

Wolfgang Kleber

J. S. BACHS LEIPZIGER ORGELBUCH

Die Leipziger Sammlung als zyklisches Werk

In den 1730er-Jahren begann Johann Sebastian Bach, einen Sammelband mit älteren Orgelkompositionen anzulegen. Dabei überarbeitete er die Stücke teils in Details, teils in größerem Umfang. Die Erstellung dieser sogenannten Leipziger Originalhandschrift (P 271) beschäftigte Bach bis in seine letzten Lebensjahre. Es handelt sich um ein Konvolut von 106 Seiten, wobei offensichtlich ist, dass die letzte Seite fehlt, denn das letzte enthaltene Stück, der Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ (identisch mit dem Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, den die Herausgeber des Erstdruckes der Kunst der Fuge am Ende angefügt haben) ist unvollständig; es muss eine Seite 107 gegeben haben.

Fast alle Stücke sind in Bachs eigener Handschrift eingetragen, nur drei von einem anderen Schreiber. BWV 666 und 667 zeigen die Handschrift Altnickols, der letzte Choral wurde in einer nicht identifizierten Schrift eingetragen.

In der Einleitung zum achten Band der neuen Ausgabe im Verlag Breitkopf & Härtel ist zu lesen:

„[...] Bachs große Handschrift mit Orgelmusik P 271 (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.Bach P 271). Sie enthält in ihrem ersten Teil die sechs Orgelsonaten BWV 525-530, im zweiten Teil 23 Choralbearbeitungen. Die Orgelsonaten hat Bach um 1730 eingetragen, die Choräle jedoch etwa zehn Jahre später. ‚Ein auffälliges Merkmal von P 271 ist die durchgängige Verwendung einer einzigen Papiersorte [...] für die beiden großen Faszikel [...]. Es hat demnach den Anschein, dass der Komponist bereits bei der Niederschrift der Sonaten einen größeren Papiervorrat reservierte - offenbar in der Absicht, zu gegebener Zeit weitere Orgelwerke in definitiver Gestalt und kalligraphischer Form festzuhalten.‘ (Wollny, Laaber 1999) Nach Yoshitake Kobayashi begann Bach mit der Niederschrift der Choräle „um 1739/42“ [...] Zunächst ist eigenartig, dass die zwei folgenden Choräle BWV 666 und 667 die Schrift von [...] Altnickol zeigen, dann aber mit der Autograph-Fassung der fünf Kanons über *Vom Himmel hoch, da komm ich her* wieder Bachs vertraute Schriftzüge erscheinen.“¹

Die Werke der Leipziger Originalhandschrift werden bis heute in der Regel nur in Auswahl aufgeführt, meist zwei oder drei Choralbearbeitungen oder die

¹ Johann Sebastian Bach, Sämtliche Orgelwerke in 10 Bänden, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2015, Band 8, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Einleitung S. 7

Variationen über „Vom Himmel hoch“ oder die eine oder andere Sonate. Dementsprechend sind auch in den Druckveröffentlichungen Sonaten und Choralvorspiele auf unterschiedliche Bände verteilt.

Ich bin bei näherer Beschäftigung mit der Leipziger Originalhandschrift zu dem Schluss gekommen, dass sie ein Gesamtkonzept hat, dass sie ein zyklisches Werk darstellt. Das muss nicht unbedingt bedeuten, dass man dieses Werk im Normalfall als Ganzes aufführen sollte. Immerhin hat es eine Gesamtdauer von drei Stunden. Ebenso wie man in einem Gebäude mit einem künstlerischen architektonischen Gesamtkonzept nicht unbedingt alle Räume betreten muss, damit es zur Geltung kommt, muss man ein zyklisches Großwerk wie die Leipziger Sammlung nicht unbedingt komplett zu Gehör bringen. Alle Einzelstücke haben ihren Wert in sich, was ja auch ihre Rezeptionsgeschichte bis zur heutigen Praxis beweist. Dennoch gewinnt das Werk, wenn es als Ganzes gespielt wird, an Aussagekraft hinzu.

Die von Bach zusammengestellten Stücke sind stilistisch und formal sehr unterschiedlich. Einige hat er erheblich überarbeitet, andere nur in Details. Wenn er die Absicht hatte, sie zu einem zyklischen Großwerk zu verbinden, müssen sich Beziehungen zwischen einzelnen Stücken und bestimmte Proportionen in der Architektur feststellen lassen.

Gegen ein Konzept der Sammlung als ein großes Gesamtwerk könnte jedoch sprechen, dass über jedem einzelnen Stück der Name des Komponisten steht. Immer in der Form „J.S.Bach.“ Bei den Sonaten nur über dem jeweils ersten Satz. Im letzten Abschnitt mit den Kanons über „Vom Himmel hoch“ und „Vor deinen Thron“ nur ganz zu Beginn. Daraus ließe sich schließen, dass jede Sonate und jeder der 17 Choräle ein eigenständiges Werk sei, und „Vom Himmel hoch“ mit „Vor deinen Thron“ eine Einheit bildet. Doch muss dies nicht so gedeutet werden, als seien die 24 jeweils mit dem Namen des Komponisten versehenen Stücke oder Gruppen alleinstehende Werke ohne Zusammengehörigkeit. Denn eine Vielzahl von Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Stücken stellen einen engen Zusammenhalt her. Über alle Unterschiede hinweg sind die einzelnen Stücke auf vielfältige Art miteinander verknüpft. Diese Verknüpfungen erhärten den Verdacht, dass Bach für seine Leipziger Sammlung seine ausgewählten älteren Orgelstücke nicht einfach nur lose zusammengestellt, sondern viel mehr ein fein ausgeklügeltes Konzept für die Zusammenstellung entwickelt hat.

Heute spricht man im allgemeinen von 23 Choralbearbeitungen. Diese Zahl ist dann zutreffend, wenn man alle fünf Variationen über „Vom Himmel hoch“ sowie „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ einzeln zählt. Wenn man aber Bachs Autograph ernst nimmt, muss man die handschriftliche Signatur der Stücke beachten. Er hat über sämtliche Stücke seinen Namen gesetzt, auch wenn

mehrere Bearbeitungen über das selbe Lied aufeinander folgen wie etwa bei „Nun komm, der Heiden Heiland“, siehe in der Auflistung der einzelnen Stücke auf Seite 4. Nur bei den Sonaten und bei „Vom Himmel hoch“ sowie „Vor deinen Thron“ hat er das nicht getan. Bei den Sonaten steht sein Name jeweils nur über dem ersten Satz. Bei „Vom Himmel hoch“ nur über der ersten Variation, und „Vor deinen Thron“ ist gar nicht signiert. Hieraus schließe ich nicht nur, dass jede Sonate als *ein* Werk gezählt wird, sondern dass auch die fünf kanonischen Veränderungen als *ein* fünfsätziges Werk zu zählen sind. Schließlich steht ja auch der Liedtitel „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ nur über dem Beginn der ersten Variation. Die Bearbeitung über „Vor deinen Thron tret ich hiermit“, über der nicht der Komponistname steht, wird in der Zählung der Einzelstücke entweder konsequent mit „Vom Himmel hoch“ zusammengefasst (!) - es schließt sich im Autograph auch unmittelbar an die letzte Variation an (wenn auch in einer fremden Handschrift) - oder sie steht quasi außer Konkurrenz. Untypisch für Bach erschiene mir eine Gesamtzahl von Stücken, die nicht in die üblichen Zahlenmuster passt. Wenn wir danach gehen, wo überall Bach seinen Namen über die Komposition gesetzt hat, dann kommen wir auf 24 Stücke. Diese Anzahl entspricht auch dem Vorsatzblatt der Sammlung: 6 Trios (Trisonaten) und 18 Choräle. Wenn wir durchweg alle einzelnen Sätze zählen, kommen wir auf 41. Wenn wir jede dreisätzigte Sonate als ein Stück zählen, hingegen „Vom Himmel hoch“ und „Vor deinen Thron“ als sechs Stücke, dann kommen wir auf 29. Die Zahlen 6, 18, 24, 29 und 41 finden wir auch in anderen Werken Bachs. Wenn wir hingegen nur die mit Namen versehenen Stücke zählen und zusätzlich „Vor deinen Thron“, obwohl es nicht separat signiert ist, extra zählen, kommen wir auf 19 Choräle, zusammen mit den 6 Sonaten auf 25 Stücke. Die Zahl 25 ist zwar als Quadratzahl nicht uninteressant; sie entspricht der potenzierten Anzahl der fünf kanonischen Veränderungen, aber erscheint meines Wissens darüber hinaus bedeutungslos. Die 41 hingegen ist der Buchstabenwert von J.S.Bach ($J+S+B+A+C+H = 9+18+2+1+3+8 = 41$) und 29 der Wert von S.D.G. - *Soli Deo Gloria* - ($S+D+G = 18+4+7 = 29$). Also sollten wir, wenn es bei der Betrachtung der Architektur der Leipziger Originalhandschrift um die Anzahl der Stücke geht, entweder alle einzelnen Sätze zählen (41) oder uns daran halten, wie häufig Bach „J.S.Bach“ über die Stücke geschrieben hat (24). Besonders interessant ist, dass die Anzahl aller Einzelstücke gleich ist mit dem Buchstabenwert von J.S.Bach: 41.

Die Zählung auf 29 ist, wenn man nur den Notentext betrachtet, nicht aber die Signaturen von Bach, durchaus einleuchtend und soll daher nicht ausgeschlossen werden.

Einen Titel hat die Sammlung nicht. Das Vorsatzblatt ist in fremder Handschrift angefertigt und benennt als Inhalt:

Sechs Orgel-Trios
für zwei Manuale mit dem obligaten Pedal
Es dur. Cm. Dm. Em. Cd. Gd.
In eigenhändiger Handschrift
von Johann Sebastian Bach
Achtzehn noch ungedruckte (*unterstrichen*)
Choralvorspiele
für zwei Manuale und Pedal
in eigenhändiger Handschrift
von Johann Sebastian Bach

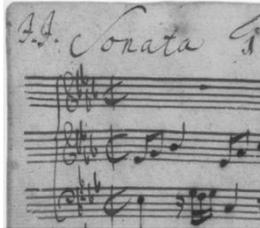
Die Stücke sind im Autograph wie folgt überschrieben:

J.J. Sonata 1 à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
Sonata 2 à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
Sonata 3 à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
Sonata 4 à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
Sonata 5 à 2 Clav. et Ped. di J.S.Bach
Sonata 6 à 2 Clav. et Ped. di J.S.Bach

J.J. Fantasia sup. Kom Heiliger Geist. canto fermo in Pedal. di J.S.Bach
Komm Heiliger Geist. alio modo. à 2 Clav. et Ped. di J.S.Bach
An Wasserflüssen Babylon. à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
Schmücke dich, o liebe Seele. à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
Trio sup. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend. à 2 Clav. et Pedal di J.S.Bach
O Lamm Gottes unschuldig. 3 Versus. di J.S.Bach
Nun danket alle Gott. à 2 Clav. et Ped. canto fermo in Soprano. di J.S.Bach
Von Gott will ich nicht laßen. canto fermo in Pedal. di J.S.Bach
Nun komm der Heyden Heyland. à 2 Clav. et Ped. di J.S.Bach
Trio sup. Nun komm der Heyden Heyland. à due Bassi e canto fermo. di J.S.Bach
Nun komm der Heyden Heyland. in Organo pleno. canto fermo in Pedal. di J.S.Bach
Allein Gott in der Höh sey Ehr. à 2 Clav. et Ped. canto fermo in Sopr. di J.S.Bach
Allein Gott in der Höh sey Ehr. à 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore. di J.S.Bach
Trio sup. Allein Gott in der Höh sey Ehr. à 2 Clav. et Ped. di J.S.Bach
Jesus Christus unser Heyland. sub Communione. pedaliter. di J.S.Bach
Jesus Christus unser. alio modo. di J.S.Bach
Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist. in Organo pleno con Pedale obligato. di J.S.Bach
Vom Himmel hoch, da komm ich her. per canones. à 2 Clav. et Pedal. di J.S.Bach
Vor deinen Thron tret ich pp²

² pp. = Abkürzung von lateinisch perge, perge = fahre fort, fahre fort = usw.

Der ersten Sonate und der ersten Choralbearbeitung hat Bach die Buchstaben „J.J.“ vorangestellt, die Abkürzung für „Jesu juva“ („Jesus, hilf“).



Das gleiche vorangestellte „J.J.“ findet sich auch in anderen autographen Partituren Bachs, etwa in der H-Moll-Messe. Dort steht es nicht nur ganz am Beginn, aber auch nicht über jedem Einzelstück, sondern jeweils am Beginn eines mehrsätzigen größeren Teiles. „J.J.“ steht über dem Kyrie (das Gloria gehört dazu und schließt sich unmittelbar an, ohne „J.J.“), über dem Credo, dem Osanna und, verschlungen mit dem „A“ von „Agnus“, über dem Agnus Dei. Die Bitte „Jesus, hilf“ dient offenbar als Markierung des Beginns einer Folge von mehreren Sätzen. Bach hat das „J.J.“ über den Beginn eines größeren aus mehreren Einzelsätzen bestehenden Werkes oder Teilwerkes geschrieben. Kyrie und Gloria gehören zusammen. Das J.J. steht also nur am Beginn des Kyrie. Das Credo ist eine neue, wiederum mehrsätzliche Komposition, an deren Beginn das „J.J.“ steht (vor „Et in carnatus“ findet sich ein einzelnes „J“). Und so weiter. Wir dürfen sicher daraus schließen, dass auch im Falle der Leipziger Originalhandschrift das „J.J.“ den Beginn eines mehrsätzigen Werkes oder Teilwerkes anzeigt. So, wie in der H-moll-Messe z. B. das Credo ein mehrsätziges zusammengehörendes Stück ist, genau so sind also die Sonaten bzw. die Choräle in der Leipziger Originalhandschrift als zusammengehörendes mehrsätziges Werk zu verstehen.

Dieser äußerliche Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der Stücke in der Art von Einzelsätzen eines größeren Werkes wird durch eine Vielzahl von Entsprechungen und Proportionen bestätigt. In melodischen und rhythmischen Gebilden, in Tonarten, in Taktmengenverhältnissen können je nach Blickwinkel unterschiedliche symmetrische Muster entdeckt werden. Wenn man alle Stücke einzeln zählt, findet man Symmetrien; wenn man jede dreisätzliche Sonate als ein Stück zählt, findet man andere Symmetrien. Wenn man drei Choralbearbeitungen über die selbe Liedvorlage als ein Stück zählt, stößt man natürlich auf andere Entsprechungen als wenn man sie separat zählt. Man könnte daraus den Schluss ziehen, dass die Struktur des Werkes eine gewisse Beliebigkeit habe. Doch das sehe ich nicht so. Eher ist die Mehrdeutigkeit der

Struktur als besondere Kunst zu bewundern. Und gerade unter diesem Aspekt ist es aufschlussreich zu beobachten, wo sich Wahrnehmungen aus unterschiedlichen Perspektiven fokussieren. Dies ist ganz besonders der Fall in der Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“. Mehr dazu weiter unten auf Seite 16.

Thematische Relationen

Aufsteigende Dreiklänge am Beginn von Stücken

Sonate 1, 1. Satz, Es-dur, zwei Achtel und ein Viertel,



Sonate 4, 1. Satz, e-moll, auftaktig drei Achtel,



Sonate 5, 2. Satz, a-moll mit angefügtem Schritt in die Sexte (diese Stelle sollte hier außer Acht gelassen werden, denn es handelt sich nicht um den Beginn eines der mit „J.S.Bach“ signierten Stücke, sondern nur um den Beginn eines einzelnen Satzes, eines Teilstückes; dennoch ist diese Stelle beziehungsreich, greift sie doch den Beginn der 4.

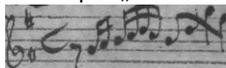


Sonate auf und oktaviert den vierten Ton nach oben, womit das Motiv bereits die in „O Lamm Gottes“ auftretende Sexte vorwegnimmt, s. u.),

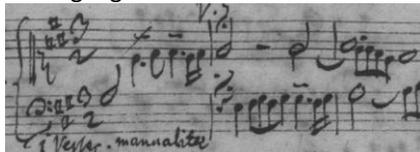
Fantasia super, F-dur, Sechzehntel, mit einer Quarte als Auftakt,



Trio super „Herr Jesu Christ“, G-dur, mit Sechzehnteldurchgängen ausgefüllt,



„O Lamm Gottes“, A-dur, rhythmisiert, von Terz zur Quinte ausgezierter Durchgang und dann Schritt in die Sexte.



Diejenigen Stücke, die mit einem aufsteigenden Dreiklang beginnen, weisen in ihrer Reihenfolge eine musikdramaturgische Steigerung auf. Mit aufsteigenden Grundtönen wird das Intervall des Tritonus Es - A durchschritten. Dabei geschieht zunächst eine allmähliche Beschleunigung, bis die Abfolge mit einer rhythmisch ausdifferenzierten lyrischen Figur abgeschlossen wird.

Die Folge der Dreiklangsbildungen erstreckt sich über einen größeren Abstand. Erst im 24. Stück (von 41) wird der ausgezeigte Dreiklangsaufstieg in A-dur erreicht. Für das unmittelbare Erleben der Musik spielt jedoch eine viel größere Rolle, in welcher Weise Stücke, die direkt aufeinander folgen, miteinander verbunden sind.

Der vielleicht erstaunlichste Übergang ist der Schritt vom Choral „Komm Gott, Schöpfer“ zu den Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“. Für sich gespielt sorgt der abrupte Schluss von „Komm Gott, Schöpfer“ für Verunsicherung; das Stück endet auf dem neunten Achtel in einem G-dur-Akkord, auf unbetonter Taktzeit, ohne Fermate.



Wenn unmittelbar anschließend der erste Satz über „Vom Himmel hoch“ gespielt wird, wirkt der extrem kurze Schlussakkord von „Komm, Gott“ ganz und gar überzeugend, denn er wird zur Dominante des folgenden Stückes und verbindet geradezu zwingend die 17 vorausgegangenen Choräle mit den verbleibenden sechs Stücken. Ungewöhnlich die Taktvorzeichnung der ersten Variation „Vom Himmel hoch“: Im Manual wird der 12/8-Takt von „Komm Gott, Schöpfer“ aufgegriffen, im Pedal steht bereits das C für den 4/4-Takt, der von dort an bis zum Ende der Handschrift beibehalten wird.



Diese spezielle Taktvorzeichnung gibt es in der originalen Druckfassung der Canonischen Veränderungen nicht. Dort sind diese fünf Variationen als separater kleiner Orgelzyklus veröffentlicht. Die Pedalstimme - obwohl auch hier vereinfacht punktierte Viertel als einfache Viertel notiert sind - hat keine separate, abweichende Taktvorzeichnung.



Dreiergruppen

Bei den Chorälen gibt es mehrere Gruppen von drei aufeinander folgenden Stücken, die deutliche Relationen untereinander aufweisen. Diese Bildung von Dreiergruppen korrespondiert mit der Dreisätzigkeit der Sonaten. Die Art der Verwandtschaft der jeweils zusammenhängenden Choräle ist von Gruppe zu Gruppe unterschiedlich.

Komm, Heiliger Geist / An Wasserflüssen Babylon / Schmücke dich

Das erste dieser drei Stücke, BWV 652, ist durch die vorausgehende „Fantasia super“ durch die gemeinsame Liedvorlage verbunden. Musikalisch gehört BWV 652 aber mit den beiden folgenden Stücken zusammen. Diese drei Stücke sind melodisch eng verwandt. Das Notenbeispiel zeigt den Beginn der jeweils höchsten Begleitstimme.

Komm, Heiliger Geist



An Wasserflüssen



Schmücke dich



Die zugrunde liegenden Texte beschreiben einen Bogen von der Bitte um den heiligen Geist, d.h. der Bitte darum, dass bei uns ein heiliger Geist herrsche, über die besungene Sehnsucht nach Gott in der Gottesferne: „An Wasserflüssen Babylon, da saßen wir mit Schmerzen, als wir gedachten an Zion [...] Wie sollten wir in solchem Zwang und Elend [...] dem Herren singen ein'n Gesang, so gar in fremden Landen?“, und später im Liedtext: „und streben nach der neuen Art, dazu der Mensch gebildet ward“, hin zu dem Abendmahlslied mit dem bildkräftigen Text „Schmücke dich, o liebe Seele, laß die dunkle Sündenhöhle, komm ans helle Licht gegangen, fange herrlich an zu prangen!“.

Wie im Notenbeispiel zu sehen, startet im ersten der drei Choräle das Thema auf „3“, im zweiten auf „1“ und im dritten auf „2“. Die „3“ steht für den Heiligen Geist; das Lied heißt „Komm, heiliger Geist“. Die „1“ steht für Gott Vater; das Lied besingt die Sehnsucht nach Gott. Die „2“ steht für Jesus, den Sohn: „Jesu, meine Lebenssonne....“ (5. Strophe des Liedes). Das trinitarische Reden von Gott als „Vater, Sohn und heiliger Geist“ wird durch diese Einsatzfolgen auf „1“, „2“ und „3“ angedeutet.

Nebenbemerkung: Wenn Bach den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ in der fünfstimmigen Fassung mit Doppelpedal in die Leipziger Sammlung aufgenommen hätte, würden zwei aufeinander folgende Choräle nicht nur in der selben Tonart stehen, die selbe Taktart und verwandte Melodien haben, sondern hätten auch beide den cantus firmus im Sopran. Das wäre dramaturgisch nicht geschickt. Die verwendete vierstimmige Fassung mit cantus firmus im Tenor schafft größere Abwechslung.

Herr Jesu Christ, dich zu uns / O Lamm Gottes / Nun danket alle Gott

Das Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ ist eingereiht in die Stücke, deren Beginn durch einen aufsteigenden Dreiklang charakterisiert ist (siehe oben). Auch die sich anschließende Choralbearbeitung über „O Lamm Gottes unschuldig“ steht in der Folge der Stücke mit aufsteigendem Dreiklang. Sie bildet deren Abschluss. Und sie ist in sich selbst eine Dreiergruppe, denn sie hat

drei Verse. Symmetrisch vor bzw. hinter diese große Bearbeitung gestellt bilden das Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ und „Nun danket alle Gott“, beide in G-dur, einen in den Liedtexten und im musikalischen Gestus passenden Rahmen. Diese Symmetrie bildet sich auch in den Verhältnissen der Taktmengen deutlich ab. Die drei Choräle haben 73, 118 und 52 Takte. Ihre Taktsumme beträgt 243, das ist $3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3$, ein potenziertes Hinweis auf die Trinität. Außerdem teilt 73 die 118 im Goldenen Schnitt.

Der Orgelchoral „Nun danket alle Gott“ weist zudem mehrere Parallelen zu „Vor deinen Thron tret ich hiermit“, dem letzten Stück der Sammlung, auf. Beide Choralbearbeitungen haben den Cantus firmus im Sopran, während Alt, Tenor und Bass die Verszeilen imitatorisch vorbereiten. Beide haben am Ende unter einem mehrere Takte gehaltenen Schlussston des C.f. eine längere Coda mit einem plagalen Abschluss; der Schlussakkord wird auf der Zählzeit 3 erreicht.

„Nun danket alle Gott“ bildet bezogen auf die in Takten gemessene Länge den Abschluss der ersten Hälfte aller Choralbearbeitungen; vom Beginn der Fantasia super „Komm, Heiliger Geist“ bis zum Ende von „Nun danket alle Gott“ sind es 726 Takte; danach folgen bis zum Schluss der Sammlung 749 Takte.³ Sämtliche Choralbearbeitungen der Leipziger Originalhandschrift lassen sich also in zwei beinahe gleich lange Hälften teilen. „Nun danket alle Gott“ bildet den Abschluss der ersten, „Vor deinen Thron“ den Abschluss der zweiten Hälfte. „Nun danket“ ist der siebte Choral der ersten Hälfte, „Vor deinen Thron“ der siebte Choraltitel in der zweiten Hälfte.

Es ist auch als Symmetrie zu werten, dass vor beiden „Schluss-Chorälen“ jeweils ein mehrsätziger Choral erklingt. Vor „Nun danket“ ist es „O Lamm Gottes“ mit 3 Versen, vor „Vor deinen Thron“ ist es „Vom Himmel hoch“ mit 5 Versen.

Auch zwischen „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ gibt es eine proportionale Verbindung. Sie zeigt sich im Rückgriff auf den oben erwähnten Goldenen Schnitt als Längenverhältnis zwischen „O Lamm Gottes“ und „Herr Jesu Christ“ mit 118 bzw. 73 Takten. Es liegt nämlich der Goldene Schnitt von 73 bei 45. Und dies ist die Taktmenge von „Vor deinen Thron“. Die Dreiergruppe „Herr Jesu Christ“, „O Lamm Gottes“, „Nun danket“ ist also durch einige musikalische Beziehungen und durch die Proportion des Goldenen Schnitts mit „Vor deinen Thron“ verbunden.

³ Die auf den Takt genaue Mitte aller Choralbearbeitungen liegt im 738. Takt. Dies ist der 12. Takt von „Von Gott will ich nicht lassen“, genau dort, wo der erste, wiederholte Teil des Chorals in den zweiten Teil übergeht, also eine formal hervorgehobene Stelle. Mehr dazu weiter unten.

		Takte		
1. Hälfte, 738 Takte	1	Fantasia Komm Heiliger Geist		
	2	Komm Heiliger Geist		
	3	An Wasserflüssen		
	4	Schmücke dich		
	5	Trio Herr Jesu Christ	GS von 118 =	73
	6	O Lamm Gottes, 3 Verse		118
	7	Nun danket alle Gott Zeilenimitation, G-dur	45+7 =	52
2. Hälfte, 737 Takte	1	Von Gott will ich nicht lassen		27
	2	Nun komm der Heiden Heiland, 3 Stücke		$= \frac{73+118+52}{9}$
	3	Allein Gott in der Höh, 3 Stücke		
	4	Jesus Christus, 2 Stücke		
	5	Komm Gott, Schöpfer		
	6	Vom Himmel hoch, 5 Verse		
	7	Vor deinen Thron tret ich Zeilenimitation, G-dur	+7 Stücke	45 = GS von 73

Nun komm, der Heiden Heiland

Die drei Bearbeitungen über „Nun komm, der Heiden Heiland“ sind durch die gemeinsame Liedvorlage verwandt. Mühelos lassen sie sich bestimmten inhaltlichen Aspekten des Lutherliedes zuordnen. Sie stehen alle in der selben Tonart. Im Gestus bringt die Abfolge eine Steigerung.

Betrachtet man ihre Platzierung im gesamten Zyklus, so lässt sich feststellen, dass alle drei Bearbeitungen in unterschiedlicher Beziehung den Goldenen Schnitt (GS) bilden: In der ersten Bearbeitung des Liedes liegt der GS der Choräle Nummer 1 bis 17 nach Takten berechnet. Die zweite Bearbeitung (Trio super) teilt den Abstand zwischen den beiden anderen Trio-super-Chorälen „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ im Verhältnis des Goldenen Schnitts. Die dritte unterteilt den Abstand zwischen den anderen Organo-Pleno-Chorälen „Komm Heiliger Geist“ und „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ ebenfalls im Goldenen Schnitt.

Takte	Goldener Schnitt nach Takten	Anzahl	Goldener Schnitt nach Stückzahl	Anzahl	Goldener Schnitt nach Stückzahl
1	Fantasia Komm,		Trio super		In Organo pleno
				1	Fantasia Komm, hl. Geist
				2	
				3	
				4	
		1	Herr J.Chr.	5	
		2		6	
		3		7	
		4		8	
754 bis 787	Nun komm 1 - 781 - 1264	5		9	
		6	Nun komm 1 - 6 - 10	10	
		7		11	Nun komm 1 - 11 - 17
		8		12	
		9		13	
		10	Allein Gott	14	
				15	
				16	
bis 1264	Komm, Gott			17	Komm, Gott Schöpfer

Dieser dreifache Goldene Schnitt bei dem Titel „Nun komm, der Heiden Heiland“ definiert die Choräle 1 bis 17 als eine große Abteilung im zweiten Teil der Sammlung. Danach folgen nur noch „Vom Himmel hoch“ und „Vor deinen Thron“. Die Choräle 1 bis 17 bilden einen Block, der inhaltlich geprägt ist durch die Bitte „Komm!“. Beim Goldenen Schnitt, also ungefähr in der Mitte, stehen die Choräle über „Nun komm der Heiden Heiland“, während der Rahmen gebildet wird mit den Chorälen „Komm, Heiliger Geist“ und „Komm Gott, Schöpfer“. Die Antwort auf diese große, trinitarisch ausformulierte Bitte erklingt dann in Gestalt der Variationen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Und schließlich die Antwort wiederum darauf in „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

So kann die ganze Leipziger Orgelhandschrift auch als dreiteilig betrachtet werden. Die darin angelegte Symmetrie ist perspektivisch angelegt; im Verlauf der Musik werden die sich entsprechenden Teile nach hinten kürzer. Wenn der Hörer im Verlauf der Musik sich erinnernd zurückblickt, erscheinen die schon gehörten Teile aus der Entfernung kleiner, also kürzer als sie tatsächlich sind. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer Symmetrie von gleich großen Teilen.

- A) 6 Sonaten
- B) 17 Choralbearbeitungen
- C) 6 Choralbearbeitungen (fünf Variationen über „Vom Himmel hoch“ und eine Bearbeitung über „Vor deinen Thron tret ich hiermit“)

Alle drei Abschnitte enden mit einem Stück in G-dur (bzw. im Falle von „Komm Gott, Schöpfer“ in G-Mixolydisch).

In B) befinden sich 17 Choräle, die unter mehreren Gesichtspunkten symmetrisch angeordnet sind. Den Rahmen bilden Pfiingstlieder. Am Beginn stehen zwei sehr lange Bearbeitungen über das Pfiingstlied „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“, am Ende eine sehr kurze, aber zweiteilige Bearbeitung über das Pfiingstlied „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“.

Über A) und B) ist „J.J.“ notiert. In C) kann das „J.J.“ ebenfalls wahrgenommen werden, denn es ist in der ersten Variation über „Vom Himmel hoch“ versteckt. Sie hat 18 Takte. Die Zahl 18 ist der Buchstabenwert von J+J = 9+9.

Das jeweils erste Stück eines jeden Abschnitts hat die Taktmenge einer mit 2 multiplizierten Primzahl, die einer sinnfälligen Buchstabensumme entspricht; in Abschnitt C) zählen in dieser Hinsicht die fünf Variationen über „Vom Himmel hoch“ in ihrer Gesamtheit als erstes Stück; das zweite ist „Vor deinen Thron“.

- A) Erstes Stück hat $58 = 2 \times 29$ Takte. - 29 ist die Buchstabensumme von SDG (Soli Deo Gloria) und von JSB.⁴
- B) Erstes Stück hat $106 = 2 \times 53$ Takte. - 53 ist die Buchstabensumme von JAHWEH - $9+1+8+22+5+8$ (deutsche Buchstabenzählung des ausgeschriebenen hebräischen Gottesnamens).
- C) Die Variationen über „Vom Himmel hoch“ haben insgesamt $166 = 2 \times 83$ Takte. - 83 ist die Buchstabensumme von IMMANUEL (hebräisch „Gott mit uns“).

Abschnitt B) enthält außer an seinem Beginn auch an seinem Ende ein Stück, dessen Taktzahl eine mit 2 multiplizierte Primzahl ist, die einem sinnfälligen Buchstabenwert entspricht. „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ hat $26 = 2 \times 13$ Takte. Die Zahl 26 ist in der hebräischen Schreibweise die Buchstabensumme des Gottesnamens JHWH, יהוה = $10+5+6+5$.

⁴ Die Zahl 58 selbst kann auch symbolisch gedeutet werden. Sie ist die Buchstabensumme von JEHOVA (eingedeutschte Lesart des hebräischen Gottesnamens).

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

Nach Advent („Nun komm, der Heiden Heiland“) kommt Weihnachten - in Gestalt dreier Bearbeitungen über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, eine deutsche Nachdichtung des alten Gloriagesanges, der seine Wurzeln in der Weihnachtsgeschichte im Lukas-Evangelium hat⁵. In dieser Geschichte verkünden zuerst die Engel die Geburt Jesu und singen das Gloria in excelsis Deo, dann erzählen die Hirten, was „ihnen von diesem Kinde gesagt war“. Und dann heißt es: „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.“ Mein Eindruck beim Spielen der drei Bearbeitungen BWV 662, 663 und 664 ist, dass sie die Engel, die Hirten und Maria in vertauschter Reihenfolge erklingen lassen. Bei der ersten, Adagio überschriebenen, sehr stillen meditativen Bearbeitung assoziiere ich „Und Maria behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen“. Die zweite lässt sich gut als Hirtenmusik hören („Und die Hirten kehrten wieder um, priesen und lobten Gott für alles, was sie gehört und gesehen hatten, wie denn zu ihnen gesagt war“) und die dritte, das quirlige Trio, ist die Musik der „Himmlichen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen“ - und dann erklingt gegen Ende des Trios als Cantus-firmus-Zitat nur die erste Zeile des Liedes: „Allein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für seine Gnade“ = „Ehre sei Gott in der Höhe“.

Jesus Christus, unser Heiland / Komm, Gott Schöpfer / Vom Himmel hoch

Zwei Choräle zum Abendmahl - „sub Communione“ schließen sich an. Sie gehören zusammen aufgrund der identischen Liedvorlage.

Eine Dreiergruppe bildet bei näherem Hinsehen jedoch die zweite der beiden Bearbeitungen über „Jesus Christus, unser Heiland“ zusammen mit „Komm, Gott Schöpfer“ und die erste Variation über „Vom Himmel hoch“. Man spiele BWV 666, 667 und 769,1 direkt hintereinander und wird feststellen, dass diese drei Stücke musikalisch aufeinander aufbauen. Sie haben die gleiche Taktvorzeichnung (die es sonst in der Sammlung nur im Adagio der ersten Sonate gibt); sie stehen im 12/8-Takt. Die Tonarten e-moll, G-mixolydisch und C-dur reihen sich schlüssig aneinander. Die Rhythmik ist in BWV 666 und 667 beide Male so gestaltet, dass am Anfang Achtel, später Sechzehntel überwiegen. In „Vom Himmel hoch“ gibt es von Beginn die durchfließenden Sechzehntel, so dass auch rhythmisch im Nacheinander der drei Stücke eine ganz organische Abfolge erklingt.

Im größeren Zusammenhang stellen wir fest, dass nach dem quirligen Trio über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ die erste Bearbeitung über „Jesus Christus, unser Heiland“ mit einer gewissen Gravität beginnt (man kann das „Organo

⁵ Lukas 2, 10-20 (Lutherbibel)

pleno“ der Frühfassung ahnen) und rhythmisch in ihrem Verlauf bis hin zu Zweiunddreißigsteln gesteigert wird. Die vitale Dramatik nimmt dann in der zweiten Bearbeitung zu, steigert sich in den folgenden Stücken und entspannt sich dann in gleichmäßiger Sechzehntelbewegung.

Weitere Gruppierungen von je 3 Stücken mit einem gleichen Merkmal

- Drei Choralbearbeitungen sind die Worte „Trio super“ vorangestellt,
- dreimal die Registrieranweisung „In Organo pleno“.⁶ Alle drei Organo-pleno-Choräle haben im Titel die Bitte „Komm!“. Jeder christliche Gottesdienst beginnt mit dem trinitarischen Votum „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes“; die drei Choräle bringen die Bitte „Komm“ in umgekehrter Reihenfolge: „Komm Heiliger Geist“, „Nun komm der Heiden Heiland“ (=Sohn), „Komm Gott Schöpfer“ (=Vater).
- Je drei Stücke stehen in g-moll bzw. in A-dur.
- Drei tragen die Tempobezeichnung „Adagio“: zwei Sonatensätze und ein Choral („Adagio e dolce“ ist etwas anderes und wird hierbei nicht mitgezählt).
- Drei Choräle stehen im Allabreve-Takt (zweimal 3/2, einmal 2/2).
- Je drei Choräle gibt es zu Advent (BWV 659 - 661), Weihnachten (662 - 664), Abendmahl (BWV 654, 665, 666; - die Thematik Abendmahl enthält Passion und Ostern) und Pfingsten (BWV 651, 652, 667). Ein weiteres einzelnes Stück mit drei Versen ist auch Passion/Abendmahl zugeordnet und endet österlich (BWV 656). Somit ist das ganze Kirchenjahr abgebildet. Die fünf Variationen über „Vom Himmel hoch“ in Abschnitt C) der Sammlung heben Weihnachten noch einmal besonders hervor; ihre ersten beiden korrespondieren dabei in ihrer musikalischen Leichtigkeit mit den Sonaten in Teil A).
- In drei Chorälen wird jeder Cantus-firmus-Abschnitt systematisch durch Vorimitation in den Begleitstimmen eingeleitet, sie haben den Cantus firmus im Sopran und stehen in G-dur. Es sind „Komm, Heiliger Geist“ (zweite Bearbeitung), „Nun danket alle Gott“ und „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

⁶ Auch BWV 665 war in der Frühfassung überschrieben mit „In pleno organo“. Hätte Bach diese Überschrift nicht durch „sub communiione, pedaliter“ ersetzt, würde die Sammlung nicht nur drei, sondern vier Organo-Pleno-Stücke enthalten, und zwar ohne symmetrische Anordnung.

Die zentrale Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“

Die Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“⁷ weist mehrere Besonderheiten auf, die als Indiz für eine Zusammengehörigkeit aller Stücke der Sammlung gewertet werden können. Je nach Zählweise ist sie das 14. beziehungsweise das 26. Stück der Sammlung. Wenn man jede komplette Sonate als ein Stück zählt, hat sie die Nummer 14. Wenn man jeden Sonatensatz einzeln zählt, die Nummer 26. Diese Zahlen sind bekanntermaßen die Buchstabenwerte von B+A+C+H (2+1+3+8) bzw. des hebräisch geschriebenen Gottesnamens יהוה (J+H+W+H in der hebräischen Zählung 10+5+6+5) und haben daher einen unmittelbaren Bezug zum Text dieses Chorals. Das wird Bach nicht unbewusst gewesen sein. Die ersten beiden Verszeilen sind: „Von Gott (=26) will ich (=14) nicht lassen, denn er (26) lässt nicht von mir (14)“. In der Platzierung dieses Chorals an 26. bzw. 14. Stelle lässt sich ein deutliches Indiz dafür sehen, dass die Sonaten und die Choräle zusammen gehören, denn nur dann ergibt sich diese Koinzidenz der beiden Namenszahlen mit dem Choraltitel.

Die Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“ hat mit dem zweiten Satz der vierten Sonate zwei Alleinstellungsmerkmale gemeinsam:

- Beide Stücke beginnen mit einer im Achtelauftakt aufsteigenden Quarte - als einzige in der Sammlung.
- Beide stehen in einer Tonart, die nur ein einziges Mal vorkommt: h-moll bzw. f-moll. Das Intervall dazwischen ein Tritonus. Das ist der gleiche tonartliche Abstand wie zwischen dem ersten und dem letzten derjenigen Stücke, die mit aufsteigenden Dreiklängen beginnen (Es-dur bzw. A-dur).

Zwischen dem einzigen Stück in h-moll und dem einzigen Stück in f-moll stehen 14 Stücke, zwischen dem einzigen Stück in f-moll und dem allerletzten stehen ebenfalls 14 Stücke. Anders gesagt: in dem Abschnitt vom einzigen Stück in h-moll bis zum Schlusschoral bildet das einzige Stück in f-moll die Mitte, nicht nach Taktzahlen, sondern nach Anzahl von Stücken (alle Einzelsätze gezählt).

Der Gesamtzyklus wird durch die beiden Stücke in h-moll und f-moll folgendermaßen aufgeteilt:

		Nr. 11 Sonate 4, 2.Satz 45 Takte		Nr. 26 Von Gott will ich nicht lassen		45 Takte
Anzahl Stücke	10	1	14	1	14	1

⁷ anstelle des Wortes „nicht“ steht im Autograph dieses Zeichen:



Ab Nr. 11, also ab dem zweiten Satz der vierten Sonate sind es 31 Sätze, in deren Mitte der Choral „Von Gott will ich nicht lassen“ steht. Im Bezug auf diese Symmetrie muss erwähnt werden, dass Nr. 11 und der Schlusschoral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ die gleiche Anzahl von Takten haben.

Sicher nicht ohne Hintergedanken steht direkt vor Nr. 11 derjenige Triosonatenatz (Sonate 4, 1. Satz), der identisch ist mit der Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Der Text der zweiten Hälfte der Kantate weist inhaltlich eine Parallelität mit den Chorälen der Sammlung auf.⁸ So kann Nr. 10 in der Orgelsammlung wie in der Kantate quasi als Sinfonia zu den Chorälen verstanden werden (auch wenn darauf zunächst weitere Sonaten folgen).

Bezogen auf alle Choralbearbeitungen mit insgesamt 1475 Takten bildet die Bearbeitung über „Von Gott will ich nicht lassen“ die taktgenaue Mitte, und zwar in ihrem 12. Takt. Das ist genau dort, wo der erste, wiederholte Teil des Chorals in den zweiten Teil übergeht, also eine formal klar definierte Stelle.

1. Von Gott will ich nicht lassen,
denn er lässt nicht von mir.
Führt mich durch alle Straßen,
da ich sonst irrte sehr.
- hier zwischen steht der 12. Takt -
Er reicht mir seine Hand,
den Abend und den Morgen
tut er mich wohl versorgen,
wo ich auch sei im Land.

„Vom Himmel hoch, da komm ich her“ *per Canones à 2 Clav. et Pedal*

Diese als fünfsätzliche Choralbearbeitung in der Leipziger Sammlung eingetragenen besonderen Beispiele Bach'scher Kontrapunktik wurden vom Komponisten als separater Druck veröffentlicht, und zwar als Jahresgabe für die Mizlersche Gesellschaft. Dort liegen die gleichen Stücke jedoch in anderer Reihenfolge vor. Der Satz, der in der Handschrift in der Mitte steht, steht in der Druckfassung am Ende. Die Tatsache, dass beide unterschiedlich angeordneten Versionen authentisch sind, belegt Bachs flexible Arbeitsweise und Variabilität seiner Kunst. Sie lässt unterschiedliche Ordnungsmuster zu. Dies ist bei allen Analysen, Deutungen und Interpretationen im Auge zu behalten, insbesondere

⁸ Der Text der Kantate ist am Ende des Aufsatzes abgedruckt.

bei der Frage, ob die eine oder die andere Möglichkeit die einzig richtige sein kann.

In der Leipziger Sammlung stehen Titel und Komponistename nur über der ersten Variation. Über den folgenden ist jeweils nur die Art des Kanons vermerkt („Canon alla Quinta“ etc.) oder Aufführungshinweise wie „cantabile“. Das heißt, dass „Vom Himmel hoch“ nicht als fünf Choralbearbeitungen zu zählen ist, sondern als *eine* Komposition mit fünf Sätzen. Bei den anderen Chorälen der Leipziger Sammlung, zu denen zwei oder drei Bearbeitungen vorliegen, trägt jeder einzelne neben dem Choraltitel auch den Namen des Komponisten - immer in der Form „J. S. Bach“ (siehe Seite 4).

In diesem Zusammenhang ist der genaue Wortlaut, den Bach im Titel verwendet hat, von Interesse.

In der Druckfassung von 1747 heißt es:

Einige canonische Veränderungen über das Weihnacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her

In der autographen Sammlung hingegen:

Vom Himmel hoch, da komm ich her. per Canones

In der Sammlung reiht sich der Titel ein in die der anderen Choralbearbeitungen. „Vom Himmel hoch“ ist hier definitiv als *ein* mehrsätziges Stück gemeint, - im Unterschied zur Druckfassung, wo Bach den Plural benutzt.

„Vom Himmel hoch“ ist der vorletzte Choraltitel der Leipziger Sammlung. Gegenüber, also vom Beginn der Choralbearbeitungen an zweiter Stelle, steht „An Wasserflüssen Babylon“. Diese beiden Lieder bilden auch inhaltlich Gegenpole: „An Wasserflüssen Babylon“ besingt die Sehnsucht nach Gott in der Gottesferne, im Exil; „Vom Himmel hoch“ erzählt von der Ankunft des Messias. Bach hat dieses innere Verhältnis zwischen beiden Liedern nicht nur durch ihre Platzierung im Gesamtwerk zum Ausdruck gebracht, sondern er hat sie auch in einem melodischen Detail verbunden. Beide enden mit einem Lauf durch eine ganze Oktave, der von einem gehaltenen Ton startet. „An Wasserflüssen“ in G-dur, abwärts bis zum tiefstmöglichen G⁹; „Vom Himmel hoch“, in C-dur, aufwärts bis zum höchstmöglichen C. Dieser letzte C-dur-Lauf korrespondiert natürlich zunächst mit dem absteigenden C-dur-Lauf innerhalb dieser Variation (Takt 30) und es gibt noch viele weitere Läufe durch Oktaven in der Orgelsammlung, besonders auffällig in „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ und am Schluss von „O Lamm Gottes unschuldig“. Letzterer ist am ähnlichsten mit den beiden hier betrachteten Läufen, aber er startet nicht aus einem gehaltenen Ton, unterscheidet sich in diesem Detail von den Läufen am Ende von „An Wasserflüssen“ und „Vom Himmel hoch“. Diese beiden spannen den

⁹ Die Frühfassung enthält diesen Lauf nicht.

ganz großen Bogen. In beiden Chorälen ist der Schluss von der Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit erweitert. Beide Schlussakkorde füllen einen ganzen Takt und sind mit einer Fermate versehen.



Weiter untermauert wird die Relation der Lieder durch ihre Taktmengen. „An Wasserflüssen“ hat 83 Takte, „Vom Himmel hoch“ mit seinen fünf Einzelsätzen insgesamt 166, also genau doppelt so viele Takte. Symbolisch steht die Zahl 83 für den hebräischen Namen IMMANUEL (Gott mit uns).

Der Schlusschoral

Die Bearbeitung „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ verwendet Zitate aus dem Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ im ORGELBÜCHLEIN.¹⁰ In der Leipziger Sammlung ist sie unvollständig erhalten, denn das letzte Notenblatt ist verloren. Außerdem ist sie dort in einer fremden Handschrift eingetragen. Im postumen Erstdruck der KUNST DER FUGE steht das Stück unter dem Titel „Wenn wir in höchsten Nöten sein“.

Das Missverständnis, „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ sei ein Sterbechoral, ist weit verbreitet. In Wirklichkeit handelt es sich bei dem Text um ein Gebet für das ganze Leben im Tagesablauf. Das Lied ist laut Erstveröffentlichung am Morgen, am Mittag oder am Abend zu singen (siehe 11. Strophe). Die Legende, Bach habe den Orgelchoral auf seinem Sterbebett seinem Schwiegersohn diktiert, lenkt den Blick sicher in eine falsche Richtung.

Um die Choralbearbeitung „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ quasi zu entmystifizieren ist zunächst erforderlich, den vollständigen Text von Bodo Gesenius von Hodenberg kennenzulernen. Er wurde erstmals im *Neu Ordentlich Gesang-Buch*, Hannover, 1646 als Nummer 217 veröffentlicht und in das Lüneburger Gesangbuch von 1669 übernommen.¹¹ Man darf davon ausgehen,

¹⁰ In den Abschnitten mit Cantus firmus sind die drei Begleitstimmen in Orgelbüchlein und Leipziger Sammlung größten Teils identisch

¹¹ Vor deinen Thron tret ich hiermit. *Morning*. First published in the *New Ordentlich Gesang-Buch*, Hannover, 1646, No. 217 (beginning "Für deinen Thron"), in 15 st. of 4 1., introduced by the words, "In the morning, at midday, and in the evening one can sing." In the Lüneburg *Gesang-Buch*, 1669, it is ascribed to Justus Gesenius, who had probably altered it somewhat. https://hymnary.org/person/Hodenberg_Bv, 6.4.20

dass der 15-jährige Bach dieses Gesangbuch in seiner Lüneburger Zeit benutzte und dort vielleicht auch das Lied „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ kennen lernte. Vielleicht hatte er auch später in Köthen mit diesem Lied zu tun; der Dichter Bodo von Hodenberg hatte auch Beziehung dorthin.¹²

Im Leipziger Gesangbuch von 1729 war das Lied nicht enthalten, wohl aber in der Ausgabe von 1758:

1. Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott! und dich demüthig bitt:
wend dein genädig Angesicht
von mir betrübten Sünder nicht.
2. Du hast mich, o Gott Vater mild,
gemacht zu deinem Ebenbild;
in dir web, leb und schwebe ich,
vergehen müßt' ich ohne dich.
3. Errettet hast du mich gar oft,
ganz wunderlich und unverhofft,
da nur ein Schritt, ja nur ein Haar
mir zwischen Tod und Leben war.
4. Verstand und Ehr hab ich von dir,
des Lebens Nothdurft giebst du mir,
daß auch einen treuen Freund,
der mich im Gück und Unglück meynt.
5. Gott Sohn! du hast mich durch dein Blut
erlöset von der Höllenglut;
das schwer Gesetzt für mich erfüllt,
damit des Vaters Zorn gestillt.
6. Wenn Sünd und Satan mich anklagt,
und mir das Herz im Leib verzagt,
alsdenn brauchst du dein Mittleramt,
daß mich der Vater nicht verdammt.
7. Du bist mein Fürsprach allezeit,
mein Heil, mein Trost, und meine Freud;
ich kann durch dein Verdienst allein
hier ruhig, und dort selig sein.
8. Gott heilger Geist! du höchste Kraft,
des Gnade in mir alles schafft:
Ist etwas Guts am Leben mein,
so ist es alles lauter dein.
9. Dein ists, daß ich Gott recht erkenn,
ihn meinen Herrn und Vater nenn;
sein wahres Wort und Sacrament
behalte rein bis an mein End.
10. Daß ich fest in Anfechtung steh,
und nicht in Trübsal untergeh;
daß ich im Herzen Trost empfind,
zuletzt mit Freuden überwind.
11. Drum dank ich dir mit Herz und Mund,
o Gott! in dieser Abendstund,
O Gott! in dieser (morgen, mittags,) abendstund'
für alle Güte, Treu und Gnad,
die meine Seel empfangen hat.
12. Und bitt, daß deine Gnadenhand
bleib über mir heunt ausgespannt;
Bleib' über uns heunt (heut) ausgespannt,
mein Amt, Gut, Ehr, Freund, Leib und Seel
in deinen Schutz ich dir befehl.
13. Hilf, daß ich sey von Herzen fromm,
damit mein ganzes Christenthum
aufrichtig und rechtschaffen sey,
nicht Augenschein und Heucheley.
14. Erlaß mir meiner Sündenschuld,
und hab mit deinem Knecht Geduld;
zünd in mir Glauben an und Lieb,
zu jenem Leben Hoffnung gib.
15. Ein selig Ende mir bescher,
am jüngsten Tag erweck mich, Herr,
daß ich dich schaue ewiglich:
Amen, Amen, erhöre mich!

Just. Gesenius., Mel. *Herr Gott, dich loben alle*, Leipziger Gesangbuch, 1758, Nr. 65 „Das privilegirte Vollständige und vermehrte Leipziger Gesangbuch: darinnen die auserlesensten Lieder, wie solche in hiesigen und andern Kirchen gebräuchlich an der

¹² siehe Wikipedia Hodenberg bzw. Bodo_von_Hodenberg, 6.4.2020

Zahl 1015“, Autor / Hrsg.: Vopelius, Gottfried ; Hofmann, Carl Gottlob, Verlagsort: Leipzig | Erscheinungsjahr: 1758 | Verlag: Barnbeck¹³

Kursive Zeilen in Strophen 11 und 12 wiedergegeben nach: Kirchenbuch für Evangelisch-Lutherische Gemeinden, herausgegeben von der Allgemeinen Versammlung der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Nord Amerika (Neue und Verb. Aus.) (1906), p.728¹⁴

Der Text ist in der Erstveröffentlichung von 1646 und im mehr als 100 Jahre jüngeren Leipziger Druck bis auf Kleinigkeiten identisch. Ein erheblicher Unterschied ist aber, dass das ursprünglich für alle Tageszeiten gedachte Gebet in der späteren Fassung nur dem Abend zugeordnet ist. Im Leipziger Gesangbuch erscheint der Text unter der Rubrik „Abend-Lieder“. In der 11. bzw. 12. Strophe wurden die eingeklammerten Wörter („morgens, mittags“ sowie „heut“) weggelassen. Geblieben sind nur „Abendstund“ und „heunt“ (= heute Nacht).

Im Dresdnischen Gesangbuch von 1797 heißt es übrigens - ganz zeitlos - „in dieser Andachtsstund“.¹⁵

Der Leipziger Druck des Liedes mit allen 15 Strophen entstand wenige Jahre nach der Zeit, in welcher Bach an seiner großen Orgelhandschrift gearbeitet hat. Man darf mit gutem Grund vermuten, dass er alle 15 Strophen zumindest kannte. Die Kurzfassung mit fünf Strophen ist auf jeden Fall neuer als die lange Fassung. Da noch nach Bachs Tod die lange Fassung in das Leipziger Gesangbuch aufgenommen wurde, und zwar für Leipzig erstmalig, waren die 15 Strophen nicht vergessen, sondern zumindest einigen Theologen und Kantoren geläufig, denn im Titel des Gesangbuches von 1758 heißt es: „Darinnen die auserlesensten Lieder, wie solche in hiesigen und andern Kirchen gebräuchlich - an der Zahl 1015 - mit Fleiß gesammelt [...] herausgegeben von Carl Gottlob Hofmann [...] Prediger zu St. Petri in Leipzig [...]“. Woraus wir schließen können, dass „Vor deinen Thron“ in der langen Fassung gebräuchlich gewesen ist, vermutlich auch wenige Jahre vor Erscheinen des Gesangbuchs, als Bach das Lied in seine Orgelsammlung aufnahm.¹⁶

¹³ Bayerische Staatsbibliothek digital, <https://reader.digitale-sammlungen.de>, 1.4.2020

¹⁴ <https://hymnary.org>, 1.4.2020

¹⁵ Dresdnisches Gesangbuch von 1816, unveränderter Abdruck von 1797, Bayerische Staatsbibliothek digital

¹⁶ In der Orgelsammlung ist der Choral in einer fremden Handschrift notiert, doch halte ich es für abwegig, daraus abzuleiten, dieses Lied sei ohne Absprache mit dem Komponisten in die Sammlung aufgenommen worden.

Es gibt auch eine Version als Morgenlied mit nur 5 ausgewählten Strophen. Diese Auswahl scheint mit der 1787 von Breitkopf gedruckten Choral Sammlung in Verbindung zu stehen; die Herkunft ist aber unklar.¹⁷

1. Vor deinen Thron tret ich hiermit,
O Gott, und dich demütig bitt:
Wend doch dein genädig Angesicht
Vor mir blutarmem Sünder nicht.

2. Du hast mich, o Gott Vater mild,
Gemacht nach deinem Ebenbild;
In dir web, schweb und lebe ich,
Vergehen müsst ich ohne dich.

3. Gott Sohn, du hast mich durch dein Blut
Erlöset von der Höllenglut,

Das schwer Gesetz für mich erfüllt,
Damit des Vaters Zorn gestillt.

4. Gott Heilger Geist, du höchste Kraft,
Des Gnade in mir alles schafft:
Ist etwas Guts am Leben mein,
So ist es wahrlich alles dein.

5. Drum danke ich mit Herz und Mund
Dir, Gott, in dieser Morgestund
Für alle Güte, Treu und Gnad,
Die meine Seel empfangen hat.

Ganz gleich, an welche Textfassung Johann Sebastian Bach dachte, als er dieses Lied in seinen großen Sammelband aufnahm, so ist doch sicher, dass es sich nicht um einen Sterbechoral handelt, sondern um einen Choral, der als eine Art zusammenfassendes Gebet nach der Betrachtung der vorausgegangenen Choräle verstanden werden kann und die christliche Lehre in das persönliche Leben einordnet. Der große Abschnitt der 17 Choräle ist geprägt durch die Bitte an Gott: „Komm“. Das sich unmittelbar, quasi attacca (siehe Seite 7) anschließende Lied „Vom Himmel hoch“ erzählt dann vom Kommen Gottes in die Welt und beantwortet damit die Bitte „Komm“. Nicht von ungefähr enthält der vollständige Titel im Autograph das Wort „komm“: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Und wiederum als Antwort darauf kommt der Beter zu Gott mit dem Lied „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

Die Taktmenge von Bachs Orgelbearbeitung steht in direktem Verhältnis zur Strophenanzahl; der Orgelchoral hat 45 = 3 x 15 Takte. Die Zahl 15 ist der hebräische Buchstabenwert von נ' = 5+10, der abgekürzten Schreibweise des Namens Gottes (JH). Diese Anmerkung zur Zahl 15 sollte man hier nicht überbewerten. Aber vom Tisch zu weisen ist sie auch nicht. Wenn die Taktmenge als das Dreifache der symbolischen Zahl 15 interpretiert wird, kann sie als eine weitere Bestätigung für das Vorliegen eines Gesamtkonzeptes der Leipziger Sammlung gelten, denn diese Zahlensymbolik bestätigt die enge Verwandtschaft der beiden Orgelchoräle über „Nun danket alle Gott“ und „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ (siehe Seite 10). „Nun danket alle Gott“ hat 52 Takte, das ist 2 x 26. Die 26 kann gelesen werden als die hebräische

¹⁷ Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. | Vierter Theil. | Leipzig, | bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1787, <https://www.bach-digital.de>, 1.4.2020

Buchstabensumme für das Tetragramm, den ausgeschriebenen Gottesnamen. יהוה = 5+6+5+10. In den Taktzahlen beider Stücke ist also ein Hinweis auf den Namen Gottes zu sehen. Und diese Entsprechung der symbolisch interpretierten Taktmengen zweier Stücke, die sich auch in ihrer musikalischen Form und in ihrer Position innerhalb des Zyklus als eng verwandt darstellen, darf man vielleicht doch als bedeutend einschätzen. Dass der letzte Takt von „Nun danket alle Gott“ gemessen an allen vorausgehenden Choralbearbeitungen die Nummer 726 hat, Quersumme 15, kann man als kleines Bonbon zur Kenntnis nehmen. Auch, dass die Differenz zwischen den Taktmengen von „Nun danket alle Gott“ und „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ 7 beträgt und der Abstand in Choraltiteln gezählt ebenfalls 7 ist, (siehe Seite 11) passt einfach gut. Abgerundet wird all dies mit einem Blick auf die erste Sonate. Sie hat 150 Takte, ihr erster Satz 58 Takte. Beide Zahlen können hinweisen auf Gott: 150 = 10x15 (JH), 58 = 2x29 (SDG). Dies also finden wir ganz am Anfang der Orgelsammlung und dann am Ende im letzten Choral mit 45 = 3x15 Takten. Gewiss ist es naheliegend, bei diesem Befund zu denken an: „Gott ist Anfang und Ende von allem“.

Beim Durchspielen der kompletten Leipziger Orgelhandschrift erlebe ich den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ in der Tat als einen zusammenfassenden, alles vorausgegangene abrundenden und komplettierenden Abschluss. Er hat mehrere Eigenschaften gemeinsam mit dem Choral „Nun danket alle Gott“, insbesondere die imitatorische Durcharbeitung der Cantus-firmus-Zeilen in allen Stimmen. Neben diesen beiden Stücken gibt es in der Leipziger Sammlung nur *einen* weiteren Choral, der ebenso komponiert ist, übrigens auch in der selben Tonart steht, nämlich die zweite Bearbeitung über „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“. Gemeinsam ist diesen drei Stücken auch, dass sie unbetont beginnen und dass sie einen plagalen Schluss haben (direkt vor dem Schlussakkord erklingen auch Töne der Dominante, doch höre ich diese als Wechselnoten innerhalb der Subdominante bzw. Tonika). Am ausgeprägtesten ist der plagale Charakter am Ende von „Vor deinen Thron“; die Subdominante erklingt in Moll. Auf diese Weise entsteht nach 3171 Takten eine für den Zyklus einzigartige Schlusswirkung.

Diese drei kompositionstechnisch eng verwandten Choräle sind nach einer klaren Proportion angeordnet. „Komm, Heiliger Geist“ und „Nun danket“ sind die Rahmenstücke eines Blocks von sechs Chorälen (zwei Dreiergruppen, siehe Seite 8). „Vor deinen Thron“ ist der Abschluss der darauf folgenden zwölf Choräle, genauer gesagt: Es ist der zwölfte nach den elf mit „J.S.Bach“ signierten Chorälen hinter „Nun danket alle Gott“ (siehe Liste auf Seite 4).

Die Überschriften

Auch etwas äußerliches wie die Gestaltung der Überschriften setzt Bach offenbar ein, um die Struktur zu verdeutlichen. Im Vergleich mit den Frühfassungen fallen diesbezüglich Änderungen auf, die zunächst banal erscheinen, aber im Hinblick auf die Form des Gesamten eine Bedeutung erlangen.

Die Choräle mit dem Registrierungshinweis „**In Organo pleno**“ sind symmetrisch verteilt. Dies wurde dadurch erreicht, dass aus der Frühfassung von „Jesus Christus, unser Heiland“ (erste Bearbeitung) der Zusatz „In Organo pleno“ entfernt wurde. „In Organo pleno“ zu spielen sind nur die Choräle 1, 11 und 17. Die Zahl 11 bildet ziemlich genau den Goldenen Schnitt zwischen 1 und 17.

Auch die „**Trio super**“-Choräle sind symmetrisch verteilt. Es sind die Choräle 5, 10 und 14. Wieder bildet das mittlere Stück den Goldenen Schnitt der Dreiergruppe. Siehe Seite 11.

Die Worte „**Fantasia super**“ standen in den Frühfassungen der Choräle auch über „Schmücke dich“, „Von Gott will ich nicht lassen“ und „Nun komm, der Heiden Heiland“ (erste Bearbeitung). Bach übernahm diesen Titel aber nur für den ersten Choral „Komm, Heiliger Geist“, mit dem die Reihe der Choräle eröffnet wird. Vielleicht darf man „Fantasia“ sogar ein wenig auf die ganze Reihe aller Choräle beziehen.

Tonarten

Die Abfolge der Tonarten in der Leipziger Sammlung erscheint auf den ersten Blick ohne Konzept. Doch sind bei näherem Hinsehen symmetrische Beziehungen zwischen den Tonarten der Sonaten und Choräle festzustellen.

Die Tonarten der sechs Sonaten weisen eine raffinierte Symmetrie auf. Die Grundtöne der drei Sonaten in *Dur* bilden einen *Moll*-Dreiklang (es-c-g), die Grundtöne der Sonaten in *Moll* die ersten drei Töne einer *Dur*-Tonleiter (c-d-e). Die Grundtöne der Sonaten 1, 2, 3 sind Bestandteil der *c-moll*-Tonleiter, die Grundtöne der Sonaten 4, 5, 6 bilden einen *C-dur*-Dreiklang.

Bei den Chorälen betrachten wir die Nummern 1 bis 17 (vgl. Seite 12). Hier sind die Tonarten spiegelsymmetrisch angeordnet, wobei die Symmetrie durch

kleine Abweichungen gebrochen wird. In der Mitte steht dreimal g-moll; davor die Folge G-dur, A-dur, G-dur, dahinter die umgekehrte Folge A-dur, G-dur, A-dur. Die ersten drei Stücke haben die Tonarten F-dur, G-dur, G-dur, die letzten drei e-moll, e-moll, G-dur. Das mittlere der drei g-moll-Stücke, das erste der Gruppe G-A-G und das letzte der Gruppe A-G-A sind jeweils überschrieben mit „Trio super“.

Die Symmetrie wird durch kleine Asymmetrien aufgelockert. So gibt es in der ersten Hälfte von Teil B die beiden „fremden“ Tonarten Es-dur und f-moll.

Die Tonart f-moll schließt sich an die Dreiergruppe G-A-G genauso an wie das g-moll vor der Gruppe A-G-A steht, nämlich als Molltonart eine große Sekunde unter der Durtonart. Diese Verbindung aus einem Molldreiklang und einem einen Ganzton höher stehenden Durdreiklang gibt es nicht im Vorrat der natürlichen diatonischen Tonleiter. Sie findet sich nur in der Verbindung Mollsubdominante-Dominante. Die Tonartenpaare f-moll/G-dur und g-moll/A-dur können als Mollsubdominante/Dominant-Paare den Tonarten c-moll und d-moll zugeordnet werden; sie können sie repräsentieren.

Unter dieser Annahme finden sich die Tonarten aller Sonaten in den Chorälen 1 bis 17 wieder¹⁸.

Diese Tonartensymmetrie zwischen Sonaten und Chorälen wird nach meinem Dafürhalten auch durch folgendes bestätigt. Wie in der Tabelle zu sehen ist, gibt es drei Paare von Chorälen, die keiner Sonate zugeordnet sind. Alle diese drei Paare enthalten einen Choral, der ein Trio ist. Diese drei Trios lassen sich gewissermaßen als siebte Triosonate zusammenfassen, zumindest ist in ihnen eine deutliche Anspielung auf die dreisätzig Form der sechs Sonaten zu sehen.

¹⁸ „Komm Gott, Schöpfer“ ist ohne Vorzeichen, also mixolydisch, notiert, bewegt sich sehr viel im C-dur-Bereich, doch ist sein Grundton eindeutig das G, denn seine beiden Hälften haben gegen Ende einen Orgelpunkt auf G. Er wirkt aber eher dominantisch, besonders auch in Bezug auf das folgende „Vom Himmel hoch“.

Choräle																
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
				Trio					Trio				Trio			
F	G	G	Es	G	A	G	f	g	g	g	A	G	A	e	e	G
	zweimal die gleiche Tonart			in sich symmetrische Dreiergruppe				dreimal die gleiche Tonart			in sich symmetrische Dreiergruppe			zweimal die gleiche Tonart		
Subdom. von C-dur							Dominante Subdom. von c-moll				Subdom. Dominante von d-moll					Dominante von C-dur
tonartlich zugeordnete Sonaten																
Sonate 5	Sonate 6	Sonate 1					Sonate 2				Sonate 3				Sonate 4	Sonate 5

Nach diesem Befund lassen sich Sonaten und Choräle folgendermaßen zuordnen.¹⁹

- | | |
|----------|---|
| Sonate 1 | Schmücke dich, o liebe Seele |
| Sonate 2 | Nun danket alle Gott
& Von Gott will ich nicht lassen |
| Sonate 3 | Nun komm, der Heiden Heiland (Organo pleno)
& Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Adagio) |
| Sonate 4 | Jesus Christus unser Heiland (beide Bearbeitungen) |
| Sonate 5 | Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist (Organo pleno)
& Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (Organo pleno) |
| Sonate 6 | Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (alio modo)
& An Wasserflüssen Babylon |

Wenn man die komplette Folge von Choralbearbeitungen mit 1475 Takten in zwei gleich lange Hälften aufteilt, finden sich wiederum tonartliche Entsprechungen. Die genaue Mitte liegt im im 738. Takt. Das heißt, „Von Gott will ich nicht lassen“ ist der erste Choral der zweiten Hälfte. In der Folge der Tonarten ist für die Rahmenstücke beider Hälften eine Parallelität zu sehen.

- | | |
|--|--|
| 1. Hälfte: Letztes Stück davor: G-dur | 2. Hälfte: Letztes Stück davor: G-dur |
| Erstes Stück: F-dur | Erstes Stück: f-moll |
| Zweites Stück: G-dur | Zweites Stück: g-moll |
| Letztes Stück: G-dur | Letztes Stück: G-dur |

¹⁹ Choral 17 ist in G ohne Kreuz notiert, also mixolydisch und hat auf C-dur den stärkeren dominantischen Bezug als die mit Kreuz notierten Choräle 2 und 3. Deshalb schlage ich die beschriebene Zuordnung vor. Denkbar wäre sonst alternativ, Choral 17 der Sonate 6 zuzuordnen.

Taktmengen

		Takte	Takte der Frühfassung
1	Sonate 1	58	
2	Adagio	28	
3	Allegro	64	
4	Sonate 2, Vivace	78	
5	Largo	48	
6	Allegro	172	
7	Sonate 3, Andante	160	
8	Adagio e dolce	32	
9	Vivace	180	
10	Sonate 4, Adagio - Vivace	65	
11	Andante	45	43, d-moll
12	un poc' allegro	97	
13	Sonate 5, Allegro	155	
14	Largo	54	
15	Allegro	163	
16	Sonate 6	180	
17	Lente	40	
18	Allegro	77	
1	Fantasia „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“, Organo pleno	106	48
2	„Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“	199	193
3	„An Wasserflüssen Babylon“	83	77
4	„Schmücke dich, o liebe Seele“	95	
5	Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“	73	
6	„O Lamm Gottes unschuldig“	118	112
7	„Nun danket alle Gott“	52	
8	„Von Gott will ich nicht lassen“	27	
9	„Nun komm, der Heiden Heiland“	34	
10	Trio „Nun komm, der Heiden Heiland“	42	
11	„Nun komm, der Heiden Heiland“, Organo pleno	92	46
12	„Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, Adagio	37	
13	„Allein Gott in der Höh' sei Ehr“	94	93
14	Trio „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“	96	
15	„Jesus Christus, unser Heiland“	52	
16	„Jesus Christus, unser Heiland“	38	
17	„Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“, Organo pleno	26	
1	„Vom Himmel hoch, da komm ich her“, 1. Satz	18	
2	2. Satz	23	
3	3. Satz	56	
4	4. Satz	27	
5	5. Satz	42	
6	„Vor deinen Thron tret' ich hiermit“	45	

Um die Architektur eines aus vielen Einzelstücken zusammengesetzten Werkes zu verstehen, lohnt sich die Beschäftigung mit den Taktmengen aller Stücke.

Fast alle 41 Stücke haben verschiedene Taktmengen. Wenn man aber Stücke, die bestimmte Gemeinsamkeiten haben, zusammenfasst, lassen sich eine ganze Reihe von Gruppierungen finden, die entweder die gleiche Summe von Taktmengen aufweisen (z. B. haben die drei mit „Trio super“ überschriebenen Choräle zusammen genauso viele Takte wie „Vom Himmel hoch“ + „Vor deinen Thron“) oder deren Taktsummen rechnerisch verwandt sind.

Bei der Suche nach einem Ordnungsprinzip der Taktmengen bin ich darauf gestoßen, dass die Taktsummen mehrerer zu sinnvollen Gruppen zusammengefasster Einzelstücke jeweils eine größere Primzahl als Teiler haben. So ist zum Beispiel die Taktmenge aller Sonaten 1696 ein Vielfaches von 53.

Das auffällige wiederholte Auftreten bestimmter höherer Primzahlen scheint systematisch sein.

Primzahl 53:

Keines der Stücke hat allein genau 53 Takte, nur eines immerhin $106 = 2 \times 53$ Takte.

Aber es gibt mehrere Gruppierungen von Stücken (die jeweils auch unter einem anderen Aspekt miteinander in Beziehung stehen!), deren Taktsumme ein Vielfaches der Primzahl 53 ist:

- Die Taktmenge der 6 Sonaten ist $1696 = 32 \times 53$
- Die Taktmenge der 17 Choräle ohne Nr. 5, 7, 10, 12 ist $1060 = 20 \times 53$
- Die Taktmenge der beiden einzigen Choräle im 3/2-Takt ist $212 = 4 \times 53$
- Die Taktmenge der letzten 4 Choräle in Teil B) beträgt $212 = 4 \times 53$
- Die Taktmenge der drei Passions- oder Abendmahlschoräle Nr. 3, 15, 16 beträgt $159 = 3 \times 53$ (alle drei haben übrigens 1# vorgezeichnet)
- Die sechs Choräle Nr. 2, 3, 4 und 8, 9 und 11 haben die Summe $530 = 10 \times 53$

Ferner: Es gibt unter den Sonatensätzen und den Chorälen sieben Stücke, deren eigene Taktmenge eine Primzahl ist: 4. Sonate, Satz 3: 97, 5. Sonate, Satz 3: 163, 2. Choral: 199, 3. Choral: 83, 5. Choral: 73, 12. Choral: 37, 2. Kanon: 23. Deren Summe beträgt 675. In Primfaktoren zerlegt ist das $5 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3$. Die Ziffernfolge 55333 kann man auch lesen als eine besonders betonte Darstellung der Ziffern 5 und 3.

Bei diesen Gruppierungen zur Primzahl **53** sind mehrere Stücke nicht erfasst, und zwar die Choräle 5, 7, 10, 12, die Canonischen Veränderungen und „Vor deinen Thron“. Deren gemeinsame Taktmenge ist 415. Diese Zahl ist ein

Vielfaches der Primzahl **83**. Alle Stücke lassen sich also entweder mit 53 oder mit 83 in Verbindung bringen.

Die wichtigsten Zuordnungen sind in dieser Tabelle dargestellt, so dass die symmetrische Verteilung der 53er und 83er-Stücke deutlich wird.

		Takte	Takte	Takte
A	Sonata 1	150		
	Sonata 2	298		
	Sonata 3	372		
	Sonata 4	207		
	Sonata 5	372		
	Sonata 6	297		
B	1 Fantasia super: Komm, heiliger Geist, Herre Gott		106	
	2 Komm, heiliger Geist, Herre Gott		199	
	3 An Wasserflüssen Babylon		83	
	4 Schmücke dich, o liebe Seele		95	
	5 Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend			73
	6 O Lamm Gottes unschuldig, 3 Versus		118	
	7 Nun danket alle Gott			52
	8 Von Gott will ich nicht lassen		27	
	9 Nun komm der Heiden Heiland		34	
	10 Trio super: Nun komm der Heiden Heiland			42
	11 Nun komm der Heiden Heiland		92	
	12 Allein Gott in der Höh sei Ehr			37
	13 Allein Gott in der Höh sei Ehr		94	
	14 Trio super: Allein Gott in der Höh sei Ehr		96	
	15 Jesus Christus, unser Heiland, sub communione		52	
	16 Jesus Christus, unser Heiland, alio modo		38	
	17 Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist		26	
C	Vom Himmel hoch, da komm ich her			166
	Vor deinen Thron			45
	Summe	1696	1060	415
		=32 x 53	=20 x 53	=5 x 83

Die Taktsumme all jener Stücke, die rechnerisch mit der 53 verbunden sind, beträgt $2756=52 \times 53$.

Die 53 ist die Buchstabensumme des hebräischen Gottesnamens, wenn man ihn mit deutschen Buchstaben schreibt²⁰: JAHWEH = $9+1+8+22+5+8 = 53$.

In der genannten Taktsumme ist die Taktmenge der Fantasia super „Komm, Heiliger Geist“ 26 mal enthalten. $2756 = 26 \times 106$.

²⁰ Bei der Zählung der Buchstaben ist zu berücksichtigen, dass zur Zeit Bachs das deutsche Alphabet bei der Unterscheidung von i und j bzw. u,v,w noch unterschiedlich gehandhabt wurde. Ein Beleg für separate Zählung von u,v,w ist das ABC Buch, 1750, Bayerische Staatsbibliothek, digitalisiert von Google.

26 ist der hebräische Buchstabenwert des Namens Gottes יהוה (10+5+6+5).

Im Umfang der Fantasia, dem mit „Jesu juva“ überschriebenen ersten Choral, sind die beiden symbolischen Zahlen 26 und 53 verbunden, die für den hebräisch und deutsch geschriebenen Gottesnamen stehen.

Man beachte, dass kein einziges Stück der Sammlung allein die Taktmenge 53 oder ein Vielfaches davon hat außer der Fantasia super „Komm, Heiliger Geist“ (106 = 2 x 53 Takte). Die 53 tritt immer nur auf, wenn man mehrere Stücke zusammenfasst, die Taktmengen addiert und dann in ihre Teiler zerlegt. Die Zahl ist somit nur versteckt enthalten. So wie der Name Gottes sich nur im Verborgenen zeigt. Er wird im Judentum nicht ausgesprochen.

Und - wie könnte es anders sein - die Anzahl derjenigen Stücke, deren gemeinsame Taktsumme durch 53 teilbar ist, beträgt 19; das ist auch die Anzahl der Buchstaben des Namens Johann Sebastian Bach.

Von der solcherart interpretierten Zahl 53 spinnen wir einen logischen Gedankengang weiter:

Über der ersten Sonate und über dem ersten Choral notiert Bach „JJ“ für „Jesu juva“ („Jesus, hilf“) oder umgekehrt „Juva Jesu“. Die Abkürzung „JJ“ hat die Buchstabensumme 18. Das entspricht den 18 Einzelsätzen der 6 Sonaten. Das passt, führt uns aber nicht viel weiter. Hingegen ergeben sich, wenn man beide Worte ausschreibt, die Zahlen 51 für Juva (9+20+21+1=51) und 52 für Jesu (9+5+18+20 = 52).

Man darf das vielleicht sinngemäß so interpretieren, dass „Juva Jesu“ auf „Jahweh“ hinführt; auf 51 und 52 folgt 53. Dies ist ganz im Sinne des im Johannesevangelium überlieferten Jesus-Wortes „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich.“ (Johannes 14, 6). Und da passt es wunderbar, dass dieser Satz ausgerechnet genau 17 Wörter hat - ganz entsprechend den 17 Chorälen - zumal sich die Aussage dieses Satzes sehr gut mit der textlichen Zusammenstellung der Choräle deckt. Man lese einmal die vollständigen Texte der bearbeiteten Lieder in der Reihenfolge der Leipziger Sammlung durch.

Möglicherweise liegt hier ein grundlegender Ansatz zum Verständnis der Motivation des Komponisten für seine Leipziger Originalhandschrift als einem Großwerk, das als Orgelzyklus mindestens gleichrangig neben dem Dritten Teil der Clavier Übung steht, ja diesen im Umfang wesentlich übertrifft.

Beide zyklischen Großwerke bestehen aus vielen Einzelstücken, die meisten davon sind Bearbeitungen einer Liedvorlage, die anderen sind freie Kompositionen. Die Clavier Übung zeichnet sich durch eine große stilistische Einheitlichkeit aus, sie wirkt wie aus einem Guss. Sie ist Ausdruck der „reinen Lutherischen Lehre“, entsprechend ihrer Liedauswahl. Hingegen besteht die

Leipziger Sammlung aus einer Zusammenstellung von sehr unterschiedlich gearbeiteten älteren Stücken. Bei der Zusammenstellung hat Bach durch eine Vielzahl innerer Relationen und Proportionen einen großen Zusammenhalt erzeugt, eine vielschichtige Struktur. Doch die individuellen Charaktere der Einzelstücke behalten ihre Verschiedenartigkeit. Auch dies korrespondiert mit der inhaltlichen Auswahl der bearbeiteten Liedvorlagen. Hier geht es um das persönliche, individuelle „Glaubensleben“, das Anliegen des Lutherischen Pietismus. Das tritt im letzten Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ besonders zu Tage.

Primzahl 83:

Die Taktsumme der Choräle 5, 7, 10, 12 zusammen mit den fünf Canonischen Veränderungen und dem abschließenden Choral „Vor deinen Thron“ beträgt insgesamt 415, siehe oben in der Tabelle.

Auch die Taktsumme der Choräle 2, 3, 5, 12, 19, deren jeweilige Taktmenge selbst eine Primzahl ist, beträgt 415.

415 ist 5×83

Die 83 ist auch die Taktmenge des Chorals „An Wasserflüssen Babylon“, der Gesang im Exil, in der Vertreibung aus Jerusalem, quasi in der Gottesferne.

Und $2 \times 83 = 166$ ist die Taktsumme der fünf Variationen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Siehe auf Seite 18.

Die Zahl 83 ist die deutsche Buchstabensumme des hebräischen Namens Immanuel (=Gott mit uns). Als symbolische Zahl gelesen ergänzt die 83 also sehr treffend die Ausführungen zur 53.

Primzahl 17:

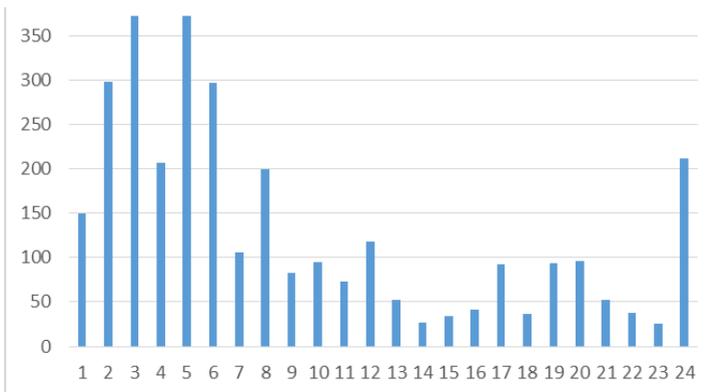
In der Tabelle auf Seite 29 ist die symmetrische Anordnung der Choräle 5, 7, 10 und 12 zu sehen. Sie haben zusammen $204 = 12 \times 17$ Takte; 17 ist die Buchstabenzahl von CMB - Christus mansionem benedicat (Christus segnet das Haus).

All diese Zahlenbezüge funktionieren nur, weil Bach einige der Kompositionen für seine Sammlung verlängert und damit die Taktmengen angepasst hat; siehe die alten und neuen Taktzahlen in der Tabelle auf Seite 27. Daher sehe ich auch in ihnen ein Indiz dafür, dass der Komponist eine Gesamtstruktur bewusst

konzipiert hat, nicht nur eine lockere, quasi zufällige Sammlung von älteren Stücken, die ihm besonders am Herzen lagen.

Mit dem folgenden Diagramm wird noch einmal auf etwas andere Weise die Symmetrie der Großform anschaulich gemacht. Jede Säule steht für die Taktmenge eines der Stücke, das mit J.S.Bach signiert ist. Das heißt also eine Säule pro Sonate, nur *eine* Säule auch für die fünfsätzige Bearbeitung über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ mit „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ (siehe Seite 3). Augenfällig ist zunächst die Symmetrie der Nummern 1 bis 7, also der sechs Sonaten zusammen mit der Fantasia „Komm, Heiliger Geist“; die 4. Sonate bildet die Symmetrieachse. Die Choräle ab Nummer 8 („Komm, Heiliger Geist, alio modo“) sind eingefasst durch zwei ungefähr gleich lange Stücke, nämlich Nr. 8 mit 199 Takten und "Vom Himmel hoch" & "Vor deinen Thron" mit 211 Takten. Die Summe dieser beiden langen Stücke ist 410, was als zehnfacher Betrag von 41 sowohl strukturell interessant ist (der Zyklus besteht aus 41 einzelnen Sätzen) als auch symbolisch (J.S.Bach).

Wir sehen also zwei große Teile, die jeweils in sich ungefähr axialsymmetrisch angelegt sind. Der erste Teil umfasst interessanterweise zusätzlich zu den sechs Sonaten auch die Fantasia super. Der zweite Teil beginnt mit der zweiten Bearbeitung des selben Liedes. Im Blick auf die Länge der Stücke können wir also feststellen, dass das Lied „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ die beiden Teile verbindet. Beim Durchspielen der Sammlung ist genau dies auch zu spüren: Nach den sechs Sonaten ist die Fantasia im Organo pleno, die überdies thematisch den 1. Satz der 1. Sonate in gesteigerter Gestalt aufgreift (siehe Seite 6), als gewichtiger Abschluss zu erleben. Die folgende, eher ruhige und gefühlt sehr lange zweite Choralbearbeitung ist wie ein entspanntes Durchatmen, eine meditative Einleitung zur überbordenden Fülle der Choräle.



Diese zweiteilige Symmetrie ist nur unter zwei Bedingungen zu erkennen:

- gezählt werden genau jene Stücke oder Gruppen, die mit „J.S.Bach“ signiert sind;
- die 6 Sonaten werden nicht separat betrachtet, sondern in Verbindung mit dem ersten der Choräle.

Der erste Teil hat 1802 Takte. Das ist die 17-fache Taktzahl der Fantasia.
 $1802 = 17 \times 106$.

Der zweite Teil hat 1369 Takte. Das ist 37×37 .

Die Zahl 37 kann als Christuszahl gelesen werden, wenn das aus dem Griechischen übernommene Christusmonogramm XP nach dem deutschen Zahlenalphabet gerechnet wird. Doch hier gibt es ein Problem: Weiter oben sind die Zahlen 53 und 83 als Buchstabensummen von j+a+h+w+e+h bzw. i+m+m+a+n+u+e+l so gerechnet, dass u, v und w separat gezählt werden. Die Zuordnung $XP = 37$ stimmt dagegen nur, wenn u und v als *ein* Buchstabe gezählt werden. Entweder sind also 53 und 83 fälschlich zugeordnet oder die 37, denn falls Bach mit diesen Zahlen symbolisch gearbeitet hat, wird er konsequent jedesmal dieselbe Form des Alphabets verwendet haben.

Rein mathematisch betrachtet ist 37 eine Mirpzahl; das bedeutet, dass die Ziffernfolge rückwärts als 73 gelesen ebenfalls eine Primzahl ist.

Die 73 begegnet tatsächlich ebenfalls prominent in der Leipziger Sammlung. Es gibt ein einziges Stück, dessen Taktmenge 73 beträgt, nämlich das Trio „Herr Jesus Christ, dich zu uns wend“. Und 73 ist Teiler der Taktsumme einer ganzen Reihe von Stücken, die durch die hier folgenden Ausführungen definiert wird.

Das Kreuz

In der Anordnung der Tonarten findet sich zweimal das Intervall des Tritonus. Am klarsten zu sehen ist der Tritonus zwischen h-moll und f-moll, den Tonarten, die jeweils nur ein einziges Mal im ganzen Zyklus vorkommen. Es ist zum einen der 2. Satz der Sonate Nr. 4. Er steht entgegen den regulären Gepflogenheiten in dreisätzigen Sonaten nicht in der parallelen Durtonart, das wäre hier G-dur, sondern in der Molldominante h-moll. Zum anderen ist es die Bearbeitung über „Von Gott will ich nicht lassen“ in f-moll.

Der andere Tritonus liegt zwischen den Durtonarten mit den meisten Vorzeichen im Orgelzyklus, also Es-Dur mit drei \flat und A-dur mit drei \sharp .

Aus den beiden jeweils einen Tritonus bildenden Tonpaaren h-f und es-a lässt sich ein musikalisches Kreuzmotiv bilden. Zu prüfen ist, ob sich dieses logisch und sinnvoll in ein Gesamtbild einfügt.

Bei den Tönen es und a für den „senkrechten“ Kreuzesbalken ist die Frage nach der Oktavlage leicht zu beantworten. Um die gedachte Verbindungslinie möglichst steil zu bekommen, wird das größte Intervall gewählt, das sich zwischen dem Beginn von „Schmücke dich“ (Nr. 22) und dem Ende von „O Lamm Gottes“ (Nr. 24) bilden lässt, also am Beginn der Basston, am Ende der Sopranon. Bezogen auf das Paar dieser beiden Choralbearbeitungen liegen diese Töne an ihren einander abgewandten Enden.

The image shows a handwritten musical score for three chorales. Three blue arrows point to specific notes: one to the end of the first staff, one to the beginning of the second staff, and one to the beginning of the third staff. Below the score is a table with four columns corresponding to the sections.

Sonate 4, 2. Satz, Ende	„Schmücke dich“, Anfang	„O Lamm Gottes“, Ende	„Von Gott will ich“, Anfang
-------------------------	-------------------------	-----------------------	-----------------------------

In umgekehrter Analogie habe ich für die beiden anderen Töne h und f von den betreffenden Stücken die Töne der einander zugewandten Ränder gewählt, im Sonatensatz vom Ende, im Choralvorspiel vom Anfang.

The diagram shows a piano keyboard with four specific notes highlighted and connected by lines. The connections are as follows:

- A line connects the last note of the left hand of "Sonate 4, Satz 2" (labeled "LINKE HAND") to the last note of the right hand of "O Lamm Gottes" (labeled "KOPF").
- A line connects the first note of the right hand of "O Lamm Gottes" (labeled "KOPF") to the first note of the left hand of "Schmücke dich" (labeled "FUSS").
- A line connects the first note of the right hand of "Schmücke dich" (labeled "FUSS") to the first note of the right hand of "Von Gott will ich nicht lassen" (labeled "RECHTE HAND").

Bestätigt sehe ich die Überlegungen zum Kreuz darin, dass am Ende des h-moll-Satzes, also dort, wo das Kreuzzeichen beginnt, die Hände des Spielers überkreuzt sind.²¹

Wer möchte, kann mit Erstaunen oder Genugtuung zu Kenntnis nehmen, dass in der hier vorliegenden musikalischen Kreuzfigur auch passende Symbolzahlen enthalten sind.

Vom Anfang „Schmücke dich“ bis Ende „O Lamm“ sind es 286 Takte. $286=11 \times 26$. $26=J+H+W+H$ (יהוה).

Das Intervall von Es bis a² umfasst 43 Halbtöne. Diese Zahl kann als Buchstabensumme von „Credo“ („ich glaube“) gelesen werden. $43= C+R+E+D+O$.

In Bezug auf die Proportionen des ganzen Orgelzyklus ist von Bedeutung, wieviele Takte vor dem Beginn des Kreuzzeichens (einschließlich) stehen und wieviele Takte danach. Davor, also von Beginn der 1. Sonate bis zum Ende des 2. Satzes der 4. Sonate, sind es 930 Takte, danach, also vom Beginn des Chorals „Von Gott will ich nicht lassen“ (einschließlich) 749 Takte. Die Summe aller Takte, die das Kreuzzeichen sozusagen einrahmen, beträgt 1679. Das ist 23×73 . Nehmen wir den einen Choral, der selbst 73 Takte hat, hinzu, so sind es 24×73 . Diese beiden Zahlen sind für die Betrachtung der Proportionen hochinteressant. 24 mal hat der Komponist „J.S.Bach“ an den Beginn eines Stückes geschrieben; 73 ist die Primzahl, die rückwärts als Mirpzahl gelesen und mit sich selbst multipliziert exakt die Taktmenge aller Choräle der im Diagramm auf Seite 32 dargestellten zweiten Hälfte des Zyklus anzeigt; sie beträgt $1369 = 37 \times 37$.

Die 73 wird symbolisch der Weisheit zugeordnet, hebräisch chokmah (חכמה = $8+20+40+5$). Man kann an die Verse aus 1. Korinther 1, 18f. denken:

Denn das Wort vom Kreuz ist eine Torheit denen, die verloren werden; uns aber, die wir selig werden, ist es Gottes Kraft. [...] denen aber, die berufen sind, Juden und Griechen, predigen wir Christus als Gottes Kraft und Gottes Weisheit.

Das einzige Stück mit 73 Takten im ganzen Zyklus ist wie gesagt der Choral „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“. Er hat seinen Platz zwischen „Schmücke dich, o liebe Seele“ und „O Lamm Gottes unschuldig“, also genau in der Mitte der Kreuzfigur...

²¹ Es sei denn, man ist der Meinung, Triosonaten seien mit der linken Hand in 4-Fußregistrierung eine Oktave tiefer zu spielen.

Die Sonaten

Auf Seite 25 habe ich gezeigt, dass über die klare Zuordnung der Tonarten konkrete Verbindungen zwischen den Sonaten und ganz bestimmten Choralbearbeitungen bestehen. Man kann durchaus auch Relationen in den musikalischen Details finden, die diese Verbindungen bestätigen.

Beispiel: Die 6. Sonate gehört nach der Zuordnung der Tonarten zu dem Paar der Choräle „Komm Heiliger Geist“ (2. Bearbeitung) und „An Wasserflüssen Babylon“. Letztere endet mit einem an den Tenor-Cantus-firmus angehängten Lauf durch eine ganze Oktave abwärts. Die sechste Sonate beginnt mit einem leicht ausgeschmückten Oktavlauf abwärts in den beiden Manualstimmen.



Die Beziehungen sind aber auf unterschiedlichen Betrachtungsebenen mehrdeutig. So gehört die erste Sonate tonartlich zu „Schmücke dich, o liebe Seele“, doch ist das Hauptthema des ersten Satzes recht eng verwandt mit dem Fugenthema der Fantasia super „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“; ihr zweiter Satz hat als einziger Sonatensatz einen 12/8-Takt wie die Choräle „Jesus Christus unser Heiland“ (2. Bearbeitung), „Komm Gott Schöpfer“ die erste Variation über „Vom Himmel hoch“; der dritte Satz erinnert mit seinem Thema an die Bearbeitung über „Jesus Christus unser Heiland“ aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung.

Für den Zusammenhalt der Leipziger Orgelsammlung als Zyklus halte ich besonders die 4. Sonate für wichtig. Über ihren 2. Satz habe ich oben im Zusammenhang mit der Bearbeitung über „Von Gott will ich nicht lassen“ (Seite 16) sowie mit der musikalischen Kreuzfigur (Seite 33) geschrieben. Zu ergänzen ist noch, dass er als 11. Stück innerhalb der 18 Sonatensätze den Goldenen Schnitt markiert. Und vielleicht darf man sein Thema aus zwei aufsteigenden Quartan in Verbindung sehen mit dem Prinzip der Tonartenanordnung der Choräle. Die aufsteigende Folge fis-h-e entspricht in h-moll der Folge Dominante-Tonika-Subdominante. Die Bestimmung einer Tonart durch die Funktion, die harmonische Spannung aus Ober- und Unterquinte war zur Zeit Bachs noch nicht nach der Funktionstheorie definiert. Doch erlaubt seine Harmonik die Analyse nach diesem viel später beschriebenen System. Er hat, wenn auch mit anderer Begrifflichkeit, damit gearbeitet. Das durchaus ungewöhnliche Thema mit seinem Aufstieg aus zwei folgenden Quartan könnte darauf anspielen, dass die Tonart h-moll durch fis und e definiert werden kann,

und dass dementsprechend die Tonarten G-dur und f-moll eines Paares zweier Choräle der Tonart c-moll, also der 2. Sonate zugeordnet werden können (siehe Seite 25). Unter dieser Annahme wäre das Thema des 2. Satzes der 4. Sonate strukturell geradezu notwendig, um die Zuordnung von Sonaten und Chorälen zu ermöglichen.

Der 1. Satz der 4. Sonate ist identisch mit der Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Der Text der Kantate ist auf Seite 46 zu lesen. Im Großen und Ganzen ist der weite inhaltliche Bogen der Choräle in der Orgelsammlung ähnlich gelagert wie die Aussage der Kantate. So erscheint auch durch diesen Vergleich die auch in der Kantate rein instrumentale Musik passend zu den Orgelchorälen.

All diese Beobachtungen und Interpretationen von Befunden sprechen meines Erachtens sehr deutlich für eine absichtlich vom Komponisten angelegte Ordnung der gesammelten Einzelstücke zu einem großen zyklischen Gesamtwerk. Ob Johann Sebastian Bach daran dachte, es zu veröffentlichen - etwa als Clavier-Übung Teil V oder VI - wissen wir nicht. Das Autograph hat kein authentisches Titelblatt. Die seit langem gebräuchlichen Arbeitstitel für das Werk - Leipziger Sammlung, Leipziger Originalhandschrift, Leipziger Choräle - sind allesamt unbefriedigend. Gar von 18 oder 17 oder 16 Leipziger Chorälen zu sprechen ist völlig unpassend. Ich schlage vor, den Orgelzyklus

LEIPZIGER ORGELBUCH

zu nennen. Dieser Titel knüpft an das von Bach original so betitelte ORGELBÜCHLEIN an. Er ist ein Pendant zu dem von Bachs französischen Kollegen verwendeten LIVRE D'ORGUE. Er vermeidet es, eine Authentizität vorzutauschen wie es der Fall wäre mit CLAVIER-ÜBUNG TEIL V ODER VI.

Bachs LEIPZIGER ORGELBUCH in seiner Gesamtheit zu spielen erlebe ich als großen Gewinn. Die Dauer von drei Stunden ist für Spieler und Hörer nicht zu unterschätzen. Doch ist nicht nur die Aussagekraft des Zyklus als Ganzes enorm, sondern es kommt auch den Einzelstücken der Sammlung in all ihren Details, in ihrer musikalischen Sprache erheblich zugute, wenn sie in dem Zusammenhang erklingen, in den der Komponist sie gestellt hat.

Gibt es einen inhaltlichen Grundgedanken, auf den das Leipziger Orgelbuch in seiner Gesamtheit mit all seinen Facetten aufbaut? Was könnte für Bach die Grundidee gewesen sein, die sechs Sonaten und die vielen verschiedenen Choralbearbeitungen zusammenzustellen?

Das Lamm vor dem Thron

Auf der Suche nach einer Antwort glaube ich, ausgehend von Überlegungen zur Interpretation der großen dreiteiligen Bearbeitung über das Lied „O Lamm Gottes unschuldig“ ein Stück weitergekommen zu sein.

*1. - 3. O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit erfunden geduldig, wiewohl du warest verachtet,
all Sünd hast du getragen,
sonst müssten wir verzagen.*

1. - 2. Erbarm dich unser, o Jesu.

3. Gib deinen Frieden, o Jesu.

Den Orgelchoral kann man wie eine dramatische Choralphantasie anlegen. Sie beginnt mit einer ruhigen Meditation, steigert sich, während der Cantus firmus vom Sopran (Vers 1) über den Alt (Vers 2) in den Bass wandert (Vers 3), und wird nach einem hoch-chromatischen Abschnitt („sonst müssten wir verzagen“) zu einem geradezu triumphierenden Ende geführt: Auf Kreuzigung und Tod folgt die Auferstehung.

Der drittletzte Abschnitt (Takt 88 bis 100) weckt in mir beim Spielen die Frage, welche Rolle er hat, was die Musik aussagen will.



Zu diesem Abschnitt gehören im Cantus firmus die Worte „all Sünd hast du getragen“, aber Bachs Notentext verleitet zu einem eher leichteren, tänzerischen Spiel. Rein musikalisch funktionieren gegensätzliche Interpretationsweisen; der 9/4-Takt kann gravitatisch oder aber leicht tänzerisch gespielt werden. Welche Hintergedanken könnte Bach gehabt haben? In vielen seiner textbezogenen Kompositionen ist festzustellen, dass er über den direkten Wortbezug des jeweils vertonten Textes weit hinaus geht. Und wir wissen, dass er die Bibel gut kannte. Wir müssen also in der Bibel nachlesen, was dort über das „Lamm Gottes“ steht. Der Begriff des Opferlammes wurde ursprünglich ganz real verstanden und dann bildlich auf Jesus umgedeutet. Im Johannesevangelium lesen wir: *Am nächsten Tag sieht Johannes, dass Jesus zu ihm kommt, und spricht: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!* (Joh 1,29). Auf diesen Satz gehen das liturgische „Agnus Dei“ und seine deutsche Nachdichtung „O Lamm Gottes“ zurück. In einem viel

größeren, visionären Bild begegnet uns der Begriff des Lammes im letzten Buch der Bibel, der Offenbarung des Johannes.

Offenbarung 5,6 ff.: *Und ich sah mitten zwischen dem Thron und den vier Wesen und mitten unter den Ältesten ein Lamm stehen, wie geschlachtet; es hatte sieben Hörner und sieben Augen, das sind die sieben Geister Gottes, gesandt in alle Lande. Und es kam und nahm das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß. Und als es das Buch nahm, da fielen die vier Wesen und die vierundzwanzig Ältesten nieder vor dem Lamm, und ein jeder hatte eine Harfe und goldene Schalen voll Räucherwerk, das sind die Gebete der Heiligen, und sie sangen ein neues Lied: Du bist würdig, zu nehmen das Buch und aufzutun seine Siegel; denn du bist geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott erkauft aus allen Stämmen und Sprachen und Völkern und Nationen und hast sie unserem Gott zu einem Königreich und zu Priestern gemacht, und sie werden herrschen auf Erden. Und ich sah, und ich hörte eine Stimme vieler Engel um den Thron und um die Wesen und um die Ältesten her, und ihre Zahl war zehntausendmal zehntausend und vieltausendmal tausend; die sprachen mit großer Stimme: Das Lamm, das geschlachtet ist, ist würdig, zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob. Und jedes Geschöpf, das im Himmel ist und auf Erden und unter der Erde und auf dem Meer und alles, was darin ist, hörte ich sagen: Dem, der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm sei Lob und Ehre und Preis und Gewalt von Ewigkeit zu Ewigkeit! Und die vier Wesen sprachen: Amen! Und die Ältesten fielen nieder und beteten an.*²²

Tatsächlich kann man im Aufbau von Bachs großem Orgelbuch Bezüge zu den visionären Texten der Offenbarung sehen. In Offenbarung 5, 8 - 9 heißt es: *[...] da fielen die vier Wesen und die vierundzwanzig Ältesten nieder vor dem Lamm, und ein jeder hatte eine Harfe und goldene Schalen voll Räucherwerk, das sind die Gebete der Heiligen, und sie sangen ein neues Lied: Du bist würdig [...]*

Vierundzwanzig Stücke hat Bach mit seinem Namen signiert: sechs Sonaten und achtzehn Choräle. Der achtzehnte ist „Vom Himmel hoch da komm ich her“, siehe Liste der Titel im Wortlaut des Autographs auf Seite 4.

Hinter die vierundzwanzig Stücke stellt Bach den Choral „Vor deinen **Thron** tret ich hiermit“.

Vom Thron Gottes ist in Offenbarung 5, 13 - 14 die Rede:

*Und jedes Geschöpf, das im Himmel ist und auf Erden und unter der Erde und auf dem Meer und alles, was darin ist, hörte ich sagen: **Dem, der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm** sei Lob und Ehre und Preis und Gewalt von Ewigkeit zu*

²² Alle Bibelzitate nach: Lutherbibel revidiert 2017

Ewigkeit! Und die vier Wesen sprachen: Amen! Und die Ältesten fielen nieder und beteten an.

Man könnte also formulieren: Nach den Liedern der vierundzwanzig Ältesten reiht Bach sich ein und tritt vor Gottes Thron, um ihm zu singen.

Und dann könnte auch ein Detail in der originalen Überschrift des Schlusschorals einen Sinn haben. Dort steht „Vor deinen Thron tret ich pp“



Es gehört nicht viel Phantasie dazu, um in „pp“ (Abkürzung von lateinisch „perge, perge“ = „fahre fort, fahre fort“ im Sinne von „usw.“) eine Anspielung auf Offenbarung 5, 13 zu sehen: *Und jedes Geschöpf, das im Himmel ist und auf Erden und unter der Erde und auf dem Meer und alles, was darin ist.*

Dann wäre der Titel zu verstehen im Sinne von: „Vor deinen Thron tret ich zusammen mit allen Geschöpfen im Himmel und auf Erden usw.“

Mit der Vision vom Lamm und dem Thron vor Augen erhält auch die auf Seite 11 beschriebene Beziehung zwischen dem letzten Choral und der Dreiergruppe um „O Lamm Gottes“ noch eine tiefere Bedeutung.

Nicht übersehen werden sollte, dass der Choral „O Lamm Gottes“ als zwölftes Stück genau in der Mitte der Vierundzwanzig steht. Und wenn man alle einzelnen Sätze zählt, ist es Nummer 24! - Vergleiche Offenbarung 5,6: *Und ich sah **mitten** zwischen dem Thron und den vier Wesen und **mitten** unter den Ältesten ein Lamm stehen.*

Und noch etwas kann als ein Hinweis auf den Text aus der Offenbarung gedeutet werden. Der Vers Offenbarung 5, 13: *Dem, der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm sei Lob und Ehre* nennt ausdrücklich **zwei**, nämlich den, der auf dem Thron sitzt, und das Lamm. Beide sind aber einzigartig, unteilbar. Unteilbar wie eine Primzahl. Auffällig oft finden sich in den Zahlenverhältnissen der Leipziger Orgelsammlung Zahlen, die das zweifache einer Primzahl sind (siehe Seite 28). Auch „O Lamm Gottes“ hat eine Taktzahl mit dieser Eigenschaft: 118 = 2 x 59. Und wie könnte es anders sein: 59 ist der Buchstabenwert von Agnus (1+7+13+20+18).

Auch die Tonart des Orgelchorals bestätigt den Bezug zur Vision. Im vorletzten Kapitel der Offenbarung ist zu lesen:

Offenbarung 21, 21f.: *Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen, ein jedes Tor war aus einer einzigen Perle, und die Straße der Stadt war aus reinem Gold wie durchscheinendes Glas. Und ich sah keinen Tempel darin; denn der Herr, der allmächtige Gott, ist ihr Tempel, er und das Lamm. Und die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und **ihre Leuchte ist das Lamm**. Und die Völker werden wandeln in ihrem Licht.*

Das Licht, das Leuchten des Lammes und das Wandeln der Völker im Licht finden eine Entsprechung in der Tonart der Choralbearbeitung, nämlich A-dur, einer hohen, einer sehr hellen Tonart für das Singen eines Liedes. Im LEIPZIGER ORGELBUCH finden wir diese Tonart sonst nur bei zwei Bearbeitungen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“.

Wenn die These stimmt, dass der Komponist bei dem Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ an die großartigen Bilder in der Offenbarung des Johannes denkt, dann enthält seine Bearbeitung des Chorals unbedingt zumindest *auch* den Charakter eines Lobpreises. Warum aber soll er dann nicht im Organo pleno gespielt werden? Ganz einfach: dieser Klang ist jenen drei Chorälen vorbehalten, die mit dem Ruf „Komm“ beginnen.

Kommen wir zurück zu der auf Seite 38 genannten Stelle in „O Lamm Gottes“.



Dieser Abschnitt steht im 9/4-Takt. Diese Taktart kommt sonst im gesamten Zyklus an keiner anderen Stelle vor. Ein metrisch vergleichbarer Satz ist nur der dritte Satz der vierten Sonate. Er steht im 3/8-Takt, der durchweg in neun Sechzehntel unterteilt ist (im metrisch ähnlichen dritten Satz der dritten Sonate wechseln sechs Sechzehntel mit neun Triolensechzehnteln).



Neben der verwandten Metrik lässt sich auch in den motivischen Figuren eine gewisse Ähnlichkeit erkennen. In beiden Fällen sind es kleine Elemente aus drei Tönen, deren mittlerer der tiefste ist. Im Sonatensatz bleibt dieser tiefste Ton gleich über eine gewisse Anzahl von Motivwiederholungen, während die oberen Töne ansteigen. Im Orgelchoral bleibt der obere, also der jeweils erste und dritte Ton gleich, während der untere absteigt.

Der Sonatensatz trägt die Tempovorzeichnung „un poc' allegro“, das heißt wörtlich übersetzt: „ein bisschen fröhlich“. Die vergleichbaren Takte in der Choralbearbeitung haben vom musikalischen Gestus her etwas tänzerisches; im Hinblick auf den im Bass liegenden Cantus firmus mit den Worten „all Sünd' hast du getragen“ ist eine gewisse Schwere angebracht.



Dies zu vergleichen wird noch plausibler unter Beachtung der Platzierung beider Stücke im Zyklus. Das „un poc' allegro“ folgt auf den mit überkreuzten Händen gehaltenen Schlussston des zweiten Satzes der vierten Sonate (siehe Seite 35). Obwohl es mit Vorsicht zu genießen ist, wenn Musik zu konkret phantasievoll interpretiert wird, will ich es hier tun. Der zweite Sonatensatz in h-moll, überschrieben mit „Andante“ = „gehend“ lässt mich an Jesu Gang nach Golgatha denken; so kann der in sich dissonante Doppelschritt der zwei Quartan verstanden werden. Der Satz endet mit überkreuzten Stimmen - am Kreuz. Das Kreuz bringt - schmerzlich - die Erlösung; der dritte Satz folgt nur „un poc' allegro“. Ein wirklich fröhliches „Allegro“ kommt erst in der nächsten Sonate. Dort, wo der zweite Satz endet, beginnt das weiter oben beschriebene Kreuzeszeichen (Seite 33f.). Dieses umspannt 14 Einzelsätze (7 Sonatensätze

und 7 Choräle). Hier kann man wieder einen Zahlenbezug zur Offenbarung feststellen: Im 14. Kapitel (die Zahl 14 muss nicht unbedingt immer für b+a+c+h stehen) lesen wir:

Und ich sah, und siehe, das Lamm stand auf dem Berg Zion und mit ihm hundertvierundvierzigtausend, die hatten seinen Namen und den Namen seines Vaters geschrieben auf ihrer Stirn. Und ich hörte eine Stimme vom Himmel wie die Stimme großer Wasser und wie die Stimme eines lauten Donners, und die Stimme, die ich hörte, war wie von Harfenspielern, die auf ihren Harfen spielen. Und sie sangen ein neues Lied vor dem Thron und vor den vier Wesen und den Ältesten; und niemand konnte das Lied lernen außer den hundertvierundvierzigtausend, die erkauft sind von der Erde.

Die Zahl 144000 ist zu groß, um sie etwa in Gestalt von Taktmengen in musikalische Proportionen zu übertragen. Doch auf 1440 reduziert geht es gut. 1440 ist die Menge der Takte vom Beginn des Kreuzzeichens bis zum Ende des Orgelchorals „O Lamm Gottes“.

Das LEIPZIGER ORGELBUCH kann verstanden werden als ein barocker Zyklus mit allegorischen Qualitäten. Als Grundidee sehe ich den Bezug zum visionären letzten Buch der Bibel, der Offenbarung des Johannes, mit Jesus als dem Lamm Gottes im Himmlischen Jerusalem. Alle anderen in meiner Arbeit beschriebenen Befunde und deren Interpretation lassen sich diesem großen Thema unterordnen. Die beiden Orgelchoräle „Jesus Christus unser Heiland“ repräsentieren die liturgische Abendmahlfeier - das „Organo pleno“ der Frühfassung hat Bach für die Sammlung durch die Überschrift „sub Communionem“ ersetzt - , und zwar in ihrem Verständnis als eine vorwegnehmende Feier des Lebens bei Gott im Himmlischen Jerusalem. Diese beiden Choräle haben die Nummern 21 und 22. Es mag vielleicht Zufall sein, dass diese beiden Zahlen ausgerechnet dem Vers in Offenbarung 21, 22 entsprechen: *Und ich sah keinen Tempel darin; denn der Herr, der allmächtige Gott, ist ihr Tempel, er und das Lamm.*

Die Leipziger Originalhandschrift

Auflistung mit BWV-Nummern, Titelzusätzen und Vorzeichnungen

Nummer	Laufende Nr.	Überschrift	Titelzusätze	Tonart	Vorzeichen	Taktart
		Sonaten				
1	1	Sonata 1 BWV 525	Jesu Juva	Es	b b b	C
	2		Adagio	c	b b b	12/8
	3		Allegro	Es	b b b	3/4
2	4	Sonata 2 BWV 526	Vivace	c	b b b	C
	5		Largo	Es	b b b	3/4
	6		Allegro	c	b b b	C
3	7	Sonata 3 BWV 527	Andante	d	b	2/4
	8		Adagio e dolce	F	b	6/8
	9		Vivace	d	b	3/8
4	10	Sonata 4 BWV 528	Adagio - Vivace	e	#	C 3/4
	11		Andante	h	##	C
	12		un poc' allegro	e	#	3/8
5	13	Sonata 5 BWV 529	Allegro	C		3/4
	14		Largo	a		6/8
	15		Allegro	C		2/4
6	16	Sonata 6 BWV 530		G	#	2/4
	17		Lente	e	#	6/8
	18		Allegro	G	#	C
		Choralbearbeitungen				
7	19	Komm, heiliger Geist, Herre Gott BWV 651	Jesu Juva Fantasia super In Organo pleno Canto fermo in Pedale	F	b	C
8	20	Komm, heiliger Geist, Herre Gott BWV 652	alio modo a 2 Clav. et Ped.	G	#	3/4
9	21	An Wasserflüssen Babylon BWV 653	a 2 Clav. et Pedal	G	#	3/4
10	22	Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654	a 2 Clav. et Pedal	Es	b b b	3/4
11	23	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655	Trio super a 2 Clav. et Pedal	G	#	C
12	24	O Lamm Gottes unschuldig BWV 656	3 Versus 1 Versus manualiter (3.V: Pedal)	A	###	3/2 9/4
13	25	Nun danket alle Gott BWV 657	a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Soprano	G	#	C

14	26	Von Gott will ich nicht lassen BWV 658	canto fermo in pedal	f	b b	C
15	27	Nun komm der Heiden Heiland BWV 659	a 2 Clav. et Ped.	g	b	C
16	28	Trio super: Nun komm der Heiden Heiland BWV 660	Trio super a due Bassi e canto fermo	g	b	C
17	29	Nun komm der Heiden Heiland BWV 661	in Organo pleno. canto fermo in Pedal	g	b	C
18	30	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 662	a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Sopran adagio	A	###	C
19	31	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 663	a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Tenore cantabile	G	#	3/2
20	32	Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664	Trio super a 2 Clav. et Ped.	A	###	C
21	33	Jesus Christus, unser Heiland BWV 665	sub Communione. pedaliter	e	#	C
22	34	Jesus Christus, unser Heiland BWV 666	alio modo (fremde Handschrift)	e	#	12/8
23	35	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 667	in Organo pleno con Pedale obligato (fremde Handschrift)	G		12/8
24	36	Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 769	per Canones a 2 Clav. et Pedal Canon all' Ottava	C		12/8C
	37		Canon alla Quinta	C		C
	38		Canto fermo in Canone alla sesta e all' roverscio	C		C
	39		cantabile. Canon alla Settima	C		C
	40		Canon per augmentationem	C		C
	41	Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668		G	#	C

Die Texte der bearbeiteten Lieder finden sich im aktuellen Evangelischen Gesangbuch unter den Nummern 125, 218, 155, 190.1, 321, 365, 4, 179, 215 und 126. Dort nicht enthalten sind „An Wasserflüssen Babylon“ und „Vor deinen Thron tret ich“. Deren Texte sind in dieser Arbeit abgedruckt auf Seite 46 bzw. Seite 20.

An Wasserflüssen Babylon

1. An Wasserflüssen Babylon
da saßen wir mit Schmerzen,
als wir gedachten an Zion,
da weinten wir von Herzen.
Wir hingen auf mit schwerem Muth
die Harfen und die Orgeln gut
an ihre Bäum' der Weiden,
die drinnen sind in ihrem Land,
da mußten wir viel Schmach und Schand
täglich von ihnen leiden.

2. Die uns gefangen hielten lang
so hart an selben Orten,
begehrten von uns ein Gesang,
mit gar spöttlichen Worten,
und suchten in der Traurigkeit
ein fröhlich G'sang in unserm Leid:
Ach! lieber thut uns singen
ein Lob-Gesang, ein Liedlein schön,
vonden Gedichten aus Zin,
das fröhlich thut erklingen.

3. Wie sollten wir in solchem Zwang
und Elend, jetzt vorhanden,
dem Herren singen ein'n Gesang,
so gar in fremden Landen?
Jerusalem! vergess' ich dein,
so wolle Gott der Rechten mein
vergess'n in meinem Leben,
wenn ich nicht bleib dein eingedenk,
mein Zung' sich oben angehenk
und bleib' am Rachen kleben.

4. Ja, wenn ich nicht mit ganzem Fleiß,
Jerusalem, dich ehre,
im Anfang, meiner Freuden Preis
von jetzt, und immermehr.
Gedenk' der Kinder Edom sehr,
am Tag' Jerusalem, o Herr!
die in ihr'r Bosheit sprechen:
"Rein ab! rein ab zu aller Stund,
vertilig' sie gar bis auf den Grund,
den Boden woll'n wir brechen."

5. Du schnöde Tochter Babylon,
zerbrochen und zerstöret,
wohl dem, der dir wird geb'n den
Lohn und dir dann wiederkehret,
dein'n Uebermuth und Schalkheit groß,
und mißt dir auch mit solchem Maaß,
wie du uns hast gemessen.
Wohl dem der deine Kinder klein
erfaßt, und schlägt sie an ein'n Stein,
damit dein werd' vergessen.

6. Ehr' sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem heil'gen Geiste;
als es im Anfang war und nun,
der uns sein Gnade leiste,
daß wir auf diesem Jammerthal
von Herzen scheuen überall
der Welt gottloses Wesen
und streben nach der neuen Art,
dazu der Mensch gebildet ward,
wer das begehrt, sprech' Amen.

Wolfgang Dachstein, erste Veröffentlichung 1525 Straßburg

BWV 76, 1

Kantate für den 2. Sonntag nach Trinitatis

Erster Teil

1. Chor

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und die Feste verkündigt seiner Hände
Werk.

Es ist keine Sprache noch Rede,
da man nicht ihre Stimme höre.

2. Rezitativ T

So läßt sich Gott nicht unbezeugt!
Natur und Gnade redt alle Menschen an:
Dies alles hat ja Gott getan,
Daß sich die Himmel regen
Und Geist und Körper sich bewegen.
Gott selbst hat sich zu euch geneiget
Und ruft durch Boten ohne Zahl:
Auf, kommt zu meinem Liebesmahl!

3. Arie S

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,
Eilt zu seinem Gnadenthron!
Aller Dinge Grund und Ende
Ist sein eingeborner Sohn:
Daß sich alles zu ihm wende.

4. Rezitativ B

Wer aber hört,
Da sich der größte Haufen
Zu andern Göttern kehrt?
Der älteste Götze eigner Lust
Beherrscht der Menschen Brust.
Die Weisen brüten Torheit aus,
Und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,
Weil auch die Christen selbst von Christo
laufen.

5. Arie B

Fahr hin, abgöttische Zunft!
Sollt sich die Welt gleich verkehren,
Will ich doch Christum verehren,
Er ist das Licht der Vernunft.

6. Rezitativ A

Du hast uns, Herr, von allen Straßen
Zu dir geruft
Als wir im Finsternis der Heiden saßen,
Und, wie das Licht die Luft
Belebet und erquickt,
Uns auch erleuchtet und belebet,
Ja mit dir selbst gespeiset und getränkt
Und deinen Geist geschenkt,
Der stets in unserm Geiste schwebet.
Drum sei dir dies Gebet demütigst
zugeschickt:

7. Choral

Es woll uns Gott genädig sein
Und seinen Segen geben;
Sein Antlitz uns mit hellem Schein
Erleucht zum ewgen Leben,
Daß wir erkennen seine Werk,
Und was ihm lieb auf Erden,
Und Jesus Christus' Heil und Stärk
Bekannt den Heiden werden
Und sie zu Gott bekehren!

Zweiter Teil

8. Sinfonia *identisch mit dem zweiten Satz der vierten Sonate*

9. Rezitativ B

Gott segne noch die treue Schar,
Damit sie seine Ehre
Durch Glauben, Liebe, Heiligkeit
Erweise und vermehre.
Sie ist der Himmel auf der Erden
Und muß durch steten Streit
Mit Haß und mit Gefahr
In dieser Welt gereinigt werden.

10. Arie T

Hasse nur, hasse mich recht,
Feindlichs Geschlecht!
Christum gläubig zu umfassen,
Will ich alle Freude lassen.

11. Rezitativ A

Ich fühle schon im Geist,
Wie Christus mir
Der Liebe Süßigkeit erweist
Und mich mit Manna speist,
Damit sich unter uns allhier
Die brüderliche Treue
Stets stärke und verneue.

12. Arie A

Liebt, ihr Christen, in der Tat!
Jesus stirbet für die Brüder,
Und sie sterben für sich wieder,
Weil er sich verbunden hat.

13. Rezitativ T

So soll die Christenheit
Die Liebe Gottes preisen
Und sie an sich erweisen:
Bis in die Ewigkeit
Die Himmel frommer Seelen
Gott und sein Lob erzählen.

14. Choral

Es danke, Gott, und lobe dich
Das Volk in guten Taten;
Das Land bringt Frucht und bessert sich,
Dein Wort ist wohlgeraten.
Uns segne Vater und der Sohn,
Uns segne Gott, der Heilige Geist,
Dem alle Welt die Ehre tu,
Für ihm sich fürchte allermeist
Und sprech von Herzen: Amen.

Die in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Untersuchungen wurden durchgeführt auf der Grundlage des im Internet auf bach-digital.de veröffentlichten Autographs sowie der bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Neuauflage der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach.

© Wolfgang Kleber 18.5.2020