

05 Todesstunde

Meinem einstigen Schüler und meinem Freund gewidmet –
in memoriam Samuel Kummer

Mein Nachruf auf Samuel Kummer

Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfassen (Martin Luther 1524)

Nun teilen heute am 24. April 2024 bereits die Medien die unfassliche Nachricht vom plötzlichen Tode von Samuel Kummer mit. Gestern Abend brach diese Nachricht noch ganz persönlich und völlig unwirklich über mich herein und wurde nach und nach traurige Gewissheit.

Samuel Kummer hat für mich an der Hochschule für Musik Würzburg im Sommersemester 2024 voller Energie eine Lehrstuhlvertretung zu 50 % übernommen. Zuletzt habe ich mit Samuel am vergangenen Freitag telefoniert, als er dabei war, sein (ehemaliges) Büro an der Frauenkirche Dresden zu räumen. Er berichtete mir tief betroffen davon. Heute, wenige Tage später, hätte um 10h sein Unterricht wieder beginnen sollen. Auf dem Weg nach Würzburg ist er im Dresdener Hauptbahnhof zusammengebrochen und verstorben.

Lieber Samuel, Du warst 15 Jahre alt, als Du mein Orgelschüler wurdest. Wie viele Stunden haben wir dabei verbracht?! Manchmal bist Du auch zusammen mit Deinem Bruder Joachim gekommen. Du hast mir bei Konzerten und Aufnahmen registriert – Videos zeigen Dich in diesen jungen Jahren – die Kirche hieß ‚Frauenkirche Esslingen‘. Dann machtest Du Deine Aufnahmeprüfung in Stuttgart. Wir blieben immer verbunden und dafür bin ich sehr dankbar!

Als Du Juror der ION im Orgelwettbewerb Nürnberg warst, gabst Du in der Frauenkirche Nürnberg ein Improvisationskonzert. Wer Dich damals hören durfte, wird dieses unvergleichliche Erlebnis immer im Gedächtnis bewahren. Und so durfte man Dich auch an vielen anderen Orten dieser Welt hören. 17 Jahre lang warst Du der Organist der wiedererstandenen Frauenkirche Dresden; nach der Zerstörung 1945 warst Du seit ihrer Wiedereinweihung 2005 ihr erster Organist!

Du warst ein Künstler von allererstem Rang, ein Meister der Improvisation. Das wird bleiben. Doch die Improvisationskunst lebt in der Gegenwart. Welch ein Verlust!

In den letzten Wochen hast Du Dich in Würzburg in Deine Unterrichtsarbeit mit unglaublicher Verve regelrecht hineingeworfen – und nun müssen wir über Dich in der Vergangenheit sprechen – wie unwirklich ist das!

Deiner Familie wünsche ich von Herzen Trost und Linderung ihres Schmerzes. Wer Dich gekannt hat, weiß, dass Du ein tiefgläubiger Mensch warst, der in liebevoller Weise mit seinen Mitmenschen umging. Du konntest staunen. Du konntest Dich in sehr authentischer Weise erstaunt zeigen und begeistert sein. Du konntest Dinge in ihrer Wahrheit erspüren und deshalb warst Du ein gänzlich uneitler Künstler. Ich bin so dankbar für die tiefe Freundschaft, die uns zeitlebens verbunden hat.

Dich umgibt nun ein Raum und ein Angesicht in neuem und unvergänglichem Licht!

Soweit dieser Nachruf auf Samuel Kummer, verfasst am Tag nach seinem Tode.

Gerne möchte ich heute, am Sonntag, 28. 4. 24 noch anfügen:

Lieber Samuel, Du warst so wissbegierig, die Neuigkeiten meiner Art der Orgellehre kennenzulernen. Nun siehst Du auf das alles, in dem Du solche Neuigkeiten nicht mehr mühsam in Dich aufnehmen musst! Während wir Irdischen tasten, suchen und nach Vergewisserung Ausschau halten, gilt nun für Dich in ganz neuer unmittelbarer Erfahrung:

*Denn bei dir ist die Quelle des Lebens
und in deinem Lichte sehen wir das Licht.
(Psalm 36, 10)*

Ich denke, dass der ganz junge Bach in seinen 36 Chorälen die Topoi ‚Quelle und Licht‘ wohl gleichsam als ‚Überschrift‘ und als ‚Conclusio‘ anhand der beiden letzten Stücke niederlegte:

Wie nach einer Wasserquelle (Choral 35)

Christ, der du bist der helle Tag (Choral 36)

Dazu ist dann Christus als die Radix in Relation gesetzt:

Der Tag, der ist so freudenreich (Choral 1)

Wir Christenleut han jetzund Freud (Choral 2)

Und tatsächlich ist es wohl so, dass in diesen 36 Chorälen das erste, zweite und drittletzte Stück die Pointierung von Tiefton G und den Weg dorthin gemeinsam haben, während andererseits das dritte, zweitletzte und letzte Stück durch a-cis-d und h-dis-e umgeben wird.

Alles Lebendige ist dem gerichteten Zeitpfeil unterworfen, der da heißt: Du musst sterben. Daher hören wir in *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms:

*Herr, lehre doch mich,
dass wir sterben müssen
und mein Leben ein Ziel hat
und ich davon muß.*

Daher konnte Max Reger sagen: *Wissen Sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht: Wenn ich einmal soll scheiden.*

Mendelssohn ist als Komponist – wie alle Großen seiner Zeit – ein feinsinniger Philosoph und Poet. So gibt er seiner Orgelsonate III über *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* eine Fragmentform, denn die Satzfolge lautet ‚schnell – langsam‘; es folgt kein dritter Satz und die Sonate bleibt somit, sofern man klassische Maßstäbe zugrunde legt, unerfüllt. Am Topos cis‘‘-h‘-gis‘-a‘ in Spiegelung zum Lichttopos a-h-d‘-cis‘ vs. c-d-f-e von Mozarts Jupitersymphonie wird deutlich, dass Mendelssohn in Satz 2 seiner dritten Sonate ein *Abendlied* intendiert, wobei Abend und Lebensabend metaphorisch unmittelbare Geschwister sind. Spekulation?

Zum Vergleich: Die Orgelsonate VI über *Vater unser im Himmelreich* kombiniert Choralpartita, Fuge und Epilog (‚FINALE‘). Der Epilog ist dem Satz 2 der Sonate III sehr ähnlich. In Sonate III ist die Tonartenfolge A-a-A – A, in Sonate VI d, d, D. Beginnt Satz 2 in Sonate III mit cis‘‘-h‘-gis‘-a‘, so beginnt er in Sonate VI mit fis‘-g‘-e‘-d‘.

Zum Topos c-d-f-e in Mozarts Jupitersymphonie ist cis‘‘-h‘-gis‘-a‘ aus Sonata III die Umkehrung und fis‘-g‘-e‘-d‘ aus Sonata VI der Krebs. Und es vollendet sich zugleich in Sonate VI anhand der ‚Finale‘ überschriebenen Schlusssatzes, was in Sonate III noch nicht vollendet war. In Mendelssohns Sonata VI über ‚Vater uns im Himmelreich‘ steht dann die

Formbestimmung ‚Finale‘ metaphorisch für das Wort Amen im Sinne von Luthers letzter Strophe seines Vaterunser-Liedes:

*Amen, das ist: Es werde wahr!
Stärk unsern Glauben immerdar,
auf dass wir ja nicht zweifeln dran,
was wir hiermit gegeben han
auf dein Wort und in dem Namen dein.
So sprechen wir das Amen fein.*

Spekulation?

Welchen Ort nimmt das Vaterunser im christlichen Glauben und im christlichen Leben ein? Es ist das Gebet des Herrn; das Vaterunser ist Teil des Katechismus; kein Gottesdienst ohne Vaterunser; am Sterbebett hat das Vaterunser seinen ureigenen Ort, indem Jesu Wort den Sterbenden auf seinem letzten Weg begleitet.

T o d e s s t u n d e

Im Jahr 1715 musste Johann Sebastian Bach von seinem sehr begabten Schüler Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar Abschied nehmen, als dieser, der schon gültige Kompositionen hinterlassen hatte, die Bach sogar eigenhändige in Orgel- oder Cembalofassungen übertrug, mit 19 Jahren verstarb. Als Weimarer Hoforganist schrieb Bach dann die Kantate *Komm, du süße Todesstunde* [BWV 161]. Ihr Beginn kehrt ganz offenbar im Beginn von Bachs *Wohltemperitem Clavier*, Teil II, wieder. Einen anderen derartigen Wiederhall des Beginns dieser Sterbekantate höre ich im Beginn von Bachs *Schmücke dich, o liebe Seele* der 17 Choräle. Und nun meine ich, dass diese 17 Choräle als Gesamtheit dem Gedenken an diesen jungen Prinzen gedacht sind: Der Text der auf Nr. 4 *Schmücke dich, o liebe Seele* folgenden Choralbearbeitung Nr. 5 *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* stammt von Herzog Wilhelm II zu Sachsen-Weimar. Hinzu kommt eine offenkundige Besonderheit bei Stück 15 der 17 Choräle: Dort wird eine Kette der Stücke Nr. 3, 5, 7, 9, 11, 13 und 17, die auf Grundton g erklingen, plötzlich unterbrochen durch Luthers Katechismuslied zum Abendmahl *Jesus Christus, unser Heiland*, das auf Grundton e steht. Einerseits denke ich dabei aufgrund der Unterbrechung bei Stück 15 der 17 Choräle an 1517 als dem Jahr der Reformation durch Martin Luther, andererseits denke ich an 1715 als dem Todesjahr des jungen Prinzen Johann Ernst zu Sachsen-Weimar.

Unter der sogenannten *Ars moriendi* – Kunst des Sterbens – verstand man im Mittelalter die geistige und geistliche Vorbereitung auf den Tod, wie sie insbesondere in der monastischen Kultur gepflegt wurde. Beispielsweise kann man heute im ehemaligen Zisterzienser-Kloster Maulbronn noch immer einen Steinsarg sehen, in den sich Mönche hineinlegten, um darin, nachdem man einen steinernen Deckel darübergelegt hatte, für geraume Zeit zu verharren und über den Tod zu meditieren.

Bei Martin Luther findet sich der *Sermon von der Bereitung zum Sterben* oder das Lied *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfungen* (1524). Wesentliche Aspekte von Kultus und Kultur sind Ausdruck der *Ars moriendi*, so insbesondere Text und Musik zum Requiem.

Die letzten Sonntage des Kirchenjahres sind dem Totengedenken gewidmet. Sie binden in sich die Vergewisserung, dass der Tod im Horizont der Auferstehung und der Erwartung der

Wiederkunft Jesu Christi am Jüngsten Tage steht. Diese Vergewisserung geschieht im nahtlosen Übergang zum jährlichen Neubeginn des Kirchenjahres am 1. Advent.

Leichenbegängnisse der Adligen wurden theologisch und musikalisch stets intensiv reflektiert und zumeist äußerst sorgfältig vorbereitet, ausgearbeitet und durchgeführt. Von Heinrich Schütz haben wir die ‚Musikalischen Exequien‘, von Dietrich Buxtehude Choralbearbeitungen und das ‚Klag-Lied‘ auf den Tod seines Vaters, von Johann Pachelbel kennen wir eine Sammlung an Choralvorspielen unter dem Titel ‚Musikalische Sterbensgedanken‘.

Wer weiß, ob die Namensgebung ‚*Die Kunst der Fuga*‘ zur *Ars moriendi* ein bewusstes Analogon darstellen soll? Lat. Fuga bedeutet ‚Flucht‘; Flucht als Fluchtpunkt, als Metapher für das Dahinscheiden, für den Tod; Kunst und ‚Ars‘ sind ein Synonym. Meine Sicht auf dieses Werk hat sich in den Jahren ab ca. 2000 innerhalb von gut zwei Jahrzehnten herausentwickelt. Die beiden Jahrzehnte zuvor brachten 1983 einen großen Durchbruch zur Entdeckung der Symmetrie und der musikalisch-theologischen Zuordnungen insbesondere in Bach ClavierÜbung III. Der vollständige Nachweis der Symmetriebildung in WK II bedurfte etwa eineinhalb Jahrzehnte und war Ende der 1990 Jahre abgeschlossen. Weitere Entdeckungen insbesondere zu den ‚36 Chorälen‘, den Sei Solo für Violine und zu WK I folgten ab ca. 2000 in enger Zusammenarbeit mit Andrea Dubrauszky und ermöglichten im Rückschlussverfahren dann auch Zug um Zug hermeneutische Ansätze zur Kunst der Fuge.

Besondere Aspekte, die später weiter ausgeführt werden, waren hier beispielsweise:

*Takt 15 der Allemanda d der Sei Solo für Violine;

*die numerische Gleichheit einer Länge von 2135 Takten des WK I und den vollendeten Stücken der Kunst der Fuge sowie Untergliederungen in $2135 = 1224 + 911$ Takten in beiden Werken anhand der Fugen in Umkehrung sowie Gegenstücken in WK I vs. allen vollendeten Stücken ab der ersten Spiegelfuge Cp 12a, b der KdFg;

*der Erweis einer Identität zwischen dem Soggetto der Fuga a-Moll des WK I und dem Hauptsoggetto der KdFg, wie es aus Kanon 4 der KdFg hervorgeht;

*die Bedeutung und inhaltliche Zuordnung des Datums 23. 2. 1713 und 15. 3. 1713 zu den Signaturen *1-5-3-1-7-1-3* sowie *23-2-1-7-1-3* und von dort zu Hauptsoggetto und zu Abbruch der Kunst der Fuge anhand der Tonfolge a-e-c-a-g-a-c und deren Transposition zur Signatur *1-5-3-1-7-1-3* sowie der Tonfolge es-b-a-g-a-c und deren Transposition zur Signatur *23-2-1-7-1-3*;

*Erkenntnis darüber, dass die Kunst der Fuge als Darstellung *der Passio und Auferstehung Jesu* verstanden werden darf (siehe ‚Vom Grundsatz her, Gravititas als Urphänomen, Szenenwechsel VIII). In diesem Zusammenhang kann dann der Rückschluss gezogen werden, dass die Fragen zur Fragmentfuge wie die Aspekte zum Titel ‚Die Kunst der Fuga‘, wie sie Bach selbst hier in den Raum stellt, der *Ars moriendi* zuzuordnen sind.

Im 19. Jahrhundert prägte Robert Schumann unvergessliche Worte, als er in Mendelssohns Orgelkonzert zur Einweihung des Bach-Denkmals in Leipzig Bachs *Schmücke dich, o liebe Seele* hörte: *Wenn mir das Leben alles genommen hätte, dies Stück würde mich wieder trösten.*

Dietrich Buxtehude widmet dem Gedenken an seinen Vater vier Choralbearbeitungen zu *Mit Fried und Freud, ich fahr dahin* und einen Epilog als *Klaglied*.
 Seinem Gedenken gibt Buxtehude Formen der Spiegelung. Dabei folgt auf
 Contrapunctus I eine Evolutio anhand vierfacher Vertauschung der Stimmen
 als vierfacher Kontrapunkt

S	A
	X
T	B

als Form des Kreuzes.

Diese Form der Kontrapunktik findet man bei Bach sogenannten ‚Permutationsfugen‘ im Verhältnis der diversen Themenauftritte vor. Eine so gearbeitete Fuge ist das ‚Thema fugatum‘ der Passacaglia c-Moll, wobei etwas Besonderes hinzukommt: Tritt im Verlauf dieser Fuge Drei- oder Vierstimmigkeit auf, so sind drei Stimmen stets thematisch gebunden. Bei Themenauftritten im vierstimmigen Satz gibt es dann nur für eine der vier Stimmen einen kreativen Spielraum. Exakt dies liegt in Bachs Kunst der Fuge in Contrapunctus 13c und d vor, denn drei Stimmen liegen bereits anhand von Cp 13a, b fest, sodass die kompositorische Kunst nun darin besteht, ein vorliegendes dreistimmiges Stück durch eine neue freie vierte Stimme zu ‚kontrapunktieren‘.

Bei Buxtehude liegt dann bei
 Contrapunctus II über *Mit Fried und Freud* eine Evolutio vor anhand einer
 Ton-zu-Ton-Spiegelung als

f	c
	X
h	fis

Es ergibt sich aus den Tönen f sowie fis, c, h das Wort
Fisch.

Die Spiegelachse f-fis / c-h liegt einerseits den Symmetriebeziehung in WK I und II und andererseits den Spiegelformen der KdFg zugrunde. In WK II lässt sich zudem je eine Vierton-Konstellation anhand dieser Art der Spiegelung zwischen Pr c und Fg H, Pr E und Fg g, Fg E und Pr g sowie zwischen Pr F und Fg fis durchführen. Ausgangspunkt hierfür ist im dritten Stück dessen drittletzter Takt als einziger dreistimmiger Takt des PR c in WK II. Aus dem Vierton-Moment es‘-g‘-c‘-as‘ lässt sich die Ton-zu-Ton-Spiegelung gis-e-H-dis und anhand von Permutation die Folge H-dis-gis-e als *Beginn* des *drittletzten* Stückes Fuga H-Dur gewinnen. Bei den übrigen sechs Stücken Pr E und Fg g, Fg E und Pr g sowie zwischen Pr F und Fg fis lässt sich in dieser Weise jeweils der allererste Anfang des einen Stückes in den Anfang des symmetrischen Gegenstückes überführen. In der Kunst der Fuge liegt zwischen Cp 12a und b sowie zwischen Cp 13a und b die Spiegelung an der Achse f-fis / c-h vor.

Ich persönlich bin zu der Anschauung vorgedrungen, dass es in der Kunst der Fuge eine dritte Spiegelstufe gibt, die sich aus ‚Stück 14 Contrap.‘ ableitet. Hieraus ergibt sich dann auch in meiner Anschauung einer von drei Lösungswegen zur Vollendung der Kunst der Fuge ‚aus sich selbst heraus‘. Dieser Weg lautet: Die irritierende Tatsache des Erstdruckes, dass sich die Takte 23 bis 120 des Cp X in diesem ‚Stück 14 Contrap.‘ auf unverständliche Weise wiederholen, lässt sich dann auflösen, wenn man sich das ‚Stück 14 Contrap.‘ exakt gespiegelt denkt, wobei nun – vermutlich – etwas sehr entscheidend Neues hinzukommt:

f bleibt nicht f, wie es von Bachs Hand in Cp 12a / b und in Cp 13a / b vorliegt,
sondern: *Ton f* wird *fis*, sodass sich
a''-d''e''-f''-g''-a''

des Taktes 23 und 24 aus Cp X dann anhand des ‚*Stück 14 Contrap.*‘ verwandelt in einen
Inversus, der demnach so beginnt:

d-a-g-fis-e-d
!

Das Besondere hieran ist nicht allein die Leuchtkraft des Genus major, sondern dass weiterhin die Töne cis und b zueinander in Spiegelung treten, wobei cis-b ein defizientes Intervall darstellt und Ton b dem Genus minor g-Moll zugehört. Major und minor wie ebenso Perfectio und Imperfectio befinden sich nun gleichsam in vollkommener Wechselseitigkeit, was zu einem höchst eigenartigen musikalischen Schwebезustand führt – welch ein Momentum!

Symbolum des Auferstandenen, dessen Wundmale dem Auge nicht verborgen bleiben!

Für den von mir so gesehenen eigentlichen Vollendungsausdruck der Kunst der Fuge führt dies zu folgendem entscheidenden **D r e i - Schritt**:

*Cp X, Takt 23 bis 120	Rectus-Gestalt aus Bachs Hand
** ‚Stück 14 Contrap‘ in 98 Takten als Teil des Erstdrucks in erneuter Wiederkehr wie Cp X, T. 23-120	<i>Vollzug einer Inversus-Gestalt aus eigener Hand</i>
***Dritte Erscheinung Cp X, T. 23 bis 120	<i>Vollzug einer Inversus-des-Inversus- Gestalt im Anschluss an Takt 238 der Fragmentfuge</i>

Die Form des *Inversus* einerseits und des *Inversus des Inversus* andererseits ist dann gemäß den drei Bruchstellen in Takt 239, 233 und 238 der Fragmentfuge die *dritte Option* einer ‚Vollendung der Kunst der Fuge aus sich selbst heraus‘:

Option 1 gemäß T. 239	239 + 1 + 6 Takte als Rückbezug zu der ersten Tmesis-Situation der KdFg in Cp 1, letzte sechs Takte
Option 2 gemäß T. 233	So endet die Fragmentfuge in der Druckfassung; der Halbschluss lässt jede Art einer Fortsetzung durch Stücke in der Tonart d-Moll zu; daher:

Es erklingen nun alle in der Druckfassung notierten Stücke, die der Fragmentfuge vorangestellt sind, darunter auch ‚Stück 14 Contrap‘. Hierfür greift nun die unter **notierte Gestalt. Die Summe an Takten einschließlich der von Bach am Ende von Kanon 3 geforderten Cadenza umfasst bis vor die dritte Option $2135 + 98 + 1 = 2234$ Takte. Es folgt

Option 3 gemäß T. 238	An 119 vollendete Doppeltakte schließt nun an:
***Dritte Erscheinung Cp X, T. 23 bis 120	<i>Vollzug einer Inversus-des-Inversus- Gestalt im Anschluss an Takt 238 der Fragmentfuge</i>

So wird nun in den Takten 239 bis 336 der Ort geschaffen, an welchem sich die Vollendung der in sich bereits vollendeten Takte 1 bis 238 der Fragmenfuge als *dritte* die genannten Optionen nun einlöst.

Die Gesamtsumme dessen, was ist dann den ‚dritten Vollendungs Ausdruck der Kunst der Fuge‘ nenne, umfasst dann

$$2135 + 98 + 1 + 238 + 98 = 2234 + 336 = 2570 \text{ Takte.}$$

Welches zahlen-semantische Wunder sich in der Aussage über 257 x X Takte offenbart, bleibt späteren Erörterungen vorbehalten.

Kehren wir nach diesen Exkursen zu Bachs *Kunst der Fuga* zurück zum Vaterunser.

Welchen Ort nimmt das Vaterunser bei Johann Ulrich Steigleder ein?

Er komponiert über Luthers Lied *Vater unser im Himmelreich* vierzig Variationen.

Steigleders Werk ist wie Bachs *Kunst der Fuga* dem Grundton d vorbehalten. Während Steigleder den stets gleichen Cantus firmus variiert, kommt auch dies in Kongruenz zu Bachs variativer Gestaltung seines Hauptsogetto. Vergleichbar ist ebenso der Lehrcharakter beider Werke, der stile antico und das damit einhergehende zweizeitige Metrum und das in beiden Werken höchst exklusiv gesetzte ‚tempus perfectum‘.

Beiden Werken ist dann auch die Pointierung des Schlusstückes eigen. Steigleder nennt das Schlusstück *Auff Toccata Manier* und schafft dadurch eine wundervolle Paradoxie, da die Toccata gemeinhin etwas eröffnet und nicht beschließt. Was Steigleder in seine vierzig Variationen damit einführt, ist letztlich etwas, das ich einen bewussten ‚Paradoxaldiskurs‘ nennen möchte.

Dieser Paradoxaldiskurs macht sich indes nicht allein am Titel des Schlusstückes, sondern an der Vietas von 40 Variationen vs. 42 Teilen sowie daran fest, dass weder die Zahl 40 noch die Zahl 42 einen natürlichen Teiler mit der Anzahl von $1+7+1 = 9$ Strophen des Vater-unser-Liedes von Luther aufweist.

Indem das Schlusstück drei Teile enthält, ergibt sich ausgehend von insgesamt 42 Teilstücken dann folgender Schlüssel (siehe dazu: Christoph Bossert, Schlüssel zu Ulrich Steigleders Variationen über „Vater unser im Himmelreich“, Musik und Kirche, Kassel 2015, Heft 1, S. 20-27)):

xxx X xxx
xx xx xx
xxx xxx
xx
xx
xxx
xxx
xx xx
xxx xxx xxx

Daraus ergibt sich eine Textzuordnung der neun Strophen des Vaterunser-Liedes in Zuordnung zu einer nun offenbar werdenden Kelchgestalt. Von unten gelesen ergeben sich Gruppen mit Teiler 3 vs. Teiler 2 zu

3 x 3	Stücke für Strophe 1 als Anrufung	<i>Unser Vater in dem Himmel!</i>
2 x 2	Stücke für Strophe 2 als erste Bitte:	<i>Dein Name werde geheiligt.</i>
3	Stücke für Strophe 3 als zweite Bitte:	<i>Dein Reich komme.</i>
3	Stücke für Strophe 4 als dritte Bitte:	<i>Dein Wille geschehe auf Erden wie im Himmel.</i>
2	Stücke für Strophe 5 als vierte Bitte:	<i>Unser täglich Brot gib uns heute.</i>
2	Stücke für Strophe 6 als fünfte Bitte:	<i>Und vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern.</i>
2 x 3	Stücke für Strophe 7 als sechste Bitte:	<i>Und führe uns nicht in Versuchung,</i>
3 x 2	Stücke für Strophe 8 als siebte Bitte:	<i>sondern erlöse uns von dem Übel.</i>
3+1+3	Stücke bzw. Teilstücke für Strophe 9:	<i>Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.</i>

Dort, wo in der durch Steigleder geschaffenen Formgebung der Mund den Kelch berührt, erklingt als Variatio 39 das einzige Stück, das im dreizeitigen Metrum steht.

Hermeneutisch:

39 = 26 + 13 im Verständnis von JHWH ECHAD: Gott der Höchste.

Zu J. U. Steigleder (1593 – 1635) siehe: DVVLIO, Hermeneutik vor Bach, Feature 1 bis 5

Wo Leben ist, dort – nur dort – wird Leben wie auch Sterben zum Urphänomen. In der Reihe von Artikeln ‚Vom Grundsatz her‘ finden sich unter der Prämisse ‚Urphänomen‘ Themen wie ‚Energetik‘, ‚Gravitas‘, ‚Urknall und Hyper‘ sowie ‚Der Ort, das Geschehen, die Verortung‘ oder ‚Punctus contra punctum‘.

Punctus als Licht bedeutet dann: Wo Licht ist, ist auch Schatten. In dialektischem Verhältnis dazu sagt Psalm 139, 11.12.:

*Sprache ich: Finsternis möge mich decken und Nacht statt Licht um mich sein –,
so wäre auch Finsternis nicht finster bei dir, und die Nacht leuchtete wie der Tag.
Finsternis ist wie das Licht.*

In ähnlicher Weise kann dann von dort her, wo John Cage sich auf Erik Satie und Anton von Webern zurückbezieht, der stille Raum – die Stille – und Klang sich als eine große Leuchtkraft im Sinne von ‚punctus contra punctum‘ gedacht werden.

Heute ist der 1. Mai 2024. Seit gestern steht fest, dass Trauergottesdienst, Beerdigung und ein Orgelkonzert zu Deinem Gedenken, lieber Samuel, am 8. Mai stattfinden wird. Vor drei Tagen gedachten die Würzburger Studierenden und Deiner im traditionellen ‚Orgelseminar‘. Du hast die Studierenden ja bereits in zwei Unterrichtswochen unterrichtet – sechs sollten es insgesamt sein –. Die 90 Minuten des Seminars waren in vier Teile gegliedert:

*Meine Rückschau auf Dich – etwas Musik – Erläuterungen zu der gehörten Musik –
Gespräche zu dem, wie Dich die Studierenden erlebt haben.*

Die Studierenden zeigten sich sehr betroffen, dass sie nun so plötzlich Deinen Unterricht nicht mehr haben sollen. Sie betonten immer wieder, wie fließend Du Dich zwischen Literatur, Improvisation und pädagogischen Aspekten bewegt hast, wie Du Dich selbst als ein Fragender, als ein Neugieriger und als ein Experimentator gezeigt hast, der die Studierenden

suchen, probieren und finden lässt. Auch Deine Freundlichkeit und Dein Humor kam wieder und wieder zur Sprache.

Für ein musikalisches Interludium habe ich das Gedackt gezogen und folgendes gespielt:

*Beginn der Kantate ‚Komm, du süße Todesstunde‘,
Beginn aus Praeludium C-Dur des WK II,
Takt 1 bis 27 aus Praeludium f-Moll des WK II mit Abbruch bei
as‘
fes‘
B
D*

Als ich gerade zu spielen begonnen hatte, geschah etwas, was ich in meinem Leben zuvor noch nicht erlebt hatte: Die Registertraktur unserer Rieger-Orgel ist elektrisch. Als ich gerade die Seufzerfiguren in Takt 1 zu Ende gespielt hatte, schnappte der Registerzug zurück und es kam kein Ton mehr. Ich hielt inne, zog den Registerzug erneut heraus und spielte noch einmal. Dann konnte ich ungehindert spielen.

Es folgen

24

BETRACHTUNGEN ZU DEN WORTEN

Alles hat seine Zeit (Prediger 3)

und

Gott hat alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht (Weisheit 11)

unter dem Blickwinkel der Metapher

T o d e s s t u n d e

ins Licht gerückt

anhand einer Hinführung zum Thema sowie
folgender Inhalte in Musik von Johann Sebastian Bach:

- (1) Bachs Setzungen der biblischen Zahl 1335 gemäß Dan. 12, 12 und 13.
- (2) Bachs Setzung der Gesamttaktzahlen 1719 und 1720 sowie der Zahlen 17 und 71.
- (3) Fuga a-Moll aus WK I.
- (4) Bachs Setzungen der Tonart es-Moll.
- (5) Bachs Setzungen in der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* und deren Wirkkraft; siehe dazu auch gesondert Pkt. 8.
- (6) Eine Sicht auf 65000 Takte auf Grundlage ihres Nachweises unter ‚Ins Licht gerückt‘ und Bachs Verknüpfung des Kanon triplex à 6 als Teil des von Elias Haußmann gemalten Portraits mit den Choralvorspielen
Wenn wir in höchsten Nöten sein und *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*.
- (7) Bachs Verknüpfung des Soggetto der Fuga a-Moll aus WK I mit dem Hauptsoggetto der Kunst der Fuge sowie die Signaturen 23-2-1-7-1-3 und 1-5-3-1-7-1-3 als Metaphern für Geburt und Tod.
- (8) Bachs Verknüpfung des Taktes 1 der Kantate *Komm, du süße Todesstunde* mit Takt 1 des WK II.
- (9) Bachs Setzung des numerischen Zentrums in der ‚Kunst der Fuge‘ als Fragmentform in $15 \times 79 + 2+2 + 15 \times 79$ Takten.

- (10) Bachs Setzung der Takte 27 und 28 des Praeludium f-Moll in WK II als
GT 1579 und 1580 und als
Ausgangspunkt für 112 x 288 Takte.
- (11) *Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben. Denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein ab und setzte sich darauf* (Matth. 28, 2) im Vergleich zu den Takten 25 bis 30 in Cp 13a der
„Kunst der Fuge“
und zu 65000 Takten.
- (12) Das Spekulative und die Frage nach Vergewisserung
(13) *Herr, gedenke mein, wenn du in dein Reich kommst
Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein*
- (14) Die Cadenza in Kanon 3, Takt 81 der Kunst der Fuge
(15) B A C H S C A D E N Z A :
- Der Kanon triplex à 6 des von Elias Haußmann 1747 für Bachs Eintritt in die Mizlersche
Sozietät gemalten Bach-Portraits
- (16) Fragmentform vs. Distinctus vs. Vollendung
- (17) Das „Stück 14 *Contrap.*“ der Kunst der Fuge als Vision des Auferstandenen
- (18) *In meines Herzens Grunde dein Nam‘ und Kreuz allein vs.
Schreib meinen Nam aufs beste ins Buch des Lebens ein*
vs.
So tritt du dann herfür und reiß mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein
- (19) *Metalepsis – Verwirklichung – Vollendung* als ein biblisches „Alles in Allem“
und als eine Grundbestimmung in Bachs Componere
- (20) *Mitten wir im Tod sind von dem Leben umfungen*
(21)
1835 3851
vs.
5381 1583
Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein
- (22) Der Kanon über den Namen *Faber* mit der Beischrift *Fa Mi et Mi Fa est tota musica*
(23) Orgelmusik *sub Communione*
(24) Cusanus: Die *Coincidentia oppositorum* als *VISIO DEI*

Einleitende Gedanken

oder:

Maß, Zahl und Gewicht

Unter den 22 Themenstellungen tut sich anhand von Pkt. 6 und Pkt. 11 ein Horizont von 65000 Takten einer „instrumentalen Musik von J. S. Bach für ein bis vier Instrumente“ auf – wie kann das sein?

Etliche Jahrzehnte meiner Bach-Forschung führten mich Schritt für Schritt auf diesen Pfad. Er steht hinter dem, was Sie, sehr geehrte Leserinnen und Leser, in den folgenden 22 Kapiteln erfahren werden. Zuvor sei ein Gerüst mitgeteilt, das allen späteren Ausführungen zugrunde liegt. Dieses Gerüst weist folgende Kategorien auf:

- Prolog, Hauptteil und Epilog in $2374 + 61616 + 1010 = 65000$ Takten
- Werkeinheiten 1 bis 18 (WE 1 bis 18) sowie 14 Canones innerhalb des Hauptteils zu 47190 Takten als ein „Werkkatalog“
- Fünf Sonderausdrücke innerhalb des Hauptteils als Cadenza I, Transitus I, Transitus II, Silencium und Cadenza II zu $1+2 + 1+1+1 = 6$ Takten

- Vier Distinctius-Ausdrücke (Dist. I bis IV) innerhalb des Hauptteils zu 14420 Takten
- Anordnung der Elemente des Hauptteils zu 61616 Takten in Großgruppen I bis IX (GrGr I bis IX) zu je drei großen Ausdrücken als
 - GrGr I bis IV WE 1-3 / WE 4-6 / WE 7-9 / WE 10-12
 - GrGr V Cad. I, Tr. I, Dist. I, WE 13, WE 14
 - GrGr VI WE 15, Dist. II, WE 16
 - GrGr VII WE 17 in drei großen Ausdrücken
 - GrGr VIII WE 18, Dist. III, 14 Canones
 - GrGr IX Dist. IVa mit Tr. II; Dist. IVb mit Silencium und Cad. II; Dist. IVc

Es folgt die Benennung der jeweiligen musikalischen Inhalte sowie deren Bemessung in Takten [eine Begründung hierfür muss zunächst unterbleiben]:

Prolog	Kunst der Fuge	$2135+1+238 = \underline{2374}$ Takte	
Hauptteil	WE 1 36 Choräle [Neumeister-Sammlung]	<u>1462</u> Takte	
	WE 2 17 Choräle	<u>1411</u> Takte	
	WE 3 Sechs Sonaten für Violine und Cembalo	<u>2400</u> Takte	
	WE 4 Sei Solo für Violine	<u>3453</u> Takte	
	WE 5 Das Wohltemperirte Clavier I	<u>2135</u> Takte	
	WE 6 Sechs Triosonaten für Orgel	<u>1860</u> Takte	
	WE 7 ClavierÜbung I, Sechs Partiten	<u>3751</u> Takte	
	WE 8 ClavierÜbung II, Ital. Concerto, Franz. Overture	$451+1062 = \underline{1513}$ Takte	
	WE 9 ClavierÜbung III, ‚Orgelmesse‘	<u>1957</u> Takte	
	WE 10 ClavierÜbung IV, ‚Goldberg-Variationen‘	<u>1919</u> Takte	
	WE 11 Das Wohltemperirte Clavier II	<u>3613</u> Takte	
	WE 12 Die Kunst der Fuge, vollendet / unvollendet	$2135 + 239 = \underline{2374}$ Takte	
		<i>Cadenza I</i>	<u>1</u> symbolischer Takt
		<i>Transitus I</i>	<u>2</u> Takte
		<i>Dist. I Franz. Overture / Franz. Suiten 4 bis 6</i>	$1062+1328 = \underline{2390}$ Takte
		WE 13 Sechs Suiten für Violoncello solo	$1411 + 46 \times 46 = \underline{3527}$ Takte
		WE 14 Zusammenstellung von acht Werken	<u>4408</u> Takte
		WE 15 Sechs Eng(e)lische Suiten	<u>3973</u> Takte
		<i>Dist. II zu ‚Sechs Englische Suiten‘</i>	<u>3973</u> Takte
		WE 16 Sechs Französische Suiten	$1378+1328 = \underline{2706}$ Takte
		WE 17 Zusammenstellung von Orgelbüchlein, vier Choralpartiten, Passacaglia c	2127×8 Achtel [<u>2127</u> metr. Takt-Einheiten]
		WE 18 Partita a-Moll für Flauto solo, Gamben- und Flötensonaten, Triosonate in G	$448 +$ $1976 = \underline{2424}$ Takte
		<i>Dist. III Triosonaten in G, c, Gamben-, Flötensonaten</i>	<u>5010</u> Takte
		14 Canones [Durchlauf-Fassung]	<u>177</u> Takte
		<i>Dist. IV a) Vollendung Fragmenfuge</i>	$239+1+6 = \underline{246}$ Takte
	<i>b) Vollendung Fragmenfuge</i>	$233+1+$	
		$2135+98+1 = \underline{2468}$ Takte	
	<i>c) Vollendung Fragmentfuge</i>	$238+98 = \underline{336}$ Takte	
		[<u>3047</u> + <u>1</u> + <u>1</u> + <u>1</u> Takte]	
Epilog	14 Canones / Zentralstücke aus WK I / Stücke aus CIÜ IV	$177+257+288 \times 2 = \underline{1010}$	

SUMME aus Prolog, Hauptteil und Epilog:

$$\begin{aligned}
 & \text{Takte} \\
 & 2374 + 61616 + 1010 \\
 & = \\
 & 65000 \\
 & = \\
 & 50 \times 26 \times 50 \\
 & = \\
 & 25^2 \times 2 \times 52 \text{ Takte.}
 \end{aligned}$$

Fragen über Fragen: Warum erscheint die Kunst der Fuge zunächst als Prolog, dann als Werkeinheit 12, dann als Distinctus IV? Was soll das sein – ein Distinctus? Außer dass gewisse Zahlen wie 2135 oder 1411 oder 239 wiederkehren bzw. 239 zu 2390 korreliert, erscheint auf den ersten Blick wenig Kohärenz zu herrschen. Ganz Anderes aber wird zu Tage kommen. Dazu ein kleiner Vorgeschmack:

Aus Kap. 11 wird hervorgehen, dass in der Kunst der Fuge an entscheidender Stelle in Contrapunctus 13a, Takt 28 / 29 ein Regelbruch immenser Art vorliegt und dass sich dort 2374 Takte in 1364 und 1010 Takte teilen. Man wird dann feststellen:

$$\begin{aligned}
 & 65000 \\
 & = \\
 & 50 \times 26 \times 50 \\
 & = \\
 & 1364 \\
 & + \\
 & 1010 + 61616 + 1010
 \end{aligned}$$

Wenn man nun weiter feststellt, dass die WE 1 bis 9 als GrGr I bis III exakt dieselbe Summe an Takten aufweist, wie die WE 15 bis 14 Canones ohne Partita a-Moll für Flauto solo, nämlich jeweils $26 \times 13 \times 59 = 13^2 \times 2 \times 59$ Takte oder dass die WE 1 bis 12 als GrGr I bis IV exakt dieselbe Summe an Takten aufweist wie die WE 14 bis Dist. IVc, nämlich jeweils $59 \times 8 \times 59 = 118^2 \times 2$ Takte, dann hat man, wie ich meine, guten Grund, derartige numerische Phänomene intensiv zu beobachten und zu bewerten. Man kommt dann beispielsweise zu Gleichungen wie

$$\begin{aligned}
 & 65000 \\
 & = \\
 & 50 \times 26 \times 50 \\
 & = \\
 & 1364 \\
 & + \\
 & 1010 + 61616 + 1010 \\
 & = \\
 & 22 \times 62 \\
 & + \\
 & 26\text{ste Pz} \times X + 59 \times 8 \times 59 + 2 \times 2 \times 37 \times X \times 2 \times 2 + 59 \times 8 \times 59 + X \times 26\text{ste Pz} \\
 & = \\
 & 22 \times 62 \\
 & + \\
 & 26\text{ste Pz} \times X + 118^2 \times 2 + 2 \times 2 \times 37 \times X \times 2 \times 2 + 118^2 \times 2 + X \times 26\text{ste Pz} \\
 & \text{Takten.}
 \end{aligned}$$

Auf hermeneutischer Ebene kann man dann sagen:

26 ist Zahlenwert des Gottesnamens JHWH

50 ist die Symbolzahl der Ausgießung des heiligen Geistes

22 ist die Summe der Buchstaben des hebräischen Alphabets, durch die JHWH zu seinem Volk spricht, wie Ps. 119 zeigt

59 ist Zahlenwert für AGNUS, das Lamm Gottes

37 ist Zahlenwert für das Christusmonogramm XP

X ist das Zeichen des Kreuzes, an dem Jesus die heiligen zehn Gebote erfüllt, um die Welt von Sünde und Tod zu erlösen

X X X erscheint als Nennung von drei Summanden mit Faktor X; X X X ist ein Symbolum für Golgatha und – von dort aus gesehen – das umfassende Zeichen aller Erlösung

Unter dem Button *Bach-Theorie – Ins Licht gerückt* machen diese Ausführungen als Abhandlung unter dem Titel *Todesstunde – Ins Licht gerückt* aufs Neue den Anfang. Darauf folgt dort dann in 24 Kapiteln der Diskurs zu den zuvor dargestellten 24 Punkten. Dabei wird das großformale Gerüst der Werkeinheiten sowie der vier *Distinctus*- Ausdrücke, der fünf Einzelausdrücke sowie von Prolog und Epilog samt dem zugehörigen numerischen Gerüst, wie es sich in meiner Bachforschung herausentwickelt hat, immer wieder zu großformalen Einordnungen und Ausblicken weitergeführt werden.