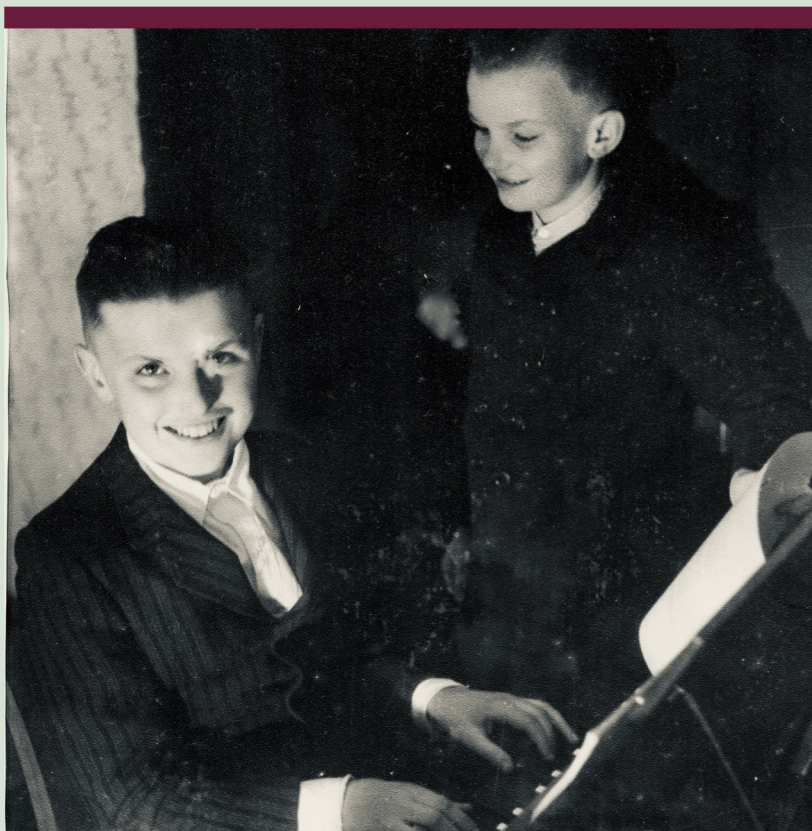


Dietmar Ströbel

»So muss es klingen.«
Johann Sebastian Bachs
Wohltemperiertes Klavier
als ein »Catechismus für
Clavieristen«



Dietmar Ströbel

»So muss es klingen«

Zwischentexte 5/3

SINGEN→SPIELEN→HÖREN

Zur »erwachsenen Musik« der Frühen Neuzeit
(1500-1800)

Materialien zu Teilband (3): SPIELEN

Dietmar Ströbel

»SO MUSS ES KLINGEN«
JOHANN SEBASTIAN BACHS
WOHLTEMPERIERTES KLAVIER (I) ALS EIN
»CATECHISMUS FÜR CLAVIERISTEN«

Sapere ausus

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG („Text und Data Mining“) zu gewinnen, ist untersagt.

Satz und Notensatz: D.S.

© 2026 Dietmar Ströbel

Herstellung und Verlag:

BoD · [Books on Demand GmbH](#), Überseering 33, 22297 Hamburg

ISBN: 978-3-6963-4002-5

»Denn alles/ was in die Vielheit gehet/ das ist der Verwirrung nahe/ und dem Verstande verdrießlich/ und weil dannenhero die Music ein ordentlich und deutliches Wesen/ und solchergestalt nichts anders als ein formular der Weißheit und Ordnung Gottes ist/ so muß ja ein Mensch (wenn er nicht ein Klotz ist) billig zur Freude bewogen [?] werden/ wann ihm die Ordnung und Weißheit Gottes seines gütigen Schöpfers durch solche Numeros sonoros ins Gehör/ und folgendes ins Hertze und Gemüthe getragen wird.«

Andreas Werckmeister,
*Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung
Zur Musicalischen Composition* (1702), S. 10

»Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größern Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nemlich: er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: *So muß es klingen*. Man kann sich kaum vorstellen, mit wie vielen Vortheilen diese Methode verbunden ist. Wenn durch das Vergnügen, ein solches Stück in seinem wahren Charakter zusammenhängend vortragen zu hören, auch nur der Eifer und die Lust des Schülers angefeuert würde, so wäre der Nutzen schon groß genug. Allein dadurch, daß der Schüler nun auch auf einmal einen Begriff bekommt, wie das Stück eigentlich klingen muß...«

Johann Nikolaus Forkel,
*Ueber Johann Sebastian Bachs Leben,
Kunst und Kunstwerke*
Leipzig 1802, S. 38f.

Dem Andenken
an meinen Bruder gen. »Fritz«
und an unsere wunderbare Klavierpädagogin
Hilde Biegi-Metzner (Bamberg)

Inhalt

Zur Einführung • 9

Das Wohltemperierte Klavier und der lutherische Katechismus • Zur möglichen Ordnung eines »Catechismus für Clavieristen« • Woran sich Bachs Komponieren konkret orientieren konnte. • »So muss es klingen!« – Das Wohltemperierte Klavier versammelt Entwürfe „für“.

Der erste Teil. Die Präludien und Fugen I-XI Zu den zehn Geboten

I. Präludium und Fuge C-dur, BWV 846 • 20

Der Anspruch Gottes »Ich bin der Herr, dein Gott!«

II. Präludium und Fuge C-moll, BWV 847 • 31

Das Erste Gebot: »Du solt nicht ander Götter haben.«

III. Präludium und Fuge D-moll, BWV 851 • 44

»Das Ander Gebot. Du solt den Namen deines Gottes nicht vnnützlich führen«

IV. Präludium und Fuge D-dur, BWV 850 • 55

»Das III. Gebot. Du solt den Feiertag Heiligen.«

V. Präludium und Fuge E-moll, BWV 855 • 64

»Das IIII. Gebot. Du solt deinen Vater vnnnd deine Mutter ehren/ Auff das dirs wolgehe/ vnd [du] lange lebest auff Erden.«

VI. Präludium und Fuge F-dur, BWV 856 • 74

»Das V. Gebot. Du solt nicht Töden.«

VII. Präludium und Fuge Fis-moll, BWV 859 • 84

»Das VI. Gebot. Du solt nicht Ehebrechen.«

VIII. Präludium und Fuge G-dur, BWV 860 • 95

»Das VII. Gebot. Du solt nicht stelen«

IX. Präludium und Fuge G-moll, BWV 861 • 107

»Das VIII. Gebot. Du solt nicht falsch Zeugnis reden/ wider deinen Nehesten.«

X. Präludium und Fuge A-moll, BWV 865 • 119

»Das IX. Gebot. Du solt nicht begeren deines Nehesten haus.«

XI. Präludium und Fuge A-dur, BWV 864 • 136

»Das X. Gebot. Du solt nicht begeren deines Nehesten Weib/ Knecht/ Magt/ Vihe/ oder was sein ist.«

Der zweite Teil. Die Präludien und Fugen XII-XIV Zum christlichen Glaubensbekenntnis

XII. Präludium und Fuge B-dur, BWV 866 • 152

»Der Erste Artickel/ Von der Schöpfung./ Ich glaube an Gott den Vater...«

XIII. Präludium und Fuge H-moll, BWV 869 • 167

»Der Ander Artickel/ Von der Erlösung. / Vnd an Jhesum Christum/ seinen einigen Son vnsern HERRN.[...]«

XIV. Präludium und Fuge H-dur, BWV 868 • 191

»Der Dritte Artickel/ von der heiligung. Ich glaube an den heiligen Geist.[...]«

Der dritte Teil. Die Präludien und Fugen XV-XXII

Zum Vaterunser

XV. Präludium und Fuge B-moll, BWV 867 • 204

Die Anrede: »Vater vnser / Der du bist im Himel.«

XVI. Präludium und Fuge As-dur, BWV 862 • 219

»Die erste Bitte. Geheiliget werde dein Name.«

XVII. Präludium und Fuge Gis-moll, BWV 863 • 230

»Die II. Bitte. Dein Reich kome«

XVIII. Präludium und Fuge F-moll, BWV 857 • 241

»Die III. Bitte: Dein Wille geschehe/ wie im himel/ also auch auff Erden.«

XIX. Präludium und Fuge Fis-dur, BWV 858 • 256

Die Vierte Bitte: [Unser täglich Brot gib uns heute.]

XX. Präludium und Fuge E-dur, BWV 854 • 267

»Die V. Bitte. Vnd verlasse vns vnser schulde/ Als wir verlassen vnsern schuldigern.«

XXI. Präludium und Fuge Es-dur, BWV 852 • 279

»Die VI. Bitte. Vnd füre vns nicht in versuchung.«

XXII. Präludium und Fuge Es-/Dis-moll, BWV 853 • 291

Die VII. Bitte. »Sondern erlöse vns von dem übel.«

Der vierte und fünfte Teil. Die Präludien und Fugen XXIII und XXIV

Zu den Sakramenten der Taufe und des Altars (Abendmahl)

XXIII. Präludium und Fuge Cis-dur, BWV 848 • 312

»Das Sacrament der heiligen Tauffe«

XXIV. Präludium und Fuge Cis-moll, BWV 849 • 323

»Das Sacrament des Altars« [Das heilige Abendmahl]

Zum Beschluss: Cui bono? • 341

Quellen und Literatur • 351

Zur Einführung

Das Wohltemperierte Klavier und der lutherische Katechismus

Das „Ganze des Glaubens“ und ein „Ganzes der Musik“ in den gleichsam unmittelbaren Zusammenhang des eigenen musikalischen Tätigseins zusammenzubinden, – dieser Gedanke muss Bach ungeheuer fasziniert haben. Ich denke, Bach hat diesen Gedanken im Wohltemperierten Klavier I realisiert: Die 24 Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers verdanken ihre je besondere Gestaltung einem jeweils mitgedachten „Hintergrund“ aus dem Bereich des christlichen Glaubens. Konkret: Bach orientierte sie im Entwerfen der 24 Paare an den 24 Artikeln des lutherischen Katechismus und dabei an deren Verbindung zu exemplifizierenden Kapiteln der Heiligen Schrift. Wie und wann solche Idee in Bach konkrete Formen annahm, gerade Luthers Katechismus ohne die Vermittlung eines Textes(!) mit und in (s)einem Tätigsein instrumentalen Spielens (sich) zu verbinden, das wissen wir nicht genau. Rekonstruieren lässt sich, dass dies im Zusammenhang der Anlage des *Klavierbüchleins für Friedemann* geschehen sein muss.

Die damit angesprochene Ausgangsthese und gleichzeitig Arbeitsgrundlage dieses Buches kann ich nicht beweisen; sie ist nur zu beglaubigen dadurch, dass es gelingt, die einzelnen Entwürfe je mit Ausführungen und Hinweisen Luthers in einen das Vorgehen Bachs je erhellenden Zusammenhang zu bringen. Eine mögliche Beziehung je zu einem konkreten Glaubens-„Hintergrund“ versuche ich in den 24 Extempores dieses Buches einsehbar zu machen. Der Begriff des „Hintergrunds“ weist darauf hin, dass Bach mit den Präludien und Fugen keine „Biblischen Historien“, sondern musikalisch sich selbst tragende musikalische Vorgänge entworfen hat, deren jeweilige Eigenart den Spielenden aber sehr wohl aus einem von Bach mitgedachten und von ihnen mitzudenkenden Glaubenshintergrund einleuchten kann.

Letztlich ergab sich mir der Gedanke, die 24 Präludien und Fugen des WK I mit den 24 Artikeln des lutherischen Katechismus in Zusammenhang zu sehen, als logische Konsequenz aus einer entsprechenden Einsicht an den sog. *Dreistimmigen Inventionen*. Und er resultiert aus meinem musikpädagogischen Denken von Musik, das von *Musik als Tätigkeit* ausgeht, hier vom instrumentalen Spielen als einer

in den zeitgemäßen kulturellen Bedingungen (hier) der Bachzeit verankerten Lebensäußerung. Über diese, die man bei einem Komponisten vom Range Bachs kaum isoliert als eine nur-musikalische betrachten kann, ist bereits im Vorwort zum Extempore über die dreistimmigen Fantasien (Sinfonien) ausführlicher gesprochen worden.¹ Letztlich geht es darum, die „Promotion des Bach *musikalisch Möglichen* zu dem *ihm* in jedem der Entwürfe *musikalisch Notwendigen*“ auf einen uns plausibel erscheinenden Grund zurückzuführen, – und dies unter der Annahme, dass Bach diesen im Entwerfen aus seinen eigenen Lebensumständen heraus in gleicher Weise mitgedacht habe.

Mit der implizierten These, das Wohltemperierte Klavier (I) könnte seine Entstehung eigentlich einem den ganzen Menschen (einschließlich seiner Religiosität) umfassenden pädagogischen Impuls verdanken, ist jene von der originären Beziehung der Sammlung zum Problem der musikalischen Stimmung nicht vom Tisch. Wohl aber können wir uns vorstellen, *warum* Bach das Thema der sog. „temperierten Stimmung“ interessieren musste. Denn wenn er den 24 Artikeln des Katechismus in seinem Spielen folgerichtig in 24 unterschiedlichen Tonarten gerecht werden wollte, dann musste er sich mit der Frage einer solchen Stimmung auseinandersetzen, in der das Spielen in allen Tonarten möglich sein konnte. Dass er dies tat und dabei sicher auch zu Andreas Werckmeisters Buch *Musicalische Temperatur* vom Ende des 17. Jahrhunderts gegriffen haben sollte, dies wird allgemein angenommen; und das können wir aus dem Titel schließen, den Bach jener Abschrift² gab, die er für die Bewerbung in Leipzig anfertigte. Diese trägt bekanntlich den Titel „*Das Wohltemperirte Clavier. oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia[...], zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden[...]*“. Wie Bach im Zusammenhang der Zwei- und

¹ Vgl. Dietmar Ströbel, *Die 15 dreistimmigen »Fantasien« Johann Sebastian Bachs im »Klavierbüchlein für Friedemann« (BWV 787-801) und ihr christlicher Glaubenshintergrund*, Hamburg 2025.

² Dieses Exemplar, das ich hier als „Abschrift“ bezeichne, gilt in der Bachforschung als das entscheidende „Autograph“ für diesen Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Es wurde 1722 von Bach selbst erstellt. Und es diente nicht nur zur Vorlage seiner Bewerbung um das Leipziger Kantorat, sondern auch als Vorlage mehrerer Abschriften (und späterer Korrekturen). Über die recht komplizierten Zusammenhänge vgl. auch das Vorwort in der praktischen Edition von Ernst-Günter Heinemann (Henle 1997). Ausführlich dargestellt ist die komplexe Quellenlage im Kritischen Bericht der Neuen Bachausgabe (Alfred Dürr), NBA Serie V, Bd. 6, bzw. bei Dürr 1998 (2022), S. 67ff.

Dreistimmigen Inventionen dem pädagogischen Akzent mit dem Titel „Aufrichtige Anleitung“ einen objektiven Anschein gab, so tat er dies hier – so vermute ich! – mit dem besonderen Hinweis auf ein Spielen notwendig in einer „temperierte Stimmung“. In beiden Fällen verbarg er den originären Glaubenshintergrund *zusätzlich* durch eine musikalisch-systematische Anordnung der Entwürfe gemäß der chromatischen Tonleiter. Doch ist vielleicht ein „Rest“ der ursprünglichen Absicht im „Wohltemperiert“ des Titels stehen geblieben: das Spielen *so* entworfen zu haben, dass es (auch) dem gesamt menschlichen „Wohl“ des Spielenden diene.

Zur möglichen Ordnung eines »Catechismus für Clavieristen«

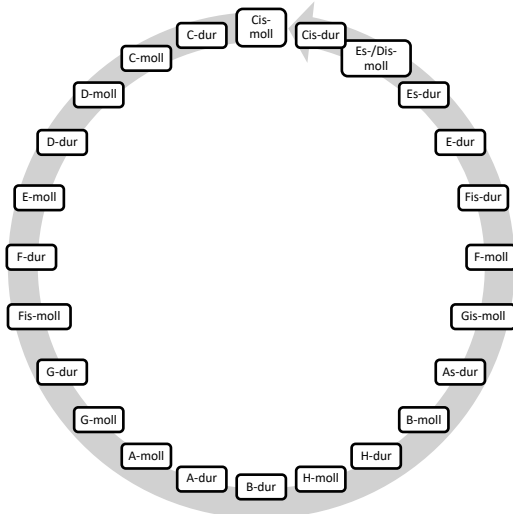
Auf die sich damit auftuende Frage, ob die auf uns gekommene chromatische Anordnung der 24 Entwurfspaare einer Ordnung des Katechismus entsprechen könnte, antworte ich mit „sicher nicht!“. Aus der Erfahrung mit den dreistimmigen Fantasien (Sinfonien) des Klavierbüchleins für Friedemann und ihrer Anordnung dort ist hier ebenfalls ein „Kreismodell“ als ursprüngliche Ordnung anzunehmen. Diese begänne naheliegend mit jenen sieben Präludien (und ihren später hinzugefügten Fugen), die originär von Bach in das Klavierbüchlein eingetragen worden waren, also ohne die von Friedemann hinzugefügten weiteren vier. Dies bedeutete einen Beginn mit C-dur und C-moll; und es bedeutete – da C-moll bereits vergeben war und eine ähnliche Folge wie in den Fantasien also ausschied – ein Ende naheliegend mit den im Vergleich zum Beginn gleichsam „erhobenen“ Tonarten Cis-dur und Cis-moll. Den „Umkehrpunkt“ bildeten die vier Tonarten aus *H* und *B*, deren „richtige“ Reihenfolge aber erst „inhaltlich“ zu bestimmen wäre, – falls die Annahme einer Analogie der Ordnungen im (Kleinen) Katechismus Luthers und im »Wohltemperierten Klavier« der Planung Bachs wirklich entspräche.

Das größere Problem stellte sich jedoch mit der Tonartenfolge innerhalb von An- und Abstieg dazwischen. Denn weder musste die Folge der sieben Präludien dem tatsächlichen „Anstieg“ der Tonarten im ausgearbeiteten Zyklus entsprechen, noch galt es als ausgemacht, welche Tonarten die Umgebung von *H* und *B* je im Anstieg und im Abstieg bildeten. Und: jede der „Spitzentonarten“ innerhalb des Umkehrens konnte im Prinzip auf „beiden Seiten“ stehen. Auf diese Weise blieb eine Unsicherheit, die letztlich auch nicht vollkommen besei-

tigt werden kann. Angenommen wird hier die folgende Tonartenreihe:

„Anstieg“: C – c – d – D – e – F – fis – G – g – a – A – B //

„Abstieg“: h – H – b – As – gis – f – Fis(!) – E – Es – es / dis – Cis – cis



Solche Tonartenfolge würde einige „Kritikpunkte“ beheben, die in der Literatur über das Wohltemperierte Klavier vorgebracht wurden. So wäre etwa Riemanns Klage über den nicht gerade kunstfertigsten Schlusspunkt mit der H-moll-Fuge durch die „Dreithemenfuge“ (Dürr) in Cis-moll ausgeräumt. Zum andern würde sich manche „Enttäuschung“ über ein plötzlich „einfacheres Stück“ nach zwei „wesentlich höher organisierten Gebilden“ (Dürr, 123) mit solcher Ordnung zumindest einsehbarer machen lassen. Zu betonen ist: *Die hier angenommene „ursprüngliche“ Ordnung Bachs stellt einen Vorschlag dar, sich auf einen entsprechenden Weg zu machen.* Ich bin überzeugt, dass dieser Weg ein „richtiger“ ist und im Prinzip dem entspricht, wie und was Bach aus seinen Lebensbedingungen heraus beim Entwurf der Präludien und Fugen mitgedacht haben sollte. Trotzdem können manche Irrwege enthalten sein, die von anderen zu korrigieren wären.³ Doch

³ Vor allem die Unstimmigkeit in der Reihenfolge „f – Fis – E“ im „Abstieg“ der Tonarten macht Kopfzerbrechen und stellt vielleicht mehr als einen Schönheitsfehler dar. Hinzukommt die Unsicherheit über die Zuordnung der Tonart Es-dur.

geht es nicht um absolute Wahrheiten, sondern um die Aufforderung zu einer begründet(er)en Gestaltung des Spielens durch ein „Augen-Öffnen-für“: für den möglichen originären Zusammenhang eines instrumentalen Äußerns mit fundamentalen Äußerungen des Glaubens.

Die für einen Lutheraner der Bachzeit dabei schlicht naheliegende Orientierung an den 24 Artikeln des Katechismus schützt auch uns als Interpreten vor einer gefährlichen Beliebigkeit: die zur Debatte stehenden Texte resp. „Themen“ geben sich von vornherein eingegrenzt und bestimmt. Die Frage ist bzw. war nur, welcher der musikalischen Entwürfe sich als von welchem Glaubensartikel und darin als von welchem Text beeinflusst feststellen ließe. In diesem Zusammenhang erscheint das Beispiel der dreistimmigen Sinfonien wichtig: sie, die Bach in der „Aufrichtigen Anleitung“ in einer nur aufsteigenden Tonartenfolge angeordnet hatte, erwiesen sich nur in jener auf- und absteigenden Folge, in der sie als „Fantasien“ im Klavierbüchlein für Friedemann stehen, als von einem theologischen Programm beeinflusst darstellbar; es war die *konsequente* Folge, die den Interpreten leiten konnte. Dies gilt nun auch für das Wohltemperierte Klavier (I).

Woran sich Bachs Komponieren konkret orientieren konnte

Zur Frage, wie ein Zusammenhang zwischen dem Entwerfen der Präludien und Fugen mit den von Luther angeführten einzelnen Artikeln des (vor allem) Kleinen Katechismus' *konkret* sich vollziehen konnte, erscheint eine Durchsicht einer der Ausgaben dieses Katechismus, z. B. der von 1547 (Babst, Leipzig 1547, noch von Luther betreut) sinnvoll.⁴ In dieser wird jedem dieser Artikel ein Hinweis auf ein Kapitel in der Hl. Schrift zugeordnet; solcher Hinweis eröffnet jeweils einen Artikel, zusammen mit einer „Figur“ (Holzschnitt) dabei. Bild und Schrifthinweis könnten (als kindliche und jugendliche Einprägung?) auch für Bach selbst ausschlaggebend [gewesen] sein! Denn einerseits ist anzunehmen, dass der Kleine Katechismus einst für Bach selbst eine Unterlage seiner kindlichen Erziehung gebildet hatte, dass dieser andererseits jetzt, da Friedemann gerade auf seinen zehnten Tauftag zuging, auch bei diesem im Bewusstsein (in der betont lutherischen Schule, in der Bach seine Kinder im calvinistischen Köthen ausbilden ließ) gerade verankert wurde.

⁴ Die babst'sche Ausgabe ist als Faksimile über das Internet einsehbar.

Luthers „Kleiner Katechismus“ umfasst in den fünf „Hauptstücken“ 24 Artikel; diese lassen sich von uns in vier Abschnitte fassen, in

- den Anspruch Gottes, »Ich bin«, und die zehn Gebote (= 11),
- die drei Glaubensartikel des Symbolum (»Credo«) (= 3),
- die Anrufung des „Vaters“ und die sieben Bitten des »Vaterunsers« (= 8) sowie
- die zwei Sakramente der Taufe und des Altars (= des Abendmahls) incl. der Beichte (= 2)

Die Koinzidenz der Zahlen vor dem Hintergrund einer verborgenen Ordnung der Welt als Schöpfung Gottes, die Möglichkeit also, den 24 Artikeln des Katechismus auch die 24 Entwurfspaare in notwendig(!) 24 Tonarten zuzuordnen (oder umgekehrt), muss Bach für seine noch in der Kindheit steckenden beiden Söhne Friedemann und Carl Philipp Emanuel geradezu zwingend erschienen sein: „ut sit instructio pro pueris et simplicibus“, „das soll heissen die kinder predigt oder des leyen biblia“ (wie Luther am Beginn seiner Predigtreden zum Katechismus betont). Auch wenn sich der Plan bald verselbständigte und von den Personen „abhob“, – möglicherweise können wir hierin den Ursprung der Idee zu einer entsprechenden Reihe (anfangs vielleicht nur) von Präludien vermuten. Offensichtlich führte die Orientierung an Luthers Artikeln des Katechismus Bach zu der Einsicht, dass er weder mit den „einfachen“ Präludien, wie er sie anfangs im Klavierbüchlein entworfen hatte, noch mit Präludien allein den Artikeln gerecht werden konnte. Der Herauslösung der Präludien aus dessen Rahmen folgte wohl unmittelbar deren Erweiterung sowie deren „Ergänzung“ durch je eine Fuge. Aus welchem Verständnis dies im Einzelnen geschehen sein konnte, dies wird einen Gegenstand unserer Erörterungen bilden.

Aus der Aufstellung wird ersichtlich, dass Bach die (auch bei Luther umstrittene) Beichte nicht in seine Zahl „24“ hineinnehmen musste, weil er, gemäß Luthers Bilderfolge, die „Zehn Gebote“ in elf und das „Vaterunser“ in acht „Kapiteln“ berücksichtigen konnte.⁵ Im

⁵ Was die Beichte betrifft, so war Luther unentschieden. Sie (u. d. h. die „Privatbeichte“) galt ihm z. T. als „der sechste Katechismusartikel“, der später als „das Amt der Schlüssel und die Beichte“ als das sechste den anderen fünf Hauptstücken – Taufe und Abendmahl gelten je als ein Hauptstück – hinzugefügt worden war; anderseits bewegte ihn die Furcht, dass eine Art Zwang aus solcher Beichte werden könnte, dazu, sie eher nur als „Anhang“ gelten zu lassen. Auch fehlte ihm bei der Beichte, trotz

bapstischen Druck des Kleinen Katechismus fehlt zwar der die Gebote eröffnende erste Halbsatz: „Ich bin der Herr, dein Gott“; aber es gibt eine entsprechende „Figur“ (= Bild). Und danach folgt, zusammen mit dem zweiten Bild, das „Du solt nicht ander Götter haben“ als „Das erste Gebot“. (In unseren Neuausgaben werden heute beide Halbsätze zum ersten Gebot zusammengezogen.) Das bedeutet: die „Zehn Gebote“ bestehen bei Luther aus elf, das Vaterunser aus acht „Figuren“ (Bildern), und diese entsprechen bei Bach elf bzw. acht Kompositionspaare.

Bach konnte auf dieser Grundlage eine ideelle Zweiteilung gewinnen, in der die Paare I-XII mit den Zehn Geboten und dem ersten Glaubensartikel eher dem Gott des Alten Testaments gewidmet waren, während die Paare XIII-XXIV mit dem zweiten und dritten Glaubensartikel, dem »Vaterunser« sowie mit Taufe und Abendmahl eher dem „Sohn Gottes“ des Neuen Testaments zugehörten. Jeder dieser Hälften besteht damit aus zwölf Kapiteln u. d. h. aus zwölf Präludien und Fugen: Am Beginn und am Schluss der ersten Hälfte ist je von „Gott Vater“ die Rede: am Beginn von der „vorschreibenden“ Autorität, am Ende von jenem vom Subjekt anerkannten. Und am Anfang und Ende der zweiten Hälfte wird Jesus Christus bedacht, am Beginn ihn sozusagen verehrend, dann ihm im von ihm gelehrtten Gebet folgend und am Schluss, im „letzten Abendmahl“ bzw. in der Cis-moll-Fuge, den Menschen mit Christus in eine Gemeinschaft hebend.

»So muss es klingen!« – Das Wohltemperierte Klavier versammelt Entwürfe „für“.

Der Titel, *»Ein Catechismus für Clavieristen«*, weist in kürzester Form auf das historische Selbstverständnis der Sammlung Bachs. Das „für“ steht einerseits dafür, dass Bach die Sammlung des Wohltemperierten Klaviers⁶ für seine Söhne und Schüler entworfen hat und dabei als Bestandteil einer umfassenden Erziehung; mit ihr wollte er die ihm Anvertrauten in ihrem Spielen unter das Dach der fundamentalen christlichen Glaubensaussagen in der evangelisch-lutherischen Form gestellt sehen. Das „für“ signalisiert also ein „Sorge-Tragen-für“ in zeitgemäßer Form.

des biblischen Auftrags, das für ein Sakrament so wichtige „materielle Zeichen“ (wie das Wasser bei der Taufe oder Brot und Wein beim Abendmahl).

⁶ Wenn wir hier vom „Wohltemperierten Klavier“ sprechen, so meinen wir im Folgenden stets dessen sog. „I. Teil“.

Gleichzeitig wies der Titel, formulierte man ihn mit einem „der Clavieristen“, darauf, dass das Wohltemperierte Klavier nachfolgenden Generationen zu einer Sammlung guten Spielens und Komponierens geworden ist.⁷ Dabei ging der religiöse Hintergrund als ein lebensbezogen in selbstverständlicher Weise hinter dem Spielen stehender zwar verloren; doch erfüllte die Sammlung mehr und mehr eine parallele Funktion: Grundsätze für ein gutes und richtiges musikalisches Verhalten des Spielens und Erfindens an Beispielen bereitzustellen.⁸ Als solche und als ein „täglich Brot“ (Schumann) und damit durchaus als ein gleichsam „nur“-musikalischer Katechismus „der“ Musiker und vor allem Pianisten und Cembalisten, wird diese Sammlung auch heute noch vielerorts angesehen.

Das eigentliche Ziel der folgenden 24 Kapitel ist ein musikpädagogisches: es besteht vor allem darin, dem heutigen Spieler zu ermöglichen, *seinem* Spielen der 24 Präludien und Fugen eine der Bachzeit gemäße und (angenommen) „eigentliche“ *Bedeutung* zu verleihen, um in seiner praktischen Interpretation dem nahezukommen, was Bach „hinter“ seinem bekannten Satz, »So muss es klingen«, mitgedacht haben mag. Doch auch wenn wir über Ernst Ludwig Gerber, dem Sohn eines Bachschülers, erfahren, dass Bach die Entwürfe des Wohltemperierten Klaviers seinem Vater (einem Schüler!) „dreymal durchaus vorgespielt“ habe (wenn er angeblich keine Lust zum „Informieren“ hatte)⁹, so können wir doch sicher sein, dass diese Sammlung keine Entwürfe zum „Vorspielen“ im heutigen Sinn zusammenstellt. Auch dies scheint mir einer der gängigen unhistorischen Implikationen einer werkorientierten Betrachtung der Entwürfe zu sein. So heißt es etwa bei Bruhn (S. 234) im Zusammenhang ihrer Besprechung der G-moll-Fuge: der vierte Einsatz [in der Exposition] bringe einen plötzlichen Einbruch, „die Stimmen des hohen Registers setzen momentan ganz aus; wenn der Sopran mit neutralem Material wieder einsetzt, geschieht dies im Altregister, so dass das Publikum zu Bachs Zeiten (das kein Programmheft in der Hand hielt, auf dem *a 4 voci* zu lesen war) glauben musste, den überzähligen Einsatz einer dreistimmig konzipierten Fuge zu hören.“ Man sollte sich stets klarmachen, dass

⁷ Vgl. hierzu Dürr, S. 439ff., zur „Wirkungsgeschichte“.

⁸ Zu Hinweisen auf Bemühungen, aus dem Überlieferten eine „Lehre“ zu extrahieren, vgl. Dürr, S. 439ff.

⁹ Vgl. Wolff, S. 354.

diese 24 Präludien und Fugen für ein Selberspielen entworfen sind, und zwar erst einmal *als* Spielen im tätlichen Sinn. Erst „hinter“ diesem formiert(e) sich dem Spielenden ein „Gespieltes“ als „Werk“ im Sinne tendenziell eines Insgesamt-Erfahrenen im Bewusstsein. Dies gilt umso mehr hier, wo eben keine Typologie einigermaßen befriedigend fassen kann, in welcher Weise Bach zweimal vierundzwanzig Vorlagen des Spielens so entworfen hat, dass wirklich keine der anderen gleicht.

Salopp ausgedrückt: instrumentales Spielen ist (in dieser Zeit) nicht dazu da, eine Bach-Fuge zum Erklingen zu bringen; vielmehr denkt und handelt die Zeit noch in umgekehrter Priorität: Bachs Präludium oder seine Fuge, seine „Entwürfe“ (wie ich sage), kamen auf die Welt, um sich (und ganz allgemein) einem Menschen ein diesem gemäßes instrumentales Spielen zu ermöglichen, ein Spielen als (tendenziell) *sein* Äußern gemäß den von ihm geteilten Selbstverständnissen der Zeit und tendenziell ihn als gesamten Menschen einbeziehend.

Aus der Erfahrung eigenen Spielens wissen wir: die im Wohltemperierten Klavier I versammelten Entwürfe sind keine „biblischen Historien“; sie tragen keine „Darstellungen“ vor. Davor schützt sie auch ihr objektiver Charakter als „Praeludien“ und „Fugen“. Dies bedeutet aber auch: Die mögliche Beziehung zwischen einem Entwurfspaar und einem Glaubensartikel erschließt sich nicht von selbst, weder aus dem Spielen noch aus dem Notentext oder einem Hören. *Sie stellt sich uns heute nur über das Beschreiben und das In-Worte-Fassen dessen her, was in den einzelnen Entwürfen musikalisch vorgeht.* Das Handwerk der Interpretation ist ein ähnlich komplexes und stets vorausgehendes Bemühen wie das des Komponierens auch. Es bedarf neben den rein handwerklichen Fähigkeiten eben auch solche der Fantasie und des Einfühlungsvermögens, vielleicht auch eine Portion Einbildungskraft. (Und in dieser kann man sich auch vergaloppieren!) Schließlich geht es nicht darum, Bachs Entwürfe zu „erklären“; sie bedürfen dessen nicht. Vielmehr soll dem Spielenden das aus einem Hintergrund plausibel und begründet *einsichtig* werden, *was er wie spielt*; und dies aus der Annahme, dass Bach solchen im Entwerfen je mitgedacht haben könnte, ja wahrscheinlich tatsächlich mitbedacht hat. *Auf ihm kann und muss sich die Ausdrücklichkeit des Spielens selbst gründen.*

Zusätzlich sei betont: Um sich umfassend über das Wohltemperierte Klavier (I) zum Zwecke eines praktischen Spielens zu in-formieren,

genügt die hier vorliegende Arbeit sicher nicht. Denn diese wiederholt nicht das an Einsichten, was in vielen lesenswerten Arbeiten über das Wohltemperierte Klavier zusammengetragen ist. Sie fasst auch nicht deren Ergebnisse zusammen (obwohl sie sich selbstverständlich auch an ihnen orientiert hat). Der Autor, der seine Arbeit eher als notwendige Ergänzung und (zugegeben) auch als Relativierung mancher bisherigen Urteile ansieht, geht deshalb davon aus, dass derjenige, der sich mit den Entwürfen der bachschen Sammlung zum Zwecke eigenen Spielens befasst, sich auch an den aus der Musikwissenschaft stammenden Arbeiten orientiert, u. a. sicher an der vorbildlichen „Werkeinführung“ von Alfred Dürr. Die zahlreichen Hinweise dort, werden ihn auch weiterführen können. Zum zweiten gilt auch hier, womit Dürr seine Werkbesprechungen beginnt: die Kapitel „sollten stets im Vergleich mit dem Notentext des jeweiligen Satzes gelesen werden“. Schließlich genügt der Beschäftigung kaum eine nur pauschale Kenntnis von den jeweiligen biblischen Hintergründen der Entwürfe Bachs! Begleitet werden sollte die Lektüre deshalb stets von Einblicken in eine an Luthers Übersetzung orientierte Bibelausgabe. Für ein zusätzliches Sich-Versichern am Text der Vulgata steht eine kritische Ausgabe im Internet zur Verfügung.

Abschließend sei nochmals hervorgehoben: dies ist eine musikpädagogische Arbeit, keine musikwissenschaftliche. Auch geht der Autor nicht davon aus, dass der Leser als primär an der praktischen Interpretation der Entwürfe Interessierter diese Arbeit als eine gesamte zur Kenntnis nehmen wird. Eher sollte es ihm wohl darum gehen, sich über jene Entwürfe Bachs zu informieren, mit denen er gerade selbst beschäftigt ist. Wenn den einzelnen Kapiteln ihr Charakter als extemporaler Diskurs mit manchen in einzelnen Kapiteln sich wiederholenden Hinweisen belassen ist, so mag dies eben im Besonderen einer ausschnittweisen Lektüre dienen.

Osnabrück, im Mai 2026

DER ERSTE TEIL

DIE PRÄLUDIEN UND FUGEN I-XI

ZU DEN ZEHN GEBOTEN

I. Präludium und Fuge C-dur, BWV 846

Der Anspruch Gottes »Ich bin der Herr, dein Gott!«

Die entsprechende Seite (20) im Kleinen Katechismus enthält keinen Bibelhinweis! Anzunehmen ist aber wohl: 2. Mose 20, 1-17. Die „Figur“ (Bild) zeigt, wie Moses die Tafeln auf einem Felsen von Gott in den Wolken empfängt; vor dem Felsen stehen die Israeliten.

Der Wortlaut des Beginns, „Ich bin der Herr, dein Gott [→ also sollst du...]“, jener Halbsatz also, der je vor den *praecepta dei* zu stehen hat –, der fehlt in der Ausgabe des Kleinen Katechismus von 1547.¹ Im 2. Buch Mose 20 empfängt Mose die Gebote von Gott; Gott redet mit ihm, während das Volk aus Furcht flüchtet.

In den Katechismuspredigten spricht Luther zusätzlich Matthäus 28,18 an; damit meint er wohl die Worte Jesu: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden.“

Zum Präludium C-dur

Das C-dur-Präludium kann man ganz allgemein als programmatisch ansehen: als Gang durch die Welt der Harmonie, welche die Grundlage alles dessen bildet, was in der Sammlung noch folgen soll. Wolff (S. 250) sieht es eher als Einführung in die Tonart, „und zwar basierend auf der vertikalen Harmonie in ihrer rudimentärsten Form, dem C-Dur-Dreiklang (*trias harmonica naturalis*)“.

Das Präludium, das wir der Bestimmungszeile „Ich bin der Herr, dein Gott“ der ersten drei *praecepta dei* der Zehn Gebote zuordnen können, erscheint nicht untypisch für die C-dur-Präludien im Klavierbüchlein: der nach oben sich öffnende C-dur-Klang, er signalisiert ein Nachobenschauen, ein Sich-Öffnen im Akt des Verehrens *der Gottheit* und des Sprechens *mit* ihr.² Gleichzeitig weisen die jeweilige Wie-

¹ Alle Angaben zum Kleinen Katechismus beziehen sich stets auf die Faksimile-Wiedergabe eines Augsburger Exemplars im Internet.

² Dass Bach entsprechende Denk- und Umsetzungsprozesse nicht in den Schoß fielen, sondern eine Zeit des Experimentierens sowie des Reifens (der Idee!) benötigten, zeigt u. a. der Beginn des Klavierbüchleins für Friedemann, in welchem eine einfachere Version solchen sich Nachoben-Öffnens das erste Praeambulum (Nr. 2) bestimmt, das aber wohl entsprechend seinem zweiten Teil, einen ganz allgemeinen Psalmvers – die Bezeichnung „Praeambulum“ weist auf einen solchen als Hintergrund; vgl. Ströbel 2025, S. 130ff. – vergegenwärtigt, etwa in dem Sinn, die zwei Gewissheiten in eine

derholung der Spielfigur auf ein Verweilen in der kontemplativen Anschauung und das harmonische Fortschreiten auf die Lebendigkeit der eigenen Verehrung. Die Konstruktion des ganzen Entwurfs in der nur 27 Takte langen Fassung des Klavierbüchleins für Friedemann, fast nur aus einer Spielfigur, weist der Verehrung nicht nur einen Moment, sondern eine ausführliche Verrichtung zu, als ob der Mensch seinen Gott anredete und in welchem Reden sich (den Psalmen entsprechend) auch Dramatisches abspielte. Demgemäß hat Bach schon in seiner Erstfassung nicht nur eine Geste exponiert und eine spezifische Taktgröße mit ihr, sondern auch einen Vorgang angedeutet. Denn der harmonische Vorgang, dem wir als Spielende folgen, ist nicht einfach ein beliebiger, sondern er besteht nach der die Tonart feststellenden Anfangskadenz wohl in mehreren je interpretierbaren Handlungsfolgen. So können wir die Sextakkord- und Sekundakkordfolgen – die Bach allerdings erst in der späteren Fassung erweiterte und damit „thematisch“ machte – und überhaupt das Absinken der oberen Satzbegrenzung im Laufe des Spielens als Metapher des lebendigen Vollzuges verstehen, gleichzeitig aber als eines solchen stets Gott zugewandten Lebens. Der im Bass in der späteren Fassung des WK I schließlich über zwei Oktaven abgesunkene Schluss, wie eine Art „Erleichterung“, signalisiert mit dem Gang in die Subdominante eine persönliche Referenz(?) und „Vertiefung“ und mit der um eine Oktave nach oben gehobenen Dominante ein Nach-oben-Schauen und gleichsam die Abschiedsverbeugung nach dem „Gespräch“ mit dem Herrn, wenn nicht gar am Ende des Lebens.

Die „Erklärung“ Luthers, sein „Wir sollen Gott über alle Ding(e) fürchten, lieben und vertrauen“, geht dem Geiste nach durchaus konform mit dem Entwurf, vor allem in seiner frühen Form. Indem wir „so“ spielen, nehmen wir – gemäß unserer u. d. h. gemäß Bachs Vorstellung – eine Haltung ein; und wir bewegen uns in den Gesten eines „Sich-nach-oben-Wendens“, welche für den gesamten Vollzug bestimmend bleiben. Gounod hat dies in diesem Sinne empfunden und gemäß seiner Glaubenseinstellung auf die Gottesmutter hin interpretiert und melodisch-textlich verdeutlicht. Und er überhöhte das musikalische Vorgehen im Dienst (s)eines *individuellen* Glaubensausdrucks;

Konsequenz des Spielens zu bringen: Die Anrufung des Herrn (das Gebet) und die daraus folgende Wohltat desselben, die sich gleichsam (auch als Segenswunsch z. B. des Vaters für den Sohn!) im zweiten Teil dieses Präambulums hörbar vollzieht. Einen solchen Vers könnten wir mit Psalm 37,5 annehmen, „Befiehl dem Herrn deine Wege und hoffe auf ihn, er wird's wohl machen“.

ein solcher war einem Menschen des frühen 18. Jahrhunderts noch nicht gegeben.

Nun ist der Bestimmungszeile bei Luther auch ein Bild beigegeben. Und dieses lenkt den Bezug ganz konkret auf den biblischen Mose. Doch können wir vermuten, dass Bach hier nicht jenes Gespräch des Moses mit Gott beim Übergeben der Tafeln mit den Zehn Geboten als Hintergrund herangezogen hat – dieses wäre auch wohl etwas zu komplex –, sondern sozusagen den „Anfang der Geschichte“, die Berufung Moses, das Volk Israel aus der ägyptischen Knechtschaft zu führen. Dies würde im Zusammenhang mit dem *möglichen* Hintergrund der Fuge als Aufbruch dieses Auszugs Sinn machen. Das Spielen im Präludium lässt also auch einen ganz konkreten „Hintergrund“ zu; und im Sinne dieses hat Bach auch die ursprüngliche Einteiligkeit – wie bei den im Klavierbüchlein enthaltenen Frühfassungen üblich – in eine Zweiteiligkeit verändert, nicht, indem er einfach einen zweiten Abschnitt hinzufügte, sondern indem er das „Innere“ im Sinne einer Differenzierung veränderte bzw. erweiterte und quasi verdoppelte.³ Dadurch entstand defacto ein Gebilde mit deutlich zwei Abschnitten, die sich in Takt 19 überlagern. Beide sinken im Bass jeweils um eine Oktave; Takt 19, der Zieltakt des ersten Abschnitts, entspricht ja dem Takt 1 und damit dem Beginn des zweiten Abschnitts, sodass keine wirkliche Zäsur entsteht, nur der „Schein“ eines Angekommenseins.

Anzunehmen ist wohl (oder *nun* erst?) das Kapitel 3 des Buches *Exodus*. Durch den Eingriff blieb also gleichwohl in gewisser Weise eine Einteiligkeit erhalten, die auf jenen Schluss zusteuert, der in seiner S-D-T-Kadenz den Orgelpunkt C-c über zwei Takte bindet und auf diese Weise diese „Basis“ auch als fest und bleibend versinnbildlicht. Um aber der Verbindung zum wirklichen „Thema“ nahezu-kommen, muss man sich wohl die Spielfigur des Entwurfs genauer ansehen. Dürr, S. 98f., zeigt auf, dass in der Ausgangsidee ursprünglich nur je d(ies)er Basiston der Arpeggien als durchklingend notiert war. Erst danach kam, gemäß der Fassung im Klavierbüchlein, der zweite Ton als in seiner Längung gleichsam zugehörig dazu, wenn auch nur als Dreisechzehntelwert. Seine Funktion: auf der Basis des Basstones die Aktion der rechten Hand zu bestimmen, sie in die harmonische Bahn zu lenken. Man vollzieht solche im Spielen quasi selbstverständlich: man kostet die „Leit“-Funktion dieses Tones oft

³ Vgl. Dürr, der (S. 99-101) diesen Prozess ausführlich beschreibt.

richtiggehend aus; während man auf der „Basis“ des Basstones jeweils „steht“, wirkt der zweite Ton vermittelnd, als Handlungsimpuls, der sich im Arpeggio der rechten Hand wie reaktionshaft auswirkt.

Möglicherweise hat Bach dies im Entwurf der Figur mitgedacht, dann verdeutlicht und schließlich im Durchklingen eher versteckt. Denn im „Hintergrund“ kann man, angeregt von Luthers Bild, die Figur des Moses annehmen, die hier in jenen Disput mit Gott gerät, wie ihn das 2. Buch Mose im Kapitel 3f. darstellt: als Weisung des „ego sum qui sum“⁴ und als immer wieder neues Zögern seines „Knechtes Mose“, wofür vielleicht die Folge von Sekund- und Sextakkorden am deutlichsten steht. Vielleicht können wir die Überarbeitung der einfachen „Situation“ in (nun) quasi zwei Abschnitten eines „Geschehens“ als Verdeutlichung des „Hintergrunds“ begreifen und mit Vers 11 des 3. Kapitels verbinden. Denn der Herr gibt nicht nach. Verzweifelt fragt Mose: „Wer bin ich, dass ich zu Pharaon gehe und führe die Kinder Israel aus Ägypten?“ Und da Mose auch am Beginn des 4. Kapitels immer noch zögert, zweifelnd an seiner Fähigkeit und an der Neigung der Ältesten, ihn anzuhören und ihm zu glauben – die Takte 28ff., in denen das Einbiegen in den Schlussakkord durch das nachträgliche Einsetzen der Takte bis Takt 34 nun künstlich hinausgezögert wird, gehören wohl hierher⁵ – stattdessen der Herr Mose mit einigen „Wundern“ aus. Eines dieser Wunder besteht darin, dass Mose seinen Stab hinwerfen soll, worauf dieser zur Schlange wird und sich wieder zurückverwandelt, wenn er diese beim Schwanz packt und aufhebt. Möglicherweise kann man in den Takten 33-34 genau dieses „Wunder“ angedeutet sehen, das – musikalisch betrachtet – einen genialen Einfall darstellt, das Spielen hier grandios zu „beenden“ (und nicht, wie im Klavierbüchlein, einfach „aufhören“ zu lassen).

Das Spielen des Entwurfs steht (nun) für Gottes „Beauftragen“, für Moses „Ausweichen“ und für Gottes „Nachfassen“ und Nicht-Nachgeben, ohne dass wir im Einzelnen irgendwelche genauen Zuordnungen treffen sollten. Doch können wir mit der von solchem „Hintergrund“ gespeisten Vorstellung unser Spielen in einer tenden-

⁴ Meine Bibelvorlage übersetzt diese Antwort auf die Frage des Moses nach dem Namen dessen, der ihn sendet, mit „Ich werde sein, der ich sein werde“. Der Vulgatatext ist in dieser Passage etwas knapper als Luthers Übersetzung.

⁵ Man könnte dies sich im Spielen mit einem leichten Zögern verdeutlichen!

ziell persönlichen Ausdrücklichkeit gestalten. Wohlgemerkt, wir drücken nicht „uns“ aus; aber wir gewinnen eine Quelle sozusagen objektiver Ausdrücklichkeit im „Denken an“. Und dabei spielt vielleicht die Interpretation der Ausgangsfigur eine zentrale Rolle. Man ist geneigt, gerade den Basston, da mit *c'* begonnen und mit *C* geendet wird, „dem Wirken des Herrn“ zuzuordnen; doch scheint mir eine „umgekehrte“ Sichtweise näherliegend: gerade das beständige Fortschreiten ordnet ihn eher dem beständigen Versuch des Menschen Mose zu, der Weisung des Herrn – er ist sozusagen anfangs in seiner Gottesfurcht mit ihm identisch – auszuweichen, u. d. h. musikalisch abzuweichen, was eben letztlich, trotz der zwei Etappen, nicht gelingt und Mose zur Übereinstimmung mit der Weisung des Herrn führt.

Es erscheint grandios, wie perfekt Bach den biblischen Hintergrund in ein per se musikalisch vollkommen sinnerfülltes Spielen einbezogen hat!

Zur Fuge C-dur

Ähnlich wie im Präludium, aber im ersten Moment noch eine Stufe vager, steht es mit der vierstimmigen Fuge: Zwar kann das Fugenthema gleichsam aus dem Aussprechen von Luthers Erklärung zum ersten Gebot kommen, und es kann den entsprechenden Anbetungsgestus meinen.⁶ Doch könnte auch ein lateinisches Zitat eine Rolle spielen. Denn offensichtlich entnimmt Bach – wie wir sehen werden – gedachte u. d. h. zur instrumentalen Formulierung von Themen und Kontrapunkten im Denken herangezogene Schrift-Zitate stets dem lateinischen Text einer der antiken Fassungen der Bibel, wie der *Biblia Vulgata*.⁷ Einem solchen Zitat am Nächsten kommt das „*Egō sum Dominus Deus tuus, qui eduxi te de terra Aegypti de domo servitutis*“⁸. Tatsächlich könnte dieses lange Zitat dem sog. Thema mit seinem kontrapunktischen Anhang zugehören, ohne dass die Ergänzung unbedingt wörtlich passen müsste.

⁶ Daraus ergäbe sich die Möglichkeit eines Bezugs zu Matth. 28,18, einer Stelle die Luther in seinen Katechismuspredigten anspricht: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden“.

⁷ Die sog. Vulgata stellt die auf Hieronymus zurückgehende Bibelübersetzung vom Ende des 4. Jahrhunderts dar.

⁸ „Ich bin der Herr, dein Gott, der ich dich aus Ägyptenland, aus dem Diensthause, geführt habe.“ Wichtig: es heißt nicht „...qui eduxit te“; wesentlich ist der Ich-Anspruch Gottes, der das Verb vor das Objekt setzt.

Der erste Teil: I-XI – Zu den zehn Geboten

E - go sum De - us tu - us qui te e - du - xi de ter - ra Ae - gyp - ti de
(qui e - du - xi te de ter - ra Ae -

De - us tu - us qui (te) e - du - xi de te...

3 do - mo ser - vi - tu - tis
gyp - ti de do - mo ser - vi - tu - tis)

E - go sum De - us tu - us

Auch die Überlänge der Ausgangserfindung (wie in folgenden gestaltmäßig verwandten Fugenthemen auch) würde sich aus der Formulierung der Hl. Schrift in der Vulgatafassung rechtfertigen. Die Tatsache, dass die Beantwortung auf der Quinte scheinbar bereits vor dem Ende dieser gesamten Ausgangserfindung einsetzt, die können wir einerseits als *inhaltlich* mitbegründet annehmen, da die Teile des zitierten Textes sich als Hauptsatz und Restsatz-Apposition gegenseitig beleuchten und in Beziehung setzen. Andererseits bildet die Tonfolge bis einschließlich „...tuus“ das „engere“ Thema; die weiteren Töne bilden den (in dieser Fuge unfesten) Kontrapunkt des Einsatzes in der Dominante. Die nach oben gerichtete Gestik der Ausgangserfindung, deren Anheben und Folge der Quartan, schließt die Fuge im Geiste an das vorausgehende Präludium an.

In der Literatur – vgl. Dürr, S. 102 ff. – wird auf die besondere Dichte der thematischen Füllung des Spielens hingewiesen, hervorgerufen nicht zuletzt durch zahlreiche Engführungen. Es gibt, mit Ausnahme der Kadenzakte, keine – wie die gegenstandsorientierte Analytik das nennt – „Zwischenspiele“. Gleichzeitig beobachten wir die besondere Rolle der Sechzehntelfiguren; man kann ihren Ursprung einerseits aus der „thematischen“ Verlängerung der Angangserfindung ableiten, andererseits aus der Existenz als deren Kontrapunkt. In beiden Fällen weisen sie auf den erweiterten Wortlaut des „Anspruchs“, auf dessen konkretisierendes „...eduxi te de terra Aegypti de domo servitutis“, umso mehr als ihre Gestalt nicht nur als eine Art Kontrapunkt recto und inverso erscheint, sondern als die Tonfolge auch tatsächlich aus der Anfangstonart heraus in die der Dominante führt. Möglicherweise macht eben erst die Verbindung des thematischen Formulierens mit einem konkreten Text das musikalische Vorgehen wesentlich einseh-

barer: die Variante der Fortspinnung in der Dominantbeantwortung des Themas können wir als eine „Interpretation“ (Bachs) des göttlichen Dictums ansehen: ein „Herausführen“ kann gleichzeitig in unterschiedliche Richtungen geschehen; aber es muss auch – und das scheint hier für das wie „nach oben verlängernde Herauskommen“ des Comes aus dem Dux durch sein „Umkehren“ der Bewegungsrichtung der Fortspinnung angezeigt – notwendigerweise und gleichsam anschließend irgendwo „hin(ein)-führen“.

Wer den Entwurf realisiert, der merkt, dass es im Grunde keine Haltepunkte gibt, mit Ausnahme der angezielten Tonikaparallele in Takt 14. Alle möglichen perfekten Dreiklänge, wie etwa der in ²19, sind zufällige Bildungen, sozusagen auf dem Weg.⁹ Nur Takt 24, wiewohl in einer Stimme „übergeleitet“, markiert den Beginn des Epilogs: den Vorschein des Ziels, der Kadenz; „C“ bleibt ab hier als Basis (Orgelpunkt) unseres Spielens liegen. Die Stimmen formulieren explizit, was die gesamte Fuge per se schon und „auch“ war: eine Metapher für das Leben – von einem „qui timent eum“ hindurchgeführt; wir kommen gleich darauf zurück – auf der Basis von Gottes Aussage „qui eduxi te...“; denn nun erfüllt sich dieses Leben als ein endlicher Aufstieg!

Einerseits bin „ich“ das, der hier spielt, der in der Gestaltung des Themas (Anstieg, zweimalige Geste nach oben, Sich-Bescheiden im Sechzehntel-Abgang; und dann doch „Umkehrung“ durch Gottvertrauen?) *sich* gleichsam Gott zuwendet. Andererseits bin ich als Spielender der, der mittels des „göttlichen“ und bestimmenden Themas hindurchgeführt wird, im Wesentlichen – entsprechend den dies anzeigenden Engführungen – indem ich den Geboten Gottes *folge*; und „Gehorsam“ scheint hier die besondere Funktion der Engführungen zu sein. Zum dritten bin ich der, der hier spielt und der jenes Ziehen des Volkes Israel aus Ägypten und aus dem Dienst *mit-vollzieht*, durch alle Fährnisse hindurch (Takte 7ff., vor allem Takte 12/13 und 15ff.). Gleichzeitig realisiere ich, der hier spielt, ein in sich musikalisch als sinnvoll begründetes Spielen, indem ich mit den vier Themeneinsätzen eine Quasi-„Exposition“ markiere, aus dieser heraus in die Tonikaparallele fortschreite in eine Art „Halbzeit“ (14), und indem ich dann von dieser aus über die dreifache Dominante zurückmoduliere zur Tonika. Der „Epilog“ über dem Orgelpunkt aber nimmt nicht

⁹ Taktbezeichnungen wie ¹19 oder ²19 weisen auf die erste oder zweite Hälfte des betreffenden Taktes hin.

Bezug zum Beginn – er stellt keine „Reprise“ dar –, sondern er wechselt in eine kirchenschlüssige, subdominantisch bestimmte Feierlichkeit, aus der sich ein symbolisches Ziel als ein Erhobenwerden „nach oben“ ergibt.

Wie und warum aber gestalten sich die Engführungen genau? Kann es sein, dass Bach noch einen anderen Text oder möglicherweise beide Texte gleichzeitig meinte? In seiner dritten Predigtreihe weist Luther im Zusammenhang mit dem ersten Gebot auch auf Psalm 147, 11 hin: „Der Herr hat Gefallen an denen, die ihn fürchten, die auf seine Güte hoffen“, in der Vulgatafassung [146/11:] „*placetur Domino in his qui timent eum et expectant misericordiam eius*“. Auch dieses biblische Zitat würde zum Thema der Fuge passen...

Solche Überlegungen – und dass wir sie so ausführlich hier anstellen, soll zeigen, dass sich die höchst-wahrscheinliche Beziehung zu einem konkreten „Hintergrund“ nicht von alleine herausstellt! – können uns dann doch wieder zu Mose zurückführen. Und wir können, angeregt durch die sehr ausführliche Darstellung der C-dur-Fuge bei Czaczkes (S. 47ff.) nochmals einen konkreten Abschnitt der Geschichte des Moses in den Blick nehmen, wie ihn das 2. Buch Mose in den Kapiteln 12ff. verzeichnet. Doch wählt Bach – möglicherweise(!), wie in den folgenden Fugenentwürfen auch, wie wir sehen werden – ein *bestimmtes* Geschehen aus, eines, das eben gerade in der Erziehung und bis heute nicht nur als ein Paradigma für den Exodus des israelischen Volkes gilt, sondern eben – und das scheint hier wesentlich! – als Beispiel *für das Handeln des Herrn*: hier also für den Gang durch das Rote Meer. Diesen schildert die Bibel im Kapitel 14 des „*Liber exodi*“. Und wir können den Vorgang unseres Spielens mit dem in diesem Kapitel geschilderten Handeln des Herrn parallel sehen, wobei wir bestimmte Szenen mit Abschnitten der Fuge verbunden denken. Dass die Gestalt der Ausgangserfindung, die in ihrer Prosodie aus dem „*Ego sum Dominus Deus...*“ stammt, in ihrer *melodischen* Gestaltung etwas mit einem Aufbruch der Israeliten zum Auszug aus Ägypten zu tun haben könnte, das dürfte unmittelbar einsichtig sein. Bach verdeutlicht diesen Aspekt nicht nur im Ansteigen der beiden ersten Einsätze der Ausgangserfindung, in denen der Diskant als zweiter dieses aus der *eduxi-te*-Figur heraus fortführt, sondern indem dieser anschließend als absichtsvoll umgekehrter Kontrapunkt des Tenors dieses „Bild“ gleichsam im weiteren Aufsteigen vervollständigt. Und

solches Vervollständigen spielt wohl auch bei beiden Unterstimmeneinsätzen die Rolle des Einbindens. Dabei müssen wir uns darüber im Klaren sein: das sog. Thema „bedeutet“ von sich aus nicht; es meint weder Gottes Aussage noch die Bewegung der Israeliten. Doch können wir mittels des spielenden Umgehens mit ihm diesem Bedeutungen zugewinnen, die Bach mit großer Wahrscheinlichkeit mitgedacht haben könnte. Und eine solche als spezifische Geschlossenheit des aufbrechenden Volkes könnte hier u. a. mit der umgekehrten Symmetrie der Einsätze verbunden sein, in der zwei in C zwei solche in der Dominante G einrahmen.

Ein solches Spielen bedeutet andererseits immer auch Bewegung, Aktion; und diese kann in ihrer besonderen Herrichtung eine solche andeuten, die über die rein musikalische hinausreicht und auf ein „Thema“¹⁰ des Spielens weist, hier vielleicht gleichermaßen Aktionen „des Herrn“, des Volkes Israel und auch der Elemente symbolisierend. Möglicherweise finden wir letzteres in den Takten 7-14, in denen die beiden Engführungen in den Takten 7 (Diskant und Tenor) und 10 (Bass und Alt) mit den ihnen jeweils folgenden Einzelziten im Alt bzw. Tenor, *je also im „Raum“ dazwischen(!)*, etwas „abzubilden“ scheinen, das die Schrift in Vers 14,22 beschreibt: „Und die Kinder Israel gingen hinein, mitten ins Meer auf dem Trockenem; und das Wasser war ihnen für Mauern zur Rechten und zur Linken.“

Doch erscheint das keineswegs immer sicher, *was* wir unserem Spielen an Bedeutung im Sinn des biblischen Berichtes jeweils zuordnen können. Beachten wir, dass es in den Takten 6-7 keine Zäsur gibt, sondern dass das Spielen sich ebenso fortsetzt, wie das Geschehen in der Schrift, dann scheint (mir als mit-zudenkender Hintergrund) noch nicht der Zug konkret durch das Meer naheliegend, sondern jene Begleitung des Herrn, wie sie das Ende von Kapitel 13 schildert: „Und der Herr zog vor ihnen her, des Tages in einer Wolkensäule, dass er sie den rechten Weg führte, und des Nachts in einer Feuersäule, dass er ihnen leuchtete, zu reisen Tag und Nacht.“ Es sind die enggeführten Partien, die den Weg weisen denen, die (in den Takten 9 und 12) jeweils („in Gehorsam“) folgen, die „oberen“ vielleicht eher des Nachts, die „unteren“ eher bei Tag, oder umgekehrt. Immerhin kön-

¹⁰ Um Missverständnisse auszuschließen verwende ich den Begriff *Thema* stets nur in konstruktiv-musikalischer Bedeutung; die Schreibweise „*Thema*“ dagegen meint stets den außermusikalischen Bezug des Spielens, ein „inhaltliches“ Moment eines vor allem durch den Rekurs auf die Hl. Schrift bereitgestellten „Hintergrund“-Geschehens.

nen wir den überraschenden Übergang in die Dominante der Tonika-parallelle mit ihren durchaus dramatischen Takten (12-13) dem Vers 14,10 zuordnen: „Und da Pharao nahe zu ihnen kam, hoben die Kinder Israel ihre Augen auf, und siehe, die Ägypter zogen hinter ihnen her; und sie fürchteten sich und schrieten zu dem Herrn[...]"

Damit erst spitzt sich die Situation zu, und sie verlangt nach einer Lösung. Vielleicht spielte die bereits von den Takten 7ff. an beobachtbare Herrichtung der Fortsetzung des engeren Themas (ursprünglich mit den Sechzehntelfiguren) eine besondere Rolle, so die nachfassende Quarte im Diskant (Takt 8) als Hinweis auf das wegweisende Leuchten der Feuersäule. Denn nun arbeitet das entworfene Spielen *nur noch mit der Ausgangserfindung* bis zum „eduxi te“. Was nun in den Takten 14 bis 16 erst einmal auffällt, das ist die Massierung dreier Stimmen in der rechten Hand, die einen sichtbaren Raum lässt zwischen sich und dem Bass. Und wir erinnern uns des Verses 14,19, in welchem es heißt: „Da erhob sich der Engel Gottes, der vor dem Heer Israels her zog, und machte sich hinter sie; und die Wolkensäule machte sich auch von ihrem Angesicht und trat hinter sie und kam zwischen das Heer der Ägypter und das Heer Israels.“ Auch hier ist nicht die Frage „was“ ist „wer“, sondern: die besondere Spielkonstellation „er-innert“ an, ja weist uns auf ein Geschehen. Und als dieses sich zuspitzt, da mündet es in die entscheidungsgebietende Doppeldominante, mitten in einer Engführung von Tenor und Alt und gleichzeitig in den Liegeton *d* im Bass. Und „als nun die Morgenwache kam, schaute der Herr auf der Ägypter Heer aus der Feuersäule und Wolke und machte einen Schrecken in dem Heer und stieß die Räder von ihren Wagen, stürzte sie mit Ungestüm.“ Und der Herr sprach zu Mose: „Recke deine Hand aus über das Meer, dass das Wasser wieder herfalle über die Ägypter, über ihre Wagen und Reiter. Da reckte Mose seine Hand aus über das Meer[...]"': Vielleicht können wir den Orgelpunkt in Takt 19 mit dieser Geste des Mose verbinden, die uns die Takte 19 und 20 als die des Untergangs erscheinen lassen, aus dem das Volk Israel unbeschadet hervorgeht, symbolisiert von den Einsätzen des Taktes 21 in Diskant (mit Auftakt in 20) und Tenor.

Dass diese beiden Einsätze wieder mit langen und wie „befreiten“ Sechzehntelfiguren sich fortsetzen, dies würde für eine solche Interpretation sprechen. (Und mit einem Scheineinsatz (Bass, Mitte 22) und einem anschließenden Sechzehntelabgang wird eine Art Epilog eingeleitet, in welchem Bass und Alt, ihre Engführung in den Subdomi-

nantbereich quasi verlängernd, in einen symbolisch gegenläufigen Abgang überleiten, an dessen Ende aber eben jene Richtung des „Nach-oben“ übrigbleibt.) Und wieder sind es Tenor und Alt, die „durch“ den geschützten Raum zwischen einem Orgelpunkt c und einer überaus lebendigen Oberstimme hindurchgehen und zur Verschlussdominante gelangen. Über dieser erhebt sich der Diskant über zwei Stufen u. d. h. über zwei Oktaven linear ansteigend. Meint dies den Lobgesang der Kinder Israel, wie ihn der Beginn des 15. Kapitels wiedergibt, oder eher „nur“ die Einsicht in die Wirksamkeit des Gottvertrauens?

Unsere Interpretation von Präludium und Fuge C-dur im konkreten Bezug zu konkreten Situationen bzw. Ereignissen in der Hl. Schrift mag starke Zweifel hervorrufen. Sie muss sich nun darin bewähren, ob wir zeigen können, dass Bach (nach einem ersten Exempel) auch in den weiteren Präludien und Fugen nicht nur den Vorgaben Luthers bzw. den von diesem angestoßenen Schrifttexten folgt, sondern dass Bach auch in anderen Fugen dem mitdenkenden Spielen eine *genauere Kenntnis* des jeweiligen Schrifttextes voraussetzt.

Und angesichts der beiden Schlüsse, vor allem desselben im Präludium, findet man sich verunsichert. Man denkt: ist Bach ein so vollkommener Musiker, dass er sein Denken der Geschehnisse in ein so stimmiges Spielen verwandelt, oder ist es so und gewissermaßen umgekehrt, dass er seinem Entwerfen *jede* übermusikalische Bedeutung zuzuordnen in der Lage ist? Die Lösung liegt sicher im schöpferischen Prozess, in welchem ein einmal Begonnenes und Formuliertes als ein Stück Wirklichkeit auf das weitere Denken und Formulieren Einfluss nimmt. Es ist eben auch die „erste Zeile“, die eine „zweite“ hervorbringt, nicht allein der Dichter oder Musiker. Die Korrekturen weisen auf einen solchen Prozess, in welchem das einmal Entworfenen von sich aus seine Vervollständigung zu fordern scheint.

Andererseits sehen wir, dass es für solches Vervollständigen Argumente geben muss, anhand derer ein Komponist unter den ihm musikalisch zur Verfügung stehenden Möglichkeiten des musikalisch Sinnvollen das ihm musikalisch hier und jetzt Notwendige auswählt. Und hier – so nehmen wir an – spielt ein existenzieller Hintergrund (z. B. des fraglosen Glaubens), materialisiert durch einen vom pädagogischen Ethos getragenen Sorge- und Vermittlungsimpuls, eine wesentliche Rolle mit. Und eine solche Rolle findet sich objektiv vor-

geschlagen in Luthers Kleinem Katechismus und dessen exemplarischen Bibelhinweisen.

II. Präludium und Fuge C-moll, BWV 847

Das Erste Gebot: »Du solt nicht ander Götter haben.«

»Diese Figur stehet im Andern Buch Mosi/ am xxxij. [Cap.]«¹¹
Das Bild zeigt Moses, im Vordergrund stehend und die Tafeln zertrümmernd; gleichzeitig scheint er daran zurückzudenken und (nach oben schauend) das „Bild“ zu sehen, wie er diese Tafeln von Gott selbst empfangen hat; im Hintergrund sieht man den Tanz um das Goldene Kalb.

Zum Präludium C-moll

Im Präludium C-moll verwenden wir eine Figur, die sich uns im ersten Moment wie als eine Umkehrung der im C-dur-Präludium angeschlagenen anbietet. Offensichtlich geht es um einen parallelen und doch ganz anderen, gleichsam „umgekehrten“ Vorgang, möglicherweise um das Verehren der „anderen Götter“? Die entscheidende Spielfigur erscheint „nach unten“ gerichtet, von einem wie „anmaßenden“ oder „behauptenden“ „c“ ausgehend, oder vielleicht sogar ein Umkreisen (beispielshalber) jenes Goldenen Kalbes vergegenwärtigend. Die Parallelität mit dem „Verehren“ der „richtigen“ Gottheit im C-dur Präludium durch die Wiederholung der Spielfigur(en) scheint durchaus beabsichtigt; wir vollziehen einen ähnlichen Gang durch den Raum der Harmonie; doch mündet das Spielen (im Zuge der gegenüber jener im Klavierbüchlein überarbeiteten und ergänzten Fassung) mittels der symbolisch verkehrten Spielfigur in einen Abschnitt, der ein bezeichnendes Geschehen verdeutlichen soll. Und dieses legt dann doch eine etwas andere Interpretation des gesamten Entwurfs nahe.

¹¹ Beachte: Luther verwendet stets ein Bild und bezeichnet dieses im entsprechenden Schrifthinweis mit dem Begriff „Figur“; auch dieser Begriff könnte für die „inventio“ der Entwürfe bedeutsam sein!

Dazu sollte man– und das meint auch eine notwendige Voraussetzung jedes Spielens hier – dem von Luther angegebenen Hinweis auf das Kapitel 32 im 2. Buch Mose genauer nachgehen: Mose ist auf dem Berg Sinai und dort in langen Gesprächen mit Gott gebunden. „Da aber das Volk sah, dass Mose verzog, von dem Berge zu kommen“, machte es sich in der Zwischenzeit eigene Götter, betete sie an und opferte ihnen. Der Herr aber, der das sah, sprach zu Mose: „...Gehe, steig hinab; denn dein Volk, das du aus Ägyptenland geführt hast, hat's verderbt.“ (7) Der Herr ergrimmte und Mose flehte den Herrn an, an „sein“ Volk und an seine Versprechen zu denken. „Also gereute den Herrn das Übel, das er drohte seinem Volk zu tun.“ (14) Dann wandte sich Mose „und stieg vom Berge und hatte zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand, die waren beschrieben auf beiden Seiten...“ Und als er das Geschrei im Lager hörte und dieses als ein Verehren des Kalbs und den eines „Singetanzes“ identifizierte, zerstörte er im Zorn die Tafeln.¹²

Man kann sich die Frage stellen, ob der Schlussteil des Präludiums sich eventuell auf die Zertrümmerung oder schon auf den Zorn Moses nach einem Wortwechsel mit Aaron bezieht könnte. Näher liegt aber eine insgesamt situative Interpretation. Denn die Figurbildung ist in diesem Präludium (im Gegensatz zu dem in C-dur) betont *zweistimmig* und *von einer Gegenbewegung* bestimmt. Wir können annehmen, dass die „von oben“ kommende Figurbildung der rechten Hand gleichsam und vielleicht für den Zorn Gottes stünde, während die „von unten“ entgegennende und ab Takt 10 über sich greifende Figurbildung der linken Hand den Versuch des Moses repräsentierte, den Herrn zu beschwichtigen und (umso mehr ab Takt 10) für das Volk um Gnade zu bitten. Folgen wir dem Entwurf weiter, dann könnte der Übergang (Takte 25-27) den Entschluss und Befehl des Herrn meinen, die Sündigen erwürgen zu lassen, welche „Tat“ (im „Gehorsam“ Gott gegenüber!) der Oktav-Kanon im *Presto* mit seinen niederstürzenden

¹² Der weitere Bericht, der uns aber erst im Zusammenhang der Fuge näher beschäftigen wird, schildert nach der Zerstörung des Kalbes einen Disput mit Aaron sowie jene fürchterliche Reaktion „da nun Mose sah, dass das Volk zuchtlos geworden war...“, die Abtrünnigen töten zu lassen. Dafür ruft er die, die „dem Herrn“ angehören, dazu auf, mit dem Schwert durch das Lager zu gehen und die entsprechende Tat auszuführen. In einem neuerlichen Gespräch mit Gott bittet er diesen, dem Volk zu vergeben und wenn nicht, dann gleich auch ihn aus dem Buch zu tilgen, „das du geschrieben hast“. Der Herr aber weist Mose an, das Volk zu führen; dazu soll ein Engel vor ihm hergehen.

Figuren auch andeutete. Hinter dem *Adagio* stünde das neuerliche Gespräch des Moses mit dem Herrn, dessen Zorn (→ Vers 33) offenbar erst nach und nach verraucht, der aber am Schluss in der nun explizit nach oben strebenden (und in der Literatur stets als Hinweis auf die Fuge verstandenen) Floskel das mögliche Erbarmen seines „miserebar“ andeutet. Das Beenden mittels des Allegros – im Allgemeinen als Wiederaufnahme des Anfangstempus angesehen –, mit neuer und in der Verkettung absinkender und wie „milde“ in das C-dur mündender Figur, könnten wir als einen entsprechenden Vorgang ansehen. Doch wird die genauere Sicht auf die Fuge zeigen, dass das Präludium wohl einen wesentlich engeren Abschnitt des biblischen Berichts, den von Vers 7 bis ca. Vers 20 reichenden zum „Hintergrund“ haben muss.

Auch wenn wir uns schwertun in den einzelnen Phasen des Präludiums sowie in der die Konstruktion der halbtaktfüllenden Figuren einer genaueren Parallelität mit dem biblischen Bericht nachzugehen, so wäre der Gedanke, dass es zuerst einmal prinzipiell um die Kommunikation des Herrn mit Mose ginge, für ein ausdrückliches Spielen wesentlich hilfreich. Obwohl als „Hintergrund“ des gesamten Entwurfs auch eine Art körperlicher Auseinandersetzung, ein „Kampf“ also mit dem schließlichen Akt des Fliehens und Verfolgens (Takte 28ff.), mit dem des „Stellens“ (34) und des Dahinscheidens eines der Kombattanten anzunehmen wäre, würde eher eine an Luthers „Figur“ angelehnte Interpretation die oft übliche Nähmaschinengleiche Ausführung zugunsten eines ausdrücklicheren Spielens in den einzelnen Takten verhindern.

Denn tatsächlich geht es hier keineswegs (nur) um auseinandergelegte Klänge, wie eine oft (und z. B. bei Dürr, S. 102) anzutreffende Reduzierung „auf eine akkordische Grundform“ glauben machen will. Ausdrücklichkeit im Spielen wird hier (auch und gerade) durch die *horizontale Dimension* der Halbtaktfiguren sowie deren über die Taktgrenzen hinweg erkennbare Veränderung herausgefordert. Wir können die Oberstimme als ein „von oben“ und „nach unten“ begreifen, wobei die zweite Hälfte der Halbtaktfigur gewissermaßen das in der ersten Hälfte (und im absteigenden Sextintervall) liegende Vorwurfsvolle bestätigt und bekräftigt. Und die Figur der Unterstimme scheint als „Entgegnung“ formuliert: aber am Beginn scheint das Ausholen „nach oben“ als solches nicht besonders wirksam oder ab

dem zweiten Sechzehntel mit dem einverstanden zu sein, was die Oberstimme „sagt“; die Parallelität spricht dafür. So artikulierte die Unterstimme (zumindest am Beginn) eher ein „Gegenüber“ und ein Übereinstimmen statt eines „Entgegnens“.

Aufmerksam zu werden wäre gleich darauf, dass die Figürlichkeit am Ende der vier die Tonart feststellenden Kadenzakte nicht zur Ausgangsformation zurückkehrt. In Takt 4 versucht die Unterstimme (nur aus Satzgründen?) eine vorsichtige Gegenbewegung in der Mitte. In Takt 5 fällt uns dann das weite Ausgreifen auf; wie ein Größerwerden der Emphase der Partner. Dabei beginnt ein langsames Absinken. Ist auch hier (wie im C-dur-Präludium) ein „Ausweichen“ und „Dranbleiben“ gemeint? Im weiteren Absinken aber finden wir ab Takt 10 so etwas wie ein bewussteres „Entgegnen“ seitens der unteren Partie; diese wendet ihren Mittelton nach oben, der oberen Partie entgegen. Vielleicht hat dies sozusagen in der Kommunikation zur Folge, dass die obere Partie einen Takt (14) lang „nachzugeben“ scheint. Die Frage, ob dies aus satztechnischen Gründen geschieht, lässt sich kaum beantworten. Doch dreht Bach dies im nächsten Takt (15) gewissermaßen um; die obere greift tief, die untere weicht zurück. Und in Takt 16 beginnt wieder ein als Dissonanz wie beabsichtigtes Gegeneinander der je fünften Figurtöne, bis in Takt 19 vorübergehend ein „Umschalten“ im ersten Sechzehntel erfolgt: als ob die obere Partie „umschwenkte“ und nun der unteren „zustimmte“. Doch bleibt das genaue „Verhältnis“ in keinem Takt mehr das gleiche, bis in den Takten 23/24 beim nunmehrigen Ansteigen der oberen Satzbegrenzung die Figuren in ein „Miteinander“ und anschließend in eine neue Ordnung u. d. h. in ein neuartiges Äußern übergehen. Wir sehen, dass nun von der Kommunikation jeweils nur die zweite Halbfigur aus dem oberen Part bleibt, während der andere Part einmal von unten und dann von oben auf diese Halbfigur „zugeht“. Haben diese drei Takte (25-27) etwas mit dem Vers 13 zu tun und zwar in der Weise, dass Mose den Herrn wie „von allen Seiten“ bestürmt, an *sein* Volk zu denken, dem er „bei dir selbst geschworen und verheißen“ hat, „ich will euren Samen mehren wie die Sterne am Himmel...“?

Ob die Takte 28ff. nun weiter mit der direkten Auseinandersetzung zwischen Gott und Mose zu tun haben oder den Abstieg des Mose vom Berg Sinai andeuten? Für ersteres spricht eine (vorgestellte) hitzige Auseinandersetzung zwischen beiden, in denen im jeweiligen oktavversetzten Neuansatz der absteigenden Figurationen in den

Stimmen mal der eine, mal der andere das Wort führt; für letzteres freilich das wie sich gegenseitig überholende Abwärts der Figurationen. Denn Mose war nicht alleine auf dem Berg. Er hatte wohl, ohne dass das immer erwähnt ist, stets Josua bei sich. Denn im Vers 17 heißt es: „Da nun Josua hörte des Volks Geschrei, dass sie jauchzten, sprach er zu Mose: Es ist ein Geschrei im Lager wie im Streit.“ Doch Mose antwortet ihm: „Es ist nicht ein Geschrei gegeneinander derer, die obliegen und unterliegen, sondern ich höre ein Geschrei eines Singetanzes.“ Auch und gerade dieses könnten die im *Presto* absteigenden Figurationen der beiden Hände meinen; denn es *scheint* nur so, als ob hier der eine über den anderen käme. Aus der jeweiligen Interpretation dieses *Presto*-Abgangs resultiert jene der ihm folgenden Takte: die *Adagio*-Takte als Überlegung Moses und seine Erkenntnis dessen (im Gespräch mit Josua) als „Hintergrund“, was das Geschrei wirklich darstellte. Weniger vorstellbar scheint, dass gerade die *Adagio*-Takte mit ihren zwei arpeggierten Akkorden das Zerstören der von Gott erhaltenen Gesetzestafeln zum Hintergrund hätten. Dieses Zerbrechen der Tafeln bedenken wir vielleicht in den folgenden *Allegro*-Takten: in ihnen meint jener Takt 35, in welchem über dem wie zum Schluss kommenden Tonikagrundton als Orgelpunkt trotzdem der Septnonakkord der Dominante sich aufbaut, den aufsteigenden Zorn des Mose, um danach in einem Hin und Her der beiden unterschiedlichen Figuren im wie wütenden Abgang das Vernichten der Tafeln anzudeuten: „Als er aber nahe zum Lager kam und das Kalb und den Reigen sah, ergrimnte er mit Zorn und warf die Tafeln aus seiner Hand und zerbrach sie unten am Berge.“ Und im Erreichen des Tonikaklanges und im figurativen Aufbau seines internen Übergangs zu einer wie versöhnlichen Subdominante „schaut“ Mose zurück auf die Situation auf dem Berg, gem. Luthers Bild im Kleinen Katechismus; und der Gedanke an das „non habebis“, an eines der strengen Gebote des Herrn also, wird ihm gleichzeitig bewusst; und dies tun wir als Spielende in der Schlussfloskel kund.¹³

Es ist vielleicht nicht ausschlaggebend, dass wir den einzelnen Takten des Präludiums die einzig „richtige“ Interpretation zuordnen. Dies scheint auch kaum möglich. Wesentlicher ist, dass wir im Spielen im Bewusstsein des Geschehens bleiben, hier: der Kommunikation zwischen Gott und Mose sowie der im zweiten Arbeitsgang von Bach

¹³ Vgl. u. a. Dürr, S. 107 (mit Notenbeispiel).