

O heiliges Geist- und Wasserbad (BWV 165)

Im Schaffen J. S. Bachs nimmt die musikalische Form der Fuge einen besonderen Platz ein. Die Vorliebe für eine nach besonders strengen Gesetzen gestaltete kontrapunktische Schreibweise repräsentiert jedoch nicht zugleich den Geschmack seiner Zeitgenossen. Die bei Bach so individuell und geistvoll ausgefüllte Form der Fuge, die sich über zwei Jahrhunderte aus der linearen Satzkunst eines Palestrina entwickelt hatte, war unter den Komponisten des 18. Jahrhunderts im wesentlichen nur noch für zwei Gelegenheiten aktuell: einmal als Ausweis des guten alten Handwerks, das in mehr oder weniger spröden Klavier- oder Orgelfugen Niederschlag fand (vgl. die Klavierfugen Telemanns), zum andern als Mittel, um besonders wichtige Stellen in Oratorien, Passionen o. ä. als Höhepunkt des Werkes zu setzen. Man denke an die zahllosen Chorfugen in Händels Oratorien, z. B. das gewichtige „Amen“ im *Messias*. Streng genommen handelt es sich bei jenen Fugen jedoch nur um Scheinfugen, die nie ganz durchgeführt werden und vor allem – und das ist der entscheidende Unterschied zur echten Fuge – auf große Klangmassen ausgerichtet und nicht vom linearen, sondern vom harmonischen Verlauf diktiert sind. Bei der typisch barocken Chorfuge (die über Haydn, Mozart, Beethoven bis in die Romantik in der Funktion beibehalten wurde) handelt es sich also eher um kontrapunktische, vom Hörer leicht zu verfolgende und daher stets wirkungsvolle Tongebilde.

So ist die Fuge Bachs keineswegs typisch für seine Zeit und in ihrer individuell geprägten Art nicht einmal typisch für die Form der Fuge. Die Fuge bedeutet Bach mehr als seinen Zeitgenossen – mehr als Beweisstück seines kontrapunktischen Könnens, mehr als wirkungsvolles Mittel für eine Steigerung. Für ihn waren die Gesetze des Kontrapunkts Symbol für die göttliche Ordnung. Obwohl die Anekdote, nach der Bach den Einwand eines Schülers, die Fuge gehöre nicht in die Kirchenmusik, mit einer Ohrfeige beantwortet haben soll, nur gut erfunden ist, ist nicht zu leugnen, dass Bach die strengen Regeln des Kontrapunkts nicht nur als eine Gabe Gottes, sondern auch als musikalische Mittel betrachtete, wenn es darum ging, wichtige Fragen des christlichen Glaubens durch die Sprache der Musik auszudeuten. Bedenkt man, dass bereits 60 Jahre nach Bachs Tod dieselben Gesetze des Kontrapunkts als Sprache unheimlicher Mächte und Dämonen, als Geisterstimmen gedeutet werden, die dem Hörer nur Grauen einflößen können (E. T. A. Hoffmann), so erkennt man die nach rückwärts gewandte Stellung Bachs inmitten der Zeit der Aufklärung und des Rationalismus.

Durch die Forschungen Friedrich Smends wissen wir, dass darüber hinaus in Bachs Musik noch die Gesetze der Zahlensymbolik eine Rolle spielen. Gerade in den Kirchenkantaten finden sich oft Hinweise auf das gesungene Wort in Form von bestimmten Zahlenverhältnissen.

Die erste Arie der heutigen Kantate bietet ein Musterbeispiel; es geht im Text des Dichters Salomo Franck (1715) um die Taufe. Aus den komplizierten Sakramentsliedern bzw. deren Bearbeitungen („Orgelmesse“) wissen wir, dass Bach ernste, dogmatische Betrachtungen stets in das Gewand einer Fuge oder sonstigen streng kontrapunktisch geführten Arbeit kleidet. So ist auch diese Arie eine Fuge (fünfstimmig). Den engen Bezug zum Kantatensonntag, dem Trinitatisfest, liefert Bach durch allerlei zahlensymbolische Bezüge. Das Fugenthema erscheint 27 ($3 \times 3 \times 3$) Mal; die Trinität wird durch die Verdreifachung der heiligen Zahl 3 symbolisiert. Sieben Durchführungen sind in der Fuge enthalten – normalerweise besteht eine Fuge aus drei oder vier Durchführungen; Bach erhöht auf sieben, um die heilige Zahl als Darstellung Gottes erscheinen zu lassen. Die Zahl Jesu, die 5 (fünf Wunden: Summe der menschlichen Zahl 2 und der göttlichen 3) erscheint in Form eines neuen Fugenthemas (Takt 29, bei den Worten „O Flut“) insgesamt 5 Mal. Als Darstellung des Heiligen Geistes könnte die dreimal erscheinende Umkehrung des 1. Fugenthemas gedeutet werden – Umkehrung aber auch in einer anderen Bedeutung: Mit der Taufe wird alles neu, umgekehrt. Die ganze Arie zählt 57, also 3×19 Takte. Nach Bachs Umgang mit dem Zahlenalphabet zu schließen, könnte sich dies auf die Zahl des Buchstaben T beziehen, so dass die Gesamtzahl der Takte, also die ganze darin enthaltene Musik nichts anderes ausdrücken soll als $3 \times T$, dreimal heilige Trinität.

Solche Untersuchungen Bachscher Musik nach versteckter Zahlensymbolik mögen manchem unsinnig erscheinen, da sie für das Hören nicht ins Gewicht fallen; und doch zeigen sie die Musik in einem anderen Licht. Sie erinnern an die ursprüngliche Stellung der Musik innerhalb der Wissenschaften im Mittelalter, sie zeigen aber vor allem Bachs Ernsthaftigkeit in der musikalischen Darstellung theologischer Aussagen. Wer einmal unter diesem Gesichtspunkt die h-Moll-Messe analysiert hat, weiß, dass Bach mit ihr auch ein theologisches Werk ersten Ranges verfasst hat.

Vielleicht haben die etwas farblose Instrumentalbesetzung (Streicher, Continuo) und der dürftige Text Salomo Francks dazu beigetragen, dass diese Kantate bisher vernachlässigt wurde.

An Wert stehen die folgenden Stücke der ersten Arie in nichts nach. Die Altarie steht in dem von Bach so geschätzten Zwölfachteltakt. Das folgende Bassrezitativ fällt durch seine bedeutungsvollen Melismen zu den Worten „hochheiliges Gotteslamm“ auf. Beinahe drastisch ist die Darstellung der letzten Rezitativworte „wenn alle Kraft vergehet“ geraten. Die obligatorische Abkadenzierungsflöskel V-I wird nur zur Hälfte ausgeführt, den Auflösungsakkord, die 1. Stufe spart der Komponist bis auf den Basston völlig aus. Die Wirkung wird noch verstärkt durch Bachs Aufführungshinweise „pianissimo“ und „senza accompagnamento“ (ohne Begleitung des Continuo-Tasteninstrumentes).

Ausgesprochen sanft sind die beiden letzten Stücke der Kantate, die Tenorarie (G-Dur) und der schlicht und fließend gesetzte Schlusschoral, die 5. Strophe des Dankliedes *Nun lass uns Gott, dem Herren* von Ludwig Helmbold (1575).

Die Kantate ist lückenhaft überliefert (sie existiert nur in einer Abschrift aus dem 18. Jahrhundert) und in dieser Form nicht sicher verbürgbar. Wir wissen nicht, ob die erhaltene Fassung aus dem Jahr der Textentstehung (1715) ist und somit in Bachs Weimarer Zeit einzuordnen ist, auch wissen wir nicht, ob sich mit dem kurzen Stück nur ein Torso überliefert hat.

Winfried Radeke (1980)