

Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie von J. S. Bach

Versuch einer Annäherung

Wolfgang Wiemer

Einführung

Im Jahr 1974 kam der Kanonzyklus *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie* ans Licht, den Bach in seinem Handexemplar des Originaldrucks der *Goldberg-Variationen* auf der letzten Seite notiert hat.¹ Von den durchnummerierten vierzehn Kanons waren seither nur zwei bekannt: der *Canon triplex à 6*, den Bach auf dem Gemälde von Elias Gottlob Haußmann (1746/48)² in der Hand hält, und der *Canon duplex übers Fundament à 5* als Stammbucheintrag vom 15. Oktober 1747 für Johann Gottfried Fulde.³

In meiner Arbeit *Die Kunst der Fuge – Bachs Credo*⁴ habe ich gezeigt und detailliert beschrieben, dass Bach die zweite Werkhälfte, also Contrapunctus 8 bis 14, regelrecht programmatisch auf die Stationen der christlichen Heilsgeschichte bezogen und sich dabei an den diesbezüglichen Textstellen des Credo der lateinischen Messe und zweier Katechismusstücke ausgerichtet hat.

Es ist nicht Gott,
der uns Atheisten
gefährlich werden kann,
sondern Bach.
Johann Sebastian Bach.

Wolf Wondratschek

Die offenkundige inhaltliche und ausdrucksmäßige Analogie zwischen Contrapunctus 11 und dem Fulde-Kanon, im Zyklus ebenfalls an 11. Stelle, legte den Gedanken nahe, Bach könnte den Kanons die gleiche am Neuen Testament orientierte Abfolge zugrunde gelegt haben.

Bei genauerem Hinsehen fand sich die Vermutung bestätigt. Überträgt man die den Contrapuncti 8 bis 14 zugehörigen neutestamentlichen Etappen auf die Kanons 8 bis 14, kann die Kongruenz – bei jedesmal ganz eigenem physiognomischem Profil der Miniaturen – nur verblüffen: Alle den Contrapuncti 8 bis 14 zugewiesenen Bezeichnungen von „et incarnatus est“ bis „Offenbarung des Johannes“ lassen sich zwanglos über den Kanons 8 bis 14 anbringen.

In der Erstausgabe⁵ hat Christoph Wolf die Auflösungen von Bachs Rätselnotation als Anhang beigegeben.

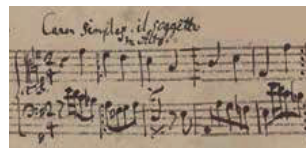
Ob es im Sinne Bachs ist, nun auch die den Kanons innewohnende außermusikalische Kehrseite – vielleicht lediglich für die eigene Erbauung gedachtes Privatissimum – aufzudecken, muss offen bleiben.

Glücklicherweise ist Bach bei Canon Nr. 11 darin vorangegangen und hat diesen einen begrifflich aufgeschlossenen, indem er im Stammbuch sein kommentierendes „Symbolum“ beifügte.⁶ Das darf man wohl für die folgenden Ausführungen als so etwas wie grünes Licht von höchster Instanz nehmen.

Wenn ich mich zuerst den Kanons 8 bis 14 zuwende, dann deshalb, weil sich für die Stücke 1 bis 7 plausible außermusikalische Absichten Bachs vorweg nicht ohne Weiteres erkennen lassen.

8. Canon simplex à 3, il soggetto in Alto. („et incarnatus est“)

Eine Substanzgemeinschaft von „Krippe und Kreuz“ wie bei *Contrapunctus 8 und 11* der *Kunst der Fuge*⁷ ist im Eröffnungsstück der neutestamentlichen Siebenerreihe der Kanons nicht gegeben. Hier ereignet sich das „et incarnatus est“ auf andere Weise. Einzig in diesem Kanon notiert Bach die Fundamentalnoten im oberen System:



Es ist, wie zu Beginn von Contrapunctus 8, der „Altus“ in seiner Doppelbedeutung „hoch/tief“. Vorschriftsmäßig „à 3“ – trinitarisch! – aufgelöst, zeigen Rectus- und Inversusform der kanonisch geführten Kontrapunktstimme zusätzlich nach oben und unten – die Pole, zwischen denen das Geheimnis der Menschwerdung sich vollzieht.

Das eigentliche, erstaunlich einfache und unbedingt zwingende Indiz findet sich jedoch woanders. Man weiß längst, dass der achttönige Grundbass bereits von Purcell,⁸ Händel und anderen als Chaconne-Ostinato verwendet wurde.

Gelegentlich ist aber auch auf den Anklang an den Choral „Vom Himmel hoch“ verwiesen worden. So schreibt der amerikanische Autor Jerome Horowitz: „It is immediately apparent (although no one seems to have noticed it) that the opening phrase of Vom Himmel hoch is a variant of the Goldberg bass (see example B). Indeed, the two themes may be played together with pleasing effect.“⁹

“It is immediately apparent (although no one seems to have noticed it) that the opening phrase of Vom Himmel hoch is a variant of the Goldberg bass (see example B). Indeed, the two themes may be played together with pleasing effect.”



Genaugenommen ist es viel mehr die Schlusszeile der Liedmelodie, die dem Goldberg-Fundament nahezu gleich kommt,



wobei das „the two themes may be played together with pleasing effect“ nicht weniger zutrifft.

Das Entscheidende: Der Text der Schlusszeile lautet in der ersten Strophe (nach dem „ich bring euch gute neue Mär. Der guten Mär bring ich so viel.“): „davon ich singen und sagen will.“ Mit den nun auch dem „soggetto in Alto“ zu unterlegenden Worten des Verkündigungsengels weist der Canon Nr. 8 auf die „gute neue Mär“, die mit dem „et incarnatus est“ im Stall von Bethlehem beginnt. Der Canon ist zugleich die erste Station der neutestamentlichen Heilsgeschichte, von der Bach in den folgenden sechs kanonischen Stücken weiterhin „singen und sagen will“!

Und damit nicht genug: Contrapunctus 8 der *Kunst der Fuge* grüßt herüber! Was offenbar wirklich noch nirgends bemerkt wurde: Das entkolorierte und nach Dur versetzte erste Thema von Contrapunctus 8 ist identisch mit den „ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie“:



Oder umgekehrt: versetzt man das achttönige „Fundament“ von G-Dur nach d-Moll und fügt die betreffenden Zwischentöne hinzu, so verwandelt es sich in das erste Thema von Contrapunctus 8 der *Kunst der Fuge*.

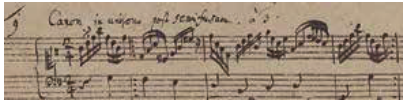
Daraus folgt: sowohl die letzte Melodiezeile des Choral „Vom Himmel hoch“ wie die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den Goldberg-Variationen als auch das erste Thema von Contrapunctus 8 der *Kunst der Fuge* sind nichts anderes als jeweils Paraphrasen einer fallenden Tonleiter – „descendit de coelis“ – bzw. deren „veränderte Reprisen“, um einen späteren Terminus C. P. E. Bachs zu gebrauchen.¹⁰ Mithin sind sie untereinander melodisch eng verwandt und besagen inhaltlich dasselbe.

Eingangs wurde festgestellt, im Unterschied zu Contrapunctus 8 sei beim 8. der „Canones“ ein Fingerzeig auf das Kreuz nicht gegeben. Das muss zumindest relativiert werden, wenn man gelten lassen will, was anlässlich der Ausstellung „Bach und die Zahl 14“ im Bachhaus Eisenach 2014 über den 8. Canon zu lesen war:¹¹ „Verblüffend sind die Harmonien... einen G-Dur-Akkord sucht man vergeblich... Zusammen mit dem ‚Goldberg-Alt‘ (der in G-Dur steht) ergibt sich erst e-Moll, dann noch trauriger a-Moll. Aber wenn man das Rätsel löst und das Spiegelbild des Basses... als Sopranstimme hinzufügt, ergibt sich ein neues Ende in glänzendem D-Dur. Da der Canon ‚unendlich‘ weitergeht, schwankt er nun zwischen diesen Polen.“ Also doch auch im weihnachtlichen 8. Canon ein Anflug vom Kreuz?

9. Canon in unisono post semifusam. à 3. („Von der Taufe“)

Es kann kaum noch überraschen, dass, analog der Kunst der Fuge, mit den Nummern 9 und 10 die beiden Katechismusstücke „Taufe“ und „Buße“ folgen. Sie stehen wie dort für die „Szene am Jordan“ (Nr. 9: „Taufe Jesu“ durch Johannes den Täufer, Nr. 10: der Ruf des Täufers „Tut Buße!“) und sind schon äußerlich durch das „Alio modo“ vor Nr. 10 aneinandergeschnitten – wie zuvor die Stücke 6 und 7 durch das „Idem“ sowie die Satzpaare 1./2. und 3./4. ohne ein entsprechendes Kürzel.

Ein flüchtiger Blick auf das Erscheinungsbild des 9. Kanons genügt: Die unablässige 16tel-Bewegung, das Auf und Ab der gebrochenen Dreiklänge suggerieren „Fließen, Wellenschlag“:

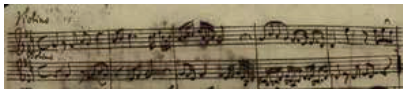


Der kürzestmögliche Kanoneinsatz nach einem Sechzehntel („post semifusam“) ergibt ein Welle auf Welle springendes pausenloses zweistimmiges Gewoge, in das die acht Fundamentalnoten untergetaucht sind. Jahrhunderte hindurch sind die alten Meister nicht müde geworden, Jesu Taufe in prächtigen Farben darzustellen. Mit diesem neunten der Verschiedene(n) Canones hat Bach ein einzigartiges klingendes Seitenstück ein miniature hinterlassen.

Das ist aber nicht alles.

1. Der Kanon ist gänzlich trinitarisch ausgerichtet: „9. (3x3) Canon ... à 3“, das heißt zu drei Stimmen; die freie Stimme fast ausschließlich in Dreiklangsbrechungen.

2. Hinter „Canon in unisono post semifusam“ steckt die christliche Vorstellung des „zwei in eins“, der unio mystica von Vater und Sohn: hier das Gleiche, nur um eine Kommastelle versetzt. Das erinnert an das Duett im Credo der h-Moll-Messe „et in unum Jesum Christum“, wo Bach die beiden gleichfalls in kurzem Abstand einsetzenden identischen Geigenstimmen mit unterschiedlichen Artikulationszeichen versehen hat:



Übertragen auf die „Szene am Jordan“: „Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe.“ (Matthäus 3,17).

Zuvor heißt es aber: „und er sah den Geist Gottes wie eine Taube herabfahren und über sich kommen“ – womit auch die dritte Person gegenwärtig und die göttliche Dreieinigkeit vollzählig wäre! Ob Bach bei den auf und ab schwingenden Dreiklängen auch an das Flügelschlagen der Taube bzw. das Wehen des Geistes gedacht hat?

Rückblickend stellt man fest: Die Überschrift bezieht sich nicht allein auf die satztechnische Lösung des kanonischen Rätsels. Bachs Formulierung dient zugleich als Hinweis auf die biblische Vorlage. Das gilt, wie sich zeigen wird, gleichermaßen für die übrigen Beispiele. Und wenn man ausnahmsweise doch einmal zu zählen anfängt?

Die beiden notierten Stimmen enthalten $33 + 8 = 41$ Töne. Bekanntlich ergibt J. S. Bach zahlenalphabetisch ($9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8$) 41.

Legt man in diesem besonderen Fall auch die Buchstaben der Überschrift auf die (Gold)waage, dann zeigt sich:

C a n o n i n u n i s o n o
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

B A C H
(2+1+3+8)

p o s t s e m i f u s a m à
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

B A C H
(2+1+3+8)

Alles Zufall? Wenn nicht, was dann? Die Antwort erscheint so einfach wie plausibel. Bach sieht sich persönlich (J. S. Bach) zusammen mit der Musiker-Sippe der „Bache“ (BACH) in das Taufgeschehen eingebunden: Er bekennt „Confiteor unum baptisma“ („Ich bekenne eine Taufe“).

Doch da ist ein weiteres Zahlenrätsel im Spiel. Entgegen der 2/4-Angabe enthält der dritte Takt vier Viertel.¹² Hat Bach den Taktstrich vergessen? Ganz offenbar nicht. Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, um zu verstehen, was Bach sagen will: Zwei 2/4-Takte in einem 4/4-Takt, das heißt schlicht „zwei in einem“. Und das bedeutet nochmals nichts anderes als die göttliche Zweifaltigkeit, Vater und Sohn in einer Person – so wie im Moment von Jesu ‚Taufe die Stimme vom Himmel herab spricht: „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.“ Dass es sich dabei nicht um einen Einzelfall Bach'scher „Vergesslichkeit“ handelt, wird sich an späterer Stelle (S. 13) erweisen.

10. Alio modo, per syncopationes et per ligaturas à 2 Evolutio („Von der Buße“)

Die Nr. 10 ist „kein Kanon im herkömmlichen Sinn, sondern ein durch Umkehrung und Stimmtausch evolvierbarer zweistimmiger Kontrapunkt“, so Christoph Wolff im Vorwort zur Erstausgabe.



Das bedeutet: Bei diesem Stück durchbricht Bach die Regel, fällt formal aus dem Rahmen der übrigen, bei denen es sich durchweg um den gewöhnlichen Zirkelkanon handelt, oder, um Matthesons Begriff zu gebrauchen, um „Kreis-Fugen“.¹³

Im vorliegenden Fall beschreibt der notierte Kontrapunkt einen Weg, der seinen Sinn, seine Lösung, sein Ziel erst durch die „Evolutio“, die Kehrtwende in die entgegengesetzte Richtung sowie das Verkehren des Obersten ins Unterste und des Untersten ins Oberste erhält. Eine solche radikale Umkehr – da sind wir bei „Buße“!

Wen wundert es, dass Bach allem Anschein nach notengetreu die biblische Geschichte hat nacherzählen wollen, in der es wie bei keiner sonst um „Buße“ und „Umkehr“ geht: das Gleichnis vom verlorenen Sohn. (Luk. 15,11-32)?

Die Synkopen, in der Beischrift ausdrücklich genannt: anfangs das Pochen auf das Erbe, mündend in den raschen, unaufhaltsamen Abstieg; nach dem Doppelpunkt: das In-sich-gehen, das Zusammenziehen des Herzens, Reue empfinden („da schlug er in sich“), das Zögern und Überlegen („Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen“) und das befreiende förmliche Losrennen zurück zum Vater.

Das autographe Notenbild lässt auch deshalb den Weg des Sohnes so augenfällig werden, weil das Soggetto ausnahmsweise nur mit winzigen Tonbuchstaben angegeben ist, das eine Mal unter der Notenlinie, das andere Mal darüber.

Für den Tiefpunkt der Geschichte ist Bach auf eine höchst eigenwillige Lesart verfallen. Aus gutem Grund hat er mit der „Evolutio“ die Lösung des Rätsels selbst geliefert. Die zu Beginn vorschriftsmäßig behandelten, um eine Oktav versetzten wohlklingenden Terz/Quart-Vorhalte (sich lösen aus der Geborgenheit des Vaterhauses) geraten in der Umkehrung zu unschönen, durch die Synkopierung nur notdürftig kaschierten (verdeckten) Duodezimen-bzw. Quintparallelen – ein Satzverstoß, den man Bach eigentlich nicht zugetraut hätte.

Nun hat Martin Luther einmal mit Blick auf seine Fähigkeiten bei der praktischen und theoretischen Musikausbildung von „Säuen“ gesprochen, die ihm gelegentlich unterließen.¹⁴ Er meinte damit falsche

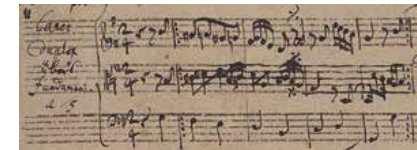
Töne und Satzfehler. Gewiss kannte Bach diese Äußerungen; möglich gar, dass solche Kraftausdrücke unter Zunftgenossen bis in seine Zeit im Schwange waren.

Ist die derbe musikalische Auslegung der betreffenden Textstelle jetzt noch misszuverstehen, wenn man dort liest, der Sohn habe sich verdingt, „die Säue zu hüten. Und er begehrte, seinen Bauch zu füllen mit Trebern, die die Säue aßen“? Ton-buchstäblich „unter den Säuen“ also wird der Entschluss zum Ausbrechen aus dem Schweinehirtendasein und zur Umkehr gefasst!

Das Gleichnis handelt von zwei Personen; selbst das hat Bach akkurat angegeben: In der Überschrift steht „à 2“ – und nur hier!

Bleibt anzumerken: Bach selbst durchbricht mit der Nr. 10 (Anspielung auf die zehn Gebote?) die Regel – „kein Kanon im herkömmlichen Sinn“ –, um dann „bußfertig“ wieder die rechte Bahn aufzunehmen und im nachfolgenden „Symbolum“ des „11. Canon duplex übers Fundament à 5“ sich der durch den Gekreuzigten erwirkten Gnade zu vergewissern.

11. Canon duplex übers Fundament à 5 („crucifixus est“)



Die Nr. 11 im Kanonzyklus bildet das kleinformatige Gegenüber zu Contrapunctus 11 der *Kunst der Fuge*. Hier der Kanon mit der schmerzlichen Chromatik und den vielen Kreuzvorzeichen, dort die das „crucifixus est“ schildernde Fuge. Der Kanon mit drei divergierenden Linienzügen, die Fuge mit drei Themen. Und beide Stücke innerhalb ihrer Vierzehnerreihe an 11. Stelle.

Im Stammbuch für Johann Gottfried Fulde, dort leicht verändert, hat Bach dem Kanon die Auflösung des ihm innewohnenden zusätzlichen inhaltlichen Rätsels beigegeben, mit der Überschrift Symbolum versehen: „Christus Coronabit Crucigeros“, übersetzt „Christus wird die Kreuztragenden krönen“.¹⁵



Von Bachs Affinität zum christlichen Kreuz zeugen vor allem seine Passionsmusiken, und seit jeher sind Vertonungen wie „Komm, süßes Kreuz“ (Matthäus-Passion, Nr. 66, Bass-Arie) oder „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56) als ihm besonders wesenseigen hervorgehoben worden. In meiner Arbeit „Die Kunst der Fuge – Bachs Credo“¹⁶ habe ich dargelegt, wie die Tonfolge b-a-c-h nicht nur als Kreuzmotiv,



sondern darüber hinaus in ihrer durch und durch chiastischen Beschaffenheit das christliche Kreuz und das Christusmonogramm symbolisiert, es buchstäblich „trägt“: Bach mit seinem Namen ein „crucigerus“, ein Kreuztragender.

Im 3. Thema von Contrapunctus 11 hat Bach sich mit seinem Namen in das Geschehen auf Golgatha eingebunden,



weniger zu verstehen als „Ich, Bach“; er will vielmehr sagen „gekreuzigt für mich“.

Prof. Wolfgang Wiemer

war von 1971 – 2002 Professor für Musikwissenschaft und -pädagogik an den Pädagogischen Hochschulen Esslingen und Ludwigsburg. Er arbeitet als Organist, Komponist sowie an Beiträgen zur Buchforschung.



In beiden Nummern 11 also steht, nicht nur als jeweiligem Mittelstück der zweiten Zyklushälfte, das christliche Kreuz im Zentrum. Doch jedesmal in einer ganz unterschiedlichen Ausprägung. In Contrapunctus 11 ist es das b-a-c-c-h-Kreuzsymbol, das Kreuzigung und Sterben Jesu am Kreuz schildert. Im 11. der „verschiedenen Canones“ ist das Kreuz vordergründig als passus duriusculus der Oberstimme und in den gehäuften Kreuzvorzeichen des ersten Taktes präsent. Der von Bach gemeinte konkrete Sinn des vollständigen Satzes „à 5“, bei dem die chromatische Spannung in eine rein diatonische Kadenz aufgelöst und vom Tonika-Dreiklang „gekrönt“ wird, offenbart sich erst durch den verbalen Zusatz in Fuldes Stammbuch. Im Gegensatz zum „crucifixus est“ in Contrapunctus 11 betont Bach im kanonischen Gegenstück das dazugehörige „etiam pro nobis“. Das „Christus crucigerus coronabit“ schildert keinen Handlungsablauf wie die Fuge, sondern enthält eine Zusage, einen Glaubenssatz, ein Glaubensbekenntnis, eben ein „Symbolum“; so hat Bach etwa zur selben Zeit das Credo seiner „großen katholischen Messe“ überschrieben. „Crucigerus“ – das sind diejenigen, zu denen Bach sich mit den Tonbuchstaben seines Namens berufen weiß: sein Name trägt das Kreuz, hat den Namen dessen angenommen, der umgekehrt ihn annehmen und krönen wird.

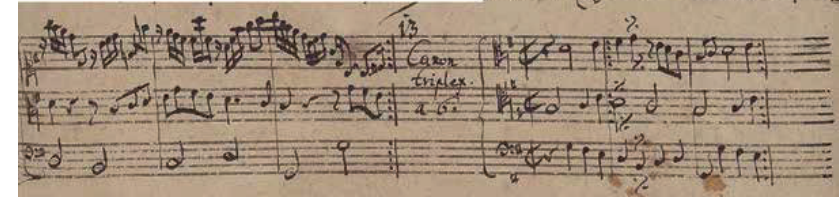
Selbst die am Fulde-Kanon rechts unten angebrachten Widmungszeilen enthalten eine nur wenig verschlüsselte Botschaft. Das beiläufige „Domino possessori hisce notulis commendare se volebat J. S. Bach“, zu deutsch „Dem Herrn Besitzer (des Stammbuchs) wollte durch diese geringen Noten sich empfehlen J. S. Bach“ gibt in dem wie wegwerfend formulierten „hisce notulis“ („durch diese Nötchen da“) das Entscheidende zu verstehen (das lateinische „nota“ heißt „Zeichen“, „Geheimschrift“, „Chiffre“): In die „armseligen Nötchen“ dieses Kanons hat der Kreuzträger J. S. Bach den Kern seines Glaubens, das Bekenntnis zu Christus und dem christlichen Kreuz eingeschrieben.

Wenn man nicht wüsste, dass das Kreuzworträtsel erst Anfang des 20. Jahrhunderts erfunden und so bezeichnet wurde,¹⁷ könnte man meinen, mit dem 11. Canon duplex übers Fundament à 5 hätte Bach, soweit es den theologischen Gehalt betrifft, auf ganz eigene Art ein solches vorlegen und im Fulde-Stammbuch die Lösung mitliefern wollen.

Dass er mit dem „à 5“ auf die fünf Wundmale des Gekreuzigten verweisen wollte, erscheint gar nicht so abwegig, denn nur der folgende 12. Canon noch – das „sepultus est“ – ist mit „à 5“ versehen.

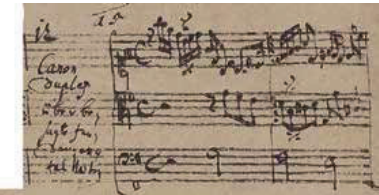
12. Canon duplex über besagte Fundamentalnoten à 5 („sepultus est“)

13. Canon triplex à 6 („et resurrexit“)



Mit den zwei vorletzten Kanons hat Bach, soweit es ihre semantische Seite betrifft, die am schwersten zu knackende Nuss untergemischt. So eindeutig in beiden Fällen die verbalen Vorgaben sind (12 Canon duplex über besagte Fundamentalnoten à 5 bzw. 13 Canon triplex à 6) und so verhältnismäßig einfach daher beide Male der satztechnische Anteil des Rätsels sich lösen lässt, so schwer fällt es, die beiden Kanons auf Anhieb mit „sepultus est“ (Grablegung) und „et resurrexit“ (Auferstehung) zu überschreiben. Was bei den Contrapuncten 12 und 13 der Kunst der Fuge sich mühelos schon aus dem Notenbild ableiten ließ – hier sucht man dergleichen bildhafte Tonsprache vergebens. Im Vergleich zu den Kanons 8 – 11 und 14 erscheint der außermusikalische Gehalt am weitaus stärksten verrätselt.

Es sind einige belanglos erscheinende Auffälligkeiten, die sich, zusammengenommen, als Fingerzeige zur Dechiffrierung erweisen. Bildeten bereits die Spiegelfugen, Contrapunctus 12 und 13, ein in jeder Hinsicht eng aufeinander bezogenes Satzpaar, so verhält es sich bei den kanonischen Pendants nicht anders – nur dass hier das Beziehungsgefüge einem ganz eigenen Gedankengang folgt. Bei den beiden Spielfugen war das Prinzip der Umkehrung ein entscheidender Faktor für die inhaltliche Deutung. Bei den kanonischen Parallelstücken spielt Umkehrbarkeit zwar ebenfalls eine Rolle, kann aber als möglicher Sinnträger erst einmal vernachlässigt werden, da die Umkehrung auch in den anderen Kanons als satztechnischer Kunstgriff nahezu unentbehrlich ist. Die Taktvorzeichnung der beiden Stücke ist es, die ihre Zusammengehörigkeit verrät, und sie enthält zugleich die Lösung des inhaltlichen Rätsels. Es fällt auf, dass Bach in den Stücken 12 und 13 gegenüber den anderen, die allesamt im



2/4-Metrum notiert sind, das Taktmaß verändert hat. Bei Canon 12 ist c, bei Canon 13 f vorgezeichnet:¹⁸ das erste Mal also ein eher ruhiges Zeitmaß, gefolgt vom ums Doppelte beschleunigten Metrum. Das „Nun ist der Leib zur Ruh gebracht“ wird ausgedrückt durch die ausschließlich hier auftretende Grave-Notation der Fundamentalnoten in Halben. Das anschließende Alla-breve signalisiert „et resurrexit“. Mit anderen Worten, die Taktzeichen als Zeichen verstanden: Grab und Tod durchgestrichen – „das Leben behielt den Sieg!“ Paulus schreibt im Brief an die Korinther (1. Kor 15,51 f.): „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbe plötzlich, in einem Augenblick.“ Bachs Lesart der Stelle, sein Geheimnis: Verwandeln mit einem einzigen Federstrich. Plötzlich geht's nicht!

Aber damit hat es sein Bewenden noch nicht. Man hört förmlich das „Heureka!“¹⁹ des Rätselfreundes – falls Bach je an einen Außenstehenden gedacht hat –, wenn er in dem Allabreve-Kanon den Anklang an das zweimalige österliche „Halleluja“ des Chorals „Erstanden ist der heilig Christ entdeckt“.



Oder sollte das nur Zufall sein? Wohl kaum zufällig die Anspielung von „triplex“ auf das „tertia“, und schließlich der Umstand, dass Bach ausgerechnet diesen und keinen anderen Canon für sein Porträt ausgewählt hat. Freilich eignete er sich dafür seiner Kürze und Komplexität wegen. Wahrscheinlich spielten

auch zahlensymbolische Überlegungen hinein. Zählt man die Anschläge der beiden Kontrapunktstimmen (ohne ihre Wiederholungen) über dem Bassfundament, dann kommt man auf 14 = BACH, der sich mit seinem Namen zum darunter notierten „et incarnatus est“ bekennt, eben zu dem Fundament, auf dem sein christlicher Glaube ruht.

Immerhin enthält der auf dem Porträt präsentierte Kanon noch weitere Personalien. Der drei-stimmige Satz soll, so die Anweisung, „à 6“, zur Sechsstimmigkeit erweitert werden. Die auf dem Blatt fehlenden unsichtbaren drei Stimmen erhält man, sobald die drei sichtbaren Stimmen Note für Note umgekehrt, gespiegelt werden:



Damit will Bach etwas zu verstehen geben: aus der Umkehrung des Sichtbaren entsteht ein gleichwertiges Unsichtbares. Beides zusammengefügt, neben- und ineinander, über- und untereinander kontrapunktiert, ergibt die Lösung des Rätsels. „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“, heißt es bei Paulus im 1. Brief an die Korinther (Kap. 15,55). Ebenso kurz und bündig Bachs Version auf dem Notenblatt und – siehe oben – der Federstrich, mit dem er das „sepultus est“ in „et resurrexit“ verwandelt hat. „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“: das ist, vom weihnachtlichen „davon ich singen und sagen will“ bis hin zum österlichen „Halleluja!“, Bachs „Symbolum“, das er dem Betrachter des Gemäldes entgegenhält, zwischen den Fingern gleichsam als seinen Personalausweis oder, so würden wir heute sagen, als seinen Fingerabdruck.

Hatte Friedrich Smend nicht einst die Authentizität des „per“ in Zweifel gezogen?²⁰ Zu Unrecht, wie sich später herausstellte. Nein, Bach hat das „per“ gewollt, und er wusste, warum. Mit dem „per J. S. Bach“ gibt Bach zu verstehen – und das gilt gleichermaßen für die Fassung als Nr. 13 im

Appendix zu den Goldberg-Variationen – : „Dieser Kanon enthält, was in mir und was durch alle meine Musik hindurchklingt.“

250 Jahre später wird das Hans Heinrich Eggebrecht noch einmal auf den Punkt bringen und von der „theozentrischen Sinngabe aller Musik Bachs“ sprechen, und zwar von „einer Theozentrik im Sinne des konkret christlichen Gottes“²¹ – veröffentlicht in einem Bändchen, bei dessen Titel „Bach – wer ist das?“ man jetzt erst recht das Haußmann'sche Gemälde vor Augen hat, auf dem der Porträtierte, das Notenblatt in der Hand, zu fragen scheint „Na, kriegste's raus?“

14. Canon à 4 per Augmentationem et Diminutionem („et iterum venturus est“ – Offenbarung des Johannes)

(s. Faksimile unten)

Der letzte der Kanons unterscheidet sich von allen anderen dadurch, dass „besagtes Fundament“ als solches im Notenbild fehlt. Bach notiert, nach einer eintaktigen Devise, eine extrem lange, fast ununterbrochene Sechzehntelkette mit drei Zweiunddreißigstel-Vorschlägen in der Mitte – „ein vierfacher Proportionskanon, in dem alle Stimmen... aus einer einzigen Linie entwickelt werden“, so Christoph Wolff im Vorwort der Erstaussgabe.

Obwohl das Soggetto scheinbar fehlt, ist es so zahlreich wie bei keinem der vorangegangenen Kanons – nicht weniger als sechsmal – in der notierten Stimme enthalten. Erst wenn man die Anweisung „per Augmentationem“ befolgt und das Rätsel löst, kommt das Fundament zuletzt zum Vorschein – „et iterum venturus est“ –, enthält es sich in seiner ursprünglichen Gestalt!

„Apokalypse“ bedeutet „Enthüllung“, „aufdecken des Verborgenen“, „offenbaren“, und um was sonst geht es bei diesem letzten Kanon, den Bach dem letzten Buch des Neuen Testaments zugewiesen hat?²² Dass diese Annahme nicht unbegründet ist, dafür steht eine Reihe von weiteren Anhaltspunkten, die sich am Ende zu einem komplexen, stimmigen Gesamtbild summieren:

1. Die vorgegebene Stimme des 14. Kanons entspricht dem zweiten, dem „Laufthema“ des Contrapunctus 14

der *Kunst der Fuge*. Dort zitiert Bach die Kernstellen aus der Offenbarung des Johannes, wo vom „Brunnen“ oder vom „Strom des lebendigen Wassers“ (Kap. 21,6; 22,1) die Rede ist:



Hier verhält es sich nicht anders; selbst die „Wasserspritzer“ (dort ausgeschrieben 16tel-, hier 32tel-Vorschläge) fehlen nicht!

2. Die Anweisung „per Augmentationem et Diminutionem“ impliziert die Vorstellung von „Unendlichkeit“: unbegrenzte Vergrößerung wie unbegrenzte Verkleinerung treffen sich im Unendlichen, dort, wo Zeit und Raum aufgehoben sind: das ist „Ewigkeit“.

3. In dieselbe Richtung zielt die merkwürdige Mensurierung.²³ Die Taktangabe steht in offensichtlichem Widerspruch zum Taktinhalt. Bach schreibt 2/4-Takt²⁴ vor, in jedem Takt befinden sich jedoch vier Viertel. Man muss davon ausgehen, dass Bach in einer ihm so wichtigen, überaus sorgfältig angelegten Reinschrift einen fehlenden Taktstrich nicht einfach übersehen oder sich mit der Taktangabe vertan hat. Er will mit der paradoxen „Ausmessung“ etwas zu verstehen geben. Vielleicht dieses: wenn in einen Zweivierteltakt vier Viertel passen, dann hat das schon vordergründig etwas mit „per Augmentationem et Diminutionem“ zu tun. Zugleich aber mit einem Einmaleins, das unsere Vernunft übersteigt, die menschliche Vorstellungskraft sprengt: das Rationale schlägt um ins Irrationale, ins Transzendente. Genau davon spricht Offenbarung 21,6: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende“: Anfang und Ende sind eins, die Zeit – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – ist in der Ewigkeit aufgehoben. Vollständig lautet der Vers aber „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende. Ich will dem Durstigen geben von dem Brunnen des lebendigen Wassers umsonst.“ Irrationale Mensurierung und hurtig dahinströmende Notenlinie zusammengenommen: Bachs wörtliche Übersetzung der Textstelle!

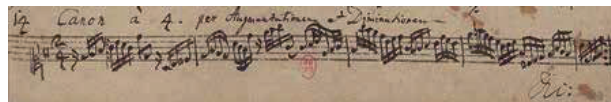
4. Mit der Vorschrift „à 4 per Augmentationem et Diminutionem“ sind die beiden Ausführungsmöglichkeiten des vierstimmigen Satzes gemeint und ist die Reihenfolge der vier Kanoneinsätze festgelegt.



Bei der ersten Version beginnt die notierte Stimme. Nacheinander setzen, abwechselnd rectus- und inversus-Form, die jeweiligen Vergrößerungen ein. Achtel statt Sechzehntel, Viertel statt Achtel, zuletzt die Urgestalt des Soggetto in Halben als cantus firmus (der Erste als Letzter!). Das erinnert an die Schluss-Quadrupelfuge des großen Schwesterwerks. Dort sind es vier verschiedene Themen, die dem Satz zugrunde liegen, und von denen als letztes das Grundthema wieder erscheinen sollte, mit dem das Werk seinen Anfang nahm. Hier folgen vier verschiedene Wertgrößen des „Fundaments“ aufeinander, mit der achttönen Grundform am Schluss: beidemal Enthüllung, Offenbarung, „et iterum venturus est“ – übertragen das eine Mal (Contrapunctus 14) in eine überdimensionale vierthemige Schlussfuge, das andere Mal (Canon 14) in einen äußerst kunstvollen abschließenden vierstimmigen kanonischen Satz.

Bei der sich unmittelbar anschließenden zweiten Fassung verläuft der Weg umgekehrt: breit vorgetragen beginnt das „Fundament“, gefolgt von den anderen Stimmen, ein ums andere Mal „per Diminutionem“ einsetzend. Bach verlangt unmissverständlich Vierstimmigkeit („à 4“). Allein deshalb schon sind Reinhard Böß' Lösungsversuche mit einer nochmaligen Diminution der Wertgrößen gegenstandslos!²⁵

Unter dem letzten der Kanons hat Bach vermerkt „&c.“ Das Kürzel bedeutet: „et cetera“, „und so weiter“. Wahrscheinlich ist es ja so, wie Christoph Wolff die Abbeviatur versteht: sie deutet „auf die Einsicht des Komponisten hin, dass sich die Kanonarbeit mit diesem Soggetto ad infinitum fortsetzen ließe, dass das... gestaltete Material in den 14 angehängten Kanons... keineswegs auszuschöpfen ist.“²⁶



Böß gar entdeckt in dem Fettfleck hinter dem „et cetera“ eine Coda und kommt auf eine von Bach intendierte Folge von insgesamt 269 Kanonsätzen!²⁷

Und wenn man dagegen den ominösen Vermerk schlicht als Aufforderung verstünde, den 14. Canon sich als „ad infinitum“ wiederholt vorzustellen, was schließlich dem Bild vom „Strom des unendlichen Wassers“ entsprechen würde und in jedem Fall weniger abstrus wäre, als die Annahme einer Coda mit 269 Canonversionen?

Zu den Kanons 1 bis 7

Ähnlich wie die Contrapuncte 1–7 der *Kunst der Fuge* sind die Kanons 1–7 auf zwei Gruppen 4 + 3 verteilt. Bei den Canones 1 bis 4 werden die achttönigen Fundamental-Noten ausschließlich mit sich selbst kontrapunktisiert. In den Nummern 5 bis 7 tritt jeweils eine neue Kontrapunktstimme hinzu, wobei die chromatische mittlere der Dreiergruppe von zwei einander ähnlich angelegten diatonischen Stimmverläufen gerahmt wird.

Anders als in der *Kunst der Fuge*, wo in den Contrapuncten 1–7 durchweg das „König-David“-Grundthema durchgeführt wird,²⁸ ist das 8tönige „einerley Thema“ (Forkel) der Kanons **neutestamentlich** ausgerichtet, auf die frohe Botschaft der „guten neuen Mär“ bezogen. Wenn es zutrifft – und alles spricht dafür –, dass Bach in den Kanons 8–14 bestimmte neutesta-

mentliche Bibelstellen verrätselt hat, dann darf man das gleichermaßen für die erste Hälfte des Kanonzyklus erwarten, genauer: dann lässt sich voraussagen, dass auch die Kanons 1–7 sich auf Textstellen des Neuen Testaments beziehen. Aber auf welche?

Vielleicht würde Bach seine bibelfesten Rätselfreunde mit der folgenden Frage der Lösung ein Stück näher bringen: „Welchen Versen welchen Kapitels welches Evangelisten habe ich die Canones 1–7 zugeordnet?“

Antwort: Es ist der Beginn des Johannes-Prologs. Im ganzen Neuen Testament findet sich auch nicht annähernd ein Kapitel, auf dessen Verse die Kanons 1–7 so passgenau zugeschnitten sind.

Bedarf es da noch einer Bestätigung? Nun, hier ist sie: Die Verse 1, 2, 11, 12 münden in den Kernsatz **„Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns“**. Was bedeutet das anderes als „et incarnatus est“? Das heißt: der Canon Nr. 8 ist jetzt auch mit dem Vers 14 – ja, es ist tatsächlich Vers 14 – aus dem Johannes-Prolog zu überschreiben. Damit war Bach der nahtlose Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte des Kanonzyklus so gut wie vorgegeben. Und nicht zuletzt ist der Brückenschlag hin zum zentralen 11. Canon nicht zu übersehen. Das dreigliedrige: „Er kam in sein Eigentum; und die Seinen nahmen ihn nicht auf“ (Vers 11! – ob Bach das auch registriert und als willkommene Fügung verstanden hat?) „Wie viele ihn aber aufnahmen, denen gab er Macht, Gottes Kinder zu werden“ (Vers 12) findet sich in den drei Wörtern des von Bach im Stammbuch zugefügten „Symbolum“: „Christus crucigeros coronabit“ auf die denkbar kürzeste Formel gebracht.

Nachwort

Am Schluss will ich die mehrfach angeklungene Frage noch einmal aufgreifen: Zu welchem Zweck und für wen eigentlich hat Bach die „Verschiedenen Canones“ verfasst und in der vorliegenden Reinschrift hinterlassen?

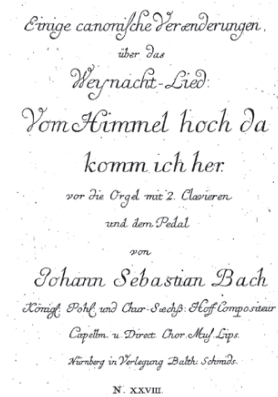
Es ist geäußert worden, er habe über einen gewissen Vorrat an kanonischen Kabinettstückchen für Widmungen und gelegentliche Stammbucheinträge verfügen wollen. Die beiden auf uns gekommenen Beispiele, der Stammbuchkanon für J. G. Fulde und der Canon, den Bach auf dem Hausmann-Porträt in der Hand hält und von dem sich zwei an die Mitglieder der Mizlerschen Sozietät verteilte Exemplare erhalten haben, scheinen jene Annahme zu bestätigen. Gut möglich auch, dass Bach hier und da weiteren Gebrauch von seinem Rätsel-

Fundus gemacht, die anderen Stücke sogar ebenfalls mit dem dazugehörigen „Symbolum“ versehen hat, dass diese Blätter aber verloren gegangen sind.

Die monothematische zyklische Anlage, dazu die säuberlich geschriebene und wohldisponierte Präsentation weisen jedoch über eine solche Bestimmung hinaus. Das kalligraphische Erscheinungsbild und vor allem die ausdrückliche Autorenangabe „von J. S. Bach“ lassen eher an eine Druckvorlage denken. Doch wem sollte mit einem derartigen Einzeldruck gedient sein? Dem würde auch widersprechen, dass das Blatt nur im Kontext zu dem Variationenwerk – „vorheriger Arie“ – seinen Sinn erhält. Und ob das auf die Stückzahl 14 bezogene Resümee Christoph Wolffs – „Bach signierte auf eigene Weise sein Handexemplar desjenigen Werkes, das den krönenden Abschluss seiner großen Clavier-Übung-Serie bildete“³⁰ – wirklich zutrifft, erscheint zweifelhaft, denn warum hätte der Komponist dann zusätzlich seinen Namen als Verfasser angeben sollen?

Dass Bach allerdings sein kanonisches Rätselwerk tatsächlich „auf eigene Weise“ signiert haben könnte, muss man sich fragen, sobald man einmal die Wörter der so ausnehmend barocken, betont übergenau gedrechselten Überschrift zählt: es sind 14 – nicht mehr und nicht weniger! Soll man das kurzerhand als kuriosen Zufall abtun?

Dass Bach, wenn es ihm darauf ankam, sehr wohl auch die Anzahl der Wörter gezählt hat, zeigt das Titelblatt der 1747 als 14. Mitglied der Mizlerschen Sozietät überreichten und in Druck gegebenen Variationen über „Vom Himmel hoch“. Man muss das auch graphisch in 2x7 unterteilte originale Druckbild vor sich haben:



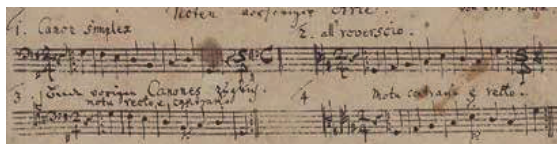
An diesem Beispiel lässt sich gut nachvollziehen, wie der Tüftler Bach vorgegangen ist. Als Titel hätte etwa „Canonische Veränderungen über den Choral Vom Himmel hoch“ vollauf genügt. Es sollten jedoch, in Anbetracht von Bachs Beitritt zu Mizlers „Sozietät“ als 14. Mitglied im Jahr 1747 für die aus diesem Anlass einzureichende „wissenschaftliche Jahresgabe“ nach Bachs Willen offenbar unbedingt 14 Wörter sein.

Die zweite Hälfte davon lag mit der vollständigen ersten Textzeile des Chorals bereits vor. Für die erste Hälfte mussten nochmals 7 Wörter her. Bach zählt, probiert und gibt sich endlich mit dem nun immerhin beachtlichen 14gliedrigen Bandwurm: Einige canonische Veraenderungen über das Weynachts-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her zufrieden. Wie mögen Mizler und die anderen Mitglieder der Sozietät über den gelungenen Streich ihres wunderlichen Leipziger Geheimniskrämers geschmunzelt haben!

Vielleicht lässt sich für den oben angesprochenen widersprüchlichen Befund folgende Lösung in Betracht ziehen: Die sorgfältigen Korrekturen (zum größten Teil mit roter Tinte) und Ausbesserungen in seinem Handexemplar der Goldberg-Variationen könnten darauf hinweisen, dass Bach an eine zweite Auflage gedacht und für den korrigierten Nachdruck den Kanonzyklus als Anhang vorgesehen hat. Diese Seite hätte dann gleichzeitig den Besitzern der früheren Ausgabe als Separatdruck angeboten werden können. Dem für seinen zierlichen Notenstich bekannten Nürnberger Verleger Balthasar Schmid wäre es ein leichtes gewesen, Bachs Vorlage prima vista seitenverkehrt auf die Kupferplatte zu übertragen – anders, als es die Leipziger Kollegen mit dem umständlicheren Abklatschverfahren gewohnt waren. (Vgl. dazu Wolfgang Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in J. S. Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, 21986, S. 10.) Möglicherweise trug der 1749 erfolgte Tod Schmidts dazu bei, dass die um die Kanons ergänzte Auflage der Clavierübung unterblieb.

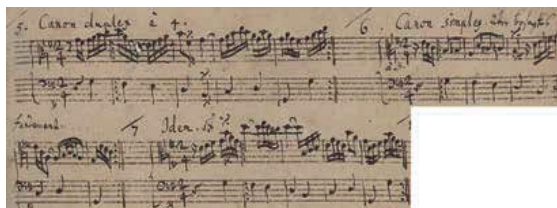
Bleibt die viel schwierigere Frage, wieweit Bach es selbst den theologisch versierten Rätselfreunden zutrauen konnte, die den Kanons innewohnenden neutestamentlichen Berührungspunkte aufzudecken – und ob er das überhaupt wollte.

Da es sich nun einmal um Rätselkanons handelt, deren satztechnische Lösung Bach von entsprechend gebildeten „Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit“ erwartete, liegt es nahe, dass er das gleiche auch bei der semantischen Kehrseite im Sinn hatte. Ob er dabei das Vermögen seiner Probanden



Im Anfang war das Wort,
und Gott war das Wort.

und das Wort war bei Gott,
Dasselbe war im Anfang bei Gott.



Er kam in sein Eigentum;

und die Seinen nahmen ihn nicht auf.²⁹

Wie viele ihn aber aufnahmen, denen gab er Macht, Gottes Kinder zu werden.

überschätzte, ob er mit seiner Einschätzung richtig lag, ob er möglicherweise vorhatte, mit einem verbalen Wink – wie knapp, wie ausführlich, wie umständlich verklausuliert auch immer – den zugrundeliegenden „Fahrplan“ anzudeuten, oder ob ihm das alles gleichgültig war und er das 14teilige Rätselwerk als eine Art nur sich selbst verordnetes musikalisch-geistliches Exerzitium betrachtete, das lässt sich schwer sagen.

Wie dem auch sei: Erst recht, wenn der von ihm eingeschriebene theologische Gehalt – ähnlich wie die eigenhändigen Randbemerkungen und Anstreichungen in seiner Calov-Bibel – sich nicht unbedingt an Außenstehende richtet, erlaubt das, zumal im aufgezeigten breitgefächerten Kontext der letzten Schaffensjahre, einen Blick in Bachs Innerstes, gibt etwas von seiner für ihn selbstverständlichen, zutiefst existentiell verwurzelten Glaubenshaltung preis und wirft ein Licht auf seine um diese Zeit noch gänzlich christlich-kirchlich geprägte Lebenswelt.

Die 14 Canons BWV 1087

hat Bach auf einem einzigen Blatt Papier notiert, dem die hier verwendeten Faksimile-Ausschnitte entnommen sind. Aus Platzgründen konnten wir nicht die ganze Seite abdrucken. Man findet sie mühelos im Internet mit dem Suchbegriff „imslp BWV 1087“.

Anmerkungen

- 1 BWV 1087: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel, Basel, Serie V, Band 2; Kritischer Bericht: Christoph Wolff, 1981, S. 119f.
- 2 Das Gemälde, das heute im Leipziger Alten Rathaus hängt, entstand 1746, wahrscheinlich anlässlich Bachs Aufnahme in die Mizlersche „Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften“. Infolge mehrfacher Übermalungen und Restaurierungen sind vor allem die Gesichtszüge entstellte – im Gegensatz zu dem Seitenstück von 1748, einer Wiederholung des Bildes von 1746 durch Haußmann (heute im Besitz von William S. Scheide, Princeton-Library). Man geht inzwischen davon aus, daß die Replik von 1748 den ursprünglichen Zustand des Originals von 1746 wiedergibt. – Siehe u.a. Hans Raupach, Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach, München 1983. Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach, Frankfurt am Main 2000, S. 425.
- 3 Bach-Dokumente, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Kassel/Leipzig 1963), Nr. 174.
- 4 Wolfgang Wiemer, Die Kunst der Fuge – Bachs Credo, Weimar 2018.
- 5 Johann Sebastian Bach, Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“, Leipzig 1975/1984. Im Folgenden werde ich mich an die hier vorgelegten Auflösungen halten und andere Lösungsmöglichkeiten (u. a. von Smend, Böß) unberücksichtigt lassen.
- 6 Vgl. Wiemer wie Anm. 4, S. 53.
- 7 Ebenda, S. 35 f.
- 8 Siehe u.a. Arnold Werner-Jensen Johann Sebastian Bach / Goldberg-Variationen, Kassel etc. 2013, S. 47.
- 9 In Zeitschrift *The Diapason*, Bd. 85, 1994, S. 11. Auch Chr. Wolff hat im Vorwort zur Erstausgabe auf die Verwandtschaft des *Sogetto* von BWV 1087 mit den vier Melodiezeilen des Chorals „Vom Himmel hoch“ verwiesen.
- 10 C. P. E. Bach: „Reprises-Sonaten“.
- 11 Präsentation und Texte: Jörg Hansen.
- 12 Chr. Wolff „korrigiert“ stillschweigend und setzt den fehlenden Taktstrich: Erstausgabe S. 10 u. 16.
- 13 J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, 1739. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. Basel 1954, S. 395.
- 14 Bach besaß Luthers Tischreden und die meisten seiner Schriften. Fraglos war ihm diese oft zitierte Stelle vertraut.
- 15 Wie Anm. 3, S. 174.
- 16 Wie Anm. 4, S. 18.
- 17 Dazu viele Informationen im Internet.
- 18 Man muss dem Umstand, dass der Kanonfassung von Nr. 13 auf dem Haußmann-Gemälde wie auf dem Separatdruck C vorgezeichnet ist, wohl keine Bedeutung beimessen. Dasselbe gilt für die Stammbuch-Version von Kanon Nr. 11: dort C-Taktangabe statt 2/4.
- 19 „Heureka“ (altgriechisch) = „Ich hab's gefunden!“. So rief Archimedes (gest. 212 v. Chr.) aus, als er das nach ihm benannte „Archimedische Gesetz“ der Wasserverdrängung entdeckt hatte. Natürlich kann man allenthalben lesen, Bach habe in der Mittelstimme des 13. Kanons ein Fugenthema aus Fuxens „Gradus ad Parnassum“ und sein eigenes aus der E-Dur-Fuge im WTK II zitiert. Das braucht der Entdeckerfreude des Rätselfreundes keinen Abbruch tun, zumal die Verwendung dieser Tonfolge, anders als dort, hier einen plausiblen Sinn erhält.
- 20 F. Smend, Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Noteninschrift und ihre Deutung (1950), in: Friedrich Smend, Bach-Studien, hrsg. von Chr. Wolff, Kassel 1969, S. 193.
- 21 H. H. Eggebrecht, Bach – wer ist das?, München/Mainz 1992, S. 118f.
- 22 Vgl. Wiemer, wie Anm. 4, S. 114-115.
- 23 Siehe J. G. Walther, wie Anm. 10, S. 398: „Mensura (lat.) der Takt – oder vielmehr die Ausmessung der Noten und Pausen.“
- 24 Chr. Wolff ignoriert das in der Erstausgabe und gibt das Beispiel mit C-Taktangabe wieder, S. 11 u. 18; ebenso in NBA.
- 25 Reinhard Böß, Verschiedene Canones... von Johann Sebastian Bach (BWV 1087), hrsg. von Reinhard Böß, edition text & kritik (Berlin) 1996.
- 26 Chr. Wolff, wie Anm. 5, S. 4.
- 27 Böß, wie Anm. 25.
- 28 Dazu ausführlich Wiemer, wie Anm. 4, S. 11-17.
- 29 Die Tonfolge b-a-c-h ist nicht zu übersehen. Als Namenssymbol für Bach macht sie in diesem Kanon keinen Sinn, wohl aber als Zeichen für das christliche Kreuz bzw. den gekreuzigten Christus. In meiner Arbeit über die „Kunst der Fuge“ (vgl. Anm. 4) habe ich aufgezeigt, dass Bach die Viertonfolge primär als Chiffre für den Gekreuzigten versteht und sich selbst dahinter als den, dem das Erlösungswerk gilt. Nichts anderes meint der Vers „und die Seinen nahmen ihn nicht auf“ und die das Kreuz beschwörende Oberstimme des Kanons 6. Im Nachhinein lässt sich das als Bestätigung dafür nehmen, dass es mit der Annahme, Bach habe das b-a-c-h zuvörderst als Symbol für den Gekreuzigten verstanden, seine Richtigkeit hat.
- 30 Chr. Wolff, wie Anm. 5, S. 4.