

Volkhardt Preuß

Gedanken zum Wohltemperierten Clavier  
und zu den Goldbergvariationen

*Vier Fragen*

Im Werk J.S. Bachs finden sich eine ganze Anzahl von Sammlungen: Das Wohltemperierte Clavier I und II, die Inventionen und Sinfonien, die Goldbergvariationen, die Canonischen Veränderungen, die Orgelmesse, die 18 Leipziger Choräle, die Schübler-Choräle, das Orgelbüchlein, das Musikalische Opfer, dazu die Partiten, die Englischen und Französischen Suiten, und nicht zuletzt die Kunst der Fuge.

Sind das lockere Sammlungen, deren Glieder man austauschen und einzeln herausnehmen kann? Oder sind es Zyklen mit einem klaren inneren Zusammenhalt, mit einer nachvollziehbaren Struktur, die die einzelnen Glieder organisch miteinander verbindet und ihnen einen festen Platz im Kontext des Ganzen zuweist?

Es ist klar, daß diese Unterscheidung nicht leicht fällt und bei den oben genannten Werken zu unterschiedlichen Ergebnissen führen muß. Auf der Suche nach Kriterien scheint es mir offenkundig zu sein, daß ein kompositorisch geformter Zyklus den Vorgang der *Wahl* und der *Entscheidung* voraussetzt. „Das Geheimnis der Wahl ist größer als das der Erfindung“, konstatiert der französische Philosoph Paul Valéry, und der Schweizer Komponist Arthur Honegger scheint fast achselzuckend zu beklagen, daß Komponieren bedeute, „von lieb gewonnenen Ideen Abschied zu nehmen“. Der Komponist wird, ja er *muß* aus einem reichen Schatz von Ideen und Möglichkeiten wählen. Er wird einen großen Teil um der zyklischen Form willen verwerfen. Denn ein Zyklus hat einen geschlossenen Rand. Er hat einen Anfang und ein Ende. Sein Ende ist geformt durch die Erfahrung des zurückgelegten Weges. Eine Sammlung hingegen hat einen offenen Rand. Unabhängig von ihrer Länge wird sie immer aphoristisch bleiben. Sie kann hinzufügen und aneinanderreihen ohne Begrenzung. Der Doppelstrich beschließt nicht das Werk, er bleibt vorläufig. Der Kokon einer vollkommenen, zyklischen Form hingegen wird nachträgliche Ideen nicht mit einer solchen Bereitwilligkeit aufnehmen.

Welche *Funktion* haben die Sammlungen - oder Zyklen - Bachs? Handelt es sich um „Gebrauchsmusik“, zum „Zeitvertreib“ und zur „Gemüthsergetzung“, oder sind es Lehrwerke? Horaz schreibt in seiner *Ars poetica* den berühmten Satz „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*“ - „Die Dichter möchten entweder nützen oder unterhalten“. Augustinus sieht die Aufgabe der Kunst im „*docere et movere*“, „belehren und bewegen“. Horaz trennt beide Aspekte voneinander („entweder...oder“), in seinem Sinne scheinen sie sich also auszuschließen. Bei Augustinus gibt es keine diskrete Trennlinie („et“); beiden Aufgaben weist er *gemeinsam* eine dienende Rolle zu.

Würde Bach unter dem Titel „*Clavierübung*“ nur kontrapunktische Lehrwerke auf der einen oder nur spieltechnische und ornamentale Übungen auf der anderen Seite sammeln, es fiel nicht schwer, sich auf die Seite von Horaz zu schlagen. Doch da dem

nicht so ist, erscheint mir das einschließende „et“ von Augustinus naheliegender. Denn die Clavierübung birgt die 6 *Partiten* („Gebrauchsmusik“); das fünfstimmige „*Kyrie Gott Heiliger Geist*“ und das sechsstimmige „*Aus tiefer Not*“ (kontrapunktische Studien, doch für den gottesdienstlichen, katechetischen Gebrauch); die komplexen Kanonbildungen aus den *Goldbergvariationen* (kontrapunktische Studien, doch zur „Gemüths-ergetzung“ des russischen Gesandten Graf Keyserlingk) - um nur einige Beispiele zu nennen. Mit der *Kunst der Fuge* als möglichem 5. Teil der Clavierübung hätte sich ein reines kontrapunktisches Studienwerk integriert. Wir finden also in der Clavierübung alle Schattierungen des „prodesse“ und „delectare“.

Wie kann man die Intentionen Bachs beschreiben, wenn er ein Lehrwerk hinterläßt, das als Komposition zum Studium auffordert? Studium bedeutet einerseits, der Frage nachzugehen: „*Wie muß ich das machen?*“ (am Instrument) und: „*Wie ist das gemacht?*“ (was der Frage nach dem kompositorischen Handwerk entspricht). Andererseits begeben wir uns auf eine Entdeckungsreise in die Welt des Geistigen, in die Welt von Bedeutung und Sinn. Daraus ergibt sich eine dritte Frage: 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? Es geht also um die Frage: „*Wie ist das gemeint?*“. Eine Frage, die auch das Verborgene, das Rätselhafte berührt.

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*.

## *Wohltemperiertes Clavier*

Das „Wohltemperierte Clavier“ ist zunächst eine enzyklopädische Sammlung. Bach führt uns 48 Möglichkeiten vor, ein Fugenthema zu bilden und zu entwickeln. Wir gehen wie durch eine Bildergalerie: alter und neuer Stil, französischer und italienischer Stil, Ricercari und Spielfugen, Fugen mit zwei und drei Themen, diatonischer und chromatischer Stil. Die Präludien orientieren sich am französischen *stile brisé*, oder sind italienisch-deutsche Toccaten, Tanzsätze, Inventionen, französische Suitensätze, italienisch kolorierte Ariosi, Triosonaten, Orgelpräludien, sogar selbst eine Fuge (oder Choralbearbeitung) mit zwei Soggetti, aber als Präludium! (Es-Dur, 1. Band). Bach wiederholt sich nicht, darüber ist des Staunens kein Ende.

Nur eine Sammlung, nur ein Kompendium von Einzelstücken, die ohne Zusammenhang in einem Brevier zusammengebunden sind? Ich möchte dazu die C-Dur Paare aus dem ersten und zweiten Band miteinander vergleichen. Im ersten Band hören wir ein Lautenpräludium im *Stile brisé*, das „vor unseren Ohren geboren wird“, um ein Dictum Gustav Mahlers zu bemühen. Es ist introvertiert und trägt die einfache Essenz einer modellhaften Generalbaßanlage in sich, und mit ihr die Bedingung für die Möglichkeit, eine imaginäre Melodie zu begleiten, die allerdings nur in unserer Fantasie erklingt. Die Fuge ist ein *Ricercare* im *Stilo antico*, nur in kleineren Notenwerten und daher moderner notiert, mit Viertel und Achtel statt Semibrevis und Minima als Integer Valor des

Satzes. Diese Fuge ist, ebenso wie das Präludium, introvertiert, als ob sie den kontrapunktischen Möglichkeiten des Themas nachsinnen würde. Ganz anders kommt das C-Dur-Paar im zweiten Band daher: ein Orgelpräludium mit großem Orgelpunkt, extrovertiert, eine große Eröffnung, ein Exordium. Die dazu gehörige Fuge ist eine italienische Spielfuge im *stilo moderno*, rasch, virtuos, frisch, und (wie auch das Präludium) extrovertiert.



Abb. 1 Vita activa:  
Niccolò dell'Arca (1435-1494)  
„Compianto sul Cristo Morto“ (1462)  
Terracotta-Figuren  
Santa Maria della vita, Bologna

„Introvertiert-extrovertiert“: Dieses moderne Begriffspaar entspricht geschichtlich einem Topos der italienischen Renaissance seit dem Quattrocento, der zwei wesentliche Typen der figürlichen Darstellung beschreibt: die „*Vita activa*“ und die „*Vita passiva*“. Die „*Vita activa*“ meint Skulpturen

mit einer dynamischen, extrovertierten Bewegung, wie die „*Beweinung Christi*“ von Niccolò dell'Arca (Abb. 1).

Die „*Vita passiva*“ zeigt in sich gekehrte, nachdenkende, kontemplative Figuren. Hier als Beispiel „*Il Pensieroso*“, „der Nachdenkliche“, von Michelangelo (Abb. 2)



Abb. 2: Vita passiva:  
Michelangelo (1475-1564)  
„Il Pensieroso“ (1524)  
Cappelle Medicee, Florenz

Es ist offenkundig, daß das C-Dur-Paar im ersten Band der „Vita passiva“, das im zweiten Band der „Vita activa“ zuzuordnen ist. Es sieht so aus, als ob beide Paare in diesem Sinne miteinander verbunden sind.



Abb.3: Vita activa potenzialiter:  
Michelangelo  
Moses (1515)  
San Pietro in Vincoli, Rom

Doch im Quatro- und Cinquecento sind diese beiden Grundaffekte oft nicht streng voneinander getrennt, sondern können sich in einer Gestalt vereinen. Vergewärtigen wir uns dazu zwei Skulpturen: den „Moses“ von Michelangelo und die „Guiditta“ von Donatello. Der Moses wird gezeigt kurz vor dem Moment, wo er aufspringt, um sein Volk zur Raison zu rufen, das um das goldene Kalb tanzt (Abb.3).

Donatellos Judith wird in ihrer Entschlossenheit gezeigt, bevor sie Holofernes das Haupt abschlägt, bereits mit erhobenem Schwert, kurz vor dem Vollzug.

Die „Vita activa“ ist hier potenzialiter, sie drängt nach außen ohne bereits wirklich geworden zu sein. Sie ist sozusagen noch verheiratet mit der „Vita passiva“, des in-sich-Gekehrtheits der Entscheidung. So sind beide, activa und passiva, zwei Seiten ein und derselben Medaille. Um auf Bach zurückzukommen: Es ist also denkbar, ein „aktives“

Präludium mit einer „passiven“ Fuge zu ver-

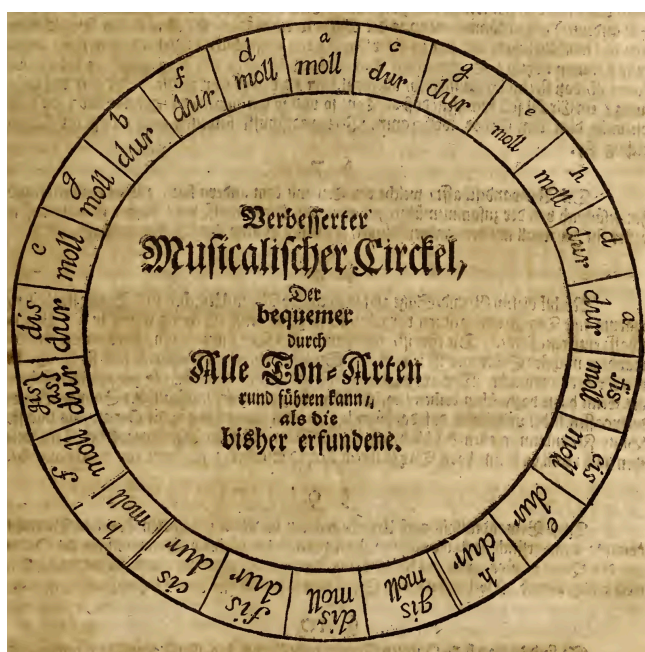
binden und umgekehrt, mit anderen Worten: den Gedanken mit der Tat. Solches führt Bach im a-moll-Paar des zweiten Bandes eindrucksvoll vor. Hieraus ergibt sich die These, daß es zulässig sein müsste (wenigstens hypothetisch), die C-Dur-Paare zu tauschen, d.h. das C-Dur-Präludium aus dem 1. Band mit der C-Dur-Fuge aus dem 2. Band zu koppeln. Eine gewagter Gedanke, denn das hieße, daß selbst die Präludien mit den Fugen nicht eng miteinander verbunden sind. (Die meisten Analysen suchen ja zunächst eine gemeinsame Substanz zwischen Präludium und Fuge.)

Die Tatsache, daß Bach punktuell einige Stücke übernommen hat, die früher entstanden waren als das Wohltemperierte Clavier, unterstützt diese These. (Wie etwa das Präludium e-moll aus dem ersten Band, das ursprünglich aus dem „Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann“ stammt und um die italienische Kantilene und das Presto ergänzt wurde; ebenso das Präludium d-moll, ergänzt um die Orgelpunktfantasie der zweiten Hälfte; oder die As-Dur-Fuge aus dem zweiten Band, die als freie F-Dur-Fuge, auch hier verkürzt, präexistiert. Das Thema der E-Dur-Fuge aus dem zweiten Band findet sich in



der Sammlung „Ariadne Musica“ von J.K.F. Fischer und in den Ricercari von Froberger.)

Wenn wir es mit einem bloßen Kompendium zu tun haben, hieße das aber auch, daß die chromatische Reihenfolge der Stücke verändert werden kann. Denkbar wäre z.B. eine Kleinterzfolge: C-Dur, c-moll/ Es-Dur, es-moll/ Fis-Dur, fis-moll/ A-Dur a-moll. Hier begänne der zweite Zirkel von Cis bis b, darauf der dritte von D bis h. Die Schnittpunkte wären die jeweiligen Paralleltonarten (z.B. c-moll/ Es-Dur). Ich habe mich hier von Johann Mattheson inspirieren lassen. In seiner *Kleinen Generalbaßschule* von 1734 stellt er einen „Musicalischen Circel an das Licht“, der „die Verwandtschaft in den Tonen“ zeigt. Gemeint sind parallele Dur- und Moll-Tonarten. Hieraus ergibt sich ein Ordnungsprinzip in kleinen Terzen.



Kombinieren wir die Kleinterzfolge mit der originär chromatischen, so schlage ich folgende Anordnung vor, eine Kombination von einem chromatischen Schritt und einem Kleinterzschrift: C-Dur, c-moll; Cis-Dur, cis-moll/ E-Dur, e-moll; F-Dur, f-moll/ As-Dur, as-moll; A-Dur, a-moll. Hier endet der erste Weg; der zweite würde dann einen Ganzton höher beginnen, auf D. Die Eröffnung der zweiten Hälfte durch das D-Dur-Paar würde dadurch unterstützt, daß die D-Dur-Fuge den Charakter einer französischen Ouverture hat, wie auch die

16. Goldberg-Variation, die die zweite Hälfte eröffnet. Auch dieser zweite Weg würde in h-moll enden, ebenso wie der reine Kleinterzzirkel zuvor.

Egal, welche Reihenfolge der Interpret bei einer vollständigen Aufführung auch wählt, in jedem Fall wird der Hörer an die Hand genommen, um gemeinsam mit Bach einen Weg zurückzulegen, dessen Anfang mit dem C-Dur-Präludium beginnt und mit der h-moll-Fuge endet. Das Präludium C-dur des 1. Bandes ist noch amorph, in statu nascendi, das Folgende in sich bergend und zusammenfassend. Die Fuge ist eine Verbeugung vor Josquin und Palestrina, ein historisierendes Ricercare. Das Soggetto ist allgegenwärtig und wird eingeführt von Anfang an. Das ist eine naheliegende kontrapunktische Reaktion, denn seine kanonischen Möglichkeiten ergeben sich organisch aus der *Ruggiero-Klausel*, aus der dieses Thema herausgelöst ist und die sich mit der Fuge vervollständigt. Das Thema erhält gewissermaßen ein Visum durch alle erforderlichen tonartlichen Situationen. Es ist das Urbild eines Ricercare im alten Stil, ähnlich wie der Con-

trapunctus 1 aus der Kunst der Fuge. Am Schluß des Weges der 24 Präludien und Fugen können wir das Präludium in h-moll als eine Verbeugung hören vor der großen Triosonaten-Tradition der Italiener, schlicht, vollkommen und gerade deshalb komplex. Corelli und Muffat stehen am Ende dieser letzten Wegstrecke Pate, deren Beschluß die vollchromatische „Hohe Fuge“ in h-moll bildet, eine einzige große und nicht enden wollende *Suspiratio*. -

Die beiden Eckpunkte, die Präludia und Fugae C-Dur und h-moll, markieren Anfang und Ende eines Weges. Deren Zwischenstationen scheinen mir aber flexibel zu sein. So besteht der Zyklus neben der Enzyklopädie.

Jedoch: Ist das nicht immer so, mag man fragen, wenn wir eine Sammlung als Ganzes vortragen? Empfindet man nicht immer einen Weg entlang der Zeit, gleich wie die einzelnen Stücke beschaffen und angeordnet sind? Das würde bedeuten, daß unsere schöpferische Vorstellungskraft es gar nicht erlaubt, *keine* formalen Zusammenhänge wahrzunehmen. Als ich Jugendlicher war, in den 70er Jahren, habe ich eine gewisse Freude daran gefunden, auf Musikkassetten verschiedene Stücke hintereinander zu schneiden. Egal welche das auch immer waren, ich habe sie, soweit ich mich erinnere, immer als Einheit empfunden, nicht als patchworkartige Paralogie.

## *Goldbergvariationen*

Eindeutiger kommen die *Goldbergvariationen* daher. Sie gehen über eine enzyklopädische Sammlung weit hinaus. Sie bilden einen Zyklus, deren einzelne Glieder untrennbar zusammengehören. Dabei läßt der Titel des Originaldrucks „*Aria mit verschiedenen Veränderungen*“ zunächst, in Zusammenhang mit dem Begriff „Veränderungen“, die Assoziation der „Willkürlichkeit“ durchaus zu. Das könnte zu der Vermutung führen, daß man es mit einer tatsächlich „willkürlichen“ Folge von Variationen teils virtuosen, teils kantablen Charakters zu tun hat, einer aus der Kunst der Improvisation gewonnenen formalen Perlenkette. Damit stünde Bach in der Tradition der kontrapunktischen Fantasien Sweelincks oder der Variationensätze und -suiten Buxtehudes.

Doch die Goldbergvariationen transzendieren die tradierte Reihenform. Intuitiv erschließt sich dem Hörer der lange Weg, den dieser Zyklus zurücklegt. Dieser Weg ist wie ein Lebensweg. Er umfaßt die Kategorien *Geburt* (aus der leeren Oktave der Aria), *Ausfahrt* (1. Variation), *Abstieg* (25. Variation), *Aufstieg* (26. Variation und folgende) und *Heimfahrt* (Quodlibet und Reprise der Aria). Dieser Bogen legt sich über die Dreiergruppen, die von den Kanons gebildet werden und die den Zyklus mit einer Art formaler Wellenbewegung durchziehen.

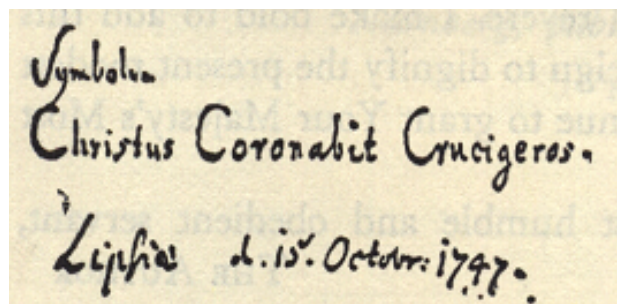
Die Aria steht dem Präludium C-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier sehr nahe. Denn auch aus ihr erwächst der Zyklus. Auch in ihr liegt der Zyklus *in statu nascendi* verborgen. Daher ist die leere Oktave g-g, mit der die Aria beginnt, ein außergewöhnliches Ereignis. Alles, was *nicht* erklingt, macht diese Oktave bemerkenswert. Der Satz beginnt nicht harmonisch vollgriffig, wie wir es von Sarabanden Frobergers oder Louis Couperins kennen. Und er beginnt nicht in Terzlage, was bei einer solch ausgedünnten

Textur zu erwarten wäre, wie etwa in der Sarabande der Partita D-Dur BWV 828. Dennoch wird diese Dezimensteigerung der Oktave in unserem inneren Ohr anfangen zu klingen. Vielleicht ist das einer der Gründe, warum die Reprise in Takt 25 so berührt. Sie holt diese erwartete Dezime ans Licht. Mit der Unterquinte C-Dur, über der das geschieht, neigt sich die Aria dem Ende zu. In kaum einem Werk wird eine solche Perepetie so sehr zur Herzensangelegenheit wie hier. Diese Heimfahrt im Kleinen spiegelt sich im großen Spannungsbogen des Zyklus.

Den vollkommenen Konsonanzen auf den Ultimae kommt dabei besondere Signalwirkung zu: die leere Oktav g-g der Aria, die leere Quinte des Schlusses der 15. Variation (in der Mitte des Zyklus und kontrapunktisch dem Quintkanon *all'inverso* geschuldet), der Einklang am Schluß der 25. Variation, der Einklang zu Beginn des Quodlibets und die Oktave der Reprise-Aria. Warum?

In der 25. Variation treffen zwei Zeitebenen aufeinander, die in der griechischen Mythologie als „Chronos“ und „Kairos“ beschrieben sind.<sup>1</sup> „Chronos“ erscheint in der linken Hand des Claviers. Es meint die große, unbarmherzig schlagende Weltenuhr, deren weit ausschlagendes Pendel von dem achtelweise schreitenden *Andante* abgebildet wird. Über ihm erhebt sich in der rechten Hand „Kairos“, die klagende vereinzelte Zeit, von Chronos der Vergänglichkeit überantwortet. Dem großen Pendelschlag, der ewigen Uhr zu entfliehen ist vergeblich: Chronos zieht Kairos unnachgiebig an (Var. 25, Takt 30 ff.). Beide Ebenen implodieren zum Einklang. In dieser Vereinigung liegt aber auch ein eschatologisches Erlösungspotenzial, das mich an die Marienvesper Claudio Monteverdis denken läßt, an die Stelle „Et in tres unum sunt“ (Duo Seraphim, Mensur 45/46). „Pater, Verbum et Spiritus“ vereinen sich mit der bildlichkeitsnachahmenden rhetorischen Figur des Einklangs.

Unter dem 6. Doppelkanon aus den 14 Kanons über die ersten 8 Takte des Goldbergbasses, BWV 1087 notiert Bach den Satz „*Christus coronabit crucigeros*“, „Christus krönte die Gekreuzigten“. Ein Aspekt dieser lapidaren Notiz ist sicher Bachs selbstironischer Humor angesichts der schwierigen kontrapunktischen



Aufgaben, die er sich mit diesen 14 Kanons auferlegt. Doch die Überschrift „Symbolon“ konterkariert alles Ironische und verweist auf den weitaus tiefergehenden Aspekt des Ab- und Aufstieges, der in der hellenistisch-philosophischen und abendländisch-christlichen Sphäre verankert ist. Wir erleben ihn am Übergang von der 25. zur 26. Variation. Ich wage die These, daß er bereits im *Basso* der Goldbergvariationen angelegt

<sup>1</sup> Ich folge hier der symbolischen Deutung des Andante-Basses, wie sie Gerhart Darmstadt in seinem Aufsatz „Andante und Mystik“ dargestellt hat. (Erschienen im Symbolon-Jahrbuch, S. 43-106)

ist und sich in der Gesamtanlage des Werkes als *pars pro toto* spiegelt. Hier die Reduktion der ersten 8 Takte:

The image shows a musical score reduction of the first 8 measures of a piece in D major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The upper system is labeled 'Fauxbourdon' for the first four measures and 'Ruggiero' for the last four. The lower system is labeled 'Quintstieg' for the first four measures and 'Quintfall' for the last four. A bracket labeled 'Enjambement' spans the entire 8-measure phrase. Fingerings are indicated: measure 2 (6), measure 3 (7 6#), measure 5 (6), measure 6 (6 5), measure 7 (4 3). The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Das obere System zeigt die Generalbaßreduktion des *Basso*, das untere System dessen *basse fondamentale*. Die obere Baßlinie ist an sich schon bildlichkeitsnachahmend: Durch die fallende und steigende Linie ist es uns möglich, ein liegendes Kreuz zu assoziieren und damit eine unmittelbare Verbindung zum Scholion Bachs herzustellen.

Ich möchte jedoch weiter gehen und zu den ersten vier Takten eine einfache Frage stellen: *fällt* die Musik oder steigt sie? Betrachtet man nur die melodische Linie, so ist klar, daß sie fällt. In Moll birgt das fallende Tetrachord mit phrysischer Tenorizans den Affekt des *Lamentos*, wie sie als emphatische Figur des 17. Jahrhunderts immer wieder erscheint. Nehmen wir dieses fallende Tetrachord aber mit harmonischen Ohren wahr, so werden wir D-Dur als 5. Stufe hören und so die ersten vier Takte nicht als *fallend-melodische Schließung*, sondern als *kadenzielle Öffnung* wahrnehmen. Im unteren System offenbart der Fundamentalbaß diese *steigende* Textur, nämlich ein System steigender Quinten. Der Goldbergbaß *fällt und steigt also gleichzeitig*, er fällt melodisch (als Fauxbourdon) und öffnet kadenziell (als Clausula Dissecta). Nach dem Abstieg der 25. Variation implementiert Bach in der 26. Variation diesen fundamentalen Quintstieg und macht ihn zum Gegenstand der Ornamentation und der main-croisées-Technik.

Umgekehrt steht dem System fallender Quinten die melodisch sekundweise steigende *Ruggiero*-Klausel gegenüber. Die fallenden Quinten überbrücken dabei das artikulatorische Komma, das naturgemäß die ersten vier Takte von den zweiten vier Takten trennt. Sie erfüllen so das Merkmal eines sprachlichen *Enjambements*, welches ja das Atemzeichen zwischen zwei Versen durch eine verbindende Sinneinheit überbrückt. Auf diese Weise ändert sich die Gruppierung der Takte von 4+4 auf 2+4+2. Bach gestaltet so die letzten acht Takte der Aria:



The musical score for 'The Rose Tree' in G major is presented in three systems. The first system shows the initial two measures, with fingerings 5, 6, 7, and 6 indicated below the bass staff. The second system contains the next four measures, with fingerings 7, 7, 7, and 7 marked below the bass staff. The third system shows the final two measures, with fingerings 6, 4, and 3# indicated below the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Aber auch hier gewinnt Bach dem *Quintfall* sein aszendentes Potenzial ab, indem er es in steigende Quartan überführt (D-G-C), wie es später Brahms in seinem Deutschen Requiem tun wird. („Herr, du bist würdig“, Takt 281-290; eine der kraftvollsten Aufstiege, die ich kenne!) Der bisherige französische Gestus der Aria-Sarabande wird durch das Kontinuum der Sechzehntel geschlossen. Der Satz entwickelt dadurch einen Sog in den Schluß hinein. Die (abermals leere) Oktav der Ultima führt den Satz zur Ruhe und ist Doppelpunkt zugleich, Doppelpunkt nämlich zum Beginn der Ausfahrt, die mit der Polonaise der 1. Variation beginnt: Hans im Glück schnürt sein Ränzle und wandert hinaus in die Welt. -

„Christus coronabit cruzigeros“ - eine Randnotiz, die Bach zu einem *Symbolum* promoviert. Symbol wofür? Letztlich für zwei Wege, den nach unten und den nach oben. Wobei die Weiser nicht in entgegengesetzte Richtungen zeigen, sondern in eine gemeinsame. Dieses Paradoxon finden wir bei Dante in der „Göttlichen Kommödie“, bei Sokrates und, als Zentrum des christlichen Glaubens, in der Auferstehungstheologie. Als Sokrates den Giftbecher trank, soll er ausgerufen haben: „Τετέλεσται!“ - „Tetelestai!“ - „Es ist geschafft!“ Diesen Ausruf taten auch die Athleten, wenn sie abgekämpft durchs Ziel liefen. Der Philosoph Peter Sloterdijk weist darauf hin, daß Sokrates damit einen Ausruf, der ursprünglich dem sportlichen Sieger vorbehalten war, in die Sphäre des Geistes erhebt - den Sieg des Geistes über den körperlichen Verfall. Wenn man so will ist das die Geburtsstunde der abendländischen Philosophie. Der Evangelist Johannes transzendiert diesen Vorgang, indem er Jesus am Kreuz jenes „Τετέλεσται“ ausrufen läßt, in der lateinischen Übersetzung „Consummatum est“ - *Es ist vollbracht*. Das

Christusbild des Johannes folgt nicht dem *Christus patiens*, dem leidenden Christus der drei anderen Evangelisten, sondern dem *Christus triumphans*.

In einem Konzert mit den Goldbergvariationen durfte ich erleben, wie zwei Nonnen, die neben mir saßen, beim Quodlibet die Hände falteten. Dieses bewegende Erlebnis hat mich in meiner Empfindung bestärkt, daß die *Heimfahrt* tatsächlich, wenn nicht eine hermeneutische, so doch eine affektive formale Kategorie ist. Bemerkenswert ist hier, daß sie nicht unmittelbar mit der Reprise der Aria ansetzt, sondern mit deren Vorfeld, dem Quodlibet. Das führt mich zu der These, daß die Goldbergvariationen zweimal zu Ende gehen: einmal mit dem Quodlibet, das einen möglichen Dezimenkanon ersetzt, und dann mit der Reprise der Aria.

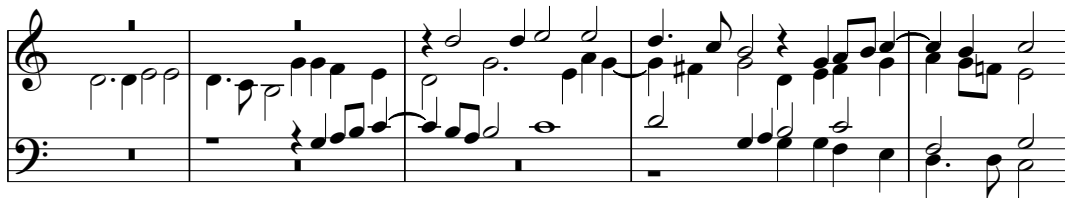
Bis hierhin hat uns Bach einen langen Weg entlang geführt. Wir folgten ihm, gleich wie Dante Vergil folgt. In einem finsternen Wald nämlich, in den sich der Wanderer Dante in der Mitte seines Lebens verirrt, sah er eine *Gestalt*, Vergil. Wir können das Wort „Gestalt“ allgemein verstehen als formgebende Instanz, als formgestaltende Kraft. Der Abstieg des Wanderers Dante in das Inferno ist gerechtfertigt durch sein Spannungsverhältnis zum Paradiso und sieht als Ziel die Gestalt Beatrices.

Auch in den Goldbergvariationen legen wir einen solchen Weg zurück. Dieser Weg hat die Form einer Spirale. Wir kehren zur Aria zurück, das ist die Heimfahrt, die Einlösung des „ich bin so lang nit bei dir g‘west“. Aber es kann nie dieselbe Aria sein wie zu Beginn. Denn wir waren unterwegs, und die Heimkehr ist vermehrt um die Erfahrung des zurückgelegten Weges. So ist die Spirale ein Kreis, der sich nicht schließt. Wir kommen nicht an denselben Punkt, sondern an einen ähnlichen, an einen gehobenen und geweiteten.

Das Quodlibet als Vorfeld zur Aria-Reprise ist an sich humorig. Es vereint die Volkslieder „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ und „Ich bin so lang nit bei dir g‘west“ über dem Basso der Aria. Doch die Nonnen falteten die Hände. Vielleicht liegt es daran, daß der Baß wie ein Choral wirkt, der den *Basso* der Aria - und mit ihm die Grundlage aller Variationen - ostentativ ausstellt, vor allem das fallende Tetrachord des Beginns. Indem wir den Basso wiedererkennen, kehren wir zu ihm zurück, ohne ihn je verlassen zu haben. Dieser „Choral“ wird geboren aus dem Schlußton der vorangegangenen Variation. Er ist der Fluchtpunkt des Aufstiegs nach der Erfahrung des ungeheuerlichen Abstiegs in der 25. Variation. Die 26. „Auferstehungs“-Variation geht nahtlos über in den Nonnenkanon, mit gleichbleibendem hemiolischen Puls 2:3; 2 Takte der 26. Variation entsprechen 3 Takten des Nonnenkanons bei gleichbleibendem Zählwert (punktierte Viertel). Der offene Schluß des Nonnenkanons ist der kanonischen Struktur geschuldet, ist aber gleichzeitig Motor für die nahtlos folgende Trillervariation (Nr. 28), als bilde sie mit der vorangegangenen eine Einheit, mit gleichbleibendem Achtelpuls. Der Schluß auf der Terz als Hochtön duldet keine Rast im Übergang zur 29. Variation, deren Schlußton g in den Satz hineingesetzt wird wie ein Punkt, fast wie ein letztes trotziges Wort. Jedes Ende ist auch ein neuer Anfang - und so entsteht aus diesem „g“ in nackter, unverzierter Form der Basso, choraliter, als Basis für das Quodlibet.

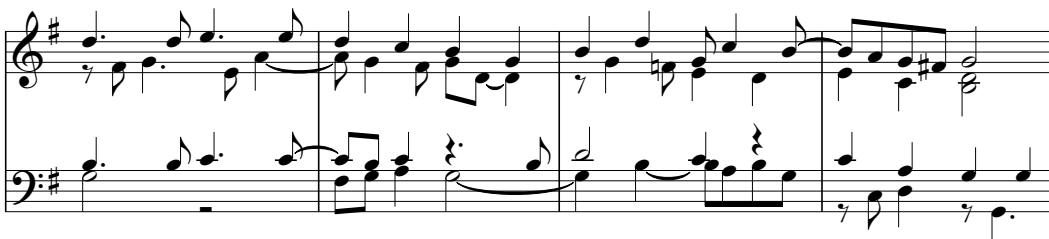
Mir gefällt die Vorstellung, daß die Melodie „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ viel älter ist als ihr erstes Erscheinen 1733 im „Augsburger Tafelkonfekt“ von Valentin Rathgeber; daß nämlich ihr Ursprung im Italien des 16. Jahrhunderts liegt und dort als *Bergamasca* verbreitet war (auch wenn Willi Apel eine Identität dieser Melodien bezweifelt). Denn unzweifelhaft fest steht, daß es zwei Bearbeitungen dieses Cantus firmus gegeben hat, die Bach gekannt hat. Die eine ist von Girolamo Frescobaldi aus den „Fiori musicali“...

Frescobaldi, Bergamasca (aus den "Fiori Musicali"), Beginn  
*Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà*



...die andere stammt von Dietrich Buxtehude:

Buxtehude, La Capricciosa BWV 250, Partita 20



Lassen wir für einen Moment den Gedanken zu, daß das Zitat dieser alten Melodie die eigentliche Heimfahrt ist: dann würde sich die Aria aus dem Quodlibet entwickeln. Die geschichtlich vorgeprägte Form zäumt so das Pferd von hinten auf: die Reprise der Aria würde sozusagen zur „1. Variation“. Sie wäre Ende und Anfang zugleich.

Indem Bach Frescobaldi und Buxtehude aufruft, erweist er der Sprache derer, die vor ihm gelebt haben und seine Vorbilder waren, seine Referenz. Denn er hat sich Zeit seines Lebens als Lernender verstanden. -