



Hermeneutik zu Bach

Forschung und Forschungsergebnisse von Christoph Bossert

Feature 7

Der Weg der Hermeneutik als Weg des Aufklärens –
10 Beispiele für den „*Schritt darüber hinaus*“

Hermeneutik-Lehrvideo
in 12 Features
mit
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert
an der Klais-Orgel (2016) im Großen Saal der
Hochschule für Musik Würzburg

Eine Produktion des Drittmittelprojektes *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst* (DVVLIO) an der Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024.

Das Projekt wird von der Stiftung *Innovation in der Hochschullehre* gefördert.

Projektziel: Aufbau einer digitalen Orgel-Lehrbibliothek

©Christoph Bossert 2024

Inhaltsverzeichnis

Feature 1

Einleitende Gedanken
Pièce d'Orgue BWV 572

Feature 2

Die Frage nach der Autorschaft: Stammen die Bach zugeschriebenen 36 Choräle der Neumeister-Sammlung tatsächlich von Bach?
Antwortansatz: *Das Wohltemperirte Clavier* I, Praeludium B-Dur BWV 866 und das Choralvorspiel Nr. 32 *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117 der 36 Choräle

Feature 3

Indizien für eine symmetrische Konstruktion der 36 Choräle – Indiz 1
Nr. 1 *Der Tag, der ist so freudenreich* BWV 719
Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben* BWV 1111
Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099
Nr. 36 *Christ, der du bist der helle Tag* 1120

Feature 4

Die symmetrische Konstruktion der 36 Choräle – Indiz 2

Feature 5

Übergang von Ende zu Neubeginn -- Anfang und Ende eines Stückes – Indizien 3-4
Indiz 3 (a): Die Choräle Nr. 1, 2 und 34
Indiz 3 (b): Die Choräle Nr. 3, 35 und 36
Indiz 4: Die Choräle Nr. 4 und Nr. 33
Conclusio und Begriffsdefinitionen

Feature 6

Mein Begriff 'Werkeinheit' am Beispiel *Das Wohltemperirte Clavier* I, Fuga a-Moll und deren 118ten Takthälfte im Verlauf des 22ten Themenauftritts als eine *große Herausforderung*

Feature 7

Der Weg der Hermeneutik als Weg des Aufklärens – 10 Beispiele für den „*Schritt darüber hinaus*“

Feature 8

Musikalische Wahrnehmung: Was Zahlen *erzählen* können

Feature 9

Das biblische Fundament: Psalm 119 als Akrostichon der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets

Feature 10

Persönliche Zahlen

Feature 11

Weitere Erörterung zu Zahlen -- die biblische Zahl 153 im Vergleich zu $351 = \sum_{n=1}^{26} = 1+2+n+26$;
26 als Zahlenwert des Tetragrammaton JHWH

Feature 12

Identische numerische Befunde im Vergleich von WK I und *Kunst der Fuge*


(2) Johann Caspar Ferdinand Fischer, der ja das Vorgängerwerk zum *Wohltemperirten Clavier* mit dem Titel *Ariadne Musica* schrieb, zitiert in der Fuga cis-Moll seines Werkes Frescobaldi's Rätsel-Ricercar, das ich im vorangegangenen Feature 6 kurz angespielt habe. Fischer beweist außerdem anhand der Synopse der Anfänge von Praeludium C-Dur und Praeludium cis-Moll, warum er die Tonart cis-Moll zwingend benötigt und nicht einfach sein Stück in d-Moll schreiben könnte. Dieses möchte ich kurz ausführen.


(a) Wir hören zunächst den Beginn der Fuga hat cis-Moll als Referenz zu Frescobaldi's Rätsel-Ricercar. Fischer nimmt den Beginn dieses Ricercars von Frescobaldi auf und vertauscht dabei Dux und Comes:

NB 1, Fischer:  gegenüber dem Ricercar von Frescobaldi:



NB 2, Frescobaldi 

(b) Nun spreche ich von einer Synopse zwischen Praeludium C-Dur und cis-Moll. Damit meine ich Folgendes:

NB 3:  Soweit der Beginn von Praeludium C-Dur.

NB 4:  der Beginn von Praeludium cis-Moll.

Nun sage ich: Hier beweist Fischer, warum er die Tonart cis-Moll braucht. Was meine ich damit?

Halten wir beide Beispiele gegeneinander:  (Pr C) und  (Pr cis).

Am Ende dieser kleinen musikalischen Äußerung in Praeludium cis-Moll steht eine verminderte Quart *e'-his*, aber in Synopse mit dem Praeludium C-Dur ist diese verminderte Quart zugleich die große Terz *c'-e'*. Somit fallen *c'-e'* und *his-e'* in Eins zusammen. Dadurch, dass die beiden aufeinanderfolgenden Praeludien C-Dur und cis-Moll dieselben Tasten berühren und doch ganz Unterschiedliches meinen – eine verminderte Quart gegenüber der *tertia maior* –, weist Fischer der Tonart cis-Moll den Ort der *Passio Jesu* zu. Am Symbolum *c-e* vs. *e-his* erweist sich die Tonart cis-Moll als eine Notwendigkeit: Wesensmäßig sind *c-e* und *e-his* diametral verschieden und doch spielt man die gleichen Tasten. Nun sage ich: Dieses Spiel kann Fischer nur durch die Tonart C-Dur im Vergleich zu cis-Moll leisten; würde er C-Dur und d-Moll einander gegenüber setzen, wäre diese Identität der gleichen Tasten und doch als große Terz versus der verminderten Quart ja nicht

möglich. Die hermeneutisch-theologische Aussage ist, dass dies ein theologisches Symbol um *Perfectio* und *Imperfectio* im Sinne der Auferstehung Jesu und dessen Kreuzestod meint. Die Tonart cis-Moll überhaupt zu fordern, ist dann der „*Schritt darüber hinaus*“, verbunden mit dem Gedanken über Tod und Auferstehung Jesu als dem theologisch-existenziellen *Schritt darüber hinaus*.

(3) Die Spiegelung eines musikalischen Textes ist ebenfalls ein „*Schritt darüber hinaus*“. Hierfür steht bei Buxtehude die Verknüpfung von *Contrapunctus* und *Evolutio* in seiner Komposition über das Lied *Mit Fried und Freud fahr ich dahin*, behandelt in Feature 12 der „*Hermeneutik vor Bach*“¹

(4) Auf dem einzigen authentischen Bach-Portrait, nämlich dem 1747 von Elias Haußmann gemalten Bildnis, präsentiert Bach dem Betrachter den *Canon triplex a sei voci*, also für sechs Stimmen.



Optisch sieht der Betrachter aber nur drei Stimmen im Bildnis, die anderen drei erklingen in Umkehrung, doch diese sind nicht Teil des Gemäldes. Die Überschrift *a sei voci* verweist auf *Rectus* und *Inversus*, sichtbar ist aber nur der *Rectus* und ist auch hier die Metapher für ‘*darüber hinaus*’.

(5) Zumindest in der deutschen Kultur wird jeder den Liedvers von Matthias Claudius aus dem schönen Abendlied *Der Mond ist aufgegangen* kennen, den ich nun zitieren möchte:

Seht ihr den Mond dort stehen,
er ist nur halb zu sehen
und ist doch rund und schön!
So sind gar manche Sachen,
die wir getrost belachen,
weil unsr'e Augen sie nicht sehen.

1 Siehe dazu Bachs Spiegelfugen Cp 12 a, b und 13 a, b der *Kunst der Fuge* sowie Bosserts Aussagen zu „Stück 14 Contrap.“

Der „*Schritt darüber hinaus*“ setzt sich nun in der Konzeption der *ClavierÜbung* weiter fort: Auch *ClavierÜbung* II ist so angelegt, dass sie parallel zu *ClavierÜbung* I einen Tritonus setzt:



; wie gehört, ist die Auflösung F-Dur. Die Tonartenfolge in *ClavierÜbung* II ist

F-Dur mit zweitem Satz in d-Moll und der Französischen Ouvertüre in h-Moll.

Jetzt kommt es zu einem Extrem des „*Schrittes darüber hinaus*“. Wir würden ja jetzt eigentlich



erwarten können und dann C-Dur. Aber *ClavierÜbung* III beginnt nicht in

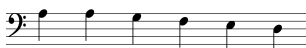
C-Dur, sondern in Es-Dur. Auf diese Folge erklingt .

Welche Rolle spielt darin der Ton *h*? Rückblickend aus der Perspektive der Tonart Es-Dur, mit dem *ClavierÜbung* III als Verherrlichung der göttlichen Trinität beginnt, wird der vormalige Grundton *h*, solange er sich auch über 1062 Takte in Bachs längstem Klavierwerk nunmehr ausgedehnt hat, umgedeutet in *ces*. Aus der Perspektive von Es-Dur wird *h* zu *ces*. Die Französische Ouvertüre h-Moll ist anhand der Form eigentlich eine Verherrlichung des höfischen Prunk-Status zu Versailles und Ludwig XIV. als absolutistischem Herrscher (*l'état c'est moi*). Nun aber wird der, der dort thront, gleichsam in seine Schranken verwiesen, indem der Grundton der Französischen Ouvertüre h-Moll rückblickend und in Relation zum Dreiklang *es-g-b* zu einem *ces* wird: *Ces* hat den Zahlenwert 26 und entspricht dem hebräischen Zahlenwert für JHWH. Nirgendwo anders in *ClavierÜbung* III erklingt dieses ‚*ces*‘ deutlicher als dort, wo das Leiden Jesu ausgedrückt wird, nämlich in Takt 123 – 128 des Praeludium Es-Dur BWV 552. Ein weiteres Mal erklingt es zum Wort ‚*eleison*‘ im Schluss von Stück 4.²

NB 7:


2 Den Ton *ces* verortet Bach noch einmal sehr dezidiert in *Variatio* 25 (Satz 26) der *ClavierÜbung* IV (Goldberg-Variationen). Dies geschieht in Abschnitt 2 dieser Variation. In 29 der 32 Teile der Goldberg-Variationen lässt Bach in diesem Abschnitt e-Moll erklingen; in *Variatio* 15 und 21 erklingt hier Es-Dur und in *Variatio* 25 als Satz 26 es-Moll mit Ton *ces* als *Exclamatio*.


So viel also zum „*Schritt darüber hinaus*“ im Sinne einer Methodik, welche immer die im Moment getroffene Aussage durch einen nächsten *Schritt darüber hinaus* zu überhöhen und zu transformieren sucht.

(8) Die Grundtonfolge der Sechs Englischen Suiten BWV 806-811 von Bach lautet folgendermaßen:  (A-dur, a-Moll, g-Moll, F-Dur, e-Moll, d-Moll). Und es ist


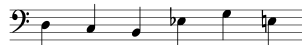
sicherlich eine legitime Assoziation, hierin die Melodie zu  zu erkennen.
Je - su mei - ne Freu - de


Wenn wir die Englischen und Französischen Suiten zusammen denken, dann dürften die Englischen den Anfang machen und die Französischen einen zweiten Teil bilden, denn die Französischen Suiten beginnen mit Grundton *d* der Tonart d-Moll, gefolgt von c-Moll und h-Moll. Nun wird mit Blick auf den „*Schritt darüber hinaus*“ deutlich:

Diese Formulierung , die den Quintraum ausfüllt, wird *noch darüber hinaus*

nach unten durch  weitergeführt; es ergibt sich also eine absteigende Linie gewaltiger

Dimension, da hierin eine Katabasis von insgesamt $6 + 3 = 9$ Suiten beinhaltet ist. Nun aber kommt es zum eigentlichen „*Schritt darüber hinaus*“: Es erstaunt nämlich in höchstem Maße, dass die nun folgenden Suiten die Grundtöne *es*, *g* und *e*, bzw. die Tonarten Es-Dur, G-Dur und E-Dur haben. Also wird aus der Abfolge, die das Lied *Jesu, meine Freude* assoziieren lässt, zunächst eine

Verlängerung der Katabasis durch *d*, *c* und *h*, um dann durch  weitergeführt zu werden. Dabei wird nun die Analogie zum eben im letzten Beispiel genannten Prozess der *ClavierÜbung* I nach II sowie der *ClavierÜbung* II nach III ersichtlich, denn es wird die Tonfolge  als Schritt von h-Moll nach Es-Dur vergleichbar.

Wenn wir dann in der *ClavierÜbung* — als Vergleichsebene zu dem Prozess der Englischen und Französischen Suiten — weiter blicken und dabei über das Praeludium Es-Dur hinausschauen, endet das Kyrie in seinen großen Bearbeitungen in G-Dur und in seinen Manualiter-Bearbeitungen in E-Dur. So schlägt die Tonfolge  von *ClavierÜbung* II und III folgenden Weg ein:

- Langsamer Satz des Italienischen Konzertes aus *ClavierÜbung* II in d-Moll
- Französische Ouvertüre aus *ClavierÜbung* II in h-Moll
- Beginn der *ClavierÜbung* III in Es-Dur
- Endungen der Stücke 1-7 der *ClavierÜbung* III in Es-Dur, G-Dur und E-Dur.

Eines ist noch auffällig. Die *ClavierÜbung* I-IV setzt Ouvertüren-Stücke immer zu Beginn von etwas Zweitem. Wenn wir die Tonarten dieser insgesamt sechs Ouvertüren betrachten, so ergibt sich


anhand von *ClavierÜbung* I, Partita 2 und deren Sinfonia in c-Moll im Ouvvertüren-Stil, die erste Ebene. Dann wird jede zweite Hälfte von *ClavierÜbung* I, II, III und IV durch eine Ouvvertüre als Beginn der zweiten Hälfte eröffnet:

- Ouvvertüre D-Dur in *ClavierÜbung* I
- Ouvvertüre h-Moll in *ClavierÜbung* II
- *Wir glauben all an einen Gott* in e-Moll in *ClavierÜbung* III
- dann *ClavierÜbung* IV (Goldberg-Variationen) in G-Dur.

Somit haben wir jetzt folgende Tonarten vor uns: c-Moll, D-Dur, h-Moll, e-Moll und G-Dur:

Die größte aller Ouvvertüren ergibt sich als Ebene III anhand des Praeludium Es-Dur der *ClavierÜbung* III. Nach *ClavierÜbung* I und II folgen *ClavierÜbung* III und IV als Eröffnung des zweiten Großteils der *ClavierÜbung* I-IV. Die Eröffnung ist Praeludium Es-Dur in Anklang an den französischen Ouvvertüren-Duktus. Wir haben also anhand der sechs Ouvvertürenstücke



die Tonarten c-Moll, D-Dur, h-Moll, e-Moll, G-Dur, Es-Dur und in anderer Reihenfolge erleben wir in den Französischen Suiten die Tonartenfolge .

Alle sechs Ouvvertüren-Stücke von *ClavierÜbung* I-IV sind in ihren Grundtönen identisch mit den Grundtönen der Sechs Französischen Suiten. Ouvvertüre bedeutet „Französische Ouvvertüre“ und Bach nennt seine Suiten „Französische Suiten“.

(9) Der „*Schritt darüber hinaus*“ — eine neunte Ebene. In der Theologie bedeutet der „*Schritt darüber hinaus*“ Alles, denn ER, und nur ER, vermag den menschlichen Geist über das Sichtbare und rein Faktische hinauszuführen. Genau hier setzt der Gedanke der Unterscheidung zwischen Himmel und Erde oder Gott und Mensch an.

(10) Ich knüpfe an die Französische Ouvvertüre h-Moll an, die sich rückblickend aus der Perspektive des nachfolgenden Praeludium Es-Dur gleichsam als eine Französische Ouvvertüre in *ces-Moll* darstellt und ich beobachte, dass in genau diesem Werk der *Passepied II* die Tonart H-Dur aufweist.



Dazu gehört die Beobachtung, dass die gesamte *ClavierÜbung* I-IV sehr streng den Gebrauch der Tonarten reglementiert, da nichts über die Anzahl von drei Vorzeichen als drei Kreuz- oder drei b-Vorzeichen hinausgeht. Allein dieser *Passepied II* der Französischen Ouvvertüre h-Moll geht durch die Tonart H-Dur *darüber hinaus*. Und genau dieser Satz vermittelt zu Bachs Motettenschaffen, nämlich zum Terzett *So aber Christus in euch ist* aus der Motette *Jesu meine Freude* BWV 227.

NB 9, Terzett:

So a - ber Chri - stus in__ euch ist.

So a - ber Chri - stus in__ euch ist.

Die fünf Kreuz-Vorzeichen des *Passepied II* in H-Dur wären dann wiederum ein Symbol des *Schrittes über die Drei-Zahl hinaus*. Anhand des Textes *So aber Christus in euch ist* gelange ich in Synopse mit der singulären Setzung von fünf Kreuz-Vorzeichen zum Symbol der *fünf Wunden Jesu*. Wenn nun auf diese Weise das Terzett *So aber Christus in euch ist* gleichsam Teil der Französischen Ouvertüre h-Moll ist, wobei aber in Wirklichkeit die Tonart der Französischen Ouvertüre h-Moll im Kontext des Praeludium Es-Dur zur Tonart *ces-Moll* wird.

Was heißt dies dann für den „*Schritt darüber hinaus*“?

Meine Antwort lautet: Hier kommt es zu einer semantischen Aufladung im Sinne eines Bezeugens, dass Christus der wahre König ist. Und diese Aussage über das wahre Königtum wird dann zum „*Schritt darüber hinaus*“.

Nun möchte ich diesen 10 Beispielen aus methodischen Gründen einen Punkt 11 folgen lassen:

(11) Man möge sich bitte einmal die Frage vor Augen führen, wie es einem Menschen gelingen könnte, das Wort *Invisibilium* — Unsichtbarkeit zu komponieren.

Siehe dazu Christoph Bosserts Arikel "*Invisibilium - Der Schritt darüber hinaus*" unter dem Button "*Vom Grundsatz her*", den Sie auf der Startseite finden.

Zusammenfassung der 11 Punkte zum „Schritt darüber hinaus“:

1. Lösung des der Organistenwelt durch Frescobaldi gegebenen Rätsels der *Messa della Madonna* aus den *Fiori musicali*
2. Gedankliches Ermessen des Paradoxons c – e vs. e – his bei J. C. F. Fischer
3. Spiegelung [*Evolutio*] eines gesamten Stückes
4. Bachs *Canon triplex* mit notierten 3 Stimmen und der Bezeichnung „*a sei voci*“
5. Die Aussage „Seht ihr den Mond dort stehen? Er ist nur halb zu sehen“
6. Die Gigue und ein Satz nach der Gigue
7. Die Grundtonfolge der *ClavierÜbung* I bedarf der Weiterführung durch *ClavierÜbung* II ; Signatur *Auferwecken* als B-c-a-D-G-e // F; daraus:
Die Analogie B – e zu F – h in *ClavierÜbung* I und II, gefolgt von der Konfrontation e – F non h – C sed h – Es = ces – Es in *ClavierÜbung* III
8. Die Folge der Grundtöne / Tonarten in den Englischen [Engelischen] und den Französischen Suiten lauten A g F e d // d c h Es G E als Weg ,von d‘ nach E;
Für ,d‘ steht dann die Folge a-g-f-e-d, für den Weg nach E steht d-Es-E als d-,Dis‘-E.
Zum Vergleich:
 - a) In Bachs WK II zeigen die Fugen in D-Dur, dis-Moll und E-Dur jeweils in Takt 43 vergleichbare Eigenschaften – 43 ist der Zahlenwert des Wortes Credo.
Die symmetrischen Gegenstücke Praeludium g-Moll, As-Dur und a-Moll verweisen auf Aspekte der Ouvertüre.
 - b) Bachs *Kunst der Fuge* steht in d-Moll. Bei $2135 + 239 = 2374$ Takten fällt das exakte numerische Zentrum auf Cp 11, Takt 146 – 149. Dort findet sich der einzige Auftritt des Hauptsogetto, der in e-Moll erklingt. Dorthin führt die enharmonische Verwechslung von Ton es nach Leitton dis.
9. Der „Schritt darüber hinaus“ aus theologischer Sicht
10. In *ClavierÜbung* I bis IV geht unter den $41 + 14 + 27 + 31 = 113$ Stücken nur das Stück *Passepied II* anhand der Tonart H-Dur über die sonst nur maximal 3 Vorzeichen hinaus.
Daraus: $113 = 112 + 1$; 112 ist Zahlenwert für den Namen CHRISTUS.
11. Wie kann man das Wort *Invisibilium* komponieren?

Notenbeispiele (letzter Abruf: 04.12.2023)

- J. S. Bach: ClavierÜbung III, Praeludium Es-Dur BWV 552, NBA, *Serie IV, Bd. 4* (pp.1-15), hrsg. von Manfred Tessler, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1969. Plate BA 5033.
URL: <<https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d3/IMSLP865101-PMLP153042-bachNBAIV,4praeludiumproorganoplenoBWV552No.1.pdf>>
- J. S. Bach: Hohe Messe in h-Moll BWV 232
URL: <<https://tobis-notenarchiv.de/wp/bach-archiv/vokalwerke/messen/>>
- Elias Gottlob Haußmann (1685-1774): Bachbildnis mit Kanon: via Wikimedia Commons
URL: <https://www.jsbach.net/bass/elements/bach-hausmann.jpg>
Ausschnitt mit Vergrößerung des *Canon triplex* BWV 1076 auf dem Portrait von Hausmann. URL via Wikimedia Commons:
<https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Canon_BWV_1076.jpg>

Konzeption
Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert
Koordination
Thilo Frank
Kamera
Dr. Jürgen Schöpf
Ton und Schnitt
Alexander Hainz
Verschriftlichung und Notenbeispiele
Andrea Dubrauszky

Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung
in der Lehre der Internationalen Orgelkunst
DVVLIO

Drittmittelprojekt an der
Hochschule für Musik Würzburg
Gefördert durch die Stiftung
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre