

# LITANEI UND OSTINATO IN BACHS PASSACAGLIA C-MOLL BWV 582

Klemens SCHNORR

## Abstract

The theme of Bachs Passacaglia c-minor is based on the bass of *Trio en Passacaille*, a Christe-eleison-verset in the *Messe du Deuxieme ton* by André Raison. Bach transposes to c-minor and doubles the length of the theme, but is using the original form in four measures again for the following fugue. According to the contemporary *alternatim praxis* Raison's verset is the middle, central section of the nine-part Kyrie-cycle, the first part of the roman *Ordinarium Missae*, which is based on old litany-like acclamations and can be defined as a Litany too. May be that Bach's choosing an ostinato-form reflects the repetitive elements of a Litany and that the 33 entrances of the Passacaglia theme are related to the age of Christ.

## Abstrakt

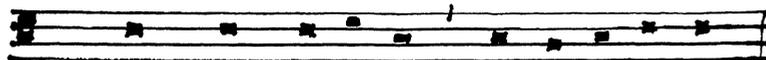
Das Thema von Bachs Passacaglia c-moll beruht auf dem Bass eines *Trio en Passacaille*, der Christe-eleison-Versette aus der *Messe du Deuxieme ton* von André Raison. Bach transponiert ihn nach c-moll und verdoppelt die Länge des Themas für die Passacaglia auf acht Takte, legt aber der anschließenden Fuge wieder die ursprüngliche viertaktige Version zugrunde. Entsprechend der zeitgenössischen Alternatimpraxis bildet Raisons Versette den mittleren, zentralen Teil des neunteiligen Kyriezyklus, der als erster Teil des Messordinariums auf frühe litaneiartige Akklamationen zurückgeht und seinerseits als Litanei gelten kann. Es scheint, als widerspiegeln die Komposition eines Ostinato das repetitive Element von Litaneien und als beziehe sich das 33fache Erscheinen des Themas in der Passacaglia auf das Lebensalter Christi.

Den folgenden Beitrag der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zu präsentieren wäre mir nicht in den Sinn gekommen, handelte es sich nicht um eine Freundesgabe für José-Vicente González-Valle, den Musiker, Musikhistoriker, Theologen und lieben Kommilitonen aus Münchner Studientagen : seinetwegen sei es gestattet, nachstehende fragmentarische Gedanken auszubreiten, welche andernfalls eher dem persönlichen Gespräch von Freund zu Freund vorbehalten geblieben wären.

Litanei und Ostinato haben Berührungspunkte, das leuchtet auf den ersten Blick ein : Eine Litanei setzt sich aus einer Vielzahl gleichartiger, aneinander gereihter Anrufungen zusammen; eine Ostinatokomposition basiert auf einem immer wiederkehrenden Bass. So kunstvoll eine Passacaglia, so schlicht eine Litanei ist : Gemeinsam ist beiden das Element des beständigen Wiederkehrens, des Wiederholens bzw. Aneinanderreihens gleichartiger, formelhafter Wendungen - im Falle der Litanei sind es kurze, gesprochene oder gesungene Anrufungen, im Falle des Ostinato hartnäckig beibehaltene (so die Bedeutung im Italienischen) vier- oder

achttaktige Tonfolgen. Der langen Kette immer gleicher Ostinato-Bässe in einer Instrumentalkomposition wie der Bach'schen Passacaglia entsprechen die beständig, pausenlos wiederholten Anrufungen einer Litanei. Darin liegt ja geradezu das Formprinzip der Litanei, und dass man dieser Gleichförmigkeit auch überdrüssig werden kann, macht die gelegentlich pejorative Verwendung des Begriffs Litanei deutlich. Dem instrumentalen Ostinato entspricht also in gewissem Grad das beständige Wiederholen und Aneinanderreihen von Litaneianrufungen. Ob letztere gesprochen erklingen oder ob sie gesungen, d.h. musikalisch realisiert werden, ist sekundär, wenn auch im zweiten Fall das Maß an Verwandtschaft größer ist, denn die gesungenen Formeln der Litaneien entsprechen, für sich genommen, als musikalische Gebilde einem instrumentalen Ostinato mehr als ein bloßes Sprechen, bei dem sich zudem der Text fortlaufend ändert. Freilich werden Litaneianrufungen nur lose aneinandergereiht, während bei einer Ostinatokomposition die einzelnen Teile gewissermaßen fest verzahnt sind : Der Bass endet in der Regel offen, auf der 5. Stufe (die Bach'sche Passacaglia bildet diesbezüglich eine Ausnahme) und verlangt dadurch zwingend nach einer Fortsetzung durch ein weiteres Ostinatoglied, bis deren Kette von einem einzelnen Schlussklang zum Stillstand gebracht wird.

Charakteristisch für die Litaneien der lateinischen Kirche ist die Zweiteiligkeit ihrer Anrufungen, die Aufteilung auf Vorsänger bzw. Vorbeter und Gemeinde. Meistens lautet die Antwort der Gemeinde *ora pro nobis*, so auch in der wichtigsten Litanei, der Allerheiligenlitanei, die in bestimmten Gottesdiensten wie bei der Osternachtfeier und bei Weiheliturgien verpflichtend vorgeschrieben ist. Die stets gleichbleibende, gewissermaßen ostinate Formel *ora pro nobis* folgt den vom Vorsänger bzw. Vorbeter vorgetragenen Anrufungen der Heiligen :



der Messliturgie, zum ersten, eröffnenden Teil des römischen Messordinariums. Angesichts der trinitarisch zu verstehenden neun Anrufungen ist es wohl zulässig und im modernen theologisch-liturgischen Sprachgebrauch auch üblich, von *Kyrie-Litanei* zu sprechen; die viel später entstandenen eigentlichen Litaneien beginnen gleichfalls mit Kyrie-Anrufungen.

Die musikalische Realisierung des Kyrie und des ganzen Messordinariums nahm im historischen Verlauf verschiedene Formen an (was hier nicht weiter verfolgt werden kann). Während der Zeit der Einstimmigkeit scheint das Alternieren von Sängergruppen bzw. von Vorsänger (Cantor) und Schola (Cantorum) schon früh üblich gewesen zu sein. Nach Einführung der Orgeln in den Kirchen und im Gottesdienst ging man dazu über, einen der beiden Parte der Orgel anzuvertrauen, so dass es zu einer vokal-instrumentalen Ausführung im Wechsel von Orgel und Gesang kam. Eine der beiden Sängergruppen wurde dabei von der Orgel substituiert. Diese Verteilung war um 1600 in der liturgischen Praxis folgendermaßen geregelt<sup>2</sup> :

Kyrie eleison	-	Orgel
Kyrie eleison	-	Gesang
Kyrie eleison	-	Orgel
Christe eleison	-	Gesang
Christe eleison	-	Orgel
Christe eleison	-	Gesang
Kyrie eleison	-	Orgel
Kyrie eleison	-	Gesang
Kyrie eleison	-	Orgel

Orgel und Sänger wechseln sich regelmäßig ab, wegen der ungeraden Zahl an Anrufungen entfallen dabei fünf Abschnitte auf die Orgel, vier auf die Sänger. Dieses Verteilungsmodell liegt den in katholischen Ländern wie in Frankreich und Italien entstandenen Orgelmessen des 17. und 18. Jh. zugrunde. Das Kyrie eines Messzyklus besteht dort demnach immer aus fünf Orgelversen. Charakteristisch für die französischen Orgelmessen sind die Eröffnung jeweils mit einem Satz im *Plein jeu* und der Abschluß mit einem *Dialogue* im *Grand jeu*, während bei den mittleren Sätzen größere Variabilität in der Auswahl unter den einschlägigen Satzmodellen bestand.

Es ist seit langem bekannt - und wurde wohl zuerst von André Pirro festgestellt<sup>3</sup> -, dass Bachs Passacaglia-Thema offensichtlich auf das *Christe* einer Orgelmesse von André Raison zurückgeht. Es handelt sich dort um den Satz *Christe eleison*, d.h. um den dritten Orgelsatz bzw.

2. Im römischen *Caeremoniale Episcoporum* von 1600 wird die Alternatimpraxis für alle Ordinariumsteile mit Ausnahme des Credo angegeben (Abdruck der betreffenden Paragraphen bei : Rudolf Walter, Beziehungen zwischen süddeutscher und italienischer Orgelkunst vom Tridentinischen Konzil bis zum Ausgang des Barock, in : Acta Organologica Bd. 5, hrsg. v. Alfred Reichling, Berlin 1971, S. 163-166).

3. André Raison, Premier Livre d'Orgue, hrsg. v. Alexandre Guilmant u. André Pirro, in : Archives des Maitres de l'Orgue, Bd. II, Mainz, 1897, S. 37.

um den 5., mittleren Abschnitt des ganzen Kyriezyklus (sh. das obige Schema) aus Raisons zweiter von insgesamt fünf Orgelmessen, der *Messe du Deuxiesme ton* im *Livre d'Orgue, contenant cinq Messes ...*, erschienen in Paris 1688. Das kurze, nur 27 Takte umfassende Stück steht im 2. Kirchenton, was de facto g-moll entspricht, es ist *Trio en passacaille* überschrieben. Demnach handelt es sich um ein Trio, zugleich aber auch um eine Passacaglia (und zwar um ein *Trio a deux dessus*, mit zwei Oberstimmen, im Unterschied zum *Trio a trois claviers*, bei dem die Bassstimme mit dem Pedal zu spielen wäre). Der viertaktige Bass-Ostinato erfährt sechs Durchgänge, die ersten beiden Male unverändert, dann rhythmisch und melodisch variiert, der harmonische Grundzusammenhang bleibt jedoch erhalten. Zwei Einleitungstakte, in denen die Oberstimmen den Quintsprung des Themenanfangs vorwegnehmen, gehen voraus, ein zusätzlicher Schlusstakt ist für das Erreichen der Tonika erforderlich, er bringt den sonst offen endenden Bass zum Abschluss, so dass aus den sechs Durchgängen ein Gebilde von  $(2 + 6 \times 4 + 1) = 27$  Takten resultiert, das - gemessen an den 292 Takten der Bach'schen Passacaglia - freilich lediglich eine Miniatur darstellt.

Christe

Trio en passacaille

Und doch stellt sich die Frage nach der Beziehung beider Kompositionen. Sie ist verschieden beantwortet worden, je nachdem ob die Auffassung vertreten wurde, dass Bach das Thema übernommen habe, oder dass es sich um eine rein zufällige Übereinstimmung handle<sup>4</sup>. Die Zweifel an einer Übernahme können sich auf die unterschiedlichen Tonarten (c-moll bei Bach, g-moll bei Raison) gründen, mehr noch darauf, dass das Bach'sche Thema acht Takte umfasst, das Raison'sche hingegen nur vier, dass bei Bach mithin eine Erweiterung auf die doppelte Länge vorliegt, wovon nur die erste Hälfte mit Raison identisch ist. Die zweitgenannte Möglichkeit, die eines puren Zufalls, ist m.E. allerdings ganz und gar auszuschließen. Man beachte, dass Bach der auf die eigentliche Passacaglia folgenden Fuge nicht das vollständige, achttaktige Passacaglienthema zugrunde legt, sondern das viertaktige Raisons (in den handschriftlichen Quellen als *Thema fugatum* oder als *Fuga cum subjectis*<sup>5</sup> bezeichnet) und dass er auf diese Weise, wie ich meine, selbst zu verstehen gibt, dass es sich bei dem achttaktigen Gebilde um eine Erweiterung bzw. Ergänzung des ursprünglichen Viertakters handelt. Die Übereinstimmung beider Themen liegt zudem nicht einfach in einer bloßen, ungestalten Ton- bzw. Intervallfolge (mit gemeinsamem - wie es heute gern genannt wird - „melodischem Material“), vielmehr besitzt diese Tonfolge eine individuelle, ausgeprägte rhythmische Qualität, überdies dient sie beide Male als Grundlage einer Passacaglia, so dass die Wahrscheinlichkeit eines Zufalls so gut wie ausscheidet. Schließlich ist zu berücksichtigen, dass Kompositionen über Themen anderer Komponisten im Bach'schen Oeuvre beileibe keine Seltenheit sind, aus dem Bereich der Orgelmusik sei nur an die Fugen über Themen von Corelli (BWV 578) und Legrenzi (BWV 579) erinnert. In diesem Zusammenhang ist dann auch die Frage zu stellen, ob Bach den Raison-Druck von 1688 gekannt haben mag oder nicht. Zwar lässt sich kein positiver Nachweis erbringen, aber die Annahme, dass Bach Raisons *Livre d'orgue* kannte, hat mehr für sich als ihr Gegenteil: Wir kennen und besitzen Bachs eigenhändige Abschrift von Musik d'Angleberts, Grignys und Dieupart's<sup>6</sup> und können daraus auf sein großes Interesse an französischer Musik schließen, wir wissen, dass sein Vetter Johann Gottfried Walther in Weimar eine große, umfangreiche Musikbibliothek besaß, darunter viele französische Autoren. Die detaillierten Angaben in Walthers *Musikalischem Lexikon* unter dem Stichwort Raison<sup>7</sup> legen jedenfalls den Schluss nahe, dass Walther den Raison-Druck von 1688 besessen, zumindest aber genau gekannt hat.

Man muss sich fragen, welches Motiv Bach bewogen haben mag, mit seiner Passacaglia c-moll gerade an die unscheinbare Petitesse von Raison anzuknüpfen. Älteste Quelle ist das Andreas-Bach-Buch, das im Zeitraum von 1707-1711 entstanden sein dürfte<sup>8</sup>. Mit großer

4. Die Auffassung, dass von einer Entlehnung nicht zu sprechen sei, „weil die Grundgestalt des Bassthemas im 17. und 18. Jh. allgemein verbreitet war“, vertritt der Herausgeber der Passacaglia in der Neuen Bach-Ausgabe, Dietrich Kilian (NBA IV/7, KB, S. 127).

5. NBA IV/7, KB, S. 134.

6. Mus.Hs. 1538 der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main

7. Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732 (Faksimile, hrsg.v Richard Schaal, in : *Documenta Musicologica*, Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles, Bd. III, Kassel, 1952, S. 511)

8. Manuskript in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.8.4. Zur Chronologiediskussion vgl. Robert Hill, *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuskript*, Harvard Publications in Music vol 16, Cambridge/Massachusetts 1991.

Sicherheit handelt es sich demnach um ein vergleichsweise frühes Werk, damit wäre die Passacaglia zugleich die längste, ausgedehnteste und gewichtigste Orgelkomposition, die Bach bis dahin geschrieben hätte, jedenfalls soweit wir wissen. Allein dadurch kommt diesem Stück eine besondere Bedeutung zu. Es besteht kein Zweifel, dass Bach Ostinatokompositionen anderer Zeitgenossen gekannt und studiert hat, das gilt insbesondere für Buxtehude, den er 1705/1706 in Lübeck aufgesucht hatte, denn drei Ostinatokompositionen Buxtehudes für Orgel (die Passacaglia d-moll BuxWV 159 und die beiden Ciaconen in c bzw. in e BuxWV 160 und 161) sind ausschließlich im eben genannten Andreas-Bach-Buch in der Handschrift von Johann Sebastians älterem Bruder Johann Christoph überliefert. Formanalytische Betrachtungen haben verschiedene Bezüge bzw. Vorbilder bei Buxtehude und Pachelbel gefunden und herausgestellt, vor allem was die diversen Techniken des Figurierens und Variierens betrifft<sup>9</sup>. Die darauf fußenden Gliederungen des formalen Baus kommen allerdings zu ganz verschiedenen Ergebnissen, was den Münchner Musikhistoriker Theodor Göllner in einer Vorlesung einmal zu dem Bonmot inspirierte, es gebe mindestens ebenso viele - und womöglich mehr - Gliederungsversuche als die Passacaglia selbst Variationen zähle. Sicherlich ist es unverzichtbar und nicht zu bestreiten, dass man andere Komponisten bzw. Kompositionen als Vorbilder bzw. zum Vergleich in Betracht zieht, um so an Gemeinsamkeiten und Unterschieden das Eigentliche Bachs besser verstehen zu lernen; in Anbetracht der zahlreichen einschlägigen Arbeiten kann dies hier unterbleiben. Näher hingewiesen sei nur auf die erwähnte Passacaglia d-moll BuxWV 161 von Dieterich Buxtehude<sup>10</sup>, an deren Beginn man aufgrund des Quintsprungs des Themas und der Vorhaltsbildungen in den Oberstimmen gewisse Ähnlichkeiten zu Bach erkannte. Sie ist in vier Teile gegliedert, wobei die Tonart jedes Mal wechselt<sup>11</sup>. Alle vier Abschnitte sind gleich lang, sie führen den Ostinatobass je sieben Mal durch, so dass sich ein überaus regelmäßiger Ablauf ergibt :

d-moll	(7x)
F-Dur	(7x)
a-moll	(7x)
d-moll	(7x)

Auch das Thema selbst ist aus sieben Noten gebildet. Wegen des konsequent regelmäßigen, ja strengen Ablaufs von  $4 \times 7 = 28$  Takten hat man die musikalische Form mit dem

9. Von zahlreichen einschlägigen Arbeiten seien lediglich drei angeführt (dort weitere Literaturhinweise):  
Christoph Wolff, Die Architektur von Bachs Passacaglia, in : Acta Organologica, Bd. 3, hrsg. v. Alfred Reichling, Berlin 1969, S. 183-194,

David Mulbury, Bach's Passacaglia in c minor – Notes regarding its background, essence and performance, in : Bach, The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute, vol. III, S. 14f., 1972,

Hans Musch, Bachs Passacaglia c-moll BWV 582 und ihr Umfeld, in : Dux et Comes, Festschrift Franz Lehnrdorfer zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Hans Hoffert u. Klemens Schnorr, Regensburg 1998, S.150-166.

10. Neuausgabe : Dieterich Buxtehude, The Collected Works, vol. 15, Keyboard Works, Part 1, hrsg. v. Michael Belotti, New York 1998, S. 154-160.

11. Tonartenwechsel innerhalb von Ostinatokompositionen sind nicht außergewöhnlich, sie treten beispielsweise in italienischen Passacaglien des 17. Jh. auf, so bei Bernardo Storace mit dem Zusatz *Passa ad altro Tono*, in : Selva di varie composizioni d'intavolatura per cimbalo ed organo, CEKM 7, hrsg. v. Barton Hudson, Rom 1965.

Mondzyklus von 28 Tagen in Verbindung gebracht<sup>12</sup>. Die Wahrscheinlichkeit einer Analogie soll hier nicht erörtert werden, hingewiesen sei aber in diesem Zusammenhang auf ein Moment, das mir für die Gattung der Passacaglia<sup>13</sup> nicht untypisch zu sein scheint : Das Bestreben der Komponisten, nicht eine beliebige, zufällige Zahl an Ostinatovariationen zu schreiben, sondern eine ganz bestimmte, determinierte und sinnvolle Zahl zu erreichen. Das bloße Aneinanderreihen von beliebig vielen gleichlangen Gliedern genügte offenbar nicht, die Komposition sollte nicht zufällig dann enden, wenn die kompositorische Erfindungskraft erschöpft war, vielmehr ist die Absicht zu erkennen, eine abgezirkelte, kalkulierte Zahl von Ostinatodurchgängen präsentieren.

Dazu einige wenige, mehr cursorisch gesammelte Beispiele : Girolamo Frescobaldi gelangt in den *Cento Partite sopra il basso della Passacaglia* (2. Toccatenbuch, Rom 1627) zu einer Rundzahl, die allerdings nicht dazu verpflichtet, alles zu spielen, sondern die Möglichkeit offen lässt, eine Auswahl daraus zu treffen und früher zu schließen. Johann Kaspar Kerlls Passacaglia in d zählt 40 Variationen (eine biblische Zahl), in Johann Pachelbels Ciacona in f sind es 22 (was der Zahl der Buchstaben des hebräischen Alphabets entspricht), in Georg Muffats Passacaglia in g 24, die in vier Sechsergruppen gegliedert sind (*Apparatus musico-organisticus*, Salzburg 1690). Es scheint, als sei die Ausdehnung all dieser Stücke weniger von ihrer Innendynamik, vom kompositorischen Impetus her bestimmt, sondern als habe der Komponist von vornherein einen sozusagen externen Plan gefasst, einen Rahmen abgesteckt, den er dann auszufüllen trachtete. Dieses erkennbare Ordnungsbestreben hängt innerlich mit dem zugrunde liegenden Kompositionsprinzip der bloßen Reihung zusammen. Überspitzt formuliert, hat eine Ostinatokomposition ja keine eigentlich musikalische Form, jedenfalls keine, die aus dem musikalischen Verlauf erwächst, denn die Tatsache der bloßen Aneinanderreihung würde es erlauben, im Prinzip nach jeder beliebigen Variation zu schließen, indem man nur einen Tonikaklang anfügt.

Lässt sich Derartiges auch von Bachs Passacaglia sagen ? Vor einer näheren Betrachtung ist zunächst die Frage zu klären, wo die Zählung der einzelnen Ostinati beginnensoll, ob man das Prinzip „Thema (T. 1-8) und Variationen“ (beginnend mit Nr. 1 ab T. 9) zugrunde legt und damit im Ergebnis auf „Thema plus 20 Variationen“ kommt<sup>14</sup>, oder ob man bereits das unbegleitete, einstimmige Bassthema als Nr.1 zählt und somit auf eine Gesamtzahl von 21 Ostinati käme, gefolgt von der unmittelbar anschließenden Fuge. Die erstgenannte Möglichkeit erscheint mir methodisch problematisch, setzt doch die Komposition mit dem ersten Ostinato in T. 1 ein. Deshalb plädiere ich für die zweite Möglichkeit, denn eine Trennung im Sinne von „Thema“ und „Variationen“ vermag ich in T. 8/9 nicht auszumachen. So bin ich in die Lage versetzt, die drei ersten Ostinati (T. 1-24) als eine Dreiergruppe zu verstehen, gewissermaßen als eine dreifache Exposition des Bassthemas, das zunächst einmal für sich allein, unbegleitet, erscheint, dann zweimal in einer blockhaften, generalbassmäßigen Aussetzung. Die Ostinati 4-6 (T. 24/3-T. 48) heben sich als eine zweite Dreiergruppe davon ab, hier beginnen die Oberstimmen sich zu

12. Piet Kee, Zahl und Symbolik in Passacaglia und Ciacona, in : Musik und Kirche 1988/5, S. 249.

13 Dies gilt ebenso für die Ciacona, beide Begriffe sind klar zu unterscheiden.

14 So Christoph Wolff in seiner in Anm.7) genannten Arbeit.

bewegen und ihre Bewegung sukzessiv zu steigern (wobei das in T. 24-31 vorherrschende Achtelmotiv als Diminution vom Thema ableitbar ist). Eine dritte Dreiergruppe stellen dann die Ostinati 7-9 dar (T. 48-72), sie werden von Skalenbewegungen im Manual beherrscht, die zuerst aufwärts, dann abwärts und schließlich *in motu contrario* geführt werden. Mit dem nächsten Ostinato Nr. 10 (T. 72-80) folgt den Skalenbewegungen eine Dreiklangsfiguration, die auch das Pedal erfasst, bevor in Ostinato Nr.11 und Nr.12 (T. 80-96) erneut Skalenbewegung einsetzt, allerdings nur noch in einer einzigen Stimme, in Ostinato 11 ist es die obere, in Ostinato 12 die untere Stimme. Hier, an der Nahtstelle dieser beiden Variationen, geschieht etwas Unvorhergesehenes, Unerhörtes : Das Bassthema wird plötzlich, unversehens, um zwei Oktaven nach oben katapultiert, es wird zur Oberstimme (berücksichtigt man die 16'-Basis der Pedalregistrierung, sind es sogar drei Oktaven). Was vorher Oberstimme war, wird als Unterstimme beibehalten. Ober- und Unterstimme tauschen ihre Position, es ereignet sich eine Stimmkreuzung, fachterminologisch spricht man vom „doppelten Kontrapunkt“, bei dem jede der zwei Stimmen potentiell oben oder unten liegen kann. Noch ein weiteres Mal bleibt das Ostinatothema Oberstimme, dann sinkt es wieder nach unten, wird zur Mittelstimme (T. 104-112) und schließlich wieder zum Bass (ab T. 112). Wie soll man die ungewöhnliche Stelle von T. 88/89 verstehen ? Wir wissen in diesem Moment noch nicht, wie das Stück weiter- und zu Ende geht, zunächst aber prägt sich diese überraschende Stelle mit dem nach oben transportierten Bassthema unüberhörbar ein. Am Ende der eigentlichen Passacaglia angekommen, erinnern wir uns dann daran, dass die Stimmkreuzung zwischen Nr. 11 und 12 in der Mitte des Stücks lag, gewissermaßen auf halbem Weg erfolgte, denn insgesamt liegen nun 21 Ostinatodurchgänge hinter uns. Rechnet man die Fuge als 22., freilich ungleich längere und einem anderen Prinzip gehorchende Variation hinzu, so markierte die Stimmkreuzung das ideelle Zentrum des Stücks.

Die Fuge<sup>15</sup> ist in den Quellen nicht wie sonst als solche betitelt, sie wird „Thema fugatum“ bzw. „Fuga cum subjectis“ überschrieben. Bach unterstreicht damit, dass es sich nicht wie bei Praeludien und Fugen um zwei verschiedene, getrennte, wenn auch zusammengehörige Sätze handelt, sondern um eine durchgehende, einheitliche Komposition, bestehend aus zwei nahtlos ineinander übergehenden Teilen, in denen lediglich verschiedene Kompositionsprinzipien zur Anwendung kommen. Der in modernen Ausgaben zwischen Passacaglia und Fuge gesetzte Doppelstrich (so auch in NBA IV/7, S. 105) kommt denn auch in den Quellen mitnichten vor, es gibt da keine optische Trennung zwischen Passacaglia und Fuge.<sup>16</sup>

Das Fugenthema - nun in der viertaktigen Version - wird bei seinem ersten Einsatz gleich von einem Kontrapunkt begleitet, es kommt zu einer regelmäßigen vierstimmigen Exposition, der sich ein fünfter, weiterer Einsatz in c-moll hinzugesellt. Mit einer Kadenz nach Es-Dur wird der nächste Einsatz auf Es (T. 197) vorbereitet, dem ein regulärer Comes in B-Dur folgt (T. 208).

<sup>15</sup> Eine ausführliche Analyse enthält die in Anm.7) genannte Arbeit von Hans Musch.

<sup>16</sup> Der in Konzertprogrammen vielfach anzutreffende Titel *Passacaglia und Fuge* ist demnach missverständlich; man sollte die Fuge nicht als eigenen Satz anführen, und der Organist sollte folglich zwischen den beiden Teilen auch nicht absetzen.

Die folgenden Themeneinsätze in g, c und g sind durch längere Zwischenspiele (von jeweils 8 oder 9 Takten Dauer) voneinander getrennt, so dass es schwer fällt, von einer geschlossenen Durchführung zu sprechen. Danach erscheint das Thema nur noch zweimal, in den Außenstimmen, zunächst in T. 255 in f-moll im Pedal. Hier handelt es sich um den tiefsten Einsatz überhaupt; das darauf folgende Zwischenspiel (mit 12 Takten ist es das längste der ganzen Fuge) bereitet dann sozusagen den Boden für den letzten, 12. und zugleich höchsten Themeneinsatz vor: zunächst mit einem dreimaligen Ansetzen einer Kadenz nach g-moll (T. 263-266), dann mit nach oben gerichteten Sechzehntelbewegungen (T. 267-269), schließlich mit einem wirbelnden Doppeltriller (T. 269/70), der alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Der solchermaßen vorbereitete letzte Themeneinsatz ist außerdem noch dadurch herausgehoben, dass er eben sehr hoch, auf c'' erfolgt, und damit in genau derselben Lage wie bei der oben erwähnten Stimmkreuzung in T. 88 der Passacaglia. Hier wie dort, d.h. sowohl in der Passacaglia wie in der Fuge steht dieser exponierte Einsatz an 12. Stelle, was gewiss kein Zufall, sondern ein Kunstgriff des Komponisten ist, mit dem er Passacaglia und Fuge noch enger zusammenschweißt. Auch wenn man nicht mitgezählt hat, wird man sich als Hörer unwillkürlich an den entsprechenden Einsatz in der eigentlichen Passacaglia erinnern, mit dem das Thema unvermittelt vom Bass zum Diskant wurde. (Es handelt sich zugleich um den höchsten überhaupt denkbaren bzw. realisierbaren Einsatz, denn bei einem noch höheren Einsatz auf f<sup>2</sup> hätte das Thema den Ton des<sup>3</sup> erreicht, und damit wäre der übliche Tonumfang der zeitgenössischen Orgeln überschritten worden.)

Rechnet man der Folge von 21 Ostinatobässen in der Passacaglia die 12 Themeneinsätze der Fuge hinzu, so erklingt das Thema (in der 8- und 4-taktigen Form zusammengenommen) insgesamt 33mal. In der Bibel gilt 33 bekanntlich als die Zahl der Lebensjahre Christi.<sup>17</sup> Damit werden wir wieder zu Raisons Orgelmesse zurückgeführt, denn dort war es nicht ein *Kyrie*, sondern eben die *Christe*-Anrufung, die fünfte, mittlere, zentrale Stelle im neunteiligen Kyrie-Zyklus (und das einzige der Orgel zukommende *Christe eleison*), die Bach aufgriff und an die er anknüpfte. So gesehen erhält die - natürlich auch für sich allein schon sinnvolle - Gruppierung in drei Dreiergruppen, wie sie am Beginn der Passacaglia zu beobachten ist, einen weitergehenden, zusätzlichen Sinn, scheint sie doch die dreimal drei Anrufungen der Kyrielitanei widerzuspiegeln. Und auch die oben beschriebene auffällige Stimmkreuzung an zentraler Stelle der Passacaglia, das kühne Versetzen des Themas vom Bass in den Sopran in den Ostinatovariationen Nr. 11 und 12, wird man vor diesem Hintergrund nicht nur als ein rein musikalisch-technisches Verfahren begreifen, sondern als musikalische Figur, als eine Analogie für das Kreuz, das Bach damit ins Zentrum rückt.

So möchte es scheinen, als nehme Bachs reife (und doch frühe) Passacaglia c-moll in vielschichtiger Weise Bezug auf Raison, als reflektiere sie sozusagen qua Raison *Christe eleison*

17 Für die Verwendung der Zahl 33 gibt es auch in der Literatur zahlreiche Belege, vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, Exkurs Zahlenkomposition, S. 491 ff.

als Bestandteil der Kyrielitanei, und als transportiere sie diesen Anruf nur in eine andere, riesige Dimension, die gleichwohl noch immer den Ausgangspunkt Litanei in sich birgt. Bei aller Verschiedenartigkeit von schlichter Litanei einerseits und großer Ostinatokomposition andererseits erscheint Bachs Verfahren in der Passacaglia c-moll so (auch) als stimmige, konsequente Verwirklichung latenter Gemeinsamkeiten von Litanei und Ostinato.