

SENZA tempo

Kleines Archiv für Musikphilosophie. N^o 3

Markus

Markus Lepper • Wigstr. 7 • 45 239 Essen

Essen-Werden, Januar 1999

0) Liebe Leserinnen und Leser!

.... und, was mich besonders freut zu schreiben, ...

Liebe Abonnentinnen und Abonnenten!

Diese Nummer von "senza tempo" ist (a) auf dickerem Papier gedruckt, (b) umfangreicher und (c) einheitlicher als bisher. Sie enthält die abschließenden Teile II und III meiner Arbeit über den "trinitarischen Gottesbegriff im Spiegel musikalischer Strukturen".

Ich VERSPRECHE, daß die nächste Ausgabe (a) dünner, (b) bunter und (c) weniger theologisch werden wird.



REAKTIONEN

Prof. Dr. Stefan Orgass, Herne, wies zurecht darauf hin, daß die analytische Methode, in Bach'schen Werken Zahlenproportionen zu suchen, durchaus problematisch ist, als man "zum Finden verurteilt" sei.

-- "Suchet lange genug, so werdet ihr finden ..."

Dieser Warnung stimmen wir ausdrücklich zu: Jede Analyse-methode, besonders aber diese, kann nur in entsprechenden Kontexten und nach Klärung der rezeptionspraktischen Randbedingungen angewandt werden.

Nicht weil die Arbeit als solche, sondern weil sie in diesem Zusammenhang lehrreich ist, erlaube ich mir, auf die Analyse der cis-moll-Fuge WKI zurückzukehren:

Die Anordnung formaler Schnittpunkte nach QUADRATZAHLEN war von mir nicht gesucht, sondern "sprang mich an" bei der Verfolgung der Groß-Sekund-Schichtungen in der Harmonik.

Erst die Erkenntnis, daß 11² nicht mehr auftritt, führte dann zu der BEWUSSTEN SUCHE nach den Vielfachen von 11.



Die BEFRAGUNG der geneigten Leserschaft ergab folgende Themenwünsche, welche ich mir die Freiheit nehme, zu kategorisieren (= eine meiner gefährlichen Leidenschaften.) :

kann voraussichtlich nicht bearbeitet werden:

wird dankbar aufgegriffen:

(zumindest Ähnliches) war eh geplant:

- Begrifflichkeit von "U" und "E"-Musik X
- Das Stilproblem im Medienzeitalter X
- Reduktion und Komplexität als Spannungsgenerator. X
- Mozart und die Geschwindigkeit ← X → ?
- Bezüge Bach vs. "Neue Musik" X
- Flötensonaten ← X → ?
- Ästhetik der elektroakustischen Musik X

NACHTRAG

Nach Fertigstellung des Textes gelangte dem Autor zur Kenntnis, daß die Zuordnung der ersten drei Sätze der h-moll-Messe zu den drei "Satzstilen" J.S.Bachs sich schon bei BLANKENBURG findet (Programmheft Kreuzeskirche 31.12.1998, keine Quellenangabe). SCHADE, daß ich nicht der erste war, - SCHÖN, von autorisierter Seite sich bestätigt zu sehen ...



Leider befindet sich "senza tempo" (allein was Herstellung und Vertrieb angeht) immer noch in einer leichten Verlustzone. ... empfehlen Sie uns weiter ...

Nun aber viel Vergnügen mit unserer Nummer Drei, in welcher zu guter Letzt wieder einmal aufgelöst werden soll, warum die Widersprüche der Welt nicht auflösbar sind.

Nichtsdestotrotz wünscht frohen Mut

Ihr



(Der Trinitarische Gottesbegriff im Spiegel
musikalischer Strukturen.)

(Teil II :)

(Fußnoten am Schluß
dieses Teils.)

DIE "TRINITARISCHE TRIPELFUGE".

0 -

Für die nachfolgenden Betrachtungen bilden die
musikhistorisch relevanten Fugensätze Bachs
natürlicherweise zwei Abteilungen :

Die eine beinhaltet die über das gesamte Werk verteilten
VEREINZELTEN Fugen- oder Fugato-Sätze, eingebettet
in eine ansonsten nicht-fugierten vokalen oder instrumentalen
Satzfolge.

"Kyrie", "Credo", "Confiteor" aus der h-moll-Messe gehören
hier hin, - die Finalsätze der Violinsonaten, Abschnitte
der Motetten, diverse turba-chöre, ja selbst eine
ARIE (WOrat #41, "Ich will nur Dir zu Ehren") etc.

Alle diese singulären Sätze meinen wir im folgenden mit "Sing".

Die ANDERE große Abteilung bilden die SAMMLUNGEN (resp.
die eine ungesammelte Gruppe), die sich mit der Satzform
"Fuge" explizit (als "Thema" oder Aufgabe) beschäftigen,

nämlich ... die diversen Orgelfugen (im folgenden: "OrF"),

... das "Wohltemperierte Clavier" ("WC"),

... das "Musikalische Opfer" ("MusOpf"),

und ... die "Kunst der Fuge" ("KdF"; die Sätze heißen
"Contrapunctus" oder "Cp")

1 -

Beim Betrachten des Bachschen Gesamtwerkes fällt auf,
daß trotz (schon sehr bald) höchstentwickelter Satzkunst
eigentliche "kontrapunktistische Kabinettstückchen"
doch recht selten sind:

Fugen (oder Kanons) im mehrfachen Kontrapunkt, per
augmentationem/diminuitionem, mit Umkehrung oder gar
Krebslauf des Themas oder mit mehreren Themen sind
in Sing, OrF und WC auffallende Ausnahmen.

Das MusOpf dekliniert zwar in den Kanons die meisten
dieser "Spezialtechniken" systematisch durch, - dies
wird jedoch aufgefangen von den beiden umrahmenden Fugen
die im Rahmen ihres jeweiligen Stiles (konzertant resp.
archaisch) größtmögliche Schlichtheit verwirklichen.
In strenger Konsequenz der Schlußsteigerung des Lebens-
werkes unterwirft dann erst die KdF auch die ("freie")
Fugen-Form einem derartig deklinierenden Raster.

In Sing, OrF und WC jedoch wird selbst die oft so naheliegende ENGFÜHRUNGS-Technik nur höchst sparsam verwendet, - wenn doch, dann wird die Engführung häufig auch als zentrales "Problem" des ganzen Satzes thematisiert (WCI / C-Dur, a-moll etc.)

DOPPELFUGEN, also mehrthematische Sätze, in denen zwei zunächst als unabhängig vorgestellte Themen zuletzt kontrapunktiert werden, finden wir in den Motetten und im "confiteor" der h-moll-Messe, -- nur in einem weiteren Sinne in den Choralkantaten und -vorspielen, soweit dort ein dem cantus-firmus entgegensetzendes Kontra-Subjekt zunächst "thematisch behandelt", also eigenständig "aufgestellt und durchgeführt" wird. Im gesamten WC kommt lediglich das Präludium (sic!) WCI/Es einer Doppelfuge noch am nächsten.

TRIPLEFUGEN hingegen sind (fast) an einer Hand aufzählbar: (1)

Die dreistimmige f-moll-Sinfonia ist berühmter Prototyp eher espressiven, "zeitgemäßen" Charakters, -- daneben gibt es lediglich WCI-cis, WCII-fis, Kdf, Cp VIII und X, und die große Es-Dur-Schlußfuge aus der "Orgelmesse" (BWV 552).

Die beiden gewichtigsten dieser Reihe, die cis-moll-(Manual-) Fuge des ersten Bandes des WC und die große Es-Dur-(Orgel-) Fuge, meinen wir nun vom Komponisten aus-drücklich am Begriffsraster des trinitarischen Gottesbegriffes ausgerichtet.

Trotz der unstrittigen SELTENHEIT der resultierenden musikalischen Struktur (zunächst nur zwei (2) Beispiele!) wagen wir, von einem förmlichen "TOPOS der Trinitarischen Tripelfuge" zu sprechen, - "Topos" im Sinne eines im Verlaufe der Musikgeschichte immer wieder neu bearbeiteten Problems. Denn (1.) sind die hier anzuwendenden satztechnischen Strategien so grundlegend und musikalisch organisch, so nahe an den Grundgesetzmäßigkeiten des musikalischen Materials selbst, daß (2.) ähnliche Strukturen an ganz anderen Enden der Musikgeschichte in zentralen und exzeptionellen Positionen fast zwangsläufig wieder auftauchen (wie wir unten sehen werden), und (3.) verbietet es die Gewichtigkeit des Gehaltes (ihrerseits die behauptete Topos-Haftigkeit stützend), häufigeres Auftreten unseres "TT-Topos" zu erwarten.

(4.)



2 - ((Exkurs: Semantik von Satzformen.))

Zunächst sei bemerkt, daß die Seltenheit aller e. Sonder-
techniken (bis hin in die Fugen des MusOpf) nicht nur in dem
(idealistisch-ästhetischen oder durch die Produktionsver-
hältnissen diktiertem physischem) Zwang zur Ökonomie be-
gründet ist.

Ein tieferer Grund ist, daß Bach, wie jeder große Meister,
niemals ohne Grund (= Notwendigkeit!) ein technisches Mittel
ergreift!

Insbesondere sind alle satztechnischen Maßnahmen streng
in Bezug zu setzen mit einem evtl. transmusikalischem GEHALT
des Werkes.

Jede Satzform nämlich kann durch einen historischen, dialektischen
Prozeß selbst mit Gehalt aufgeladen werden;

- Satztechniken an sich können durchaus SEMANTIK transpor-
tieren!

Stilmittel und -vorschriften können betrachtet werden als
zunächst aus rein produktions-praktischen (oder didakti-
schen) Gründen vorgenommene "Gerinnungen" gehörspsycho-
logischer Mechanismen und der auf diese reagierenden
kompositorischen Verhaltensmöglichkeiten.

Aufmerksames Nachforschen zeigt ~~klar~~ bald, daß diesen
psycho-internen Wirk-Mechanismen durchaus konkrete
psychische, soziale und/oder ideologische Fakten des
Rezeptions- und Produktionskontextes häufig unmittelbar
entsprechen.

Alle musikalischen Vorgänge (und ihre Typisierungen) führen
potentiell ein "Eigenleben", als sie funktionierende
Modelle möglicher menschlicher Denkstrukturen sind, -
Muster allgemein gültiger menschlicher Seinszustände
und Verhaltensweisen, abstrahiert vom konkreten Inhalt.
(Entfernung und Annäherung, Konflikt und Lösung,
Einbettung und Einsamkeit, Wohlsein und Verzicht etc, -
in dieser Aufzählung recht allgemein scheinend, in der
Tat aber in jedem konkreten Fall durchaus konkret nach-
weisbar!) (und dadurch gerade entsteht o.e. Rekursivität
und Dialektik!)

ANDERERSEITS / aber etabliert gerade jede Anwendung der
Satzstrukturen in den großen, "kanonischen" Meisterwerken
der Musik derartige Semantiken von Satzstruktur und kann
die bestehenden Definitionen nachhaltig modifizieren.

Vergangenheit und Zukunft fordern also kategorisch, daß in
ernstzunehmenden Werken kein Stilmittel ohne Bezug auf den
gemeinten Gehalt angewandt werden darf, - ja: kann.



Abb. 6 zeigt einen "single-inheritance-tree" (einfache
Ober-Begriffe) als allereinfachste Anordnungsmöglichkeit
der semantischen Bereiche, die uns im folgenden interessieren.

(3) - 6 -

3 - ((Exkurs: Mögliche Drei-Teilung der Stile
im Gesamtwerk J.S. Bachs.
 Zeitlicher Abstand und perspektivische
 Verkürzung.))

In diesem Zusammenhang ist allein die bloße Verwendung der Satzform "Fuge" BEREITS METAPHER.

Diese Aussage (unmittelbar sinnlich!) nachzuvollziehen bereitet uns heutigen Hörern keinerlei Schwierigkeit bei "Klassischer", "Romantischer" oder "Moderner" Musik! Sobald Mozart, Beethoven, Schumann oder Mahler in ihren Sinfonien zu Fuge oder Fugato greifen, so wird entweder die "wehmütige Aura von Vergänglichkeit" evoziert (Mahler, V/3, Trio; Wagner, "Wahn"-Vorspiel) oder "gesetzmäßige Folgerichtigkeit und tragische Zwangsläufigkeit" gemeint (Eroica/2), oder -- mit ganz gegensätzlichem Affekt -- kraftvollste Strukturverdichtung als formales Signal oder Modulationsantrieb verwendet.

WAGNER verwendet gar im Finale von I. resp. II. Akt der "Meistersinger" Kanon resp. fugierte Choralvariation als Mittel zur Schaffung überlegen-ironischer Distanz.



Bei Bach hingegen erscheint uns Heutigen die Satzform "Fuge" fälschlicherweise als "voraussetzungslos dazugehörig".

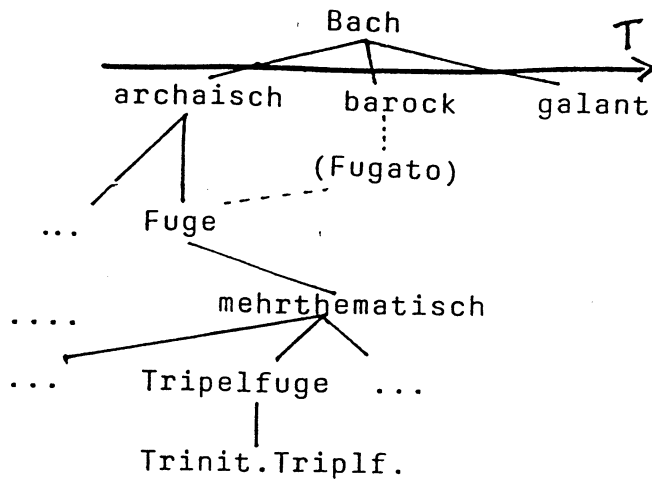
Es entsteht für den Heutigen eine (historisch streng genommen inadäquate) Wahrnehmung und Beurteilung. Dies zunächst deshalb, weil die erodierenden Kräfte des historischen Unterganges das ihn umgebende Mittelmaß (und damit aber auch wichtige Teile des historischen Kontextes) größtenteils in die Vergessenheit wégwuschen und Bachs Werk als einsamen Felsen in der Geschichte des Menschengestes erst freilegten und offenbarten.

Dazu hat die hohe satztechnische Meisterschaft Bachs, konkret: die Tiefe des Eindringens in die Eigengesetzlichkeiten des Materials und die damit verbundene fortschreitende Atomisierung der operablen Einheiten, - die disparatesten Vordergrundstrukturen in jenes persönliche Sprechsystem grundlegend umgeschmolzen, das uns auch so vertraut erscheint und bei aller Mannigfaltigkeit so bewundernswert einheitlich.



Bach SELBST jedoch war sich bewußt, in (mindestens) DREI für ihn und seine Zeitgenossen völlig UNTERSCHIEDLICHEN Stil-Welten zu operieren!

Seine Heimat und Fundament ist der mit ihm endende, von seinen unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen zur Vollendung gebrachte "barocke" Stil, - kontrapunktisch, aber meist MOTORISCH, virtuos und konzertant.

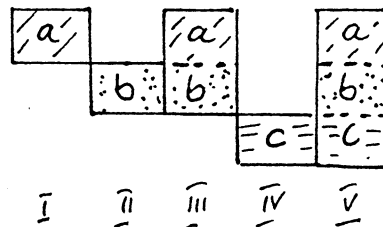
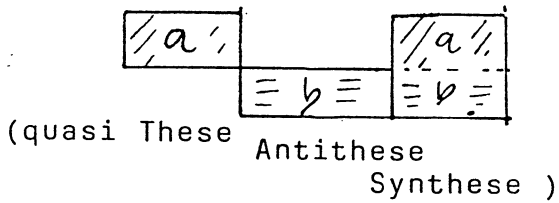


(Abb 6) Übersicht der betrachteten Semantiken - vereinfacht als Baum-Ausschnitt.

(Abb 7) Mehrthematische Formpläne.

A)

B)



(Abb 8) Themenkombination bei WAGNER, MEISTERSINGER III/4 : Schusterlied oben vs. Wahn-Thema im Alt.

Dem schroff gegenüber steht der "moderne", "galante", empfindsame Stil der Vorklassik, - bedeutendster deutscher Repräsentant sein eigener (ihn quasi überholender) Sohn Carl Philipp Emanuel.

"freier Satz", was heißen kann:
 ((Freies Schweifen der Tonalität, / schamloses Sich-Bedienen in Einstimmigkeit, Homophonie, Mehrstimmigkeit, gerade wie's der Ausdruck zu benötigen scheint etc., - eine neue Freiheit, die sich austobt und bald schon kraftlos wird...
 Erst die folgende abermalige Kodifizierung durch die Entwicklung der Klassischen Formen macht dann beim späten Beethoven (op 110, rezitative etc.) eine durchaus mit C.Ph.E. vergleichbare "unmittelbare" Espressivität wieder substanzvoll konstruierbar.
))

Bei den Fugen nun gilt es zu unterscheiden:
 Sind die munter-motorischen Allegro-Fugen noch zwanglos dem "barocken" Satzstil zurechenbar, so gehören die auf "langen Noten" basierenden Fugen und Choralvariationen eindeutig dem DRITTEN stilistischen Bereich an, dem "stilo antico", dem bewußten ZITIEREN von Auren und Techniken der alten Vokalpolyphonie, - selbst zu Bachs Zeiten "ex olim", Jahrhunderte früher, von jenseits des Grabes, aber auch, als Denkmäler, jenseits aller Kritik, - aber der zeitgenössischen Hörergeneration nur noch von musealem Interesse.

Nennen wir diese Stilgruppen im folgenden kurz "barock", "empfindsam" und "archaisch", - Bachen mögen sie erschienen sein als "state-of-the-art", "Zukunftsmusik" / "Neutönerei" und "uralt, aber überzeitlich".(2)

(Vgl. Abb 6.)

4 - (Formen von Fuge als Metaphern.)

Aus dieser zeitgenössischen Perspektive, in Bachs musikpolitischem und -soziologischem Zusammenhang, ist allein die Verwendung der stilo-antico-cantus-planus-Fuge schon METAPHER, und zwar für die zwei zentralen Attribute Gott-Vaters:
 Die EINHEITLICHKEIT (der Schöpfung) und das GESETZ:

Aus dem KEIM des Themas (welches als einziges GESETZT erscheint und somit das "es werde..." darstellt) entwickelt sich organisch schrittweise die Mehrstimmigkeit, - in der ersten Durchführungsguppe den eherenen Gesetzen der Quintschritte folgen, --- dann mittels Zwischenspiel zunehmend Freiheitsgrade erwerbend, -- immer aber an die Gesetze der Stimmführung gebunden.

MEHR-thematische Fugen tragen weitergehend eingeeengte Semantik.

Wir betrachten zunächst den intellektuellen Erkenntnismechanismus und seine sinnliche Erlebbarkeit:
Setzen wir voraus: In zwei aufeinander folgenden (größeren) Formteilen wird je ein Thema (a und b) vorgestellt und entwickelt. DANN in einem dritten Teil erklingen diese beiden plötzlich gleichzeitig, also sich gegenseitig kontrapunktierend (Abb 7A).

Was geschieht im Hörer ?

Der diesem Wirkungsmechanismus entsprechende Begriff der Rhetorik heißt "Metalepsis" und bedeutet "... den Vortrag einer Sache, welche der Hörer jetzt noch nicht begreifen KANN" (Zacher, Herv. v. Verf.), und der sich beim weiteren Fortgang der Rede a posteriori aufklärt.

- 1) Beim ERSTEN Hören mag die Kombinierbarkeit der Themen Überraschen, - ist aber beim Nachvollzug einsichtig. Wir haben ein klassisches "Aha"/"Heureka"-Erlebnis und empfinden intellektuellen Reiz, vielleicht gar Befriedigung.
- 2) Beim SPÄTEREN Hören wird im Auftreten des einen Themas das andere immer schon MITGEHÖRT.
 - 2.1) Der klingende Satz wird um virtuelle, mitgedachte Stimmen bereichert.
 - 2.2) Die Erwartung der Kombination, von der wir ja jetzt wissen, daß sie noch fehlt, erzeugt zusätzliche Spannung.
 - 2.3) Das Eintreten der Kombination erzeugt zusätzliche Lösung.

— J —

Diese Unterart von fugierter Satzform ist also ein Sonderfall der (besonders später in der Klassik ins Zentrum des kompositorischen Interesses tretenden) allgemeinen Strategie, zwei sich widersprechende, ja - möglichst unvermittelbar erscheinende musikalische Strukturen unvermittelt aufeinanderprallen / aneinanderstoßen zu lassen, um den Hörer für die Frage und ihre Lösung zu interessieren, wie dennoch eine Vermittlung a posteriori möglich wäre / sein wird / ist.

(cf. "Die drei Methoden zur Aufstellung eines mehrthematischen kontrapunktischen Verbandes", st. ...)

((Der Verfasser meint sich zu erinnern, daß zunächst das Posaunen-Pathos des "Seid umschlungen, Millionen" unverständlich dürftig erschien -- "Was soll'n diese paar vereinzelt Töne ?" -- bis dann die DOPPELFUGE den harten sukzessiven Kontrast im nachhinein begründete!))

Zu den wenigen wirklich "wahrhaftigen" Momenten in WAGNERS weitem Werke, welche den Verfasser (immer wieder) existenziell erschüttern können, gehört (von ähnlicher Intensität wie der Ausbruch des Titelhelden in Tannhäuser/I "Allmächtger Dir sei Preis ..") der Ausbruch Sachsens in Meistersinger/III "Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not!", - bei welchem das "derbe" Schusterlied und der tragische Klage-Choral des Wahn-Motivs sich als gegenseitige Kontra-Subjekte entlarven. (Abb 8)

Sachsens Entsagung wird zum Beispiel des schmerzhaften Trieb-, mehr noch: Erfüllungs-Verzichtes, der unter dem Räderwerk (hier: bürgerlicher) Geschäftigkeit häufig unausweichliche, also tragische Zerstörung des Individuums bedeutet.

Das Zitieren der altertümlichen und strengen Satzform unterstreicht die Erbarmungslosigkeit und Epochen-unabhängigkeit dieses Mechanismus.

Die "semantische Gewalt" dieser Stelle entsteht nicht zuletzt durch einen Rezeptionsvorgang, welcher dem o.beschr. der mehrthematischen Fugen stark ähnelt, - den wir METALEPTISCH genannt haben.

Einzigster Unterschied der Spannungsvektoren besteht darin, daß das Auftreten verschiedener Themen im obigen Kontext (Bach-Fuge) schon eine erklärungsbedürftige Ungewöhnlichkeit ist, - im Falle Wagners ist Poly-Thematizität ("naturgemäß") der Normalfall.

5 - (Zwei Trinitarische Tripelfugen.)

Entsprechendes gilt für drei-thematische derartige Sätze, also z.B. für TRIPELFUGEN. (Abb 7 B)

Die blanke Anzahl "Drei" der Themen muß zwar stets im Kontext der verschiedenen Funktionen und Bedeutungen der Zahl Drei interpretiert werden, wie sie die jeweils herrschenden Theorien und Praxen beinhaltet.

JEDOCH sind dialektische Methode, Drei-Klang, Dreier-Takt, - ja sogar Drei-Thematizität zu Bachs (3) Zeit schon so sehr alltägliches Rohmaterial geworden, daß es deutlicher zusätzlicher Hinweise bedarf, eh man eine Struktur, die zufällig der Zahl DREI folgt, auf etwas so exceptionelles wie die Trinitätslehre beziehen darf.

Im Falle unserer beider Tripelfugen (WCI-cis und Schlußfuge Orgelmesse) besteht ein solcher eindeutiger Hinweis in dem unterschiedlichen SEMANTISCHEN GEHALT der drei Themen, - am deutlichsten erkennbar in ihren KONTUREN ("Figuren"?!), siehe Abb 9 und 10 A/B !

	Dauern	Intervallik	Verhältnis zur Zeit	Reihenfolge in Es, cis Cp XVIII
V VATER	o p	"gregorianisch"	ewig	1
S SOHN		repetitiv	kadenzierend (= Geschehnis!)	↓ 3
G GEIST		Skalen (Sekunden) absteigend !	Vermittelnd, wg. Summen-Rh.	2

(Abb 9) Themen-Charakteristiken der "Trinitarischen Tripelfugen".

Das ERSTE THEMA kommt jeweils in langen Notenwerten daher. Daher "regiert" es beim späteren Zusammentreffen aller Themen den Verlauf der Harmonik und Repräsentiert so "das Gesetz".

Seine Dauernwerte sind Halbe und Ganze.

Durch seinen choralmelodie-ähnlichen Duktus drängen sich dem Verfasser die Anfangszeilen zweier Messe-Sätze als natürliche (und gemeinte ?) Textierung auf: "Kyrie eleison" und "Credo in unum Deum".

Das dritte Thema repräsentiert jeweils den "SOHN".

Neben deutlichen "Kreuz(ig)ungs"-Symbolen finden sich in der cis-moll Fuge drei SCHLÄGE (=Tonrepetitionen). Das Sohn-Thema der Es-Dur Fuge ist in sich dialektisch: Die Textierung könnte durchaus "et crucifixus est" lauten, sein Gestus jedoch, Wendung vom c-moll nach Es-Dur in kürzester Zeit, deutet auf die gegensätzliche Komponente des Sohn-Begriffes, den "Sieger" über den Tod.

hingegen

Die im "Sohn"-Thema allemal vorhandene KADENZ-Klausel (auch in späteren Beispielen des Topos!) bezieht sich auf die (im Ggs. zum Vater) Historizität und Einmaligkeit der Existenz des Sohnes unter den Menschen.

Während das "Vater"-Thema in Ewigkeit und Ubiquität schwimmt, strebt der Sohn immer auf ein geschichtliches (tödliches) EREIGNIS hin.

Schlußfuge Orgelmesse (BWV 552)

V

121
Erg...

S

G

Abstieg

WK I, cis-moll:

G

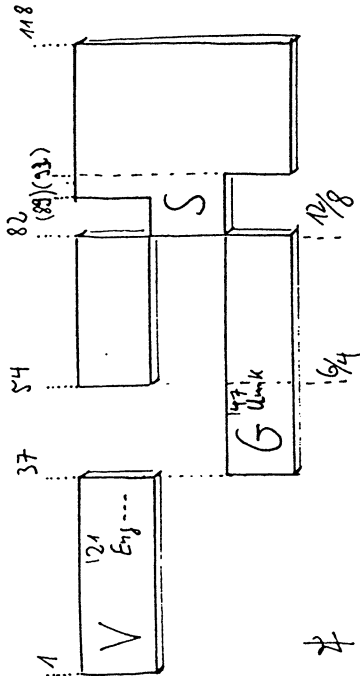
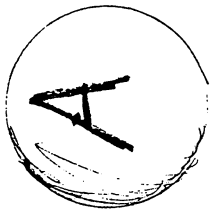
Abstieg

S

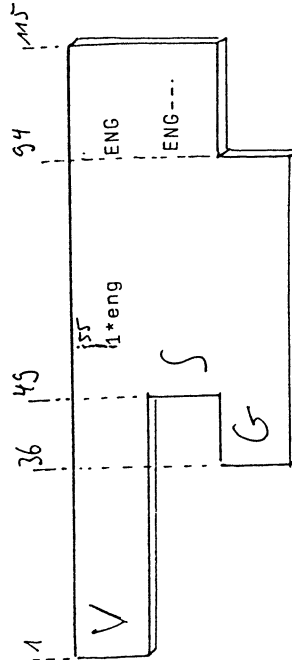
V

ct. K8
NUN WOHN # DER HEI DE-N HEI - LAND

148
LASS IHN KEUEN (2.igem)



4



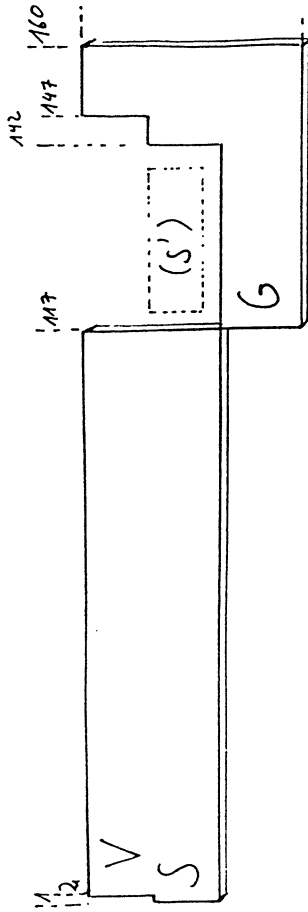
Land = Kadenz,
 Diminution des Sohnes
 als Auflösung des
 Vater-lichen Widerspruchs
 ("Nah" ist und schwer
 zu fassen der Gott.")

(Abb 10)
 Themen und Formpläne diverser
 "Trinitarischer Tripelfugen".

senza tempo

(Abb 10 - Frhrg-)

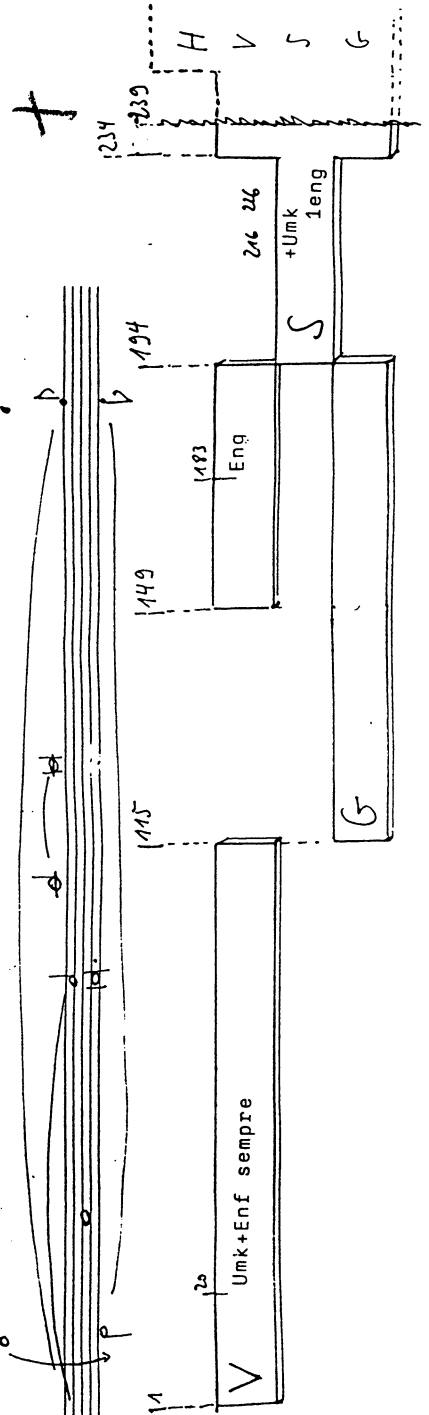
(H ← C A B)



C D

Beethoven, op. 120, Var XXXII

KdF, Cp XVIII



Das ZWEITE Thema ist jeweils das "Geist-Thema" - die durchlaufenden Achtelbewegungen veranschaulichen unmittelbar das "freie Wehen des Hauches".

Die sequenzhafte Struktur behauptet die Selbst-Identität des (Sequenz-)Motivs in verschiedenen harmonischen Klängen, - damit die Identität der göttlichen Substanz in allen Menschenwesen, aber auch die (durch das psycho-interne Wirken des Geistes erst postulierbare) Selbst-identität des "Ich" in allen Lebenslagen, -- also des Geistes durch die Zeiten.

SKALEN-Ausschnitte dominieren die melodische Intervallik; die sich ergebenden harmoniefremden, durchgehenden Achtel erzeugen Sekundärharmonik und bewirken den Eindruck der "Freiheit".

Überdies macht ALLEIN das Geist-Thema den durchlaufenden Achtel-SUMMEN-Rhythmus komplett, - erst der Geist vervollständigt den Gottesbegriff. Gleichzeitig VERBINDET er Themen und Harmonien und löst die Widersprüche zwischen den Themen (zumindest rhythmisch) auf durch die EINBETTUNG in die durchlaufenden Achtel.

Als letztes Indiz für das "Walten des Geistes" und als weitere Themenscharakteristik sei erwähnt ein deutliches Überwiegen von ABWÄRTS-Tendenzen, - im Skalenmaterial und/oder in der Sequenzlogik, - primäre Übertragung der Vorstellung, daß der Geist sich "von oben" auf uns Menschen herabsenke.

Stark gestützt wird unsere "trinitarische" Interpretation der Es-Dur-Fuge durch die WÖRTLICHE Übereinstimmung des Geist-Themas mit der Komposition des Wortes "Geist" in der Motette (BWV 226) "Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", wie in Abb 10 A eingetragen (4).

EXKURS:

6 - (Eine bestimmte aufsteigende Kette von Vorhalten als Topos !?)

Interessanterweise scheint die abstrakte Kontur der BEIDEN "Vater"-Themen ein "diastematischer" Topos zu sein:

Stark vereinfacht: Abwechselnde Folge von (Klein-)Sekund-Vorhalten und aufsteigenden Quart-(oder anderen) Sprüngen!

Man vergleiche beide Themen mit Beethoven, op 110/Finale, Fugenthema (besonders in der Sechzehntel-Diminution); Schumann, Choralsatz der "Rheinischen"; Franck, d-moll-Sinfonie; Lepper II/3, Tkt 117; etc.

7 -

Beide "V"-Themen (vier Kreuze vs. drei Bees, E-Dur und Es-Dur als christus-Tonarten etc.) ähneln sich nicht nur in der Kontur, sondern sind sogar im Sinne von Negativ-Positiv unmittelbar aufeinander beziehbar:

Für die cis-moll-Fuge / Es-Dur-Fuge gilt jeweils ...

Höchster Ton ist Terz der moll-Tonika / tiefster Ton ist Terz der Dur-Tonika; erster Schritt kl. Sek. abwärts in die Dur-Terz der Dominante / kl. Terz abw. in die Dur-Terz der Tonika; Motiv liegt oberhalb / unterhalb des Grundtons; Kadenz von oben = Tenorklausel / von unten = Sopranklausel; tonale Eindeutigkeit (und Mehrdeutigkeit nur durch Fern-Bezüge) durch verminderte Quarte, Leitton schon im zweiten Ton des Themas / tonale Mehrdeutigkeit durch pentatonische Offenheit bis zum vorletzten Ton des Themas, Leitton erst im zweit-letzten Ton des Themas.

"Vier Duette"/4, BWV 805

a

b "Musikalisches Opfer", BWV 1079

(Abb 11) Themeninterne Trinitäts-Symbolik

(Abb 12) Dreiklangsbrechungen als "Vater"-Themen

a) MusOpf

b) KdF

c) Viertes Duett

8-

Auch auf die BINNENSTRUKTUR des Themas des letzten der "Vier Duette" kann diese Themencharakteristik und somit das Trinitätsmodell zwanglos angewandt werden (Abb 11.a)

Die Reihenfolge ist hier allerdings "V-S-G":

Die "hakenförmige" Dreiklangsbrechung des eröffnenden "Vater"-Themas (quasi fraktal: interne Drei-heit!) hat grundsätzlich öffnenden Charakter. Melodisch ist sie Synthese aus der aufwärts-abwärts Kontur des KdF-Themas und der Tonfolge 1-3-5 des MusOpf-Themas ! (s. Abb. 12)

Das SOHN ist gekennzeichnet durch Kreuz- und Erniedrigungs-symbolik, - selbst der "Hoch"-Ton bedeutet einen funktionalharmonischen Abstieg!

Das GEIST-Motiv ist eindeutig und recht unproblematisch.

Das GESAMTE Thema zeigt wegen der betonten Wendung zur Terz der doppelten Subdominante überraschende Ähnlichkeit mit dem "Laß ihn kreuzigen"-Chor (Nr. 45 b) aus der Matthäus-Passion (BWV 244).

— s —

Das Thema des "Musikalischen Opfers" seinerseits trinitarisch zu interpretieren wäre durchaus möglich, - vielleicht aber schon zu weit hergeholt. Das Modell herkömmlicher DIALEKTIK reicht nämlich zur Erklärung der internen und externen Spannungs- und Strukturverläufen aus! Weitergehende semantische Deutung brächte u.E. kein Mehr an Klarheit und Erkenntnis, ist also zu unterlassen! (Abb 11 . b)

ALLGEMEIN:

Auch jedes bereits mehrfach erfolgreich (d.h. nutzen- und erkenntnisbringend) angewandte analytische Verfahren muß sich bzgl. neuer Analyse-Gegenstände stets neu die FRAGE nach der Zweckmäßigkeit seiner Anwendung gefallen lassen.

Diese beantwortet sich (einfach, aber aufwendig) durch Bewertung der Aussagekraft der mit ihm erzielten Resultate.

Eine schematische Übertragung des Trinitätsmodelles auf allerlei ("zufälliges") Auftreten von Dreier-Strukturen brächst nicht nur keine Ergebnisse, sondern würde auch die erreichten Erkenntnisse in einer Flut von Irrelevantiae untergehen lassen!

9 -

Selbstkritik und Vorsicht sind also stets vonnöten !

Der Leser möge entscheiden, ob und wieweit folgende zwei Einwände zu einer Einschränkung der Relevanz unserer bisherigen Deutung führen.

ERSTER EINWAND:

Es darf keinesfalls verschwiegen werden, daß das oben entwickelte rezeptionspsychologische GRUNDPINZIP (= die rhetorische Figur der "Metalepsis", s.o.) von Doppel- und Tripelfuge an sich bereits satztechnische Notwendigkeiten erzeugt, welche bestimmte Themenbildung deutlich bevorzugen.

Während (in extremen Sub-Epochen) der älteren Vokalpolyphonie komplizierteste, ja aberwitzige Konstruktionen von Proportional-Kanones, Themen-Zitaten und -Kombinationen etc. gleichsam IN ein Werk HINEINGearbeitet werden konnten (Ad Maiorem Dei Gloria / jenseits der Nachvollziehbarkeit / "irgendwie" die Aura von Komplexität oder Naturlichkeit hervorruhend / dem Leser eventuell sich mitteilend oder auch nicht ...), so fordert hingegen der zu Bachs Zeiten lange etablierte aufklärerische Ansatz ein anzustrebendes Höchstmaß an Klarheit und Kommunikabilität!

Dies führt zur Forderung nach DEUTLICHER UNTERSCHIEDLICHKEIT der beteiligten Themen, denn ..

a) soll das (im Schlußteil stattfindende) gleichzeitige Erklingen ALS SOLCHES wahrgenommen werden, wozu ...

b) jedes Thema (als ein vorher einzeln exponiertes) WIEDERERKANNT werden soll, und letztlich ...

c) soll der je eigene (monothematische) Expositionsteil musikalisch GEHALTVOLL konstruierbar sein, also z.B. den benachbarten Teilen kontrastieren, seiner eigenen Spannungslogik folgen, neue musikalische Grundprinzipien etablieren, -- also DRAMATURGISCH sinnvoll sein.

(Es ist zwangsläufig so, daß unter diesen zusätzlichen "modernen" Forderungen "kontrapunktistische Kabinettstückchen" bei Bach und Zeitgenossen seltener sind, als bei den alten Meistern, -- aber auch bedeutungsträchtiger.)

Daß also z.B. Thema "a" mehr harmonisch, "b" mehr rhythmisch und "c" (sekund-)melodisch geprägt ist, kann deshalb auch als natürliche Konsequenz des Wissens des Komponisten um das Materialverhalten begründet sein.

So ist es vielleicht zu erklären, daß an GANZ ANDERER Stelle der Musikgeschichte unser IT-Topos wieder (aus dem über-personalen Unterbewußten) auf-taucht, - und wieder an herausragender Position, als allerletzte Krönung eines allumfassenden Lebenswerkes, - in der zweiunddreißigsten der DIABELLI-Variationen op 120 von L.v.Beethoven, - seiner allerletzten "großen" Klavier-Fuge (S) !

Abb. 10 C zeigt, wie frappierend genau unsere "trinitarische Themencharakteristik" auch auf die Diabelli-Fuge paßt!

Unabhängig von der Frage, welches Bach'sche Werk Beethoven wie genau kannte, kann eine sinnvoll erfundene, d.h. ökonomischen und den kernlichen Eigengesetzen des Materials möglichst eng nachspürende Satzgestalt immer wieder neu er- (ge-) funden werden, -- "unterirdische Kanäle" verbinden die Werke kreuz und quer durch die Musikgeschichte, -- seien sie nun materialisiert durch bewußte Tradierung oder durch unbewußt nachvollzogene Struktureigenschaften des Materials.

Bewußte oder unbewußte Übernahme oder Neu-Erfinden, alles wäre gleich "natürlich" :

"Eine besonders erfolgreiche konstruktive Lösung pflegt im großen Stammbaum der Lebewesen mehrmals, von verschiedenen Ästen oder Zweigen unabhängig voneinander gefunden zu werden." (Konrad Lorenz, 1963)

—

Zu weitergehender Illustration o.e. Einflusses satz-technischer Notwendigkeiten auf die Themenbildung erlaubt der Verfasser sich die Kühnheit, die thematischen Gestalten einiger von ihm bis dato komponierten Tripelfugen anzuführen, -- der notwendigen Bescheidenheit wegen auf einem anderen Blatt ... (Abb 13)

Dem später Schaffenden ist das damals so mühsam Errungene jeweils (zumindest konzeptuell) verfügbar, -- die Anzahl von Tripel-, Quadrupelfugen etc. ist folglich in derartigen Werken naturgemäß höher, ihre (oberflächliche) formale Komplexität ebenfalls.

Ausschließlich die letzte Themenbildung (Schlußfuge von op 18, "Kleine Weihnachtssinfonie") geschah zeitlich NACH der Entdeckung des Topos der Trinitarischen Tripelfuge und ist dessen bewußtes Zitat, - dies wird durch das "wörtliche" Zitieren des "Geist"-Themas aus Kdf, Cp XVIII signalisiert.

—

Musical score for Sinf. 3/3 (Tkt 204). It features three staves: G (Guitar), S (Solo), and V (Violin). The lyrics are: "Geist Herr, Herr, Herr, in Dei...". The V staff has markings "mich" and "dünstet".

Sinf. 3/3 (Tkt 204)

Performance diagram for Sinf. 3/3 (Tkt 204). It shows a timeline with measures 2, 20, 22, 31, 51, 59, 113, 115, 126, 133, 140, 159, 168, 180, 182, 204, 209, 211, 214, 225, and (=230). The diagram includes dynamic markings: "G als beibh. Kp.", "dim", "S^{aug} pp", "ff", "aug", "+sim", and "+dim".

Musical score for Sinf 3/7 (Tkt 1). It features three staves: V (Violin), S (Solo), and G (Guitar). The lyrics are: "Es re set dem Va ter und dem So hne und dem Heil i gen Gei st.".

Sinf 3/7 (Tkt 1)

Musical score for op. 13 "Über die Dinge" / 4. It features three staves: V (Violin), S (Solo), and G (Guitar). The V staff has markings "vo." and "(Tkt 190)".

op. 13 "Über die Dinge" / 4

Performance diagram for op. 13 "Über die Dinge" / 4. It shows a timeline with measures 1, 9, 15, 18, 92, 127, 136, 145, 162, 181, 190, 201, and (=210). The diagram includes markings: "V", "S", "G", "EXP", "16 Einsätze", "DF", "(senz^o tempo)", "RF", "ScheinRP", "RP", "CD", "+aug(3/2)", "U", and "AUG".

Musical score for op. 18 "Kleine Weihnachtssinfonie" (Tkt 67). It features three staves: G (Guitar), S (Solo), and V (Violin). The V staff has markings "SOLO" and "b p".

op. 18 "Kleine Weihnachtssinfonie" (Tkt 67)

Performance diagram for op. 18 "Kleine Weihnachtssinfonie" (Tkt 67). It shows a timeline with measures 1, 25, 31, 59, 62, 67, 69, 72, 75, 81, 85, 89, 91, and (=98). The diagram includes markings: "V (aug+dim sempre)", "SOLO", "S (Engf sempre)", "G", "+Eng", "+Eng +Umk", "+Aug", "+Dim", "AKKORD", "p tempo", and "GRAVE".

(Abb 13) Fuge-Versuche vom Verfasser.

10 -

Ein ZWEITER EINWAND

gegen die oben von uns aufgestellte Zuordnung von Themen und Personen besteht darin, daß gerade das "Vater"-Thema der cis-moll-Fuge deutliche Anklänge, ja fast diastematische Identität trägt sowohl mit dem turba-Chor "Laß ihn kreuzigen!" (MatPass, #45b) als auch mit der von Bach bevorzugten melodischen Gestalt (Prägnanz durch verminderte Quarte!) des Chorals "Nun komm der Heiden Heiland", also ausgesprochene "Sohn"-Semantik! (Abb 10 A)

Dem können wir nur entgegenhalten, daß Interpretation, - wie ja auch Rezeption - niemals ausschließliche und mono-kausale Erklärungsmuster anstreben oder liefern soll.

Entweder wären derartige Analysen als zu simpel inadäquat, oder das analysierte Werk mittelfristig uninteressant.

In unseren Fällen heißt das, daß die "Vater"-Semantik durchaus von einer (leichteren) "Sohn"-Semantik in einer anderen Strukturschicht desselben Motives begleitet werden darf.

Sehrwohl aber darf für Werk und Analyse allemal ein höchstmögliches Maß an Klarheit gefordert werden, als die aufzufindenden Wirkungsmechanismen tatsächlich starke und tragfähige Strukturfäden des gesamten Geflechtes sein müssen, - nicht ephemere Erscheinung oder lediglich Geschmacksurteil etc.

— s —

Dies für unsere Interpretation durchaus in Anspruch nehmend behaupten wir, daß (- ähnlich wie in den ARIEN Harmonik und Motivik unabhängig vom, ja entgegen dem Text sich an dessen Exegese beteiligen -) die cis-moll- und Es-Dur-Tripelfuge Bachs angemessenerweise verstanden werden sollten als theologischer Diskurs über den Begriff der Trinität mit den Mitteln der "absoluten Musik", -- und somit als Betrachtung möglicher menschlicher Seins-Zustände schlechthin.

— s —

(es folgt III. und letzter Teil.)

ANMERKUNGEN:

(1)

Auch das o.e. "Confiteor" wird durch das Hinzutreten des cantus plani zu einem DREI-thematischen Gebilde.

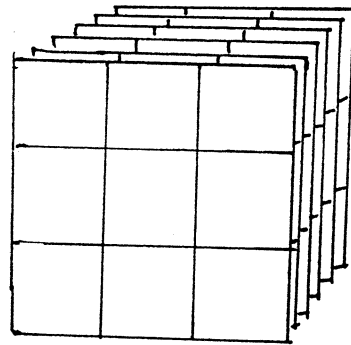
(2)

Interessanterweise kann man die drei Sätze des KYRIE der h-moll-Messe durchaus diesen drei verschiedenen Stilarten zuordnen!

(3)

Man denke nur an die ZENTRALE Bedeutung der sechs (!) TRIOSONATEN: Drei Sätze zu drei Stimmen bilden perfekte Quadrate.

Sie scheinen jedoch stärker zu strukturellen-philosophischen Komponenten des Begriffes "DREI" reliert als zur Trinität, - zu dieser, wenn überhaupt, allemal deutlich indirekter als die motivisch-figürlich so scharf konturierten und deutlich darauf verweisenden "Trinitarischen Tripelfugen".



(4)

Diese "wörtliche" Übereinstimmung zw. Motette und Orgelfuge war eine hübsche Bestätigung unserer Interpretation der Es-Dur-Fuge als Trinitätssymbol, welche der Verfasser erst im nachhinein, bei näherer Beschäftigung mit dem Geist-Begriff, auffand. Angeregt wurde unsere These allein durch die allerorten auffallende SATZSTRUKTUR! Es scheint absichtsvoll, daß gerade das "Geist"-Thema den Klartext-Schlüssel enthält!

(5)

Das "Durchführungs-Fugato" der h-moll-Bagatelle op 126/4 erscheint uns als höchstmögliche Konzentration und gleichermaßen als Überwindung des Topos "Klavier-Fuge".

(Der Trinitarische Gottesbegriff im Spiegel
musikalischer Strukturen.)

(Teil III :)

DER TRINITÄTSBEGRIFF I M D I E N S T E V O N
GROSZ- UND GRÖSZT-FORM.

1 -

Die Untersuchung der Großform der "Kunst der Fuge"
(= Disposition von Materialien und Bezügen, Satztechniken,
Tonarten etc.) bietet interessante Einblick in den Prozeß
der allmählichen Bewußtwerdung der gemeinten Form selbst
für ihren eigenen Komponisten!

Bekanntlich hat ja Bach zwischen dem erhaltenen Manuskript
und der Drucklegung eine Reihe von singulären, aber
schwerwiegenden Korrekturen vorgenommen.

(Siehe Abb 14 /oben, - folgend den Angaben W. GRÄSERS
im Vorwort seiner Einzelausgabe.)

Besonders die Gesamtarchitektur wurde zwischen Autograph
und Drucklegung grundlegend umdefiniert.
Wir behaupten, daß Bach dabei den Begriff der "Trinität"
bewußt heranzog (und benutzte !), um formale Zusammenhänge
zu konstruieren.



Der heutige Cp IV, welcher allein vom Umfang her aus
der Gruppe der ersten vier deutlich herausfällt, wurde
neu komponiert und eingefügt.

Im Zuge dessen tauschten die Cp II und III ihre Plätze
und der (heutige) Cp II wurde durch Verschärfung aller
Achtel-Motive in PUNKTIERTE ACHEL im Ausdrucksgehalt
grundlegend verändert.

Dieser Rhythmus steht jedoch für "Geißelung", wie diverse
Text-Vertonungen belegen.

DURCH diese Umarbeitung wurde also Cp II zum "Sohn"-Satz.

Cp I "war schon vorher" ein "Vater"-Satz, - prototypisch
repräsentiert er ANFANG und GESETZ:

Als "Anfang" verhält er sich zur gesamten KdF, wie sonst
eine Fugenexposition zur Fuge, indem er auf jeglichen
Themeneinsatz in der parallelen Dur-Tonart ausdrücklich
und ungewöhnlicherweise verzichtet.

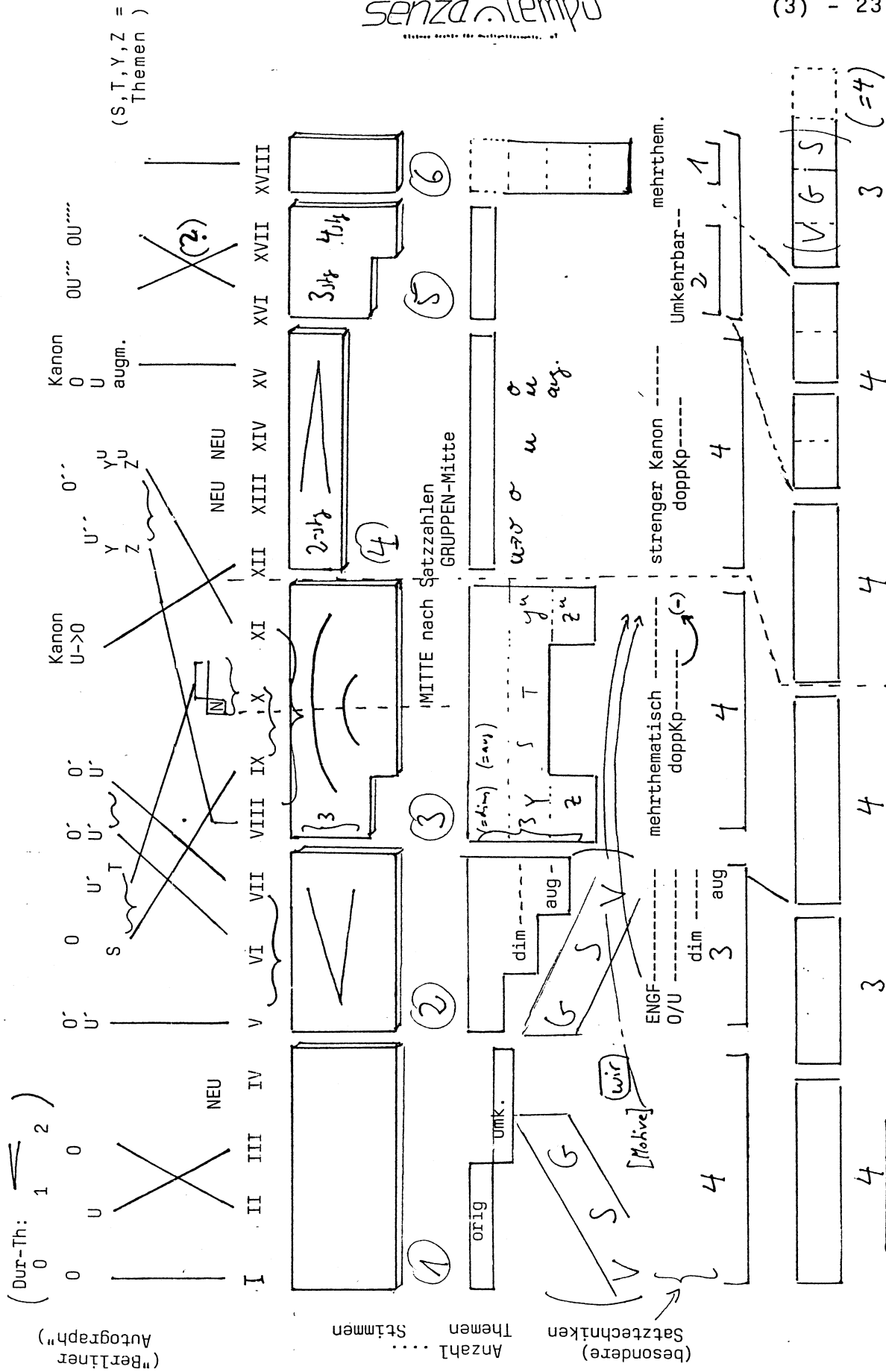


ABB 14: "Kunst der Fuge": Formplan, Umstellung und Interpretation.

Besonders die archaischen, a-funktionalen Quart-Felder (Takt 48 ff), aus denen der Themeneinsatz unmerklich beginnend sich förmlich (ja: wörtlich) aus-kristallisiert, vermögen den Eindruck zu geben von mit inhaltsloser, reiner Logik durchtränktem Ur-Raum, - dem GESETZ.

((Ähnliche Satztechnik, Semantik und Ausdruck finden wir in den "weiße-Tasten-Feldern" des Danksagungs-Satzes im a-moll-Streichquartett op 132 von Beethoven, - dort systematischer und länger auskomponiert. (1)
))

Der Bezug von Cp III zum "Geist" geschieht an der Stelle seines satztechnischen Höhepunktes: von Tkt 66 auf 67 vollzieht der Sopran das "verbotene Intervall" des abwärtsgerichteten Sextsprunges: Der Geist steigt vom Himmel herab.

f

Die Großform(en) der "Kunst der Fuge" wird allerorten bestimmt durch das muntere Wechselspiel der Zahlen Drei und Vier. (2)

Während Bach die DREI als Satzzahl der ersten Gruppe aufgab und diese durch eine vierte Fuge ergänzte, sorgte er dafür, daß die DREI erhalten blieb: zum einen setzt Cp IV sich deutlich von seinen Vorgängern ab (Schritt in die Freiheit des eher konzertanten Satzes), zum anderen klammert der von Bach neu entdeckte inhaltliche Zusammenhang von Cp I bis III als Trinitätssymbol die "alte" Dreiergruppe deutlich zusammen: Semantik hier also, - fast vermag das respektlos zu erscheinen -- im DIENSTE der formalen Architektur.

f

2 -

Bemerkenswert ist die geringe Zahl der Themeneinsätze in DUR in den Cp I bis III: Cp I enthält gar keinen (!! s.o.), Cp II zwei (Tkt 45 und 54) und Cp III einen (Tkt 35).

Durch die UMSTELLUNG wurde also die Steigerungslogik "0-1-2" zerstört, - hingegen gewannen Semantik und Ausdruck in ungeheurem Maße:

Der außergewöhnlich HERVORGEHOBENE Dur-Einsatz (Cp II, 45, Sopr.), welcher auch den neuen SPITZENTON c'' erreicht, wird in dem nach der Umstellung erzielten "Sohn"-Kontext zum strahlenden Symbol von Sieg und Auferstehung. Aus der Mitte der Dur-Einsätze weggerückt steht er nun als deren ERSTER in der Mitte der Dreier-Gruppe von Fugen, -- nun nicht mehr in der Wirkung abgeschwächt durch den ehemals vorangehenden, etwas matten Dur-Einsatz in Cp III, Tkt 35, scheint er in einem gewaltsamen Bruch ganze WELTEN möglicher weiterer Dur-Einsätze mit einem Akt aufzureißen.

Ganz unabhängig von aller semantischen Deutung kann sich wohl kein Spieler oder Hörer der an dieser Stelle durch das Zusammenwirken von zwangsläufig scheinender (Tonraum-) Logik und freier willentlicher Setzung vermittelten ekstatischen Wirkung entziehen.

f

3 -

Weiterhin wurden in o.e. Umarbeitung die ehemals verstreuten GEGENFUGEN als Cp V bis VII in eine Gruppe zusammengefaßt: Auf eine Vierer- folgt eine Dreier-Gruppe.

Thema und Umkehrung (in Cp I/II und III/IV noch getrennt durchgeführt) werden hier im Sinne von Dux und Comes zusammengefaßt, das Mittel der ENGFÜHRUNG wird systematisch eingeführt, - die in Cp III exzeptionelle (und meist verwackelte) Punktierung des Themas (Takte 23, 29, 35, 55 und 57) wird zur neuen Normalgestalt, -

(Diese Abänderung des Themas war rezeptionspsychologisch NOTWENDIG, da die geplanten ENGFÜHRUNGEN der Themenköpfe in der Gestalt der (ursprünglich unausgefüllten) Dreiklangsbrechungen wohl kaum nachvollziehbar wären.)

(ber. H. 2002)

und das Thema kontrapunktiert sich selbst durch Halbierung und Verdoppelung der Dauernwerte.

Mit der Erfahrung der in Cp I bis III doch recht deutlich referierten Trinitäts-Semantik bietet sich deren Anwendung auf Cp V bis VII auszuprobieren an.

Wenn auch die EINZELNEN Symbole nicht so ausgeprägt sind, so würde eine solche Interpretation doch durch die sich ergebende ansprechende Gesamtform durchaus gestützt, - wir erkennen einen zentralsymmetrischen RÜCKLAUF der SEMANTIK :

Cp V: GEIST ("geistvolle" Engführungskunst des Themas, abspaltende Zwischenspiele in "altväterlichen" Konflikt-rhythmen - Takt 53 ff und 65 ff zitieren den Gestus von Gabrieli oder Schütz -- der Geist als das "immerwährende", zwischen allen Epochen und Stilen vermittelnde.)

Cp VI: SOHN ("Erniedrigung" durch Verkleinerung der Notendauern, vorherrschen der Geißelungs-Punktierung und der Schleifer; espressivo->Subjekt->Mensch->Sohn.)

Cp VII: VATER (Das vom Baß bis zum Sopran aufsteigende viermalige Einsetzen des vergrößerten Themas wirkt als cantus-firmus, als "Gesetz". Trotz aller Figuration und Umspielung ("Kosmos") stehen wir am Ende von Cp VII eigentlich wieder am ANFANG von Cp I, nur eine Oktave höher ...) (3)

Allein die exzeptionell "konzertante" Faktor des "neukomponierten" Cp IV reicht aus, um in Cp I bis VII eine zentralsymmetrische Siebener-Gruppe zu sehen:

V S G X G S V.

Gestützt würde diese Wahrnehmungsweise durch ZACHERS Interpretation von Cp IV als Umsetzung von Römer 8, 35ff, "Was kann UNS scheiden von der Liebe Christi?":

Das "X" wären "wir" !

4 -

Nachdem soweit die Schöpfung in ihrer inneren Dynamik dargestellt worden ist, tritt in Cp VIII mit seinem völlig gegensätzlichen NEUEN THEMA, welches in seiner expressionistischen Dynamik und trotzigen Rhythmik gegen die in sich ruhende Perfektion des Hauptthemas ausdrücklich und gewaltsam protestiert, und welches dem Hörer völlige Inkompatibilität und kontrapunktische Unvereinbarkeit mit dem Hauptthema suggerieren soll -- damit später die Lösung umso überraschender werde -- der WOLLENDE MENSCH in die Handlung ein.

Cp VIII, immerhin der die DRITTE Gruppe eröffnende DREI-stimmige, DREI-thematische Satz, scheint uns wohlgerne mitnichten "trinitarisch", - dazu fehlt ihm Objektivität und Abgeklärtheit ...

Ein willkommenes Beispiel für eine (u.E.) NICHT-Trinitarische-Tripelfuge!

Bedeute das erste Thema das entschiedene, aber getriebene menschliche Wollen, so das (mit suspiratio, also einerseits beschädigt, andererseits die perfekte DREI in jeden einzelnen Takt des Themas fraktal hineingespiegelt) zitierte Hauptthema das göttliche Gesetz, und das die Figuren von "Seufzer" und "schlagender" Tonrepetition ausgiebig sequenzierende Achtel-Thema für die (aus dem Widerspruch dieser beiden resultierende) tägliche Plage und Mühsal.

(Sollte man letzteres dennoch auf den "absteigenden" Geist beziehen wollen, so wäre erstes Thema wahrscheinlich der HISTORISCHE "Sohn", nämlich der zornig den Tempel reinigende Jesus.)

Mit Umkehrungsbildung, Verkleinerung und Vergrößerung (DREI Maßnahmen!) besaßen schon Cp V bis VII zwei/vier/sechs thematische (aber abgeleitete) Gebilde:

Cp V {Orig, Umk}
 Cp VI {Orig, Umk} X {Orig, Dimin}
 Cp VII {Orig, Umk} X {Orig, Dimin, Augm}

NUN, da zwei originär neu erfundene melodische Gebilde (+ eine neue Form des HTh = DREI neue Themen ??) als Fugenthemen in den Diskurs geworfen werden, findet eine plötzliche REDUKTION der Stimmenzahl statt.

Zum einen unterstützt (oder ermöglicht) diese Reduktion den "Sonaten-Satz"-Charakter von Cp VIII, - man sehe z.B. den deutlichen "Repriseneinsatz" in Tkt 124 mit den drei übereinandergetürmten OKTAVEN, die langen Durchführungs- und Rückführungsflächen, die Dramaturgie der rhythmischen Verdichtungsprozesse (32tel in Tkt 92) etc.

Cp VIII ist eine Klaviersonate in Fugenform.

Als drei-stimmige Fuge über drei Themen beinhaltet er zum anderen allerdings eine besondere Situation (Anzahl der Stimmen GLEICH Anzahl der Themen!), deren genauere Betrachtung uns einen (der vielen möglichen!) Schlüssel zum Verständnis auch des Cp XVIII liefert, - und somit des gesamten Werkes.

Untersuchen wir dazu zunächst einige Aspekte des Verhältnisses von "Stimme", "Thema" und "Kontrapunkt(-material)".

5 -

EXKURS: Die "(Kunst der) Fuge" als soziales Modell.

Spielt man eine Stimme aus einem mehrstimmigen Fugensatz einzeln und aus dem Zusammenhang genommen, so entsteht dem Hörer häufig der Eindruck einer "natürlichen Harmonisierung", also eines von der reinen Melodik "gemeinten" harmonischen Spannungsverlaufes, welcher der in der Fuge tatsächlich gesetzten Harmonisierung durchaus entgegenstehen kann.

Auch in der ERINNERUNG können sich melodische Figuren und harmonischer Kontext durchaus trennen: Erstere bleiben wohl recht gut im Gedächtnis, - sind darüberhinaus benennbar, "aufzählbar", nachsingbar; letztere werden schnell zu einer "blauen Ahnung", daß der harmonische Kontext doch ein anderer war, als die Melodik als solche vermuten ließe. Dieser Effekt ist Anlaß zu immer neuem Bedürfnis nach Wieder-Hören.

(Abb 15 Diverse harmonische Kontexte des identischen Motivs.
Beispiel aus Bach, KdF, Cp I.)

The image displays a handwritten musical score on a page with five systems of staves. Each system illustrates a different harmonic context for a specific motif. The motifs are labeled as follows:

- Takt 4:** Shows the motif in a simple harmonic setting.
- Takt 12:** Shows the motif with a different harmonic accompaniment.
- Takt 25:** Shows the motif with a more complex harmonic setting.
- Takt 33:** Shows the motif with a different harmonic accompaniment.
- Takt 43:** Shows the motif with a different harmonic accompaniment.
- Takt 51:** Shows the motif with a different harmonic accompaniment.
- Takt 58:** Shows the motif with a different harmonic accompaniment.
- Takt 78:** Shows the motif with a different harmonic accompaniment.

The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and bar lines. The handwriting is clear and legible.

Aber auch bei der "normalen" Rezeption des Gesamtsatzes ist die "Natürliche Harmonisierung" stets eine (wenn auch oft schwache) Komponente des wirkmächtigen Kräfte-Vielecks. Ihren spezifischen, scheinbar "melodiösen" Ausdrucksgehalt gewinnen die individuellen (!) Einzelstimmen jedes kontrapunktischen Satzes nicht zuletzt durch diesen Widerspruch zwischen "autarkem harmonischem Willen" und "sozialem funktionalharmonischem Kompromiß", - ja, die FARBE der FORTSCHREITUNGEN selbst entsteht erst durch die Einbettung der Melodik in den virtuellen, harmonischen Zusammenhang, ähnlich wie der Charakter und das subjektive Erleben von Abschnitten eines Spazierganges durch deren Einbettung in die Hügel- und Tal-Topologie der durchquerten Landschaft mitbestimmt wird.

Abb 15 zeigt als Beispiel die sich durchaus widersprechenden "Harmonisierungen" des abschließenden ("natürlicherweise kadenzierenden") Tetrachords des Dux-Themas in Kdf, Cp I.

ANDERERSEITS aber ist die Logik, Fortschreitung und Entwicklungstendenz der Gesamtharmonik VIRTUELL, als ja kein basso continuo mit eindeutig erklingenden Akkorden den Satz begleitet, sondern das Zusammentreffen einzelner melodischer Stimmen im Kopfe des Hörers das Modell einer "dahinterliegenden", "gemeinten" Harmoniefolge konstruiert, - so wie drei Striche von Picasso das Bild eines Stierkopfes hervorrufen.

((Diese harmonische Modellbildung ist also niemals eindeutig, selten ein-stimmig. Dazu demnächst mehr!
))

Die Übertragung in die soziale Wirklichkeit liegt auf der Hand:

Das GESAMTE erst gibt dem Individuum die Möglichkeit zur FARBE, wird selbst aber ausschließlich konstituiert durch das Zusammenwirken der Einzelnen, - auch unter reibender Hintanstellung primärer autarker Tendenzen.



6 - ("Thematische Sättigung" des Satzes,
das Paradox der Vollendung.)

Führt man diese Betrachtung weiter und interpretiert den LINEAREN Verlauf der einzelnen Stimmen als persönliche Geschichte eines Individuums, so fällt auf, daß die THEMEN-Auftritte (und sog. "beibehaltenen Kontrapunkte") als Stimmen-unabhängiges, immer ähnliches Material eher die überpersönlichen, allgemein-typischen WIDERFÄHRNISSE bedeuten, - erst der auf einen Themeneinsatz FOLGENDE "freie Kontrapunkt" kann individuelle, je unterschiedliche Reaktionen realisieren.

In diesem also spielen sich die letztlich "spannenden" Vorgänge eines Fugensatzes ab, im "frei erfundenen" Kontrapunkt realisiert sich die Freiheit der singenden Subjekte! Wenn die Anzahl der Themen nun die Anzahl der Stimmen erreicht (wie bei dreistimmigen Tripel- und vierstimmigen Quadrupelfugen), ergibt sich ein grundlegender Zielkonflikt:

Erklingen schließlich alle Themen im letztlich angestrebter kontrapunktischer Gleichzeitigkeit, so ist jede Stimme mit je einem Thema "beschäftigt", und somit jeder freie Kontrapunkt verschwunden.

Einerseits führt die Auflösung der Metalepsis zum Eindruck "zu guter Letzt" mühsam errungenem Endzustand satztechnischer Vollendung und bietet hohen intellektuellen Genuß.

Andererseits können die Themen zwar noch im mehrfachen K-punkt umeinander kreisen (d.h. ihre relative Oktavlage austauschen), letztlich aber ist der Endzustand der Perfektion konfliktfrei und somit musikalisch recht unergiebig.

((Man sehe z.B., wie MOZART in der Coda von Jupiter/4 dies thematische Kreisen mit Steigerungsmitteln von Lage und Instrumentation überlagert und letztlich (mit Mitteln metrischer Montage) quasi gewaltsam in die Homophonie von Schlußgruppe und Satzschluß überleitet !))



In Bachs Werk tritt diese Situation, die wir als "thematische Sättigung (des Satzes)" bezeichnen wollen, nur dreimal auf, - in der f-moll-Sinfonie (3stg. Invention), in WCII/fis und in KdF, Cp VIII.

Cp VIII ist die erste Fuge der dritten (mehrthematischen) Satzgruppe der KdF und neben Cp XVI der einzige dreistimmige Satz des Werkes.

((Für alle folgenden Darlegungen vergl. die grafische Übersicht in Abb 14))

Es scheint ihm "eine Stimme zu fehlen", - sein dieselben drei Themen verarbeitendes Pendant, Cp XI als Schlußstück dieser Gruppe, ist "normal" vierstimmig und vermeidet so die Situation (das Problem ?) der thematischen Sättigung.

Cp XI als Abschluß der "verwackelten" ersten Hälfte, als letzte Fuge der dritten Gruppe und letzte Fuge vor den Kanons, den Spiegelfugen und der Schlußfuge, greift zusammenfassend zentrale Stilmittel aus allen Gruppen nochmals auf: Die ENGFÜHRUNG von Original und Umkehrung des Hauptthemas im "Abstand Null" aus dem Schluß von Cp V (= Anfang zweite Gruppe) wird im doppelten Kp der Oktave zitiert und mit dem doppelten Kp der DEZIME kombiniert (Cp X, unmittelbarer Vorläufer als bisheriger Hp der eigenen, dritten Gruppe). Der allgemein konzertante Charakter bezieht sich auf Cp IV als Höhepunkt der ersten Gruppe; aus ebendieser "wörtliche" Zitate (Cp XI, Tkt 40 ff. entspricht Cp III, Tkt 20 ff).

Zwar bestehen tatsächlich alle Stimmen der letzten beiden Df-Gruppen von Cp VIII nur noch aus thematischem Material, Bach vermeidet jedoch drohende akademistische Ödnis, indem er die Einsätze der vorletzten Gruppe -- entsprechend dem konzertant-espressiven Charakter des ganzen Satzes -- in extrem weit gespannte harmonische Kontexte einbettet, während die Themen schematisch rotieren. Die letzte Df-Gruppe bringt zwar nur noch tonikale (Dux-) Einsätze, ist aber mit zwei Einsätzen untervollständig und bringt (neben der abschließenden Wiederholung der die vorletzte Gruppe eröffnenden "Grundstellung" der Themen) mit der SPIEGELUNG an der Mittelstimme ein die Rotation der anderen Gruppe erweiterndes (und durch Kombination damit weiter fortsetzbares) neues Prinzip. (Abb 16)



Abb 16 : KdF, Cp VIII, Schlußbeinsätze.

Auftakt zu Takt ..	148	153	159	171	183
(S)	A	C	B	C	A
(T)	B	A	C	B	B
(B)	C	B	A	A	C

fehlende Kombinationen:

C	A	B
B	C	A
A	B	C

(3) - 32 -

((Das Verstummen der Arbeit und Produzieren
eines Torsos als notwendiger und transzen-
dierender Akt.
))

7 -

Nach der Veröffentlichung RIEMANNs kann davon ausgegangen werden, daß der die KdF abschließende Cp XVIII eine POTENTIELLE Quadrupel-Fuge ist:

Drei völlig neu und fremd erscheinende Themen (in ihren Tiefenstrukturen jedoch durchaus ableitbar aus dem Hauptthema und durch den Verlauf der vorangehenden Themen-Geschichte nicht unvorbereitet, - vordergründig jedoch deutlich auf Kontrast gesetzt) werden als solche im Sinne einer "metaleptischen" Tripelfuge vollständig durchgeführt, d.h. bis zum gleichzeitigen Erklingen aller drei Themen als üblichem Zielpunkt der Entwicklung.

Das eigentliche "Hauptthema" der KdF könnte zu diesen dreien hinzutreten, ohne daß ~~es~~ in der von Bach fertiggestellten Niederschrift jedoch dazu kommt, - die Handschrift endet bekanntlich unabgeschlossen.

JUST in dem Moment des (metapletisch vorbereiteten) ERKENNTNIS-Schrittes der Kombinierbarkeit der drei "neuen" Themen bricht der Satz ab !

Jede noch so einfache Fortsetzung, z.B. die möglichen kontrapunktischen Vertauschungen der Themen, und auch nur die schlichtest mögliche, undurchgeführte Erwähnung des fehlenden Hauptthemas wird konsequent verweigert !

Wäre es im Notentext zum Zusammentreffen der drei neuen, mit dem Beginn von Cp XVIII erst eingeführten Themen mit dem allerersten (Haupt-)Thema gekommen, so wäre Cp XVIII, die (werkpositionell) ALLERLETZTE von Bachs Fugen, auch SEINE EINZIGE QUADRUPELFUGE geworden!

Mit dem Eintritt des vierten Themas in die vierstimmige Fuge wäre zuletzt (beim Erklingen der möglichen und deshalb natürlicherweise anzustrebenden Gleichzeitigkeit aller Themen) der oben beschriebene paradoxe Zustand der "thematischen Sättigung" eingetreten, der im drei-stimmigen, drei-thematischen Cp VIII bereits einmal erreicht war: Jeder freie Kontrapunkt wäre verschwunden, - durch äußerstes Bemühen des kontrapunktisch-konstruktiven Willens wäre freiwillig Freiheit in Notwendigkeit überführt.

Durch ein Zu-Wenig in horizontaler (Zeit-)Richtung (= das Fehlen der weiterführenden und abschließenden Takte) vermeidet Cp XVIII diese Situation, welche in Cp VIII durch das Zu-Wenig in vertikaler Richtung, die Reduktion der Stimmenzahl, erst ermöglicht wurde !

f

8 -

Zentrale Semantik trägt die formale Tatsache, das der Anfangs-TORSO der (wohlbegründet vermutbaren) "unvollendeten Quadrupelfuge" eine REGELRECHTE Realisierung des Topos "Trinitarische Tripelfuge" darstellt.

Die oben (Teil II) entwickelte Themencharakteristik und die formale Gliederung passen wie angegossen (Teil II, Abb 10 D)! Lediglich das "Sohn"-Thema bietet, entsprechend dem "Vater"-Thema aus WCI/cis-moll, leichte semantische Unschärfen.

Die den "Geist" charakterisierende ABWÄRTS-Bewegung findet sich Über-deutlich im AUFTAKT des zweiten Themas, das erste Thema ist wegen (1) der (den Hörer zunächst verunsichernden) Ähnlichkeit des Themenkopfes zur "aufgefüllten" Gestalt des HTH, wegen (2) seiner fast perfekten Spiegelsymmetrie, wegen (3) dem Fehlen jedes Leittons, ja jeglicher kleiner Sekunde und wegen (4) der Dominanz der zweifachen Quinte als dem Ur-Intervall einleuchtend als Repräsentant von "Anfang" und "Gesetz".

Das dritte Thema von Cp XVIII als SOHN-Symbol zu betrachten stößt allerdings auf die Schwierigkeit, das es zuVörderst das "menschliche Ego" repräsentiert.

Nicht nur, daß der Komponist sich mit seinem Namen hier persönlich einbringt, - die Kontur seines ersten Auftretens mit dem mühsamen Aufwärts-Streben im Quintenzirkel (Abb 17) (b nach dis, -- vergl. "Laß in kreuzigen", Teil I/Abb 5!)

und dem ermatteten Rückfall in alte Gebundenheit ist konkrete Modellierung des Menschen, der "immer strebend sich bemüht", - bemühen muß und bemühen soll und doch aus eigener Kraft nicht sich erlösen kann.

D(= 6/8, 3/4, 2/4)

(Abb 17) Auf und Ab des "Sohn"-Themas.

Hier sei an die schon in Teil I aufgewiesene, aus aufklärerischer Tendenz stammende zunehmende Identifizierung von "Sohn" mit "dem Menschen schlechthin" erinnert, welche die rein glaubens-interne "Menschwerdung Gottes" durch die rationalistisch-humanistische Gott-(Exempel-Werdung aller Menschen ergänzte, - so das "Sohn"-Symbol quasi in Gegenrichtung definierte und es Bachs ermöglichte, die Tonfolge "B-A-C-H" auch im "Laß ihn kreuzigen" anzubringen, ohne seinen erweiterten religiösen Kontext zu verletzen.



9.-

Die Trinität auf einen Torso zu beziehen, riecht allerdings doch nach Blasphemie. - Was kann das sein, das "Vierte", welches "Gott selbst" zum Total erst zu ergänzen vermag ??

In der italienisch dominierten musiktheoretischen Sprache zu Zeiten Bachs heißt "Thema" nicht ohne Grund "soggetto", im Englischen spricht man von "subject".

In der Tat sehen wir in dem fehlenden Hauptthema, im "Vierten", was hinzutreten MUSS, das "Subjekt", den Menschen, das erkennende und handelnde INDIVIDUUM (und zwar UNS, die Leser, Spieler und Hörer, da der Autor seinerseits im B-A-C-H des Sohn-Themas durchaus anwesend ist, während das "Vierte" ja noch fehlt.)

Gegenstand all unserer Betrachtungen war ja der Trinitäts-BEGRIFF, - also ein (als solches bewußt konstruierbares) psycho-internes Modell mit interner und externer Wirk-mächtigkeit.

Für Bach und seinen gebildeten Zeitgenossen ist "Trinität" nicht mythisch/mystische Zauberei, sondern historisch entwickelter Weisheits-Speicher, kritisch reflektierbares Denk- und Handlungsmodell mit Inhalten wie "Schöpfung/Kreuzestod/Pfingsten", "Gesetz/Fehlbarkeit/Gnade", "allgemeine Idee/leidendes Du/Verpflichtung und Gewißheit", "Auftrag zur Utopie/Erkenntnis der Unmöglichkeit durch Gebundenheit/Erkenntnis der Möglichkeit durch Einbettung des Individuums in einen zeitübergreifenden allmählichen Aufbau-Prozeß (=Fortschritt)" etc., - also ein GEGENSTAND des Denkens.

Mit dem Einpassen des fehlenden Hauptthemas in den (soeben erst komplettierten) trinitarischen Themenverbund träfen also Gott und Mensch zusammen, - genauer : GEDACHTES und DENKENDES.

Warum aber kommt es nicht dazu ?

Diese Frage führt, unsere Betrachtungen abschließend, in den Bereich des Politischen, des Werkbegriffes und des Seelischen.

Im Zusammenhang ergibt sich eine kristallklare Logik reinsten Spiritualität, welche als adäquaten KOMPOSITIONISCHEN AKT ein NICHT-HANDELN, ein UNTERLASSEN eines Aktes hat !

10 - EXKURS: Didaktische Werke als Hinweis auf die zentrale Bedeutung eines dynamisch-virtuellen Werk-Begriffes.

Die von (SCHLEUINING 1993) geäußerte Vermutung, Bach würde letztlich die "Kunst der Fuge" in die Reihe der "Klavierübungen" (6 Partiten/Ital. Konzert/"Orgelmesse"/Goldbergvar.) eingeordnet haben, hat einiges für sich.

"Clavier Übung" ist nämlich nicht nur gemeint als (1) anspruchsvolles und interessantes Material für den Spieler, um Anschlagstechnik und Interpretationskunst zu verbessern, oder (2) als Ergebnis der Aus-Übung des Kompositionshandwerks, fest umrissene, an erlaubten Mitteln durchaus beschränkte satztechnische Probleme zu einem ästhetisch erfreulichen Ergebnis zu lösen, sondern meint (3) nicht zuletzt, den diese Werke Studierenden mehr und mehr zu befähigen "gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auf selbiger Art durchzuführen ... ,und darneben einen Vorgeschmack von der Composition zu bekommen" (Vorrede zu den "Inventionen und Sinfonien"), - also als Übung der freien strengen Improvisation und Propädeutikum der Komposition.

Die ersten, einfachsten Schritte zur Improvisation geschehen dabei tatsächlich erstaunlicherweise "von selbst" : Beim Versuch des AUSWENDIGEN Spielens solcher Bachschen (zweistimmigen) Werke, die aufgefaßt werden können als Reihung von Varianten, Transponierungen und Kp-Vertauschungen eines festen Grundmodelles mit jeweils angepaßten Überleitungs- oder Überlappungs-Takten (z.B. DUETT I/II Mittelteil/ IV/— Invention dreist. f-moll) widerfährt es zuweilen dem Verfasser, an diesen "Weichen-Stellen" falsch abzubiegen und unbemerkt in Kombinationen und Tonarten zu geraten, die mitnichten im Notentext erscheinen, die aber Bach im Sinne der Materialgenerierung durchaus (latent/potentiell) "komponiert" hat, wodurch ja gerade sie sich so gut in den klingenden Fluß einfügen, daß man die Verirrung erst bemerkt, wenn man aus ihr an der nächsten Weichenstellen nicht mehr hinausfindet.

Diesem erweiterten Begriff von "Übung" entspricht die kunsttheoretische Auffassung, daß der im Kommunikationsakt übermittelte Gehalt eben nicht im erklingenden oder gelesenen Corpus besteht, sondern vielmehr in dem psycho-internen Modell, welches der Hörer sich selbst (jedesmal neu) konstruiert, und mit welchem er munter weiterspielen kann.

Konkrete Materialisierung dieser Auffassung sind (neben o.e. Vorwort) u.a. die unaufgelöst veröffentlichten Rätselkanons.

14 - (ERSTENS: Die Idee der Selbst-Vollendung.)

Dem ergriffenen Hörer einer Aufführung der gesamten Kunst der Fuge mögen zuweilen die unvermittelt nacheinander ins Nichts auslaufenden Stimmen des "Schlusses" als überaus anschauliches, ja fast obszönes BILD des plötzlichen Versickerns aller Lebenskraft erscheinen, oder des die Fäden des tätigen, webenden Lebens erbarmungslos zerspleißenden leiblichen Schicksals.

Eine idealistische, emotionale oder objektive Rezeption kann u.U. durchaus verunmöglicht werden durch die sich aufdrängende innere "optische" Vorstellung des erblindet und krank im Bette liegenden, mit letzter Kraft seinem seinem Schwiegersohn diktierenden Komponisten.

Diese Fixierung aufs Physisch-Historische ist jedoch eine Verengung, ja Verfälschung der tatsächlich wirk-samen und gemeinten Semantik.

Jene Möglichkeit nämlich der "eigenverantwortlichen Selbst-Vollendung" durch den Rezipienten hat (1.) den Komponisten befähigt, zutiefst in die zeitlichen BEGRENZTHEIT seines irdischen Wirkens EINZUWILLIGEN und (statt einer Fugen-Fortsetzung) den Choral "Vor Deinen Thron tret' ich hiermit" zu diktieren.

Wichtiger noch (2.) :

Bach hat im zerfasernden Auslaufen der letzten Takte der "Kunst der Fuge" also weniger sein eigenes diesseitiges Verlöschen in Töne gesetzt, - vielmehr die Transzendierung und Überwindung des Todes durch den vollendenden Nachvollzug im Kopfe des nachgeborenen Hörers, - durch das Weiterleben, die unbefristete Erlebbarkeit der satz-generierenden Logik.



12 - (ZWEITENS: "Memento Mori" als Pflicht der ihr
Lebenswerk vollendenden Autorität.)

Nur ABERGLAUBE kann behaupten, der Tod (= das Leben) nehme Rücksicht darauf, daß wir uns gerade mitten in einer noch so wichtigen Arbeit befinden, - und sei es die Fertigstellung eines der wichtigsten Werke abendländischer ländischer Musikgeschichte.

Bach will uns in seinem letzten Werk eindringlich die gegenteilige Wahrheit vor Ohren führen. (4)

Der Verzicht auf dessen Vollendung ist BEWUSST, - es hätte nur noch wenige Takte zu diktieren bedurft, um den vierthematischen kontrapunktischen Verband aufzustellen.

Weiterhin hätte eine einfache Vorschrift wie "subiectis permutandi" o.ä. einen unendlich kreisenden Kanon als einen der möglichen logischen End-Zustände (unaufgelöst) fixiert. (5)

Neben den inhaltlichen Aspekten gelingt Bach durch die "Nicht-Fertigstellung" die (lebens-)werkimmanente formale Verknüpfung, die Rätsel-KANONS des Musikalischen Opfers hier durch eine Rätsel-FUGE zu überhöhen, - das dort (u.a. durch Tonart-Fortschraubung, fraktale Vergrößerung, reiche Klanglichkeit durch schlichten Lagentausch etc.) vielfältig beschriebene Rätsel des Lebens hier zu ergänzen durch das allereinfachste Rätsel des Todes.



13 - (DRITTENS : Politische Überlegungen.)

Der "eschatologische Vorbehalt", welcher besagt, daß der Mensch aus EIGENEM Vermögen hier auf Erden das verlorene Paradies nicht wiedererlangen könne, ist durchaus mehrdeutig:

Neben der religionsinternen Aussage, welche den Menschen auf "Gott" zurückverweist, und neben dem (misanthropisch oder strukturanalytisch begründbaren) Wissen um die Zwangsläufigkeit der Widersprüchlichkeit der Auswirkungen jeden menschlichen Handelns, kann er (biologisch-psycho-
logisch argumentierend) aussagen, daß - so lange der Mensch auf Erden lebt, - das Erreichen paradisischer Zustände tatsächlich die HÖLLE bedeutete!

Nur durch Kampf, Entbehrung, Widerstand und Überwindung kann jedweder Organismus überhaupt LUST empfinden, - das dynamische Gleichgewicht von Mühsal und Lust, welches sich fließend durch die Topologie der Realitäten fort-bewegt ist es aber, was man Leben nennt.

Die Erfüllung jedoch aller Wünsche, (das Auskristallisieren der perfekten Gestalt, wie es das Zusammentreffen aller Themen in Cp XVIII realisieren würde), wäre im Diesseits Aufhebung allen Sinns, - bestenfalls hinduistisch-einwilligendes Zu-Tode-Hungern, bei uns im Westen eher wohl anzutreffen als fundamentalistisch-doktrinäre ERSTARRUNG des Herzens.

Im "Jenseits" jedoch, als UTOPIE, ist die POLIS "Neues Jerusalem", wo allgemeine Erfüllung und Glückseligkeit herrschen, gut aufgehoben, - ja, als RICHTSchnur allen Handelns und Strebens im Diesseits ist sie dort sogar zwingende Notwendigkeit und (uns Westlern) einzig mögliche Begründung von Ethik und Lebenssinn.

Das Vollkommene als Erreichtes wäre das Tote im totesten Sinne, als Anzustrebendes ist es Quelle des Lebens!

Die perfekte Gesellschaft ist hienieden erstrebenswert, aber nicht erreichbar, - der Ameisenstaat ist keine adäquate Auf-Hebung des ewigen (=strukturell notwendigen) Widerspruchs zwischen Individuum und Sozietät.

S

"Fuge an sich" konnte schon rein statisch-prinzipiell (s.o.) erscheinen als ein Modell wünschenswerter sozialer Zustände und menschlichen Umganges miteinander, -- "gottgewollt" und "den Menschen ein Wohlgefallen" ;

Das Ganze gewinnt Ausdruck und Gestalt ausschließlich durch Freiheit und Ausdrucksfähigkeit der Einzelstimmen. Diese jedoch beziehen den Ausdruck ihrer melodischen Wendungen im Gegenzuge eben aus dem (Widerspruch zum) harmonischen Kontext, welcher (1) das Ganze repräsentiert und (2) der doch "nur" eine Abstraktion des Miteinanders der Schwesterstimmen ist.

Die "Kunst der Fuge" ist darüberhinaus ein DYNAMISCHES Modell, - die Weltgeschichte bewegt sich hin zu einem Ziel, einem Endpunkt, - dem "Neuen Jerusalem".

Damit findet sich aber auch die prinzipielle, unauflösbare Widersprüchlichkeit menschlichen Fortschritts im Werke selbst wieder:

Endpunkt der Entwicklung der KdF wäre die vierte Durchführungsgruppe des Cp XVIII, in welcher jede Stimme eines der vier Themen darzustellen hätte: Der "freie" Kontrapunkt als Symbol individualistischen Ausdrucksbedürfnisses wäre überwunden, jede Stimme wäre gleichberechtigt (und freiwillig ?) zur Würde des Thematischen erhoben. Die Ordnung der Zeiten wäre vollendet und alle Stimmen könnten im 12-fachen Kontrapunkt der Oktave ad infinitum umeinander kreisen.

Bach KONNTE die Komposition, - nein: die Niederschrift der KdF abbrechen, bevor diese (musikalisch doch redundante) satztechnische Situation eintrat, da der Hörer sich diesen statischen Endzustand ohne Schwierigkeit selbst herleiten kann. (6)

→ Es bricht wohl, so kann das sein.

Die DRITTE und letzte Ebene der Modellbildung der KdF bricht das Paradigma der Werkimmanenz, verläßt den Notentext und geschieht auf der Ebene praktischer publizistischer Tätigkeit:

Bach MUSSTE vor Eintritt des Hauptthemas abbrechen, wenn auf der Ebene des trans-musikalischen Gehaltes dargestellt werden sollte, daß in dieser Welt (also durch menschliches Tun, also innerhalb des Werkes) jener Vollendungszustand zu allen Zeiten ein u-topischer bleiben wird, bleiben muß und bleiben sollte.

Trotzdem sind wir zum Handeln aufgefordert.

f

ANMERKUNGEN :

(1)

Auch die motivisch/melodischen Ähnlichkeiten zwischen KdF-Themengestalten und op. 132/3 sind nicht zufällig, sondern satztechnisch notwendig.

(2)

Die Polyphonie der parallel möglichen Proportionsraster wird besonders dadurch verlebendigt, daß die "n"-thematischen resp. spiegelbaren Contrapunctus auch als je "n" resp. je zwei formale Einheiten gezählt werden können, - vgl. Abb 14, unten.

(3)

Das Verhältnis von moll- zu Dur-Einsätzen ist (selbstverständlich!) drei zu eins. Der RÜCKLAUF-Charakter der Gruppe Cp I bis VII wird durch die INTERNE Renormalisierung der "cantus firmus"-Einsätze in Cp VII unterstützt; Die Einsatzreihenfolge lautet ...

Baß	Takt 5	a-moll	Umk (Comesform (d->)a(->g) !)
Tenor	Takt 23	F-Dur	Orig
Alt	Takt 35	d-moll	Umk
Sopran	Tkt 50	d-moll	Orig = Normalzustand!

(4)

Der von Bach selbst finanzierte Stich der KdF ist vielleicht nicht gerade begründet durch eine Ahnung des nahenden Lebensendes, - jedenfalls aber durch das Bewußtsein von dessen (alltäglicher) Möglichkeit.

(5)

Da die einzige Bedingung ist, daß das "Geist"- nicht unter dem "Haupt"-Thema liege wegen Quintparallelen f-g vs. cis-d in der Mitte des dritten Taktes - "vermindert-rein, laß das sein!" -, sind $4!/2 = 6$ relative Anordnungen der Themen möglich.

Diese Zahl ist zu multiplizieren mit der Anzahl der jeweils möglichen konkreten Oktavlagen-Zuordnungen (= "Registrierungen"), die zwischen vier und fünf schwanken dürfte.

(6)

In der Tat ist das "fehlende Hauptthema" in Cp XVIII durchaus vorhanden, es "regiert unhörbar mit" :

1) Trivialerweise beeinflusst es "ex negativo" die Gestalt der drei anderen Themen, zu denen es ja "passen" muß.

2) Die Konjturen von V- und G-Thema ähneln AUGMENTATIONEN (Abb 9/10D) des Hth. Diese quasi fraktale Gestaltung bestimmt auch das Kontra-Subjekt in Cp IX!

Vielleicht sind die jeweils restlichen Themen ja direkt mit der entsprechenden AUG des HTh kontrapunktierbar ?!

3) Motivische Anspielungen (nicht zuletzt der V-Thema-Kopf) sind vorhanden.

Sowohl das Begegnen von DENKENDEM und GEDACHEM (Mensch und Trinität) als auch die Vollendung der thematischen Sättigung sind also LATENT BEREITS EINGETROFFEN, - "Mein Liebster herrscht schon!" (WOrat #52)

Markus AG Lepper
Fugentechnik und CAC

senza tempo

Wigstr. 7 • (D) 45 239 Essen-Werden • Tel: 0201 / 49 25 78

(fins 25/10/98)