

VOLKHARDT PREUß

DIE KUNST DER FUGE
FORM, KONTRAPUNKT, BEDEUTUNG

Sammlung oder Zyklus?

„Das Geheimnis der Wahl ist größer als das der Erfindung“ (Paul Valéry)

Jede Äußerung ist das Ergebnis einer Wahl. Zunächst wählen wir uns das Medium, dessen wir uns bedienen wollen: das gesprochene Wort? Brief, Mail, Sms? Einen Roman oder ein Gedicht? Ein Bild oder einen Film? Oder Musik? Das Medium ist die Form, in die wir den Inhalt unserer Aussage gießen. Die Form nun fächert sich weiter auf, differenziert sich, gestaltet sich je nach Art des Inhalts. Haben wir viel zu sagen, wird der Brief lang werden, das Musikstück auch, das Bild wird groß werden: es wird viel zu sehen geben, oder zu lesen, oder zu hören. Haben wir wenig zu sagen, muß sich unser Adressat mit wenigen Zeilen zufrieden geben. - Stimmt das eigentlich? - Oder ist es so: Indem wir uns äußern, haben wir schon aus einer Flut von Gedanken gewählt, und auch gewählt, wieviel Raum wir diesem oder jenem Punkt beimessen, was wir weglassen, was wir ausdehnen. Nach welchen Kriterien das geschieht und welchen Einfluß diese Wahl auf das ursprünglich Intendierte hat: das ist eines der „Geheimnisse“ der Form. Wenn wir wenig sagen, kann das genau der Kargheit entsprechen, die wir intendieren. Es kann aber auch das Ergebnis einer strengen Wahl sein. Das Ausgelassene würde dennoch im Hintergrund mitschwingen, gleich wie bei einer japanischen Tuschzeichnung das Eigentliche dargestellt wird durch Auslassung: der freie Raum zwischen zwei flüchtig hingeworfenen Strichen als Landschaft, gemalt vom Betrachter, geschmückt von dessen Fantasie.

Am Beispiel der Literatur läßt sich gut zeigen, wie der Dichter umgeht mit der Flut dessen, was er uns mitteilen will. (Und in aller Regel ist es eine Flut!) Möglich, daß er alles, was er erzählen wird, a priori weiß, daß er als allwissender Erzähler die Dinge ordnet und Entscheidungen trifft, die um die Kernfrage kreisen: wann erscheint was warum?, und wie lang? Mit anderen Worten, er wählt und erschafft die Form des Erwählten. Dann wäre er ein Romancier wie Theodor Fontane oder Thomas Mann oder Siegfried Lenz. Dann wäre er der Komponist des klassischen Sonatenhauptsatzes.

Möglich aber auch, daß ein Autor sich tragen läßt, daß er ungeordnet und ungefiltert seinem Gedankenstrom folgt, wie etwa James Joyce im "Ulysses" seine Penelope, sechzig Seiten ohne Interpunktion, abbrechend, öffnend und schließend zugleich mit dem letzten Wort „yes“, oder Thomas Bernhard seine Protagonisten, die immer er selbst sind, seine Gedanken

denken als alter ego, immer die gleichen Gedanken in immer neuen Variationen, sich kreisend aneinander reihend. Dieser Strom braucht Raum, Länge, um sich zu entfalten, und nur so entfaltet er seine Wirkung. Gleichzeitig braucht und erzeugt er die Wiederholung und die Enzyklopädie. Die Gedanken wehren sich, einer Wahl zum Opfer zu fallen. Eines wird aus dem anderen geboren. Entspricht dieses der Passacaglia in der Musik, den großen Ciacconen und Variationszyklen, die in ihrer Länge die Zeit aufzuheben scheinen? Oder den „Fantasia“ genannten kontrapunktischen Werken Sweelincks, die notierte Improvisationen sind, deren kompositorische Fassungen Einblick gewähren in die Improvisationspraxis seiner Zeit? Werke, in denen er eine Möglichkeit, eine ornamentale Ausformung nach der anderen entfaltet, einzig zusammengehalten durch die zunehmend sich steigernde rhythmische Bewegung zum Ende der Stücke hin?

Ist das auch so in der „Kunst der Fuge“?

Dabei denke ich, daß es zwischen Komposition und Improvisation einen substanziellen Unterschied gibt: Als Komponist hat man die Wahl, den Luxus, von lieb gewonnenen Ideen Abschied zu nehmen. Improvisierend ist man Gefangener der Zeit: man folgt einem Gedanken und dann dem nächsten, mag der Übergang folgerichtig oder paralogisch sein. Gesagt ist gesagt. Der Komponist kann löschen und umstellen; was am Schluß erklingt kann als Erstes erfunden worden sein und umgekehrt. Der Komponist jongliert mit der Zeit, der Improvisator muß ihrem unerbittlichen Lauf folgen, und wird, so oder so, immer zum Sammler und Rezitator von Einfällen, zum Enzyklopädisten.

(Malerei: Im Zusammenhang mit Thomas Bernhard und Sweelinck denke ich an Pieter Breughel, dessen Bilder ein Tummelplatz sind für Entdeckungen, fast wie ein Comic, der das Auge von Gegenstand zu Gegenstand führt. Wobei nicht gesagt ist, daß das, was zu sehen ist in dieser oder jener Ecke des Bildes, auch wirklich gleichzeitig geschieht. Eine Aufzählung der Tätigkeiten also, ohne Auskunft über den Zeitpunkt, wann was passiert. So ist „Der Sturz des Ikarus“ eine Enzyklopädie des dörflichen Lebens und der Tätigkeiten seiner Bewohner. Im Vordergrund ist ein pflügender Bauer zu sehen, im Hintergrund spielen Kinder. Die Menschen gehen ihrem Tagwerk nach. Der eigentliche Gegenstand, der Sturz des Ikarus, ist eine winzig kleine Nebensache am Bildrand und kaum zu entdecken.)

Wenden wir uns nun Bach zu. Wir finden in seinem Werk eine ganze Anzahl von Sammlungen, Kompendien, Enzyklopädien. Diese sind bei ihm eher die Regel als die Ausnahme: Das Wohltemperierte Clavier I und II, Inventionen und Sinfonien, Goldbergvariationen, Canonische Veränderungen, Orgelmesse, Leipziger Choräle, Schübler Choräle, Orgelbüchlein, Musikalisches Opfer, Partiten, Englische und Französische Suiten, und eben auch die Kunst

der Fuge. Die Frage ist nun: sind das alles „lockere“ Sammlungen, thematisch zusammengebunden, deren Glieder man austauschen und einzeln herausnehmen kann? Oder sind es Zyklen mit einem klaren inneren Zusammenhalt, einer nachvollziehbaren Struktur, die die einzelnen Glieder miteinander verbindet, ihnen einen festen Platz im Zyklus zuweist, die daher auch nur als Ganzes aufgeführt werden sollten?

Es ist denkbar, daß diese Unterscheidung nicht immer so klar ausfallen mag, wie man es, kategorial denkend, gerne hätte. Doch, um die einleitenden Gedanken zu resümieren: ein Zyklus setzt Wahl voraus und Entscheidung, wird Ideen und Möglichkeiten um der zyklischen Form Willen verwerfen müssen. Eine Sammlung kann, theoretisch, hinzufügen und aneinandereihehen ohne Begrenzung.

Und zweitens: Welche Funktion haben die Sammlungen (oder Zyklen) Bachs? Diese Frage bedarf annähernder Klärung, bevor wir uns der Kunst der Fuge im Speziellen zuwenden. Handelt es sich im Einzelfall um „Gebrauchsmusik“, zum „Zeitvertreib“ und zur „Ergetzung des Gemüths“? Sind es Lehrwerke? „Docere et movere“, belehren und bewegen. „Das ist etwas, woraus sich lernen läßt“, soll Mozart gesagt haben, als er die Kunst der Fuge kennenlernte. "Von Bach lernen!", das war auch der Imperativ von Brahms. Doch: was soll gelehrt werden, was können wir lernen? Und wie sollen wir das tun? In welcher Tradition steht Bach, wenn er ein Lehrwerk als Komposition hinterläßt, als Aufforderung zum Studium?

„Studium“ bedeutet einerseits „Handwerkslehre“ - wie ist das gemacht? - und andererseits eine Entdeckungsreise in die Welt des Geistigen, in die Welt von Bedeutung und Sinn. Daraus ergibt sich der dritte Punkt: gibt es einen religiösen oder geistigen Gehalt jenseits des sinnlich Erfahrbaren, des Erklingenden? Wie verhält sich das Geistige zum Sinnlichen, und wie teilt es sich mit? Oder teilt es sich überhaupt nicht mit, und wenn, dann nur nach hartnäckigem Forschen, um sich dann doch unerschlossen, unbegriffen im Rätselhaften, Enigmatischen, zu verhüllen?

Vier Fragen stellen sich also: nach der Eigenschaft (Wahl oder Enzyklopädie), nach der Funktion (Lehrwerk oder „Gebrauchsmusik“), nach dem Gehalt (dem Sinnlichen und dem Geistigen) und nach dem Rätsel, dem Enigma.

Lehrwerk als Apologie

„Ich habe fleißig sein müssen. Wer ebenso fleißig ist, wird es ebenso weit bringen.“ Dieser berühmte Ausspruch Bachs wird noch prägnanter, wenn man sich an den ganz kurzen Satz erinnert, der Bach in der einer Verfilmung in den Mund gelegt wird: „Das kann man lernen, Majestät“. Und Mozart soll gesagt haben: „Das ist etwas, woraus sich lernen läßt“, als er die Kunst der Fuge kennenlernte, während es Brahms beließ bei dem energischen doch lapidaren Imperativ: „Von Bach lernen!“.

Bach schrieb die „Kunst der Fuge“ als Lehrwerk. Die Notation in Partiturform, ohne daß er die Instrumente näher bezeichnet hätte, unterstreicht das vor dem Aspekt einer konzertanten Aufführung. Anders gesagt: Die „Kunst der Fuge“ dient vornehmlich dazu, beispielhaft die Fugenkomposition und die Kunst des Kontrapunktes zu lehren.

Das ist natürlich vom sinnlichen Eindruck nicht zu trennen, vom Erlebnis des Musizierens und hörenden Entdeckens. Augustinus schrieb, daß die „perfecta cognitio“, also das vollkommene Verständnis, die „perfecta delectatio“, also die vollkommene sinnliche Freude, nicht nur verstärke, sondern Voraussetzung für sie sei. Wie weiter oben bereits angedeutet, verweise ich auf eine kategoriale Unterscheidung, die ihre Wurzeln in der Renaissance hat und durchaus nicht selbstverständlich ist: die Unterscheidung von „Sensus“ und „Scopus“, Sinnlichkeit und Geist. Unter „Sensus“ verstehen wir den sinnlichen Eindruck an der Oberfläche, der - außer einer gewissen Sensibilität - keine besondere Vorbildung erfordert. Der „Scopus“ ist darunter verborgen und beantwortet einerseits die Frage: wie ist das gemacht? und andererseits die Frage: wie ist das gemeint? Gibt es Rätsel, Symbolik, nicht offenkundig zu Erforschendes? Der Kunsthistoriker Michael Baxandall spricht vom „kognitiven Stil“ der Renaissance im 15. Jahrhundert. Er weist darauf hin, daß der kultivierte Betrachter jener Zeit eine außerordentlich hoch entwickelte Begrifflichkeit auf die Bilder anwendete und so deren Schönheit kategorial ordnete und erklärte. Diese Begriffe waren technischer, religiöser, philosophischer oder gesellschaftlicher Natur oder entsprangen dem alltäglichen Erfahrungsbereich unterschiedlicher Art, wie der Redekunst, der Mathematik (vor allem der Proportionsrechnung) und dem Tanz. Noch einmal: ist es legitim, Bach als Renaissance-Künstler zu begreifen, den es in die Zeit des Hochbarock verschlagen hat?

In der „Kunst der Fuge“ Bach vereint Einfachheit mit Komplexität, spekulativen Kontrapunkt mit Generalbaß und Ornamentationskunst, Rätselhaftigkeit und Geist mit Rhetorik und Affekt, Konstruktion mit Improvisation.

Das Erlernen kontrapunktischer Techniken ist ja zunächst reines Handwerk. Das bedeutet aber auch, daß es in engem Kontakt geschah und geschehen mußte zum Instrumentalspiel, zur Improvisation und zur Ornamentationskunst. Daher verwundert es nicht, daß die „Kunst der Fuge“ auf einem Tasteninstrument manualiter darstellbar ist und auch so vom Komponisten intendiert wurde: das Clavichord war das Studieninstrument jener Zeit. Und so ist auch eine Aufführung auf dem Clavichord, dem Cembalo oder auf der Orgel ohne Probleme möglich. Zum Beispiel findet die abstrakte „Vorstudie“ der kompletten Spiegelfuge des Contrapunctus 16 ihre aufführungspraktische Einrichtung für zwei Tasteninstrumente manualiter im Contrapunctus 17.

Die Fugentechniken, die uns Bach zeigt, sind grundsätzlich von zweierlei Art. Einerseits werden wir mit der Fuge als Improvisationsform vertraut gemacht; das setzt eine überschaubare und im Prinzip einfache kontrapunktische Technik voraus, die „in der Hand“ liegt, ohne Umwege aus dem Generalbaßspiel erwächst und im Moment umsetzbar ist, ohne komplizierte kombinatorische Arbeit von Situation zu Situation. Andererseits können wir staunen über die Wunder geistiger Arbeit und über die Lösung schwieriger Probleme. Natürlich gibt es viele Übergänge zwischen diesen beiden Polen. Plausibel ist: Je spekulativer, rätselhafter der kontrapunktische Satz, umso weniger scheint er für eine Aufführung geeignet. Er ist gewissermaßen wie ein „rein geistiges Konstrukt“. Doch wird Bach selbst bei komplexesten Strukturen die Musikalität, den rhetorischen Gehalt und den Affekt nie aus den Augen verlieren. Mit anderen Worten: trotz der Komplexität, die die Kontrapunktik an die Grenze des überhaupt Lösbaren führt, ist diese Musik ein Fest für die Sinne, barock, opulent, verherrlichend. Kann man sagen, daß diese Sinnenpracht sich mit dem Geist vereint? Oder ist es ein Kampf, wie in der vollständigen Spiegelfuge des Contrapunctus 18, ein Kampf zwischen Sensus und Scopus, zwischen Struktur und Affekt?

Bachs „Kunst der Fuge“ wirkt auf viele von uns wie ein Testament. Nicht nur mit Blick auf Bach als Greis, der, so die Legende, sein letztes Werk unvollendet zurücklassen mußte, da der Tod ihm die Feder aus der Hand riß. Ein Testament auch mit Blick auf die Fuge an sich, deren Zeit durch den „neuen Gusto“ abgelaufen war. Der Abschied von der Fuge geht einher mit dem Aufdämmern eines neuen Stils und einer neuen Zeit, einer verbürgerlichten Kunst. Sie hat die Natürlichkeit als Ideal und Ziel, eine Schlichtheit, wie sie seit Rousseaus „Gesellschaftsvertrag“ und seinen „Reveries d'un promeneur Solitaire“ fordernd und zwangsläufig in der Luft liegt. Nichts ist so wie es war, und die subjektive Empfindsamkeit, die sich in der Kunst entäußert, läßt komplexe kontrapunktische Techniken aus der Mode kommen. Dieser

Abschied Bachs von der Fuge ist subjektiv und objektiv zugleich, in dem Sinne, daß die Fuge als auslaufende Gattung noch ein letztes Mal, dann aber in höchster Vollendung, zu Wort kommt, indem Bach alle Möglichkeiten ausschöpft. Mozart wird die Fuge mit den formalen Kategorien der Wiener Klassik vereinen, und Beethoven wird sie in seinen Spätstil integrieren und zu neuen Ufern führen. Auch seine Sonate op. 111 wird ein Abschied sein - der Abschied von seiner Klaviersonate und von der Klaviersonate an sich; so der Schluß der berühmten op. 111-Analyse von Wendel Kretzschmar in dem Roman „Doktor Faustus“ von Thomas Mann.

Vielleicht war es für Bach ein bitterer Abschied, der Abschied vom Kontrapunkt. Der neue galante Stil, die Empfindsamkeit, das Natürlichkeitsideal, alles das war eine fremde Welt für ihn. Es war die Welt seiner Söhne, die Vater Bach nicht gutheißen konnte und wollte. „Das ist wie preußisch Blau, es verschießt“ soll er zu seinem Sohn Carl-Philipp-Emanuel gesagt haben. Diese Musik sei also nichts wert, und sie wird ebenso schnell verblassen („verschießen“), wie sie erschienen ist. Und er meint damit dezidiert auch die Musik seines Sohnes.


Doch heißt „natürlich“ und „galant“ nicht zwangsläufig einfach. Die Schlichtheit bezieht sich nur auf den Verzicht komplexer kontrapunktischer Strukturen, wie sie J.S. Bach zeitlebens interessiert haben, wie er sie verfolgt hat und wie sie ihn verfolgt haben. Keineswegs jedoch der neue Stil auf melodische Delikatesse und harmonische Komplexität. Diesen beiden Parametern widmet C.Ph.E. Bach großen Raum in seiner Clavierschule, besonders in deren zweiten Teil von 1762.

Ja, es ist anzunehmen, daß es ein bitterer Abschied war, und ein verbitterter dazu. So wäre die Kunst der Fuge nicht nur ein Lehrwerk, sondern auch eine Verteidigungsschrift, eine Apologie des Alten gegen das Neue. Diese Vermutung, die sicher Wahrheit und Klischee gleichermaßen in den Knochen hat, wird dadurch konterkariert, daß Bach keineswegs nur reine „Schulfugen“ sammelt, die ganz klar zeigen, wie so etwas handwerklich geht. Er treibt die Gattung Fuge bis an ihre Grenzen und darüber hinaus, und weist damit also in die Zukunft. (Letztlich „ermöglicht“ er so die „Große Fuge“ Beethovens, er provoziert sie geradezu!) Bach strebt danach, die eigenen Grenzen und die des Kontrapunkts zu weiten, sie regelrecht vor sich herzutreiben. Das dient einerseits der Musik, entspricht also dem Affekt der Demut, der Humilitas, wie sie Monteverdi im Vorwort zum achten Madrigalbuch beschreibt (*Humilità ò supplicatione*). Andererseits, und das scheint mir viel wichtiger, erweist sich Bach als Renaissancemensch, der sich aufschwingt, seinen Gott zu erreichen oder ihn sogar zu überflügeln. Der große Philosoph und Humanist Marsilio Ficino beschreibt den Intellekt und den

Willen als Flügel, die es dem Menschen ermöglichen, zum Göttlichen aufzusteigen und letztlich „Gott zu werden“: „Totus igitur animae nostrae conatus est, ut deus efficiatur.“ (So ist also unsere ganze Seele bemüht, Gott zu erreichen.) Pico della Mirandola, sein Zeitgenosse, sieht im Menschen ein Wesen, das zunächst eigenschaftslos ist, im Gegensatz zum Tierreich. Nur dadurch, daß er zeitlebens danach strebt, sich durch komplexe Schöpfungen zu vervollkommen, erarbeitet er sich Eigenschaften, die göttlich sind. Und das geht nur, laut Pico und Ficino, durch eine „Imitatio Dei“. Spüren wir diesem Widerspruch nach: hier der „kleine“ Thomaskantor, der die „Kunst der Fuge“ vor dem neuen Gusto zu bewahren sucht, in Form eines Lehrwerkes für die nachfolgenden Generationen. Dort der bis an die Grenzen gehende „Renaissancemensch“. Eine Antinomie also zwischen dem defensiven Pädagogen einerseits und dem offensiven Komponisten und Visionär andererseits.

Ich möchte einen Vergleich mit Monteverdi wagen. Auch er komponierte, um sich zu verteidigen. Sein großer Antipode Artusi hat den neuen Madrigalstil nicht verstanden oder wollte ihn nicht verstehen. Seine Angriffe zielten auf alles, was gegen den alten, konservativen, strengen Kirchenstil Palestrinas "verstieß", mit anderen Worten: er sah sich berufen, den reinen Kontrapunkt, den strengen Satz gegen eine Musik zu verteidigen, die unkonventionelle und radikale Mittel einzusetzen sich nicht scheute, im Dienste der Wortausdeutung, der Rhetorik und des Affekts.

Eine Streitschrift oder ein detailliertes Lehrwerk zu schreiben war nun Monteverdis Sache nicht, genauso wenig wie die Bachs. Er schrieb das 5. Buch der Madrigale und versah es mit einem Vorwort, das ganz eindeutig Artusi zum Adressaten hatte.

 hò nondimeno scruta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose à caso, & tolto che sia rescritta vscirà in luce portando in fronte il nome di SECONDA PRATICA, ouero PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA, delche forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia.

"...habe ich nichtsdestoweniger diese Antwort geschrieben, um bekannt zu machen, daß ich meine Sachen nicht zufällig mache...tragend als Überschrift den Namen Seconda Pratica"..." (eigene Übersetzung)

Das ist wohl die berühmteste Stelle. Und gleichzeitig gibt er dem neuen Stil seinen ewigen Namen, Seconda Pratica, die dem alten, kontrapunktischen Satz, nachfolgt und ihm auch entgegensteht, der Prima Pratica. Der Ton, den Monteverdi anschlägt, ist tatsächlich der eines Verteidigers; als wolle und müsse er rechtfertigen, daß er kein Dilettant sei. Auch hier lese ich Verbitterung zwischen den Zeilen, vor allem über die Unfähigkeit seines ärgsten Kritikers.

Doch ist das ein anderes Thema und in vielen Publikationen und Büchern ausführlich besprochen worden. Mich interessiert, daß Monteverdi und Bach in der gleichen Lage waren. Sie formen einen Stil und sehen die Notwendigkeit, diesen zu rechtfertigen, mindestens ihn aber exemplarisch darzulegen, ihn zu beweisen durch hohe kompositorische Kunst, nicht durch textliche oder pädagogische Rechtfertigung. Und welche Schwierigkeiten Komponisten haben, ein aufwändiges Lehrwerk zu schreiben, zeigt Leopold Mozart im Vorwort seiner Violinschule. Er schreibt, daß er so lange gewartet habe, dieses Werk zu veröffentlichen, weil er sich "zu blöde" gefühlt habe angesichts der Flut der zahlreichen guten und klugen Bücher "in diesen aufgeklärten Zeiten". In der Tat, es sind neue Zeiten, in denen Leopold Mozart lebt. Die Verbürgerlichung der Künste und die Aufklärung verlangen die breite Verbreitung von Wissen und Fähigkeiten. Das ist der Unterschied zum absolutistischen Kunstverständnis. Bach und Monteverdi lebten in anderen Zeiten. Und die Anleitung "zum Enquatreispiel" des Vaters Bach ist eine vergleichsweise lieblose und unsystematische Übungssammlung von sequenziellen Generalbässen und nicht zu vergleichen mit der großen, zweibändigen Clavierschule seines Sohnes Carl-Philipp-Emanuel. Letzterer ist freilich ein eindrucksvolles Beispiel eines publizierenden Komponisten. Auch er ist getrieben von der Angst, die Musik könne durch verbreitete schlechte Unterweisung leiden, die "wahre Art, das Clavier zu spielen" könne in Vergessenheit geraten. Auch hier also ein durchaus missionarischer Impuls. Bemerkenswert ist, daß Bach auf der Verteidigungsbank des alten Stils sitzt, der kontrapunktischen Komplexität, und Monteverdi auf der des neuen, der *Seconda Pratica*. Doch studieren wir die Musik beider, so merken wir rasch, daß Monteverdi den Madrigalismus und den alten Stil zu etwas neuem vereint. Damit weist er in die Zukunft. Und Bach? Die Kunst der Fuge ist eines der unerhörtesten Werke im wahrsten Sinne des Wortes. Ich komme nicht umhin, sie als Avantgarde zu bezeichnen, als kontrapunktische zwar, doch Avantgarde. Und gleichzeitig als Bewahrung und Verbeugung vor dem Alten. So stehen sie am Wegesrand und grüßen: Dufay und Ockeghem, Obrecht und Josquin, Palestrina und Monteverdi, Muffat und Corelli. Und Beethoven wartet in nicht allzu ferner Zukunft.

Der Contrapunctus 19

Wir wissen nicht, wie Bach vorgegangen ist, als er die „Kunst der Fuge“ schrieb. Ein Indiz ist die Quellenlage mit ihren unterschiedlichen Fassungen, Reihenfolgen und Zählungen. Deren genaue Diskussion überlasse ich vertrauensvoll der Musikwissenschaft. In Kürze sei hier referiert, daß insgesamt vier Autographe überliefert sind (1745-49), von denen keines die heute verbreitete Version vollständig enthält, und der Erstdruck (1751). Im Hauptautograph (sogenannt P200) fehlt der Contrapunctus 4, die zweite einfache Spiegelfuge, Contrapunctus 13 in der aufführungspraktischen Fassung für zwei Cembali, Contrapunctus 14 und der Canon alla decima und duodecima. Der unvollendete Contrapunctus 14 (im Erstdruck Contrapunctus 19) ist als spätere Beilage beigelegt, allerdings nicht als Partitur notiert, sondern in einem Claviersystem. Er hat bekanntermaßen den berühmten Vermerk Carl Philipp Emanuel: „Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ Der Canon per Augmentationem in motu contrario wurde später hinzugefügt und ist in zwei Fassungen überliefert.

Die Frage, ob die unvollendete Tripel- (oder Quadrupel-) Fuge zur Sammlung oder zum Zyklus gehört, ist vieldiskutiert.

Die von Bachs Sohn kolportierte Legende ist ergreifend: in dem Moment, wo das „B-A-C-H“-Thema sich mit den anderen beiden verheiratet, stirbt der Meister, nahezu erblindet durch den Kurpfuscher Taylor. Das plötzliche Abreißen des kontrapunktischen Flusses inmitten der Altklausel ist erschütternd und unterstreicht gleichzeitig das Zyklische des Werkes, dessen Erfüllung allerdings nicht mehr im Hörbaren, sinnlich Erfahrbaren, sondern im Unendlichen stattfindet. Nimmt man Bach, wie oben angedeutet, als Renaissance-Menschen, der seinen Gott nicht nur verehrt, sondern mit ihm ringt, ihn sogar versucht zu übertreffen in der Vollkommenheit seiner Schöpfung, so ist dieser Schluß geradezu prometheistisch. Prometheus, der von den neidischen Göttern bestraft wird, weil er ihnen das Feuer gestohlen hat.

Die „Nachricht“, die der ersten Druckauflage als Vorwort vorangeht und Bezug nimmt auf den beschließenden Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“, verklärt den unvollendeten Contrapunctus 19 und dessen verstörende Wirkung:

„Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat dahero die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügtten vierstimmig ausgearbeiteten Kir-

chenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiert hat, schadlos halten wollen.“

Diese Choralbearbeitung allerdings gab es schon längst, als „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn“ BWV 668, erschienen in den „18 Leipziger Chorälen“.

Der Tod eines Genies ist faszinierend. Die Bewunderung der „Nachgeborenen“, um dieses Wort von Tomas Mann zu gebrauchen, neigt zur Mystifikation. Daß diese Legende sich über das späte 19. Jahrhundert hinweg bis in unsere Tage hinein halten konnte, hängt auch mit dem verherrlichenden, romantisch-idealisierenden Bach-Bild zusammen, wie es Albert Schweitzer in seiner Biographie prägte, und wie es vor ihm schon Spitta getan hatte. Ich glaube nicht, daß Bach dieses Denkmal, auf das er da gehievt wird, nötig hat. Ich glaube, daß es mehr schadet als die Erkenntnis fördert, um die es doch diesem Lehrwerk letztlich geht.

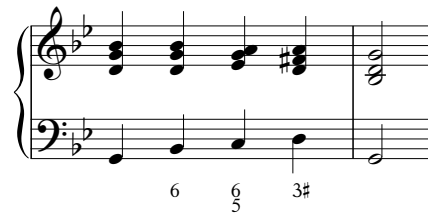
Ich glaube nicht, daß der letzte Contrapunctus zum Zyklus gehört, und folge darin der Analyse Gustav Leonhards. Das Argument des äußeren Erscheinungsbildes ist dabei vielleicht gar nicht einmal das wichtigste: nämlich daß Bach hier die Darstellung in Claviernotation wählt, das ganze vorangegangene Werk aber in Partiturform notiert. Aber es ist ein Indiz.

Das Argument, das Kunst-der-Fuge Thema komme hier gar nicht vor, ist auch ein Indiz, aber zu entkräften. Denn es würde sich ohne Lizenzen über die andern drei fügen lassen, wäre es eine Quadrupel-Fuge.

Auch die Beobachtung, das erste Sogetto des Contrapunctus 19 wirke wie eine Zusammenfassung des Kunst-der-Fuge-Themas in der Originalgestalt und im Spiegel, ist nachvollziehbar.

Könnte man nicht aber auch einen ebensolchen Zusammenhang zur dis-moll-Fuge aus dem 1. Band des „Wohltemperierten Claviers“ herstellen? Oder zum zur fis-moll-Fuge da selbst? Oder zu den Kyrie-Bearbeitungen aus der „Orgelmesse“? Oder zum Fugenthema aus der Violinsonate D-Dur von Corelli aus op. 5? Oder zum ersten Sogetto aus der G-Dur-Fantasie Willam Byrds? - usw.

Es sich in all diesen Fällen doch um ein immer wiederkehrendes Modell eines Fugenthemas, das nichts weiter ist als eine normative Kadenz, die seit Urzeiten existiert. Eine Kadenz nämlich, bei der die 5. Stufe über zwei steigende Sekundschritte im Baß erreicht wird. Ich nenne diese Kadenz „Ruggiero-Clausel“, oder kurz „Ruggiero“. Es handelt sich um eine Kadenzform, die so häufig war, daß sie keine besondere Aufmerksamkeit beanspruchen konnte.



Wird sie aber zum Fugenthema, so wird sie geadelt. Immer, wenn wir „Ruggiero“ wahrnehmen, diese Kadenzfloskel also, werden wir daran erinnert, daß sie das eigentliche Fugenthema ist. Das „Banale“ wird gewissermaßen mit Bedeutung aufgeladen.

Corelli, Sonate in D-Dur aus op. 5, 2. Satz, Anfang:



William Byrd, Fantasia G aus dem „Fitzwilliam Virginal Book“, 2. Abschnitt:



Bach, Kyrie Gott Heiliger Geist aus dem 3. Teil der „Clavierübung“, Anfang:



Bach, Contrapunctus 19 aus der „Kunst der Fuge“ (Kombination der drei Themen):



Es ist denkbar, daß die anderen Stimmen, zum Beispiel durch prägnante Melodieführung, so sehr unsere Beachtung gewinnen, daß wir den eigentliche Kadenzbaß, also Ruggiero, nur im Hintergrund wahrnehmen. Hier liegt also der Reiz einer solchen Fuge: das „Ruggiero“-Thema bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Banalität und Bedeutung.

Ein solches Thema läßt vielfältige Bezifferungen und Ornamentationsformen der anderen Stimmen zu. Diese können, indem sie immer wiederkehren, die Qualität weiterer Sogetti gewinnen, so daß die Fuge mehrere Themen entfaltet. Doch bleibt - in diesem Fall - Ruggiero die Grundlage des Geschehens. Eine - aber nur *eine* - dieser Ornamentationsformen ist das ursprüngliche „Kunst-der-Fuge-Thema“. Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob das von Bach so beabsichtigt wurde, oder ob das „ornamentaler Zufall“ ist.

Ich vertrete also die These, daß der letzte Contrapunctus nicht zum Gesamtwerk gehört. Mehr noch, daß Bach ihn absichtlich nicht vollendet hat, weil die Fuge in gewisser Weise

zum Scheitern verurteilt ist. Der Grund liegt im Wesen einer strengen Tripelfuge: Jedes Thema wird exponiert und dann mit dem vorangegangenen verbunden. Bei einer Fuge mit vier Stimmen und vier Themen sind also alle Stimmen normativ aneinandergekettet: eine zwangsläufige und vorgegebene Kombination mit nur geringem Spielraum. Die einzige Flexibilität besteht letztlich im Tausch der Stimmen. Doch das funktioniert im *Contrapunctus 19* nicht immer gleich gut. Die einzelnen Teile der Fuge greifen auf diese Weise nicht ineinander, sondern stehen wie monolithische Blöcke nebeneinander: Anwesenheit aller vier Themen in allen vier Stimmen gleichzeitig, Abwesenheit aller vier Themen in allen vier Stimmen gleichzeitig. Dadurch kriegt die Fuge den Charakter eines blockartigen Rondos. Dagegen ist nichts zu sagen, wäre nicht das kontrapunktische Ideal der stete Fluß der Zeit durch Verschränkung der Phrasen und Kadenzen.

Ich glaube, daß das der Grund ist, warum Bach in seinem Riesenschaffen keine strenge Tripel- oder Quadrupelfuge hinterlassen hat - außer eben dem unvollendet gebliebenen *Contrapunctus 19*. Berühmte Werke wie die Es-Dur-Schlußfuge aus der „Orgelmesse“ haben zwar drei Themen, die aber nie streng übereinander gelegt werden. Sie sind locker gefügt und lassen den einzelnen Stimmen Luft zum atmen.

Es gibt einige Argumente, die für eine lockere Sammlung sprechen, nicht aber für einen Zyklus: die unterschiedliche Quellenlage, verschiedene Fassungen einiger *Contrapunctus*, der ungeklärte Schluß.

Was aber spricht für einen Zyklus?

Das Thema der „Kunst der Fuge“ ist einfach.



Als ich es zum ersten Mal hörte, war es mir in merkwürdiger Weise vertraut. Es schien mir, als hätte Bach es nicht darauf angelegt, nochmals ein neues Fugenthema, ein noch nicht dagewesenes, zu finden, schwer genug nach diesem langen Leben, in dem er hunderte von Fugen und Kanons geschrieben hatte. Es schien mir vielmehr, als sei dieses Thema eine Zusammenfassung aller bisher dagewesenen Themen, als führte Bach alles bisher Dagewesene auf seine klare, einfache Grundgestalt zurück.

So glaube ich sofort, mich an dieses Thema zu erinnern, ich glaube, es schon oft und oft gehört zu haben, so vertraut ist es mir. Doch versuche ich, diese Erinnerung zu kultivieren, mir also darüber Rechenschaft abzulegen, wo es mir denn schon einmal begegnet sein könnte, so stehe ich mit leeren Händen da. Es ist neu und doch nicht neu: wie ein archaisches Modell eines Fugenthemas, das Fugenthema an sich, das schon existiert seit Urzeiten. Hat Bach dieses Thema wirklich erfunden? Oder hat er es hervorgeholt aus dem unhörbaren und doch allgegenwärtigen Strom aller Möglichkeiten, die es „in nuce“ in sich birgt und die nach Entfaltung drängen? Dieses Thema ist wie ein zusammenfassender Schlußpunkt, eine letzte Antwort auf die Frage: „Was ist ein Fugenthema?“ und gleichzeitig eine Eröffnung, eine Verheißung: es vereint alle möglichen Antworten, Verästelungen, Varianten, Techniken, Affekte, Permutationen, usw. in sich. Indem das Thema erklingt, einstimmig, einsam und absichtslos, sind all diese Möglichkeiten bereits im Raum, noch nicht gehört und entfaltet, doch latent vorhanden. Sie schwingen zwischen den Zeilen in verheißungsvoller Gegenwart und drängen danach, herauszutreten aus dem Reich der Möglichkeiten in die Wirklichkeit – drängen danach, geboren zu werden vor unseren Ohren.

Das Geheimnis der Wahl ist größer als das Erfindung -

Ich stelle mir vor, wie Bach begonnen haben könnte. Eine Fuge über dieses Thema, in Originalgestalt, recte, ein Ricercare im alten Stil, "in stilo antico", mit klarer, ausgewogener Anlage, weitaus konservativer als die Fugen des Wohltemperierten Claviers. Dann eine Fuge über das gespiegelte Thema, all'inverso. Zwei Fugen also, die beispielhaft sind, das Ergebnis einer Wahl. Es könnte dabei bleiben. Doch diese Auswahl ist zu begrenzt, zu viele Möglichkeiten stehen im Raum und drängen danach, formuliert zu werden. Wäre es kein Lehrwerk, um wieviel leichter fiel die Wahl und damit auch das Weglassen! Doch es ist ein Lehrwerk. Also eine zweite Fuge über das Thema in Originalgestalt, recte, doch nun mit harten Punktierungen, piqué, wie eine französische Ouverture, in stile francese. Die ersten beiden Fugen waren introvertiert, gehörten zur Vita passiva, diese ist nun eine Vita-activa-Fuge, extrovertiert, im "stilo moderno", mit erweitertem Kadenzplan. Doch kann es dabei konsequenterweise nicht bleiben. Denn jetzt muß auch eine zweite Spiegelfuge auftreten, die all das einlöst, was die erste Spiegelfuge andeutet. Die erste Spiegelfuge wäre dann wie ein Doppelpunkt zur zweiten, die das, was in der ersten passiert, aufgreift und entwickelt, fortführt und entfaltet. Doch nicht nur das. Sie wird auch die Möglichkeiten, die zunächst nicht weiter verfolgt wurden (und aus formalen Gründen auch nicht weiter verfolgt werden konnten), zum Thema haben.

Ich erinnere mich, daß der Maler Horst Jansen einmal sagte, daß sein Schaffen vor allem vorangetrieben wurde durch das, was während eines Bildes "liegendeblieben" ist. Diese Ideen und Fortentwicklungen werden geboren während des Schaffens, finden aber momentan keinen Platz. Also bleibt etwas offen, was im nächsten Bild (im nächsten Gedicht, Roman, Contrapunctus) Gestalt findet und immer so weiter. Doch indem das geschieht, werden wiederum neue Räume geöffnet, die wiederum ein folgendes Werk provozieren, und immer so weiter.

Hier geschieht etwas, das ich "Vorgang" nennen möchte. Ich nehme diesen Begriff wörtlich. Am Anfang ist das Blatt leer. Wir beginnen leer. Meistens geht es langsam voran. Wir gehen voran und haben das Gefühl, die Musik hinter uns herzuziehen. Wir wollen etwas, und das Stück folgt unserem Willen. Doch irgendwann werden die Rollen vertauscht. Die Musik entwickelt plötzlich, unter Umständen von einem Augenblick zum andern, ein organisches Eigenleben, einen eigenen Willen, dem wir folgen. Das Werk geht voran, und wir folgen nach. Wir haben den Eindruck, daß wir - ab einem bestimmten Punkt - dem Willen des Werkes folgen und nicht umgekehrt. Hier erhöht sich meistens das Arbeitstempo und auch die

Besessenheit. Was getan werden muß, muß getan werden, und zwar rasch, bevor sich der Imperativ des Werkes verflüchtigt. Geschieht das, wären wir als Schaffende plötzlich wieder draußen, außerhalb des Werkes, und wir müßten von vorn beginnen.

So wird ein Contrapunctus aus dem anderen geboren. Wir werden Zeuge, wie Bach sich weigert, es dem Studierenden, dem Spieler oder dem Hörer selbst zu überlassen, die nicht Wirklichkeit gewordenen Möglichkeiten und Schlußfolgerungen in der eigenen Fantasie entstehen zu lassen. Er möchte es nicht bei einem Anstoß belassen zu einer Reise, die man dann selbst machen könnte. Er möchte uns diese Reise zeigen, Station für Station. Wirklich: ein Lehrwerk. Wieviel Wert er dabei auf Vollständigkeit legt, zeigt sich daran, daß der Contrapunctus 4 (die zweite Spiegelfuge) erst nachträglich in die Sammlung aufgenommen wurde. Ein verspäteter Einfall? Ein übriggebliebener, vergessener Aspekt? Es gibt einiges, was dafür spricht. Denn der Contrapunctus 4 entwickelt nicht nur den Contrapunctus 3 (die erste Spiegelfuge) weiter, sondern zeigt, welches Potenzial noch dem Fugenthema in der Spiegelung innewohnt. Der Contrapunctus 4 zeigt nämlich, welche Folgen es hat, wenn man, ohne zu korrigieren, das Fugenthema quintweise steigend sequenziert. Unversehens landen wir in Fis-Dur/h-moll, die Fuge steigt und steigt also scheinbar unkontrolliert in den Oberquintbereich. (Immerhin ist es immer noch eine Fuge in d-moll...)



Ist der Contrapunctus 4 ein zusätzlicher Aspekt also, der zunächst "vergessen" und später hinzugefügt wurde? Das würde die These einer enzyklopädischen Sammlung abermals stützen. Doch stehen die einzelnen Fugen nicht zusammenhanglos nebeneinander. Das Folgende (Contrapunctus 4) ist im Vorausgange (Contrapunctus 3) vorausgenommen, etwas zuvor Angedeutetes wird später aufgenommen und entwickelt, und wir erinnern uns daran.

Contrapunctus 3 bringt T 39-43 eine steigende Sequenz, sekundweis aufwärts, C-F, D-G, E-a (T43-46).



Das letzte Sequenzglied ist das Thema all'inverso. Dann, in anschließend fallender Sequenz (T 46-50) schließt sich der Bogen, nach d-moll und darüber hinaus, über g-c-F-B - bis nach Es. Viel zu weit! Wie zurück? Wieder tritt das Fugenthema auf (T 51), indem es Es-Dur unterterziert nach c-moll. Das ist raffiniert, denn so ist die Basis geschaffen für einen Quintstieg von c über g nach d zurück, den das Thema im Baß durchschreitet.



Das Thema ist, wie wir sehen, in die Sequenz eingebettet: in den steigenden Ast (T 43-46) als letztes Sequenzglied, als auch als ausgleichendes und rückführendes Moment nach der "zu weit" fallenden Sequenz (T 51- 55).

So ist Contrapunctus 4, vom Tonarten-Planungssatz her gesehen, das symmetrische Gegengewicht zu Contrapunctus 3 und umgekehrt: In Contrapunctus 4 steigt der Satz von F/C (T61) über g (T65) nach d-a-e-h bis schließlich Fis (T79). Mir fällt es schwer, hier keine Absicht zu vermuten. Der Faden wird aufgenommen und fortgesponnen mit einer Konsequenz, die erstaunt. Und das ist nur ein Beispiel dafür, wie Bach die einzelnen Contrapunctus miteinander verbindet und zu einem Ganzen webt. Und das ist dann keine enzyklopädische Aufzählung der Möglichkeiten mehr, sondern ein organisch wachsender Zyklus.

Was spricht für einen Zyklus?



Isodiastonie

Ich möchte nun genauer auf die Sequenz in Takt 39-43 eingehen um deutlich zu machen, was ich unter organischem Wachstum verstehe.

T 38

The image shows a musical score for Takt 38, consisting of two systems of four staves each. The notation is complex, featuring various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, illustrating the sequence discussed in the text. The first system shows a sequence of notes across the staves, with some notes being tied across measures. The second system continues the sequence, with some notes being tied across measures. The notation is written in a style that suggests a specific key signature and time signature, though the exact details are not explicitly stated.

Ich sehe auf der eins eines jeden Taktes folgende Stationen: C,F,D,G,E. Das regelmäßige Muster ist: fallende Quint, fallende Terz, ein integrierter Quint-Terzfall. Das ist offensichtlich und doch nur die halbe Wahrheit. Denn die Sequenz ist artikuliert, das heißt, sie bildet Phrasen aus, Gruppen, Atembögen, getrennte Einheiten. Von T38 auf 39: G-C, dann C-F, dann A-D, D-G, H-E. Das Fugenthema inversus setzt nun im Sopran ein (T43) und führt die Sequenz weiter von E nach a (T46). Das Fugenthema ist das letzte Sequenzglied! Dadurch ist es auf vier Takte gedehnt. Eine wichtige Erkenntnis ist an dieser Stelle, daß das Thema mit der vorangegangenen Sequenz verschränkt ist, in sie und mit ihr verwoben ist. Die Sequenz bringt das Thema hervor, indem das Thema seinerseits die harmonische Fortschreitung der Sequenz fortführt und einlöst! Was die Sequenz angeht, so kann man sagen, daß sie jede der oben angeführten "Stationen", C,F,D,G,E "dominantisch" erreicht. Sympatischer ist mir, festzustellen, daß der Baß die Stütztöne der Sequenz stufenweise einkadenziert. Wir sehen auch hier

jene erweiterte Klausel, die ich "Ruggiero" nenne. Weiter oben, beim unvollendeten Contrapunctus 19 sind wir ihr kurz begegnet.

Ich vergrößere nun die Artikulationseinheiten. Von Takt 39 zu 40 sehe ich C-F. Takt 41 zu 42 D-G. Und im Thema Takt 43-45. schließlich E-a. Das heißt, die Sequenz steigt sekundweise. Das ist ihre eigentliche Bestimmung. Die Sequenzglieder A-D (Takt 40/41) und H-E (Takt 42/43) sind eingeschoben, wie ein Echo, aber gleichfalls sekundweise steigend. Eine Verschränkung von zwei stufenweise steigenden Sequenzebenen!

In der "Moresca" aus dem fünften Akt von Monteverdis "Orfeo" geschieht das Gleiche.

MORESCA
(Allegro)

The image displays three systems of musical notation for the 'Moresca' from Monteverdi's 'Orfeo'. Each system consists of five staves. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system returns to a forte (f) dynamic. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines, illustrating the rhythmic and melodic structure of the piece.

Die kadenziellen Phrasen wiederholen sich und sind deutlich vernehmbar durch Pausen getrennt: Kadenz von D nach G, dann von G nach C; nun von E nach a und schließlich von A nach d - insgesamt ist der Satz also geschlossen in d. Diese Sequenz bei Monteverdi ist eine Phrase kürzer als Bach und insgesamt eine Quinte höher. Fügt man noch ein Sequenzglied an, so hieße dies Fis-h. Wenn wir die "Eckpunkte" betrachten, so startet Bach in G und landet eine Terz tiefer in E. Würde es Monteverdi genauso machen, er würde in h enden. Er aber, wie gesagt, schließt in d.

Zurück zu Bach, Contrapunctus 3 nun Takt 19-23. Die Sequenz hier entspricht den eben besprochenen Takten 39 bis 43. Beide Passagen sind themenfrei, solange ich nicht die Möglichkeit nutze, die stufenweise Achtelbewegung im Baß - "Ruggiero" - als Erinnerung an die Kadenz des gespiegelten Themas zu begreifen.

Ich hätte damit allerdings meine Schwierigkeiten. Ich empfinde diesen Sequenzbaustein viel zu autonom, viel zu sehr vom Thema emanzipiert, als daß mein Ohr einen solchen Rückgriff zuließe. Fast scheint mir diese Stelle in diesem Moment prägnanter, wichtiger, einprägsamer zu sein als das Thema selbst, das so eingefädelt wird (T 29), daß es nahezu an der Grenze der Unscheinbarkeit existiert, aufgesogen vom Gewebe des Satzes drumherum.

The image displays two systems of musical notation for Contrapunctus 3, measures 19-23. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows measures 19-21, and the second system shows measures 22-23. The music features a complex interplay of voices with various rhythmic patterns and accidentals.

Ohne Frage, die Sequenz in den Takten 19-23 und 39-43 ist formal aufgewertet. Allein dadurch, daß sie zweimal erscheint, ist sie ein rondoartiges Element. Und wenn das Prinzip des Rondos Einzug hält in den Satz an dieser Stelle, dann auch das der Variation.

Denn die Fortschreitung der Sequenz ist an dieser früheren Stelle T (19-23) anders als an der späteren, nämlich einfacher! Ich protokolliere: Takt 15 Thema all'inverso in d mit Halbschluß in A Takt 19. Takt 19/20 Rückkadenz nach d. Diese Wendung nun (Ruggiero) wird Baustein der Sequenz! "Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang", um dieses Goethe-Wort zu zitieren. Wichtig: Auch hier erwächst die Sequenz aus der thematischen Kadenz: Thema und Sequenz sind auch hier miteinander verheiratet.

Nun mache ich einen Sprung zum Contrapunctus 11 (siehe den Partiturauszug auf den nächsten beiden Seiten). Ich beginne in Takt 28, nach dem ersten kadenziellen Einschnitt. Wenn ich ab hier die folgenden Seiten durchblättere, begegne ich dem Baustein der beiden Sequenzabschnitte des Contrapunctus 3 wieder (Ruggiero in Achteln). Zunächst nur sporadisch: T 31/32, Ruggiero nach d im Alt; T 38/39 Ruggiero nach a im Baß. Sogleich die Imitation im Sopran, Ruggiero nach d (T39/40). Nun verdichtet sich die Imitation: Ruggiero nach C im Tenor T 41/42 und dann nach F im Baß T 42/43. T 53 im Sopran nach g, T 54/55 nach d im Tenor, T 57/58 im Alt als oberquinttransponierte Baßklausel nach d, dann sofort, noch im Alt, Ruggiero nach B als steigende Tenorklausel. T 60/61 nach C im Tenor, sogleich T 61/62 nach F im Baß. T 62/63 Ruggiero nach d im Tenor mit Terzmixtur im Sopran darüber, der in T 63 über oberquinttransponierter Baßklausel nach a fällt. (Das haben wir schon gehört, in T 57/58; dort blieb die Wendung allein, hier läuft sie zum ersten Mal parallel.) Dann weiter, T 63/64 Ruggiero nach B im Alt, dann nach G im Sopran über phrygische Tenorizans T64/65, dann nach a im Sopran T 65/66, zunächst halbschlüssig, dann (T66/67) ganzschlüssig im Baß, nochmal mit Mixtur im Alt.

An dieser Stelle bricht die ungeheure Verdichtung dieser Imitation ab. Ab T 70 "homophonisiert" sich der Satz, er wird noëmatisch. Eine letzte Erinnerung, ein letztes "Nachbeben" erklingt im Baß in T 75 mit Auftakt, hier Ruggiero nach E, und dann noch einmal T 77 Ruggiero nach G im Tenor.

55

Musical score for measures 55-60. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some rests. The melody is primarily in the Soprano and Alto parts, with the Bass part providing a steady accompaniment.

61

Musical score for measures 61-66. The score continues from the previous system. The Soprano and Alto parts have more frequent rests, while the Tenor and Bass parts become more active with eighth and sixteenth notes. The overall texture is dense and rhythmic.

67

Musical score for measures 67-73. The Soprano part has a long rest in measure 67, while the other parts continue. The music maintains its complex rhythmic character with various note values and rests throughout the system.

74

Musical score for measures 74-79. The Soprano part is more active in this system, with frequent eighth and sixteenth notes. The other parts continue their rhythmic accompaniment. The system ends with a final measure containing a whole note in the Soprano part.

Diese motivische Brückenbildung zwischen Contrapunctus 3 und Contrapunctus 11 läßt auch eine umgekehrte Kausalität zu, eine genealogische Verbindung nämlich zwischen Contrapunctus 11 und 3. In der Rückschau ergibt sich eine Verbindung zwischen dem Thema des Contrapunctus 11 und dem „Ruggiero“-Motiv, daß wir in den Episoden des Contrapunctus 3 zum ersten Mal gehört haben. Hier kommt dem Contrapunctus 8 eine entscheidende Verbindungsfunktion zu.

Contrapunctus 8: Ornamentaler Kontrapunkt

Werfen wir dazu einen Blick auf den Contrapunctus 8, genauer gesagt, auf dessen Themenbildung.

Einfacher Fauxbourdonsatz in d-moll über einer vollständigen Skala (und nicht, wie beim Chiaccona-Baß, nur über ein fallendes Tetrachord.) Die Skalenterz f in Takt3 auf 1 ist kadenzialer Drehpunkt. Sie wird genutzt, um über Ruggiero zu kadenzieren.

Im dritten und vierten System sehen wir die beiden wesentlichen Ornamentationen des einfachen diatonischen Fauxbourdonsatzes. Den chromatischen Fauxbourdon, und den Faux-

bourdon-Quintfall, der *beide* Oberstimmen austerzt und nicht nur, wie der einfache Fauxbourdon, nur die Mittelstimme.

Die beiden unteren Systeme zeigen nun, wie Bach die drei oberen Bässe zu einer *integrierenden Fortschreitung* verschränkt. Das auftaktige d gehört dem einfachen diatonischen Fauxbourdon, dann kommt ein halbtaktiges Quintfall-Segment, dann ein halbtaktiges Segment des chromatischen Fauxbourdon, und dann wieder ein halbtaktiges Quintfallsegment. Durch die Halbtaktigkeit blendet sich eine übergeordnete Terzfallsequenz ein: die steigenden Quartan im ersten und dritten Takt stehen im Abstand einer fallenden Terz.

Der Contrapunctus 8 der Kunst der Fuge ist eine Fuge mit drei Themen. Der Baß, dessen ornamentale Genese wir soeben nachvollzogen haben, ist das erste Fugenthema. Die anderen beiden Themen werden aus den Oberstimmen gewonnen. Das zweite Thema verziert die Oberstimme des Satzes, den 7-6-Patiens. Sie tut dieses in einfacher Weise, indem sie nämlich eine untere Drehnote einfügt und der Vorhaltsauflösung durch eine Achelrepetition einen motorisch-dynamischen Impuls verleiht. Dieses vergleichsweise einfache Ornament, das Christoph Bernhard „Multiplicatio“ (also „Vervielfältigung“ eines Tones) nennt, hat für die Contrapunctus 8 und 11 weitreichende Folgen: Es „infiziert“ geradezu den Satz, beginnend mit der Vorstellung dieses zweiten Themas in Takt 40 des Contrapunctus 8, dann aber unaufhörlich. Die Fuge drängt, besessen von dieser Repetition, nach vorn - ganz und gar in der *vita activa* beheimatet. Der Contrapunctus 11 steigert diesen Vorgang nochmals.

Indem nun das erste Fugenthema in Gestalt der Baßornamentation erklingt, sind bereits alle anderen Stimmen modellhaft festgelegt als integrale Bestandteile eines Fauxbourdon/Quintfall. Aber die Kontrasubjekte der Oberstimmen promovieren zu zweiten und dritten Fugenthemen. Diese werden zwar nicht gesondert exponiert (dann hätten wir es mit dem für Bach seltenen Fall einer Tripelfuge zu tun), erscheinen aber im späteren Verlauf kombiniert mit dem ersten Thema. Das ist deshalb wichtig, weil es bedeutet, daß der Fauxbourdon zu Beginn der Fuge nicht erscheinen darf, da er sich aufbewahren muß für die beiden anderen Themen, die später erscheinen; denn diese sind ja an den Fauxbourdon gebunden. Deshalb exponiert Bach am Anfang der Fuge zunächst den Fauxbourdon/Terzfall:

Takt 11-15

7/5 4/2 6/5 4/2 6/5 6/5 9/8

Nun zur Ornamentation der Mittelstimme. An sich bietet diese zunächst wenig Potenzial jenseits einfacher Umspielungstechniken durch die gleichmäßig fallende Skala (folgendes Beispiel 14, unornamentierter Alt). Bach emanzipiert diese Mixturlinie zum Baß im letzten Drittel der Fuge zum dritten Thema, indem er sie *heteroleptisch* gestaltet:

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5 4 3#

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 6 5 4 3#

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5 4 3#

5 6 7 7 7 6 7 7 7 6 6 6 3# 8 7

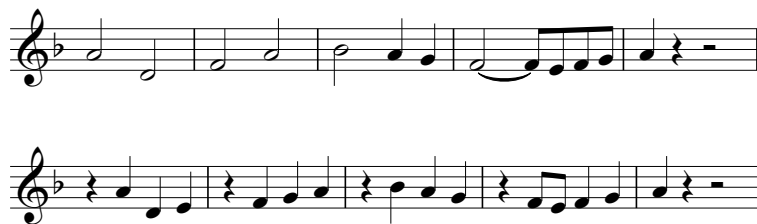
Takt 1: das a gehört der Oberstimme, das d der Mittelstimme, das e ist Durchgang

Takt 2: das f gehört der Mittelstimme, das g dem Baß, das a ist Durchgang

Takt 3: nun folgt die Mittelstimme in Gestalt der Terzfall-Alt-klausel mit Durchgang a-g-f, ansetztend vom Supersemitonium b.

Das Ganze ist die verzierte Form des Kunst der Fuge - Themas in der gespiegelten Form!

Mit anderen Worten: Die heteroleptisch ornamentierte Mittelstimme eines einfachen Fauxbourdon ist das Thema der Kunst der Fuge all'inverso!



Contrapunctus 8 und 11

Das Fugenthema, das Bach aus der Baßstimme des Fauxbourdonsatzes ornamental gewinnt, trifft nun in Contrapunctus 11 auf das Ruggiero-Segment, das wir zuvor betrachtet haben. Zunächst wird dieses Thema gespiegelt.

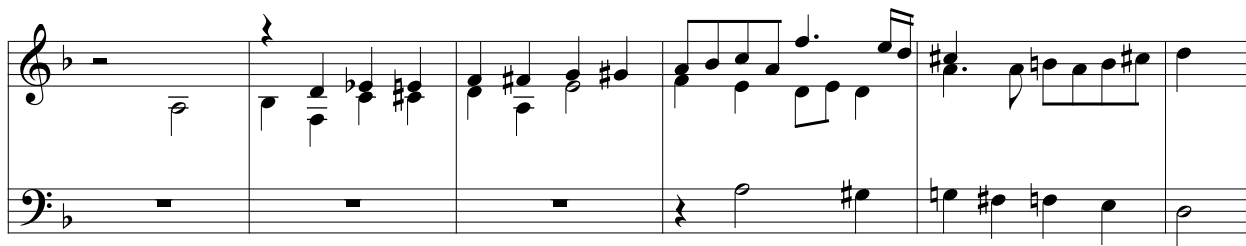


Die Spiegelung sehen wir in den ersten fünf Takten, die Originalgestalt nach dem Doppelstrich. Der Spiegel setzt auf der Oberquinte an und hat, im Vergleich zur Originalgestalt, die gleiche Terz f, der als Spiegelachse fungiert. Die Originalgestalt schließt über die Baßklausel a-d. Entsprechend öffnet der Spiegel über eine steigende Quint d-a.

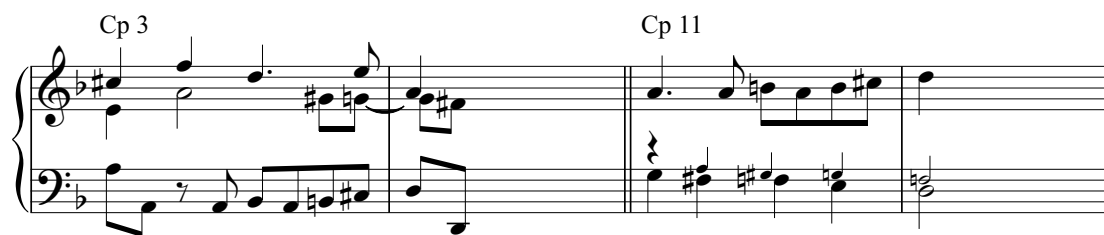
Diese halbschlüssige Wendung bedarf nun der Schließung. Diese Aufgabe kommt der kurzen Ruggiero-Klausel zu:



In der dreistimmigen Kombination ab Takt 27 des Contrapunctus 11 sieht das so aus:



Interessant ist das chromatische Kontrasubjekt. Es hängt sich steigend an das Thema al' inverso, in parallelen Terzen mit eingefügter Sext auf den zweiten Zählzeiten. Ab dem vierten Takt wird es, wie das Thema auch, gespiegelt, und setzt dabei auf der Oberquinte a an. Das geschieht jedoch nicht zeitgleich mit dem Thema in der Originalgestalt, wie es etwa zu erwarten wäre, sondern während der angehängten Ruggiero-Klausel, um die es hier geht. Vergleichen wir die Chromatik an dieser Stelle mit der Chromatik, wie wir sie im Contrapunctus 3 kennengelernt haben:



Im Auszug aus dem Contrapunctus 11 habe ich im Tenor Stichnoten eingefügt, die die Chromatik des Contrapunctus 3 zeigen. Beides ist gleichzeitig denkbar und klingt auch gut. Die Fassung des Contrapunctus 3 ist im Vergleich zu Contrapunctus 11 offenbar eine Terz aufwärts transponiert und erreicht auch die Terz der Ultima d-moll. Allein auf der dritten Zeit wäre die Terzparallele as (von der Tonalität d-moll her gesehen) nicht naheliegend, da dieser chromatische Ton auf c-moll verwiese. Unmöglich wäre es aber nicht, zumindest ebenso konsequent wie die Diskantklauselimperfection gis-g. Modellhaft ist letzteres häufiger, wie folgende Parallelstelle aus der Fantasie d-moll KV 397 von W.A. Mozart belegt (2. und 3. Takt im folgenden Beispiel):



Wir können also die Zeit rückwärts drehen und mit ihr die Verkettung von Ursache und Folge - ein Privileg, das die Musik vor unserer alltäglichen Erfahrung promoviert. Somit konstatieren wir einen rückwärts gerichteten Entwicklungsstrang. Indem wir das tun, begreifen wir die Ruggiero Floskel als Kadenz zum Fugenthema all'inverso im Contrapunctus 11. Dieses Motiv provoziert eine chromatisch fallende Linie. Im Contrapunctus 3 erschien dieses Motiv als autonomes Zwischenspiel, kontrapunktiert mit jener Chromatik, da aber eine Terz tiefer transponiert ist, wie bei Mozart. Die Genealogie des Fugenthemas im Contrapunctus 11 aus dem Fauxbourdon zeigt der Contrapunctus 8. Dieser implementiert auch die Verbindung zum Chromatik durch den chromatischen Fauxbourdon. Auch das Kunst der Fuge-Thema in der Spiegelung ist in diesem einfachen Modell verborgen: als heteroleptisch ausgezierte Mittelstimme.

Ich möchte zusammenfassen:

Erstens: Fugenthema und "Episoden" sind miteinander verwoben. Das Fugenthema wird aus der Episode geboren, und die Episode gebiert das Fugenthema. Das Thema ist einerseits in die Sequenz eingebettet (Cp 3, T 43-46), oder hängt sich als ausgleichendes und rückführendes Moment an die "zu weit" fallende Sequenz an (Cp 3, T 51- 55). Beide, Episode und Thema, bilden hier einen Bogen, wenn man so will einen umgekehrten: erst fallend, dann steigend. Eines ergänzt das andere, führt weiter, setzt Doppelpunkte, öffnet oder schließt, ist Ursache oder Folge. Die formale Existenz beider ist symbiotisch.

Zweitens: Die Motivik der Sequenz emanzipiert sich und lenkt die Aufmerksamkeit ebenso auf sich wie das Fugenthema selbst, wenn nicht gar streckenweise noch mehr, wie im Contrapunctus 11. Sie dominiert das imitatorische Geschehen, ist dem Fugenthema mindestens ebenbürtig, wenn nicht sogar in diesen Momenten bedeutsamer. Eine solche Motivik ist Thema, ohne eigentlich Fugenthema zu sein. Wir nehmen eine sequenzielle oder kadenzielle Floskel wahr, die fast ein zweites Fugenthema werden könnte, indem sie zeitweise eine Präsenz hat, die einem Fugenthema vergleichbar wäre.

Ich spreche in so einem Fall von *Isodiastonie*.

So gesehen ist Isodiastonie eine emanzipierte, aufgewertete, "erwachsen gewordene" Motivik neben dem Fugenthema und dessen Kontrasubjekten.

Ich würde bei einer Fuge vier Stadien konstatieren, was die Anzahl und Gewichtung der Themen angeht. Eine Fuge kann

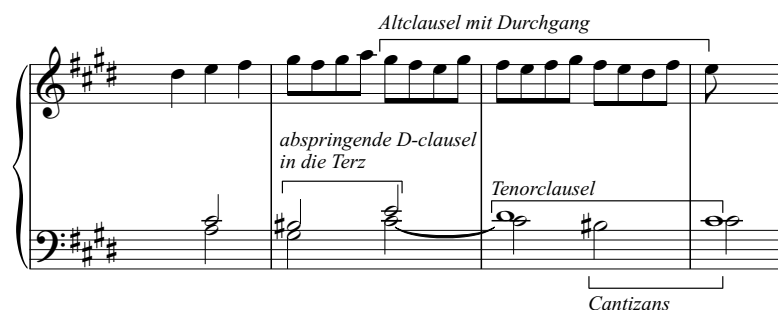
- ein Thema haben
- ein Thema haben und eine isodiastonische Kontrapunktik, die auch formbildend ist
- zwei oder mehr Themen haben. Die weiteren Themen können stark *profilierter Kontrasubjekte* sein, die beibehalten werden oder eine sich durchsetzende *Isodiastonie*, also eine eigenständige Motivik jenseits des Fugenthemas. Die Grenze zwischen diesen beiden Kategorien ist fließend.
- eine Doppel-, Tripel- oder Quadrupelfuge sein. Der Unterschied zur Fuge mit zwei oder drei Themen ist so definiert, daß bei einer Doppelfuge (oder mehr) die Themen einzeln exponiert werden müssen. Das heißt, die Fuge hat mehrere Expositionen, das bedeutet: sie fängt mehrfach an und wird in klar trennbare Abschnitte zergliedert, die durch jene

Expositionen ausgelöst werden. Von Bach gibt es keine strengen Doppel- oder Tripelfugen. Auch die berühmte sogenannte Tripelfuge in Es-Dur, die die Orgelmesse beschließt, ist keine solche, jedenfalls nicht im strengen Sinn. Der Contrapunctus 19 (15) wäre dann die einzige im Schaffen Bachs.

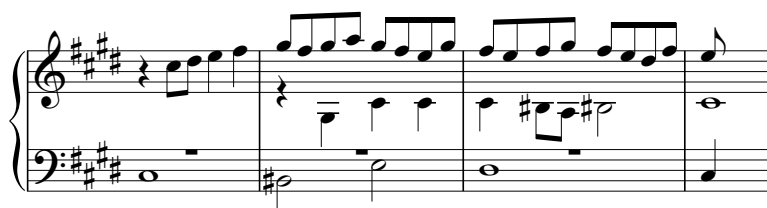
Wir können uns also folgende "Steigerungskurve" vorstellen:

Einfache Fuge - Isodiastonie, - Fuge mit mehreren Themen - Doppelfuge.

Ein schönes Beispiel für ein Kontrasubjekt, das fast fugenthematischen Charakter hat, ist die cis-moll-Fuge aus dem ersten Band des "Wohltemperierten Claviers“.



An dieser Stelle, in Takt 35-38, wird das erste Kontrasubjekt (oder das zweite Thema) in Gestalt der Achtel eingeführt. Im Tenor liegt das erste Thema. Es kadenziiert mit der Tenorklausel, das Kontrasubjekt im Sopran mit der Altklausel. Der Baß ist noch nicht gebunden und bringt die naheliegende dritte Klausel, die Diskantklausel (Cantizans). Auch diese wird sich später im Verlauf der Fuge als eigenständiges Subjekt emanzipieren, im folgenden Beispiel im Alt:

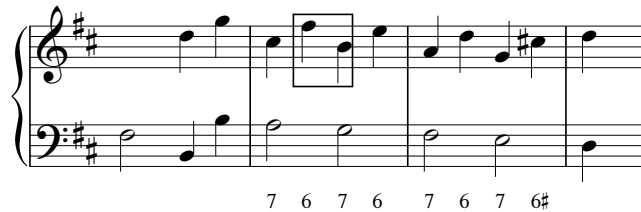


Die cis-moll-Fuge ist also *fast* eine Tripelfuge, so profiliert scheinen mir die einzelnen Themen zu sein. Doch werden sie nicht einzeln exponiert, so daß sie doch auf der Ebene des Kontrasubjekts, also des beibehaltenen Kontrapunktes, anzusiedeln sind.

In der Sonata da chiesa h-moll aus Arcangelo Corellis op. 3 tauchen beide Themen (oder das Thema mit Kontrasubjekt) schon in der Exposition paarweise auf.

Das Thema dieses schönen Fugatos, das auch Bach für die Orgel bearbeitet hat, ist, wie auch die Themen im Contrapunctus 8 der Kunst der Fuge, aus einem einfachen Fauxbourdon gewonnen. Im zweiten System sieht man die entsprechende Bezifferung 7-6. Der Quintfall fis-h, mit dem das Thema beginnt, ist naheliegenderweise eine Clausula perfecta. Im 6. Takt ist sie auch als solche harmonisiert. In Takt 7 sehen wir eine Einführung zwischen zweiter Violine und Baß - im formalen Ablauf der Fuge schon sehr früh, in der Exposition. Diese Einführung ist im Fauxbourdon/Quintfall natürlicherweise angelegt. Im Gerüstsatz besteht sie aus einer *Heterolepsis* zwischen der Oberstimme (also der Sexte) und der Mittelstimmenmixtur (also der Terz) - siehe hierzu Takt 7 des vorigen Beispiels. Hier die Gegenüberstellung des Gerüstsatzes in Form eines einfachen Fauxbourdon (oberes System) und die Ausarbeitung Corellis (unteres System).

Indem wir die Überbindungen zwischen den beiden Oberstimmen lösen, zeigt sich die einstimmige Linie, die eigentlich heteroleptisch zwischen den beiden Violinen hin und her springt. Die Einrahmung zeigt die fallende Quinte:



Bach gewinnt die gleiche Engführung aus dem Fauxbourdonsatz des Contrapunctus 8, auch hier schon auf der ersten Seite. Nicht nur die Themengenesse ist also dieselbe wie bei Corelli, sondern auch die ornametale Engführungstechnik. Ob Bach sich von dieser Kirchensonate Corellis hat inspirieren lassen? Seine Orgelbearbeitung ist sicher ein Indiz dafür. Contrapunctus 8:



Die umrahmte Stelle zeigt die gleiche heteroleptische Wendung wie bei Corelli: auf Zählzeit 2 und 3 springt der Alt von der Rahmensext in die Terz über dem Baß - und vorher, von der 1 auf die 2 springt der Alt von der Terz in die Sexte.

Die Erfahrung des zurückgelegten Weges

Die sequenziellen Episoden sind themenfrei. Sie müssen nicht zwangsläufig eine gemeinsame Substanz haben, sie könnten immer wieder Neues bringen zwischen den einzelnen thematischen Durchgängen. Die Schablone wäre dann, in Buchstaben ausgedrückt: A-B-A-C-A-D usw., wobei A jeweils das Fugenthema ist, getrennt von verschiedenen "Zwischenspielen". Das suggeriert eine Reihenform mit einander abwechselnden Teilen in simpler Form.

Das ist jedoch nur eine von vielen Möglichkeiten. Wir finden sie hauptsächlich in den Orgelfugen, die weitaus größere Dimensionen annehmen als etwa die Fugen aus dem Wohltemperierten Clavier. Im Orgelwerk sind die Zwischenspiele weitaus eigenständiger und ausschweifender. Das hat damit zu tun, daß die formaler Anlage der Orgelfugen weitestgehend dem italienischen Konzertsatz folgt. Die Episoden entsprechen den konzertierenden Soloteilen, die Themendurchgänge den Tutti. Als tatsächliches Concerto grosso erscheint die Fuge zum Beispiel im Schlußsatz des vierten Brandenburgischen Konzerts G-Dur.

Einerseits, weil, wie wir beobachtet haben, die An- und Abwesenheit des Themas mit einer erstaunlichen Konsequenz auseinander erwachsen. Andererseits, weil die Episoden selbst untereinander in einen wiederkehrenden, rondoartigen und gleichzeitig variationshaften Bezug zueinander treten, der durchaus kraftvoll ist und über die Grenzen der einzelnen Contrapunctus hinausgeht (Contrapunctus 3, Contrapunctus 11). In Buchstaben hieße das: A-B-A-B'-A-B"-A-B'" usw., wobei auch hier A das Thema meint und B die Passagen, in denen das Thema abwesend ist. Rondo und Variation also integrieren sich in den Ablauf der Fuge.

Es ist selbstverständlich, daß die Wiederkehr des Fugenthemas nach einer Zeit der Abwesenheit für ein elementares Formgefühl sorgt. Ich weiß noch, wie mir in früher Jugend, als ich die ersten Male mit Bach'schen Fugen Kontakt hatte, die Reprisen des Themas besonders im Baß, besonders im Orgelpedal, sehr nahegingen. Ich hatte das Gefühl einer Heimfahrt. Und dieses Wiedererkennen, dieses Gefühl der Heimreise ist grundlegend dafür, daß wir uns in einem Werk, daß sich ja in der Zeit entfaltet, unbewußt geborgen fühlen. Das Thema einer Fuge und das ausgewogene Wechselspiel zwischen dessen An- und Abwesenheit bewirken und garantieren die Krümmung der Zeit, oder, wie es einst Bernd-Alois Zimmermann ausdrückte, deren "Kugelgestalt". Das bedeutet, daß die formale Zeit eines Werkes, oder sagen wir besser gleich: die musikalische Zeit, sich nicht einfach linear entwickelt, entlang unserer Alltagszeit, entlang der Uhr. Es bedeutet, daß sie in die Vergangenheit und in die Zukunft ausgreift. Die Kategorien, um die es hier geht, sind die der Erinnerung und der Vorausnahme. Etwas schon Dagewesenes (Erklungenes) wird wieder aufgegriffen, erscheint nochmal und

nochmal, und jedesmal erinnern wir uns, daß es schon einmal dagewesen ist. Die Frage ist, ob es dann jedesmal dasselbe Ereignis ist. Ich glaube nicht, daß sich ein Ereignis je wiederholt. Wir erreichen nicht denselben Punkt, sondern einen ähnlichen, der gehoben, geweitet, vermehrt ist um die Erfahrung des zurückgelegten Weges.

Das entspricht dem Bild der Spirale im Gegensatz zum Kreis.

Bewegen wir uns im Kreis, so gelangen wir nach einer Umdrehung von 360° auf denselben Punkt. Auf einer Spirale erreichen wir einen ähnlichen Punkt, der sich auf einem anderen Niveau befindet, da wir einen Weg zurückgelegt haben. Machen wir immer so weiter, so liegen alle diese Punkte auf einer Linie: dem Vertikalschnitt durch die Archimedische Spirale. Alle diese Punkte entsprechen einander. Verschiedene Linien dieser Art treffen sich im Zentrum der Spirale. Einerseits finden sie dort ihren Ausgangspunkt, andererseits ihren gemeinsamen Ursprung.

So liegen bei einer Kunstform, die sich in der Zeit entwickelt - wie es Musik nun einmal ist - einander korrespondierende Ereignisse eben auf dieser Linie. Sie entsprechen einander und sind sich doch nie gleich, auch wenn sie objektiv unverändert wieder erscheinen. Denn das, was inzwischen geschehen ist, die Erfahrung also, färbt die Dinge neu. Auf einer Linie, die die Spirale durch den Mittelpunkt teilt, liegen Punkte, die einander entsprechen. Ich folge meinem Lehrer Christoph Hohlfeld, nicht nur, indem ich sein Bild der Spirale aufgreife, wie er es in seiner „Schule musikalischen Denkens“ dargelegt, sondern auch, indem ich diese Punkte „Rückschlüsse“ nenne.

Wie wir beobachtet haben, verhalten sich nicht nur korrespondierende themenfreie Episoden innerhalb einer Fuge rückschlüssig, sondern auch über die Grenzen eines einzelnen Contrapunctus hinaus. Ich habe das anhand der „spiralförmig“ korrespondierenden Stellen zwischen den Contrapunctus 3, 8 und 11 versucht, darzustellen.

Der Rückschluß wie auch die Spirale sind elementare Formkategorien. Sie sind wesentliches Indizien für die zyklische Anlage eines Werkes. Im Vergleich zu dem Begriff "Reprise" sind diese Begriffe allgemeiner. "Reprise" hingegen ist belastet insofern, als dieser Begriff an den Formablauf des Sonatenhauptsatzes landläufig gebunden ist.

Unterscheidet sich die musikalische Zeit von der Zeit unseres Alltags? Die Zeit vergeht linear, die Uhr tickt, das ist wahr. Und doch lehrt uns unsere Erfahrung, daß es Momente gibt, da die Zeit stillzustehen scheint und andere, wo sie wie im Flug vergeht. Faust möchte den

glücklichen Augenblick festhalten, das "Verweile doch, Du bist so schön" zu erleben ist ihm höchstes Ziel und höchste Lust. Wie subjektiv doch die verstrichene Zeit sein kann, weiß man, wenn man beim Parsifal jedes Gefühl für Zeit verliert.

Nun, machen wir uns klar, was es heißt, wenn wir mit einer Partitur arbeiten. Die Zeit wird hier zum Raum. Allein schon, indem wir unsere Augen schweifen lassen, vom Anfang zum Ende und wieder zurück, allein indem wir springen und Korrespondenzen suchen, verlassen wir die Zeitachse der unaufhörlich tickenden Uhr. Wir springen in die Zukunft und in die Vergangenheit. Machen wir uns klar, daß ein Komponist das Ganze noch viel extremer tut, indem er umstellt, wegstreicht, den Schluß an den Anfang tut, den Schluß zum Grund macht, den Anfang zu verändern, so daß sich - in der "linearen" Zeit - Ursache und Folge verkehren, usw.. Die musikalische Zeit, die kompositorische Methode und auch die Analyse pfeifen auf die Zeit und jonglieren mit ihr wie mit Bällen. Weiter oben habe ich schon davon gesprochen. Ich greife diesen Gedanken hier noch einmal auf, weil er, denke ich, gut zum Phänomen des Rückschlusses paßt.

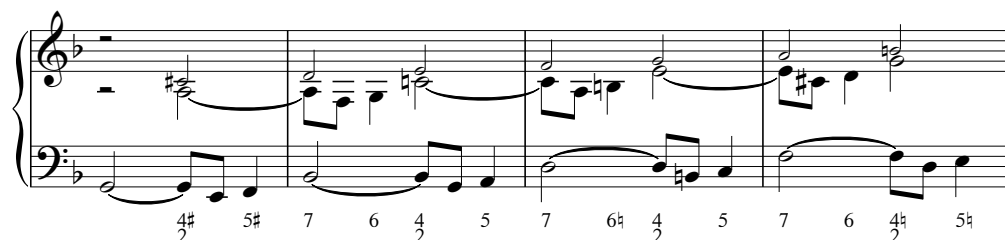
Ich sehe innerhalb einer Fuge also zwei Arten von Rückschlüssen, und damit zwei Arten von vertikalen Linien, die die Spirale durchschneiden. Einerseits ist da natürlich das Fugenthema selbst. Seine Natur ist, rückschlüssig zu sein, also nach einer Zeit der Abwesenheit wieder zu erscheinen. Wir wissen, um was es geht: Das Thema wird durchgeführt. Andererseits ist aber auch die themenfreie Passage rückschlüssig. Sie ist keineswegs nur episodenhaft, ein "entspannendes" Zwischenspiel, damit wir uns vom kontrapunktischen Konstrukt des Themas erholen. Sie gehört zum formalen Skelett der Fuge. Als Sequenz verwebt sie sich mit dem Thema und ihr bildet ihr eigenes isodiastisches Material aus. Die Rückschlüssigkeit des Themas allein ist viel zu selbstverständlich, als daß sie allein die formale Geschlossenheit einer Fuge garantieren könnte. Die Rückschlüssigkeit der Episoden ist es, die die musikalische Zeit der Fuge "krümmt". Da diese Episoden immer und immer wieder verändert erscheinen, ist die Kategorie der Variation in diesem Zusammenhang wichtig, aber auch die Kategorie des Rondos.

Wie wir gesehen haben, stehen die Episoden innerhalb des Contrapunctus 3 und die isodiastischen Passagen im Contrapunctus 11 rückschlüssig zueinander. So wird die Kunst der Fuge mit einem Netz von Ähnlichkeiten, Vorausdeutungen und Erinnerungen überzogen, die eine wichtige formale Instanz sind, zusätzlich zu dem formalen Zusammenhalt, den das Fugenthema von Natur aus garantiert. Ich mache mich auf die Suche nach weiteren Beispielen dieser Art und werde schon im Contrapunctus 1 fündig. Die Grundlage folgender drei Episoden ist eine steigende Vorhaltskette. Hier die zweistimmigen Gerüstsätze:

Contrapunctus 1, Takt 17ff., Tenor/Sopran



Contrapunctus 1, Takt 36 ff., Baß/Alt



Contrapunctus 1, Takt 66ff., Baß/Tenor

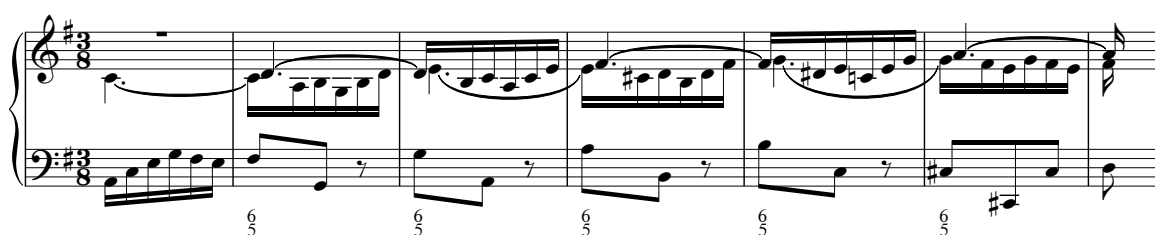


Diese sekundweise *steigende* Sequenz hat als Baustein einen Vorhalt, dessen Natur es ist, sich sekundweise *fallend* aufzulösen. Um diese beiden Bewegungsrichtungen unter einen Hut zu bringen, muß die eine Stimme jeweils die andere als Agens überbieten. Das ist wie das alte Kinderspiel, bei dem die Hand eines Kindes auf die Hand eines anderen gelegt wird, die Hand aber, die nun unten ist, hervorgezogen wird, um sich schnell auf die obere Hand zu legen, und immer so weiter. Jede Hand möchte oben sein, auch wenn sie kurzfristig nach unten gedrückt wurde. Jede Stimme möchte oben sein, auch wenn sie kurzfristig nach unten gedrückt wurde.

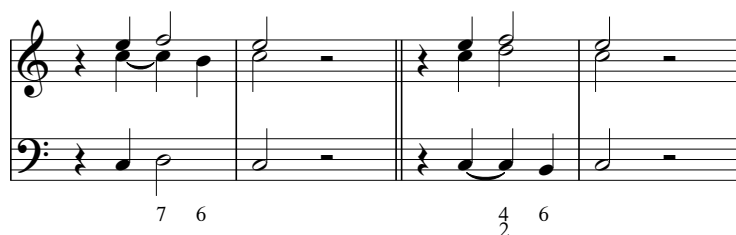
Beide Stimmen müssen nun abwechselnd - als Patiens - sich als Vorhalt auflösen, um dann eine Quarte aufwärts in den Agens zu springen. Da das beide Stimmen in gleicher Weise ma-

chen, erhalten wir einen *Kanon*. Da die Folgestimme eine Sekund-Agens ist, erhalten wir einen *Kanon in der Sekunde*. Dieser ist in diesem steigenden Satzmodell natürlicherweise enthalten. Interessant ist, daß Bach diese Kanontechnik als wiederkehrende Episoden in diese Fuge implementiert.

Beim ersten und zweiten Beispiel sind die hinzutretenden Stimmen als Stichnoten eingefügt. Der Baß im ersten Beispiel definiert die Vorhalte als Auflösung eines Quintsextakkordes, so daß wir eine *Monte-Sequenz* erhalten, eine stufenweise steigende Sequenz. In den Goldbergvariationen nutzt Bach diese Satzkonstellation tatsächlich zum *Kanon in der Sekunde* (Sekundkanon, Takt 25 ff):



Im zweiten Beispiel liegen die beiden kanonischen Stimmen des Satzmodells in den Rahmenstimmen, also Sopran und Baß. Der Baß ist abwechselnd *Patiens* mit der Bezifferung 2/4 und *Agens* mit der Bezifferung 7-6. Beide Bezifferungen verhalten sich wie jeweils ein Spiegel anderen. St. Lambert beschreibt das in seiner *Generalbaßschule*¹ so: der Sekundakkord 2/4 ist hier nicht, wie es das moderne Umkehrungsdenken der Septakkorde lehrt, eine Umkehrung des Quintsextakkordes, in dem Sinne, daß die Stimmen, vor allem in Bezug auf den Baß, unterschiedlich angeordnet werden. Er wählt eine andere, wie ich finde überzeugendere Herleitung, die sehr viel näher an der kompositorischen Praxis ist, indem er den Sekundakkord 2/4 als kontrapunktische Umkehrung der Tenorizans 7-6 auffaßt:



Der Grundton, in unserem Beispiel c, wird verdoppelt. Jeder dieser beiden Töne hat nun die Möglichkeit, *Agens* zu sein, das heißt, eine Sekunde nach oben zu schreiten und das zweite c, das liegenbleibt, als *Patiens* nach unten zu ziehen oder zu drücken. Die Terz, also der

¹ Michel de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres Instruments*; Paris 1707

Ton e, läuft parallel zum Agens mit, ist also dessen Mixtur. Wenn der Baß Agens ist, entsteht die Bezifferung 7-6, wenn der Alt Agens ist, erhalten wir die Bezifferung 2/4.

Die Harmonielehre lehrt, daß die Quarte im Sekundakkord schrittweise nach oben geführt wird. Das entspricht der dominantischen Deutung des Sekundakkordes: die Quarte ist hier Leitton und strebt nach oben, der Baß ist Septime und löst sich nach unten auf. Ziehen wir die Klausellehre heran, so entspricht das der Durchgangsverzierung der *Altizans*, die sich als *Simultandurchgang*, als gleichzeitig angeschlagener Durchgangston, unter die Oberstimmen schiebt:

Sekundakkord
als *Simultandurchgang*

Würde nun das h im Sopran liegenbleiben, wäre das, gemessen an dieser Satzkonstellationen, eine *Diskantklauselimperfektion*. Die Ultima erhielte dann Die Bezifferung 5, entweder mit Sexte oder ohne, je nach dem, ob der der Tenor ins c fällt oder ins e steigt:

Diskantklausel-
Imperfektion

Genau das aber ist der Unterschied zu St. Lambert. Hier löst sich der Sekundakkord natürlicherweise in die Bezifferung 3/5 auf. Denn die Oberstimme bleibt die Tenorklauselmixtur f-e, genau wie bei der Tenorizans. Alle Stimmen bleiben gleich, sie ändern nur ihre Position, ihre Anordnung im Satz.

Bach fügt nun beides in einer Sequenz zusammen, die zur Monte-Variante, die ich weiter oben beschrieben habe, rückschlüssig ist.



Kontrapunktisch können wir uns ohne Schwierigkeiten an St. Lambert halten: der Sekundakkord wird nach 3/5 geführt. Doch wäre das schade. Denn erstens haben sich die Quinten keineswegs von ihrer latenten Strebigkeit aufwärts befreit. Am offenkundigsten ist das im ersten Takt des Beispiels - das cis möchte nach d. Aber auch das e auf der 4 des zweiten Taktes möchte nach f. Ebenso das h im vierten Takt. Einzige Ausnahme ist wohl der dritte Takt: der C-Dur-Akkord auf vierter Zeit macht auf mich einen relativ stabilen Eindruck durch seine relativ stabile Quinte g.

Allerdings gibt es noch einen zweiten Aspekt: Die Quinte auf den jeweils vierten Taktzeiten lösen sich tatsächlich noch aufwärts in die Sexten auf, nur gewissermaßen *unpünktlich*. Das cis im ersten Takt geht nach d, jedoch „erst“ auf der eins des zweiten Taktes. Dann aber sind die anderen Stimmen schon längst fortgeschritten. Das d ist also keine Sexte mehr über f im Baß, sondern wird zur Terz über b im Baß. Es wird also eingebettet in jenen Kontext, in dem der Baß seine Rolle zum Agens wechselt - also in den Ton b springt, um das a im Alt zum Patiens zu machen.

Es gibt noch einen weiteren Aspekt, der dieses Beispiel betrifft. Die Baßstimme zeichnet eine Linie, die dem steigenden Pachelbelbaß entspricht. Hier der Vergleich mit einfacher grundtöniger Harmonisation:



Natürlich ist hier die Quinte auf der zweiten halben weder dissonierend noch strebig, sondern nichts weiter als eine Akkordquinte, die zur nächsten Tonikaterz steigt, also eine steigende Tenorklausel. Aber es ist eine Quinte und tritt also solche in einen Dialog mit der wun-

dervoll organischen Anreicherung Bachs, mit der er diesem Modell dissonantes Leben einhaucht und Sopran und Baß immerfort ihre Rollen wechseln. Ja, die Quinte in der zweiten Takthälfte ist das verbindende Element. Auf den ersten Takthälften ist entweder der Baß Patiens (2/4) oder Agens (7-6).

Nun zur dritten rückschlüssigen Sequenz im Contrapunctus 1 - eine merkwürdige Konstellation:



Merkwürdig deshalb, weil Bach die obere kanonische Stimme eine Quinte rauftransponiert: der Comes setzt also auf b an statt auf e. Dadurch entsteht in der ersten Takthälfte ein *Pseudo-Agens*. Das heißt, daß die Melodik beider Stimmen sich so verhält wie eine Vorhaltsbildung: der Ton d im Baß ist auf relativ unbetonter Zeit vorbereitet, die Oberstimme setzt auf b ein und drückt den Baß als Patiens nach unten. Bemerkenswert aber ist der Einsatzton b. Denn dieser macht den Baß nicht zu einer Dissonanz, denn der Baß ist dessen Untersexta. Das Ziel, das Bach damit verfolgt, ist klar: er möchte auf der zweiten Takthälfte statt der zuvor gezeigten Patiensbildung 7-6 den Vorhalt 4-3 installieren. Hier scheint der Kern der variativen und rückschlüssigen Zwischenspiele durch: ein *enzyklopädischer* Kern nämlich, dessen Absicht es ist, viele Möglichkeiten und Erscheinungsformen der Episoden durchzuspielen. 7-6 und 4-3 sind die beiden naheliegenden Vorhaltsbildungen, wenn die Oberstimme Patiens ist. Der Preis für den Quartvorhalt auf der zweiten Takthälfte ist dessen Vorbereitung, ist dieser merkwürdig konsonante Agens auf der ersten Zeit. Diesen können wir erklären, indem wir den *integer valor* auf Viertel „herunterfahren“. Der Baß schreitet von der ersten zur zweiten Viertel abwärts, ohne Patiens zu sein, macht aber die Oberstimme zum Septimen-Patiens. Das geschieht allerdings auf unbetonter zweiter Viertel. *Melodisch* haben wir eine Vorhaltsauflösung im Baß von der ersten zur zweiten Viertel - de facto aber löst der Baß keinen Vorhalt auf, sondern initiiert (als Agens) auf zweiter Zeit einen Vorhalt. Man kann sagen, daß beide Vorgänge in gewisser Weise gleichzeitig ablaufen.

Ich möchte noch ein weiteres Beispiel aus der Kunst der Fuge anbringen, das zeigt, wie eine episodische Sequenz nicht nur innerhalb eines Contrapunctus wieder aufgegriffen wird, sondern über die Grenzen des Contrapunctus hinaus an späterer Stelle, in einer späteren Fuge, in abgewandelter Form wieder auftaucht und so für den gesamten Zyklus formbildend wird.

Contrapunctus 4, Takt 47-50



Contrapunctus 8, Takt 165-168

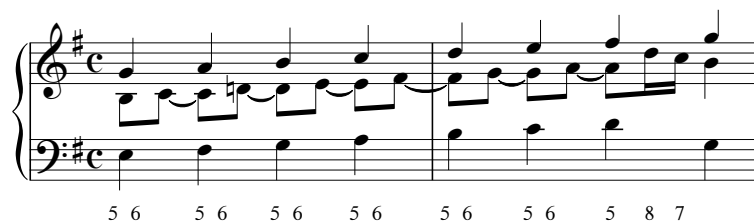


Die erste Stelle aus dem Contrapunctus 4 ist ein steigender Fauxbourdonsatz, allerdings nicht mit der Bezifferung 5-6, sondern mit der Bezifferung 7-6. Beim Fauxbourdon gibt es jeweils eine *naheliegende* Variante für die steigende und die fallende Version. Für die fallende Version ist die *Verzögerung* der Oberstimme mit der Bezifferung 7-6 naheliegend, für die steigende entsprechend 5-6. Beide Verzögerungen bedeuten am Tasteninstrument, daß der Baß mit seiner verstärkenden Terzmixtur vorangeht und die übergebundene Oberstimme, sei es Sopran oder Alt, nachfolgt.

Fauxbourdon fallend mit 7-6:



Fauxbourdon steigend mit 5-6:



Bach kombiniert nun den steigenden Fauxbourdon mit der organischen Bezifferung des fallenden Fauxbourdon, 7-6. Diese Kombination ist *nicht naheliegend* und ein erster Schritt in eine beispielhafte kontrapunktische Übung, aus der sich (um es mit Mozart zu sagen) „lernen läßt“. Dieses Übungsmodell knüpft an die rückschlüssigen Sequenzen an, die ich zuvor anhand des Contrapunctus 1 beschrieben habe. Auch dort hatten wir es mit sekundweise steigenden Sequenzen zu tun, deren Bausteine aber in einer naturgemäß fallenden Vorhaltsauflösung bestanden. Hier ist es nicht anders. Der Baß steigt skalenweise, der Patiens in der Oberstimme muß aber vorbereitet und sekundweise fallend aufgelöst werden. Daraus ergibt sich folgende Fortschreitung:



Vergleichen wir diesen Gerüstsatz mit der Stelle aus dem Contrapunctus 4:



Das ist eine komplexe vierstimmige Ausarbeitung dieses Gerüstsatzes.

Die Korrespondenzstelle aus dem Contrapunctus 8 hat eine gemeinsame Oberstimme, die eine Terz aufwärts transponiert ist. Die Gegenstimmen aber sind anders:



Bach führt seine Studie fort und schenkt uns die Möglichkeit, ihm zu folgen:

Im Grunde wendet Bach hier eine ähnliche Technik an wie seinen Choralbearbeitungen. Auch dort fertigte er stets mehrere Fassungen einer Choral- also Oberstimmenmelodie an. Wir sehen hier, daß Bach die Bezifferung 7-6 auf den ersten Zählzeiten im Sinne des *doppelten Kontrapunkts* umkehrt: der Baßton und Agens e wandert in den Alt, die Terzmixtur g in den Baß. So erhalten wir einen Quintsextakkord. Weiter oben habe ich beschrieben, wie St. Lambert den Sekundakkord 2/4 als doppelten Kontrapunkt der Bezifferung 7-6 herleitet. Auch hier wird die Bezifferung 5/6 als doppelter Kontrapunkt aus der Bezifferung 7-6 gewonnen. Wir können also festhalten, daß die Genese der Bezifferungen 2/4 und 5/6 aus der Bezifferung 7-6 erfolgt, indem die Stimmen umgekehrt werden. Die Bezifferung 7-6 ist also das *verbindende Element* der beiden aus ihr abgeleiteten Bezifferungen 2/4 und 5/6.

Wir sehen aber, daß der Quintsextakkord auf den Takt-Einsen nicht stufenweise nach oben geführt wird. Dann müsste das g im Baß im ersten Takt des Beispiels nach a steigen. Das wäre möglich, nämlich auf der drei, gleichzeitig mit dem cis in der Oberstimme. So gewinnen wir eine Monte-Sequenz mit dem Baustein 5/6 -. Dieser Sequenz sind wir schon einmal begegnet, nämlich im Contrapunctus 1, Takt 17ff - (siehe Seite 43). Diese Passage im Contrapunctus 8 ist also rückschlüssig zu dieser Stelle, ohne *wörtlich* rückschlüssig sein. Sie greift substabziell, im Kern, auf den Contrapunctus 1 zurück, ohne die Sequenz in dieser „einfachen“ Form zu zitieren. Sie steigert das rückschlüssige kontrapunktische Geschehen, indem sie tiefer in komplexere und nicht naheliegendere Schichten absteigt. Es ist der Weg, der Prozeß und letztlich die *Fortschreitung der Studie*, die all die bisher besprochenen Stellen miteinander verbinden. Das Thema könnte auch als Überschrift über einer Leereinheit im Kontrapunkt-Unterricht stehen: „Steigende Stufensequenzen mit integrierter fallender Vorhaltsauflösung“.



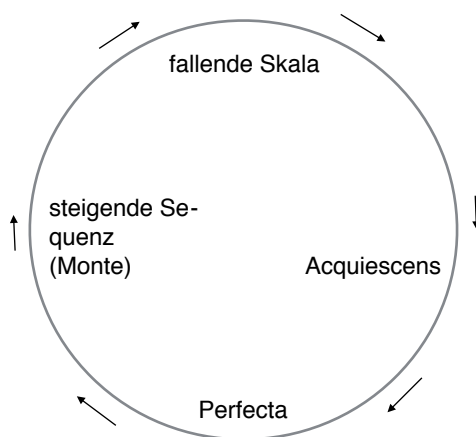
Harmonisch bedeutet nichts weiter als die Perfecta A-d, also Dominante-Tonika in d-moll. Der Baß bildet, transponiert man die steigenden Septimen jeweils eine Sekunde herunter, eine fallende Skala aus, die, von den sequenziellen Stufen her, sekundweise steigt, wenn man die „Fermaten“ in Gestalt der punktierten Viertel auf den Einsen betrachtet: g-a-h.



- 47 -

her) eine *steigende* Stufensequenz ist. Fallende Sequenz, steigende Sequenz, Kadenz, all das geschieht *gleichzeitig*. Und selbst das kadenzielle Geschehen ist nicht etwa auf ein eindeutiges Ziel, auf eine eindeutige Tonika ausgerichtet, auch wenn es der Kadenzbaß A-d-E-A nahelegen könnte. Denn: ist das A-Dur stabil oder möchte es nicht doch zurück nach d-moll? (Ich würde sagen: ja.) Doch kaum in d-moll: möchte der Satz nicht zurückfallen nach A-Dur, so daß wir mit einer *Acquiescens*, einem Plagalschluß enden? So bleibt diese Kadenz gleichzeitig geschlossen und offen und pendelt zwischen d und A hin und her. Jede dieser beiden Ebenen könnte Ultima sein und möchte doch wieder zurückpendeln. Sie ist Schlußpunkt und Doppelpunkt in einem.

Alle diese Aspekte funktionieren nicht nach dem Prinzip „entweder - oder“. Sie widersprechen sich daher auch nicht. Sie leben gleichzeitig in friedlicher antinomischer Koexistenz, als seien sie auf einem Teller angeordnet, der sich durch die Musik immer und immer schneller dreht, bis sich alle diese Aspekte an scheinbar ein- und demselben Punkt vereinen:



Es bleiben Fragen. Die vielen rückschlüssigen Situationen über die Grenzen der einzelnen Contrapunctus hinweg: reichen sie aus als Indiz für einen Zyklus? Brauchen wir noch mehr Kriterien? Oder brauchen wir im Gegenteil weniger Kriterien, indem wir uns zurücklegen und uns darauf verlassen, daß das Fugenthema allein schon genug formalen und kontrapunktischen Zusammenhalt stiften werde?

Die Antwort auf diese Fragen wird weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben müssen: Gibt es in der Kunst der Fuge, ähnlich wie in den Goldbergvariationen, formale „Wellen“, die das Werk durchziehen? Können wir Gruppierungen der Contrapunctus diagnostizieren, und wenn ja, welchen Sinn haben diese? Und schließlich: Welche Rolle spielt die Technik der Umkehrung, des horizontalen Spiegels also, der das gesamte Werk allgegenwärtig durch-

zieht? Hier spielt die Idee des *Phrygischen* mit hinein, denn die Spiegelung legt dem doris-chen Thema ein phrygisches Gewand an. In dieser Gestalt erinnert es an den Choral Martin Luthers „*Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir*“. Ist das ein Zitat oder eine Anspielung? Schwer zu sagen angesichts der Modellhaftigkeit unserer Musik. Wenn ja: Öffnet sich hier die Tür zu einer tieferen Bedeutung der Kunst der Fuge, einer Bedeutung, die den Affekt der Trauer in sich trägt? Ich rufe einen Zeugen auf, der diese gewagte Hypothese zu stützen scheint: Dietrich Buxtehude. Dieser hat zur Trauerfeier auf seinen verstorbenen Vater Variationen über den Choral „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ geschrieben. Die einzelnen Variationen überschreibt er mit „*Contrapunctus*“, wie es auch Bach in der Kunst der Fuge getan hat. Buxtehudes Werk ist in Partiturform notiert, wie auch die Kunst der Fuge. Und es gibt einen *Contrapunctus* bei Buxtehude, dessen vier Stimmen vollständig gespiegelt sind, wie im *Contrapunctus* 18 der Kunst der Fuge. Hat Bach sich von Buxtehude inspirieren lassen? Ein nahe-liegender Gedanke, da er ja dessen Schüler war. Sollte die Kunst der Fuge etwa ein Trauerge-sang sein, bewältigt durch kontrapunktische Strenge? Hängt kontrapunktische Strenge und der Affekt der Trauer eng miteinander zusammen?