

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Präludium und Fuge Es-Dur / BWV 552

Entstehungszeit: Leipzig

Zum Preise des letzten freien Orgelwerkes, das Bach unsres Wissens geschrieben hat, abermals Worte der Bewunderung und Begeisterung zu formulieren, hieße Eulen nach Athen tragen; sooft ist diese herrliche Musik schon gewürdigt und gedeutet worden. Hermann Kellers emphatischer Satz („... eines der leuchtendsten Juwelen im Sanctuarium seiner Kunst“) möge hier für vieles andere stehen. Wir beschränken uns an dieser Stelle auf Angaben zum Entstehungszusammenhang und zur Analyse, um anschließend -bewußt separat- das Gängigste zur Deutung und Zahlensymbolik weiterzugeben. Dies und das lebendig musizierte Werk sprechen für sich.

1739 hatte Bach seinen *Dritten Teil der Klavierübung* im Druck erscheinen lassen. Während der erste, zweite und später dann der vierte Teil Cembalomusik enthielten (1: Italienisches Konzert, Französische Ouvertüre / 2: Sechs Partiten / 4: Goldbergvariationen), war dieser dritte Teil “hauptsächlich vor die Herren Organisten” gedacht, wie Johann Elias Bach, ein seinerzeit in Bachs Hause lebender Vetter, am 10. Januar 1739 in einem Brief mitteilte. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß nach damaligem Verständnis alle Tasteninstrumente unter dem Begriff “Klavier” zusammengefaßt wurden.

Der originale Titel lautet: “Dritter Theil/ der/ Clavier Übung/ bestehend/ in verschiedenen Vorspielen/ über die/ Catechismus- und andere Gesaenge,/ vor die Orgel:/ Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern/ von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Erzeugung/ gefertigt von Johann Sebastian Bach,/ Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs./ Hoff-Compositeur, Capellmeister, und/ Directore Chori Musici in Leipzig./ In Verlegung des Authoris.” Ebensowenig im Titel erwähnt wie die vier Duette (die auch als Orgelmusik zu gelten haben - siehe BWV 802-805), bilden Präludium und Fuge Es-Dur den Rahmen der Sammlung und stehen, getrennt voneinander, an erster und letzter Stelle des Ganzen.

Über die Auswahl und Anordnung der von Bach bearbeiteten Choräle und damit über den gedanklichen Hintergrund des Gesamtwerks wäre bei einer Besprechung der 21 Choralvorspiele BWV 669-689 zu reden. Sie bilden ja den

zentralen und umfänglichsten Beitrag zum Dritten Teil der Klavierübung. Hier sei nur vermittelt, wohin Bachs Konzept nach heutigem Wissens- und Auffassungsstand generell tendierte: Danach ging es ihm in dieser ersten und einzigen größeren, im Alter von über 50 Jahren herausgegebenen Orgelmusikveröffentlichung seines Lebens darum, nach Art eines Kompendiums die vielfältigen Formen und Setzweisen gottesdienstlicher Orgelkomposition umfassend und beispielhaft zu veranschaulichen.

Derartige Sammlungen haben ihre Tradition: fast jeder französische Orgelkomponist meldete sich, konzipiert nach Maßgabe der liturgischen Erfordernisse und der in Frankreich gültigen Registrierkonventionen, mit einem “Livre d’Orgue” zu Wort. Aus Italien ist mit Frescobaldis “Fiori Musicali” von 1635 Vergleichbares bekannt. Die französische Orgelkunst und auch Frescobaldi waren Bach bestens vertraut. Beispielsweise hatte er sich ca. 1708-13 das “Premier Livre d’Orgue” von Nicolas de Grigny (1699) eigenhändig abgeschrieben; eine Kopie des Frescobaldischen Werkes trägt den Besitzervermerk “J.S.Bach 1714”. An diese Tradition -und hier speziell an de Grigny’s “Premier Livre d’Orgue”¹ – hat Bach mit einem konzeptionell persönlich akzentuierten Beitrag angeknüpft. In ihm übrigens die Bereitstellung einer sogenannten “Orgelmesse” erkennen zu wollen, hieße, einige Aspekte des Bachschen Gesamtkonzepts vereinseitigend überzuinterpretieren.

Zur Entstehungszeit: alles weist darauf hin, daß sämtliche Stücke und somit auch Präludium und Fuge Es-Dur kurz vor Drucklegung, also etwa in den Jahren nach 1735 neu komponiert worden sind. Zu eindeutig begegnen wir auf Schritt und Tritt den Merkmalen des Bachschen Spätstils (hochartifizielle, meisterhafte Kontrapunktik und Formgebung, stilistische Zeiteinflüsse), als daß der Gedanke an (übrigens in keinem Falle erhaltene) Erst- oder Frühfassungen plausibel wäre (vgl. dagegen die Entstehungsgeschichte der “Siebzehn Leipziger Choräle”)

Das glanzvolle, 205 Takte umfassende *Präludium* verarbeitet –ganz auf der Höhe der formalen und tonsprachlichen Zeittendenz– Themen, besser gesagt: thematische Satzkomplexe, die im Verlauf des Stückes keine kontrapunktische Synthese miteinander eingehen, sondern in formalen Kontrast zueinander treten. Der Normalfall der hier schon anklingenden, späteren Sonatenform sieht zwei thematische Gedanken vor - hier sind es ihrer drei (zur Bedeutung s.u.). Der erste thematische Satzkomplex (A) entwickelt aus einem -im engeren

¹vgl. die Übernahme des ausschließlich de-Grignyschen Satztypus à 5 in BWV 678 und 682 (beide Klaviere zweistimmig plus Pedal), sowie die Parallele der Duos zu den Duetten

Dreimal hören wir ihren ersten Takt als Abwärtssequenz, dreimal auch die folgende, zweitaktige Bildung:



Das dritte Mal kadenziert diese auf der Dominante ab (molldominantisch eingefärbt). Weiter geht es mit einer Wiederaufnahme des Satzkomplexes A, der uns in modifizierter Form geboten wird (vertauschte Stimmen, viertaktiger modulierender Einschub, zusätzliche, belebende Sechzehntelläufe) und diesmal nur 20/21 Takte umfaßt. Von der Dominante B-Dur ausgehend, endet er in der Paralleltonart c-moll.

In Takt 71 tritt nun das dritte Thema auf den Plan: gestützt von ruhig dahinschreitendem Viertelkontrapunkt schießt -wir haben alla-breve-Metrum!- eine synkopisch einsetzende Sechzehntellinie in die Tiefe und fächert sich zu latenter Zweistimmigkeit auf:



Bach baut diesen Gedanken zu einer 28 Takte langen, dreistimmigen manua-liter-Fuge (Satzkomplex C) aus, in der die Tonarten c-moll, g-moll und f-moll vorherrschen (zur Symbolik s.u.). Das Geschehen mündet in eine Wiederholung des Hauptsatzes (A), die wiederum kürzer als das vorige Mal ausfällt (A1: 32, A2: 21, A3: 14 Takte) – eine häufig anzutreffende formale Maßnahme Bachs, hier von besonderem Sinngehalt. Fast arithmetisch genau haben wir die Mitte des Gesamtstückes erreicht. Die ersten vier Thematakte von A sind auf einen überleitenden Rest verkürzt. Modulatorisch leitet dieser Abschnitt, in welchem die ursprüngliche Oberstimme wieder im Tenor erscheint, von der Subdominantparallele f-moll in die Subdominante As-Dur.

Hierhin versetzt, hören wir noch einmal den Satzkomplex B in wörtlicher Wiederholung (111-129). Ein einziger Takt in den Rhythmen des A-Teiles, und es folgt die groß entfaltete, zweite Ausarbeitung des Themas C, diesmal (bis auf den Schluß) in verschiedenen Durbereichen erstrahlend. Sie ist nicht nur doppelt so lang wie die erste, sondern auch, unter Beteiligung des Pedals, zur Fünfstimmigkeit ausgeweitet. Um die technische Wiedergabe auf

dem Pedal zu ermöglichen, erfindet Bach eine seiner typischen, souveränen Adaptationen:



Die fulminante Partie (130-174) wird, in c-moll auslaufend, von einer wörtlichen Reprise des A-Teiles in seiner allerersten Version (1-32) abgelöst; nur die beiden ersten Takte lauten, der Rückmodulation nach Es-Dur wegen, anders. Mit dieser symmetrischen Rahmung bringt Bach das Präludium aufs eindrucksvollste zum Abschluß. Insgesamt ergibt sich also folgende Reihung der thematischen Satzkomplexe (Taktzahlen in der zweiten Zeile):

A	B	A	C	A	B	A	C	A
1	33	51	71	98	112	129	130	174

Das großartige Ganze des Präludiums erwuchs, wie wir sahen, aus einer Dreiheit von thematischen Komplexen, die in formale Beziehung zueinander gebracht werden. Die nicht minder großartige Dreiheit der *Fuge* (wie das Präludium "Pro Organo Pleno") entsteht dadurch, daß ein zunächst allein durchgeführtes Hauptthema nacheinander in kontrapunktisch verknüpfte Beziehung zu zwei weiteren Themen tritt (auffällig das C-Takt-Zeichen gegenüber normalem Alla breve-Zeichen!):



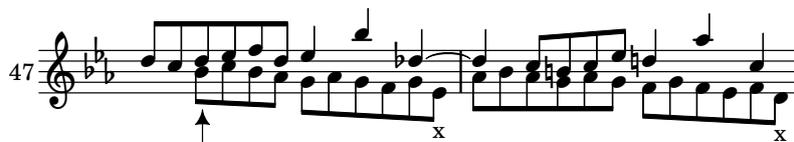
Aus diesem auf der Dominante einsetzenden Thema, dessen lineare Grundsubstanz zu den Archetypen kontrapunktischer Themenerfindung gehört und schon viele Male zuvor -auch von Bach selbst- in der einen oder anderen Ausprägung verwendet worden war, entsteht eine der edelsten Kompositionen Bachs im "stile antico", der auf die Normen der klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zurückgeht (BWV 588). Klarheit, Geschmeidigkeit und Wohllaut dieses fünfstimmigen Gefüges suchen ihresgleichen! Der harmonische Weg ist, dieser Schreibweise gemäß, sehr einfach: die zuletzt einsetzende Pedalstimme führt in Takt 20/21 in eine Kadenz auf der Dominante; der zweite, wieder geringstimmig anhebende Abschnitt geleitet uns, nach stärkerer Betonung des Subdominantbereiches in 32-35, in die Tonika zurück³.

³Die Gesamtgestaltung ist von unauffälliger Souveränität, wie selbstverständlich: man

Ein neues, lebendig bewegtes Thema ergreift in Takt 37 das Wort:



Es umspielt verschleiernd den Ambitus des Hauptthemas in seiner Tonikaversion (im Notenbeispiel sind die entsprechenden Töne angekreuzt). Diese zweite Fuge ist vierstimmig manualiter disponiert. Auffällig ist die lockere Art, der Mangel an strenger “Gesetzlichkeit”, mit der Bach das Thema behandelt. Es ist hier umgekehrt wie sonst: das Thema passt sich den Situationen an, die Situationen sind nicht vom Thema bestimmt (zur eventuellen Bedeutung s.u.). Das zeigt sich schon nach der ersten Durchführung, wenn das Thema in der Umkehrung (“al rovescio”, “contrario motu”), aber mit kleinen, anpassenden Änderungen erscheint (Takte 47-52, noch weitaus mehr später):



In Takt 59 setzt Bach auf der Dominante eine Zäsur, um nun das abermals modifizierte Thema mit dem Hauptthema aus Fuge I (dem 6/4-Takt angepaßt) zu vereinigen - die zweite Fuge erweist sich also als Doppelfuge!



Die Doppelfugenpartie (59-81/82) ist gleich lang wie der erste Teil (37-59); wir begegnen der Themenkombination insgesamt sechs Mal (versteckter Einsatz im Baß in Takt 67!), das fünfte Mal ist Thema I mit der ersten Hälfte von Thema II in der Umkehrung verbunden, dessen Abwärtsbewegung man hier sonst nur in den Zwischenspielen in Gestalt variiert Ableitungen begegnet. Fuge II schließt, den Drang der Achtelbewegung mit einer hemiolisch metrisierten Kadenz auffangend, in der Tonikaparallele c-moll ab.

beachte, wie Bach z.B. das hohe c''' bis Takt 32 “aufspart”!

Fünfstimmig pedaliter ist dann wieder die in Takt 82 in c-moll einsetzende Fuge III mit ihrem beflügelnden 12/8-Thema:



Auch hier haben wir es wieder mit einer Doppelfuge zu tun. Sie ist ebenso einmalig unorthodox wie grandios gestaltet. Zunächst wähnt sich der Hörer auf gewohnten Bahnen, aber nur für drei ordnungsgemäß erfolgende Themen-einsätze (Tenor 2 - Alt - Sopran). Denn statt der erwarteten nächsten beiden Einsätze erklingt im Sopran das Thema verkoppelt mit dem Hauptthema aus Fuge I:



Ehe sich dies abgespielt hat, folgt schon die nächste Überraschung. Der neu-hinzutretende Tenor 1 beginnt umgekehrt mit Thema I, das in Thema III übergeht, während dazu gleichzeitig Thema III eingeführt im Sopran und dann auch noch im Pedalbaß erscheint (dort wiederum in Thema I mündend)

Einer der großartigsten, spannungsreich vorbereiteten Pedalbaßeinsätze der Fugenliteratur! Mit gleicher kontrapunktischer und gestalterischer Virtuosität führt Bach weiter beide Themen durch: es ginge zu weit, an dieser Stelle alles im einzelnen nachzuzeichnen. Wohl nicht zu Unrecht hat Hermann Keller darauf hingewiesen, daß die begleitenden Sechzehntelkontrapunkte an Thema II denken lassen wollen:



Der jauchzende Höhepunkt des Stückes ist im dichten, enggeführten Satz der Takte 104ff. erreicht. Hier schwingt sich die Musik, wie in Fuge I (Takt 32), zum bislang abermals sorgsam ausgesparten hohen c''' auf! Der allmähliche Abfluss der aufgestauten Energien danach (108ff.), die letzte manualiter-Einsatzkette (111f.), der letzte Pedaleinsatz mit Thema I - das gehört zum Größten und Glanzvollsten, was je für die Orgel geschrieben worden ist!

Das Fugentriptychon BWV 552/2 ist genau und überlegt proportioniert: die dritte Fuge umfasst wie die erste 36, die mittlere 45 Takte. Doch damit sind wir bereits bei der

Deutung und Zahlensymbolik

des Werkes angelangt. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Bach in Präludium und Fuge Es-Dur die Heilige Dreieinigkeit (Gott Vater - Gott Sohn - Gott Heiliger Geist) symbolisieren und verherrlichen wollte. Folgende, durchaus nicht zu weit hergeholte Daten lassen diese Hypothese so gut wie Gewißheit werden:

Auffälligerweise voneinander getrennt, stehen Präludium und Fuge am Anfang und Ende des *Dritten* Teils der Klavierübung, als das A und das O des Gesamtwerkes ("Du bist A und O" - Alpha und Omega, erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets). Die Fuge ist somit das 27. Stück der Sammlung (27 = drei mal drei mal drei). Die Tonart Es-Dur verwendet drei b als Vorzeichen. Das Präludium ist aus drei Themenkomplexen gestaltet. Die Fuge verarbeitet drei Themen, mit deren erstem, sinnfällig als übergreifendes Symbol für Gott Vater in allen Einzelfugen präsent, die beiden anderen Themen (Sohn und Hl. Geist) verbunden werden.

Auch mit rein musikalischen, vor allem tonsprachlichen Mitteln wird das Wesen der Dreifaltigkeit dargestellt und ausgedrückt. Wenden wir uns noch einmal dem *Präludium* im einzelnen zu:

Glanz und Pracht des Themenkomplexes “A” stehen eindrucksvoll für die Macht und Herrlichkeit Gott Vaters. Der erste Teil des Themenkomplexes “B” macht die Menschwerdung Gottes in Jesus ebenso lapidar wie faszinierend deutlich:



Man beachte hier: die absteigende Bewegung (sozusagen ein “Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter”), die zum Vorangehenden scharf kontrastierende, einfache Satzweise (“Er ist auf Erden kommen arm”) sowie die schrittweise Reduktion der Dreistimmigkeit auf Einstimmigkeit (der Dreieinige inkarniert sich in der einen Person Jesus). Ferner die demütig weiche Harmonik (verminderte Klänge betont) und den tiefen Endton der Bewegung im Baß (es ist der einzige Pedalton, den Bach in diesem Abschnitt verlangt; er steht für den Bereich des Irdischen). Der zweite Teil des B-Komplexes redet in schmerzlich-liebevollen Affekt in den bereits oben geschilderten *Dreier*gruppierungen. Hierin können wir Jesu Wirken auf Erden symbolisiert sehen (wofür die 10 Takte, die diese Phrase dauert, sprächen: liebevolle Erfüllung des Gesetzes, also der 10 Gebote, durch Jesus); es ist aber auch möglich, in dieser Musik das sehnsüchtige Händeaufheben der menschlichen Seele, die an der Erfüllung der 10 Gebote scheitert, dargestellt zu sehen (dafür spräche die Schmerzlichkeit der Harmonien und das ständige Wiederrückfallen der hochstrebenden Sololinie).

Was den Themenkomplex C angeht: schon das Notenbild macht das Herabfahren und Sichausbreiten des Heiligen Geistes auf Erden (darum das viele Moll!) höchst anschaulich. Bei seinem zweiten Auftreten stellten wir volle Fünfstimmigkeit und Bevorzugung der Durbereiche fest. Auf vollkommenste ist der Hl. Geist in Jesus inkarniert - die Fünffzahl symbolisiert Jesus, das Thema den Hl. Geist und das Dur erfüllte, himmlische Vollkommenheit.

Zur Wiederkehr des Themenkomplexes A in den Takten 51 und 98/99 ist bedeutsam, daß in einem Umfeld, in welchem von Jesu Menschwerdung und dem Wirken des Geistes die Rede ist (B und C), die Ausdehnung von A

rapide zurückgeht und die Oberstimme in den Tenor verlegt wird (wie schon einmal in Takt 17). Wo es um Jesu Inkarnation und Versöhnungstat geht, setzt Bach oft Oberstimme oder cantus firmus als Symbol des “Mitten unter uns”, des “Im-Fleische-Seins” in die Mittelstimme.

Auch die *Fuge* veranschaulicht die Trinität nicht nur durch die Dreizahl. So versinnbildlicht die objektivierende Tonsprache des *stile antico* in der ersten Fuge den umfassenden, allgemeinen Begriff “Gott Vater”.

Schwieriger ist das Verständnis der zweiten Fuge, wenn man einmal von dem auf der Hand liegenden Sinn der Kombination von Thema I und II ab Takt 59 absieht. Ob Bach hinsichtlich der munteren Beweglichkeit des Themas II an die zweite Strophe des Hymnus “Nun komm, der Heiden Heiland” gedacht hat (“Er ging aus der Kammer sein, . . . sein Weg er zu laufen eilt”)? Immerhin stimmen ja übrigens die ersten Töne des Linienzuges der Tonikaversion von Thema I, ebenso in Thema II nachgezeichnet, mit dem Melodieanfang von “Nun komm, der Heiden Heiland” überein. Und hat die locker-ungesetzliche Art Bachs, Thema II laufend zu modifizieren, mit dem modifizierten Verhältnis Jesu und der Christenheit zum Gesetz des Alten Bundes zu tun? Bach hätte das Thema ja auch so konzipieren können, daß alles “besser gepaßt” hätte!

Inkarnationssymbolik wird in Fuge II darin deutlich, daß die Musik sich von Es-Dur nach abschließend c-moll bewegt.

Sichereren Boden betreten wir in Fuge III: hier ist im züngelnden und zugleich beflügelnden Auf und Ab des Themas die Darstellung des Heiligen Geistes plausibel erkennbar. Auch der Gesamtverlauf dieser Fuge veranschaulicht wahrhaft sinnfällig das Wehen des Gott bezeugenden Geistes (Kombination mit Thema I; Aufschwung von c-moll nach Es-Dur zurück).

Die Zahlensymbolik in BWV 552 beschränkt sich nicht allein auf die Drei. Seit jeher galten auch die Zahlen 5, 7 und 10 als heilige Zahlen. Die Fünf steht für Christus, die Sieben für Buße und Heiligen Geist (=Evangelium), die Zehn für die Gebote und ihre endgültige Erfüllung durch Christus. Doppelschreibungen, Multiplikationen und Potenzierungen der Zahlen sowie die Quersummen dieser Vielfachen hatten denselben Symbolgehalt. Wieweit man hier allerdings gehen darf, ist sehr umstritten (vgl. das zu BWV 802-805 Gesagte!). Für noch vertretbar halten wir, auf folgendes hinzuweisen:

$$\left. \begin{array}{l} \text{Fuge I: 5-stimmig} \\ \text{Fuge II: 4-stimmig} \\ \text{Fuge III: 5-stimmig} \end{array} \right\} \text{daraus: } 5+4+5 = 14 (=7+7)^4$$

Taktzahl	Präludium	205	Quersumme 7 (Heiliger Geist)
Taktzahl	Fuge 1	36	Quersumme 9
Taktzahl	Fuge 2	45	Quersumme 9 (Dreieinigkeit) ⁵
Taktzahl	Fuge 3	36	Quersumme 9
Taktzahl	Fuge insgesamt	117	Quersumme 9
Taktzahl	Präludium + Fuge	322	Quersumme 7 (Heiliger Geist)

Verführerisch, aber unbeweisbar-fragwürdig ist zahlenalphabetische Auswertung der Fugentakte 1 und 2 (a=1, b=2 usw.; i/j=9, sogenannte "Gematricie"). Danach ergibt sich einerseits: die Tonnamen (b-g-c-b-es-d) haben als Quersumme (2+7+3+2+5+18+4=) 41, d.i. dieselbe Zahl wie die Quersumme aus J. S. Bach (9+18+2+1+3+8=41). Andererseits beträgt der Abstand der Töne zum Grundton der vorgegebenen trinitarischen Tonart Es-Dur folgende Schritte: 5+3+6+5+1+7 = 27 = 3x3x3. Es ergibt sich ein trinitarisches Symbol. So ist möglicherweise in den ersten Takt verschlüsselt: "J.S. BACH im Dienste des Lobes der DREIEINIGKEIT" - die Es-Dur-Fuge als letztes und 27. Stück des 3. Teils der Klavierübung also eine zeichensetzende Signatur! Ob dies nun beabsichtigt war oder nicht, ist letztendlich gleichgültig - daß Bach hier und anderswo so dachte und komponierte, wissen wir ohnehin!

Fassung: 25. September 2015



Diese Analyse steht unter einer "Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz" und entstammt der Textsammlung "Bachs freie Orgelwerke – Eine Einführung in die nicht choralgebundenen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs" von Joachim Winkler, abrufbar unter: www.bachs-orgelwerke.de

⁴Zahlenalphabetisch (s. den nachfolgenden Abschnitt) ergeben "Bach" und "Johann Sebastian Bach" als einfache bzw. doppelte Quersumme die Zahl 14, die also für den Hl. Geist und Bach als dessen Diener zugleich steht.

⁵45 auch: 5 x 9 (Christus- und Trinitätssymbol!)