aufgeht, zeigen die vier als „Duette“ bezeichneten bicinien, die musikalische sublimate des kirchlichen worts sind, dem vorher die musik zu dienen hatte. vorbereitung der wortlos mit „dona nobis pacem“ endenden fuge es-dur. so ver-söhnend in diesem „Dritten Teil der Klavierübung“ die konfessionell nicht ge-schiedenen hauptstücke geistlicher musik in der dialektischen lücke stehen, die zwischen präludium und fuge sich auftat, so entschieden trieb schon das dop-pelpedal des choralvorspiels „An Wasserflüssen Babylon“ zum auszug aus der kirche, in deren mauern es zu hören war. der diktion nach eindeutig, dem sinn nach unverständlich.

6

im brief an georg erdmann von 1730 hat bach ausgesprochen, daß es ihm von an-fang an nicht „anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“. der vorbehalt ist eindeutig genug und ähnelt dem hölderlins, der sich, gegen die einflüsterungen der ‚praktischen vernunft‘, geweigert hatte, „Heiliges wie ein Gewerbe“ zu treiben. in dieser zuallererst den künstlern einsichtigen konsequenz stehen die forderungen des institutionellen, die offiziellen, immer auch mit dem makel des propagandistischen behafteten ‚konfessionen‘, den frei- en akten der kunst mehr oder weniger nötigend gegenüber. ihnen hatte der mu-siker bach nach annahme eines amtes nachzukommen. ihnen entzog er sich in den inneren, von aller anmutung freien, über den kategorien einer definiert ‚weltlichen, oder ‚geistlichen‘ musik stehenden bezirk seines werks.

7

ort und instrument dieser dritten wirksamkeit ist das „Clavier“; in diesem sinne steht es im titel der großen zyklischen werke. hinter seinen nur zwei notensy-steme zusammenschließenden akkoladen findet alles denkbare statt. noch das sechsstimmige „Ricerca“ ist so konzipiert und notiert. seine claviatur ist ‚clavis‘ zum innerweltlichen all, dessen raum gleichwohl die grenzen der menschlichen stimme nicht überschreitet. im beinah immateriellen, mittig zwischen reiner vorstellung und realer stimmlichkeit schwebenden klang des „Claviers“ hörte und hinterlegte bach, was er der mit- und nachwelt zu sagen hatte. in dessen klangbewegter stille fand er die musikalische klarheit, in der sich sein geist ver-klärte.

8

hier anzumerken, daß luther und zwingli die von matthäus und markus an gleichlautender stelle, einmal von paulus verwendete verbform zu μεταμορφη-

σισ, der transzendentalen sache gemäß, mit ‚verkläret‘ übersetzten. in der 1907 bis 1931 revidierten „Zürcher Bibel“ wurde das gewiß nicht zu überschwengliche, noch weniger falsche wort zu ‚verwandelt‘ normalisiert. was ist auszusetzen an der dichterischen, dem duktus des gedachten vollkommen entsprechenden, hier statt eines mottos stehenden übertragung: „nun aber spiegelt sich in uns allen des herrn klarheit mit aufgedecktem angesichte und wir werden verkläret in das selbige bilde von einer klarheit zu der andern als vom geist des herrn“ – ?

9

vor dem, was da heraufzog, und für das, was danach kommt, verbarg sich hölderlins gesang in einer zerbrochenheit, deren untauglich nur scheinende form die hoffnung einer künftigen ‚wiederherstellung‘ einschloß.

10

mit gleich teleologischer bestimmtheit, aus gleich künstlerisch-existentieller notwendigkeit entstanden die doppelbödig auf der technik des ‚reinen satzes‘ und dem inspirierenden gehalt des ‚geistigen worts‘ gegründeten kompositionen. wenn sich ein streit deswegen erhebt, so im grunde darüber, ob sich ein instrumentales, in diesem sinn der unterhaltung von zuständen dienendes werk sich unversehens in ein individuelle umwendung und generelle veränderung forderndes verwandeln dürfe. doch ist die entscheidung hierüber längst gefallen. zugunsten des, ηεν διαπηρερον εαυτο (des einen in sich selbst unterschiednen)‘, in welchem „die Trennungen, in denen wir denken und existiren“ schon aufgehoben sind, wie die alten kategorien, in denen wir musik rezipierten, im gerade eben in gesang übergehenden selbstgespräch des ‚wohltemperierten klaviers‘.

11

nach dem titelblatt der 1722 entstandenen, mit nachträglichen korrekturen versehenen reinschrift wurde das anfang 1720 (mit den einträgen in das am 22. januar 1720 in köthen angelegte „Clavier-Büchlein“ wilhelm friedemann bachs) begonnene werk zum „Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget“. die bedeutsame, hier gesperrt gesetzte wendung will als hinweis auf den komplementären charakter des werks gelesen werden. im wörtlichen sinn wurde dasselbe auf sicherem grund gesetzt und erbaut. weniger zur ‚ergötzung‘ der hierzu ‚habil seyenden“ als zu ihrer ‚erbauung‘. diesen schon zu bachs zeiten anrühigen begriff umschreibt jener besondere „Zeitvertreib“, abgegrenzt vom üblichen, dessen leichter sinn sich vor dem schwertgleich „durch die seele“ bohrenden, am schluß von anna

magdalena bachs „Clavier-Büchlein“ stehenden choral „O Ewigkeit, du Donnerwort“ vollends in sein ernstes gegenteil verkehrt.

12

allen zweifel beiseite, kam für den zyklischen gang durch „alle Tone und Semitonia“, den bach im 35. jahr unternahm, keine andere analogie in frage als dieses die äußerste möglichkeit des menschseins ausschöpfende und im gleichen alter abbrechende christusleben. als reale vorlage nur das gleichfalls in 24 stufen gegliederte evangelium des lukas.

13

nur dessen bericht zeichnet die erscheinungen des himmlisch-irdischen daseins mit dieser kunstvollen vollständigkeit nach. vom hüpfen des kinds, das unbedingt johannes heißen sollte, bis zur rede der engel am leeren grab, deren spezifischen ton schon liszt vernahm. wie auch gownod den groß elisabeths, dem er allzu wirksam das „Ave Maria“ unterlegte.

14 [1: c-dur 1]

also notiert bach in den diatonischen, doch alle chromatischen töne enthaltenden arpeggien c-dur, was seine hände vor zehn jahren erstmals fühlten und, tiefer verborgen, den im „Clavier-Büchlein“ friedemanns ab takt 6 akkordisch skizzierten introitus „gebenedeiet bist du unter den weibern und gebenedeiet ist die frucht deines leibes“. aber der konnte selbstredend nicht wissen, was er da abschrieb und spielte.

15 [1: c-dur 2]

mit den identischen intervallen der fünfstimmigen orgelfuge über das ‚magnificat‘ intoniert die fuge c-dur „meine seele erhebt den herrn und mein geist freut sich gottes meines heilandes / denn er hat seine elende magd angesehen“. daß dieser beginn buchstäblich und nachvollziehbar auskomponiert wurde, zeigte sich bei der 1995 begonnenen textierung der 24 fugen. dasselbe erweisen spätere, präzisierende korrekturen bachs, und selbst noch die ratlosen fußnoten der herausgeber. so bemerkte alfred kreutz (edition peters) zur änderung der sechzehntelfigur im sopran t 12/3: „Es hätte somit keinen Sinn, zugunsten der philologischen Genauigkeit Bachs mißglückte Korrektur wieder einführen zu wollen.“ zu einer revision im baß t 15/3.4 heißt es: „Da sie das thema ohne zwingenden grund entstellt, ist sie mit Recht weder in die allermeisten Handschriften, noch in die Drucke übergegangen. Auch heute können wir sie nicht als überzeugend ansehen, da sie die rhythmische Verschärfung des Themas zu

weit treibt.“ beide änderungen akzentuieren aber den inhalt der im mittelteil der fuge komponierten sequenz „denn er hat seine elende magd angesehen“.

16

schon dieses beispiel zeigt, in welcher weise die wortschicht der komposition deren gefüge erhellt. was die satztechnischen analysen wie von außen ermitteln, wird auf der semantischen ebene als funktionaler, die ordnung der fuge im ganzen und im detail bestimmender zusammenhang sichtbar und hörbar. dazu intentionen und sachverhalte, die noch der kenntnisreichsten untersuchung verborgen bleiben müssen. etwa, wie bach die erfordernisse des vokalsatzes mit denen der instrumentalen ausführung verband. die regeln vokaler durchhörbarkeit, der stimmungsführung und der stimmklänge mit denen des fingersatzes. hörbar und sichtbar auch, in welcher weise wechselnder text thematische abwandlungen, die gestalt der seitenthemen und durchführungen begründet. warum die ausgehaltenen töne und orgelpunkte auf dem „Clavier“ nur ein angeschlagener gedanke bleiben (am schluß der fuge a-moll sogar ein unausführbarer) und die ‚instrumentale‘ behandlung der stimmen zuweilen die grenzen des möglichen streift. überhaupt, wie programmatisch der experimentell-exemplarische, einer späteren oder gar keiner irdischen zeit zugeordnete gesang über die normativen und praktischen schranken der „Kirchen Music“ hinausging.

17 [2: c-moll]

im c-moll präludium erscheint der einbruch des neuen nach der über 24 takte sich hinziehenden leier der alten geschichte, die im klavierbüchlein als fingerübung zu dienen hat und überdies syllabisches referat ist. nach dieser vorbereitung die vierstufige auflösung des unerlöst formalisierten zu immaterieller freude. einfall des anderen, dem bach, auf dem tableau des zur welt geweiteten hirtenfelds, die form des ‚capriccios‘ gab. in den arpeggierten akkorden und den glissandi der beiden „Adagio“-takten „die klarheit des herrn“ und transzendenter schauder. sodann, und los von aller doxologie, tatsächlich von anderer klarheit dieses kurze, rhapsodisch entgrenzte „allegro“, auf das in musikalischer logik der von gegenweltlicher entschiedenheit durchtränkte lobgesang simeons folgt: „herr nun lässest du deinen diener im friede fahren wie du gesagt hast / denn meine augen haben deinen heiland gesehen“. das seitenstück dieser fuge findet sich in der sonate für solovioline a-moll.

18 [3: cis-dur]

das cis-dur präludium geht von den wellen der jordantaufe, von den luftigen, das auflösen der „schuhriemen“ andeutenden figuren über zu den flammenähnlichen der schlußtakten, die bild sind des geistigen feuers, das nach den worten

des täuferes auf seine taufe folgen wird. danach die apotheose des wohlklangs in der dreistimmigen fuge über das himmelswort „du bist mein lieber sohn an dem ich wohlgefallen hab“.

19 [4: cis-moll]

mit dem präludium cis-moll übernimmt bach die schleichende stimme des versuchers in der wüste, danach die „ruhigkühne“ in der schule zu kapernaum, die das ferne wort jesaias auf sich bezieht: „der geist des herrn ist bei mir derhalben er mich gesalbet hat und gesandt zu verkündigen das evangelium den armen zu heilen die zerstoßen herzen [...] zu predigen das angenehme jahr des herrn.“ in seinem kommentar zu dieser fünfstimmigen fuge spricht hermann keller vom „innersten, heiligsten Bezirk der Kunst Bachs“, sogar von ihrem „vokalen“ charakter, ohne sie freilich „als eine Art textloser Kirchenmusik“ deuten zu wollen.

20 [5: d-dur]

kein zweites beispiel könnte die wörtliche verschiedenheit und den strukturellen zusammenhang von ‚vorspiel‘ und ‚nachfolge‘ eindrücklicher demonstrieren als der bericht von der vergeblich durchfischten nacht, vom wunderbaren fischzug, und diese zur konzisen fuge d-dur gewordene berufung des petrus. dort der definitiv situative gehalt, die elementaren bewegungen des ‚vorspiels‘ als hör- und sichtbares abbild der nächtlichen arbeit, des herausziehens, des zerreißens des netzes. schließlich, in zwei getürmten akkorden, das sinken der übervollen schiffe. hier der zur ‚nachfolge‘ aufrufende, satzarbeit fordernde satz: „fürchte dich nicht denn von nun an wirst du menschen fahen“.

21 [6: d-moll]

das motiv des rastlosen d-moll präludiums ist offensichtlich vom eingang des sechsten kapitels, von der kleinigkeit des ährenausraufens und der sich anschließenden diskussion um das sabbathgebot inspiriert. hier wie dort wird sie abgeschnitten von dem machtvollen, das alte gesetz aufhebenden satz: „des menschen sohn ist ein herr auch des sabbaths.“ in gleicher weise rigid komponiert ist auch der alle verhältnisse umkehrende beginn der ‚bergpredigt‘ in der version des lukas: „selig seid ihr armen denn das reich gottes ist euer / selig seid ihr die ihr hie hungert denn ihr sollt satt werden / selig seid ihr die ihr hie weinet denn ihr werdet lachen.“ diese drei rhetorisch gleichen, inhaltlich unterschiedenen sätze werden im verlauf der fuge zweimal durchgeführt. sie determinieren ihr thema.

22 [7: es-dur 1]

an dieser stelle weicht bach von der adaptionsregel ab. der grund ist benennbar: die gleichsam ‚von natur‘ in es-moll, der ‚achten tonart‘, stehende fußwaschung bei tisch, die küsse und abtrocknenden haare, das öl und die tränen maria magdalenas finden sich schon im siebenten kapitel. im achten hingegen das gleichnis vom ausgesäten wort, dessen motiv das vierteilige präludium es-dur übernimmt. in ihrem verschwinden zeichnet die beginnende ‚invention‘ das bild des worts, das auf den weg fiel und das die vögel fraßen (t 1-6.7); die zweiunddreißigstel-passage (t 7-9.10) das rezeptionsschicksal dessen, das auf den fels fiel, schnell aufging und schnell verdorrte; der dichte satz des fugatos (t 10-24.25) dasjenige des angenommenen worts, das dornen und andere wünsche erstickten. der hundertfältigen frucht entspricht eine das motiv der ‚invention‘ aufnehmende, von gelehrten als frühwerk eingestufte fuge. das befremden, das sich mit dieser klassifizierung verbindet, ist jedoch kaum angebracht. wenn bach sich an dieser stelle an die anfänge seiner überreichen produktivität erinnert, so dürfte auch das zum zeichen dieses präludiums gehören.

23 [7: es-dur 2]

die inversion bleibt kenntlich. nur der wortlaut der fuge es-dur stiftet den freilich geheimen, aus dem thematischen material nicht ablesbaren zusammenhang. es ist das maleachi-wort, mit welchem der „menschensohn“ die frage nach der person des täufers beantwortet: „siehe ich sende meinen engel vor deinem angesicht her der da bereiten soll deinen weg vor dir.“

24 [8: es-moll | dis-moll]

was in den reinen und gebrochenen akkorden des präludiums es-moll sich ausspricht, wurde schon gesagt. dem vollendeten widerklang weiblicher trauer und zärtlichkeit gegenüber steht die alle tränen der welt abwischende fuge: „dir sind deine sünde vergeben / dein glaube hat dir geholfen / gehe hin mit frieden“. der ‚transzendentalen mechanik‘, die das ermöglicht, entspricht in vollkommener weise die tonale des ‚enharmonischen wechself‘. aus diesem grund wurde die fuge nicht in es-moll, sondern in dis-moll notiert.

25 [9: e-dur]

dem liedhaft fragenden ton und der dreiteiligen form nach ist das präludium e-dur als ‚arioso‘ konzipiert. auch hier wird durch die schwebende frage „wer saget ihr aber daß ich sei“ der aus den noten nicht erschließbaren zusammenhang hergestellt. zur in der fuge ungestüm herausbrechenden antwort des simon petrus: „du bist der christ gottes“. das markante „du bist“ hat bach durch eine sechzehntelpause vom emphatisch folgenden getrennt.

26 [10: e-moll]

seiner antagonistischen form nach bezieht sich das präludium e-moll auf die aussendung der siebzig „je zween und zween“ in städte, die sie, zu ‚wohl oder weh‘, aufnehmen oder abweisen werden. demnach begänne die rezitativische kantilene mit dem eingangsgruß „friede sei in diesem hause“, während das kaum merklich ‚steigernde‘ *accompagnato* die bruchstelle vorbereitet. das plötzliche „Presto“ des staubs, den die jäh wegziehenden boten von sich abschlagen auf die gassen, von denen er herrührt. die zweistimmige, sonst nur stimmvermindernd vorkommende fugenform (ähnlich strukturiert in der großen orgelfuge ‚in g‘ bwv 542, takt 43-54) übernimmt jenes ‚zweiheitszeichen‘ und extemporiert das abschließende wort: „ich preise dich vater und herr des himmels und der erden daß du solchs verborgen hast den weisen und klugen und hast es offenbart den unmündigen.“

27 [11: f-dur]

auch hier war eine umstellung der textsubjekte, allerdings nur innerhalb des kapitels, erforderlich. sichtbar und hörbar bis in die figur wiederholt das präludium f-dur den zuruf der frau aus dem volk: „selig ist der leib der dich getragen hat und die brüste die du gesogen hast“ – und die antwort des christus: „ja selig sind die das wort gottes hören und bewahren.“ darauf, mit größter folgerichtigkeit, die fuge über die wahrheit des zuvor gesagten: „bittet so wird euch gegeben / suchet so werdet ihr finden / klopfet an so wird euch aufgetan“.

28 [12: f-moll]

die auftaktlose „Allemande“ im stil der „Französischen Suiten“ umspielt mit warmem (gegen ende vom schatten der falschen hüter verdunkeltem) ton den in der kapitelmitte stehenden, mit überlegener logik dem präludium zugewiesenen satz „fürchte dich nicht du kleine herd / denn es ist euers vaters wohlgefallen euch das reich zu geben.“ danach die große ‚cavete a fermento‘-fuge, mit der die erste werkhälfte schließt: „hütet euch vor dem sauer Teig der phariseer welchs ist die heuchelei / es ist aber nichts verborgen das nicht offenbar werde / noch heimlich das man nicht wissen werde / darum was ihr im finsternis saget das wird man im licht hören / was ihr redet ins ohr in den kammern das wird man auf den dächern predigen.“ ähnlich drastisch deklamiert die chorfuge der 1723 aufgeführten kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“.

29 [13: fis-dur]

im offenen beginn und in den kleinteiligen synkopen des fis-dur präludiums hörbar ist die gleichsam lächelnde, mit dem gleichnis vom „senfkorn“ beant-

wortete rätselfrage „wem ist das reich gottes gleich“. dem ‚harmonisch entgegengesetzt‘ die väterlich milde, im voraus wissende klage „jerusalem jerusalem die du tödtest propheten und steinigest die zu dir gesandt werden / wie oft habe ich wollen deine kinder versammeln wie eine henne ihr nest unter ihre flügel / und ihr habt nicht gewollt“. unüberhörbar entflog dieses ‚seitensatzthema‘ dem ‚basse-cour‘ französischer charakter-suiten.

30 [14: fis-moll]

bach wählt hier nicht das ‚vorgreifende‘ wort vom kreuz, das ‚ankündigend‘ erst in der fuge gis-moll, in situ in der fuge h-dur und schließlich, als ‚erinnerung‘, in der fuge h-moll thematisiert wird. er spart es, wie eingangs gesagt, für ein anderes vorhaben und wählt das für diese tonart wie prädestinierte axiom zur ‚umkehr aller verhältnisse‘: „denn wer sich selbst erhöht der soll erniedriget werden / und wer sich selbst erniedriget der soll erhöht werden“. dieser kontradiktorische ‚parallelismus‘ zieht den höchst komplexen fugenbau, das chromatische thema und dessen umkehrung nach sich. voraus ging das sinnfällige gleichnis von der ‚platzwahl‘, das auch die ‚idee‘ des präludiums sein dürfte. dafür sprechen die ‚freigestellten‘, den bündigen aufforderungen des hausherrn – „weich diesem“ und „rücke hinauf“ – entsprechenden achtel in den takten 12-16 und 18. das thema der fuge verwendete bach nochmals im groß angelegten eingangschor der gleichnamigen kantate von 1726.

31 [15: g-dur]

der wortlaut der g-dur fuge ist deutlich dem gleichnis vom verlorenenen sohn entnommen: „lasset uns essen und fröhlich sein / denn dieser mein sohn war tot und ist wieder lebendig worden“. unmittelbar voraus ging die scene des wiederfindens, wie rembrandt sie malte, in welcher worte gestammelt werden wie: „vater / ich habe / gesündigt / in den himmel / und vor dir“. aber um das zu entfalten, müßte das präludium mit mehr empfindung und weniger virtuosität gespielt werden.

32 [16: g-moll]

mit seiner klangfülle malt das präludium g-moll den anfang der historie vom reichen mann, der in „purpur“ sich kleidete, und vom armen lazarus, der von den „brosamen“ sich sättigte, „die von des reichen tische fielen“. die ‚umkehrung‘ folgt in der gegenrhythmisch betont anhebenden fuge „vater abraham erbarme dich mein und sende lazarum daß er das äußerste seines fingers ins wasser tauche und kühle meine zung“. qualvoll ist auch die syllabisch gedrängte form des vortrags, welcher der epische akkusativ „zung[en]“ zum opfer fällt. das

autograph hat am ende des im alt einsetzenden fugenthemas (t 6/1) eine wie stets diskrete, in der neuen bachausgabe nicht vermerkte korrektur. sie ändert die viertelnote g in das achtpaar g-es und nimmt damit die zweite, ursprünglich gewollte elision „und kühl[e] meine zung“ zurück. alfred dürr verweist auf zahlreiche abschriftvarianten, verzichtet jedoch leider auf eine „detaillierte Anführung der Lesarten“, weil denselben „keine hinreichende Authentizität beigemessen werden kann.“

33 [17: as-dur]

das im geschmack eines italienischen konzerts gehaltene, am horizont (t 24-26) vom niederfahrenden blitz erhellte präludium as-dur liefert den ‚modernen‘ hintergrund zur fuge „das reich gottes kommt nicht mit äußerlichen gebärden [...] das reich gottes ist inwendig in euch“. dem text nach ist es zeichen der ‚zeiten noe‘, in denen schon einmal alles so weiterging, wie zuvor. von der ‚unbeschreiblichen hoheit‘, die hermann keller der fuge beimaß, ist ergänzend zu sagen, daß sie zur hälfte parodie ist. wie das präludium den instrumentalen, wiederholt sie – mit ihrer kritisch überzeichneten deklamation der worte ‚äußerlichen gebärden‘ – den vokalstil der zeitgenössischen oper oder kantate. ihre hoheit besteht gleichwohl, und zwar darin, daß sie, ohne auch nur im geringsten etwas preiszugeben von der ‚wahrheit des gefüges‘, die formeln des unwahren und dessen schlotterigen pomp der hohlheit überführt.

34 [18: gis-moll]

in seiner nachdenklichen und konzisen ausführung ist das als ‚sinfonia‘ konzipierte präludium gis-moll gegenteilig des vorigen. spiegelbild des einsam erwo-genen, sodann (den jüngern nicht vernehmlich) ausgesprochenen entschlusses „sehst wir gehen hinauf gen jerusalem und es wird alles vollendet das geschrieben ist durch die propheten von des menschen sohn / denn er wird überantwortet werden den heiden und er wird verspottet und geschmähet und verspeiet werden und sie werden ihn geisseln und tödten / und am dritten tage wird er wieder auferstehen.“ bach verstärkt das durch die tiefe und ausdehnung des worts vorgegebene problem, indem er jene ‚unvernehmlichkeit‘ durch ‚stockenden‘ vortrag und nur einmalige rezitation nachbildet und damit das ordnungsprinzip der fuge auf die äußerste probe stellt. ihr thema weist zurück auf das ‚basse-cour‘-motiv der fuge fis-dur und antizipiert die gestalt der schlußfuge h-moll.

35 [19: a-dur]

wie das vorige ist auch das präludium a-dur eine dreistimmige ‚sinfonia‘, deren textuelle und situative substanz der zacheus-geschichte entnommen sein dürfte.

kenntlich am freigestellten anfangston, übernimmt die ständig sich wandelnde fuge das schlußwort der episode: „denn / des menschen sohn ist kommen zu suchen und selig zu machen das verloren ist.“

36 [20: a-moll]

in der dimension der chiffre hat alles gleiches gewicht. wenn also „den weisen und klugen“ das a-moll präludium zu leicht, die fuge hingegen zu schwer vor- kommt, so verweist selbst dieses unzutragliche, die frage nach ‚wert‘ und ‚ge- wicht‘ nie vergessende gerede auf die qualität des formalen zeichens, auf die kalkulierte disproportion, der die umgestellten „eckstein“ und ‚zinsgroschen‘- paradigmen entsprechen. ähnlich wird bach den geldbegriff nochmals, im judas meinenden, in drei versionen vorliegenden „Contrapunctus 13“ phänomenologi- sieren. das gleichgewicht des ungleich gewichteten besteht im gewicht der exi- stentiellen entscheidung. von ihr ist in der fuge a-moll die wort- und tongewal- tige rede: „der stein den die bauleute verworfen haben ist zum eckstein worden / welcher auf diesen stein fällt der wird zerschellen auf welchen aber er fällt den wird er zermalmen“.

37 [21: b-dur]

das präludium in b-dur ist keine „rasch und leicht hingeworfene kleine Tocca- ta“, wie hermann keller annahm, sondern vertonung der rede „und es werden zeichen geschehen an der sonnen und mond und sternern und auf erden wird den leuten bange sein und werden zagen und das meer und die wasserwogen werden brausen / und die menschen werden verschmachten vor furcht und vor warten der dinge die kommen sollen auf erden denn auch der himmel kräfte sich bewegen werden / und alsdenn werden sie sehen des menschen sohn kom- men in der wolken mit großer kraft und herrlichkeit / wenn aber dieses anfähet zu geschehen so sehet auf und hebt eure häupter auf darum daß sich euer erlö- sung naht.“ in dieser tonart steht auch die gestisch gleiche arie „So löschet im Eifer der rächende Richter“ (bww 90 „Es reiße euch ein schrecklich Ende“). da- gegen schließt die ‚ölberg-rede‘ des lukas mit dieser aufblickenden, in bachs ‚Recitativo‘ nachgeahmten bewegung und mit dem ermutigenden fugensatz „so seid nun wacker allezeit und betet daß ihr würdig werden möget zu entfliehen diesem allen das geschehen soll und zu stehen vor des menschen sohn“. jenes al- so nicht wie rasend und dieses keinesfalls „mit Laune und Humor, in lebhaftem Tanzschritt.“

38 [22: b-moll]

vorauswissend vom hämmern des nächsten tags begleitet bis zu der wahren, mit neun letzten schlägen angebrachten inschrift, intoniert das fünfstimmige, in

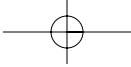
dem verminderten septakkord vor „... das für euch vergossen wird“ sogar neunstimmige präludium b-moll dieses wie aus weiter ferne an hans leo haßlers weiße anklingende „mich hat herzlich verlangt dies osterlamm mit euch zu essen...“. sodann, mit fallender quarte beginnend, die fünfstimmige fuge: „vater / willst du so nimm diesen kelch von mir doch nicht mein sondern dein wille geschehe.“ bei der vokalisierung der schmerz erfüllten sequenzen war zu beachten, daß das wort „kelch“ in allen seinen verwandlungen fünf, der väterliche „wille“ stets nur die quantität von zwei viertelnoten einnimmt.

39 [23: h-dur]

der durch irgendetwas, in takt 11 sogar durch eine autographe rückung getrübe wohlklang des präludiums ist gegenklang der spöttischen rede „bist du der jüden könig so hilf dir selber“ – und was die h-dur fuge, ihr „plagales“, durch seine „vorletzte halbe note allzusehr“ im „Fluß“ seiner „Bewegung“ gehemmte thema anlangt, so liegt es am erhöhten ort, an dem nur noch mühsam worte gewechselt werden. die lange, von hermann keller inkrimierte, mit einem triller versehene note steht aber über dem unsichtbar darunterstehenden nomen „reich“: „herr gedenke an mich wenn du in dein reich kommest.“ darauf die antwort: „wahrlich ich sage dir / heute wirst du mit mir im paradies sein.“

40 [24: h-moll 1]

anscheinend ahnten die weniger fingerfertigen an den positiven der begräbnishallen etwas davon, wenn sie das zweiteilige, mit wiederholungszeichen versehene „Andante“ für passend hielten und dem anlaß angemessen spielten. denn wirklich ist es der stille, gedankenvoll trauernde weg der frauen zum grab, zum schon genannten zwölftongesang der beiden engel, den bach, der richtigen textierung wegen, bei seinem ersten einsatz im alt in t 1/2,3 und t 2 zu sechs achtelpaaren bindet. zu singen also mit höchstem nachdruck: „was | sucht | ihr | de-en | le-e | be-en | di-i | ge-en | bei-ei | den tod | ten...“. beim ‚comes‘ im tenor verweist ein unter den hier einsetzenden viertelnoten des ‚dux‘ notierter bogen auf den um ein achtelpaar verschobenen beginn der ‚melismatischen bindung‘. das im baß erscheinende dritte thema erhält bindebögen über den beiden ersten achtelpaaren und dem vierten: „was | sucht | ihr | de-en | le-e | ben | di | ge-en | bei | den | tod | ten...“. der letzte themeneinsatz im sopran bleibt ungebunden und ist somit syllabisch vorzutragen. festzustellen, daß sich bach nur hier, und in der ebenso sparsam wie genau phrasierten fuge d-moll, zur verdeutlichung seiner intention genötigt sah. in der neuen bachausgabe sind jedoch die ‚fehlenden‘ bindebögen durch punktierte ergänzt. wieder erspart sich der herausgeber eine auskunft darüber, welche der „relevanten Abschriften“ nach seiner ansicht „unvollständig“ (nach kritischen editionsprin-



zipien aber ‚korrekt‘), und welche dem angenommenen schema nach „vollständiger“ (das heißt ‚inkorrekt‘) phrasieren. die differenzierte zeichensetzung bachs wurde damit als nachlässigkeit eingestuft. die interpreten sind hiermit gewarnt.

41 [24: h-moll 2]

der angeschlagene ton gehörte unabdingbar zur sache. wie das komponierte wort zu der „Largo“ überschriebenen fuge „was suchet ihr den lebendigen bei den todten / er ist nicht hie er ist auferstanden / gedenket dran wie er euch sagt da er noch in galilea war und sprach des menschen sohn muß überantwortet werden in die hände der sünder und gekreuziget werden / und am dritten tage auferstehen“.

