

Wolfgang Körner

Tanz um das Heil

Zur Passacaglia in c-moll von Johann Sebastian Bach BWV 582

Zum Gedenken an KMD Eckart Grasser † 31.8.2004.

1. Vorbemerkung

Nur wenige Orgelwerke Johann Sebastian Bachs haben so viel Aufmerksamkeit erfahren wie die Passacaglia in c-moll BWV 582. Musikwissenschaftler haben kontrovers ihre Struktur analysiert und gedeutet. Herausgeber haben ihre Textüberlieferung erforscht und in Notenausgaben ihre Schlüsse gezogen. Unzählige Male spielten seit ihrer Entstehung Organisten die Passacaglia. Allein ihre Einspielungen auf Tonträgern sind eine Interpretationsgeschichte Bachs für sich. Worin liegt dieses große Interesse begründet? – Zum einen übt die Passacaglia natürlich als reines Spiel- und Klangereignis ihre besondere Anziehung aus. Zum anderen gibt es selbst im Orgelwerk Bachs nur wenige Stücke, die derartig vielschichtig angelegt sind. Um so mehr verwundert es, dass sowohl die musikwissenschaftlichen Erörterungen als auch die Einspielungen auf Tonträgern bei allen richtigen und wichtigen Details einen Aspekt nahezu vergessen: Die theologische Qualität der Passacaglia. Diese Tatsache erstreckt sich bis in die jüngste Zeit.

Allein Marie-Claire Alain hat diesen Aspekt bisher berücksichtigt.¹ Ihre Analyse versteht das Werk unter zahlensymbolischen und motivischen

¹ Alain, Marie-Claire: Bach. Complete Organ Works Vol. 14, Erato Disque s.a. 1994 (Booklet, 13f); vgl. diess.: J.S. Bach. L'Oeuvre pour Orgue, Erato Disques s.a. 1986 (Booklet, 86ff).

Gesichtspunkten. Damit fußt sie in der Tradition Albert Schweitzers.² Alain betrachtet die Passacaglia als theologische Aussage. Und: Marie-Claire Alain zieht aus diesem Ergebnis Schlüsse für die Interpretation. Ihre Argumentation beruht zum einen auf der Übereinstimmung von Motiven im Orgelbüchlein und der Passacaglia, Chormelodieanklängen sowie der allgemeinen Sprachverwandtschaft zwischen den beiden opera.³ Diese Beobachtung führt Alain zum Schluss, dass beide Werke in denselben Jahren entstanden sein müssen. Zum anderen zieht Marie-Claire Alain die Zahlensymbolik (v.a. 21 – 12 – 3) der Passacaglia ins Kalkül. Die französische Orgelinterpretin hat – wie kaum eine andere Persönlichkeit der internationalen Orgelszene seit Dupré und Straube Schule bildend gewirkt. Aktiv lehrt als Professorin in Paris und Meisterklassenleiterin in der ganzen Welt. Passiv wirkt sie durch ihren großen Schülerkreis und die umfangreiche Zahl von Einspielungen im Lauf ihrer großartigen Karriere (u.a. dreimal das komplette Orgelwerk Bachs). Dennoch hat sich diese Interpretationsweise merkwürdig wenig herumgesprochen. Das kann nicht an ihrer Schlüssigkeit liegen.

Die jüngste Untersuchung der Passacaglia ist die des englischen Musikologen Peter Williams.⁴ Williams entfaltet eine interessante Fülle von Detailsichten. Der Passacaglia kommt er jedoch nur unbefriedigend auf die Spur. Denn theologische Erwägungen hält er wohl nicht für seine Sache; oder er verweist sie vielleicht ins Reich der Spekulation. Auch Werner Breig bleibt bei rein musikalischen Äußerungen stehen.⁵ Theologische Kategorien legte eine Untersuchung zur Zahlensymbolik der Passacaglia von Piet Kee

² Schweitzer, Albert: J.S. Bach, Leipzig⁸1930.

³ Vgl. Zehnder, Jean-Claude: Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit, in: KgrB Rostock 1990, 311-338.

⁴ V.a. Williams, Peter: Johann Sebastian Bachs Orgelwerke, Bde. 1-3, Mainz u.a. 1996-2000.

⁵ Breig, Werner: Passacaglia in c-moll BWV 582, in: Küster, Konrad (Hg.): Bach Handbuch, Kassel u.a. 1999, 705ff

dar.⁶ Ihm zu Folge würde die Passacaglia auf den sieben Bitten des Vaterunsers beruhen. Viele Untersuchungen haben wichtige Teilaspekte aus dieser zentralen Orgelwerk Bachs herausgearbeitet. Vollends konnte - abgesehen vom Ansatz Marie-Claire Alains - die Passacaglia noch niemand entschlüsseln. Dazu ist notwendig, die theologische Qualität des Werkes nicht eben zu berühren, sondern in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen.

⁶ Kee, Piet: Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia, in: MuK 52 (1982), 165-175.

2. Zur Überlieferung

Die Überlieferung der Passacaglia muss – wie oft bei Bachs Orgelwerken – ohne Autograph auskommen. Zu den wichtigsten Quellen gehört das Andreas-Bach-Buch (Lpz. MB. III.8.4.) – eine Sammlung von Clavier- und Orgelwerken. Die Passacaglia-Abschrift stammt dort aus der Hand von Bachs älterem Bruder Johann Christoph (1671-1721). Ferner liegen vor: eine zweite fragmentarische Abschrift (nur die letzten 59 ½ Takte) von Johann Christoph Bach (Lpz.MB. Ms. R 16,9), eine Abschrift von Johann Tobias Krebs (P 803), eine von Kittel (P 320) sowie einige späte Kopien.⁷ Im Andreas-Bach-Buch trägt das Stück den Titel *Passacalia. Ex C b con Pedale*; der Fugenteil ist hier und in P 803 mit *Fuga cum Subjectis* überschrieben. In einer Kopie möglicherweise des Autographs aus dem Besitz Hausers trug sie den Titelzusatz *pro organo pleno*. Auch das Konzert Mendelssohns 1840 in der Leipziger Thomaskirche titulierte *Passacaille (21 Variationen und Phantasies für volle Orgel)*. Ob der Titelzusatz *pro organo pleno* bzw. *für volles Werk* auf ein Abschrift des Autographs oder sogar auf Bach selber zurückgeht, ist nicht festzustellen. Alle anderen Kopien (sogar P 803) verfügen über keinen solchen Titelzusatz. Eine Bestimmung für das Pedal-Cembalo, die Forkel annahm und seither immer wieder diskutiert erwogen wurde, ist ausgeschlossen.⁸

3. Zur Datierung

⁷ Vgl. Williams, Bd. 1, a.a.O., 316f.

⁸ Vgl. ebd., 317.

Neuere Meinungen datieren die Passacaglia bereits in Bachs Arnstädter Zeit (1703-07).⁹ Früher nahm man meist eine Entstehung in Weimar (1708-1717) an. Die Hypothese der Frühdatierung beruht auf der Beobachtung, dass das Andreas-Bach-Buch spätestens 1707-08 zumindest in Teilen vorlag. Die Passacaglia gehört dort zu einer Gruppe von Variationswerken, die die Ciacone in c (BuxWV 159) und e (BuxWV 160), die Passacaglia in d (BuxWV 161) sowie das Praeludium in C (mit Ciacona, BuxWV 137) von Dietrich Buxtehude singulär überliefert. Zu dieser Gruppe gehört auch Pachelbels Ciacona in d sowie eine Suite in D (mit Chaconne) von Böhm. Bach muss diese Werke seiner Zeitgenossen gekannt haben. Mehr als wahrscheinlich hat er mit ihnen in der Passacaglia bewusst auseinandergesetzt. Ob die Variationswerke des Andreas-Bach-Buches sogar den Ausschlag für die Komposition eines eigenen opus dieser Form gab, meint Williams. Das bleibe dahingestellt. Dieser These zu Folge läge der *terminus ad quem* der Datierung von BWV 582 bei 1707-08.

Bach besuchte 1705-06 Buxtehude in Lübeck. Den vierwöchigen Urlaub verlängerte er eigenmächtig auf drei Monate. Bereits vorher war der 20-jährige Arnstädter Organist mit Werken Buxtehudes bekannt. In Thüringen vor 1700 und erst recht in Lüneburg sowie Hamburg waren diese zugänglich. Bach war offensichtlich fasziniert vom *stylus phantasticus* der norddeutschen Meister. Wolff geht davon aus, dass Orgelwerke in diesem Stil (z.B. Toccata in E BWV 566) bereits vor und während des Lübecker Aufenthalts entstanden sind. Die Passacaglia allerdings dürfte eine spätere Frucht der Reise nach Norddeutschland sein. Eng knüpft sie an Buxtehudes Parallelwerk in d-moll an. Doch sie geht kompositorisch weit über dieses Vorbild hinaus.¹⁰ Jedenfalls wäre der *terminus ab quo* für die Komposition der Passacaglia das Jahr 1706.

⁹ So Wolff, Christoph: Johann Sebastian Bach, Frankfurt/M. 2000, 105; Williams, Bd.1, a.a.O., 318f.

¹⁰ Wolff, 108.

Die Motivparallelen der Passacaglia mit Chorälen aus dem Orgelbüchlein widersprechen der Frühdatierung.¹¹ Die für die Passacaglia relevanten Choralbearbeitungen (BWV 601.606) datieren auf Weimar 1708-12. Andere Referenzchoräle sind erst 1712-13 geschrieben worden (BWV 625.627.643).¹² Natürlich mag Bach das Motivrepertoire der Passacaglia bereits vor den Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins entwickelt haben. Früheste Sätze oder Erstfassungen des Orgelbüchleins (z.B. BWV 601) könnten schon in Arnstadt entstanden sein.¹³ Wahrscheinlicher scheint es aber, dass die Passacaglia aus einem vorliegenden Motivschatz schöpft. Demnach würde sich der *terminus ab quo* für die Datierung der Passacaglia jedoch auf die Zeit 1712-13 verschieben.¹⁴ Es sei denn, Bach hätte - nicht mehr erhaltene - Frühfassungen der Choräle benutzt und damit sein Repertoire an Motiven bereits in Arnstadt angelegt. Dies würde wiederum für eine Entstehung zwischen 1706 und 1708 in Arnstadt oder Mühlhausen sprechen.

Die Passacaglia ist unabhängig davon eine Antwort auf Bachs persönliche Begegnung mit Buxtehude. Die Formübereinstimmungen zwischen dem Bach-Werk und den Parallelopera Buxtehudes wurden von Peter Williams im Einzelnen nachgewiesen. Nicht nur die Tradition aus Lübeck greift Bach in der Anlage der Variationen und ihrer Grammatik auf – besonders, was die *figurae* angeht. Die Grundmuster der Variationen begegnen ebenso in den Werken von Frescobaldi (*Cento partite sopra passacagli*, in: *Toccate d' intavolatura*

¹¹ Williams, Bd.1, 324f. Vgl. Zehnder, a.a.O., 321.

¹² Wolff, 144ff.

¹³ ebd., 105.

¹⁴ Vgl. Breig, a.a.O., 706: Breig datiert *spätestens um 1714*.

1615 – sozusagen die „Ur-Passacaglia“), Pachelbel, Kerll, Kuhnau, Muffat und Witt, ja auch Lullys. Der Fugenteil bezieht seine Formung aus der Permutationsfuge, die Reincken entwickelt hatte.¹⁵

4. Zur Musiktheologie

4.1. Erster Advent – Variationen I-III

Bach zeichnet zwei „b“ vor. Das Tonmaterial des Themas bezieht indessen den Ton as mit ein. Dadurch definiert Bach die Grundtonart: c-moll. Die Ciacona in c von Dietrich Buxtehude fungierte vielleicht als Vorbild. Eigentlich würden wir deshalb drei „b“ als Vorzeichen erwarten. Bach schreibt dennoch zwei „b“. Zieht man z.B. die sogenannte „Dorische“ Toccata und Fuge in d-moll BWV 538 zum Vergleich her, stellt sich ein ähnliches Ergebnis ein: kein Vorzeichen und dennoch eindeutig d-moll als Grundtonart. Die Bezeichnung „Dorisch“ ist eine nachträgliche Fehldeutung. Die zwei statt drei „b“ der Passacaglia sind also lediglich darauf zurückzuführen, dass zur Zeit Bachs die Tonartenvorzeichnung noch nicht genau festgelegt war. Nichts desto trotz verwendet Bach mit c-moll eine Tonart mit *drei b*.

Als Taktangabe schreibt Bach *drei Viertel* vor: Wiederum die Zahl „Drei“. Die Passacaglia beruht immer auf dem Dreiertakt. Die Form lässt sich sonst nur ungenau von der Ciacona oder Chaconne differenzieren. Vielfach wird behauptet der Passacaglia läge ein ostinater Bass zugrunde, der Ciacona dagegen ein ostinates Akkordmodell im 3/2- oder 3/4-Takt. Dies lässt sich so

¹⁵ Williams, Bd. 1, a.a.O., 322f.

nicht belegen.¹⁶ Die Ciacona beruht nicht immer auf dem Dreiertakt: Sie erscheint bei Pachelbel einmal (Ciacona in C) sogar als Variationswerk im Vier-Viertel-Takt. Bach beabsichtigte zunächst ein Werk im Dreiertakt zu schreiben. Die Form der Passacaglia bot sich schon aus diesem Grund an.

Die ersten vier Takte des Themas sind identisch mit dem des *Christe – Trio en passacaille* aus der *Messe du deuziesme ton* aus André Raisons *Premier Livre d' Orgue* (Paris 1688). Bach übernimmt damit die Tanzform aus einem dezidiert liturgischen Werk. Die Tonfolge des ostinato-Basses von Raison verwendet Bach zudem. Allerdings transponierte er sie von g-moll nach c-moll. Die Transposition um eine Quinte abwärts bestätigt, dass Bach mit Bedacht c-moll – die Molltonart mit den *drei* „b“ – wählte. Dieses Thema ergänzt um weitere vier Takte zu einem achttaktigen Thema mit Auftakt. Damit fällt Bach aus der Tradition heraus, die stets ein viertaktiges Thema zugrundegelegt hat. Dies tut Bach aus einem offensichtlichen Grund. Die Zahl 8 birgt die Zahl „Drei“ in sich: Als dritte Potenz der Zahl 2: $2^3 = 2 \cdot 2 \cdot 2 = 8$. Bach verschlüsselte in die ersten acht Takte seiner Passacaglia *dreimal die Zahl „Drei“*: in der Tonart, in der Taktwahl und in der Zahl der Takte des Themas.

Das Thema der Passacaglia stellt Bach in den Takten 1-8 „solo“ vor: einstimmig im Bass, ausgeführt vom Pedal. Das ist merkwürdig. Fast alle Schwesterwerke heben sofort mit der figurativen oder akkordischen Auslegung des Themas an. Die erwähnten Werke aus dem direkten Umkreis der Passacaglia im Andreas-Bach-Buch belegen dies repräsentativ. Dass das Thema (zunächst) im Bass erscheint, ist ein Merkmal der Form. Hier knüpft Bach wiederum an seine Vorbilder an. Das achttaktige Thema wird allerdings erst eindeutig zur Passacaglia, indem in Takt 8 zum ersten Mal das Thema

¹⁶ ebd., 322.

wiederholt wird und Bach die Ein- zur Vierstimmigkeit erweitert. Erst dieses Ereignis macht die Form schließlich zum dem, was sie ist: ein Variationswerk über ein ostinates Thema.

Spätestens jetzt stellt sich die Frage: Sind die Takte 8-16 die erste Variation des Themas? Oder: Sind bereits die Takte 1-8 die erste Variation? Ausnahmslos alle Analytiker haben bislang für die erste Möglichkeit votiert: Mit Takt 8 begänne eine Reihe von 20 Variationen über das Thema, das die Takte 1-8 vorstellten.¹⁷ Auch Peter Williams übernimmt diese Lesart. Einerseits stellt er die Paarbildung von Variationen (z.B. Takte 8-24) fest. Andererseits wehrt er sich gegen die Behauptung eines logischen Bauplans: *Im ganzen Werk herrscht ein Maß an Augenblickslaune, ein kompositorischer Instinkt, der einer sauberen Zerlegung in einzelne Glieder, „am Schreibtisch“ oder auf den verschiedenen Orgelmanualen, feindlich ist.*¹⁸ Diese These halte ich für ebenso simpel wie problematisch. Dass Bach von einem nie gesehenen kompositorischen Instinkt getrieben wurde, wird niemand ernsthaft bezweifeln. Dass das Werk aus einer Augenblickslaune heraus entstanden sein soll, bestreitet die Passacaglia *ea ipsa*. Ihre Architektur hat Bach vom ersten bis zum letzten Takt wohl durchkonstruiert.

Bereits die ersten acht Takte der Passacaglia zeigen das, indem die Zahl „Drei“ eine besondere Rolle spielt. Untersuchen wir den weiteren Verlauf (Takte 8-24), kommen wir zum Ergebnis: Die Takte 1-24 stellen eine Einheit von *drei Variationen* dar. Die ersten acht Takte vereinen Thema und erste Variation. In den Takten 8-16 sowie 16-24 stellen wir fest, dass beide Variationen (nach geläufiger Zählung also die Nummern 1 und 2) aus der

¹⁷ Vgl. die Synopse der Gliederungen, in: ebd., 329.

¹⁸ Ebd., 330.

gleichen Idee leben. Bach kontrapunktisiert das Thema im Bass mit drei Stimmen. Diese treten in Synkopen auf. Auch die Passacaglia in d Dietrich Buxtehudes hebt so an – allerdings ohne das Thema „solo“ zu präsentieren. Bach kannte dieses bedeutende Werk zweifellos. Im Andreas-Bach-Buch ist das d-moll-opus ja sogar in einer Gruppe mit dem c-moll-Werk Bachs tradiert. Die Form der pedaliter-Passacaglia entstammt dem Kopf des Lübecker Organisten. Die Synkopen in Takt 8-24 erweisen dem Lehrmeister die Reverenz (vgl. d-moll-Passacaglia).¹⁹

Die Synkopen kombiniert Bach mit dem Rhythmus „drei Achtel plus ein Sechzehntel“. Dieses Motiv erinnert an „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 599 aus dem Orgelbüchlein.²⁰ Besonders im Bass treten dort punktierte Achtel mit Sechzehntel in Folge auf. Will Bach den Rhythmus der französischen Ouvertüre aufnehmen? Im Fall des Orgelbüchleinchorals ist dies nicht abwegig, ja sogar naheliegend. Immerhin eröffnet er die Sammlung. „Nun komm, der Heiden Heiland“ steht nicht nur am Beginn der Sammlung des Orgelbüchleins. Dazu gesellt sich eine Parallele: Den Eingangssatz der Kantate BWV 61 über denselben Choral gestaltet Bach explizit als Ouvertüre à la Lully. Diese Kantate ist nach autographem Partiturvermerk 1714 eindeutig den Weimarer Jahren zuzuweisen. Sollte diese Motivübereinstimmung doch ein Hinweis auf die Spätdatierung sein?

Wie verhält es sich bei der Passacaglia? Ab Takt 8 variieren erstmalig drei Stimmen das Thema im Bass. Die ersten 24 Takte eröffnen ein Orgelwerk mit einem beachtlichen Umfang von 292 Takten. Ebenfalls in der Passacaglia handelt sich vermutlich um das Zitat des Ouvertüren-Rhythmus. Natürlich

¹⁹ Vgl. Breig, a.a.O., 706.

²⁰ Alain, a.a.O., 13.

schreibt Bach keine echte Ouvertüre; er belässt es bei der Andeutung durch die punktierte Rhythmik. Diesen Verdacht unterstreicht eine weitere Beziehung der Takte 8-16 zum erwähnten Adventschoral. Vergleichen wir den Melodieverlauf des Soprans in Takt 8-11 (c-h-es-d-c-d) mit dem Lied! Der Sopran umspielt den Melodiebeginn von „Nun komm, der Heiden Heiland“ (EG 4; Text: Martin Luther 1524 nach dem Hymnus „Veni redemptor gentium“ des Ambrosius von Mailand um 386; Melodie: Einsiedeln 12. Jh., Martin Luther 1524). Bach will offensichtlich auf den Beginn des Kirchenjahres hinweisen. In der Epoche Bachs ist das Proprium des Ersten Advents mit der Luther-Übertragung des Adventshymnus „Veni redemptor gentium“ eng verbunden. Dies belegen ja die Kantaten BWV 61, 62 sowie 36. So verwundert die Wahl des Choralzitats kein bisschen. Die Takte 16-24 prägt dasselbe Ouvertürenmotiv wie Takte 8-16: Synkopen, kombiniert mit punktiertem Rhythmus. Bach variiert es jetzt sequenzierend: das Motiv aus Takt 8-16 steigt über genau eine Oktave (c^2-c^1) ab. Berücksichtigen wir den deutlichen Anklang an den Orgelbüchleinchoral BWV 599 im Sopran sowie den Ouvertürenrhythmus, drängt sich eine erste Interpretation auf.

Bach beabsichtigte mit der Passacaglia viel mehr als „nur“ ein ausgedehntes Variationswerk für Orgel zu schreiben, wie die landläufige Meinung der Musikwissenschaftler es propagiert. Bereits die ersten acht Takte exponieren die Zahl „Drei“ dreimal. Dieses Motiv setzt sich offensichtlich fort. Der Beginn der Passacaglia umfasst $3 \cdot 2^3 = 3 \cdot 8 = 24$ Takte. Das Thema der Passacaglia entspricht zugleich seiner ersten Variation. Damit steht jetzt fest: Die eigentliche Passacaglia (Takte 1-168) beinhaltet also eindeutig 21 Variationen und nicht 20. Denn Thema und Variation I (in Form eines „solo“ pedaliter) sind identisch. Die Takte 8-24 umfassen bereits die Variationen II und III. Beide bergen eine einprägsame Motivik auf Grund des Ouvertüren-Rhythmus, des Choralzitats und der absteigenden Sequenz. Variation II und III sind leicht dem Ersten Advent zuzuordnen. Dieser Sonntag eröffnet den Zyklus

des Kirchenjahrs feierlich. Diesen festlichen Charakter unterstreicht beispielsweise, dass – im Gegensatz zu den drei folgenden Adventssonntagen – das Gloria in der Liturgie enthalten ist. Bach komponierte in Kantate BWV 61 zu diesem Anlass einen festiven Eröffnungssatz. Gegenstand der Lesungen zum Ersten Advent in der evangelischen Liturgie ist das Warten auf die Ankunft des „gerechten Sprosses“ (Jer 23,5-8) sowie der Einzug Jesu in Jerusalem (Mt 21,1-9). Das Evangelium bestätigt noch einmal den Anklang an die Ouvertüre als „Einzugsmusik“ in den besagten Takten.

Wenn Variationen II und III den Ersten Advent verkörpern, was symbolisiert dann das Thema als erste Variation? Die Zahlensymbolik verweist uns auf die Zahl „Drei“ – leicht als die Zahl der Trinität zu identifizieren. Die „Drei“ taucht bereits – wie wir gesehen haben – in den acht Eingangstakten dreimal auf: in den Vorzeichen, der Taktangabe und der Taktzahl. Mit der Präsentation des Themas einstimmig im Bass als Pedal-Solo symbolisiert Bach die immanente Dreieinigkeit Gottes als Vater, Sohn und Heiliger Geist. Mit Eintritt des ersten Tons in die Stille vor der Musik gibt Bach den Ursprung der Heilsgeschichte und zugleich die Schöpfung aus dem Nichts an. Die erste Variation ist also der ersten Person der Trinität gewidmet: Gott Vater. Unschwer zu folgern, was die Variationen II und III bedeuten. Variation II deutet auf die zweite Person: Jesus Christus – Gottes Sohn, dessen Erwartung am Ersten Advent im Mittelpunkt der Liturgie steht. Die dritte Variation hebt auf die dritte Person der Trinität an: den Heiligen Geist. Die fallende Sequenz lässt sich als die Zeugung des Gottessohns durch den Geist Gottes verstehen. Bach dekliniert bereits in den ersten Takten der Passacaglia die trinitarische Heilsgeschichte durch.

4.2. Zweiter bis Vierter Advent – Variationen IV-VI

Zahlensymbolismus und Choralanklänge setzen sich in den folgenden Variationen tatsächlich fort. Variation IV (Takte 24-32) erklingt vierstimmig in auf- und absteigender Achtelbewegung. Das Thema verbleibt im Bass. Der Quartsprung aufwärts und die folgenden Noten (ab T. 24/1+) zitieren den Beginn eines weiteren Adventschorals: „Mit Ernst, o Menschenkinder“ (EG 10; Text: Valentin Thilo 1642; Strophe 4: Lüneburg 1657; Melodie: „Von Gott will ich nicht lassen“).²¹ Die Variationen V und VI verbinden Varianten eines Anapästmotivs (leicht-leicht-schwer). Die fünfte Variation (T. 32-40) bringt die Anapäste diatonisch auf- und absteigend. Bei den Anapästen der sechsten Variation (T. 40-48) bedient sich Bach der *figura corta* – einem absteigenden Oktavsprung.²² Zudem variiert er den Bass anapästisch in absteigenden Sprüngen. Dieses Oktavsprung-Motiv trifft man Figurenrepertoire des Orgelbüchleins (BWV 601.604.606) wieder.

Die Variationen IV-VI sind nach dem Modell aus den ersten drei Variationen zunächst einmal trinitarisch aufzufassen. Durch das neue Choralzitat ist die Zuordnung zu den übrigen drei Sonntagen im Advent offensichtlich. Ob man soweit gehen sollte, die Variationen IV-VI mit den ersten drei Strophen von „Mit Ernst, o Menschenkinder“ zu identifizieren? Eine Beobachtung könnte daraufhin deuten: Die zweite Strophe von EG 10 paraphrasiert Jes 40,3.4 (Bereitet dem Herrn die Wege). Die alttestamentarische Passage gehört zur Lesung für den Dritten Advent. Variation VI müsste man dann der dritten Strophe des Liedes zuordnen. Dieser Vers verweist deutlich auf das Evangelium zum Vierten Advent (Lk 1,46-55 Das Magnificat). Hier kommt besonders v.51 „Er übt Gewalt mit seinem Arm / und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.“ in Betracht. Im Lied heißt es „ein Herz, das Hochmut übet, / mit Angst zugrunde geht“. Die Anapäste

²¹ Ebd., 13.

²² Williams, Bd. 1, a.a.O., 326.

(Oktavsprung abwärts) der Variation VI stellen vielleicht diesen Fall des Hochmütigen dar. Sogar der Bass schließt sich diesem Rhythmus an: Bachs Deutung zu Lk 1,51? Zur trinitarischen Symbolebene tritt eine zweite Ebene: die des fortschreitenden Heilsgeschehens – an Hand der Choralzitate abzulesen im Zyklus des Kirchenjahres. Dieser Befund erhärtet sich zunehmend.

4.3. Weihnachten- Variationen VII-IX

Mit den Variationen VII-IX (T. 48-72) erfüllen sich symbolisch die Verheißungen des Advents: Jesus wird geboren. Bach komponiert ein „Engelskonzert“ (vgl. Lk 2,9-16). Das Thema erscheint in Originalgestalt im Bass. Darüber laufen die drei Stimmen: in Variation VII (T. 48-56) erst in aufsteigenden Skalen, dann in Variation VIII (T. 56-54) absteigende Skalen und in Variation IX (T. 64-72) auf- und absteigende Skalen gleichzeitig. Dieses Motiv erscheint auch in Orgelbüchlein-Chorälen zum Weihnachtsfest (BWV 603.604.607). Die barocke Figurenlehre bezeichnet es als *figura suspirans*.²³ Das lateinische Verbum *suspirare* kann sowohl „atmen“ als auch „seufzen“ bedeuten. Die Skalen stellen also den Atem, aber auch das Seufzen dar. Möglicherweise soll damit der „Lebensatem“ des Mensch gewordenen Gottessohnes symbolisiert werden. Möglicherweise kommt aber auch das „Seufzen“ über den Heilsauftrag zum Ausdruck. Die Choralmelodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (EG 24; Text: Martin Luther 1535; Melodie: Martin Luther 1539) deutet Bach wiederum in der ersten Variation der Weihnachtstrias an (c – h – a – h – g – a – h – c).²⁴ Die gleiche Motivik wie in

²³ Ebd., 324.

²⁴ Alain, a.a.O., 14 sieht dagegen den Choral „Vom Himmel kam der Engel Schar“ zitiert.

den entsprechenden Orgelbüchlein-Chorälen unterstreicht die weihnachtliche Charakteristik.

4.4. Epiphantias – Variationen X-XII

Am Beginn der nächste Variationengruppe (X-XII) steht wiederum ein Choralzitat: „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ (EG 67; Text: Elisabeth Cruciger 1524; Melodie: 15. Jh.; geistlich Erfurt 1524).²⁵ Das Zitat erscheint – wie alle seine Vorgänger – nicht wörtlich, sondern nur angedeutet im Alt (T. 72f: Tonfolge <c1>-es1-<c1>-g1-f-es1-d1-<c1>). Deutlicher stellt das Motiv des gebrochenen Dreiklangs den Epiphantias-Bezug der Variation X her. In der Bearbeitung des Chorals im Orgelbüchlein (BWV 601) erscheint dasselbe Motiv. Der Wortlaut der ersten Strophe des Chorals weist auf den „Morgensterne“ und „sein Glänzen“ hin. Bach wollte dieses Sternenglänzen offenbar so darstellen. Denkbar wäre ebenfalls, die drei auftaktigen Sechzehntel (T.72: c1-es1-c1) als die drei Magier aus dem Morgenland aufzufassen, die sich zur Krippe (Zielton = Quinte g1) aufmachen. Das Dreiklangsmotiv nehmen nicht nur die drei Oberstimmen auf. Jetzt beteiligt sich auch der Bass, indem er das Thema auftaktig figuriert bringt.

In Variation XI übernimmt der Sopran mit auf- und absteigenden Sechzehntel-Skalen die Führung. Der Sopran kreuzt sogar in solistischer Manier den Alt. Die übrigen drei Stimmen begleiten in Generalbassmanier. Das Bassthema löst sich in auftaktige Viertelschläge auf. In Variation XII läuft die Solostimme nahtlos von der Ober- in die Unterstimmenlage. Der Satz wird zweistimmig ohne Pedalbeteiligung – ein Duett. In der Oberstimme erklingt

²⁵ Ebd., 14.

nun das Thema der Passacaglia in Originalgestalt. Die Unterstimme bewegt sich weiter ohne Pause in Sechzehnteln; sie berührt einmal (T. 94) den Tonraum der Oberstimme (c²). Durch diese Girlanden – sie durchlaufen fast die gesamte Klaviatur von c³ bis G – sind die Variationen XI und XII eng miteinander verbunden.

Welche Symbolik liegt hier verborgen? Wir befinden uns im Epiphaniasteil der Passacaglia; Variation X zeigt dies. Nach dem trinitarischen Modell ist Variation X Gott Vater zuzuweisen. Variation XI ist dem Sohn und XII dem Heiligen Geist gewidmet. Auffallend ist die plötzliche Reduktion der Stimmenzahl in Variation XII und der Tonumfang der Girlanden. Soll dies die Reise der Magier nach dem Lauf des Morgensterns am Himmel darstellen? Deuten die Stimmen auf zwei ab Takt 88 auf Jesus Christus (Symbolzahl = 2) hin?

4.5. Passion – Variationen XII-XV

Mit Variation XIII (Takte 96-104) setzt das Pedal erneut ein – mit einer fallenden Treppenfigur, die einen Takt später der Alt, dann auch der Tenor aufnimmt. Darüber erklingt im Sopran wie in Variation XII das Thema der Passacaglia – in Originalgestalt, abgesehen von der Durchgangsnote in Takt 99. Insofern sind die beiden Variationen formal miteinander verknüpft. Die Treppenfigur findet ihre Parallele in der Bearbeitung des Chorals „Christ lag in Todesbanden“ des Orgelbüchleins (BWV 625).²⁶ Die Chormelodie (EG 101) selbst ist dieses Mal nicht erkennbar. Durch die Motivparallele zum Orgelbüchleinchoral ist jedoch der Bezug zur Passionszeit zweifellos gegeben.

²⁶ Ebd., 14.

Bach rückt in den Variationen XIII-XV Jesu Leiden in den Mittelpunkt. Ob Bach den „Beginn“ des Passionsteils in seiner Passacaglia bewusst mit der Zahl „13“ verquickt hat?

Ab Variation XIV (Gottes Sohn) schweigt das Pedal bis einschließlich Variation XVI. Der Satz wird jetzt dreistimmig. Eine Figur aus vier Sechzehntel prägt dieses Trio manualiter. Ein Duett aus einer abfallender Dreiklangbrechung in der Oberstimme und einem aufsteigenden Arpeggio mit den Thema-Noten als Grundton in der Unterstimme formt Variation XV. Die Form des Duetts wählte Bach auch in der Epiphanius-Gruppe für Variation XII. Nach dem trinitarischen Modell sind beide Variationen dem Heiligen Geist zugeordnet. Wie lässt sich das erklären – in Anbetracht dessen, dass die Zahl „2“ mit der Person Jesu verbunden ist? Beide Male symbolisiert wohl die Zweistimmigkeit den Heiligen Geist insofern, als der Heilige Geist vor Pfingsten der Welt nur immanent in Gott Vater und Sohn begegnet ist.

4.6. Karfreitag – Variationen XVI-XVIII

Von Variation XIII bis XV reduziert Bach den Satz um je eine Stimme. Aufsteigende Arpeggi über die gesamte Klaviatur (C-c³) bilden Variation XVI (Takte 120-128). Die Noten des Passacaglia-Themas fungieren als Grundtöne im Bass wie in Variation XV. Mit Variation XVI beginnt eine neue Dreiergruppe. Da Variation XIX mit Ostern zu identifizieren ist (vgl. unten), muss die vorhergehende Gruppe (XVI-XVIII) im Kirchenjahr den Karfreitag symbolisieren. Erhärtet wird dieser Verdacht durch die Beobachtung, dass in Variation XVII (Takte 128-136) das Thema wieder in Originalgestalt im Bass erklingt. Das Passacaglia-Thema ist durch den Quintsprung aufwärts verwandt mit dem Beginn des Karfreitagschorals „O Lamm Gottes unschuldig“ (EG

190.1; Text: Nikolaus Decius nach dem altkirchlichen Agnus Dei; Melodie: Nikolaus Decius (1523) Erfurt 1524). Die fünfstimmigen Akkordbrechungen abwärts im „style brisé“ kontrapunktieren das Pedal-Thema, gefolgt von Akkordschlägen auf Zählzeit 3/2. Zusammen ergibt sich ein sechsstimmiger homophoner Satz. Die Assoziation an die Hammerschläge am Kreuz liegt nahe – wie der Choraltext spricht: „am Stamm des Kreuzes geschlachtet“ (EG 190.1,1). Variation XVII steht zudem im Zentrum der Karfreitagsgruppe; sie ist somit der zweiten Person Gottes zugewiesen, genauer dem „Agnus Dei“ – Jesus am Kreuz.

Variation XVIII (Takte 136-144) führt die enorme Spannung fort. Der Satz wird zum Trio pedaliter. Die Oberstimmen kreuzen sich sogar wie in einer Trio-Sonate. Beide bewegen sich als Sechzehntel-Triolen in Terz- und Sextparallelen über dem Bass-Thema. Die theologische Deutung dieser Variation setzt bei der dritten Person Gottes an. Gott erweckt Jesus zum Leben. Der Heilige Geist, der nach dem Nizänischen Bekenntnis aus Gott Vater und Sohn hervorgeht, ist das Medium der Auferstehung. Bach schreibt ein „Trio in Triolen“: Alle drei Personen der Trinität wirken untrennlich zusammen.

4.7. Ostern – Variationen XIX-XXI

Mit Variation XIX (Takte 144-152) stehen wir im Zentrum der Passacaglia. Bei 292 Takten liegt die Mitte bei Takt 146. Der Satz wird wieder vierstimmig. Das Daktylus-Motiv (schwer-leicht-leicht) erinnert an die erste Bearbeitung über „Christ ist erstanden“ aus dem Orgelbüchlein (BWV 627/1).²⁷ Die Chormelodie (EG 99; Text: Bayern/Österreich 12. bis 15. Jh.; Melodie:

²⁷ Ebd., 14 denkt dagegen an „Erstanden ist der heilig Christ“.

Salzburg 1160/1433, Tegernsee 15. Jh, Wittenberg 1529) klingt im Sopran an (Takt 144ff). Damit ist klar: Bach fasst das Ostergeschehen in Musik. Zu den synkopierten Harmonien in den Oberstimmen variiert er das Thema mit Achtelauffakten.

Variation XX bringt c-moll-Klänge in Form einer ostinato-Figur. Diese Motivik gemahnt an die dritte Bearbeitung des genannten Osterchorals im Orgelbüchlein (BWV 627/3) Das Thema erscheint wieder in Originalgestalt im Bass. Variation XIX schließlich erweitert den Satz zur Fünfstimmigkeit ($2 + 3 = 5$). Die aus Variation XIX bekannten c-moll-Klänge mit der ostinato-Figur enden in einem sieben Schlussakkord – den Themaauftakt zum Fugenteil abgezogen (vgl. unten).

Variation XIX bezieht sich auf Gott Vater als Schöpfer – hier: der Auferstandenen. Variation XX ($10 \cdot 2 = 20$; ein Hinweis auf Jesus Christus) stellt den Auferstandenen selber ins Licht. Variation XIX symbolisiert den Heiligen Geist und kündigt damit das Pfingstereignis an. Durch dieselbe Motivik (anhaltenden c-moll-Klänge, ostinato-Figur) sind zweite und dritte Variation der Dreiergruppe wieder eng verknüpft . Dies begegnet in allen Gruppen – mit Ausnahme der zu Karfreitag.

Bach schreibt 21 Variationen. Diese Zahl setzt sich aus den Komponenten 3 und 2 zusammen: $3 \cdot (2^2 + 3) = 3 \cdot 7 = 21$. Die Zahl „2“ wird ja mit Jesus Christus identifiziert. Damit würde die zweite Person der Trinität als Heilmittler in der Gleichung betont. Die Person Jesu Christi steht im Mittelpunkt der 21 Variationen. Durch die trinitarische Gliederung ergeben sich sieben Variationsgruppen; sie entsprechen exakt Zeiten des Kirchenjahres: 1. Advent – 2. bis 3. Advent – Weihnachten – Epiphania – Passion – Karfreitag – Ostern.

Festzustellen ist: Im Zyklus fehlen noch Pfingsten, die Trinitatiszeit und der Ewigkeitssonntag als Abschluss des Kirchenjahres. Die 21 Variationen umfassen die Schöpfung sowie Leben und Auferstehung Jesu.

4.8. Pfingsten und Trinitatiszeit – Thema fugatum

Die Idee eine Passacaglia durch eine Fuge abzuschließen, hat keine nachweisbaren Vorbilder. Die Fuge (Takte 168-285) ist jedoch kein selbstständiger Satz. Und die Passacaglia ist schon gar nicht ihr Praeludium. Vielmehr: Passacaglia und Fuge stellen eine Einheit dar. Diese Verbindung zeigt schon die Notation des Fugenbeginns: Der Auftakt zum Thema ist in den Schlussakkord der eigentlichen Variationsreihe hineingeschrieben. Der Fugenteil ist in keiner Quelle als eigenständige „Fuga“ o.ä. deklariert, sondern als „thema fugatum“. Das Thema der Passacaglia erfährt eine neue Variation.²⁸ Damit kommt die Bezogenheit der beiden Teile aufeinander zum Ausdruck. Der Fugenteil ist eine weitere – freilich in jeder Hinsicht endgültige – Variation des Themas; er ist nichts anderes als eine andere Seite desselben Objekts. Insgesamt zwölf Einsätze des Themas besitzt der Fugenteil. Die Zahl „12“ ist die Spiegelzahl von „21“: Den 21 Variationen über das Thema folgen 12 Themeneinsätze. Die biblische Entschlüsselung der Zahl „12“ ist offensichtlich: die 12 Stämme Israels und die 12 Jünger Jesu verweisen auf die Kirche. 12 ist die Zahl der Vollkommenheit ($3 \cdot 4 = 12$). Der Fugenteil ist als Permutationsfuge à la Reincken aufgebaut.²⁹ Keine Permutation kommt dabei zweimal vor. Alle erdenklichen Möglichkeiten spielt Bach durch. Nur die

²⁸ Vgl. Williams, Bd. 1, a.a.O., 322.327: Die Fuge ist jedoch nicht die 21. Variation, sondern sozusagen die 22. Variation. Dabei trifft jedoch der Begriff „Variation“ eben nicht zu.

²⁹ Wolff, a.a.O., 105.

ersten vier Takte des Passacaglia-Themas erscheinen als Subjekt (Dux). Bach kehrt also zur Urgestalt zurück, wie er sie bei Raison gefunden hatte.

Ein erstes Kontrasubjekt (Comes I) begleitet es von Anfang (Takt 168) an. Bach formte es aus den zweiten vier Takten des Passacaglia-Themas um.³⁰ In ihm klingt zudem der Pfingstchoral „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (EG 155; Text: Wilhelm II. von Sachsen-Weimar (?) 1648, Strophe 4 Gotha 1651; Melodie: Gochsheim/Redwitz 1628, Görlitz 1648) an. Die entsprechende Bearbeitung des Orgelbüchleins (BWV 632) verfügt über eine ähnliche Melodieverarbeitung mit repetierten Achteln (vgl. T.8f Bass „mit Hilf und Gnad er uns regier und uns den Weg der Wahrheit führ“). Die Verwendung des Chorals könnte außerdem eine kleine Reverenz an das Herrscherhaus in Weimar sein, wo die Passacaglia komponiert wurde.

Ein zweites Kontrasubjekt (Comes II) folgt ab Takt 174; es ist frei erfunden. Die Ähnlichkeit zu einer Figur aus Pachelbels f-moll-Ciacona (T.65ff) liegt nahe. Die auftaktigen drei Sechzehntel zu Beginn des Kontrasubjekts verwendet Bach im Verlauf des Fugenteils fast wie ein eigenes Motiv (vgl. T. 212ff. 237ff. 259ff. 281-292). Ist die Ähnlichkeit dieses abgeleiteten Motivs mit der Choralbearbeitung über „Alle Menschen müssen sterben“ (BWV 643) im Orgelbüchlein Zufall oder trägt sie eine Aussage in sich?

Das Subjekt verläuft in Halben und Vierteln, Kontrasubjekt I in Achteln und Kontrasubjekt II in Sechzehnteln. Kontrasubjekt I beschreibt ein viermal erscheinendes, sequenzierendes Motiv aus fünf (!) Noten in Abwärts-Aufwärts-

³⁰ Ebd., 108.

Bewegung mit Auftakt von Zählzeit 1/2 auf 2. Kontrasubjekt II ist als Reperkussionsmotiv in Sekunden und Terzen zu verstehen.

Der gesamte Fugenteil verfügt über sieben Abschnitte.³¹ Die Zahl „7“ steht in Analogie zu den sieben Dreiergruppen der Variationsreihe. Die Zahl „3“ ist im Fugenteil durch den Dux und die beiden beibehaltenen Comites vertreten. Die Coda (Takte 285-292) ist nicht zum Fugenteil allein, sondern zur Gesamtform zu zählen. Der erste Abschnitt – die Exposition des „thema fugatum“ (Takte 168-197) – verläuft mit überzähligen fünftem (2 + 3 = 5!) Themeneinsatz (T. 192-195). Ein zweiter Abschnitt (bzw. die erste Durchführung) mutet wie ein Intermezzo an: in der Tonikaparallele Es-dur, dann in deren Dominante B-dur, manualiter, dreistimmig, mit motivischer Dominanz von Kontrasubjekt II. In Takt 220 setzt das Pedal wieder mit dem Subjekt in Molldominante g-moll ein. Ein dritter Abschnitt beginnt: Er führt von g-moll zurück zur Tonika c-moll (Takt 233) und wieder nach g-moll (Takt 245) – vierter und fünfter Abschnitt. Diese Tonikawiederkehr bildet das symmetrische Zentrum des ganzen „thema fugatum“. Der sechste Abschnitt (Takte 255-271) bringt die Subdominante f-moll. Der siebte und letzte Abschnitt des Fugenteils (Takte 271-285) erklingt wiederum in der Tonika und endet nach drei Oberstimmen-Fanfaren (Takt 283ff, abgeleitet aus Kontrasubjekt I) mit einem Neapolitanischen Sextakkord als Trugschluss.

Die Motive der Coda (Takte 285-292) leitet Bach aus den beiden Kontrasubjekten ab. Die Passacaglia steht mit in Nähe zu den Doppelwerken in G-dur (BWV 541), g-moll (BWV 542) und c-moll (BWV 537/1). Ab Takt 290 erweitert Bach die Vier- auf Fünfstimmigkeit. In Takt 291 (Bezeichnung „adagio“) treten eine sechste und siebte Stimme mit Doppelpedal hinzu. Die

³¹ Vgl. Williams, Bd. 1, a.a.O., 331.

Siebenstimmigkeit begegnete bereits am Ende der Variationsreihe. Die Passacaglia in c-moll endet in C-dur. C-dur ist die Grundform des Dreiklangs und noch bei Haydn ein Schöpfungssymbol. Die Trinität vollendet das Heilswerk ohne trübe Mollterz in der neuen Schöpfung.

Die Fortsetzung der Heilsgeschichte nach Ostern findet sich in der Ausgießung des Heiligen Geistes zu Pfingsten. Das Ziel findet die Heilsgeschichte in der Apokalypse. Das anstehende Pfingstereignis dürfte der fünfstimmige Abschluss des Variationsteils bereits andeuten. Pfingsten leitet sich vom griechischen Numerale πεντηκοστός ab. Das bedeutet „der fünfzigste“. 50 Tage nach Ostern wurden die Apostel durch den Heiligen Geist bewegt, das Evangelium in die Welt zu tragen. Die Zahl „5“ spielt im Fugenteil weiter eine interessante Rolle: fünf Töne als Motiv in Kontrasubjekt I, fünfter überzähliger Themeneinsatz, fünf Abschnitte. Die trinitarische Symbolik aus der Variationsreihe setzt Bach offensichtlich fort. In den 21 Variationen bildeten die drei Variationen einer Gruppe die Trinität diachron ab. In „thema fugatum“ versinnbildlichen der Dux (Gott Vater) und die zwei Comites (Sohn und Heiliger Geist) durch gemeinsames Auftreten in den Permutationen synchron die Dreieinigkeit. Auch insofern verhalten sich Variationen und Fugenteil spiegelbildlich.

Die Zahl „12“ symbolisiert die Kirche, fußend auf den zwölf Stämmen Israels und den zwölf Aposteln. Sollte das Drei-Sechzehntel-Motiv wirklich ein Hinweis auf den Choral „Alle Menschen müssen sterben“ sein, würde Bach im Fugenteil die Sterblichkeit des Menschen und die Auferstehungshoffnung betrachten. Immerhin tritt das Motiv zweimal vor aufsteigenden Skalen (Takte 238ff. 267ff) auf. Die Aufwärtsbewegung wäre dann als Auferstehungssymbol anzusehen.

4.9. Ewigkeitssonntag – Coda

Die Fanfaren (Takte 283ff) bringen das Sohn-Motiv verändert. Das Thema der Passacaglia tritt nicht mehr auf. Fanfaren- und Trompetenmotive wurden in der Barockzeit mit dem Herrscher assoziiert. Symbolisiert Bach hier Christus als endzeitlichen Weltenherrscher? Da das Gesamtwerk nach der Coda siebenstimmig endet, wäre dies nicht verwunderlich. Die Zahl „7“ gibt einen Hinweis auf die Apokalypse (sieben Siegel, sieben Sendschreiben usw.) und die neue „Schöpfung“ der Endzeit. Die Coda ist nach dem Zyklus des Kirchenjahres als letzte Sonntage und Ewigkeitssonntag (Schlussakkord) zu verstehen. „Die Toten werden auferstehen.“, ist das Thema des letzten Sonntags im Zyklus. Bach schreibt

4.10. Zusammenfassung

Die Passacaglia begegnet als völlig durchkonstruiertes Werk. Wenig ist dem kompositorischen Zufall oder gar einer Laune entsprungen. Die Grundstruktur ist durch die Zahl „3“ terminiert – Symbol für die Trinität. Die Dreieinigkeit besteht intrinsisch in sich selbst. Bach drückt dies durch die innewohnende Dreiheit des Passacaglia-Themas aus: Die Trinität besteht bereits vor der Schöpfung, sie ist präexistent. Extrinsisch wirkt sie als ökonomische Trinität das Heil des Menschen. Das Kirchenjahr durchlebt zyklisch diese Heilsgeschehen – von der Ankündigung des Erlösers bis zur Vollendung der Welt in der neuen Schöpfung. Nach lutherischem Verständnis spielt die Sendung des Gottessohnes durch den Schöpfer und sein Tod am Kreuz die entscheidende Rolle. So entsprechen sich in der Advents- und der Karfreitagsgruppe jeweils die erste Variation – ausgedrückt durch die Einstimmigkeit. So bilden durch Motivgleichheit in allen Gruppen bis auf die zum Karfreitag die zweite und dritte Paare (jeweils Sohn und Heiliger Geist). So treten nach Ostern und mit Pfingsten in „thema fugatum“ alle drei Personen untrennbar miteinander auf. Das Thema „Gott“ in seinen drei Personen wird die Welt zur Vollendung führen. Die Darstellung der Heilsgeschichte fügt Bach ausgerechnet in die an sich Form eines stilisierten Tanzes: der Passacaglia. Doch das war für ihn und seine Zeitgenossen ein- und dasselbe Gegensatz. Entstammten doch alle Gaben des Menschen Gottes Schöpfung. So auch diene der Tanz dem Lob dieses Schöpfers und den Menschen der Verkündigung seines Heils.

5. Zur Interpretation

5.1. Zur Interpretationsgeschichte

An der Interpretation der Passacaglia könnte man gut die Geschichte des Bach-Spiels auf der Orgel dokumentieren. Vier große Traditionen lassen sich auf die Passacaglia bezogen zusammenfassen:

1. Großflächige Registrierung mit Veränderungen und Manualwechseln im 19. Jahrhundert – z.B. Griepenkerll, Mendelssohn, Haupt.³²
2. Dynamisierung ab dem späten 19. Jahrhundert – z.B. Liszt-Töpfer, Straube.
3. Formbestimmtes, dynamisiertes Registrieren – z.B. Walcha, Richter.³³
4. Symbolbedeutend Organum plenum mit Manualwechseln und sparsamen Registerwechseln – z.B. Alain.³⁴
5. Durchgehendes Organum plenum mit gelegentlichem Manualwechsel – z.B. Weinberger³⁵.

Bis zum zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts scheint die Passacaglia in großen Flächen registriert worden zu sein. Manualwechsel sind für Mendelssohn und Griepenkerl überliefert. Mit Franz Liszt und seinem Schüler Gottlob Töpfer in Weimar begann die Dynamisierung der Passacaglia. Vom

³² Weinberger, Gerhard: Die klangliche Darstellung der großen freien Werke, in: Busch, Hermann J. u.a.: Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs, Kassel 1995, 201ff; vgl. Weinberger, Gerhard: Johann Sebastian Bach. Organ Works Vol. 7, cpo 999 701-2 (Booklet, 7f.

³³ Walcha, Helmut: Bach. The Organ Works, DG-Archiv Produktion 1971. Richter, Karl: Johann Sebastian Bach. Dorische Toccata&Fuge. Passacaglia, DG-Archiv Produktion 1980.

³⁴ Alain, a.a.O., 13.40.

³⁵ Ebd.

pp-Beginn bis zum „Vollen Werk“ (d.h. hier: Tutti) bestimmt ein großes Crescendo die Wiedergabe. Diese Interpretation übernahm Straube von seinem Lehrer Heinrich Reimann in Berlin. Von Straube übertrug sich diese Klangregie auf seine Schule. Helmut Walcha und Karl Richter transferierten dieses Modell der Klangsteigerungen auf die (Neo-) Barockorgel. So baut Richter an der großen Silbermann-Orgel des Freiburger Doms vom Gedackt 8' des Brustwerks bis zum Tutti auf.

Heute hat die Crescendo-Registrierung das Spiel im Organum plenum mit oder ohne Manual- und Registerwechsel abgelöst. Diese Weise basiert auf Annahmen, die inzwischen zum Allgemeingut der Bach-Interpretation avanciert sind:³⁶

1. Die Vortragsweise der Zeitgenossen Bachs kannte innerhalb von freien Orgelwerken kaum Register- und Manualwechsel, es sei denn, sie sind ausdrücklich (z.B. „á 2 Clav. et Ped.“) angegeben.
2. Alle freien Werke wurden grundsätzlich im Organum plenum gespielt.
3. Nach Mattheson wurde eine Ciacona in Hamburg des 18. Jahrhunderts im Organum plenum vorgetragen.
4. Eine Abschrift der Passacaglia trug den Titelzusatz *pro organo pleno*.

³⁶ Diese Annahmen sind gut zusammengefasst in: Weinberger, Gerhard: Der Gebrauch der Register, in: Busch, Hermann J. u.a.. Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs, Kassel 1995, 141-186; ders.: Der Gebrauch der Manuale, in: Busch, Hermann J. u.a.. Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs, Kassel 1995, 187-198.

Die Tradition des Organum plenum leitet sich vom Titelzusatz in manchen Quellen ab: *pro organo pleno*.³⁷ In den Kreisen der sogenannten „historischen Aufführungspraxis“ ist das Spiel in einem durchgehenden Plenum momentan stark verbreitet; sie wird sogar als einzig mögliche betrachtet. Inzwischen hat jedoch Peter Williams gezeigt, dass dieser Titelzusatz in den Werken Bachs wohl mehr die Form des Stückes als seine Klanggestalt betrifft.³⁸ Mit *pro organo pleno* sollte dem Leser und Spieler gesagt werden: Kein Stück „à 2 Clav. & Ped.“, sondern mit beiden Händen auf einem Clavier zu spielen. Das bedeutet übrigens noch kein Verbot für etwaige Manualwechsel. Auch hier gibt Williams eine neue Richtung vor. Ein durchgehendes Spiel im Plenum ist mit dem Hinweis also noch überhaupt nicht ausgesagt.

Selbst wenn *pro organo pleno* in erster Linie eine Registrieranweisung bedeuten würde – welches Plenum würde sie fordern? Der Plenum-Begriff des deutschen Barock ist sehr uneinheitlich.³⁹ Schon Principalensembles ohne Mixturen? Nur Principale und Mixturen? Auch Terzen? Zungen nur im Pedal oder auch im Manual? Flöten 32', 16', 8' und 4' zusätzlich oder nur stellvertretend für Principale? Streicher im Plenum? 32'-, 16'- oder/und 8'-Fundament? Die Quellen zwischen 1700 und 1760 widersprechen sich. Denn *ein* „organum plenum“ gab es nicht! Davon abgesehen, existiert von Bach selber keine einzige Äußerung, was *er* unter diesem Begriff verstand. Alle Äußerungen – ob Werckmeister, Mattheson, Kauffmann, Silbermann (falls authentisch), Adlung/Agricola, Marpurg – sagen definitiv nichts über Bachs Registriergepflogenheiten aus. Lediglich Zeugnis über verschiedene

³⁷ Oft wird übrigens von *dem* „organo pleno“ oder kurz „pleno“ geschrieben. Das ist grammatikalisch natürlich unsinnig. Die lateinische Präposition „pro“ regiert den Ablativ – deswegen „pro organo pleno“. Der Nominativ heißt jedoch „organum plenum“ – wörtlich übersetzt „volles Werk“!

³⁸ Vgl. Williams, Bd. 3, a.a.O., 217-226.

³⁹ Vgl. Weinberger, a.a.O., 146-153.

Registrierpraxis zur Bachzeit in Deutschland geben diese Dokumente. Hinweise können uns nur die ganz wenigen authentischen Registrierangaben organologischen Dokumente und indirekt ablesbare Präferenzen geben.

Am glaubwürdigsten in Hinsicht auf Bachs Registrierpraxis erscheint vielleicht noch Bachs ehemaliger Orgelschüler Agricola, den Adlung zitiert.⁴⁰ Agricola fordert ein reines Plenum ausschließlich aus Principalen und Mixturen. Flöten bleiben ausgeschlossen – außer sie vertreten ein Principal in tiefer Lager. Zungen können in Pedal wie Manual hinzutreten. Doch selbst Agricola spiegelt – wie gesagt – nur seine eigene Praxis, nicht zwingend die seines Lehrers. Der Hinweis Matthesons sagt etwas über die Ciacona in Hamburg aus. Was gibt er aber für die Passacaglia Bachs her? Negativ betrachten die historisierenden Organisten gegenwärtig Manualwechsel besonders in Fugen. So wechselt Weinberger nur in der Passacaglia das Clavier. Der Fugenteil erklingt durchgehend auf einem Manual. Alain wechselt von Variationsgruppe zu Variationsgruppe die Manuale und spielt drei Plenum-Ebenen hintereinander aus, was sie mit der Zahlensymbolik der Passacaglia begründet. Die Fuge erklingt ebenfalls einmanualig. Dass – selbst sukzessive – Manualwechsel keineswegs so ausgeschlossen sind, wie dies Weinberger und andere aus den Quellen schließen, zeigte wiederum Williams.⁴¹ Für seine Argumentation zieht er vor allem die Cembalowerke Bachs mit ihren bezeichneten Clavierwechseln her. Aus ihnen (v.a. Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre) ergibt sich, dass Clavierwechsel für Bachs keineswegs fremd waren.

Zusammenfassend zu der heutigen Interpretationslage sei folgendes gesagt: Für die Registrierpraxis Bachs sagen zeitgenössische Äußerungen noch

⁴⁰ Vgl. Weinberger, a.a.O., 150.

⁴¹ Williams, Bd. 3, a.a.O., 226-244.

nichts aus; sie geben vor allem persönliche Vorlieben wieder. Vielfach entstammen die Quellen nicht einmal dem persönlichen oder zeitlichen Umkreis Bachs. Gleiches gilt für Fragen des Manualwechsels. Das bloße Fehlen von konkreten Angaben spricht weder gegen noch für solche. Denn etliche Orgelwerke (v.a. Concerto-Bearbeitungen, Toccata et Fuga in d BWV 538) und Cembalowerke (v.a. Clavierübungen II und IV) tragen authentische Angaben zum Manualwechsel – an Stellen, die sich ähnlich in anderen unbezeichneten Werken finden. Außerdem: Wozu sollte Bach Orgeln mit drei Manualen geplant (z.B. Mühlhausen, Naumburg) haben, wenn er höchstens zwei Manuale gebraucht hätte? Fehlen konkrete Angaben, muss das noch lange nicht heißen, dass Manualwechsel unerwünscht werden. Vielmehr sind sie dem Spieler ad libitum anheimgestellt – je nach Geschmack, Funktion und Instrument. Dass Manualwechsel natürlich immer struktural begründbar und wohl überlegt sein müssen, ist selbstverständlich.

5.2. Interpretationsansatz

Das Diktat der Einmanualigkeit und des Organum plenum ist im Fall der Passacaglia kritisch zu hinterfragen – wie bei vielen anderen großen Orgelwerken Bachs auch. Denn dieser *common sense* basiert nur auf wagen Vermutungen. Die Frage stellt sich also erneut: Wie kann der Interpret also diesem musikotheologisch so komplexen Stück gerecht werden? – Einen Ansatz zu einer logischen Lösung hat Marie-Claire Alain gefunden: in einer „trinitarischen“ Nutzung der Orgel. Alain wechselt die Klangebene in organo pleno – großflächig und nicht von Variation zu Variation. Dieses folgerichtige Modell gilt es aufzunehmen und weiterzudenken. Die sieben Gruppen der Variationsreihe symbolisieren die Zeiten des Kirchenjahres. Innerhalb jeder Gruppe gibt es drei Variationen, die den drei Personen der Trinität zugeordnet sind. Das bedeutet: Jede Person ist – ein dreimanualiges Instrument

vorausgesetzt – je einem Manualwerk zuzuordnen. Das Hauptwerk symbolisiert Gott Vater, das Positiv als selbstständige Verkleinerung des Hauptwerks Gottes Sohn, das Oberwerk (oder Brustwerk) also dritte Komponente „von oben“ den Heiliger Geist. Das Pedal bleibt dagegen innerhalb einer Variationsgruppe gleich registriert. Die Manualwerke sind in ähnlicher Farbgebung und Intensität zu registrieren. Farbe und Intensität richten sich nach dem Casus des Heilsgeschehens.

Daraus einen Registrierplan zu entwickeln unterliegt der Interpretationsfreiheit des Spielers. Zu berücksichtigen ist aber die farbliche Angemessenheit zu den jeweiligen theologischen Aussagen der Variationen und des Fugenteils. Die folgende Klanggestalt soll als Vorschlag gelten. Je nach Instrument ist er natürlich zu modifizieren. Die Eröffnung des Kirchenjahres am 1. Advent im Ouvertürenrhythmus fordert deshalb gravitatische Plena von Positiv und Oberwerk. Die Gruppe zum 2. bis 4. Advent ist in der Intensität zurückzunehmen. Der Advent ist eine stille Zeit. Das Gloria entfällt in der Liturgie. Drei verschiedene Flötenregistrierungen (z.B. HW 8' + 4', Pos 8' + 4' + 2 2/3', OW 8' + 2') wechseln einander ab. Die Weihnachtsgruppe mit ihrem Engelskonzert dagegen verträgt drei helle Plena ohne Zungen und Terzzusatz. Die Epiphaniastgruppe sollte das Sternenleuchten zum Ausdruck bringen: Helle Principalensembles tragen dem Rechnung (z.B. HW 8' + 4' + 2', Pos 8' + 4' + 1', 8' + 4' + Cymbel). Die Passionsgruppe in Analogie zum Advent bedarf entsprechend dunkler Registrierung. In der Passionszeit entfallen Gloria und Halleluja. Dunkle Principal-, Flöten- oder auch Zungenensembles tragen dem Rechnung. Die Karfreitagsgruppe sollte sehr zurückgenommen erklingen. Die Orgel schweigt am Karfreitag in der Liturgie eigentlich. Bach verwendet zur Betrachtung Kreuzigung in den Passionen gern die Viola da Gamba als Trauerfarbe. Drei Streicherregistrierungen (auch Quintadena) kämen dem zugute und würden auch die violinartigen Akkordbrechungen gut wiedergeben. Auch drei

verschiedene Flöten 8' wären denkbar. Die Ostergruppe erklingt mit drei strahlenden Plena – durchaus auch mit Sesquialtera und Plenum-Zungen. Die Pedalregistrierung passt sich in Farbwahl und Lautstärke den drei Manualensembles an.

Der Fugenteil vereint die drei Personen der Trinität. Dies ist durch die Kopplung der Plena von Positiv und Oberwerk ans Plenum des Hauptwerk zu verwirklichen. Sollte der Anschlag dann zu schwer werden, kann die Kopplung auch erst zur Coda erfolgen. Der symmetrische Aufbau sollte durch konzentrische Manualwechsel unterstrichen werden:

Takte 168-197	c-moll	Hauptwerk
Takte 197-217	Es-dur	Oberwerk
Takte 217-233	g-moll	Positiv
Takte 233-243	c-moll	LH = Oberwerk / RH = bleibt auf Positiv
Takte 243-254	g-moll	Positiv
Takte 254-267	f-moll	Oberwerk
Takte 267-285	c-moll	Hauptwerk
Takte 285-292	c-moll	Hauptwerk + Positiv + Oberwerk

Das Plenum des Pedalwerks ist ab T. 197 ab und erst zu T.268 aufzuregistrieren – durch Ab- bzw. Zuziehen von Zunge(n) und eventuell Mixtur. Zur Coda sind der Principal 16' (oder Bordun bzw. Quintadena) und die Plenum-Zungen des Hauptwerks hinzunehmen. Im Pedalwerk ist

entsprechend mit 32'-Fundament (Principal oder Zunge) zu unterstreichen.

6. Schlussbemerkung

Vieles von dem oben Dargelegten wird manchem spekulativ erscheinen. Dazu möchte ich zu bedenken geben: Bachs Musik ist immer spekulativ – in einem viel tieferen Sinn als vielfach die reine Notenschau zu entschlüsseln vermag. Dies sagt schon authentisch der Kommentar zu 2. Chr 5 in seiner Calov-Bibel präzise: *Bei einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.*⁴² Bach verstand sich nicht als Stadtpfeiffer oder Kantor, sondern in erster Linie als Metaphysiker – genauer gesagt: Musiktheologe. Christoph Wolff hat dies in seiner Bach-Biographie erneut belegt und betont.⁴³ Seine Kompositionen als absolute Musik zu verstehen ist eine postaufklärerische Sichtweise. Dennoch geht die heutige Musikwissenschaft in ihrer Analyse gewöhnlich von einem solchen Musikbegriff aus. Musik ist jedoch für Bach stets eine theologische Tätigkeit – sei es in der Theorie, sei es in der Praxis. Das drückt wiederum eine Randnotiz in erwähnter Calov-Bibel aus, wo Bach zu 1. Chr 29,31 anmerkt: *N.B. Ein herrlicher Beweis, dass (...) die Musica von Gottes Geist (...) angeordnet worden.*⁴⁴ Deswegen wird bei allen richtigen und wichtigen Detailbetrachtungen die reine Musikologie den Werken Bachs nur unzureichend gerecht. Dies betrifft besonders und gerade die Interpretation. Jede Musikausübung war für Bach Gottesdienst – nichts anderes. Dies neu herauszustellen, scheint mir gerade in der Epoche der

⁴² Wolff, 366.

⁴³ Wolff, a.a.O..

⁴⁴ ebd., 365.

sogenannten „historischen Aufführungspraxis“ unabdingbar. So unverzichtbar die Erforschung der Musikpraxis der Bach-Zeit für die Wiedergabe ist, so wichtig ist es derzeit verstärkt auf die Schlüsselfunktion des theologischen Bewusstseins in diesem Musizieren hinzuweisen. Meine Klangregie der Passacaglia ist diesem theologischen Bewusstsein entsprungen. Historisierenden Interpreten wird sie rückschrittlich vorkommen. Ohne für sein romantisch-orchestrales Verständnis der Orgelwerke Bachs einzutreten, gebe ich dennoch Franz Liszt Recht. Gottlob Töpfer hat er nämlich nach dem Spiel der Dorischen Toccata und Fuge sowie Passacaglia im „Vollen Werk“ gesagt: *Glauben Sie wirklich, dass Bach beide Compositionen mit vollem Werk gespielt hat? Nie und nimmermehr! Dazu war er ein viel zu großer und feinfühligter Künstler! Haben Sie nicht gelesen, dass er ganz wundervoll registriert haben soll?*⁴⁵ Diese Äußerung Liszts würde ich ergänzen – insofern, dass Bach ein viel zu intelligenter und theologischer Mensch für eine simplifizierte Interpretation war. Und: Viele Interpreten trauen ihm offenbar zu wenig interpretatorisches Vermögen zu!

⁴⁵ Weinberger, 201.