



senza  tempo

Kleines Archiv für Musikphilosophie

---

Wege zum  
Weihnachtsoratorium

---

( *senza*  *tempo* No. 6, Dez 2002 )



---

# Wege zum Weihnachtsoratorium

Versuch einer Aspektorientierten Orientierungshilfe

1998 / 2002, erschienen als *senza tempo* No. 6 in Dez MMII

---



*... und das habt zum Zeichen:  
Ihr werdet finden ... !*



# Inhaltsverzeichnis

<b>I</b>	<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
1.1	Versuch einer Wertschätzung . . . . .	5
1.2	Aufbau der Arbeit . . . . .	6
1.3	Warum „Wege zum ...“ ? . . . . .	6
1.4	Berechtigung analytischen Handelns . . . . .	7
1.5	Kompositorische Dialektik . . . . .	8
1.5.1	Grundlegende Problematik analytischer Axiome und analytischer Ergebnisse . . . . .	8
1.5.2	Prinzip und Interferenz . . . . .	9
1.5.3	Beispiel: „Schiefsymmetrie“ . . . . .	10
1.5.4	Formbildende Kompositorische Denkweisen . . . . .	11
1.5.5	Regelmäßige Schichten vs. SINGULARITÄTEN . . . . .	12
<b>2</b>	<b>Unser Verfahren: Analyse als Rekonstruktion eines möglichen MITTELGRUNDES.</b>	<b>15</b>
2.1	Ablauf-Zeit und Ableitungs-Logik . . . . .	15
2.2	Exkurs: Zeit vs. Zeit, Zeit vs. Schrift . . . . .	17
2.3	Der MITTELGRUND dargestellt als Sammlung von <i>REGEL</i> n . . . . .	19
2.4	Wider drei fürwitzige Widerworte . . . . .	21
2.4.1	Bewußtes Erleben? . . . . .	21
2.4.2	Bewußtes Gestalten? . . . . .	22
2.4.3	Alles ableitbar? . . . . .	23
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung :</i> <b>Vernetztes Schreiben und Lesen / Das Animieren der Texte</b>	<b>24</b>
<b>II</b>	<b>Von Außen nach Innen</b>	<b>27</b>
<b>3</b>	<b>Der große Plan</b>	<b>29</b>
3.1	Die Einfalt und die Vielheit . . . . .	29
3.2	Die oberen Gliederungsebenen . . . . .	30
3.3	ZUSAMMENFÜHRUNG der Formen . . . . .	31
3.4	Die Abfolge und Gruppierungen der sechs Teile . . . . .	32

3.5	Die Verteilung des Evangelientextes . . . . .	34
3.6	Die Disposition der Instrumentalbesetzung . . . . .	36
3.7	TRANSMUSIKALISCHER GEHALT der Großform . . . . .	38
3.8	Die konstante Binnenstruktur der Teile — ein Raster von Gattungen	39
3.9	Abweichungen in der Vordergrundgestalt . . . . .	43
<b>4</b>	<b>Logiken der vokalen Instrumentierung</b>	<b>45</b>
4.1	Die Instrumentierung des Evangelientextes . . . . .	47
4.2	Einst und Jetzt aufeinandergefaltet (I) . . . . .	53
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung :</i>	
	<b>Ökonomie und Ästhetik</b>	<b>57</b>
4.3	Die Disposition der Besetzungen der <b>Arien</b> . . . . .	59
4.3.1	Oberste Ebene . . . . .	59
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung :</i>	
	<b>Prinzipielle Wählbarkeit des analytischen Blickwinkels</b> . . . .	60
4.3.2	Zunehmende Komplexierung der Arien-Gattungen . . . . .	66
4.3.3	Translimitation der Arienschicht . . . . .	72
4.3.4	Die WINDSCHIEFEN Logiken der Einzelstimmen — die SINGULARITÄTEN der Sopran-Stimme . . . . .	73
4.4	Zusammenfassung des Zwischenstandes . . . . .	75
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung :</i>	
	<b>Abfolge der Darstellung als didaktisch bestimmte</b> . . . . .	76
<b>5</b>	<b>Die Großform der Satzfolge</b>	<b>77</b>
5.1	Die Proportionen der Satzzahlen der sechs Teile . . . . .	77
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung :</i>	
	<b>Die Bedeutung der Satznummerierung und die Zulässigkeit ihrer Verwendung</b>	<b>77</b>
5.2	Schwebende Zahlenproportionen der Gruppierungen der Teile als Mit- tel der TRANSLIMITATION . . . . .	82
<b>6</b>	<b>Die Disposition der Accompagnato-Sätze</b>	<b>85</b>
<b>7</b>	<b>Störungen des Grundschemas und Singularsätze</b>	<b>91</b>
7.1	Die doppelt begründete Notwendigkeit von Abweichungen im Vorder- grund . . . . .	91
7.2	Drei Typen von Phänomenen . . . . .	92
7.2.1	Singularsätze . . . . .	92
7.2.2	Störungen . . . . .	95
7.2.3	Mehrnummern . . . . .	95
7.3	Zusammenwirken und Notwendigkeiten der einzelnen Störungen und Singularsätze . . . . .	97
7.3.1	Globale Verteilung der Abweichungen . . . . .	97



7.3.2	Störung 2 . . . . .	99
7.3.3	Störung 3 und Singulersatz „unbegleitetes Accompan- to“ <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;"># 22</span> . . . . .	99
7.3.4	Störung 4 und Störung 5 . . . . .	100
7.3.5	Singulersatz <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;"># 10</span> und <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;"># 24</span> . . . . .	100
7.3.6	Störung 7 und Teil IV als Knotenpunkt der Singulersatz-Schicht	100
7.3.7	Mehrnummer(-1) in Teil V, <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;"># 45</span> . . . . .	105
7.3.8	Störung 10 Teil V, <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;"># 52</span> . . . . .	105
7.3.9	Neue Ordnung als Folge von Störung: Lokale Symmetrieachsen	105
7.3.10	Störung 1 . . . . .	106
7.3.11	Störung 11 . . . . .	106
7.3.12	Fernbeziehungen der Soliquenten-SINGULARITÄTEN . . . . .	106
7.3.13	Schnittpunkte der Bestimmungsschichten im Vordergrund der Vokalsolisten, weitere querständig freie Entsprechungen und übergeordnete Tendenzen der Stimmverteilungen . . . . .	108
7.3.14	Störung 12, der ex-territoriale Singulersatz <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;"># 63</span> als escha- tologischer Ausgriff . . . . .	112

### **III Beobachtungen zum Regelwerk von Tonart und Harmonik** **115**

#### **8 Die harmonische Disposition des Gesamtwerkes** **116**

#### **9 Die harmonische Disposition der Arien und Rezitative** **117**

#### **10 Die Tonarten der Arien** **119**

*Methodologische Zwischenbemerkung :*  
**Der Arbiträre Schnitt und seine Indizfunktion** . . . . . 119

*Methodologische Zwischenbemerkung :*  
**Hierarchische Vor-Filter** . . . . . 122

*Methodologische Zwischenbemerkung :*  
**Selbstähnlichkeit** . . . . . 127

#### **11 Einführung der Tonklassen** **129**

*Methodologische Zwischenbemerkung :*  
**Quintfelddarstellung als STRUKTURSTELLVERTRETUNG** . . . . . 132

#### **12 Die Tonklassen bis hin zum Teil III ???** **137**

---

<b>IV Einzelbetrachtungen</b>	<b>143</b>
<b>V Zusammenschauen</b>	<b>147</b>
<b>13 Parodie und Werkbegriff.</b>	<b>149</b>
13.1 Geisteshaltung und Werkbegriff . . . . .	149
13.2 Ökonomische Notwendigkeit <i>vs.</i> Privatem Plan . . . . .	151
<b>14 Das es uns heut so gut gelinget</b>	<b>153</b>
<b>15 Das Weihnachtsoratorium als Messkomposition</b>	<b>155</b>
15.1 Zum Kyrie . . . . .	156
15.2 Zum <b>Gloria</b> . . . . .	158
15.3 Zum <b>Agnus Dei</b> . . . . .	158
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>159</b>

---

---

## Verzeichnis der Abbildungen

2.1	(Zeit-)Achsen des vorliegenden Textes . . . . .	15
2.2	TAFEL kompositorischer und analytischer Denkmuster — Mechanismen des Mittelgrundes. <HIER FEHLT NOCH ERLÄUTERNDER TEXT > . . . . .	26
3.1	Mögliche Orte des Weihnachtsoratoriums im Kalender . . . . .	33
4.1	Besetzung der Arien im Kontext der Singularitäten . . . . .	58
4.2	Einstimmige Besetzung der Arien nach den ersten Ableitungsschritten	66
4.3	Totalitäten und Symmetrie nach Einführung des ersten Duettes . . .	68
4.4	Ausgleichsfunktion des Terzettes . . . . .	69
4.5	Vierer-Rhythmen und Translimitation . . . . .	71
4.6	Integration des ENGEL-Soliquenten in die Symmetrie der Arien . . . .	73
6.1	Die Accompagnati im Verhältnis zu den Arien . . . . .	86
7.1	Die Spiegelachsen in der Sopran-Schicht . . . . .	104
8.1	Disposition der Grundtonarten der sechs Teile . . . . .	116
9.1	Tonart-Verläufe in die Extreme . . . . .	118

---

## Verzeichnis der Tabellen

4.1	Verteilung der Evangelientexte, Teil I bis III . . . . .	48
4.2	Verteilung der Evangelientexte, Teil IV bis VI . . . . .	49
4.3	Übersicht <i>aller</i> Vokalsätze . . . . .	50
4.4	Übersicht der Arien der sechs Teile . . . . .	58
5.1	Die interferierenden Gliederungen der Großform . . . . .	83
7.1	Liste der Singularitäten . . . . .	93
7.2	Liste aller Sätze mit Abweichungen . . . . .	93
7.3	Tabelle aller Störungen des Ablaufes von Grundschema-G . . . . .	94
7.4	Zusätzliche Einschübe und Verkürzungen nach Gattungen . . . . .	94
7.5	Übersicht der Einsätze der Vokal-Solisten . . . . .	109
7.6	Übersicht der Einsätze der Vokal-Solisten nach Gattung . . . . .	109
10.1	Besetzung und Tonarten der <b>Arien</b> . . . . .	119

---

---

**Gesamtübersicht** ..... auf hinten angefügter **Falttafel**

## Vorwort

Vorliegender Text, beinhaltend die Teile I, II und V einer noch unvollendeten Studie zum Weihnachtsoratorium von JOHANN SEBASTIAN BACH, war immer nur geplant als deren erstes, kurz einführendes Kapitel.

Dieses sollte sich kurz und knapp mit den oberflächlichen und groben Strukturierungsmaßnahmen wie Besetzung, Textgliederung und Satzfolge beschäftigen, um dann gefolgt zu werden von detaillierten Analysen von Harmonik und Satztechnik.

Das vorläufige Manuskript mußte leider einige Jahre liegenbleiben.

Bei dem Versuche, dieses fertigzustellen, und der damit verbundenen Arbeit der Konkretisierung der ersten Erkenntnisse stellte sich nun zur Überraschung des Autors heraus, daß die Ergebnisse der „oberflächlichen“ Betrachtung, wie für jenes kurze erste Kapitel vorgesehen, so reich an interessanten Details und wertvollen Einzelerkenntnissen sind, daß sich die entscheidenden Bahnen kompositorischen Denkens und Handelns allein an ihnen schon aufs klarste nachweisen und verdeutlichen lassen. Die gerade mal neun einleitenden Seiten des Entwurfes wuchsen zum Teil II vorliegender Schrift, welcher ausschließlich von genannten „Äußerlichkeiten“ handelt.

Zum zweiten stellte sich bald heraus, daß die der Analyse zu Grunde gelegte Begrifflichkeit und Meta-Theorie durchaus einer kurzen, aber umfassenden und konsistenten Darstellung bedürfen. Diese macht nun den Teil I vorliegender Schrift aus.

Ganz im Gegensatz zur motivierenden Vorstellung, das Manuskript in wenigen Tagen druckfertig zu machen, stellte sich dessen Wiederaufnahme heraus als eine der bislang schwierigsten Schreiberfahrungen des Autors.

Der Lohn aber sollte auf der Seite des Lesenden liegen, nämlich in relativ (*sic!*) leichter Nachvollziehbarkeit:

Es zeigt sich, daß (in Teil II vorliegenden Textes) alle Aussage, auch die strukturell tieferliegenden, allein durch Verwendung eines Textbuches (oder eines Klavierauszuges, als ein solches benutzt) nachvollziehbar und überprüfbar sind.

Vorliegender Teil der Studie bedarf keiner einzigen gedruckten Note<sup>1</sup>.

In diesem Sinne hofft der Autor, der ursprünglichen Intention von *senza tempo* einen entscheidenden Schritt näher gekommen zu sein, und wünscht gute Unterhaltung und besinnliche Betrachtung.

---

<sup>1</sup>...wenn auch vielleicht einige wenige der Struktur-Behauptungen erst durch die parallelen Erkenntnisse aus dem Bereich der (durchaus notenbehafteten) Harmonik-Analyse im noch nicht fertigen Teil III ganz überzeugend werden werden.



# Teil I

## Einleitung





## 1.1 Versuch einer Wertschätzung

Versucht man sich dem Weihnachtsoratorium zu nähern, so stellt man bald überrascht fest, daß BACHS wohl populärstes Werk in der musiktheoretischen und -analytischen Literatur, — zumindest in der deutschsprachigen —, kaum Widerhall gefunden hat. Einer unübersehbaren Fülle von Arbeiten zu den Passionen — tatsächlich jenen sprichwörtlichen „Metern von Literatur“ — stehen kaum ein Dutzend ernsthafter Arbeiten zum Weihnachtsoratorium gegenüber.

Gerade die Popularität des Werkes, begründet auch durch seine vermeintlich „losere“ formale Struktur und seine vermeintlich heitere Grundhaltung (auch diese als solche schon dem Intellekt allemal leicht suspekt), und die stark ökonomisch bedingte Entstehungsgeschichte haben eine angemessene Würdigung seiner wahren Bedeutung oftmals verhindert.

Allerdings erheben sich immer wieder kompetente Stimmen dahingehend, daß es keinerlei Rechtfertigung gibt, eines der vier großen Vokalwerke BACHS, welches *nach* beiden Passionen und vor der krönenden h-moll-Messe entstand, geringer zu achten und weniger genau zu betrachten.

Auch die hier dargestellte Analysearbeit mußte bereits nach den ersten tastenden Schritten feststellen, daß das Weihnachtsoratorium — ganz entgegen dem ersten äußeren Anschein von Buntheit und Losigkeit — vielmehr ein höchst streng und logisch disponiertes Werk ist.

Unabhängig von seiner „verteilten“ Aufführung auf sechs verschiedene Feiertage stellt es eine einheitliche, auf das wunderbarste zusammenhängende Architektur dar. Mehr noch, es ist bewußt in den Zusammenhang des BACHSchen Lebenswerkes eingebettet, — manche Details sind nicht völlig verständlich ohne die Kenntnis des „geheimen“ Bezuges zur Matthäuspassion einerseits und zur folgenden h-moll Messe andererseits.

Zudem ist es bezüglich des TRANS-MUSIKALISCHEN GEHALTES, bezüglich der dargestellten Realitäten vielleicht das vielschichtigste der großen Vokalwerke: In seinem Verlaufe werden in Musik gegossen so überaus unterschiedliche Dinge wie: die Form der protestantischen Liturgie, ... die allerpersönlichsten Erfahrungsmodalitäten von Geburt, Tod und Nachkommenschaft, ... Darstellung und Kritik politischer Macht- und Gesellschaftsverhältnisse, und — als Allgemeinstes — die verschiedenartigen Beziehungen zum *Begriff* und zur *Realität* von „Zeit“ in ihren unterschiedlichsten Skalen und Reflexionsstufen.

All diesen Ansprüche wird das Werk durch exakt gesetzte und analytisch nachvollziehbare kompositorische Maßnahmen meisterhaft gerecht, — es ist in der Fülle seines Gehaltes, in seiner kompositorischen Bedeutung, aber auch der Natur seiner Inhalte nach eine „große klingende kosmogonische Theorie“ und — im Rahmen der Welt, wie sie sich dem Menschen darbietet — selbst ein kosmisches Ereignis.

Dies werden wir im folgenden versuchen, im Detail konkret nachzuweisen und nachvollziehbar zu machen.

## 1.2 Aufbau der Arbeit

Diese im folgenden dargestellten „konkreten Erkenntnisse im Detail“ bestehen einerseits im Aufweisen der formkonstituierenden Funktion von einzelnen Regeln und kompositorischen Maßnahmen, andererseits in durchaus „interpretierenden“ Wertungen von Einzelphänomenen hin auf eine trans-musikalische Bedeutung.

Beide sind nachvollziehbar nur darzustellen jeweils am *Ende* eines analysierenden Gedankenganges, der zwischenzeitlich durchaus „mühsam“ und „trocken“ sein kann, da „trockene“ strukturelle Fakten als solche herausgearbeitet werden müssen. — Die Ziele und Ergebnisse dieser Gänge jedoch sollen, so ist unser Bemühen, allemal anschaulich, überraschend und dennoch unmittelbar einleuchtend sein.

Die Darstellung analytischer Prozesse setzt wiederum voraus eine kurze Darstellung der anzuwendenden analytischen Prinzipien und ihrer erkenntnistheoretischen Fundierung. Diese ist Gegenstand der folgenden Abschnitte.

Wir hoffen darin knapp genug zu verfahren, um im nächsten Kapitel mit dem Teil II gleich *in medias res* gehen zu können. Dieser bietet zunächst eine Reihe von „gröberen“ und — siehe Vorwort — noch noten-losen Betrachtungen, gleichsam die Anfangsstücke der verschiedenen Wege, und die Ansichten aus größerer Entfernung. In weiteren Kapiteln werden wir diese Wege jeweils ein Stück voranschreiten, auf daß mehr Details sichtbar werden, deren Fülle damit aber nicht mehr vollständig darstellbar ist.

Teil III blickt unter Tonalitäts- und Harmonik-Kriterien auf das Ganze (und hier wird man wieder Noten lesen müssen ; -)

Teil IV bringt für ausgewählte Sätze quasi „mikroskopische“ Darstellungen, worauf der abschließende Teil V dann versucht, die vielen Facetten wieder zum großen Ganzen zu bündeln, — ähnlich dem, was nach vielem Hören und langem Vergessen als Substrat in unserem Gedächtnis bleibt.

## 1.3 Warum „Wege zum ...“ ?

Folgend dem (neo-)KANTianischen Grundmodell (des transzendentalen Idealismus und empirischen Realismus) ist für uns ein „Werk“ ein „Ding an sich“, welches niemals als solches unserer Wahrnehmung zugänglich ist.

Wie ein schöner Kristall, der je nach Blickrichtung andere Proportionen, je nach Beleuchtung andere Farben zeigt, ist die Aneignung des Werkes nur durch dessen jeweils unterschiedliche Erfahrung im jeweils eigenen Erlebensprozeß möglich.

Der Kristall „ist“ für unser Bewußtsein die Summe all dieser Erfahrungen in der (zum allmählichen Verblässen verdammt) zeitlichen Abfolge unserer (im Verlauf der Lebensjahre durchaus durch große Pausen getrennten) privathistorischen Erfahrungen und der Gleichzeitigkeit des zusammenfassenden Erinnerns.

So ist es auch mit dem musikalischen Kunstwerk: Ich kann die Partitur lesen, ... mich mit selbiger im Partiturspiel oder Generalbaßspiel üben, ... in einer Chorprobe

Fragmente der Tenorstimme mitsingen, ... einen analytischen Text lesen, ... einer Aufführung lauschen, oder einfach — mich erinnern<sup>2</sup>.

Jeder dieser Vorgänge ist eine neue Annäherung an das Ding an sich, ohne dieses als solches jemals zu erreichen, — erst die Zusammenfassung im erinnernden Erleben und erlebenden Erinnern konstruiert seine psycho-interne Realität.

Ähnliche Diversität und damit Partikularität gilt aber auch (tragischerweise) innerhalb eines jeden einzelnen Erlebens-Bereiches erneut:

Als beteiligtem Chorsänger waren dem Verfasser mit die größten Momente die in jener glücklichen Verfassung, wenn, am Rande seiner Stimmgruppe stehend die eigenen Stimme fast „automatisch“ singend, man bewußt auf den Verlauf der Nachbarstimme hört und man den kontrapunktischen Verschränkungen, Annäherungen und Konflikten bewußt folgen kann. Aber auch ganz andere Erlebens-Haltung sind in derselben Situation möglich, welche sich darauf konzentrieren, z.B. das Instrument der eigenen Stimme möglichst bewußt in allen Details des Ausdrucks zu kontrollieren, — oder das *unisono* mit den Kollegen der eigenen Stimmgruppe auszukosten, — oder das Körperbewußtsein zu üben, indem der Ton bis in die Fußsohle gespürt wird, — oder mit Inbrunst den lateinischen Text zu verkünden, — *etc. pp.*

Mit jeder dieser Haltungen ändert sich das Erleben und Wahrnehmen, und wir müssen uns allemal für wenige, vielleicht für nur eine einzige dieser entscheiden und dafür allen anderen entsagen.

Ähnliches gilt für alle o.e. Bereiche, auch für die Analyse: Immer nur kann man *einem* Pfad folgen, immer nur *einen* Aspekt herausarbeiten. Die Wahrheit aller analytischen Ergebnisse ist allemal partiell und das Werk an sich — so es uns mittels des psycho-internen Modelles gegeben ist — nur durch deren Zusammenwirken gegeben.

## 1.4 Berechtigung analytischen Handelns

Gerade dies ist aber auch die Berechtigung für analytisches Handeln und das Mitteilen analytischer Ergebnisse:

Wir sind fest überzeugt, daß das unmittelbare Erleben des Kunstwerkes und seines transzendierenden Gehaltes — und somit der Prozeß der *καθάρσις* — sich (a) in all diesen Annäherungsformen prinzipiell gleichberechtigt und gleich intensiv vollziehen kann, und (b) darüber hinaus sich diese verschiedenen Wege gegenseitig befruchten.

Auch das „unreflektierte“, scheinbar „genuß-orientierte“ Erleben im rein „passiven“

---

<sup>2</sup>„Maria aber behielt alle diese Worte, und *bewegte sie in ihrem Herzen*“ — im Rezitativ # 30 wird diese Form des Erlebens materialisiert, indem die *Melodik* auf den Silben „be-)wegte sie“ sich *nicht* bewegt, während die Harmonik durch einen chromatischen Baßschritt die gleichbleibenden Tonhöhen funktionalharmonisch um-interpretiert. Dies folgt zunächst peinlich genau dem Mechanismus menschlichen Nach-Denkens, nämlich Gehörtes psycho-intern in die verschiedensten Kontexte zu setzen und so zu re-interpretieren. Darüber hinaus aber entspricht es dem wohl vielen Hörern bekannten Effekt, daß man sich an melodische Verläufe noch erinnert, während die Kenntnis der genauen Harmonisierung langsam verblaßt und somit beim Wieder-Hören wieder überraschen kann.

Hören kann reicher und fruchtbarer werden durch vorhergehende „intellektuelle“ Erkenntnis „theoretischer“ Zusammenhänge.

Ein einfachstes Beispiel ist schlichtweg die „Orientierung“ des Hörers. Wenn ich weiß, welchen architektonischen Prinzipien ein Werk folgt, und wo in dieser Architektur sich mein Hören zur Zeit befindet, bin ich in der Lage, Beziehungen zu längst vergangenen oder erst noch kommenden Teilen herzustellen, die mir sonst entgingen. Dies ist, was HEINRICH SCHENKER das *Fernhören* nannte.

Dies ist mitnichten trockener Intellektualismus und ist keinesfalls sinnenfeindlich, — im Gegenteil: Das evolutorische Primat des Menschen kommt ja nicht zuletzt daher (oder: setzt zwingend voraus), daß reine Erkenntnis an sich als durchaus *lustvoll* empfunden wird.

Der Titel „*Wege zum Weihnachtsoratorium*“ ist also doppeldeutig und soll einerseits ausdrücken, daß die Analyse dem Hörer und dem Interpreten neue Herangehensweisen öffnen soll, andererseits, daß es von diesen immer eine Pluralität gibt, ja — begründet durch die Natur der Sache — geben muß.

Für die Leserin und Leser aber kann das nur bedeuten, daß sie, die ihre eigene Wege gehen müssen, die Darlegungen der Ergebnisse des Autors, wie aller anderen Autorinnen und Autoren, stets nur als Anregungen nehmen können, — daß durchaus eine Auswahl getroffen werden darf aus den verschiedenen aufgewiesenen Pfaden, und das nichts vom folgenden als verpflichtend oder gar „absolut wahr“ gemeint sein kann.

Letztes Kriterium ist allemal die Übereinstimmung aufgewiesener Strukturmaßnahmen mit der Wirk- (*sic!*)-lichkeit des eigenen Erlebens.

## 1.5 Kompositorische Dialektik

### 1.5.1 Grundlegende Problematik analytischer Axiome und analytischer Ergebnisse

Bei der analytischen Betrachtung von Kunstwerken tritt allemal ein Phänomen auf, welches man als einen „meta-hermeneutischen Zyklus“ bezeichnen könnte: Die Axiome, welche ich der Betrachtung zugrunde lege, induzieren die Anordnung und kausale Verknüpfung der Einzelbeobachtungen. Bei deren Auswertung und letztlich Zusammenfassung, also beim Versuch, „Resultate“ festzuhalten, entstehen oftmals als deren materielles Substrat, als deren „Formulierung“, wiederum nur die Axiome, mit denen ich begonnen hatte.

Nicht die Axiome selbst, sondern einzig das *konkrete produktive Umgehen* des komponierenden Geistes mit ihnen, und besonders dessen *wirkmächtigen* Auswirkungen auf die Mechanismen der letztlich Rezeption können sinnvollerweise Gegenstand der Analyse sein, zumal jene allein — von dieser ganz unabhängig — TRANS-MUSIKALISCHEN GEHALT tragen können.

Niemals abstrakte Prinzipien als solche, sondern stets ausschließlich deren nachvoll-

ziehbaren Anwendungsweisen und erlebbaren Auswirkungen sind also von fruchtba-rem Interesse. Dies widerlegt aber keinesfalls die Sinnfälligkeit musikalischer Analyse als solcher, — höchstens die naiver Analysen bestimmter Stile. Im Gegenteil, es war ja — folgend OCCAMs Messer — natürlicherweise zu erwarten, ja geradezu zu for-dern, daß alle Grund-Prinzipien (=„Axiome“) jedes als möglichst *adäquates* Modell intendierten Systemes danach tendieren, möglichst einfach, ja *banal* zu sein.

Es gilt also, einerseits vor dieser irrelevanten Banalität der Axiome nicht zurückzuschrecken, — andererseits aber jeden behaupteten Ableitungsschritt stets kritisch auf seine *tatsächliche* und nachweisbare Wirkmächtigkeit zu überprüfen.

## 1.5.2 Prinzip und Interferenz

Das im folgenden der Analyse zugrunde gelegte Modell kompositorischen Denkens läßt sich wie folgt kurz zusammenfassen:

- In der *Hintergrundstruktur* der kompositorischen Disposition wird *je struk-turbildender Schicht* jeweils *eine einzige und möglichst einfache* Grundformel über die *gesamte Dauer* des Werkes *unverändert* beibehalten.
- Im Prozesse nun der „Verwebung“ dieser Hintergrundprinzipien in einen Tonhöhen-generierenden Mittelgrund interferieren und konfigurieren diese ein-fachsten Prinzipien.
- Der Versuch, diese Konflikte wiederum auf die einfachst mögliche Weise auszu-gleichen führt („automatisch“) zu beliebig komplexen Resultaten, — komplex genug, damit die Rezeption nie langweilig wird, — aber aus genug einfacher Ursache zwingend hervorgegangen, damit immer ein wenn auch nicht bewußt nachvollziehbarer so doch stets zumindest erahnbarer, allemal (vor-bewußt) aber wirkmächtiger Zusammenhang besteht.
- Diese stets *wirkmächtige*, also zumindest erahnbare, Konsistenz wird direkt er-lebt als Abbild (oder gar als Materialisierung) der Naturnotwendigkeit an sich, — ist somit (a) materiell nachweisbare Ursache des Erlebens der Erhabenheit, des unabweisbaren Gefühles, Einblick in das Wirken der nackten Naturgesetze selbst zu haben, und (b) konkrete Erkenntnismöglichkeit, als das Nachspüren dieses Erlebens uns Einblicke in das Funktionieren unseres Wahrnehmungs-vermögens eröffnet<sup>3</sup>.

So wird wohl kein Hörer — eine adäquate Aufführung und eigene Gestimmtheit vor-ausgesetzt — sich dem Erlebnis entziehen können, in der unerbittlichen Logik der Fortschreitungen in der Fuge des Trauermarsches der *Eroica* das unerbittliche Zer-malmen des Individuums durch die Konsequenzen seiner Handlungen (sog. „Schick-sal“) sowohl bei seiner Arbeit als auch in seiner Logik unmittelbar betrachten zu dürfen, resp. zu müssen.

---

<sup>3</sup>„Das ich erkenne was die Welt  
im Innersten zusammenhält.“

Dieses Erleben mag man als „religiöses“ oder „transzendentes“ bezeichnen, — seine Voraussetzungen aber sind allemal exakte Maßnahmen auf der Ebene des Handwerks, wie oben beschrieben, mit der Konsequenz konkreter Nachweisbarkeit auf der Ebene der Analyse.

### 1.5.3 Beispiel: „Schiefsymmetrie“

Die andere Auffassungsmöglichkeit (also (b) in obiger Liste), nämlich Kunstwerke als „Sonden in das Denken“ zu verwenden, ist es wohl, welche BEETHOVEN als Möglichkeit bewußt war und so zu dem Diktum bewegt, Musik sei „höhere Offenbarung als alle Philosophie“.

Homomorphismen zwischen menschlichem Verhalten und konkret „vorgeführter“ menschlicher Wahrnehmung und deren Definierbarkeit (Manipulierbarkeit!) machen ästhetische Maßnahmen wie „Scheinreprise“, „Trugschluß“ oder „harmonisches Labyrinth“ zu Aussagen unmittelbar beziehbar auf die Struktur menschlichen Erlebens im Allgemeinen, mit teilweise gar „politisch“ zu nennenden Implikationen.

Diese *strukturellen* Aussagen über unsere Wahrnehmung sind *konkrete* Konstituenten möglichen TRANS-MUSIKALISCHEN GEHALTES.

Ein grundlegendes und einfaches Beispiel dafür ist die in der Musik allgegenwärtige *dauernbezogene Schiefsymmetrie*, materialisiert u. a. durch die bei BACH allort anzutreffende horizontale Teilung<sup>4</sup> von Sätzen in der Proportion des goldenen Schnittes, welche man sich zumeist wie folgt entstanden denken kann:

Im Mittelgrund der gedanklichen Architektur besteht die Entscheidung zu einer (oder: die Notwendigkeit für eine) *gleichmäßige* Teilung eines Zeitintervalls. Dieser einfache Mittelgrundsfakt interferiert nun mit der Natur der (genuinen) Wahrnehmung von Musik als zeitlich sukzessiv ablaufendem Vorgang. Deren physiologische und psychologische Mechanismen haben nun zur Folge, daß eine „naive“ gleichmäßige Teilung auf der Ebene des Vordergrundes der Erscheinung die „gemeinte“ Gleichmäßigkeit mitnichten wiedergeben würde!

Vielmehr bewirkt ein gleichmäßig geteilter Vordergrund i.A. das Gegenteil, nämlich die Wahrnehmung einer Überlänge der zweiten Hälfte, mit bedrohlicher Nähe zur Langeweiligkeit. Eine *ungleiche* Teilung im Vordergrund — wie beim Verhältnis  $\frac{\sqrt{5}+1}{2}/1$  des goldenen Schnittes — hingegen wird so erlebt und verstanden, als daß eine gleichmäßige Teilung im Mittelgrund *gemeint* ist.

In diesem Sinne könnte die Formel  $\frac{\sqrt{5}+1}{2}/1$  gleichsam als „zahlentheoretisches Konzentrat“ für die Zeitbehaftetheit des menschlichen Wahrnehmungsvermögens bezeichnet werden.

---

<sup>4</sup>Das Prinzip der Schiefsymmetrie ist allgemeiner, da es auf der Materialebene auch in *vertikalen* Teilungen anzutreffen ist, z.B. in der bekannten Grundformel  $5 + 7 = 12$ , welche die Klaviatur bestimmt.

### 1.5.4 Formbildende Kompositorische Denkweisen

Unser Grundmodell kompositorischen Handelns behauptet die Vordergrunderscheinung als vollständig determiniert durch einen Mittelgrund von unabhängigen, sich kontrapunktierenden BESTIMMUNGSSCHICHTEN.

Je Schicht herrscht im besten Falle ein einziges vom Komponisten gewähltes Prinzip; die Schichten stehen im Normal- und Ausgangsfall WINDSCHIEF zu einander, bestimmen also — technisch gesprochen — „linear unabhängige Parameter“ und berühren oder beeinflussen sich zu Beginn des Werkes (im doppelten Sinne der Bedeutung von Musikstück und Herstellungsprozeß!) nicht.

Der Kompositionsprozeß ist nun ein schrittweises „EXPRIMIEREN“ dieser Mittelgrundsstruktur in einen klingenden Vordergrund.

Bei diesem Prozeß treten nun STRUKTURGENERIERENDE KONFLIKTE auf, deren Auflösungen den eigentlichen kompositorischen Schaffensakt ausmachen. Jede solche Auflösung kann einerseits (1) weitere Entscheidungen verlangen, oder (2) sich nach den eigentlichen Meta-Prinzipien „automatisch“ ergeben.

Beachtenswert ist, daß derartige KONFLIKTE (a) — wie zu erwarten — zwischen den verschiedenen BESTIMMUNGSSCHICHTEN des Mittelgrundes stattfinden können, daß aber auch (b) ein Prinzip quasi „mit sich selbst“ konfliktieren kann, in dem entweder (b.1) seine konsequente Beibehaltung zu strukturellen Effekten führt, die den bei der ursprünglichen Auswahl intendierten Zwecken gar zuwiderläuft, oder (b.2) seine *Umsetzung* in die physikalische Realität der Aufführung auf der Ebene der Wahrnehmung UMSCHLÄGT.

Beispiel für (a) ist die Regel der Einsatzfolgen einer Fuge, — es kommt immer eine Stimme mit Themeneinsatz hinzu, aber bald nach Beginn sind dann alle „materiell“ vorhandenen Stimmen auch dabei, — aber das Stück soll doch noch weitergehen !?

Die Bestimmungsschichten „Einsatz-Regel“ und „physikalische Besetzung“ konfliktieren im Mittelgrund, — die Konsequenzen der Lösungsversuche für dieses allertriviale Problem trugen erheblich bei zu den logischen Fundamenten des gewaltigen Gebäude der historischen Formen von Fuge, von Renaissance bis REGER.

Der Fall (b) ist zwar ebenfalls ubiquitär, aber am deutlichsten nachvollziehbar im Bereich der „Neuen Musik“, besonders der „Elektronischen“. Diese hat dank der „atomaren Rohheit“ ihres Materials die Möglichkeit, bewußt mit dem physiologischen Wahrnehmungsvermögen umzugehen, und ihre Klangformen den zu erforschenden Effekten entsprechend zu gestalten.

So weiß man, daß z.B. ein stufenloses Glissando unterhalb einer bestimmten Steilheit nicht mehr als solches erkannt wird, — daß physikalisch aufs äußerste regelmäßig repetierte Schallsignale zu metrischer Semantik zurechtgehört werden, — daß Tonschritte eines reinen Sinus unterhalb von ca. 3 Cent als Klangfarbenwechsel wahrgenommen werden, — daß die Überlagerung äußerst regelmäßiger, aber gegeneinander schwebender Prozesse ab einer bestimmten Dichte nicht mehr als regelmäßig erlebt werden kann, etc.

Der Fall (b) kann sehr schön an einem Stein erklärt werden, den man in das stille Wasser eines Teiches wirft. Das unregelmäßig geformte Ufer entspricht dem Wahrnehmungsvermögen des Menschen, — die unregelmäßig von diesem zurückgeworfenen Wellen interferieren mit den ihnen in ursprünglicher regelmäßiger Kreisform entgegenkommenden, — komplexeste Muster entstehen durch ein alleinfachstes Ereignis.



Als Urmuster der Inhalte aller Bestimmungsschichten kann man zwei konfligierende Klassen erkennen: einerseits die RUNDUNG, andererseits die GERICHTETHEIT. Beide entstehen durch Abstraktion von Eigenschaften unserer Wahrnehmung.

GERICHTETHEIT bedeutet, daß wegen der zeitbehafteten Natur unseres Erlebens jedes wahrgenommen Ereignis die Erwartung auf ein weiteres Ereignis mit sich bringt, und das dieses zweite Ereignis im Kontext des erlebten ersten stattfindet, — daß also das zweite niemals mehr so jungfräulich wie das erste ist, und beide zusammen ein drittes evozieren *müssen*, etc.

Die Form des RASTERS als die regelmäßige und unveränderte Wiederholung eines Ablaufes von Ereignissen (minimal: ein(1) Ereignis und eine(1) Pause) ist eine *abgeleitete*. Sie entsteht durch die *Negation* der Gerichtetheit und hebt diese dialektisch auf, da jede Verweigerung einer Entwicklung im Hörer die Notwendigkeit einer solchen umso deutlicher bewußt macht.

Das Prinzip der RUNDUNG ist das Gegenstück zur Gerichtetheit und reflektiert, daß unser Denken nach vielen mühsamen Ableitungsschritten (bestenfalls) bei der Erkenntnis seiner Ausgangspositionen wieder ankommt.

Das Prinzip des AUSWIEGENS ist davon abgeleitet, und ein grundlegendes Stilmerkmal „klassischer“ Kunst im weitesten Sinne: jede Maßnahme evoziert irgendwo auch ihr Gegenteil, damit das große Ganze als Modell von Welt und Mensch im Gleichgewicht bleibe.

### 1.5.5 Regelmäßige Schichten vs. SINGULARITÄTEN

Solcherart begriffen ist die (Mittelgrund-)Substanz eines Kunstwerkes gegeben durch eine Überlagerung von Entwicklungslinien der verschiedenen Bestimmungsschichten, welche — sich rundend oder gerichtet — je einer lineare Entwicklung folgen und je einen PROZESS beschreiben.

Jede einzelne Bestimmungsschicht, sei sie gerastert oder gerichtet, ist stets durch ihre einfache *Regel-Mäßigkeit* gekennzeichnet und erkennbar.

An der Oberfläche jeden Werkes jedoch wird man — im Gegensatz zu diesen Regelmäßigkeiten — immer wieder an bestimmten Stellen scheinbar Unvermitteltes, Einmaliges, Herausfallendes bemerken, dessen Auftreten nicht nur die Gleichförmigkeit der Erscheinung auf das Angenehmste unterbricht, sondern uns auch zur Orientierung dient.



Diese Erscheinungen nennen wir SINGULARITÄTEN.

In der sog. „Neuen Musik“ gibt es durchaus Stile, welche alle Singularitäten bewußt und konsequent zu vermeiden versuchen, so z.B. im Werk von IVES, NANCARROW und CAGE, auffallenderweise drei US-amerikanische Komponisten, deren Werk ansonsten nicht allzusehr mit einander reliert scheint, oder auch in einigen Werken WERBERNS.

Auch in älteren Epochen, wie z.B. in der *Gregorianik* oder im indischen *Raga* wird die ewige Gleichmäßigkeit des Gemeinten dem Hörer noch ohne jede Auflockerung zugemutet.

Anders jedoch in der im weiteren Sinne „klassischen“, westeuropäischen Musik:

Jeder Prozeß, der genügend lange verfolgt wird, stößt an die Grenzen der physikalischen Aufführung und SCHLÄGT dann UM, oder KOLLIDIERT mit anderen Bestimmungsschichten. Zum einen entstehen an solchen End- und Umschlags-Punkten zwangsläufig SINGULARITÄTEN von häufig zentraler Schönheit: Die Ecke eines geschliffenen Diamanten wird zum Fokus des Funkelns, weil er ein *Schnitt* von Flächen ist, und damit von gedachten Ebenen.

Zum anderen aber können Singularitäten auch unvermittelt, als „Behauptung“, vom Komponisten einfach „gesetzt“ werden.

Im ernsthaften Kunstwerk evoziert eine solche Setzung (gemäß dem Gebot der „MINIMIERUNG DER WILLKÜR“) allemal aber die Notwendigkeit einer „nachträglichen Vermittlung“, die dann in den von der Singularität *ausgehenden* Prozessen geleistet werden muß <sup>5</sup>.



Jedes wahrgenommene singuläre Ereignis wird reflektiert an den inneren Wänden der Höhle unseres Denkens, und evoziert so die Erwartung auf eine Reaktion auch im Äußeren.

Diese Gegebenheit unserer Wahrnehmungsweise ist der Musik zwangsläufig *konkretes Material*: Da im Hörer nichts ohne Konsequenzen ist, muß auch die Komposition die Konsequenzen kalkulieren.

---

<sup>5</sup> Dies ist besonders deutlich bei BEETHOVEN, dessen reife Kompositionsweise einer grundlegend emanzipatorischen und aufklärenden Strategie folgt, welche dem Hörer die Mechanismen des Wahrnehmens in aller Deutlichkeit *bewußt* machen will: Z.B. in den Ecksätzen der VIII. Sinfonie oder im späten F-Dur-Streichquartett finden sich höchst abrupt gesetzte Singularitäten (einstimmig gesetzte Nonen und Septimen / die Rückung von A-Dur am Ende der Exposition des ersten Satzes zurück zum F-Dur der Expositionswiederholung), welche als „völlig falsche Töne“ vom Hörer empfunden werden *sollen*, — also mit höchstem Nachdruck als eine SINGULARITÄT. (Eigentlich sogar eine „Meta-Singularität“, weil zumindest der damalige Hörer durchaus denken könnte: „Hat sich der Kopist verschrieben?“, „Hat der Geiger falsch umgeblättert?“, „Hab ich was verschlafen?“, „Kennt der keine Satzregeln?“, „Ist der taub?“, „Ist das erlaubt?“)

Der von diesen SINGULARITÄTEN induzierte anschließende Prozeß der Vermittlung ist vom Komponisten eindeutig intendiert als bewußt nachvollziehbare, didaktisch aufbereitete *Beweisführung*, daß jene falschen Maßnahmen allem ersten Schein zum Trotz doch „erlaubt“ und möglich, wenn nicht gar notwendig sind.

Singularitäten als solche zu scheuen, und sie in Systeme einordnen zu müssen, ist grundlegender natürlicher Trieb der menschlichen Vernunft.

So greift auch das in der ästhetischen Produktion herrschende Gebot der „MINIMIERUNG DER WILLKÜR“, — ein perfektes Pendant zu dem, was „OCCAMS Messer“ für die Kritik von Erklärungsmodellen ist. Dieses Gebot induzierte ein Leitbild, welches durchaus allen je „klassisch“ zu nennenden Bestrebungen zugesprochen werden könnte, nämlich: Singularitäten *ausschließlich* als im Mittelgrund vermittelt zu erlauben.

Interessanterweise gilt Komplementäres bezüglich der Orientierung des Hörers und der erlebbaren Semantik:

Der Text des ganzen Teiles II vorliegender Studie kann so verstanden werden, als daß die mühsame Herausarbeitung der vernetzten *REGEL*-Werkes ausschließlich deshalb unternommen werden muß, um letztlich den *nicht* davon erfaßten Anteil, nämlich die SINGULARITÄTEN, denen ein eigenes Kapitel, nämlich das schließende, gilt, als solche zu begreifen und als eigentliche Träger der Semantik erlebbar zu machen.

# Kapitel 2

## Unser Verfahren: Analyse als Rekonstruktion eines möglichen MITTELGRUNDES.

### 2.1 Ablauf-Zeit und Ableitungs-Logik

Wenn wir dem Leser mit vorliegender Schrift eine *Orientierungshilfe* versprechen, so ist das in zweierlei „Achsen“ zu sehen:

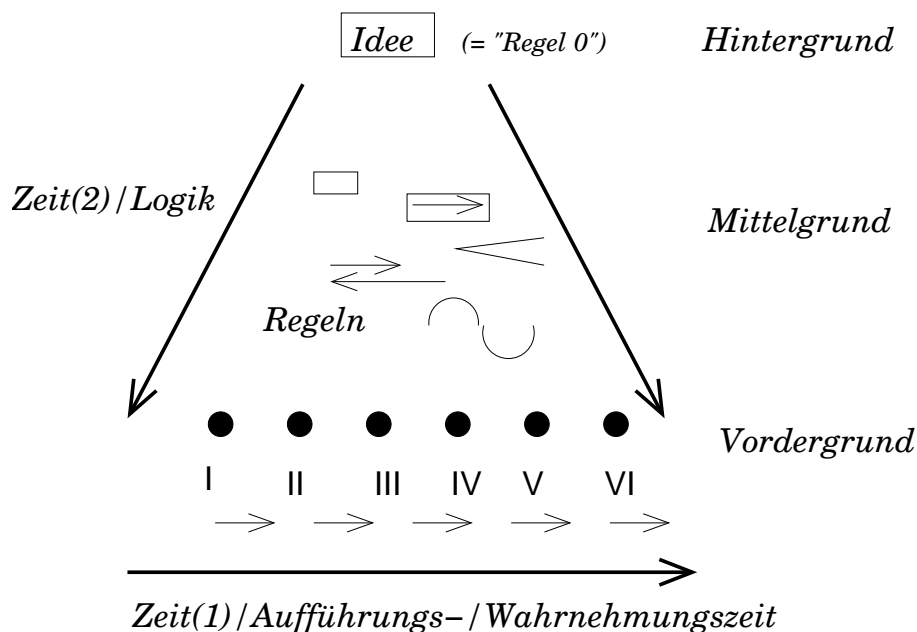


Abbildung 2.1: (Zeit-)Achsen des vorliegenden Textes

- (1) Zunächst erwartet der Leser wohl eine Orientierung entlang der „physikalischen“ Zeit (im Bild „Zeit(1)“), genauer, entlang der klingenden Aufführungs-Zeit:

Orientierung in einem Werk einer zeitgebundenen Kunstform muß bedeuten, das, was ich im Moment höre, beziehen zu können auf das, was gehört wurde und noch zu hören sein wird, — Entsprechungen und damit Ausdeutungen des flüchtig Klingenden und sofort Ver-Klingenden auf die klangliche Gesamtlogik herstellen zu können, und Fernbezüge als solche wirklich genießen zu können.

- (2) Dieses Gesamte eines musikalischen Werkes aber ist seiner Natur nach paradoxerweise *unhörbar*, es ist das seltene Beispiel einer „wirkmächtig existierenden Idee“.

Um dieses gedachte Ganze als Ganzes erleben zu können ist ein dem Menschen natürliches Verfahren, sich einen *Ableitungsprozeß* (=Mittelgrund) vorzustellen, der von einer atomaren, den Ausgangspunkt bildenden Aufgabenstellung (=Hintergrund) in nachvollziehbarer Logik zum letztlich klingenden Ergebnis (=Vordergrund) führt.

Auch dieser Ableitungsprozeß (als Abstraktion vom Herstellungsprozeß oder von Denk-Prozeß) kann als „zeitbehaftet“ aufgefaßt werden, wenngleich auch diese „Zeit(2)“ völlig vom Begriff der Dauer abstrahiert zur reinen Abfolge, zur *Logik*.

Wenn wir unser oben (in Abschnitt 1.5.4) aufgestelltes Modell vom Kunstwerk zu Grunde legen, dann geschieht jede (z.B. dem Zwecke der Orientierung dienende) Darstellung der Tiefenstruktur eines Werkes durch die Konstruktion eines MÖGLICHEN MITTELGRUNDES, — also eines solchen Mittelgrund-Regelwerkes, dessen Exprimierung auf die bekannte Gestalt des Vordergrundes paßt, diese erklären würde.

Natürlicherweise ist die Abbildung von Mittelgründen in den Vordergrund nicht „injektiv“, — verschiedene Regelsysteme im Mittelgrund können identische Vordergrunde hervorbringen. Jedoch ist allemal die Mittelgrunds-Rekonstruktion, wie sie vom Hörer im Akt der der Wahrnehmung vollzogen wird, das eigentlich Wirkmächtige bei der Rezeption des Werkes.

Materiell besteht eine solche Mittelgrunds-Beschreibung aus der Sammlung von allen in diesem definierten BESTIMMUNGSSCHICHTEN, deren KONFLIKTEN, den Regeln zu deren Aufhebung und allen sonstigen Ableitungsregeln, bis hin zur Vordergrund-Generierung.

Durch die dabei vom Mittelgrund verursachten und bgegründeten SINGULARITÄTEN bewirkt ein jedes Verständnis der Ableitungsprozesse in der Zeit (2) auch zugleich die Orientierung in der Zeit(1), also in der Folge der klingenden Phänomene, auf das natürlichste. Mittelgrunds-Geschichte und Verlauf des Werkes in der ablaufenden Zeit sind in unserer Wahrnehmung und Erkenntnis auf innigste verbunden.

Der Versuch eines derartigen *dynamischen* Bildes eines Kunstwerkes („*in processo nascendi*“) kann durchaus ähneln einem „Versuch der Rekonstruktion des Entstehungsprozesses im Hirn des Urhebers“, — hätte u.U. auch viel oder wenig mit diesem zu tun, — sollte aber allemal deutlich von diesem unterschieden werden:

Die ausschließliche Funktion des im Folgenden dargestellten MÖGLICHEN MITTELGRUNDES ist, dem Rezipienten Anregung und Orientierung geben. Einem möglichen (*sic!*) Mittelgrund kann ein anderer, völlig unterschiedlicher, ebenso

möglicher Entwurf gegenüberstehen; zwischen zwei verschiedenen möglichen Mittelgründen entscheidet allein stets OCCAMs Messer.

Keinesfalls aber soll behauptet werden, der Komponist habe „genau so“ gedacht, — obwohl (einen entsprechenden Begriff von „Denken“ vorausgesetzt) um so mehr dafürspräche, je einfacher das Modell.



Diese Methode der „Rekonstruktion eines möglichen Mittelgrundes zum Zwecke diachroner und hyperchroner Orientierung“ ist ihrem Wesen nach eine zutiefst **spekulative**. Als solche muß ihren Ergebnissen stets mit höchster Skepsis begegnet werden.

Kriterium dieser skeptischen Betrachtung kann nicht die „absolute Schönheit“ der als aufgefunden behaupteten Strukturen und Beziehungen sein, — diese allein mag zwar das ästhetische Bedürfnis des Autors und des Lesers befriedigen, und ihre „Einfachheit“ kann durchaus *Indiz* sein, daß der entsprechende Wirkmechanismus tatsächlich greift, — sondern allemal ausschließlich die konkrete mögliche Wirksamkeit im Rezeptionsvorgang.

Andernfalls läuft diese Methode Gefahr, den Zugang zum Werk im selben Maße zu verdunkeln wie zu erhellen, und Beispiele solcher Fehler sind leider nicht selten.

Wenn aber zum Versuch einer Annäherung an eine „vollständige“ Rezeption eines komplexen, wie z.B. eines BACHschen, Werkes (als Schichten neben anderen) auch fernere Dinge gehören wie die „Augenmusik“ der geschriebenen Partitur (s. nächsten Abschnitt) und die „Fernbeziehungen“ zu Passionen, Kantaten und h-moll-Messe (s. folgende Teile), dann kann man ebenso die Existenz einer „Denk-Musik“ postulieren. Sie entsteht durch die lustvolle Wahrnehmung eines psycho-internen Modelles des Ganzen<sup>1</sup> und seines schrittweisen Konstruktionsprozesses. Beider Wahrnehmung ist zunächst nur in der zeit-losen *Rekonstruktion* überhaupt möglich, — kann aber dann bei erneutem Hören durchaus als unmittelbar, ja gewaltig Wirkmächtiges nach-erlebt werden.

## 2.2 Exkurs: Zeit vs. Zeit, Zeit vs. Schrift

Kompliziert wird der Versuch der Darstellung des Mittelgrundes dadurch, daß die „Zeit“ im Sinne von (1) ja gerade der *Gegenstand* der Ableitungslogik, der „Zeit“ im Sinne von (2), ist.

Das Kalkül, welches der Komponist (ausgehend von dem historisch von seinen vorlebenden und zeitgenössischen Kollegen und von ihm selbst in den vorangehenden Werken aufgebauten Grundkalkül) für jedes Werk neu aufstellt, *abstrahiert* ja die *gemeinsamen* Erfahrungen mit zeit(1)-gebundener Wahrnehmung in zeit(2)-definierte,

---

<sup>1</sup>Denn der evolutorische Vorteil des Menschen war ja seit eh', wie bereits erwähnt, daß das Denken *Lustgefühl* bereitet.

zeit-freie statische Arbeitsgeräte wie „satztechnische Regeln“, „Form-Raster“, „tonale Dispositionen“ etc.

Der Komponist, tatsächlich agierend in der Zeit (2), scheint dem Laien aus gottähnlicher Position das gesamte Werk in schönster Gleich-Zeit(1)-igkeit vor seinem Willen ausgebreitet zu sehen und kontrollieren zu können, — materialisiert durch die seinem Willen unterworfenen Partitur, in welcher er jederzeit (=Zeit 2) an beliebige Zeitpunkte (=Zeit 1) runde Knubbel in die fünf Linien plazieren kann.

Dies Bild allerdings ist unzutreffend, — wird zumindest stärkstens eingeschränkt durch die gegebenen Grenzen menschlicher Erkenntnisweise, die auch für den Urheber gelten:

- (A) Der zeitliche Ablauf eines musikalischen Satzes ist auch für den Komponisten nur begrenzt *direkt* gestaltbar, zumindest wenn das Ergebnis der Gestaltung ein sinnvoll wahrnehmbares Ganzes werden soll. Die Transzendente Geschiedenheit der menschlichen Wahrnehmung von dem „Ding an sich“ des Gesamtwerkes in seiner Zeit-losigkeit gilt selbstverständlich auch für den Komponisten.

Die Abstraktion zeitbehafteter Wahrnehmungsvorgänge in Satzstrukturen und Konventionen mußte sich ja gerade deshalb historisch entwickeln, weil es nicht nur unökonomisch, sondern gar unmöglich ist, größere Werke stets *ex ovo* zu gestalten, also alle benötigten Satzformen aus den Grundprinzipien der Wahrnehmung von Musik jedesmal neu abzuleiten.

Prinzipiell jedoch, — auf der Ebene der werk-immanenten Sprachdefinition, —, findet die Neu-Definition der primitivsten Grundbegriffe und Ableitungsregeln jedesmal wieder durchaus neu statt<sup>2</sup>! Die charakteristische Verwendung und die Abweichungen von formalen Rastern zeigen, daß in bedeutenden Werken zwar Formen und Floskeln der musikalischen Konvention allemal angewandt werden, jedoch immer zumindest ein(1) Aspekt der ursprünglich zu Grunde liegenden Wahrnehmungsanalyse aufs neue problematisiert wird.

- (B) Die Bedeutung jeder „graphischen“ Entscheidung wie „ich stelle das Ereignis A in der Partitur links von Ereignis B“ hat ja letztlich zusehends Auswirkungen in der Zeit (1), nämlich „der Hörer wird Ereignis A vor dem Erklängen von Ereignis B hören“, und „wenn der Hörer B hört, wird er A schon gehört haben“.

Gleiches gilt für die Analyse: Wir werden im folgenden mancherlei Ergebnisse finden, die sich mit Begriffen wie „Gleichverteilung“, „Symmetrie“, „Proportion“ formulieren lassen, und die gleichsam *graphische*, zeit-lose Eigenschaften des Werkes aufweisen. Deren Relevanz für den Hörer ist immer nur gegeben *nach* einer Transformation in die zeitliche Abwicklung, und alle „graphischen“ Erkenntnisse sind stets *kritisch* auf die Wirkmächtigkeit ihre „zeitlichen“ Auswirkung zu hinterfragen, welche im Extremfall ja sogar das Gegenteil des „dem Graphischen nach zu Vermutenden“ bewirken kann, — man vergleiche o.e. Bei-

---

<sup>2</sup>Siehe z.B. die satztechnische Rigorosität, mit welcher in BEETHOVENS Bagatelle op. 126, Nr. 1, Tkt 46 f. die primitivste G-Dur-Kadenz aufs neue konstruiert („erfunden“) werden muß.

spiel der ungleichmäßigen Dauernwahrnehmung bei numerisch gleicher Taktzahl im Abschnitt 1.5.3.

Jedoch ...

... ist das oben (in Abschnitt 1.3) ausgeführte Modell des Kunstwerkes als „Ding an sich“, von dem sich uns je nach Zugangsweise stets immer nur andere, neue, teilweise gar widersprechende Projektionen zeigen, für das künstlerische Bewußtsein des Komponisten BACH durchaus relevant!

In BACHs Werken finden sich immer wieder Singularitäten oder Eigenschaften, welche ausschließlich durch das *Lesen* des Notentextes wahrnehmbar sind.

Im Gegensatz zur exzessiven „Augenmusik“ des Manierismus sind dies selbstverständlich immer nur *Aspekte*, und als solche zutiefst reliert zu strukturellen und klanglichen Gegebenheiten anderer Bestimmungsschichten. BACH kennt die Tradition der „Augenmusik“ und verwendet sie für sinnvolle, integrale Bestandteile des Ganzen<sup>3</sup>. So ist z.B. das Auftreten von „Hilfslinien“ wegen Überschreitung des normalen Notationsumfanges des jeweils gewählten Schlüssels immer ein STRUKTURINDIZ, welches den Interpreten auf Schnittpunkte verborgener Entwicklungslinien aufmerksam machen soll, — in verschiedenen Stimmen und somit verschiedenen Schlüsseln können transponierte Motive durch „graphisch identische“ Folgen von Noten bezeichnet werden<sup>4</sup>, — die Ton-*Namen*-Folge B-A-C-H wird zum Materialgenerator an entscheidenden Schnittpunkten des BACH-schen Lebenswerkes, etc.

Die meisten der auffälligeren der entsprechenden Einzelstellen sind als bewußt gestaltet nachweisbar.

In diesem Sinne ist es also auch durchaus legitim, die *visuellen* „schiefsymmetrischen Schönheiten“ der im folgenden auftretenden Analysegraphiken (1) als solche zu genießen und (2) als Aspekte des Werkes als solchem (als „Ding an sich“) aufzufassen, stets unter den impliziten Prämissen, daß ihre zeitlichen Exprimierungen zwar (a) etwas fundamental völlig anderes sind, aber (b) mit jenen allemal durch wahrnehmungstechnische, historische und inhaltliche Wirkungsgesetze zutiefst („im Geheimen“) verknüpft.

## 2.3 Der MITTELGRUND dargestellt als Sammlung von *REGELn*

Der Versuch der Darstellung des Mittelgrundes und seiner Ableitungsregeln geschieht im folgenden Teil als ein „Kalkül“, als eine logisch geordnete Abfolge nacheinander aufgestellter *REGELn*.

<sup>3</sup>[?] weist z.B. hin auf die Mathäus-Passion, Rezitativ Nr. 51, „Erbarm es Gott!“, welches zum Thema die Geißelung Jesu hat, und in dessen Notentext das zunehmende Auftreten der Kreuz-Vorzeichen das Zunehmen der Striemen und Wunden optisch wiedergeben solle.

<sup>4</sup>Beide dieser häufigen Effekte können als recht unmittelbare Interpretationshilfe dienen, und verschwinden leider durch die Transkriptionen in die moderne Notation.

Jede dieser *REGELn* zeitigt unmittelbar eine Vielzahl von *FOLGEn*. Jede einzelne *REGEL* reicht hin, um den weiteren Ableitungsprozeß ein gehöriges Stück weiter eindeutig zu determinieren. In der Tat war der Autor selbst höchlichst überrascht festzustellen, *wie weit* jede einzelne dieser Regeln zu tragen vermag.

Die *FOLGEn* lassen sich in drei Gruppen unterscheiden: Zum einen die unproblematischen Auswirkungen auf den Vorgang der Exprimierung und somit auf das klingende Resultat des Vordergrundes.

Zum anderen stehen die *FOLGEn*, welche lediglich darin bestehen, daß eine weitere *REGEL* notwendig wird. Dies ist ein nicht seltener Fall. Enschließe ich mich z.B. mit einer ersten Regel, überhaupt eine Fuge für vier Stimmen zu schreiben, entsteht sofort die Notwendigkeit, eine weitere Regel für die Einsatzreihenfolgen in den einzelnen Durchführungsgruppen zu bestimmen.

Zum dritten gibt es (als für den Fortgang eines Werkes allerfruchtbarste!) diejenigen *FOLGEn*, welche mit den *FOLGEn* paralleler Bestimmungsschichten kollidieren. Die notwendige Auflösung eines Konfliktes in jedem Regelwerk übersteigt — definitionsgemäß — dessen Entscheidungsfähigkeit und verlangt somit allemal eine „freie“, setzende Entscheidung des Komponisten zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Auflösung. Diese Entscheidung aber sollte im Sinne der ästhetischen Konsistenz des Ganzen nicht als willkürliche *Einzelentscheidung* gefällt werden. Vielmehr sollte eine *neue Regel* zum Kalkül hinzutreten, die einerseits die Auflösung des Konfliktes bewirkt, zum anderen, als einmal eingeführte neue Regel, ihre eigenen *FOLGEn* hat.

Bis zu einem bestimmten Punkt der Ableitung *wächst* somit das Gesamtsystem der Regeln, und zwar ausschließlich und streng nach *Notwendigkeit*. Niemals jedoch kann eine Regel aus einem Kalkül wieder „verschwinden“; jede kompositorische Entscheidung hat, wie jedes menschliche Handeln, unabweisliche Konsequenzen, und sollte nie ohne Notwendigkeit getroffen werden.

Im folgenden werden wir die einen möglichen Mittelgrund bildenden spezifischen Entscheidungen als geordnete Folge von einzeln aufgestellten *REGELn* darzustellen versuchen.

Auch alle „Randbedingungen“, wie Aufführungssituation, und -besetzung, historisch determinierte Satztechnik, seinerzeit aktuelle philosophische Überzeugungen etc., können ebenfalls als *REGELn* für den Ableitungsprozeß nutzbar gemacht werden.

Die spezifische „Setzung“ des Komponisten besteht in diesem Falle aus der Definition der Interpretation des gegebenen, externen Materials.

Im Sinne des Grundgebotes der MINIMIERUNG ALLER SETZUNGEN, welches grundsätzlich alle Stile hoch priorisieren<sup>5</sup>, ist eine derartige „ANZAPFUNG der Randbedingungen“ allemal als „natürliche, un-willkürliche Lösung einer Entscheidungsnotwendigkeit“ grundsätzlich nur zu begrüßen.

---

<sup>5</sup>Im Extremfall kann z.B. ein Anfänger in der post-seriellen Komposition, der ein ganzes Gedicht zur Grundlage eines Stückes machen will, vom Unterrichtenden angewiesen werden, statt dessen aus nur maximal einer einzigen Zeile, besser noch: aus nur dem ersten Wort, sämtliches Material, also Rhythmen, Tonhöhen, Formpläne, also das ganze Stück zu entwickeln.



## 2.4 Wider drei fürwitzige Widerworte

Drei oft — sowohl von Laien eher intuitiv, als auch von Musikern und Theoretikern durchaus fundiert — vorgebrachte Einwände gegen derartige analytische Grundprinzipien und also auch gegen die im folgenden präsentierten Einzelerkenntnisse gilt es durchaus ernstzunehmen:

### 2.4.1 Bewußtes Erleben?

**Zum ersten** wird eingewandt, daß die Herleitung der einzelnen Strukturbeziehungen dermaßen umwegig und fernbezogen sei, daß ein bewußter Nachvollzug weder durch Hörer noch durch Ausführende möglich sei.

Ein „bewußter“ Nachvollzug während des Hörens ist aber i.A. weder gemeint noch behauptet, — diese Kritik läuft ins Leere. Selbstverständlich erlebt kein Hörer den objektiven Fakt z.B. einer Teilung im Verhältnis  $\frac{\sqrt{5}+1}{2}/1$  bewußt als solchen, — obige Darlegung zeigt ja gerade, daß das Erlebnis ganz im Gegenteil der Wahrnehmung einer eher gleichmäßigen Teilung entspricht. Dennoch ist dieser Fakt „WIRKMÄCHTIG“.

Gerade *weil* musikalische Kunstwerke ein Modell der Welt werden wollen — „Welt“ von uns immer gebraucht im Sinne KANTScher Erkenntnistheorie, also als „Welt, wie sie *uns* erscheint“ —, indem sich die Komplexität der Vordergrundsphänomene des Kunstwerks (auch und gerade bzgl. ihres Entstehens durch Überlagerung einfacher Schwingungen) der Komplexität und Organizität der wahrgenommenen Natur annähert, gerade deshalb kann von einer „bewußten“ Wahrnehmung der einzelnen analytischen Erkenntnisse nicht die Rede sein.

In diesem Sinne behaupten wir, daß die harmonische Beziehung des kurz aufscheinenden fis-moll in # 1 zu dem cis-moll in # 48 (obwohl ca. zwei Stunden Musik und acht(8) bis elf(11) Tage (*sic!*) Lebenszeit des Hörers dazwischen liegen!) für die Gesamtwirkung des Weihnachtsoratorium von zentraler Bedeutung ist, — daß diese Strukturbeziehung grundlegend (und nachweisbar !) WIRKMÄCHTIG ist, gerade für die Mechanismen der sub-bewußten Rezeption, unbeeinflußt von der wohl unmöglichen *bewußten* Nachvollziehung durch den Hörer.

Ähnlich wird wohl kaum ein Hörer die Tatsache, daß # 5 nur 11 statt 12 Tonklassen enthält, oder daß gerade die Tonklasse „dis“ ausgespart wird, bewußt als solche registrieren. Dennoch ist diese Eigenschaft die unmittelbare Voraussetzung für die Wirkungsweise und -intensität eines der aufregendsten Momente der Musikgeschichte überhaupt, einem Moment von geradezu kosmischer Bedeutung: — das Erreichen der doppelten moll-Dominante e-moll auf dem Wort „Sohn“ im Rezitativ # 6 (s.u. 9).

## 2.4.2 Bewußtes Gestalten?

**Zum zweiten** wird bezweifelt, daß die aufgewiesenen strukturellen Beziehungen vom Komponisten „bewußt“ als solche gesetzt wurden, — es wird eingewandt, daß es zumindest nicht nachweisbar sei, daß der Komponist „so gedacht habe“, wie unser hypothetisches Mittelgrund-Regelwerk die Ableitungsschritte zu definieren beliebt.

Aber dies wollen wir ja auch keinesfalls behaupten. Deshalb taugt diese (als solche durchaus zutreffende!) Bemerkung mitnichten als Einwand gegen unsere Methode der „Mittelgrund-Rekonstruktion“, — dies Widerwort läuft allmal ins Leere. Dennoch lohnt es sich, die diesem Argument zu Grunde liegende grundlegende Verwechslung kritisch zu zerlegen, nämlich die von *Denken* und *Bewußtheit*.

Denken als solches ist selbst ein vor-bewußter, intuitiver Vorgang, — Bewußtheit ist vielmehr „lediglich“ erforderlich beim Denken *über das Denken*, und solches ist, wie wir gerne zugeben, keinesfalls Voraussetzung kompositorischen Handelns, — wiewohl es u.E. keine Veranlassung gibt, die diesbezüglichen intellektuellen Fähigkeiten und Ambitionen eines BACHS zu unterschätzen, angesichts des recht umfangreichen Anteils von *didaktisch* ausgerichteten Arbeiten am Gesamtwerk, seiner Lektüre, theoretischen Äußerungen, dem Eintritt in MILZERS Gesellschaft, seiner Intelligenz, etc.

Selbst, ja gerade in den exaktesten Wissenschaften geschehen Erkenntnisse und Erfindungen zunächst durch *Intuition*. Intuition bedeutet nichts mehr, als daß die psycho-interne Modellbildung des menschlichen Geistes (durch langjährige Beschäftigung mit der Sache) in ihren Denkstrukturen der Struktur der Sache selbst und deren Probleme sich genügend angenähert hat<sup>6</sup>.

Wenn also die Struktur des Ergebnisses Beziehungen erkennen läßt, und dieses Ergebnis die externe Materialisierung psycho-interner Vorgänge des Komponisten ist, dann besteht u.E. keinerlei Anlaß, zwischen einem lediglich hypothetischen „bewußten“ Gestaltungsvorgang des historischen Komponisten“ und den objektiven Gegebenheiten des Produktes einen Widerspruch konstruieren zu dürfen. Ersterer ist allemal (1) für uns als Hörer reichlich uninteressant, (2) außerhalb jeglicher Überprüfbarkeit, selbst für den Komponisten selbst, und (3) von Interesse nur für die Art von Musikwissenschaft, die „Meta“-Disziplin ist, also z.B. die Forschungen zum Kenntnisstand, zu theoretischen Äußerungen, kurz — zum Bewußtheitsgrad damaliger Komponisten. Der Einfluß dieser Gegebenheiten auf das Werk als solches ist durchaus begrenzt.

Es ist keinesfalls eine Mystifikation, sondern eine praktische Arbeits-Metapher, wenn man „die musikalische Logik an sich“ als existentes Ding an sich auffaßt, welches sich selbstverständlich in historischer Realität entfaltet und von den historischen bewußten Reflexionen seinerseits („rückgekoppelt“) beeinflusst wird, aber dennoch

---

<sup>6</sup>Persönlich geht der Autor bzgl. dem menschlichen Handelns i.A. so weit zu behaupten, daß die Vernunft selbst *niemals* Entscheidungen trifft, — ja, zu entscheiden überhaupt nicht vermag. Lediglich kann sie Probleme zerlegen und Konsequenzen aufweisen, auf daß dann „der Bauch“ oder „der Wille“ oder „der Glaube“ sich auf klarer Grundlage, offenen Auges und angesichts der Verantwortung entscheiden möge. Die reine Vernunft ist schlechthin handlungsunfähig, da für *jede* Alternative sich niemals Gründe finden lassen, ohne daß sich Gegengründe finden ließen.

— in autarker Existenz — vom komponierenden Geist diesseits aller Reflexion unmittelbar realisiert wird.

Das von uns angestrebte Modell des Entstehungsprozesses als einem logisch wachsenden Regelsystem ist eine mögliche Linearisierung der erkennbaren Logik eines vorgefundenen Ganzen.

Diese aber funktioniert nicht im geringsten anders als wissenschaftliche oder ingenieursübliche (oder alltägliche!) Modellbildung überhaupt: Wenn ich ein System finde, welches mit *minimaler* Anzahl von Einzelbestimmungen die Mannigfaltigkeit der vorgefundenen Erscheinung eindeutig determiniert, dann kann ich (auf der Ebene der a-historischen Substanz) jenes für diese setzen, ja, mehr noch, diese an sich unüberschaubare Vielfalt als „begriffen“ verstehen durch die Einheit jenes Regelsystems.

Jede Widerlegung eines solchen Regelsystems kann nur durch ein anderes gegeben werden, welches *einfacher* ist.

### 2.4.3 Alles ableitbar?

**Zum dritten** wird mit Recht eingewandt, daß, genügend viele Ableitungsschritte vorausgesetzt, alles als mit allem verknüpft dargestellt und aufgefaßt werden kann. Wenn aber alles mit allem verbunden oder aus allem ableitbar ist, dann wird jede Aussage über Verbundenheit und Ableitung gegenstandslos.

Diese Kritik teilen wir zutiefst.

Sie muß zuzörderst angewandt werden auf jene modischen Scharlatanerien, die „mit Hilfe modernster Computer“ aus Bibeltexten oder der Nostradamus-Schrift die letzten Weltereignisse oder gar die morgigen Börsenkurse „ableiten“.

Diese Versuche sind bestenfalls naiver Selbst-Betrug<sup>7</sup>.

Der Mensch verspürt eine urtümliche Lust am Denken als solchem.

Diese ist gefährlich, da das Denken sich zu verselbständigen droht und sich vom Gegenstand leichter löst als fruchtbar wäre. Gerade im Bereich der musikalischen Analyse tappen manche Autoren in diese Falle. Sie zeigen z.B. auf, daß zwei verschiedene fünftönige Motive eines Werkes durch Permutation aus einander hervorgehen, und meinen, damit einen Zusammenhang aufgewiesen zu haben, während die Tatsache einer derartigen Ableitbarkeit ja schon *a priori* gegeben ist<sup>8</sup>.

Auch auf die Behauptungen des vorliegenden Textes ist eine kritische Überprüfung allemal anzuwenden. Einzelerkenntnisse über Beziehungen und Ableitbarkeit sind nur dann relevant, wenn sie (1) eine bestimmte, nachweisbare *Wirkung* bei

<sup>7</sup>Mein Kollege TRANCON Y WIDEMANN hat eine sehr nette mathematische Formulierung zur Widerlegung derartiger „Erkenntnisse“:

Man nehme einen beliebigen Textkorpus, ein beliebiges Kunstwerk, etc. Dann kann man *immer* eine „mathematische Funktion“ angeben, die zu je zwei völlig zufällig gewählten Stellen (Strukturen, Motiven, Aussagen etc.) die Anzahl der Ableitungsschritte angibt, die notwendig sind, um zu beweisen, daß die eine aus der anderen hervorgeht.

<sup>8</sup>Mit KANT gesprochen: fürwahr ein analytisch Urteil !

der Rezeption des Werkes haben, und wenn (2) die durch sie gegebenen Bezogenheiten durch andere, unabhängige, parallele Maßnahmen des Komponisten verstärkt/aufgewogen/wieder aufgenommen werden, — wenn sie also *Konsequenzen* haben.

Mehrere Facetten und Aspekte unterschiedlicher Bestimmungsschichten müssen sich zwanglos (*sic!*) gegenseitig stützen, damit ihnen Relevanz oder Gemeintheit zugesprochen werden darf.

---

---

*Methodologische Zwischenbemerkung* :  
**Vernetztes Schreiben und Lesen / Das Animieren der Texte**

Das Kunstwerk als „Ding an sich“ zu postulieren bedeutet, es als ein „Einfaches“, als „*ατομος*“ zu betrachten.

Jeder Pfad der Analyse jedoch ist eine sich entwickelnde Mannigfaltigkeit.

Selbst wenn *ein* Pfad immer nur *einem* Aspekt folgen will, so sind natürlicherweise durch gemeinsamen Bezug aller Pfade auf dieses eine zentrale Unteilbare alle Pfade auch indirekt auf einander bezogen.

Ein *Text* wiederum ist eine lineare Struktur, welche diese (von uns möglichst autark entwickelten, dennoch aber immer wieder zum Zwecke der Darstellung der gemeinten Realität nowendigerweise auch gegenseitig verwickelten, also mit macherlei Querweisen versehenen) Pfade in eine einzige lineare Abfolge bringen muß.

Das adäquate Medium für einen Text wie den vorliegenden wäre somit das des *Hyper-Textes*, welcher — existierend in der Welt des Digitalen — durch „anklickbare“ Vor- und Rückverweise zumindest Teile der Probleme des *Schreibenden* zu mindern vermag, — z.B. das seines schlechten Gewissens, eine Bezug nicht erwähnen zu können, um die Fließigkeit des Textes nicht allzu stark zu beeinträchtigen.

Ein solcher Hyper-Text minderte jedoch *nicht* (allen multi-medialen e-learning Apologeten zutrotz!) die Probleme des *Lesers*! Allemal bleibt ihm/ihr die nicht leichte Aufgabe, das Text-Modell mit dem psycho-internem Modell der eigenen Erfahrung zur Deckung oder Nicht-Deckung zu bringen. Hier können wir zum Troste (und quasi als „Gebrauchsanweisung“) einzig ein „selektives und aktives Lesen“ empfehlen:

Immer ja bedarf die Lektüre musikanalytischer Texte einer *aktiven* Tätigkeit des Lesenden. Zumindest müssen die Bezüge hergestellt werden zwischen den Aussagen des Autors einerseits zu andererseits z.B. dem Notentext, — zur eigenen Erinnerung, — zur eigenen abweichenden Überzeugung, — zum experimentellen Nachvollzug am Klavier, — zu Texten in anderen Medien und Formaten, etc.

Das zusätzliche, innerhalb eines einzigen Textes eines einzelnen Autors sich bewegendes „interne“ In-Bezug-Setzen ist verglichen damit vielleicht das Ärgerlichere, aber auch mit Sicherheit das leichter Verzichtbare.

Jeder einzelne Aspekt (/Strukturfaden), — bis auf den einen, welcher gerade zufällig zum Leitfaden des Textaufbaues ausgewählt wurde, — wird stets in vielen Fäden und auf fast allen Pfaden anzutreffen sein, und seine Diskussion ergibt sich im „diagonalen“ Lesen z.B. vorliegenden Textes.

Wenn also der Autor hier einen Text präsentiert, welcher mühsam aus einem *Netzwerk* von strukturellen und semantischen Beziehungen einen linearen Faden herauslöst, welcher im Dienste der Flüssigkeit des Lesens mit *möglichst wenig* Vorwärts-Verweisen auszukommen versucht<sup>9</sup>, und welcher *einen(1)* zusammenhängend sich entwickelnden Gedankenpfad versucht zu vermitteln, so ist das (streng genommen) dem potentiell unendlich, allemal vielfältig in sich verknüpftem Kunstwerk gegenüber schlechterdings ... gelogen !

---

<sup>9</sup>Darüber hinaus hofft der Verfasser, mit angehängter **Falttafel** die Übersicht über die Gesamtform erheblich zu erleichtern.

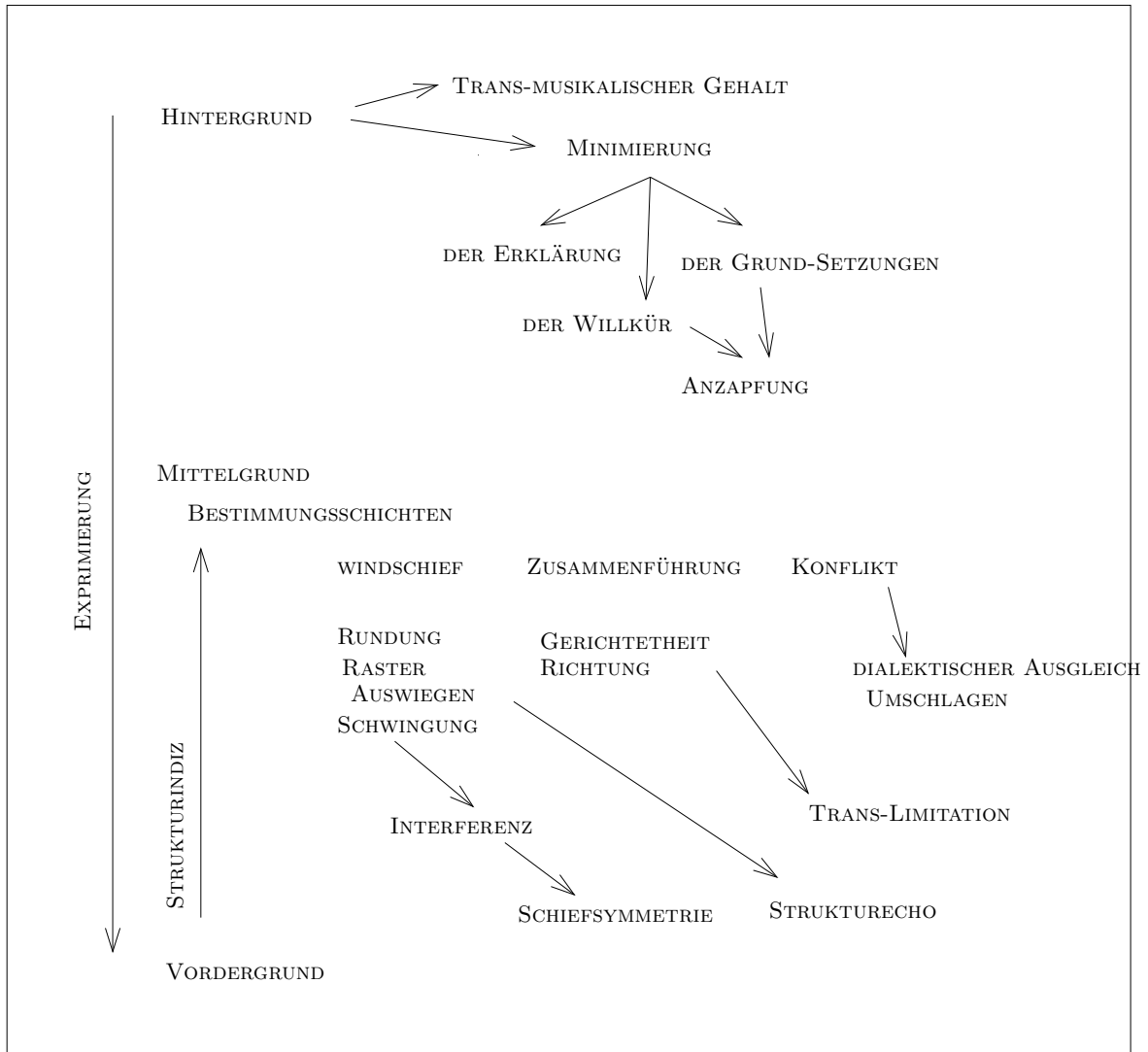


Abbildung 2.2: TAFEL kompositorischer und analytischer Denkmuster — Mechanismen des Mittelgrundes. <HIER FEHLT NOCH ERLÄUTERNDER TEXT >

## **Teil II**

### **Von Außen nach Innen**





# Kapitel 3

## Der große Plan

### 3.1 Die Einfalt und die Vielheit

Dem wenig vorbereiteten Hörer erscheint Bachs „Weihnachtsoratorium“ (jedenfalls meint der Verfasser sich zu erinnern, daß es ihm so erging) zunächst als eine *verwirrende Mannigfaltigkeit* von Satzformen, Textschichten, wechselnden Besetzungen, Mischformen aus verschiedenen Gattungen (Rezitativ mit Choral, turba-Chor mit arioso, Choral mit Sinfonia, Arie mit Fuge) etc.

Das Ganze scheint zunächst überaus bunt und geschmückt, ein eigener klingender Kosmos in sich, unüberschaubar wie das Leben selbst.

Als solches scheint das Werk ein „**organisches**“ wie die Amöbe, das Mineral, die Natur, die niemals sich selbst gänzlich gleich, aber immer vielem ähnlich sind.

Dennoch aber, so meinen wir, wird unterhalb dieser Wahrnehmung sich in jedem Hörer stets unterbewußt (oder „vor-bewußt“) das Gefühl letztendlich waltender *höchstmöglicher Ordnung* einstellen, — irgendwo auf tiefen Schichten der Faktur herrscht ein strenges Prinzip von Logik, welches dem sich über sechs Aufführungstage erstreckenden Werk eine **kristalline** Geordnetheit zuzusprechen bestrebt ist, ohne daß diese Ordnung das Ganze jemals trivial (ergo: langweilig) dominierte.

Um nun den oben versprochenen „gesteigerten Genuß durch ein Mehr an Orientierung“ (s.o. 1.4) zu erreichen, fragen wir nach den einfachen Grundprinzipien, welche (laut oben aufgestellter Forderung an das ernstzumehmende Kunstwerk) dieser Vielfalt von Vordergrundphänomenen als einzige und unteilbare Erklärung zugrunde liegen müssen (s.o. 1.5.2).

Wir werden dabei, wie angekündigt, von „außen nach innen“ vorgehen (wie HUFSCHMIDT im Kompositionsunterricht sagte), oder „top-down“ (wie man im Computer-Engineering sagt), also von den größten Gliederungsmaßnahmen ausgehend uns immer mehr ins Detail vorarbeiten.

Aus verschiedenen „Blickwinkeln“ werden wir versuchen, jeweils das „einfache Prinzip“ aufzuweisen, um in einem zweiten Schritt zu zeigen, wie die Interferenzen zwischen diesen einfachen Verfahren die komplexe Mannigfaltigkeit der Vordergrundphänomene organisch hervorbringen.

Unsere Analyse bewegt sich in diesem Teil I zunächst im „Makroskopischen“, die betrachteten Merkmale sind zunächst ganz „handfeste“, materielle, leicht nachvollziehbare, ja „oberflächliche“, nämlich . . .

- die formale Gliederung des Gesamtwerkes in die sechs(6) Teile,
- die **Gattungen** der einzelnen Sätze,
- die Aufteilung des Evangelientextes,
- die unterschiedliche instrumentale und vokale **Besetzung**,

Erst der nächste Teil<sup>1</sup> wird sich mit den im herkömmlichen Verständnis „musikalischen“ Bestimmungsschichten beschäftigen, auch dort wieder mit den Äußerlichkeiten beginnend, nämlich

- mit den **Tonarten** der einzelnen Sätze,
- um über genauere Betrachtung der Entwicklung von *Tonklassenmengen*
- hinabzusteigen in das Räderwerk der Harmonik und deren trans-musikalischen Gehalt.

## 3.2 Die oberen Gliederungsebenen

Die äußerste Ebene der Gliederung ist die Abfolge der einzelnen „Teile“ des Weihnachtsoratoriums.

Die erste Entscheidung, die BACH dabei traf, ist die grundlegende „Stellung der Aufgabe“. Da aus dieser bereits weitreichende konkrete *FOLGEN* für die Gestalt des Werkes zwingend ableitbar sind, bezeichnen wir sie bereits als eine erste „kompositorische“ Maßnahme:

- *REGEL 0*: Es soll einerseits *ein (1) zusammenhängendes* textgebundenes kirchenmusikalisches Werk geschaffen werden, welches andererseits *verteilt* auf die Feiertage der Weihnachtszeit zur Aufführung kommt.

---

<sup>1</sup>Dieser Teil ist leider noch nicht veröffentlichungsreif, siehe Vorwort.

Infolge dessen werden sich im weiteren Text ab und an Querverweise des Druckbildes „siehe ??“ finden, welche wir zu ignorieren bitten.

Die wichtigste erste *FOLGE* aus dieser allerersten Setzung besteht in einer dramaturgischen Dialektik: Einerseits sind einzelne „Teile“<sup>2</sup> zu komponieren, die *in sich* selbstverständlich ein gewisses Maß an eigener Entwicklungslogik und eigener Geschlossenheit aufweisen müssen, — andererseits aber sollen alle Teile *zusammen* ein gerundetes Ganzes ergeben und einer übergeordneten Gerichtetheit Ausdruck verleihen.

Eine weitere *FOLGE* besteht in der Notwendigkeit zu zwei weiteren, gegenseitig zunächst unabhängigen Entscheidungen auf „WINDSCHIEFEN BESTIMMUNGSSCHICHTEN“ :

- In welchem Verhältnis sollen die Teile zu einander stehen? — also: welche Gruppenbildungen gliedern die formale Ebene, die zwischen der Ebene der einzelnen Teilen und der obersten Ebene des Ganzen wahrgenommen wird, und welches sind die Mittel der Verknüpfung, um den Zusammenhalt zwischen den Einzelwerken der einzelnen Aufführungstage zu gewähren?
- Wie soll die innere Struktur der einzelnen Teile beschaffen sein?

### 3.3 ZUSAMMENFÜHRUNG der Formen

Mit dem grundlegenden Vorhaben eines „verteilten Ganzen“ findet im Weihnachtssoratorium auf der Ebene der „Komposition des gesamten Lebenswerkes“ eine bewußte Maßnahme statt, welche man sonst nur als innerhalb eines Werkes strukturbildend kennt, nämlich eine ZUSAMMENFÜHRUNG :

Einerseits steht das Weihnachtssoratorium in der Reihe der großen Vokalwerke und folgt auf die beiden großen Passions-Oratorien, andererseits orientiert sich die Faktur der einzelnen Teile an der sonntagsbezogenen Kirchenkantate, deren diversesten Ausprägungsformen, Konsequenzen und Konflikte in mehreren „Jahrgängen“ ja vom Komponisten ausführlich erforscht worden waren.

Beide Werkstränge schneiden sich im Weihnachtssoratorium.

Die beiden großen Passionen mußten so komponiert werden, daß sie den Hörer drei Stunden lang führen und fesseln. Im Weihnachtssoratorium scheint nun zunächst die Aufgabe für den Komponisten und die Zumutung an die Rezeptionsfähigkeit der Hörer deutlich geringer, — tatsächlich aber ist (zumindest letztere) deutlich größer, als zum Verständnis des Ganzen Verknüpfungen (zwischen Tonarten, Texten, Motiven, Besetzungen etc.) nachvollzogen werden müssen, welche im Abstand von vierzehn(14) Tagen erklingen!

<sup>2</sup>Im folgenden bezieht der unspezifizierte Ausdruck „Teil“ sich immer auf die sechs „Teile“ des Weihnachtssoratoriums, welche auch häufig — nicht ganz präzise — „Kantaten“ genannt werden.

Die „Teile“ vorliegender Schrift hingegen werden explizit als solche bezeichnet.

Mit „Sätzen“ bezeichnen wir die einzelnen, durch Wechsel von Satztechnik und Gattung gekennzeichneten Abschnitte der Teile, und beziehen uns im folgenden mit der Notations  $\boxed{\# n}$  auf deren durch das ganze Werk fortlaufende Nummerierung durch die Herausgeber von [Bac60].

### 3.4 Die Abfolge und Gruppierungen der sechs Teile

Das Regelsystem, welches das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und damit Kontrast und Kontinuität des Gesamtwerkes bewirkt, ist naturgemäß ein komplexer Kontrapunkt verschiedener, teils gegenläufiger Schichten von Entwicklungen formaler Bestimmungen. Am deutlichsten sind die Gruppenbildungen gegeben durch Textinhalt, Besetzung/Instrumentation und Tonarten.

Alle dazu notwendigen Entscheidungen werden nun — im Sinne des PRINZIPS DER MINIMIERUNG VON SETZUNGEN — soweit als möglich von Bestimmungen *abgeleitet*, welche nicht der Willkür des Komponisten unterliegen, sondern gleichsam von außen, von der gesellschaftlichen Realität vorgegeben werden. Dies sind einerseits der weltliche Kalender, andererseits die kirchliche Perikopenordnung des zu lesenden Evangelientextes.

Durch deren „ANZAPFUNG“ als Strukturgenerator werden sie gleichsam vom Komponisten auf eine musikalische Ebene gehoben, — die Realität infiltriert das Werk und transzendiert damit ihre vermeintliche Selbstverständlichkeit.

Abbildung 3.1 zeigt den von BACH vertonten Ausschnitt aus dem Kalender, die eigentliche Weihnachtszeit, welche bekanntlich vom ersten Weihnachtsfeiertag (beginnend nach der Regel der Kirche, entsprechend der römischen Militärordnung, mit Sonnenuntergang, hier dem „Heiligen Abend“) bis Epiphantias („Erscheinung des Herrn“, im Volksmund „Heilige-Drei-Könige“) reicht<sup>3</sup>.

Die enthaltenen Festtage sind

- die drei(3) Weihnachtsfeiertage,
- das Fest der Beschneidung Christi, resp. das Neujahrsfest,
- Epiphantias.

Zusätzlich findet zwischen Neujahr und Epiphantias in vier von sieben Jahren der „Sonntag nach Neujahr“ statt, welcher seine relative Position zu den Kirchenfesten mit jedem Jahr verändert.

Man könnte nun meinen, daß, weil es einen solchen „Sonntag nach Neujahr“ auch im Entstehungsjahr des Weihnachtsoratoriums gab, deshalb sechs(6) Teile zu komponieren waren.

Uns scheint aber eine umgekehrte Deutung wahrscheinlicher: Die Zahl Sechs als „perfekte Zahl“ ist im Denken BACHS ein Formgenerator von zentraler Bedeutung<sup>4</sup>, — der Komponist hätte wohl lieber die nötige Anzahl von Jahren gewartet statt ein nur fünf(5)-teiliges Werk zu schreiben.

<sup>3</sup>Im weiteren Sinne sogar bis „Mariä Lichtmess“, denn bis dahin sollte — so verlangt es das heidnische Brauchtum zumindest vom guten Katholiken — der Weihnachtsbaum stehen bleiben, allem Nadeln zu Trotze.

<sup>4</sup>Z.B. VI-Sonaten, Vcl-Suiten, Klavierpartiten und -suiten, etc. — vergl. *senza tempo* 5, „Musik und Zahl“.

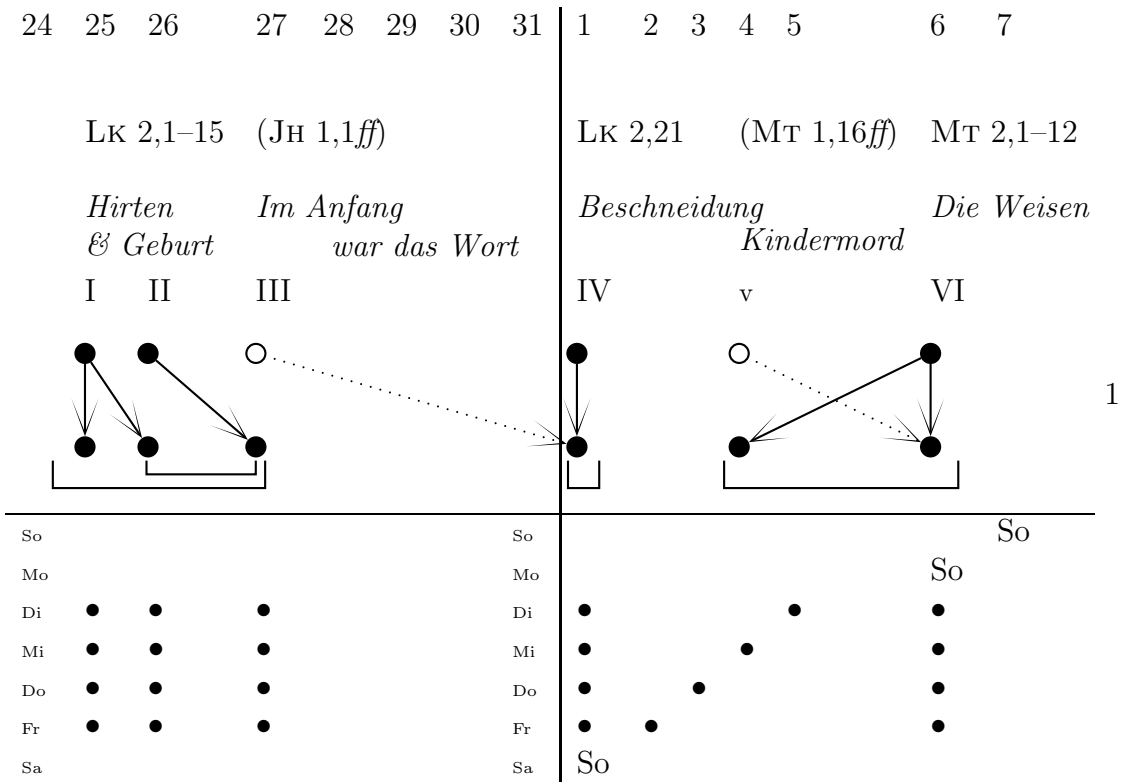


Abbildung 3.1: Mögliche Orte des Weihnachtsoratoriums im Kalender



Zentrales Gliederungsmoment ist die Tatsache, daß Teil IV für das „Fest der Beschneidung Christi“ vorgesehen ist, welches aber auf den **Neujahrstag** fällt. Man darf wohl annehmen, daß auch für die frommsten Protestanten damaliger Zeit die Tatsache des Jahresbeginnes und sein Begehen nicht wesentlich unwichtiger gewesen sind als der doch recht abstrakte Inhalt des Kirchenfestes „Beschneidung Jesu“. Andererseits zeigt z.B. der Text des schönen alten Liedes „Das alte Jahr vergangen ist...“, daß für das religiöse Bewußtsein der Jahreswechsel als solcher durchaus ein mit religiöser Bedeutung behaftetes Ereignis ist.

BACH stellt also auf die

- **REGEL 1** Die Tatsache des Jahreswechsels „mitten im Stück“ soll auf möglichst vielen Bestimmungsebenen (Besetzung, Instrumentation, Tonart) formbildend und materialgenerierend angezapft werden.

Die „**Realzeit**“ der Aufführungssituation induziert so eine werk-immanente formale Gliederung, für die wir im folgenden eine Fülle von Exprimierungen entdecken werden, nämlich die Zweiteiligkeit der obersten Gliederungsebene:

3 + 3

### 3.5 Die Verteilung des Evangelientextes

Aus der Sicht des Kalenders sind diese beiden Hälften<sup>5</sup> durchaus ungleich: Die erste kompakt, an drei aufeinander folgenden Tagen, die zweite sich über eine ganze Woche erstreckend, eine Woche nach der ersten erst beginnend.

Dieser Ungleichheit stellt der Komponist nun im Sinne des Prinzips der AUSWIEGUNG eine gleichartige Gliederung beider Hälften entgegen durch

- *REGEL* 2: Beide Hälften folgen derselben internen Formel, nämlich (1 + 2).

Diese Form entspricht der **Gegen-Bar-Form** folgend der (mittelalterlichen) Regel

$$\text{Aufgesang} + (\text{Stollen} + \text{Stollen})$$

welche allemal etwas „künstlich“ erscheint im Vergleich zur bekannteren (Meistersinger!) **Bar-Form** mit der Formel

$$(\text{Stollen} + \text{Stollen}) + \text{Abgesang}$$

Letztere nämlich liegt bekanntlich *fast allen* Choralmelodien der protestantischen Tradition zu Grunde, und spielt deshalb auch in BACHs Choralsätzen durchaus die Rolle des „Normalfalls“ der metrischen Gliederung !

Die hier auftretende Gegen-Bar-Form ist hingegen recht ungewöhnlich und wird uns bei der nächst tieferen Ebene, der internen Gliederung der einzelnen Teile, bemerkenswerterweise wieder begegnen, s.u. 3.8.



Die zweit-oberste Ebene der Gliederung des Gesamtwerkes ergibt sich somit als

$$(1 + 2) + (1 + 2)$$

Diese wird exprimiert u.a. durch die Längenverhältnisse der Teile „kurz-lang-lang“, s.u. 5.1, — gemessen in Satznummern als

$$(9 + (14 + 13)) + (7 + (11 + 11))$$

Deutlicher noch aber ist die Verteilung des Evangelientextes, welchen die Tabellen 4.1 und 4.2 auf Seiten 48 f. wiedergeben :

Den Werken beider Stränge, denen das Weihnachtsoratorium je halb angehört, nämlich Kantaten und Oratorien, ist ja gemeinsam, daß sie jeweils einen Evangelientext als Grundlage haben. Dennoch gibt es den STRUKTURBILDENDEN KONFLIKT,

---

<sup>5</sup>Das Wort „Hälfte“ werden wir im folgenden ausschließlich bezogen auf diese Zweiteilung der obersten formalen Ebene des Weihnachtsoratoriums verwenden.

daß die einen jeweils nur einen oder wenige Verse beinhalten, die vielfach umgedeutet, beleuchtet, nachgedichtet und reflektiert werden, während die anderen eine *durchgehende Handlung* zum Inhalt haben müssen.

Mit dem Selbstbewußtsein (der Unverfrorenheit?) des in unmittelbarem Dialog mit der göttlichen Ordnung stehenden Künstlers wagt es BACH, die Verteilung des „sakrosankten Textes“ auf die sechs Teile als *kompositorische Maßnahme* aufzufassen und (fast frevelhafterweise) die kirchlich vorgeschriebenen Perikopen im Dienst der musikalisch-formalen Anforderungen umzuverteilen, wie im oberen Teil von Abbildung 3.1 angedeutet<sup>6</sup>.

Zunächst ist BACHS Eingriff ein *negativer*, da der für den dritten Weihnachtsfeiertag vorgesehene Anfang des Johannesevangeliums und die für den Sonntag nach Neujahr vorgesehene Schilderung des Kindermordes zu Bethlehem schlicht *wegfallen*<sup>7</sup>.

Dann wird die auch von der Perikopenordnung ungewöhnlicherweise schon vorgesehene Aufteilung einer zusammenhängenden Erzählung auf zwei Tage, nämlich die der „Weihnachtsgeschichte“ des LUKAS auf die ersten beiden Feiertage, aufgegriffen und noch übersteigert, in dem dieser Text auf alle drei Feiertage verteilt wird.

Damit wird die erste Hälfte der drei eng zusammenhängenden, an aufeinander folgenden Tagen musizierten ersten drei Teile textlich engst möglich zusammengefaßt, — der Evangelientext exprimiert die Teilung der obersten Ebene

$$3 + 3$$

Ähnliche Verklammerung geschieht mit der eigentlich nur zu Epiphantias gehörigen Erzählung von den „Weisen“, welche bei BACH schon im vor-letzten Teil beginnt, und ebenfalls auf zwei Tage verteilt wird.

Somit fassen die Anbetung durch die Hirten die Teile II und III und die Suche und Anbetung durch die Weisen die Teile V und VI eng zusammen, ausdrückend

$$(1 + 2) + (1 + 2)$$

Diese Gliederung ist in der zweiten Hälfte deutlich stärker ausgeprägt:

Einzeln steht, am Fest der Beschneidung Jesu, also am Neujahrstag, der Teil IV, welcher sich tonartlich, textmateriell, formal und inhaltlich abhebt: Auf *einen einzigen* Evangelienvers folgen Meditationen über den Namen Jesu.

Die Abhebung des Teils I ist hingegen deutlich subtiler und uns Heutigen verschleiert durch die vermeintliche Bekanntheit der durchgehenden LUKAS-Erzählung, welche Geburt und Hirten „gewöhnheitsmäßig“ eng aneinanderrückt. Dennoch aber ist Teil I dadurch deutlich herausgehoben, daß der Anlaß der ganzen Aufregung, die tatsächliche physische *Geburt*, in ihm tatsächlich *stattfindet*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup>Dies nach Jena, [Jen97], dort ohne Quellenangabe.

<sup>7</sup>Wie später zu sehen sein wird (s.u. 7.3.12, 7.3.12) haben diese „verheimlichten“ Texte aber durchaus ihre Spuren hinterlassen und werden in komprimiertester Form dennoch auftauchen!

<sup>8</sup>Zur Gestaltung dieser Stelle, besonders bzgl. des paradigmatisch angewendeten *harmonischem* Mittels, s.u. 9.

Die letzten beiden Teile bereiten den *eigentlichen* Höhepunkt vor, das Fest der Erscheinung des Herrn. Bekanntlich steht Epiphaniäs in der Rangfolge der Feste in Katholizismus und Orthodoxie weit vor dem Geburtsfest, so daß liturgisch ein Steigerungsprozeß über die ganze Aufführungsdauer des Weihnachtsoratoriums stattfindet. Im Protestantismus gibt es keine allen Bekenntnissen gemeinsame verbindliche Rangfolge der Feste[Men02], aber BACH wird wohl aus Gründen der musikalischen Logik die Hochschätzung dieses sehr abstrakten Feiertages verwendet haben: Der komponierte Höhepunkt ist halt am Schluß des Werkes<sup>9</sup>.

### 3.6 Die Disposition der Instrumentalbesetzung

Die duale Bestimmungsschicht zur Verteilung des unvertonten reinen Textes ist die Verteilung der wortlosen, rein musizierenden Instrumente.

Hier gilt nun folgende

- *REGEL 3*: Alle Teile werden gleichermaßen von basso continuo und Streichern musiziert. Zusätzlich wird je Teil eine je andere, charakteristische Auswahl an Blasinstrumenten getroffen, die sich als Überlagerung verschiedener Anordnungsschemata ergibt.

So zeigt die unterschiedliche Zusammensetzung des Orchesters je Teil einen interessanten Kontrapunkt von sich überlagernden formalen Gliederungswellen:

		I	II	III	IV	V	VI
1		Fl	Fl	Fl			
2	Oboen	ord		ord	ord		ord
3		d'am	d'am	d'am		d'am	d'am
4	zusätzlich		Ob d'caccia		cornu d'caccia		(Pk&Trp)
5		Pk&Trp		Pk&Trp			Pk&Trp

oder etwas deutlicher als abstraktes Schema dargestellt:

	I	II	III	IV	V	VI
1	●	●	●			
2/3	◐	◑	◒	◓	◔	◕
4		●		●		○
5	●		●			●

<sup>9</sup>Eigentlich jedoch TRANS-LIMITIEREND *außerhalb* der sechs Teile im engeren Sinne, s.u. 7.3.14.



(Zeile 5:) Pauken und Trompeten markieren jeweils das Ende eines übergeordneten Entwicklungsprozesses und etablieren die Formel

$$1 + 2 + 3$$

(Zeilen 2 und 3:) Die Oboen etablieren fast eine Spiegelsymmetrie:

Teil I und VI: „Normale“ Oboen, die *auch* auf „oboe d’amore“ wechseln.

Teil II und IV: Nur Oboe d’amore.

Teil III und V: Nur „normale“ Oboe, — dies allerdings mit der Abweichung des Auftretens beider Oboen d’amore in # 26 und # 29, — besonders letzteres im Duett „Herr, Dein Mitleid“ von hoher klanglicher Prägnanz.

(Zeile 4:) Jeder *geradzahlige* Teil erhält *zusätzliche Instrumente*: in II die (mysteriöse) „Oboe da caccia“<sup>10</sup>, in IV die „cornu da caccia“, also die Jagdhörner. In VI übernehmen Pauken und Trompeten neben ihrer Funktion gemäß Zeile (5) im Sinne einer ZUSAMMENFÜHRUNG auch die Repräsentation dieser Schicht. Dies ergibt ...

$$2 + 2 + 2$$

(Zeile 1:) Am bemerkenswertesten jedoch ist eine formale Gliederung durch eine wiederum *negative* Maßnahme des Komponisten: Ab der Mitte des Werkes *schweigen* die Flöten!

Mit der Namensgebung nämlich (Teil IV) ist Jesus von Nazareth in das öffentliche, gesellschaftliche Leben eingetreten; die Idylle ist vorbei, der Ernst des Lebens beginnt, die Namensgebung mündet in Taufe, öffentliches Wirken und letztlich Passion und Tod, — aus is’ mit Flöten!

Zum anderen ist diese Besetzungsregel mit dem Beginn des neuen Jahres verknüpft:

Mit der Namensgebung Jesu (= Eintritt in die soziale Wirklichkeit) und mit dem *Neuen Jahr* (= Wiederbeginn des Lebenskampfes, nachdem wir gerade sein erfolgreiches Bestehen feiern konnten) verdunkeln sich die Farben des Orchesters. Die bis dahin selbstverständliche Aufhellung durch die Flöten<sup>11</sup> gilt am Ende des erfolgreich bestandenen alten Jahres, — für’s neue Jahr muß solch ein Optimismus erst noch errungen werden ...

Dieses Stilmittel der „negativen Instrumentation“ ist gesetzt als duales Gegenstück zu jenem zentralen emotionalen Schwebepunkt der Mathäus-Passion, der Arie # 49, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, in welcher es gerade die Solo-Flöte ist, welche den Sopran begleitet, während sensationellerweise der *basso continuo* zum einzigen Mal in BACH’s gesamtem Lebenswerk ... — schweigt.

<sup>10</sup>Zum Versuch der Rekonstruktion dieses schlecht dokumentierten Instrumentes im Rahmen der Historischen Aufführungspraxis vgl. HARNONCOURT, [Har73].

<sup>11</sup>Jena [Jen97] weist darauf hin, daß die Flöten hier im Ggs. zu den vorangehenden Werken in den Choralsätzen den Chor-Sopran stets in der *Oberoktave* begleiten, also aufs deutlichste aufhellen.

### 3.7 TRANSMUSIKALISCHER GEHALT der Großform

Hier nun läßt sich bereits eine transmusikalische *Bedeutung* der verschiedenen formalen Dispositionen erkennen:

Das Musizieren der sechs Teile, besonders das des Teiles V mit seinem von Jahr zu Jahr wechselnden Abstand zu seinen Nachbarn, ist innigst eingebettet in das durch die gesellschaftliche Konvention des Kalenders regulierte alltägliche Leben des Menschen.

Setzt man die ursprüngliche Aufführungspraxis als verbindlich voraus, — ein Künstler anderer Epoche und anderer Hybris hätte dies auch testamentarisch „für ewige Zeiten“ vorschreiben können, ähnlich wie WAGNER seinen „Parsifal“ restringieren wollte, — so könnte das Weihnachtsoratorium tatsächlich *ausschließlich in den Jahren* aufgeführt werden, in denen der Heilige Abend auf einen Dienstag bis Freitag fällt, — also (ohne Berücksichtigung von Schaltjahren) in vier von sieben Jahren.

Durch das mathematische Modell der INTERFERENZ, welches ja werk-intern ein ganzes Bündel von kompositorischen Grundtechniken induziert, wirkt das Weihnachtsoratorium wie eine gewaltige „Zeit-Lupe“, welche das Wandern des Neujahrstages durch die Woche vergrößert auf eine Schwingung von sieben Jahren, in welchen das Weihnachtsoratorium zunächst aufführbar und dann nicht-aufführbar ist.

Der weltliche Kalender der Wochenordnung interferiert mit dem geistlichen der datumsgebundenen Kirchenfeste, — ein durchaus praktischer wie auch, die menschliche Kultur als Bezugsrahmen nehmend, „kosmisch“ zu nennender Effekt.

Dialektischerweise vereinen sich im Weihnachtsoratorium transzendierende, auf das Ewige gerichtete inhaltliche und formale Elemente mit den ganz konkret-praktischen Zwängen des Lebens in der gesellschaftlich geregelten Realität menschlicher Existenz.

Zwar kann das Weihnachtsoratorium zunächst jedes Jahr aufgeführt werden, seine Erscheinung aber ändert sich, — dann verschwindet es ganz, um in neuer Form wieder zu erscheinen. Dies kann man durchaus interpretieren als „formale Metapher“ für die historische Entwicklung von philosophischen, religiösen und politischen Systemen und Überzeugungen.

Mehr noch: An vielen anderen Stellen des Weihnachtsoratoriums wird sichtbar, daß der individuelle Rhythmus des Lebens des Einzelnen als *eingebettet* gesehen wird in einen übergeordneten Gesamtrhythmus, in eine (natürlich schief-symmetrische) Zyklenhaftigkeit.

Jeder regelmäßige Kirchgänger kennt wohl das seltsame Gefühl am „Sonntag nach Neujahr“, mitten in der Folge prächtiger und anstrengender Feste zusätzlich und unvermittelt noch einen „ganz normalen“ Sonntag feiern zu müssen. Ein fahler Tag, der sich ein wenig anfühlt wie ein Karsamstag, wahrlich ein HERODES-Sonntag!

Hinter der singularistischen Geschmücktheit des Kosmos liegen die mannigfaltigen Interferenzen eines riesigen Räderwerks.

Nur mit Grausen kann der Autor des technokratischen Vorschlages gedenken, doch in den Jahreslauf einen oder (im Schaltjahr) zwei „Welt-Feiertage“ einzufügen, welche, da vom Rhythmus der Wochentage ausgenommen, bewirken sollen, daß jede Phasenverschiebung zwischen Kalender- und Wochentag „künftig der Vergangenheit angehören“ soll. Welch Mißverständnis menschlichen Bedürfnisses!

Die abnehmende Frequenz in der Aufführungsfolge, — zunächst an drei aufeinander folgenden Tagen, danach drei Aufführungen auf sieben Tage verteilt, — realisiert direkt das „*ite, missa est*“, den vermittelten Übergang aus der festlichen Stimmung zurück in die alltägliche Wirklichkeit, in welche etwas von dem „hellen Schein“ gerettet werden sollte.

Diese Forderung wird verdeutlicht durch die Behandlung der Flöten: Nun, mehrere Tage nach der Wintersonnenwende, werden die Tage wieder merklich länger und die Welt heller. Die aufhellenden *Flöten* des Orchesters können deshalb fortfallen, — ihre Stimme wird von der zunehmend aufhellenden Sonne selbst fortgesetzt. Die Kunst darf schweigen, sobald ihre Stimme von der Lebenswirklichkeit selbst übernommen wurde.

Die menschlichen Bemühungen sind ein Auf und Ab, ein zyklisches Nähern und Entfernen vom Sinn, — durch Interferenz verschleiert liegt dahinter aber eine GERICHTETHEIT, der oftmals kaum sichtbare, aber eindeutig gerichtete Heilswille Gottes.

### 3.8 Die konstante Binnenstruktur der Teile — ein Raster von Gattungen

Eine nächste und überaus glückliche Entscheidung des Komponisten ist wiederum eine *negative* und zutiefst notwendige:

BACH rekurriert nämlich zum Zwecke der inneren Formgebung der „Teile“ des Weihnachtsoratorium *nicht* auf die im Laufe seiner Kantaten-Forschung entwickelte Vielfalt von architektonischen Lösungen, also auf die vielen möglichen Prinzipien, nach denen in einem kantaten-ähnlichen Werk die Folge der Einzel-Sätze organisiert werden kann.

Jeder dieser im Laufe der Jahre herausgearbeiteten Architektur-Typen (Solo-Kantate, Choral-Kantate, Spiegelsymmetrie, Zweiteiligkeit, ...) garantiert „Schönheit durch Logik“ und materialisiert paradigmatisch die komplexen Entfaltungsmöglichkeiten einfacher musikalischer Grundprinzipien. Im Sinne der Anwendung der kompositorische Prinzipien von STEIGERUNG und ZUSAMMENFÜHRUNG auf das Lebenswerk als Ganzes wäre es also durchaus vorstellbar, sechs oder drei dieser Paradigmen in den sechs Teilen des Weihnachtsoratoriums noch einmal meisterhaft vorzuführen, — ähnlich wie es mit den verschiedensten kontrapunktischen Satzformen im „Musikalischen Opfer“ geschieht.

Dies jedoch tut der Komponist aus guten Gründen *nicht*. Vielmehr gilt in weiser Beschränkung die

- *REGEL* 4: Alle Teile folgen ein und derselben Formel der Anordnung der Sätze, welche im Mittelgrund der Ableitung *unverändert* durchgehalten wird.

...modifiziert durch ...

- *REGEL* 5: Diese Formel kann in der Vordergrundgestalt durchaus Abweichungen aufweisen, welche aber möglichst aus *Notwendigkeiten* resultierend aus anderen Bestimmungsschichten abgeleitet werden (s.u. 5.1).

Diese Formel ist der jeweils von einem Kopfsatz des Chores eingeleitete zweifache Ablauf von vier Satztypen, nämlich ...

Chor	<b>CORO</b>			
Solo-Tenor Solisten	<b>Secc.</b>	<b>Acc.</b>	<b>Secc.</b>	<b>Acc.</b>
Chor		<b>Aria</b>	<b>Choral</b>	<b>Aria</b>
				<b>Choral</b>

Auch hier finden wir wieder die ungewöhnliche **Gegen-Bar-Form**, wie schon auf der unmittelbar höheren Ebene der Gliederung des Gesamtwerkes, s.o. 3.5.

Da es eine Folge von satztechnischen *Gattungen* in einen rhythmischen Ablauf bringt, nennen wir es im weiteren Text kurz **Grundschema-G**. Betrachtet man die beigefügte Falttafel, welche eine formalen Gesamtübersicht bietet, aus genügendem Abstand, mit unscharfem Blick, so zeichnet sich dieses Grundmuster deutlich ab.

Das „unveränderte“ Beibehalten des Grundschemas-G in allen sechs Teilen aber bezieht sich selbstverständlich auf die Mittelgrund-Struktur. Im klingenden Vordergrund führt der allemal wirksame STRUKTURKONTRAPUNKT mit den anderen BESTIMMUNGSSCHICHTEN zu durchaus mehr oder weniger abweichenden Erscheinungsformen.

Somit stellen die sechs „Teile“ des Weihnachtsoratoriums gleichsam Meta-Variationen über ein Thema dar, welches ein formales RASTER ist. Nicht zuletzt diese Variationenstruktur gewährleistet den ästhetischen Zusammenhang des Ganzen.



Die *Funktionen* jeder einzelnen dieser vier sich immer wiederholenden Satztypen sind eindeutig gegeneinander abgegrenzt :

1. Das **Secco**-Rezitativ („secco“ = „trocken“ = nicht von Melodieinstrumenten begleitet. Sänger ist der Tenor in der Rolle des Evangelisten, begleitet allein von der basso-continuo-Gruppe) bringt abschnittsweise den Evangelientext in der Fassung LUTHERS. Diese Satzweise ist historisch gesehen eine „normale“ und weit verbreitete, — nicht nur in BACHS Passionen, sondern auch in unzähligen Werken von Vorläufern und Zeitgenossen.

2. Das **Accompagnato**-Rezitativ bringt, wie die Arien, neugedichtete Texte<sup>12</sup>, beinhaltend einen *subjektiven* Kommentar vom Standpunkt der „gläubigen Seele“ aus, - gerichtet an sich selbst oder an die *Abstraktion* der im Evangelium handelnden historischen Gestalt (Aus „Herodes“ wird „Du Falscher ...“). Klanglich ist diese Schicht markiert (a) dadurch, daß ein anderer Sänger als der Tenor singt, und (b) dieser, wie der Name schon sagt, von Instrumenten *begleitet* wird.

Obwohl es sich bei den *Accompagnati* um durchaus kurze Sätze von meist wenigen Takten handelt, welche vom unvorbereiteten Hörer wohl zumeist als unauffällige „Einleitungen“ zu den Arien erlebt werden, ist ihre Schicht für das Werk von herausragender Bedeutung: (1) Nur diese Schicht besteht ausschließlich aus Originalkompositionen (cf. unten Abschnitt 13). (2) Ihre überleitende Funktion muß häufig *modulatorische* Zwecke erfüllen, d.h. von einer Tonart in eine andere wechseln. Deshalb spielen sich in ihnen viele der zentralen harmonischen Ereignisse ab, welche dem Werk Spannung, Zusammenhang und Bedeutung geben.

Die verbindende, hinleitende und modulatorische Funktion realisiert das Prinzip der **GERICHTETHEIT**.

3. Ebenso subjektiv äußert sich die **Aria**, Adressat ist aber zumeist die „eigene Seele“.

Während das *Accompagnato* jedoch *einmal* einen einzigen Gedankengang quasi „argumentativ“ vorstellt, welcher durch die Begleitung quasi ausgedeutet wird, ist die *Aria* „noch eine Stufe abstrakter“, weil hier durch vielfache Wiederholung derselben Textfragmente die rein musikalisch-kontrapunktische Faktur — wiederholungsfrei und variierend ins Unbegrenzte aufblühend und sich beliebig weit entwickelnd — durchaus mehr Semantik trägt als der Text in seiner redundanzhaltigen Präsentation.

Während das *Arioso* somit die „bewußte Programmatik“ der ethischen Konsequenzen aus dem Evangelientext verbalisiert, realisiert die *Arie* eher den psycho-internen Erlebnisvorgang als vorbewußten, und auch keinesfalls so konfliktfreien, wie die Programmatik es gerne hätte. Der Abstraktion hin zum genuin „musikalischen“ Satz entspricht also dialektischerweise eine Inhaltlichkeit, die eigentlich viel „realistischer“ ist.

Die oberste formale Ebene jeder *Arie* folgt dem strengen Schema

$$A-B-A$$

oder

$$A-B-A'$$

also einer unveränderten oder nur leicht veränderten Wiederholung eines ersten Teiles, welche einen deutlich abgehobenen Mittelteil umschließt. Damit exprimiert diese obere Ebene das Prinzip der **RUNDUNG**.

Diese strenge, ja primitive Gliederungsformel ist deshalb auf oberster formaler Ebene notwendig, damit dialektischerweise schon auf der allernächsten Gliederungsebene darunter das Spiel von Motiven, Kontrapunkt, Harmonik und Symbolik um so freier organisch wuchern kann!

<sup>12</sup>Als Textdichter wird allgemein PICANDER vermutet, cf. [Jen97].

Mag diese (meist) wörtliche Wiederholung des A-Teiles in jeder der Arien den unvorbereiteten Hörer zunächst ermüden, ja vom genauen Zuhören der Wiederholung gar abstoßen (jedenfalls meint der Verfasser sich zu erinnern, daß es ihm so erging), so stellt sich mit zunehmender Annäherung an das Werk wohl in jedem Hörer der Effekt ein, daß durch den neuen Kontext des vorangegangenen B-Teiles die Wahrnehmung und auch die vom Komponisten gemeinte Bedeutung der identisch wiederholten Noten (durch die im B-Teil aufgewiesenen neuen motivischen und harmonischen Verknüpfungs- und Beziehbarkeits-Möglichkeiten) zumindest erweitert, wenn nicht gar grundlegend umgedeutet werden, — ein teilweise im doppelten Wortsinn „sensationeller“ Effekt<sup>13</sup>.

In diesen Fällen ist das banale A—B—A-Schema ein praktisch, ja „körperlich“ nachvollziehbares Modell grundlegender menschlicher Reflexions- und Erkenntnisweise.

4. Der **Choral** letztendlich *objektiviert* die religiösen Erfahrungen des Individuums wiederum, indem ...

a) das *Kollektiv*, nicht mehr das Individuum, redet. Die subjektiven Erfahrungen werden eingebracht in die Schnittmenge der Glaubensinhalte der Gemeinde. Damit wird ...

b) die Zeitstruktur des momentanen ergriffenen Durchdenkens ersetzt durch die sowohl historische, als auch für die Ewigkeit geschaffene Struktur der Kirche als quasi objektive Gegebenheit.

Die Choralgesänge repräsentieren, wie auch in den Passionsoratorien, die hier und heute anwesende und zuhörenden Gemeinde, für die der Chor quasi stellvertretend singt.

Im Verhältnis zur **Zeit** liegt also hinter der Vierteilung eine Dreiteilung:

Secco Rezitativ	Evangelium :	historisch, damals	einmalig
Accompagnato & Arie	Meditation :	subjektiv, im Moment	immer wieder aufs Neue
Choral	Gemeindeglauben :	objektiv, ewig	kontinuierlich



Zwar haben einige Autoren ([?]) die Gleichmäßigkeit des Grundschemas-G neben seinen lokalen Abweichungen durchaus erkannt und erwähnt, — wir meine drüber jedoch hinauszugehen, indem wir ersterem grundlegende *materialbildende* Funktion zusprechen müssen, und letztere als strenge Konsequenzen der Interferenz mit parallelen, ebenso gleichmäßigen Grundprinzipien erklären.

Gerade *weil* es Abweichungen vom Grundschemas-G gibt, und weil diese aufs Genaueste disponiert sind und ihrerseits „kompositorisch“ behandelt werden, können

<sup>13</sup>Z.B. kann der A-Teil der D-Dur Arie des Basses in Teil I, „Großer Herr, o starker König“, bei seiner Wiederholung, nach Erklingen des allerschmerzlichsten Klein-Sekund-Knotens

*fis—g—gis | a*

im B-Teil (erzeugt durch den viertaktigen Triller der Solo-Trompete, auf der allerschwächsten (*sic!*) Zeit des Taktes 99), keinesfalls mehr so undialektisch, so ungebrochen aufgefaßt werden, wie es bei seinem ersten Erklingen noch möglich wäre.

wir das Grundschema-G als *thematisch* bezeichnen.

Auf das schönste bestätigt wird die These von der zentralen Bedeutung dieser Vier-Gliederung durch das an das Publikum der Uraufführung verteilte **Textbuch**: Dort sind die Texte der vier Schichten durch unterschiedliche Grade des Zeichensatzes optisch eindeutig klassifiziert, siehe das Faksimile in [Jen97].

Auch BACH meinte wohl damals, daß die Kenntnis dieses vierteiligen Grundschemas und sein bewußter Nachvollzug, zumindest aber die Vier-Schichtigkeit der Gattungen, dem Hörer „gesteigerten Genuß durch ein mehr an Orientierung“ ermöglichen kann und es erleichtert, die formale Grundschwingung des Gesamtwerkes bewußt zu erleben, andererseits die *Abweichungen* von ihm als solche zu erkennen.



### 3.9 Abweichungen in der Vordergrundgestalt

Selbstverständlich („natürlicher-weise“) übersteht das Grundschema-G die Ableitungsprozesse des Mittelgrundes keineswegs unmodifiziert. Das zeigt schon der oberflächlichste Blick auf die Zahlen der Sätze je Teil, die der Formel folgen

$$9 + 14 + 12 + 7 + 11 + 11$$

Die Teile II, III, V und VI, also alle Teile bis auf die Köpfe der beiden Hälften, weisen mehr Sätze auf als das Grundschema-G, Teil IV hingegen zwei Sätze weniger.

Lediglich die Satzzahl von Teil I entspricht Grundschema-G, und tatsächlich wird dieses dort in „expositionellem Verhalten“ auch unmodifiziert im Vordergrund exprimiert, siehe Falttafel.

Zentrale Eigenschaften des Grundschemas-G werden von keiner der Variationen tangiert: Es ist *immer* der Evangelist, der nach dem Einleitungssatz das Wort ergreift; jeder Teil des Weihnachtsoratoriums enthält genau zwei Arien und mindestens zwei Accompagnati und zwei Choräle, am Ende des Notentextes jedes Teiles steht ein Choralsatz etc.

Das Vorhandensein der Abweichungen ist es, welches dem Werk den Charakter des Organischen gibt, und ihre Ableitungen im Mittelgrund sind höchst instruktive Beispiele kompositorischen Denkens, denen das abschließende Kapitel dieses Teiles ausschließlich gewidmet ist. Die Abweichungen werden in erster Linie vermittelt durch die Schicht der Accompagnati, während Arien und Choräle dem Grundschema-G deutlich genauer folgen.

Diese konstituieren also eher den klaren *kristallinen* Charakter des Werkes, während jene den bruchlosen Übergang zum Abbild des *Organischen* in der Wirklichkeit in das Werk tragen.





# Kapitel 4

## Logiken der vokalen Instrumentierung

Um die Logik hinter der Disposition des vokalen Apparates zu analysieren, werden wir nun drei der fünf Schichten des Grundschemas-G so lange einzeln betrachten, wie dies sinnvolle Ergebnisse verspricht, um letztlich die zwischen den Schichten auftretenden Interaktionen in ihrer Notwendigkeit zu verstehen.

Dabei folgen wir der gerade erwähnten Abstufung von kristallin bis organisch, betrachten also zunächst den Evangelien-Text, der ja am starrsten vorbestimmt ist, dann die Arienverteilung, welche einer diskreten Permutationslogik folgt, und zuletzt die *Accompagnati*, welche die flexibelste aller Schichten bilden. Sie sind auch die materiellen Träger der Interaktionen der Schichten, der Aufweichung des Grundschemas-G und des organischen Wachstums<sup>1</sup>.

Tabelle 4.3 zeigt die Übersicht aller vokalen Einsätze geordnet nach Schichten. Diese erscheinen so „flach“ dargestellt als durchaus verwirrend, sind aber in ihrer Ableitung durchaus als regelmäßig verstehbar.

Für alle Schichten gilt (historisch als selbstverständlich vorgegeben), daß sie unter der Mitwirkung des *basso continuo* musiziert werden.

Die Auswahl der weiteren Instrumente ist aber durchaus orientierend-charakteristisch:

- Der Kopfsatz wird immer vom vollen **Orchester** und vom **Chor** musiziert, wobei „volles Orchester“ den immer gleichbleibenden Streicherkörper (Zwei Violinstimmen und Viola) meint, plus der Gesamtheit der für diesen Teil ausgewählten Blasinstrumente.
- Die secco-Rezitative der Evangeliums-Schicht werden vom **Tenor** vorgetragen, begleitet allein vom *basso continuo*.
- *Accompagnati* und Arien werden von wechselnden Kombinationen aus Gesangssolisten und solistischen Instrumenten vorgetragen,

---

<sup>1</sup>Kopfsätze und Choräle werden nicht eigens betrachten, sondern dort, wo sie mit den anderen Schichten interagieren. Die Choral-Schicht muß auch eher der kristallinen Sphäre zugerechnet werden.

- die Choräle wiederum vom Chor und dem „vollen Orchester“.

Diese vier Schichten haben jeweils typische „Normalformen“ von formaler und satztechnischer Faktur, — in jeder der Schichten lassen sich aber auch charakteristische *Abweichungen* von dieser auffinden :

- Die Evangeliums-Schicht weist turba-Chöre und Soliquenten-Stellen auf.
- Es gibt drei Accompagnato-Rezitative, die einen Choral integrieren.
- Bei den Arien gibt es drei Sonderformen: Duett, Echo-Arie und Terzett.
- Die Choräle sind teils schlicht vierstimmig gesetzt, teilweise als „Choralvariation“ mit ausgeprägten instrumentalen Zwischenspielen oder gar Kontrapunkten.

Gundlegend bilden die Chorsätze mit Kopfsätzen und Chorälen sowie die Solistsätze mit Accompagnati und Arien zwei Schichten, die in sich jeweils dual behandelt werden:

- In den eröffnenden Kopfsätzen dominiert das Orchester: Es allein eröffnet den Satz und exponiert das thematische Material, während der Chor noch schweigt. Dieser wird später erst „eingebettet“.
- In den Chorälen singt der (zumeist) Chor, und die Orchesterinstrumente begleiten und stützen lediglich.

Jeder einzelne Teil, der mit einem orchesterdominierten Satz beginnt und mit einem Choral endet, vollzieht somit einen Prozeß vom Klang zum Wort, einen Prozeß der *Bewußtwerdung*, — vom Vor-Bewußten über die persönliche Reflexion in den Accompagnati und Arien bis hin letztlich zur gesellschaftlichen Formierung.

Diese Gegenüberstellung von Instrumentation und Satztechnik ist aber durchaus historisches Gemeingut und auch andernorts anzutreffen.

Folgende Gegenüberstellung jedoch ist eine bewußte kompositorische Setzung BACHS und für die Architektur des Weihnachtsoratoriums charakteristisch, in dem nämlich Arien und Accompagnati „dual“ behandelt werden :

- Die Anzahl der Arien ist auf  $6 * 2$  (je zwei pro Teil) begrenzt, welche zunächst *gleichmäßig* auf alle vier Solisten aufgeteilt werden.  
Vier(4) zusätzliche Beteiligungen von Solo-Sängern kommen hinzu, indem drei Arien von mehr als einem Sänger musiziert werden. Nicht jedoch gibt es zusätzliche, eingeschobene Sätze vom Arientyp.  
Die Folge der Besetzungen der Arien zeigt ein Höchstmaß an *Regelmäßigkeit*, sowohl im Sinne eines Ablaufenden RASTERS als auch im Sinne steigender GERICHTETHEIT.
- Die Accomagnati werden höchst *unregelmäßig* auf die Stimmen verteilt und sind allemal *einstimmig*.  
Zusätzliche Einsätze (wenn man von 12 „normal geplanten“ Accompagnati ausgeht) kommen hinzu, in dem zusätzliche Sätze eingefügt werden. Nicht jedoch gibt es vokal mehrstimmige Sätze unter den Accompagnati.

Die Position der Accompagnati in der Folge aller Sätze zeigt ein hohes Maß an *Flexibilität* und *Abwechslung*, — die entsprechenden *REGELn* sind relativ tief im Mittelgrund verborgen.

Beschäftigen wir uns nun — der Reihe nach — mit der Logik der vokalen Besetzungen von Evangelientext, Arien und Accompagnati.

## 4.1 Die Instrumentierung des Evangelientextes

Die grundlegende Schicht ist der zu vertonende Evangelientext. Abgesehen von der charakteristischen *Umverteilung* (s.o. 3.5) ist dieser damit selbstverständlich damit zentral *strukturgenerierend* (s.a.u. 4.2).

Die herkömmlichen Regeln, wie z.B. in BACHs Passionen durchgängig angewandt, besagen, daß der Evangelientext von einem vortragenden Sänger (hier Tenor) durchgängig dargebracht wird. *Wörtliche Rede* hingegen wird „mit verteilten Rollen“ von anderen Sängern vorgetragen: Die von *Einzel*personen wird von anderen Solisten, sog. „Soliquenten“ („*solo loqui*“), die von *Menschen*gruppen oder gar „-massen“ in sog. **turba**-Chören vertont. („turba“ deshalb, weil diese oft turbinös durcheinanderwirbeln.)

So verfährt in fast allen Fällen auch BACH, wie die Tabellen 4.1 und 4.2 zeigen, in denen die linke Spalte den Evangelientext und die rechte Spalte die „verteilten Rollentexte“ enthält :

- Die Rede des ENGELS aus LK 2,10+11 übernimmt das Sopran-Solo im Accompagnato-Rez. in II/ # 13.
- Die Himmlischen Heerscharen, die zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte das *GLORIA* anstimmen (LK 2,14), finden sich im turba-Chor II/ # 21, der drittletzten Nummer des II. Teils.
- In der dritten Nummer des dritten Teils (III/ # 26) übernimmt der Chor in einem turba-Satz den Text der *Hirten* „Lasset uns nun gehen...“ aus LK 2,15.
- Die dritte Nummer des fünften Teils (V/ # 45) ist die Rede der Weisen. Diese besteht aus zwei Sätzen („Wo ist der neugeborenen ...“ und „Wir haben seinen Stern gesehen ...“) Diese werden in zwei Chorsätzen vertont, eingeschaltet ist ein Accompagnato Alt-Rezitativ, welches auch hier die Stimme des heutigen Glaubens („Such ihn in meiner Brust...“) repräsentiert.
- Im ersten Evangelien-Rezitativ des letzten Teiles (VI/ # 55) singt der Baß die Rolle des HERODES.

Insgesamt haben wir also *fünf* nicht vom Tenor vorgetragene Evangelienstellen:

I (Lk 2, 1+3-7)

# 2 <sup>1</sup>Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde, <sup>3</sup>und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. <sup>4</sup>So machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth in das jüdische Land, <sup>5</sup>auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger. <sup>6</sup>Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte.

# 6 <sup>7</sup>Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.

II (Lk 2, 8-14)

# 11 <sup>8</sup>Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. <sup>9</sup>Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herren leuchtete um sie, und sie fürchten sich sehr.

# 13 <sup>10</sup>Und der Engel sprach zu ihnen:  
Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige Euch große Freude, die allem Volke widerfahren wird. <sup>11</sup>Denn Euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

# 16 <sup>12</sup>Und das habt zum Zeichen: „Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.“

# 20 <sup>13</sup>Und alsbald war bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:

# 21 <sup>14</sup>Ehre sei Gott in der Höhe, und den Menschen ein Wohlgefallen.

III (Lk 2, 15-20)

# 25 <sup>15</sup>Und da die Engel gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:

# 26 Lasset uns nun gehen gen Betlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.

# 30 <sup>16</sup>Und sie kamen eilend und funden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kindlein in der Krippe liegen. <sup>17</sup>Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind gesaget war. <sup>18</sup>Und alle, für die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten. <sup>19</sup>Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.

# 34 <sup>20</sup>Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um alles, das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesaget war (:)

## IV (Lk 2, 21)

# 37 <sup>21</sup>Und da acht Tage um waren, daß das Kind beschnitten würde, da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.

## V (Mt 2, 1–6)

# 44 <sup>1</sup>Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande, zur Zeit des Königs Herodis, siehe, da kommen die Weisen vom Morgenlande her gen Jerusalem und sprachen:

<sup>2</sup>Wo ist der neugeborene König der Juden?  
Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind kommen, ihn anzubeten.

# 48 <sup>3</sup>Da das der König Herodes hörte, **erschrak er** und mit ihm das ganze Jerusalem.

# 50 <sup>4</sup>Und ließ versammeln alle Hohepriester und Schriftgelehrten unter dem Volk und erforschte von ihnen, wo Christus sollte geboren werden. <sup>5</sup>Und sie sagten ihm:

„Zu Bethlehem, im jüdischen Lande; denn also stehet geschrieben durch den Propheten:

6, cf. MICHA 5,1 **‘Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mitnichten die kleinst unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.’** “

## VI (Mt 2, 7–12)

# 55 <sup>7</sup>Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernet mit Fleiß von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre. <sup>8</sup>Und weiset sie gen Bethlehem und sprach:

Zieheth hin und forschet fleißig nach dem Kinde, und wenn ihrs findet, sagt mirs wieder, daß ich auch komme und es anbete.

# 58 <sup>9</sup>Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie im Morgenland gesehen hatten, ging für ihnen hin, bis daß er kam unstund oben über, da das Kindlein war. <sup>10</sup>Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreuet <sup>11</sup>und gingen in das Haus und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und täten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.

# 60 <sup>12</sup>Und Gott befahl ihnen im Traum, daß sie nicht sollten wieder zu Herodes lenken, und zogen durch einen ander Weg wieder in ihr Land.

Tabelle 4.2: Verteilung der Evangelientexte, Teil IV bis VI

Kopfsatz:	Chor		—		Chor		Chor		Chor		Chor	
Evang.:	Ev	Ev		Ev	Ev	Ev	trb	Ev	Ev	Ev	Ev	Ev
				S							T	B
Accomp.:	A			B	B	b		B	B			S
		B						B	B			T
		sop						sop	sop			B
Arie:	A			T		A		S		A		S
		B							T			T
Choral:	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr	Chr

Tabelle 4.3: Übersicht *aller* Vokalsätze

I	II	III	IV	V	VI
	# 13	# 21	# 26	# 45	# 55
	der Engel	Heer- scharen	Hirten	Weise	Herodes
	S	Chor	Chor	Chor [A]	Chor B

Den Rahmen bilden die einzigen Soliquenten-Soli, und dies in maximaler Kontraststellung: Die englische Verkündigung, die „große Freude“, welche das zentrale Thema des ganzen Werkes ist, steht gegen die Stimme eines Massenmörders, welche die Verlogenheit weltlicher Macht aufs anschaulichste vor Ohren führt.



Die Vertonung der englischen Verkündigung ist von geradezu schmerzhaft blendender Wirkung: Der *allererste* Einsatz einer neu hinzutretenden Stimmfarbe ist auch die *einzig* Stelle, an welcher der Evangelientext statt im *secco* im **Accompagnato**-Rezitativ erklingt, – die Streicher stellen „wörtlich“ das himmlische Licht dar, welches die Rede der Engel „begleitet“.

In der Matthäus-Passion wird die Soliquenten-Rolle des Jesus Christus von einem Baß gesungen, also einer tiefen Stimme, welche stets von hohem Streicherglanz begleitet wird. So manifestiert sich die Dialektik zwischen menschlicher Erscheinung und göttlicher Substanz.

Ganz im Gegensatz das Solo des Engels im Weihnachtsoratorium: Zu der hohen Stimme treten hohe Streicher, wobei der Sopran schon im zweiten Takt seinen Spitzenton a<sup>2</sup> berührt („ich verkündige Euch *gro*-ße Freude“).

Hier also soll offensichtlich keinerlei Widerspruch, keinerlei Dialektik auftreten dürfen, — eine mit sich selbst übereinstimmende Situation, welche in der menschlichen Realität niemals erreichbar sein kann, und die auch im Weihnachtsoratorium eine einmalige SINGULARITÄT bleiben wird.



Die Sopran-Stimme selbst wird somit ihrerseits stärkst möglich betont: Ihr allererster Einsatz singt den Evangelientext, und — im Ggs. zum Tenor, welcher lediglich den menschlichen Evangelisten repräsentiert — verkörpert sogar einen himmlischen Bewohner<sup>2</sup>.

Somit ist die Sopran-Stimme ein für allemal mit *Semantik* beladen, welche sich im Verlaufe der Instrumentationslogik noch auswirken wird (s.u. 4.3).

<sup>2</sup>Die exzeptionelle Wirkung dieser Stelle könnte durchaus Einflüsse auf das exzeptionelle Sopran-Solo „Komm, hebe dich zu höhern Sphären“ am Ende von MAHLERS achter Sinfonie gehabt haben.

Dennoch geschieht dieser blendende Einsatz nicht ganz unvorbereitet:

Der ebenfalls zentrale Satz I/# 7 (s. auch die abschließende Wertung in Abschnitt 15.1) kombiniert ein Rezitativ des Basses „Wer will die Liebe recht erhöh'n“ mit der einstimmig vorgetragenen Choralmelodie „Er ist auf Erden kommen arm“, gesungen nur von den Sopran-Stimmen des Chores<sup>3</sup>.

Die hohe, klare Sopran-Solo Stelle wirkt nun nach dieser durch ungewöhnlich tiefe Lage und durch die chorische Besetzung abgedunkelten Sopran-Melodie, als ob ein zunächst verborgenes Faktum durch die Stimme des Himmels selbst zur Klarheit der Erkenntnis emporgehoben wird, — ein schönes Beispiel deutlich nachweisbaren TRANSMUSIKALISCHENGEHALTES.

Der Solo-Sopran verkörpert im Gesamtwerk nicht den menschlichen Glauben, — verstrickt in Widersprüche und im Kampf mit Widersachern wird dieser vom Alt verkörpert, — sondern den *objektiven* Aspekt des Glaubens, das Ge-glaubte, die Heilsgewißheit.

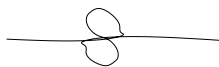


Die Abweichung, daß II/# 13 den Evangelientext im *Accompagnato* bringt, wird übrigens in der Gesamtarchitektur peinlich genau dem Prinzip des AUSWIEGENS folgend ausgeglichen durch das kurze, reichlich lakonische Rezitativ II/# 22, welches, eigentlich der reflexiven Schicht angehörig, *secco* statt **Accompagnato** gebracht wird! Wäre nicht diese architektonische Funktion, so wäre man — zumal es auch modulatorisch nichts beiträgt — als Aufführungsleiter fast versucht es wegzulassen, da es doch etwas komisch anmutet, den versammelten Himmlischen Heerscharen, die es ja eigentlich viel besser wissen müßten, zuzurufen „So recht, Ihr Engel, jauchzt und singt“ ...

Allerdings erscheint dieser Text im Kontext, daß nämlich gerade das *GLORIA* erklang, in dessen Schlußtönen deutlich die Tonfolge

B A C H

auftaucht, doch von durchaus programmatischer Bedeutung. Mehr dazu unten bei der Betrachtung der SINGULARITÄTEN in Kapitel 7 und 14).



Der Chor der Weisen, der „guten weltlichen Macht“ auf der Suche nach der Wahrheit („Wo ist der neugeborene König der Juden? / Wir haben seinen Stern gesehen...“), wird unterbrochen und kommentiert durch den Alt („Such ihn in meiner Brust!“), welcher durchweg im ganzen Werk die Stimme der *heutigen* Verkündigung ist. Dadurch erreicht BACH nicht nur einen weiteren werkumspannenden Bezug im Sinne des AUSWIEGENS ( nämlich Sopran vs. Alt = historisch vs. heutig), sondern auch, daß den fünf Textstellen sechs (!) Sätze entsprechen<sup>4</sup>, und zwar in schönster AUSWIEGUNG drei(3) je Werkhälfte, aber in SCHIEFSYMMETRIE.

<sup>3</sup> Obige und alle folgende Argumentation geht davon aus, daß diese Stelle *chorisch* vorgetragen wird, so auch [Jen97], — mehr dazu siehe unten in 7.3.6.

<sup>4</sup>Die rein nominelle Zählung der Sätze in der Partitur gibt das allerdings nicht wieder, cf. 5.1.



## 4.2 Einst und Jetzt aufeinandergefaltet (I)

Semantisch bedeutend sind nun die Stellen, an denen der Komponist gerade nicht diesen konventionellen Regeln der Rollenverteilung folgt:

Die Fortsetzung nämlich der Engelsrede nach den reflektierenden Einschüben von *Accompagnato* („Was Gott dem Abraham verheißen“) und Arie („Frohe Hirten, eilt ach eilet“) in Satz # 16 (Lk 2,12 , „und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind . . .“) wird, obwohl immer noch Rede des Engels, nicht auch vom Soliquenten-Sopran im *Accompagnato*, sondern vom Evangelisten-Tenor im *secco* gesungen.

Der Grund dieser (negativen!) Maßnahme ist einleuchtend, die Konsequenzen aber weitreichend:

Die Einmaligkeit des Verkündigungsereignisses sollte keinesfalls durch ein zweites Auftreten des Engels abgeschwächt werden, zumal der Inhalt dieses einfachen Satzes (im damaligen Redekontext) lediglich eine „technische Wegbeschreibung“ ist, – das Skandalon der niedrigen Unterbringung ist ja im Teil I ausführlich behandelt worden.

Vom Evangelisten aber vorgetragen verschiebt sich die Funktion der Rede, – nicht mehr die Hirten aus dem Mund des Engels, sondern der Gemeinde aus dem Mund des Evangelisten wird gesagt „*Ihr werdet* finden das Kindlein . . . in einer Krippe liegen.“



Ein STRUKTURECHO dieses Effektes, und zwar im Sinne einer AUSWIEGENDEN Komplementarität, besteht in der möglichen Wahrnehmung des Überganges von # 34 (Evangelist: „Und die Hirten kehrten wieder um. . .“) zum Choral # 35 „Seid froh dieweil, . . .“ in Teil III. Der Autor jedenfalls war bisher immer überzeugt, an diesem Übergang einen *Doppelpunkt* zu hören:

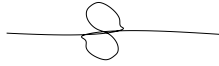
„wie denn zu ihnen gesaget war : Seid froh dieweil, daß *euer* Heil ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren.“ Der Choral richtet sich ja unzweifelhafterweise direkt an die damaligen Zeitgenossen, also auch an uns heutige Hörer, — der Evangelientext *sollte* als eine solche Ansprache empfunden werden.

Durch diesen „gefühlten Doppelpunkt“ werden „wir Hörer“ mit „den Hirten“ zur Deckung gebracht, und damit das Heilsgeschehen in die Zeitlosigkeit gehoben.



Durchaus als „meta-musikalische Komik“ oder „architektonische Ironie“ läßt sich wahrnehmen der Anfang des Evangeliumstextes des Teiles IV: Dieser Teil ist herausgehobene Ausnahme (s.u. 5.1), als er nur ein einziges Evangelisten-*secco*-Rezitativ aufweist. Dieses beginnt mit den Worten „... und da acht Tage umwaren, daß das Kind beschnitten würde . . .“.

Und tatsächlich, — dieser Teil spielt am Fest der Beschneidung Christi, am Neujahrstag, und seit dem Erklängen des „Jauchzet, Frohlocket“ des Eingangschores (Teil I, # 1) und dem „... sie gebar ihren ersten Sohn“ (Teil I, # 6) ist auch in der Aufführungs-Zeit genau eine Woche vergangen ; -)



Ähnliches und noch Weiterreichendes geschieht in Teil V im Evangelien-Rezitativ # 50 mit MT 2, 5+6 :

Der Evangelientext beinhaltet eine zweistufige Zitierung, die spezielle kompositorische Behandlung verlangt. Es heißt (vgl. Tabelle 4.2):

«(Herodes) ließ versammeln alle ... Schriftgelehrten ... und erforschte von ihnen, wo Christus sollte geboren werden. Und sie sagten ihm: „Zu Bethlehem, .. denn also stehet geschrieben durch den Propheten: **’Und du Bethlehem ... ’** “ ».

Die Schriftgelehrten antworten also in wörtlicher Rede dem Herodes, und zitieren in ihrem zweiten Satz die schriftliche Rede eines Propheten (MICHA 5).

BACHS untrügliches formales Gefühl vertont diese doppelte indirekte Rede *ohne* zusätzliches Personal, schlicht und ergreifend durchgängig vom Evangelisten allein vorgetragen. Der Tenor-Evangelist wird somit gleichsam zu *seinem eigenen Soliquenten*.

Diese (negative!) Lösung ist aus verschiedenen Gründen so überzeugend:

0-

Zunächst einmal scheint — rein „technisch“ gesehen — kaum eine andere Lösung möglich: Die direkte Rede erster Ordnung ist die der „Weisen und Schriftgelehrten unter dem Volk“, — eine Gestalt im *Plural*, die nach dem konventionellen Schema einen Chorsatz erforderte. Aus diesem Chor wiederum käme die direkte Rede im Singular, des Propheten MICHA, — eine Solostimme heischend.

Auch ein konventionelles und oft erprobtes Standardverfahren hat also seine IMMAMENTE WIDERSPRÜCHLICHKEIT. Sobald diese durchbricht werden kompositorische Maßnahmen und Entscheidungen erforderlich. Diese aber sind (dankeswerterweise) meist auch aus dem Verfahren selbst natürlich ableitbar, z.B. durch Negation oder Modifikation.

Außerdem ist die wörtliche Rede erster Ordnung („sie aber sagten ihm. . . denn also stehet geschrieben. . .“) bezüglich der von zweiter Ordnung, dem eigentlichen Prophetenwort, nur deren Einleitung und Vorbereitung und im Vergleich inhaltlich bei weitem unwichtiger. Ihre Betonung durch ein Solo oder gar einen turba-Chor würde eine angemessene Heraushebung der zentralen Prophezeiung — wenn überhaupt — auch nur durch ein dialektisches Verfahren ermöglicht haben, z.B. mittels einer negativen Hervorhebung durch die Rückkehr zum Evangelisten-Sänger.

1–

Durch die Besetzung mit dem Evangelisten-Tenor ist die Pluralität der „Weisen und Schriftgelehrten“ als eine gesellschaftlich agierende *Einheit* interpretiert, dazu noch mit ähnlicher Autorität redend wie der Evangelist selbst (nämlich vom selben Sänger vorgetragen). So mögen „die Jüden“ dem naiven Geschichtsverständnis erscheinen, gleich wie „die Politik“ oder „die Verwaltung“ dem von einer Entscheidung Betroffenen.

Für unser heutiges Erleben aber wohl am bedeutendsten ist folgendes:

2–

Der „funktionale Aspekt des Redekontextes“ verschiebt sich schlagartig und gewaltsam, sobald der Sänger des Evangelisten die „Schriftgelehrten“ darstellt, um auf anderer Ebene wieder zur Deckung zu kommen, sobald die Prophetenworte erklingen:

Der Solist ist für den Zuhörer (die Gemeinde) ja der, welcher *hic et nunc* die überlieferten Worte aus dem Heiligen Buch (hier: NT), wie jeden Sonntag üblich, vorträgt.

Singt er nun die (zitierten) Prophetenworte, so ist die Situation, als hätte er in dem Folianten, aus dem er liest, einfach einige hundert Seiten zurückgeschlagen, — gleichzeitig in der Situation der doppelten direkten Rede stehend, erfüllt der Tenor-Solist auf neue Art seine alte Rolle, (den/einen) Schrifttext unkommentiert vorzutragen. Der Autorschaft des Textes allerdings vollzieht einen Zeit-Sprung von Hunderten von Jahren, ohne daß ein Bruch in der Besetzung auftritt.

Der gottesdienstliche Gebrauch von AT- und NT-Lesung, wie sie den Zeitgenossen BACHS höchst vertraut war, wird somit *in* das kompositorische Werk integriert, — die Kontinuität von Altem und Neuem Bund ist die theologisch zugrundeliegende Aussage.

Diese wird hier durch ein negatives Verfahren (Verzicht auf andere Gesangsstimmen) realisiert, – ein Gegenstück zu der von den Redakteuren des Matthäus-Evangeliums angewandten Technik, das Zitat des „lama asabtani“ durch die Originalsprache (positiv) herauszuheben.

3 –

Nachdem also die herkömmlichen (äußerlichen) Stilmittel der Hervorhebung von wörtlicher Rede an dieser Stelle *nicht* angewandt werden, bleiben nur die *internen* Gestaltungsmöglichkeiten, also Melodik, Harmonik und Satztechnik, welche von Bach hier auch nachdrücklich eingesetzt werden, um die Prophetenworte entsprechend einzukleiden:

Das *Accompagnato*-Rezitativ unmittelbar vorher (# 49], Alt, „Warum wollt ihr erschrecken?“) beginnt mit einem der **tonartlichen Höhepunkte** des Gesamtwerkes<sup>5</sup>, cis-moll, und steigt dann systematisch wieder ab, zurück nach E-Dur, der Dominanten des Teiles V, mittels der Folge

cis H<sub>3</sub> H<sub>3</sub><sup>7</sup> E A H<sub>7</sub> E

<sup>5</sup>Mehr dazu siehe unten in 9.

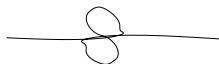
Der Anfang von  $\boxed{\# 50}$  setzt diese abwärtsmodulierende Tendenz fort, indem sukzessive die Septimen zu den Durklängen eingeführt werden:

Und ließ versammeln alle Hohepriester ... unter dem Volk...

E...	$E^7$	A
... wo Christus sollte geboren werden. Und sie sagten ihm: Zu		
A	$(G_3 \approx A^7) A_3^7$	D (= <b>Tonika</b> des Gesamtwerkes, <i>Futur</i> $\subset$ <i>ZEIT!</i> / <i>Tatsache!</i> )

Bethlehem, im jüdischen Lande, denn *also* steht geschrieben durch den Propheten<sup>6</sup>

$(C_3 \approx D_9^4)$	$D_3^7$	$D_3^7$ <small><math>9b</math> <math>9b</math></small>	$H_3^7$	$\boxed{e}$
	$\approx a_{6\#}$	$H_5^7$	$H_3^7$ <small><math>8</math></small>	



Mit dem Text „Propheten“ wird nun in allerhöchster Emphase mit dem thematisch aufgeladenen e-moll ein tonartlicher **Tiefpunkt** des Werkes erreicht. Melodieton ist das **hohe**  $g^7$ , — damit entspricht diese Stelle hinreichend exakt dem „sie gebar ihren ersten *Sohn*“ aus Teil I.

Und nun, ein einziges Mal im ganzen Werk, (abgesehen von den kurzen Sechzehnteleinwürfen in Teil II,  $\boxed{\# 11}$  auf den Text „und die Klarheit des Herren leuchtet um sie“!), gerät die *basso-continuo* Stimme unvermittelt *in Bewegung*: Mit ernstwürdig schreitenden Achteln und mit deutlich durch *motivische* Arbeit definierten Zusammenhängen scheint der Orchester-Baß hier *reden* zu wollen. Was aber will er uns sagen?

Durch diese allereinfachste rhythmische Maßnahme wird der Satz plötzlich „arioso“, — der Tenor-Sänger singt hier scheinbar nicht mehr *secco*, sondern *Accompagnato*: Der basso continuo, der tatsächlich immer schon vorhanden war, wird plötzlich zur Gegen-Stimme, es erklingt ein „Bicinium“, d.h. ein kunstvoller zweistimmiger Satz, und der Tenor singt (ohne zusätzliche Instrumente, aber dennoch plötzlich „begleitet“) ein das formale Raster durchbrechendes „Accompagnato“ in der Rolle des Evangelisten<sup>8</sup>.

Wenige der *secco*- (Evangelien-)Rezitativ-Sätze enden mit einem Ganzschluß. Das Prophetenwort weist nicht nur eine vollständige Kadenz (mit Subdominate, Dominaten und Tonika) am Ende des Gesangsteiles auf, sondern darüberhinhaus ein zweitaktiges *Nachspiel*, in welchem zum einzigen Mal der Instrumental-Baß der *basso-continuo*-Schicht einen *Solo*-Auftritt hat, und die vollständige Kadenzformel bekräftigend nochmals wiederholt. Diese, nun alleinstehend, wird von einer bloßen Begleitfloskel zu wichtiger Botschaft aufgewertet.

Der Inhalt dieser Botschaft bleibt geheimnisvoll, — dem Autor (und, seiner Kenntnis nach, der Literatur) jedenfalls ist eine vollständige Dekodierung der Baß-Linie

<sup>6</sup>Der Pro-phet sprengt wiederum die rechte Grenze unseres Druckbildes.

<sup>7</sup>Dies ist ein *quasi-Hoch-Ton!*

<sup>8</sup>Dies und das „normale“, frei-textliche *Accompagnato* in Teil VI aus der *Accompagnato*-Schicht sind die einzigen beiden derartigen Sätze für den Tenor-Sänger!

und ihrer motivischen Logik noch nicht gelungen. Die Aura dieser Takte aber ist die Strenge, — als wären mancherlei zahlensymbolischen und zitierenden Randbedingungen in komplexer Ableitung hier verflochten worden.

Allemaal aber ist die Satzform des Biciniums *historisierend*, — BACH zitiert hier die zu seiner Zeit schon „archaische“ strenge kontrapunktische Theorie und Praxis als Metapher für großen historischen Abstand, Verpflichtetheit und Autorität.

Der Baßverlauf beider Kadenzen bringt allerdeutlichst die **Kreuz-Figur**, und beide schließen in h-moll. Diese Tonart, die *Parallel*-Tonart der Haupttonart des Gesamtwerkes, steht für die Negation des siegreichen D-Dur der Arie „Großer Gott und starker König“ und des Schlußchorales.



---

### *Methodologische Zwischenbemerkung* : **Ökonomie und Ästhetik**

Hier sei nun zwischenbemerkt, daß die natürliche „Faulheit“ des Menschen (wohlwollender formuliert: seine kulturstiftende Bequemlichkeit und die resultierende Tendenz zur Ökonomie), sich mit den besten Konsequenzen zugunsten ästhetischer Geschlossenheit auswirkt:

Ein Komponist wünscht nämlich *nicht*, Entscheidungen zu treffen.

Vielmehr besteht der Reiz der Tätigkeit im Gegenteil darin, nachdem die mindest notwendigen Entscheidungen getroffen worden sind, deren *Konsequenzen* durch das Auskomponieren des Notentextes „um diese Klippen herum“ möglichst rein und klar zu ziehen und die sich darin materialisierende Zwangsläufigkeit der musikalischen Logik lustvoll zu empfinden.

Also wird alles, was irgendwie als STRUKTURGENERATOR dienen kann, dankbar als solches ausgenutzt. In unserem Fall bedeutet das, daß die durchgehende Schicht des Evangelientextes „angezapft“ wird, um aus Wortlaut und Semantik der in der Zeit verteilten Sätze möglichst viele Einzelentscheidungen für alle anderen Bestimmungsschichten des Werkes abzuleiten .

Diese Ableitungen gehen in erster Linie hinein in die Schicht der harmonischen Disposition (s.u. 9) und in die textuelle Schicht der freien Dichtungen, welche den Bibeltext ja reflektieren sollen, und bewirken die organische Entwicklung des Werkes, z.B. in Hinblick auf die Abfolge der Besetzungen.

	Satz	Textanfang	Tonart Instr.	S A T B
I	.1 # 4	Bereite dich, Zion	a Vl + Ob d'am	A
	.2 # 8	Großer Gott, o starker König	D Solo-Trpt + Streicher	B
II	.1 # 15	Frohe Hirten, eilt ach eilet	e Solo-Fl	T
	.2 # 19	Schlafe, mein Liebster	G <i>tutti</i>	A
III	.1 # 29	Herr, dein Mitleid	A 2 Ob d'am	S B
	.2 # 31	Schließe, o Seele	h Solo-Vl	A
IV	.1 # 39	Flößt, mein Heiland	C Solo-Ob	S+S
	.2 # 41	Ich will nur Dir zu Ehren FUGE	d <i>tutti</i> Str	T
V	.1 # 47	Erleucht auch meine finstre Sinnen	fis Solo-Ob d'am	B
	.2 # 51	Ach wann wird die Zeit erscheinen	h Solo-Vl	S A T
VI	.1 # 57	Nur ein Wink	A Str (+Ob d'am)	S
	.2 # 62	Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken	h 2 Ob d'am	T

Tabelle 4.4: Übersicht der Arien der sechs Teile

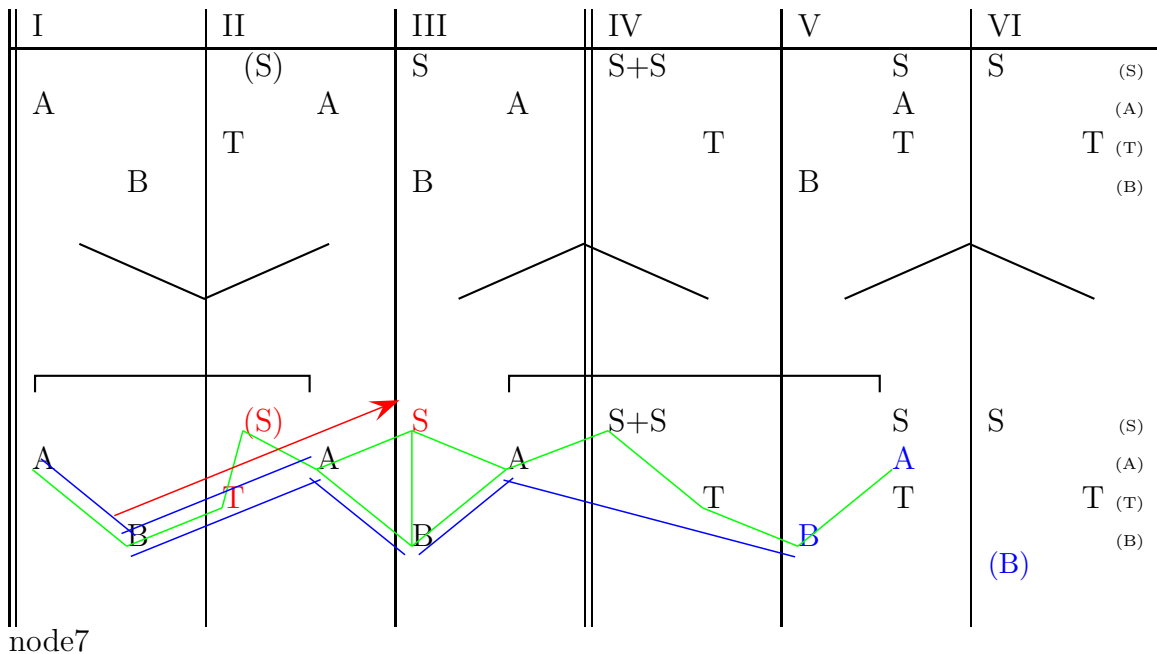


Abbildung 4.1: Besetzung der Arien im Kontext der Singularitäten

## 4.3 Die Disposition der Besetzungen der Arien

### 4.3.1 Oberste Ebene

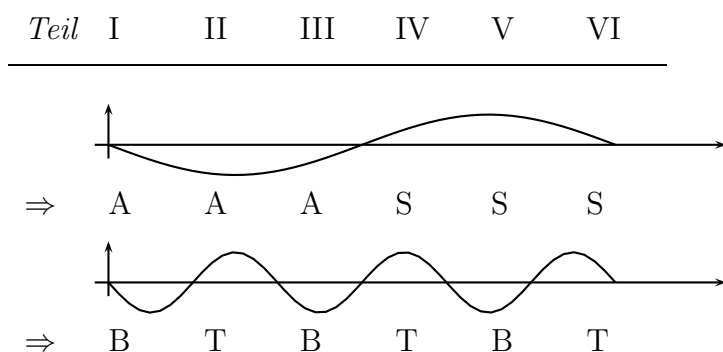
Die Besetzungsfolge der Arien, wie angedeutet in Abbildung ist ein anschauliches Beispiel, in welchem die wichtigsten strukturgenerierenden Grundverfahren (s.o. 1.5.4) RASTER, RUNDUNG und GERICHTETHEIT zusammenwirken, — dazu noch die extra-musikalische Materialgenerierung durch den (im Rahmen unseres Ableitungsmodelles) „bereits“ instrumentierten Evangelientext.

Die Ergebnisse unserer Interpretation sind dargestellt in Abbildung4.1. Der Leser möge sich nicht von der Fülle der bunten Linien erschrecken lassen, — im folgenden wird versucht, die entstehende Endstruktur aus einfachsten Prinzipien Schritt für Schritt und nach Notwendigkeit abzuleiten.

Am Beginn dieses Ableitungsprozesses steht einiges bereits fest, vieles muß allerdings noch definiert und entschieden werden:

- Als *FOLGE* aus dem Grundschema-G gilt: Jeder Teil soll zwei Arien enthalten.
- Neueingeführt wird *REGEL 6* : Von diesen beiden Arien je Teil soll jeweils eine von einer Knabenstimme, ie. S oder A, (in häufigster heutiger Praxis, und auch im folgenden Text: „Frauenstimme“) und von einer Männerstimme, also T oder B, vorgetragen werden.
- ( Jeder Teil soll ebenso je eine Arie in Dur und eine in moll enthalten, — aber )  
 davon später mehr . . . , s.u. 9.
- *REGEL 7* : Alle vier(4) somit möglichen Kombinationen von Arienbesetzung je Teil sollen in mindesten einem Teil auch vorkommen.

Zunächst kann man durchaus ein zugrundeliegendes höchst einfaches RASTER erkennen, das aus zwei überlagerten SCHWINGUNGEN im Verhältnis 3:1 besteht:



Man beachte, daß die inneren und äußeren Frequenzen der beiden Stimmgruppen *vertauscht* sind: die höheren Stimmen wechseln langsamer. Dieses Raster nennen wir im folgenden „Arien-Besetzungs-Grundschema“, kurz „AB-Grundschema“.

Dadurch wird (a) obige Forderung nach allen Kobinationsmöglichkeiten „automatisch garantiert“, und (b) das RASTER-ähnliche Verhalten als Normalfall exponiert

Im ggs. zur oben erwähnten Verdunkelung durch den Wegfall der Flöten realisieren die Gesangssolisten also einen Prozess der Aufhellung.

Wie in der Instrumentation und der Harmonik (s.u. 9) spiegelt sich der Beginn des neuen Jahres in der Aufführungszeit wieder in einer **Rückung**: Der „HAMMING-Abstand“ — die Anzahl der Eigenschaften zweier zeitlich aneinanderstoßender Objekte, die nicht gemeinsam sind — ist einzig zwischen den Teilen III und IV größer als eins(1).

Der Vorteil des AB-Grundschemas ist, daß einmal der B, dann der T auf „schwerer“ Zeit stehen. Sein „immanenter Widerspruch“ ist der, daß im Ggs. zur Forderung des *varietas delectat* zwei Wiederholungen drohen: Teil III wiederholt die bereits aus Teil I bekannte Besetzung, Teil VI die des Teiles IV).

Dieser IMMANENTE WIDERSPRUCH hat für die weiteren Entscheidungen der Solo-Besetzungen unmittelbare Konsequenzen.



Wir haben also festgelegt, welche Solisten (zunächst einmal!) in welchen Teilen überhaupt eine Arie singen. Nicht jedoch ist festgelegt, in welcher der beiden möglichen Reihenfolgen dies jedesmal geschieht.

Jede mögliche konkrete Ausarbeitung unter diesen gesetzten Randbedingungen ist ein Problem der *mathematischen Kombinatorik*, — und es ist angesichts BACHS Bildungsgeschichte und Interessenlage durchaus wahrscheinlich, daß ihm diese Tatsache, entsprechend dem Stand des damaligen Wissens, als solche bewußt war.

Das u.E. *einfachste* Erklärungsmodell der von BACH gewählten Reihenfolge beruht auf zwei Abstraktionsschritten:

- Betrachtet wird die Abfolge der reinen *Oktavregister* der jeweils beteiligten Sänger, also ob die für den jeweiligen Teil präselektierte Frauen- oder Männerstimme singt.
- Nicht die *interne* Reihenfolge als solche wird bestimmt, sondern die externe, nämlich das Verhältnis zwischen zwei aufeinander folgenden Teile.

Der zweite Punkt ist recht überraschend. Um den zunächst etwas paradox anmutenden Ansatz anschaulich zu formulieren: Wir betrachten die Abfolgen der „ungehörten“ Arien-Nachbarschaften, — wie also der Sänger, der **gestern** die **letzte** Arie gesungen hat, sich zu dem verhält, der **heute** die **erste** singt. Dieses Verhältnis bestimmt ja indirekt auch einen klangfarblichen Schritt<sup>9</sup>. *Dieser* Schritt wird in unserer Ableitung als komponiert angesehen.

---

<sup>9</sup>Dies entspricht ungefähr einem Phänomen im Bereich der Melodik, das als „totes Intervall“ bekannt ist: Der Abstand zwischen den Tonhöhen zweier aufeinanderfolgender Ereignisse, die aber durch eine *klanglich Pause* getrennt sind. Dieser Abstand ist nur begrenzt als „Intervall“ wahrnehmbar.



*Methodologische Zwischenbemerkung :*

**Prinzipielle Wählbarkeit des analytischen Blickwinkels**

Selbstverständlich („natürlich“) kann jede Analyse auch andere Aspekte betrachten und als konstitutiv behaupten, — im vorliegenden Falle z.B., welchen Einfluß die verschiedenen möglichen Permutationen auf die „Dichteverteilung der Auftritte je Stimme“ oder auf die „Geschwindigkeit der Komplettierung des Totals“ oder auf „die Deutlichkeit der Exprimierung des AB-Grundschemas“ etc. hätten.

Wir behaupten lediglich, daß der von uns gewählte analytische Blickwinkel, nämlich die „Stoßkanten“ zu betrachten, die *unaufwendigste* Erklärung liefert. Wie behaupten nicht, daß (1) BACH bewußt so gedacht hat, und auch nicht, daß (2) die Hörerin/der Hörer so denken muß.

Warum die Ebene der „virtuellen Nachbarschaft“ eine einfache Herleitung bietet, zeigt schon die Betrachtung des zu disponierenden Materials:

Nach der Abstraktion von Stimmlage zu Oktavlage gibt es nur zwei(2) Klassen von Arien-Abfolgen, die wir als „Bausteine“ darstellen wollen,  $\boxed{\frac{F}{M}}$  und  $\boxed{\frac{F}{M}}$ .

Viel interessanter sind die „Stoßkanten-Typen“ zwischen zwei Teilen, — von ihnen gibt es doppelt so viele, von durchaus unterschiedlichem Charakter :

$$\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}} \tag{4.1}$$

$$\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}} \tag{4.2}$$

$$\boxed{\frac{F}{M}} \nearrow \boxed{\frac{F}{M}} \tag{4.3}$$

$$\boxed{\frac{F}{M}} \searrow \boxed{\frac{F}{M}} \tag{4.4}$$

Man sieht schnell, daß die „heterogenen“ Übergänge sich mit dem heterogenen Gehalt der einzelnen „Bausteine“ neutralisieren. Eigentlich sind sie *langweilig*, denn mit sich selbst und nur einem Baustein-Typ bilden sie geschlossene Zyklen der Länge eins(1), resp. zwei(2) :

$$\boxed{\frac{F}{M}} \nearrow \boxed{\frac{F}{M}} \nearrow \boxed{\frac{F}{M}} \nearrow \dots \tag{4.5}$$

$$\boxed{\frac{F}{M}} \searrow \boxed{\frac{F}{M}} \searrow \boxed{\frac{F}{M}} \searrow \dots \tag{4.6}$$

Anders die „homogenen Stoßkanten“, — nur beide Arten *gemeinsam* und nur unter Verwendung *beider* Baustein-Arten können sie überhaupt einen Zyklus bilden, und zwar der Länge zwei(2), resp. vier (4).

$$\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}} \dots \tag{4.7}$$

In unserer Rekonstruktion folgt die Arienbesetzung der

- **REGEL 8** Das Aufeinandertreffen der letzten Arie des einen Teils mit der ersten des folgenden Teiles soll, entsprechend der Abwechslungslogik innerhalb der einzelnen Teile, *von möglichst hohem Kontrast* sein.

Dieses aller-allgemeinste Prinzip induziert nun ein recht genaues „Maß der Verwendbarkeit“<sup>10</sup>. Dabei ist aber mit entscheidend, daß die gesuchte Abfolge von „Baustein-Typen“ ja nur zwischen der Reihenfolge (Frauenstimme, dann Männerstimme, oder umgekehrt) auswählt, während die Frage ob S oder A die F-stimme und T oder B die M-stimme repräsentiert, aus der linear unabhängigen, aber logisch vorhergehenden Bestimmungsschicht des AB-Grundschemas genommen wird.

Es gilt nun für die einzelnen „Stoßkanten-Typen“, ggfls. in Verbindung mit dem AB-Grundschemata:

- Nur an Stoßkanten, nicht aber innerhalb der Teile, können zwei F- oder M-Stimmen aneinanderstoßen. Im Sinne dieses Kontrastes zur Binnenstruktur ist also  $\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{M}{F}}$  immer zu bevorzugen.
- Hingegen ist  $\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}}$  in Verbindung mit dem AB-Grundschemata fast allemal *verboten*, da zweimal dieselbe Sängerin hintereinander (mit minimalem Kontrast) aufträte. Nur beim Übergang III→IV ist dieser Kantentyp erlaubt, und somit (analog zu a) ) auch *geboden*.
- Der heterogene Kantentyp  $\boxed{\frac{F}{M}} \searrow \boxed{\frac{F}{M}}$  hat keinen Kontrast zu der Besetzungsfolge innerhalb der Teile, da er die dort herrschende Logik schlicht wiederholt. Deshalb sollte er nur *im Notfall* benutzt werden, — z.B. um das lt. Regel b) verbotene  $\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{F}{M}}$  zu vermeiden.
- Gar nicht verwendet werden sollte somit ist  $\boxed{\frac{F}{M}} \nearrow \boxed{\frac{F}{M}}$ . Dieser Übergang ist aus denselben Gründen verboten, und eine Lizenz als Notlösung, wie im vorhergehenden Falle, kann es in Verbindung mit AB-Grundschemata (bei dem die Männerstimmen eh' je Teil alternieren) beim jetzigen Stand (!) unseres Regelsystems nicht geben.

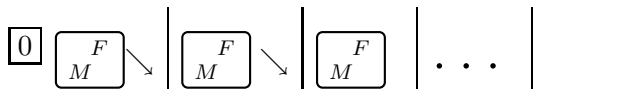
Der Übergang  $\boxed{\frac{F}{M}} = \boxed{\frac{M}{F}}$  ist auch deshalb zu bevorzugen, weil er die *Mittelgrunds-*Struktur des Männerstimmen-Rasters auf das Deutlichste *hörbar* in den Vordergrund exprimiert, somit das hinterliegende Räderwerk ein Stück weit erklärt.



<sup>10</sup>Dies ist ein schönes Beispiel, wie ein Formprinzip wie das „*varietas delectat*“, welches häufig als ein „kulinarisches“ Phänomen des Vordergrundes begriffen werden kann, nun tief im Mittelgrund formbildend wirkt. Technisch könnte man es nennen ein „dialektisches Mittelgrunds-Prinzip der höchst-möglichen Entropie“.

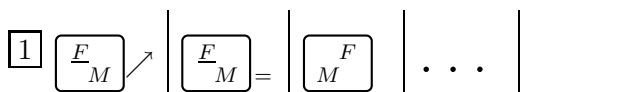
Wie können unter diesen Randbedingungen die Bausteine nun angeordnet werden?

Begonnen wir mit  $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$ , so gäbe es nur einen einzigen Folgen-Anfang, der nicht gegen  $\mathcal{R}8b)$  verstößt, nämlich  $\text{ldots}$

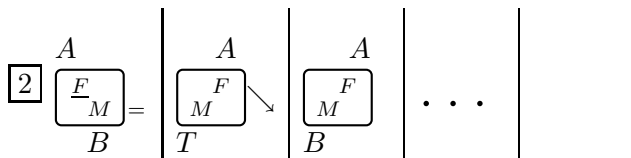


denn von I nach II und von II nach III wäre die Folge  $F) = (F$  verboten, da zwei Sopran-Soli aneinanderstießen.

Da diese Lösung in ihrer penetranten Periodizität das Gegenteil des von  $\mathcal{R}8$  Intendierten darstellt, müssen wir zwangsläufigerweise also mit  $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$  beginnen. Für die weitere Fortsetzung gibt es dann zwei Möglichkeiten, die nicht gegen  $\mathcal{R}8b)$  verstoßen :



und



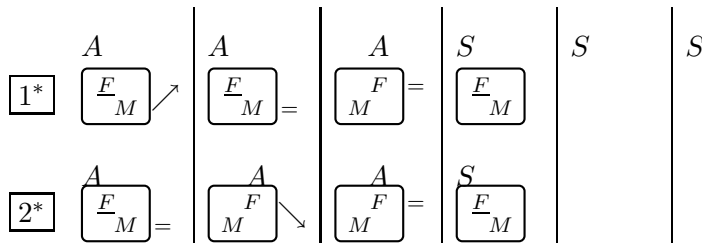
Beiden ist gemeinsam, daß in hübschem Kontrast zunächst jede Übergangsform nur einmal auftritt. Jedoch verstößt die Folge  $\boxed{1}$  gegen a) und d), weil sie  $M) = (M$  nicht bringt, wo es möglich wäre, und  $M) \nearrow (F$  bringt, was — als einfache Wiederholung der Teil-internen Abfolge — ganz verpönt ist.

Wir betrachten aber im folgenden auch die möglichen Fortsetzungen dieser Reihe, weil sie tatsächlich die *einzigsten* alternativen Lösungen<sup>11</sup> für die Erfüllung von b) sind !

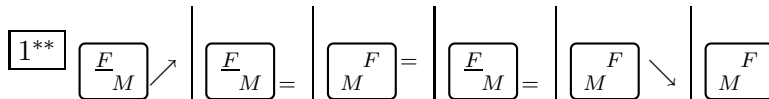
Zudem hat Lösung  $\boxed{2}$  den natürlichen Vorteil, die Wiederholung des Auftretens des Altes (denn für diese eine Sängerin steht ja die Abstraktion „F“ in den ersten drei Teilen, wie im Schema angedeutet) möglichst „weit hinauszuschieben“, also im Sinne eines „VERALLGEMEINERTEN ZWÖLFTONPRINZIPS“ jede Wiederholung frühestens nach Ablauf des Totals des „Vorrates“ zu erlauben,

Soll nun ebenfalls der erste Vokalist-Wechsel in der F-Stimmen-Arien-Schicht (welche als Markierung der auf oberster Ebene herrschenden Zweiteiligkeit von zentraler architektonischer Bedeutung ist, s.o. 3.4) möglichst deutlich ausgedrückt werden, so sollte die Folge F-F an der einzig möglichen Stelle auch gebracht werden. Dies ergibt die Fortsetzungen ...

<sup>11</sup>Neben obiger trivialer Lösung  $\boxed{0}$ .



Da wir mit IV bei selben Baustein-Typ angekommen sind wie zu Beginn in Teil I, können (und müssen) nun beide Dreier-Zyklen I–III (identisch oder „über Kreuz“) wiederholt werden. Die identische Wiederholung böte wenig Kontrast, so daß für  $\boxed{1}$  eigentlich nur bleibt



Die erste Reihe hat damit alle Freiheitsgrade erschöpft.



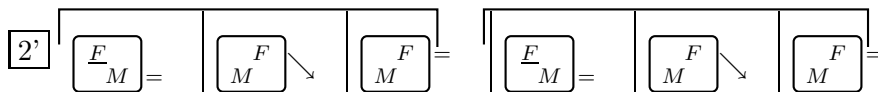
Die als „topologische“ Tatsache nur recht kompliziert formulierbare Notwendigkeit des „Überkreuz-Kombinierens“ kann man aber auch durch eine einfache *quantitative* Aussage erzwingen, wie durch die Einführung von

- **REGEL 9** Folgend dem Prinzip des AUSWIEGENS, sollen M- und F-Solist gleich oft die erste Arie eines Teiles singen, — d.h. die Baustein-Typen  $\boxed{\frac{F}{M}}$  und  $\boxed{\frac{F}{M}}$  sollen je gleich oft (hier also: dreimal) vertreten sein.

Diese Regel führt für  $\boxed{1^*}$  ebenfalls zwangsläufig zu  $\boxed{1^{**}}$ .

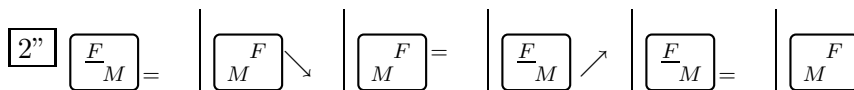


Reihe  $\boxed{2}$  könnte zunächst — um weiterhin nicht gegen a), b) und d) zu verstoßen — ihren eigenen Anfang wiederholen.



Dies aber verstieße gegen die (neue)  $\mathcal{R}9$ , — und wäre auch nicht gerade eine kontrastreiche *varietas delectans* im Sinne der  $\mathcal{R}8$ .

Die Wiederholung „über Kreuz“ erfüllt zwar zwangsläufig  $\mathcal{R}9$ . Jedoch verstößt ja schon — wie oben erläutert —  $\boxed{1}$  gegen a) und d), nämlich im Übergang I→II. Dieser Verstoß fände sich nun bei IV→V :



Der Komponist entscheidet sich aus verschiedenen Gründen für eine *andere* Folge. Diese beginnt wie  $\boxed{2'}$ , verstößt also nicht gegen  $\mathcal{R}8a/d)$ . Im letzten Moment erst



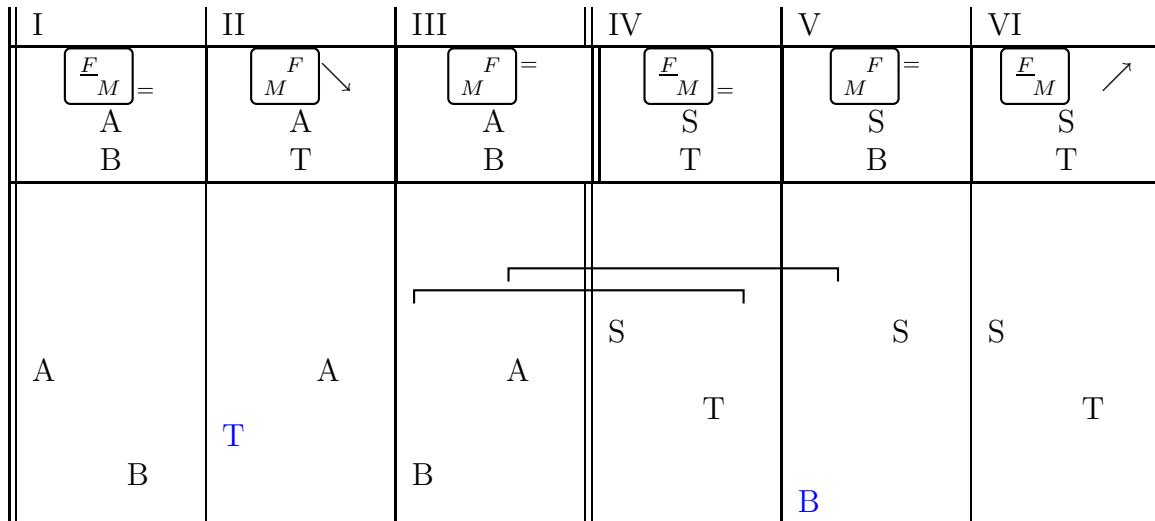


Abbildung 4.2: Einstimmige Besetzung der Arien nach den ersten Ableitungsschritten



Die Arienfolge stellt sich hiermit dar wie in Abbildung 4.2

Die einzigen Bemerkenswerten sind an diesem Schema sind, daß (1) die beiden kompletten Zyklen, wo also Arien aller Stimmen sich wiederholungsfrei abwechseln, in der *Mitte* des Werkes liegen, — in diesem und folgenden Diagrammen durch die Klammer  $\lrcorner$  angezeigt, — und (2) daß T in der ersten Hälfte und B in der zweiten nur je einmal vereinzelt auftauchen, und auch etwas disloziert wirken.

Man möge sich bitte die erste Hälfte als die an drei Tagen aufeinanderfolgenden Gestaltung des zusammenhängenden Weihnachtsfestes vorstellen. Dieses wird in der Arien-Schicht völlig von B und A dominiert, — der T, omnipräsent als *secco* vortragender Evangelist, hat mit der Arie II.1 („Frohe Hirten, eilt ach eilet“) eine Ausnahmestellung.

Ansonsten ist dies Schema ziemlich langweilig, — hier muß noch einiges geschehen.



### 4.3.2 Zunehmende Komplexierung der Arien-Gattungen

Deshalb gilt auf der nächsten Bestimmungsschicht

- *REGEL* 10

- a) Von der (ansonsten unveränderten) Gesamtzahl aller geplanten Ariensätze (hier: zwei(2) je Teil) sollen einige von *mehreren* Vokalistinnen ausgeführt werden, — d.h. einige der vorgesehenen Arien sind Duette, Terzette etc.

- b) Deren Besetzung wird disponiert, indem zu der bis hierhin abgeleiteten Besetzung *additiv* Sänger hinzukommen,
- c) und zwar solche, die in dem entsprechenden Teil laut bisheriger Ableitung der Besetzungslogik noch nicht für eine Arie vorgesehen sind.
- d) Die Disposition dieser Mehrstimmigkeiten folgt einer GERICHTETHEIT, ja — einer Steigerung,
- e) diese TRANSLIMITIERT<sup>13</sup>.



Unser AB-Grundschemata steht in grundlegendem Widerspruch zum VERALLGEMEINERTEN ZWÖLFTONPRINZIP, dem sog. „Wiederholungsverbot“: von vier bekannten Gesangssolisten, die den „Vorrat“ bilden, tritt (in der bisherigen Arien-Disposition) in den ersten drei Teilen eine Stimme gar nicht auf, so daß mit II.2 eine *Wiederholung* (des Einsatzes eines Solisten) stattfindet, ehe das Total einmal ganz erschienen war<sup>14</sup>.

Man könnte auch formulieren: Obwohl nun vier(4) Arien erklingen sind, und der „energieärmste Zustand“ also der wäre, wo jede der insgesamt vier(4) Stimmen einmal beteiligt ist, hat doch eine Stimme noch gar nicht gesungen. Dies entspräche einem Expositionszyklus einer vierstimmigen Fuge mit vier Themeneinsätzen, an welcher eine Stimme gar nicht beteiligt wäre, — ein höchst willkürliches Gebilde!

Dieser Widerspruch wird mit bereits mit III.1 wichtige Konsequenzen haben, — hier in II.2 wird er noch unmodifiziert exprimiert.

Diese Wiederholung in II.2 unbeeinflußt klingen zu lassen hat gute Gründe:

- Das AB-Grundschemata wird durch die Tatsache der Wiederholung deutlich ausgesprochen.
  - ( Es existiert selbstverständlich eine STRUKTUR-WINDSCHIEFE Ordnungsachse der charakteristischen Geschichte der **Alt-Stimme**, sowie der Faden **aller Alt-Arien**. In Bezug auf ihre Arien hat die Alt-Stimme durchaus die Struktur-Farbe „einfach, ja simpel, ohne Fisimatenten“ verknüpft, zumal sie mit II.2 einen bereits „einfachen“ Arientypus „einfach wiederholt“.
- Ja, weiter noch: In der querstehenden Logik der *Gesamt*-klangfarben ist der Tenor durchgängig mit dem Evangelientext anwesend, der Baß hat inzwischen die Accompagnati-Schicht exklusiv übernommen, und der Alt scheint somit in den Arien zumindest dominant zu sein.

<sup>13</sup>Mit TRANSLIMITATION bezeichnen wir ein STRUKTURPRINZIP, welches den Schnittpunkt schwebender Phasen oder den Zielpunkt eines gerichteten Prozesses bewußt *hinter* das *physikalische* Ende eines musikalischen Werkes legt, — als physikalische Realisierung des Konzeptes vom U-Topischen.

Für den Autor das signifikanteste Beispiel ist BACH, WC I cis-moll-Fuge (cf. *senza tempo 2 ff*), — aber dieses Prinzip ist in aller ideologisch/weltanschaulich engagierter westlicher Musik ubiquitär!

<sup>14</sup>In diesem Abschnitt bezeichnen wir mit z.B. „I.2“ die zweite Arie des ersten Teiles.

Weiterhin verwenden wir in diesem Abschnitt der Kürze wegen das Wort „Mehrstimmigkeit“ für „mehrstimmiger Satz in der Arien-Schicht“.

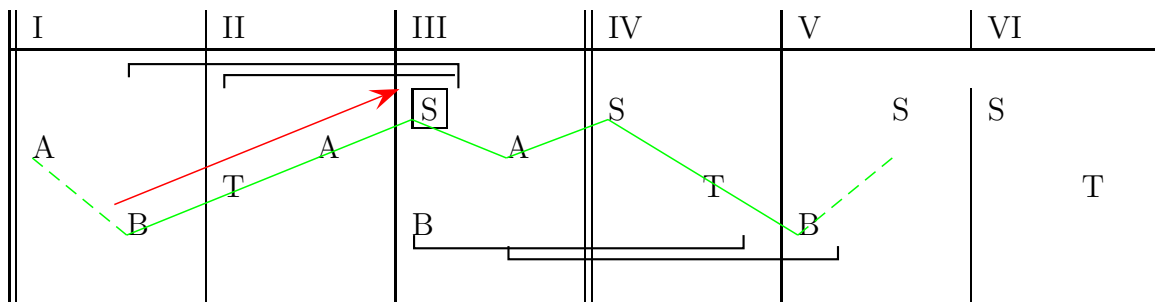


Abbildung 4.3: Totalitäten und Symmetrie nach Einführung des ersten Duettes

Der Sopran jedoch tritt im ganzen ersten Teil beim bisherigen Stand der Ableitung gar nicht auf, — um so deutlicher die exzeptionelle Stellung seines einzigen Soliquenten-Solos, — als ENGEL! (s.u. 7.3.13)



Spätestens aber in III.1 besteht kompositorischer Handlungsbedarf: In *beiden* Arien in Teil III besteht ein Verstoß gegen das Wiederholungsverbot. Zudem ist die Menge der Arien-Stimmen in Teil III *identisch* mit der in Teil I, wegen dem o.e. Grundwiderspruch unseres AB-Grundschemas.

Die Konsequenz aus der drohenden Ödnis und  $\mathcal{R}10$  ist nun, ein **Duett** in Teil III einzuführen.

Einführbar wären nach  $\mathcal{R}10c)$  entweder T oder S. Jeweils zu B oder A tretend, ergibt dies vier mögliche Lösungen:

1)	2)	3)	4)
III	III	III	III
A	A	S	S
T	T	A	A
B	B	B	B



BACH entscheidet für 3) und erhält das Schema aus Abbildung 4.3 Diese Lösung vereinbart in bewundernswerter Logik die unterschiedlichsten Zwecke :

- Der Einsatz von T in der Funktion der zusätzlichen Stimme hätte das AB-Grundschemas („B-T-B-T...“) verunklart. Die Verwendung des S als „zusätzliche“ Stimme ist allemal wesentlich deutlicher.
- Die Lösung 4), also S zum A in Arie III.2, verstieße aber gegen die Forderung nach „maximal kontrastierenden Stoßkanten“ (als ererbt aus vorgehender Bestimmungsschicht), weils  $S) = (S$  aneinanderstieße.



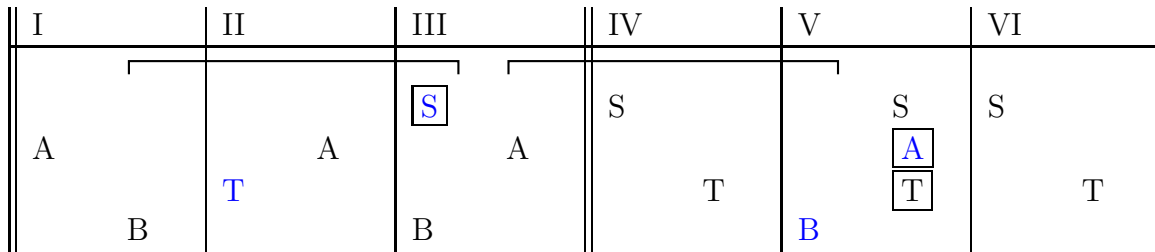


Abbildung 4.4: Ausgleichsfunktion des Terzettes

- Der Einsatz von S, bereits in III.1, löst den Konflikt mit dem WIEDERHOLUNGSVERBOT, weil nun ein neues Total (II.2 bis III.1) geschaffen wird (siehe roten Pfeil in der Graphik).
- Durch den Einsatz der zusätzlichen Stimme bereits in III.1 wird eine abermalige Wiederholung (eine zweite einfache Baß-Arie) vermieden, und *ausschließlich* die als „einfach“ definierte Alt-Stimme vollzieht (in der Schicht der Arien) einfache Wiederholungen einfacher Satztypen !
- Durch den Einsatz der zusätzlichen Stimme in III.1 und nicht in III.2 behält auch die dritte Alt-Arie ihre „semplice“ Satzform.
- Um die Alt-Arie III.2 entsteht plötzlich (Schief-)Symmetrie (siehe grüne Kontur in Abbildung 4.3), — der zusätzliche S-Einsatz in III.1 entsteht so als **Spiegelung** der S-Arie IV.1 an der nominell letzten A-Arie, der letzten Arie der ersten Hälfte.
- Und nicht zuletzt: Die Teile I bis III bilden das eigentliche Weihnachtsfest, — dieses zu schmücken dient es, daß alle Solisten zumindest einmal in einer Arie sangen.
- ( Zudem gibt es selbstverständlich die WINDSCHIEFE Achse der Sopran-Stimme selbst mit ihre *eigenen inneren Logik*. Diese wird dann teilweise mit dem Phänomen dieses Duettes ZUSAMMENGEFÜHRT, worauf wir später ausführlicher eingehen werden, s.u. 7.3.13. )



Die weitere Entwicklung könnte wegen der durch  $\mathcal{R}10d$ ) geforderten Steigerung entweder durch weitere Duette in zunehmender Frequenz bestehen, oder in weiterer Besetzungssteigerung bei gleicher Frequenz.

BACH entscheidet sich für letzteres und setzt in V.2 ein Terzett durch die zusätzliche Verwendung von A+T zum S und erhält das Schema aus Abbildung 4.4.

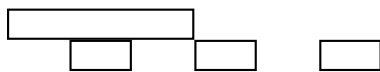
Nun haben wir eine Ableitungs-„Tiefe“ der Bestimmungsebene erreicht, wo die vielen Querbeziehungen mit einer einzigen Setzung eine Vielzahl von „Eigenschaften“ der Struktur bewirken.

Man könnte nun weiterhin „minimale Axiomensysteme“ suchen, — also Teilmengen der folgend aufgelisteten Eigenschaften, die als *REGEL*n aufgestellt gerade ausreichen um die Struktur vollständig zu bestimmen.

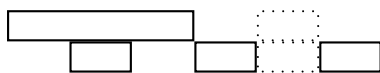
Dies ist aber (a) wegen der schier unerschöpflichen Anzahl der möglichen Beobachtungen sehr mühsam, — und (b) auch nicht weiter instruktiv. Unser Aufstellen hinreichender Axiomensystem durch Benennung von *REGELn* ist ja keinesfalls Selbstzweck, sondern soll ja nur dienen der *Erhellung der Gegebenheiten*, soll ein „dynamisches Bild“ für ein gemeintes Strukturelles sein.

Wir gehen also über von einer Darstellung der *REGELn* auf eine der *FOLGE*n, und zählen einfach unkommentiert auf diese „unmittelbar ersichtlichen begrüßenswerten einfachen Struktureigenschaften“. Dabei behaupten wir allerdings in Bezug auf die gerade getroffene Entscheidung zum Terzett in V.2, daß alle möglichen Alternativen weniger dieser „begrüßenswerten“ *FOLGE*n bewirken würden.

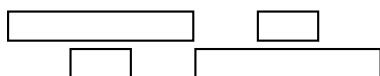
- (Weil in IV keine Mehrstimmigkeit stattfindet, kann dieser Teile seine Funktion als *Ruhepunkt* wahrnehmen. Mehr zu diesem übergeordneten Aspekt unten in ??).
- Weil erst in V.2 die nächste Mehrstimmigkeit erfolgt, kann der vorhandene *vollständige Zyklus* III.2 bis V.1 ungestört ablaufen, — siehe Klammer in Abbildung 4.4. — Es wäre recht widersinnig, mit jenem ersten zusätzlichen S-Einsatz in III.1 ein Stimmen-Total bewußt zu erzeugen, es hingegen nun durch einen zusätzlichen Einsatz zu stören, wo es wg. des AB-Grundschemas „von selbst“ in Erscheinung tritt.
- Der zusätzliche, in der ersten Hälfte gleichsam „dislozierte“ S-Einsatz im ersten Duett wird *AUFGEWOGEN* durch den in der zweiten Hälfte „fremden“ A-Einsatz im Terzett V.2. Somit haben beide Frauenstimmen einen dislozierten Einsatz (S in III.1, A in V.2) und spiegeln damit die quasi-dislozierten, allemal vereinzelt Arienauftritte der Männerstimmen (T in II.1 und B in V.2), siehe blaue Buchstaben in den Abbildungen 4.2 und 4.4.
- Der in V.2 ebenfalls hinzutretende T ist wiederum *STRUKTURECHO* auf die Beteiligung des A. Von durchaus unterschiedlichen Prinzipien im AB-Grundschemas ausgehend, nämlich ...



... üben A und T jeweils *völlig unterschiedlich* abgeleitetes „disloziertes Ergänzen“, — allerdings „zufällig“ an der derselben physikalischen Stelle :



Plötzlich sind die Muster von A und T vergleichbare, — ja deckungsgleiche und komplementär angeordnete Figuren:



- Die S-Stimme wird endgültig mit den „un-normalen“ Arien assoziiert: S ist an jeder „unnormalen“ Arie beteiligt, und keine Sopran-Arie bis auf die letzte

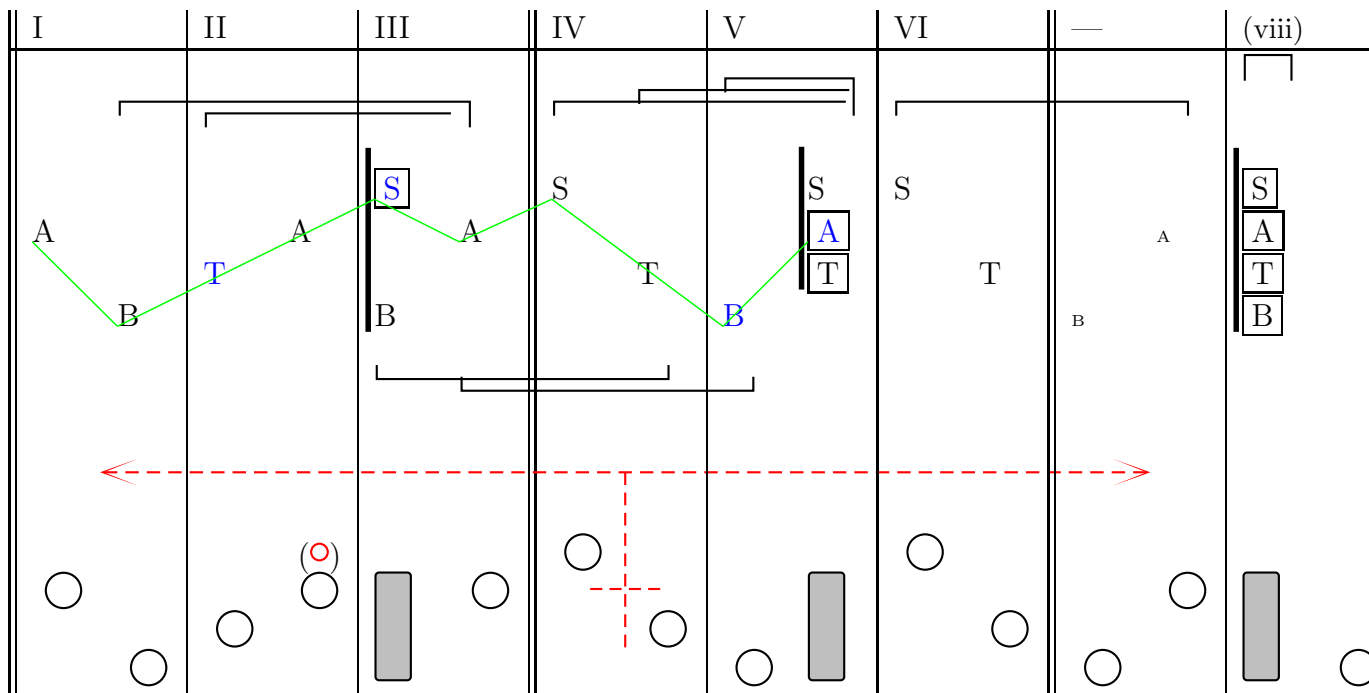


Abbildung 4.5: Vierer-Rhythmen und Translimitation

im letzten Teil (VI.1) ist überhaupt „normal“<sup>15</sup>. Die Entwicklung der S-Arien bettet sich ein in den Prozeß der sonstigen SINGULARITÄTEN der S-Stimme.

- Damit wird auch hier noch der Forderung nach Kontrast „an den Stoßkanten“ aus der vorigen Bestimmungsschicht genüge getan, in dem die drohende identische Arienfolge S) = (S einerseits durch die Verwandlung der ersten der Arien in ein Terzett, welches darüber hinaus noch nicht einmal S-dominiert ist, entschärft wird, — andererseits aber (DIALEKTISCHERWEISE) dadurch sogar betont, daß die zweite S-Arie die erste „normale“ S-Arie überhaupt ist.
- Der Baß „verliert“ nur eine seiner Arien an die Schicht der „unnormalen“ (das Duett III.1), bleibt also mit seinen zwei(2) normalen weiterhin an die „normale“ Arien-Schicht assoziiert, so wie A und T mit ihren drei(3) „normalen“.
- Die Symmetrie um III.2 wird noch verstärkt, da der Alt in V.2 hinzutritt und so den Alt in I.1 spiegelt (vgl. die grünen Linie in Abbildung 4.3 und 4.5). Hier werden also zwei Schichten (Mehrstimmigkeitszunahme und Spiegelung) ZUSAMMENGEFÜHRT.
- Ebenfalls nur wegen des Alt es ergeben sich drei neue Total-Bereiche, welche den Teil V nach hinten zusammenklammern,
- aber damit auch eine starke Zäsur zu Teil VI bewirken.

Die wichtigsten dieser Eigenschaften versucht die obere Hälfte der Abbildung 4.5 zusammenzufassen.

<sup>15</sup>IV.1 wird auch noch in eine besondere Form überführt werden, nämlich in eine S+S Echo-Arie, s.u. in 4.3.4.

### 4.3.3 Translimitation der Arienschicht

Diese doch recht komplexen Ableitungsregeln im Mittelgrund, — wie immer man sie rekonstruieren möge, — münden aber dialektischerweise in eine (unter bestimmten Aspekten!) wieder sehr einfache Vordergrund-Struktur, z.B. angedeutet in der unteren Zeile von Abbildung 4.5, — das Ergebnis all der Mühe schein förmlich zu kollabieren.

Diese Dialektik ziemt jedem wahren Kunstwerk und ermöglicht dem Hörer überhaupt erst einen ersten *Zugang* zum Werk, dessen komplexe Ableitung sich erst Schritt für Schritt erschließt.

Es ergibt sich weiterhin ein für die Großform des gesamten Werkes zentraler Aspekt:

- Die **mehrstimmigen Arien** etablieren eine **Fünfer-Metrik**.
- Diese steht hübsch quer zu allen anderen Teilungen des Werkes, siehe Tabelle 5.1 auf Seite 83. Für die Wirkungsweise eines größeren musikalischen Werkes ist die Existenz gegen einander schwebender Teilungen auf oberster Strukturebene zentral.
- Diese Fünfer-Metrik **TRANSLIMITIERT** die Grenzen des Werkes<sup>16</sup>, als die nächste Steigerungsstufe, die *vierstimmige* Arienform, in Teil VIII erfolgen würde.
- Demhingegen etabliert die neu entstehende Punkt-(Schief-)Symmetrie mit der Achse zwischen IV.1 und IV.2 (siehe rote Linien in Abbildung 4.5) sogar eine **Siebener-Metrik**, welche natürlich, als doppelt-indirekte Extrapolation, weniger direkt wirksam ist als die „physikalisch“ exprimierte Fünfer-Metrik der Mehrstimmigkeiten.
- Teil VI ist wie IV eine Ruhezone, denn der komplizierte Komplizierungsprozeß der Etablierung des mehrstimmigkeits-Metrums ist am Ende von V abgeschlossen, — auch diese Bestimmungsschicht mündet in eine ruhige Periodizität. Besonders deutlich ist VI auf IV zurückbezogen, weil hier — im Sinne der übergeordneten „BERUHIGUNG“ — zum ersten Mal die Besetzung aller beider nahezu Arien „wörtlich“ wiederholt wird<sup>17</sup>, gar in identischer Reihenfolge, also der o.e. immanente Grundwiderspruch des AB-Grundschemas unverschleiert exprimiert wird.
- Besonders beachtenswert ist der zwanglose (hypothetische!) Ablauf des Totals im zur Hälfte virtuellen Segment VI.1 bis VII.2 :  
 Diese Folge ist a) Konsequenz aus dem AB-Grundschemata, b) wörtliche Wiederholung IV.1 bis V.2(=*lege* A!), c) je Oktavregister ausgetauschter (S ↔ A, T ↔ B) Rücklauf derselben Sequenz, also von sich selbst, d) Rücklauf des (von der Wiederholung gereinigten) Aller-Anfangs III.1(= *lege* S!), II.1, I.2, I.1.
- Der schmerzliche Widerspruch des Anfangs (Verstoß gegen das Wiederholungsverbot) ist hier im Sinne maximaler Entropie aufs Natürlichste verheilt: Alle Vierer-Schwingungen bringen alle vier Stimmen, und die nächste Mehrstimmigkeit würde auch alle vier Stimmen bringen.

<sup>16</sup>... und sprengt die seitliche Begrenzung unseres Druckbildes ;-(

<sup>17</sup>jedoch Echoarie S+S in IV.1 *vs.* einzige einfache Arie S in VI.1, siehe Abschnitt 7.3.6.

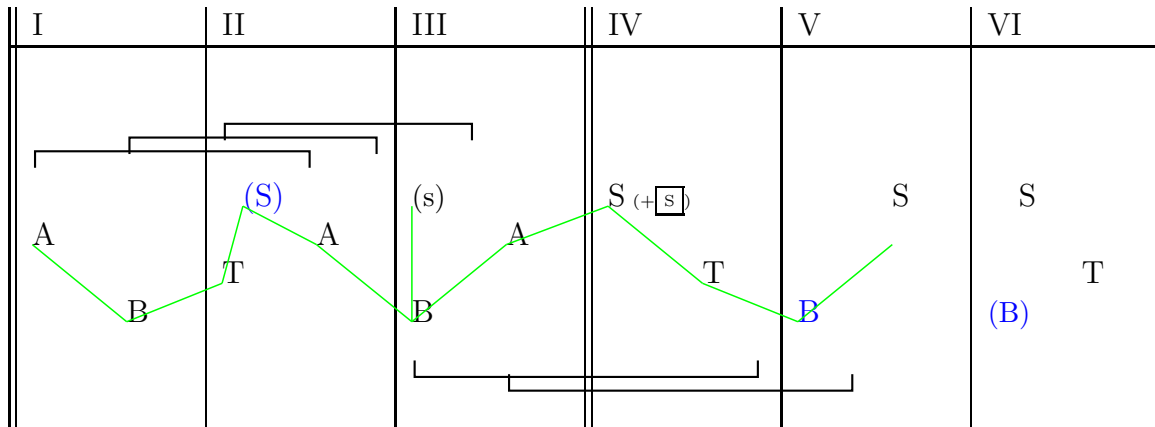


Abbildung 4.6: Integration des ENGEL-Soliquenten in die Symmetrie der Arien

#### 4.3.4 Die WINDSCHIEFEN Logiken der Einzelstimmen — die SINGULARITÄTEN der Sopran-Stimme

Bis jetzt haben wir die Instrumentation der Schicht des Evangelientextes und der Schicht der Arien betrachtet.

Choräle und Chorsätze beziehen sich nicht auf die Solisten, — und zum noch ausstehenden Bereich der *Accompagnati* (s.u. Abschnitt 6) sei soviel vorweggenommen, daß diese (bis auf Teil VI) *ausschließlich* von A und B gesungen werden. Da T nun omnipräsent ist als Evangelist, scheint die S Stimme etwas vernachlässigt.

Dies wird mehr als ausgeglichen durch (a) ihre überaus bedeutungsvolle semantische Konnotation, und (b+c) durch die formale *Mannigfaltigkeit* der Ausprägungen ihrer Arien.

Erinnern wir uns nämlich, daß (a) der Sopran in der (zu den Arien parallelen) Bestimmungsschicht des Evangeliums-Textes das Sopran-Solo bereits eingeführt ist<sup>18</sup>, und zwar mit der stärkst möglichen semantischen und klanglichen Betonung: in höchster Lage, als Soliquent, als STIMME DES ENGELS.

Weiterhin gilt ja, daß (b) der Sopran an allen „un-normalen“ Arien beteiligt ist: im Duett in III.1 als zusätzliche Stimme zum Baß des AB-Grundschemas, im Terzett in V.2 als ursprüngliche Stimme des AB-Grundschemas, hinzukommen A und T. Also gilt auch, daß (c) der S als einzige Stimme mit *allen* anderen Stimmen einmal in einem mehrstimmigen Satz auftritt.

Die Soliquenten (Teil II: S = ENGEL, Teil VI: B = HERODES) in die Graphik hineinnehmend ergibt sich plötzlich eine (verglichen mit oben leicht *verschobene*) neue Symmetrie<sup>19</sup>:

<sup>18</sup>Das S-Soliquum, mehr noch das Duett S+B, sind ihrerseits vorbereitet durch die SINGULARITÄT der *Accompagnato/Choral-Kombination* von B und S in I/☐# 7, — mehr dazu unten in Abschnitt 7.3.6.

<sup>19</sup> Wir erlauben uns dabei, statt  $\begin{pmatrix} (S) & \\ & A \\ Ev & T \end{pmatrix}$  einfach  $\begin{pmatrix} (S) & \\ & A \\ T & \end{pmatrix}$  zu schreiben, also den T

- In Abbildung 4.3 war das Hinzutreten von S zum Duett in III.1 Ergebnis der (Rück-)Spiegelung der Sopran-Arie IV.1 an der an der Achse III.2. In Abbildung 4.6 ist III.1 nicht mehr *Gespiegelt*, sondern selbst Markierung einer *Spiegelachse* zwischen Soliquent II/# 13 und erster „regulärer“ Sopran-Arie.
- Das Hinzutreten von A im Terzett V.2 ist auch an dieser verschobenen Spiegelachse die genaue Entsprechung der allerersten A-Arie I.1. (Vgl. die grünen Linien in den Abbildungen 4.5 und 4.3)
- Diese deutliche Spiegelachse, in Verbindung mit o.e. Beobachtungen (b) und (c) führt nun zu der etwas paradox anmutenden Konsequenz, daß der Sopran auch „mit sich selbst“ einen mehrstimmigen Arienauftritt haben soll.  
Dies ist die Begründung der Notwendigkeit der **Echo-Arie** IV.1=# 39 !

Die Entsprechung zwischen der Verheißung des ENGELS aus der Evangelienschicht in Teil II,# 13, und der (reflektierenden) Echo-Arie # 39 in Teil IV ist eindeutig **bewußt** als solche gesetzt.

Spiegelachse ist das Duett S+B („Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“).

In den beiden Sopran-Auftritten heißt es nun:

<b>Fürchtet</b> Euch <b>nicht</b> ,  Siehe, ich verkündige Euch große <b>Freude</b> .	Flößt [...] dein Name auch den allerkleinsten Samen jenes strengen <b>Schreckens</b> ein ? Nein, du sagst ja selber: <b>Nein</b> . Oder sollt ich mich <b>erfreuen</b> ? Ja, du Heiland sprichst selbst: Ja.
--	--

Durch die Erfindung der Echo-Arie wird in erster Linie erreicht, daß

- *keine* einzige S-Arie, bis auf ihre allerletzte, eine „normale“ Arie ist, und
- daß die übergeordnete Tendenz der zunehmenden Komplexierung der Mehrstimmigkeit auch in Teil IV exprimiert werden kann, obwohl dieser Teil (als solcher und im Raster der Arienbesetzungen) deutlich als Ruhepunkt auftritt.

Auch inhaltlich entsprechen sich beide Auftritte: Der ENGEL repräsentiert das „historische“ Ereignis der Verkündigung, wo das „Jenseits“ quasi „physikalisch“ zu der Pluralität der Hirten spricht.

Die Echo-Arie ist *heutige* Reflexion, wo die Seele (in einer Art Neuro-Lingualen-Programmierung) sich ihres Heiles vergewissert, und die Bestätigung als Echo aus der Überlieferung, der Erfahrung, der Natur, der Gemeinschaft, der Dogmatik etc. zu vernehmen meint.

---

*vor* den neu eintretenden S zu setzen, obwohl jener nur in der Rolle des *Evangelisten*, aber nicht als Ariensänger, dem Engel vorangeht.

Wir gehen also von der Ebene der Mittelgrundsschicht der Arien-Disposition hier *con licenca* auf die klangliche Ebene der beteiligten Solisten-Stimmen über, als mehr vordergrund-wärts.

Dies scheint gerechtfertigt, da (a) der S-Soliquenteneinsatz ja ein überwältigendes *klangliches* Phänomen darstellt, und als solches architekturbildend ist, und weil (b) die entstehende Symmetrie allzu deutlich und wirkmächtig ist.

Somit ist die Echo-Arie die kompositorische Realisierung einer für uns noch viel relevanteren Transzendentalität, des konkreten Dialoges mit dem Ewigen, — und außerdem ein schönes Beispiel, daß derartige groß-formatigen Architektur-Prinzipien sich bis auf die Ebene der kleinst-teiligen Satztechnik konsistent auswirken können:

Der Höhepunkt der Annäherung und Ineinanderfaltung von Sopran und Echo-Sopran ist erreicht im 5. Achtel (auf sehr „schwacher“ Zeit) von Takt 125, wo ein einziges Mal, für die Dauer eines einzigen Achtels, beide Stimmen gleichzeitig klingen! Dies exakt ist der einzige Punkt, an welchem der denkende Mensch die „andere Wirklichkeit“ für einen Nu berühren darf, wo hier und drüben im Einklang verschmelzen, — wahrlich ein Moment kosmischen Schauderns.

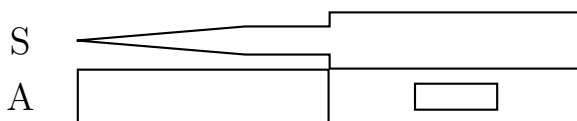
#### 4.4 Zusammenfassung des Zwischenstandes

Durch die kompositorischen Setzungen der übergeordneten GERICHTETHEIT auf zunehmende Komplexierung der Arien-Sätze, durch vielfache SPIEGELUNGEN, aber auch durch INTERFERENZEN mit parallelen Bestimmungsschichten ist aus dem primitiven AB-Grundschema inzwischen eine fast nicht mehr als abgeleitet überschaubare Mannigfaltigkeit an Sätzen und deren Beziehungen geworden, wie sie zu Beginn des Kapitels schon in Abbildung 4.1 angedeutet wurden.

Am deutlichsten wird dies z.B. an der S- und A-Stimme. Teilte das AB-Grundschema diesen Stimmen jeweils die beiden Hälften des Werkes zu, in der klaren, gerasterten und ausgewogenen Form ...



so ist inzwischen der Verteilungsverlauf eher gerichtet, nämlich ...



*Methodologische Zwischenbemerkung :*  
**Abfolge der Darstellung als didaktisch bestimmte**

Ehe wir uns nun der noch zu betrachtenden Schicht der Accompagnati und den in allen Schichten auftretenden SINGULARITÄTEN und **Abweichungen** vom Grundschema-G zuwenden, betrachten wir zunächst die *Großform* des Werkes, genauer: die Verteilung der Satzzahlen, da deren Regeln für den weiteren Ableitungsvorgang entscheidende Randbedingungen generieren.

Dabei wollen wir **nicht** behaupten, daß dort zu erkennenden Bestimmungen den später zu betrachtenden Abweichungen vom Grundraster-G zeitlich (in der Zeit(2), also der zeitlichen Folge der Kompositionslogik, s.o. Abschnitt 2.1) unbedingt vorgehen müssen. Vielmehr beinhalten alle nächsten drei Kapitel die Darstellungen prinzipiell WINDSCHIEFER Bestimmungsschichten, deren Forderungen prinzipiell gleich-zeit(2)-ig gelten.

Die Darstellung jedoch scheint uns deutlich einfacher, wenn sie „von außen nach innen“ vorgeht, und erst einmal die formale Großgliederung betrachtet.



# Kapitel 5

## Die Großform der Satzfolge

### 5.1 Die Proportionen der Satzzahlen der sechs Teile

Die gesamte Partitur des Weihnachtsoratorium ist eingeteilt in 64 nummerierte Sätze. Die sechs Teile des Weihnachtsoratorium umfassen jeweils unterschiedlich viele davon, im Verhältnis

$$9 + 14 + 12 + 7 + 11 + 11 = 64$$

Versuchen wir nachzuvollziehen, wie diese auffallend unregelmäßige Gliederung zustande kommt, also welche einfachen Prinzipien und Ableitungsschritte dieses Vordergrundphänomen hervorbringen.

---

---

*Methodologische Zwischenbemerkung :*

#### **Die Bedeutung der Satznummerierung und die Zulässigkeit ihrer Verwendung**

Bei den folgenden Analysen, welche die Satznummerierung betrachten, muß natürlich beachtet werden, daß diese vom *Herausgeber hinzugesetzt* wurde.

Die endgültige Festsetzung der Satznummern und damit obiger Zahlenreihe ist also *kein* kompositorischer Akt im engeren Sinne, da vom Komponisten nicht explizit gesetzt.

Allerdings verfuhr der Herausgeber keinesfalls willkürlich, denn die Unterteilung reflektiert (a) ziemlich genau den *Herstellungsprozeß*, — an jeder der Nummern hat BACH mehr oder weniger eigens und unabhängig gearbeitet.

Darüber hinaus, und das ist für uns Hörer das in diesem Zusammenhang Entscheidende, fallen die Sätze immer zusammen mit (b) einem deutlichen Wechsel der

*Satzstruktur*, Gattung und (nicht immer auch) der Besetzung. Die in die Partitur eingetragenen Nummern sind also durchaus immer *hörbar*.

Wegen der grundlegenden Strenge der Trennung der Gattungen und Besetzungen in diesem Werk sind diese Nummerierungsentscheidungen auch in fast allen Fällen zwangsläufig. Grenzfälle sehen wir nur in # 45, in dem das *Accompagnato* „Such ihn in meiner Brust“ eingeschoben ist in die beiden Hälften des turba Chores der Weisen „Wo ist der neugeborene König der Juden // Wir haben seinen Stern gesehen ...“.

Dazu aber gilt, daß im Verlaufe der Komplexierung und Kombinierung der Formen ja selbstähnliche Strukturen bis in die einzelne Achtelnote entstehen, — irgendwo muß eine solche Schicht wie eine „Satznummerierung“ ja eine Grenze ziehen, und diese ist immer arbiträr. Denn die Sätze # 7, # 38, # 40 kombinieren ja ebenfalls schnittartig zwei Gattungen, aber der Wechsel ist häufiger und die Glieder kürzer, so daß in diesen Fällen die Grenze sinnvoller Nummerierung überschritten ist.

Selbst das Terzett # 51 könnte man — das Kriterium der Besetzung konsequent anwendend — als drei(3) Sätze auffassen, da das Schweigen des Altes im Mittelteil schon einen eindeutigen formalen Einschnitt auf der Ebene der Gattung (nur noch Duett statt Terzett!) bedeutet.

Dies alles hat zwei Konsequenzen für die „Ausbeutung“ der Satznummerierung zu analytischen Zwecken:

(a) Die Zahlen sind, da sie streng an den Wechsel der Satzstruktur gebunden sind, durchaus verwendbar als STRUKTURINDIZ.

(b) Diese Verwendung ist allerdings zumeist begrenzt auf das *quantitative*. Qualitative Folgerungen, also jede Form von „Zahlenmystik“, verbietet sich. Ein Verhältnis von „7/11“ ist deshalb nicht interpretierbar als das einer „heiligen“ Zahl mit einer „untertreffenden“, sondern lediglich als Repräsentation von 0.636363... als Annäherung an den goldenen Schnitt 0.6176471... .

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das strukturelle Grundschema des Aufbaues jedes einzelnen Teils, die Abfolge

### CORO

<b>Secc.</b>		<b>Secc.</b>	
	<b>Acc.</b>		<b>Acc.</b>
	<b>Aria</b>		<b>Aria</b>
	<b>Choral</b>		<b>Choral</b>

Dieses RASTER induziert pro Teil neun(9) Sätze, die Gesamtzahl ergäbe sich als

$$6 * 9 = 54$$

Es entsteht nunmehr ein wichtiger STRUKTURBILDENDER KONFLIKT zwischen der Forderung nach gleichmäßiger Einhaltung dieses Rasters (s.o.  $\mathcal{R}4$ ) und dem Versuch der Kombination von Oratorium und Kantate.

Der „oratorial“ zu vertonende Evangelientext verlangt ja, wie oben dargestellt, zumindest die wörtliche Rede der Menschengruppen als *Chorsätze* zu vertonen, so daß in diesen Fällen zu dem einen SECC. Satz mindestens ein Satz hinzukommt, — im Falle eines Einschubes der wörtlichen Rede in den Evangelientext sogar zwei Sätze.

Wenn also somit *zusätzliche* Sätze eh' hinzukommen und das Grundgefüge stören und erweitern müssen, dann sollte dies auch *systematisch* geschehen.

Es wird also eine Regel gesucht, die diesen Widerspruch und die resultierende Störung in eine neue Art von Ordnung dialektisch aufhebt. Als solche könnte (*sic!*) z.B. dienen die

*REGEL* 11 : Es kommen hinzu zusätzliche Sätze, die auf die sechs Teile ungleichmäßig verteilt werden sollen, — genügend, um das Erscheinungsbild des Vordergrundes aufzulockern, — nicht zu viel, um die Deutlichkeit des Grundschemas nicht allzu sehr zu verunklaren, — also ungefähr 7 bis 11.

In der Tat entscheidet Bach sich für *zehn* zusätzliche Sätze im Sinne der Formel

$$(6 * 9) + 10 = 64$$

Es *könnte* von BACH durchaus als Bedeutung intendiert sein, daß die Anzahl dieser zusätzlichen Sätze der Anzahl der Sätze eines „verschwiegenen“ siebenten Teiles entspricht<sup>1</sup>.

Wir erhalten

$$(6 * 9) + 9 = 63$$

plus einem weiteren zusätzlichen, „transzendierenden“ Satz, als welchen man entweder die abschließende Choralfantasie # 64 oder die eingeschobene Vokalkadenz # 63 auffassen kann.



Wie werden diese zusätzlichen Sätze nun verteilt?

Zunächst einmal nach Gebot der Notwendigkeit, z.B. für die Einbettung der notwendigen turba-Sätze, — denn aus dieser Notwendigkeit ging die Erweiterung der Satzzahl ja ursprünglich notwendigerweise hervor.

Dann aber fällt auf (und es mag sein, daß es auch BACHEN so erging), daß sich 63 auch anders zerlegen läßt<sup>2</sup>, nämlich als

$$9 * 7 = 63$$

und als

$$3 * 21 = 63$$

<sup>1</sup>STEFAN JORDAN machte darauf aufmerksam, daß am siebenten Tage Gott ruhte und die Welt ergo ruhen möge. Worauf man entgegenen könnte, daß *Kirchenmusiker* am Sonntag allemal arbeiten müssen.

<sup>2</sup>Zählt man alle 64 Sätze des Textes der Ausgabe, und dazu die *Wiederholung* des Erklings des Eingangssatzes am Ende von Teil III, („Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen“), so ist die einzig möglichen Faktorisierung

$$5 * 13 = 65$$

Diese Interpretation (als Produkt zweier „überzähliger Größen“) mag allemal intellektuelles Vergnügen bereiten, ist aber für die Erklärung der Architektur anscheinend unfruchtbar.

Die Zahl 21 jedoch ist eine besondere, denn ganz unabhängig von ihrer multiplikativen Entstehung als  $3 \cdot 7$ , was lediglich „zahlenmystische“ Interpretationen anregt, ist sie *additiv* entstehendes Glied der für BACHS Denken zentral wichtigen FIBONACCI-Reihe.

Die FIBONACCI Reihe ist die unendliche Zahlenfolge, deren Anfang lautet

1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 ...

Ihr Bildungsgesetz lautet: Die ersten beiden Zahlen sind *gesetzt* als das Kleine und das Große, das Einfache und das Doppelte, das im *Diskreten* einfachste Verhältnis von Klein zu Groß.

Alle weiteren Zahlen bilden sich als die Summe ihrer beiden Vorgänger, dem kleineren und dem größeren.

In ihrem unendlichen Verlauf „konvergiert“ nun das Verhältnis zweier benachbarter Zahlen, — die Unterschiede zwischen den Quotienten zweier Nachbarn werden immer geringer, die Quotienten nähern sich einem bestimmten Wert, dem sog. „Grenzwert“.

Da nun (a) jede Zahl die Summe ihres Vorgängers und ihres Vor-Vorgängers ist, also eines Größeren und eines Kleineren, und zugleich (b) ihr Verhältnis zu diesem Größeren als ihrem Vorgänger dem Verhältnis dieses Größeren zum Kleineren (als wiederum dessen Vorgänger) zunehmend gleicht, so nähert sich jene unendliche Reihe immer mehr dem *Goldenen Schnitt*, also dem Verhältnis einer Summe, die sich zum größeren ihrer Teile *exakt* verhält wie der größere Teil zum kleineren.

Der Goldene Schnitt ist dieser Ableitung folgend also das einfachste Verhältnis von Groß zu Klein im Bereich des *Kontinuierlichen*.

Als kontinuierliche Größe und „irrationale“ Zahl, nämlich

$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1.618034 \dots$$

ist der Goldene Schnitt aber im rhythmisch-metrischen Bereich nur annäherungsweise darstellbar. Dieser Annäherung aber dient in unzähligen Kompositionen BACHS und anderer genau oben angegebene FIBONACCI-Reihe.



BACH teilt nun die Gesamtzahl der Sätze in drei zunächst gleich große Gruppen, und jede dieser wiederum nach einem prototypisch anderen Verfahren:

$$21 + 21 + 22$$

wird zunächst aufgefaßt als

$$(8 + 13) + (13 + 8) + (11 + 11)$$

also beide möglichen Anordnungen des Goldenen Schnittes, gefolgt von der Gleichverteilung.

Wiederum beachte man, daß wir hier von Zahlen in ihrer quantitativen, „physikalischen“ oder wahrnehmungspsychologischen Bedeutung reden, so daß zum Zwecke der Realisierung dieser drei Teilungsverfahren, folgend der Notwendigkeit, die Zahlen „21“ und „22“ durchaus als hinreichend identisch und deshalb als austauschbar aufgefaßt werden können.

Die entstehende Kurve der Längen der Teile entspricht dem übergeordneten Gestaltungsprinzip der RUNDUNG und des DIALEKTISCHEN AUSGLEICHES : Der Anfang exponiert die stärksten Kontraste, die zunehmend ausgeglichen werden.

Dieses Zahlenschema steht aber in STRUKTURBILDENDEM KONFLIKT mit unserem 9-sätzigen Grundschema-G, als sogar *zwei* Teile nicht genügend Sätze aufweisen, um dieses vollständig zu realisieren.

In einem dritten Schritt wird deshalb korrigiert zu<sup>3</sup>

$$(9 + 14) + (12[13] + 7) + (11 + 11)$$

Die ersten beiden Teile erhalten eine Satz mehr als im vorigen Schema, die nächsten beiden einen weniger. Dadurch wird je Drittel der Goldene Schnitt, der ja eh' nur als diskrete Annäherung gegeben ist, durchaus gewahrt, während die übergeordnete Dreiteilung des Gesamtwerkes verunklart wird zu

$$23 + 19[20] + 22$$

Die auf der Ebene von Aufführung und Text gefundene Zweiteiligkeit läßt sich hier auf der Ebene der Satz Zahlen nun gar nicht mehr wiederfinden:

$$35[36] + 29$$

erscheint unter keinerlei Aspekt sehr sinnvoll<sup>4</sup>, — die Längenaufteilung folgt eben (deutlich vernehmbar) *nicht* jener Zweiteilung, — diese auf jene anzuwenden führt

<sup>3</sup>Die im folgenden auftretenden eckig eingeklammerten Zahlen wie „[13]“ bezeichnen den Fall, daß die nur in der erklingenden Aufführung, nicht im Druckbild vorhandene Wiederholung des Eingangschores von Teil III *mitgezählt* wird.

<sup>4</sup>Es gilt:  $7/6 < 36/29 = 1.2413793 < 5/4$ .

zu keinem Ergebnis, da sie sich nur im Vordergrund treffen, aber ganz andere Mittelgrunds- und Ableitungsstrukturen haben. Wir erkennen also einen typischen STRUKTURKONTRAPUNKT der verschiedenen Gruppierungen, die durch die verschiedenen Bestimmungsschichten induziert werden: Deutliche Teilung in zwei Hälften durch andere Bestimmungsschichten, *vs.* Teilung in drei Drittel durch die Längenproportionen, cf. Abbildung 5.1.

Innerhalb beider Hälften aber ist der Goldene Schnitt durchaus präsent, — in der ersten laut obige Ableitung, in der zweiten als „zufälliger Seiteneffekt“ zu betrachten, da diese zweite Hälfte ja quersteht zur grundlegenden Dreiteilung:

$$(9 + 14 + [13]) + (7 + 11 + 11)$$

Durch mehrstufig-komplexe Ableitung entsteht wieder ein einfacher Vordergrund, nämlich die (bereits erwähnte) deutliche **Gegen-Bar-Form** innerhalb beider Hälften.

## 5.2 Schwebende Zahlenproportionen der Gruppierungen der Teile als Mittel der TRANSLIMITATION

Die Formeln der Satzzahlenproportionen und die kalendarische Organisation der Aufführungstage folgen also *unterschiedlichen* Gliederungsschemata, nämlich 2\*3 Teile *vs.* 3\*2 Teile.

Wie bereits öfter erwähnt gibt es auf anderen Bestimmungsschichten weitere, unabhängige Organisationsformeln für die sechs Teile, welche in Abbildung 5.1 illustriert sind.

In „halben Teilen“ gezählt werden die Schwebungen deutlicher:

- **6 + 6 + 6 + ...**  
Etabliert durch die Handlungs-Gliederung und die Kalenderdaten der Aufführung.
- **4 + 4 + 4 + ...**  
...durch die Formel der Satzzahlen, wie gerade dargestellt, und durch das Auftreten zusätzlicher Instrumente am Ende jeder Zweier-Gruppe.
- **5 + 5 + 5 + ...**  
Der Rhythmus der mehrstimmigen Arien.
- **3 + 3 + 3 + 4 + ...**  
Der Rhythmus des Organisationsprinzips der Tonarten der Arien<sup>5</sup>.
- **7 + 7 + ...**  
Der Rhythmus induziert durch die Spiegelachse zwischen Echo-Arie und T-Arie („Ich will nur dir zu Ehren“).

<sup>5</sup>Die entsprechende Herleitung ist in den vorliegenden Text noch nicht aufgenommen!

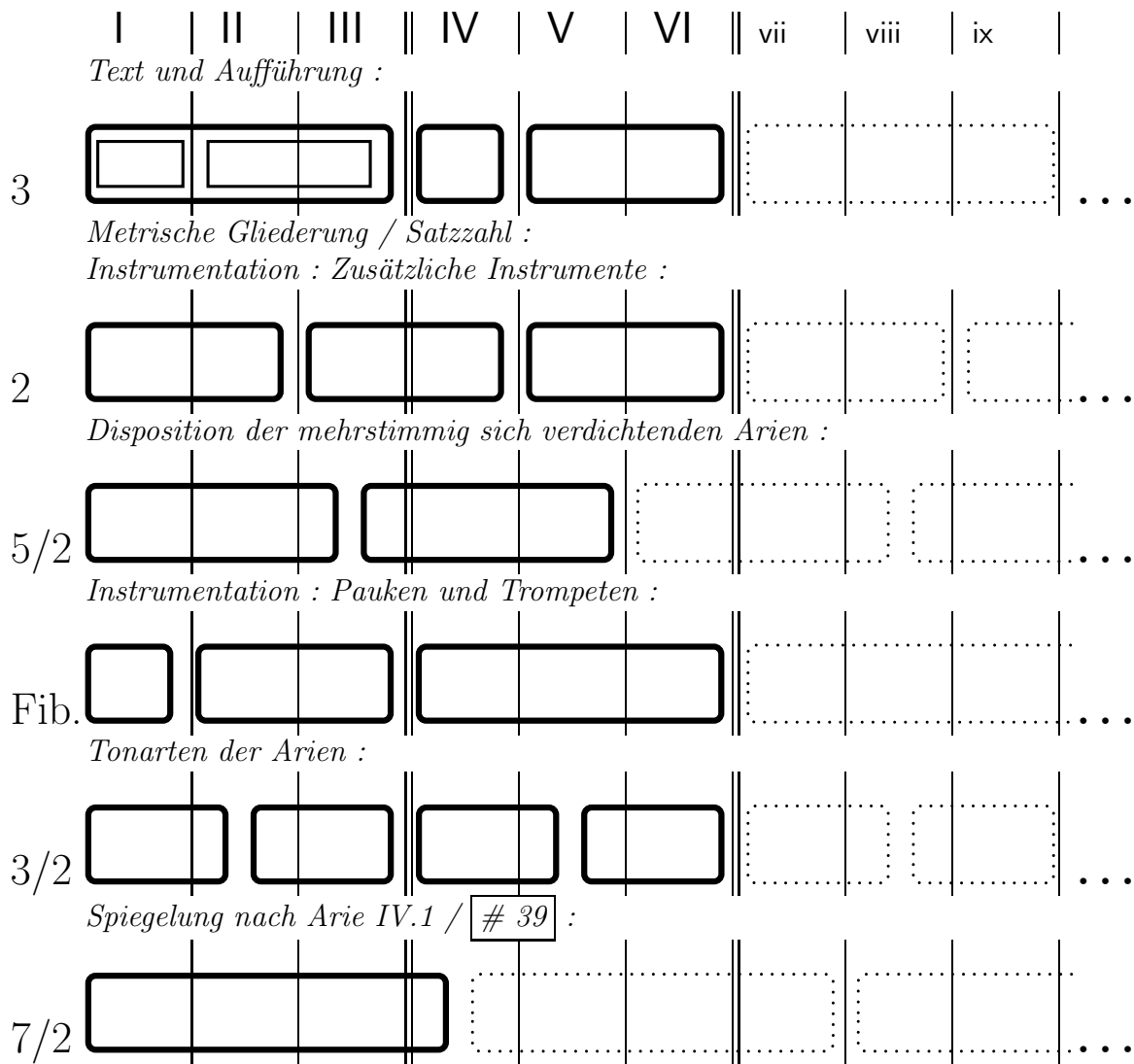


Tabelle 5.1: Die interferierenden Gliederungen der Großform

...sowie, in „ganzen Teilen“ gezählt, ...

- **1 + 2 + 3 + 5 + 8 + ...** (= FIBONACCI)  
das Auftreten von Pauken und Trompeten.

Selbstverständlich haben all diese periodischen Gliederungen unterschiedlich wichtige Bedeutungen und unterschiedlich starke Präsenz und Wirkmächtigkeit. Dennoch aber haben sie den Effekt, daß dem „Getriebe“ des Kalenders und der Phasenverschiebung der Festtage und Jahre eine werk-immanente Phasenverschiebung entgegengestellt wird: Diese Perioden treffen sich irgendwo weit, weit außerhalb des Werkes, — vielleicht zu Ostern, oder zur Sommersonnenwende, oder nächstes Jahr (zu Weihnachten) in Jerusalem ?

Wieder einmal trans-limitiert ein BACHSches Werk die Grenzen seiner Aufführungszeit.





# Kapitel 6

## Die Disposition der Accompagnato-Sätze

Wie bereits erwähnt, ist die Accompagnato-Schicht (nach derzeitiger Kenntnis) die einzige, die ausschließlich Originalkompositionen und keine Umarbeitungen älterer Sätze enthält.

In jedem Accompagnato-Satz läuft ein kurzer Text freier, zeitgenössischer („Spruch“- oder „Erbauungs“-)Dichtung nur einmal ab, und wird von instrumentaler „Begleitung“ psychologisch oder symbolisch ausgedeutet. Diese Begleitung kann rein akkordisch, mehr oder weniger figuriert, bis hin zu kontrapunktisch-motivisch gearbeitet sein.

Die Form der Sätze ist die Form-Losigkeit, oder besser: die Abwesenheit eines gattungs- und traditionsgegebenen Form-Schemas oder -Verfahrens verlangt die jedesmal neue Lösung des Form-Problems nach den jeweilig eigenen, punktuell-architektonischen und text-inhaltlichen Anforderungen.

Deshalb kann eine genauere Diskussion nur im Zusammenhang der jeweiligen „lokalen“ Probleme fruchtbar sein, — das nächste Kapitel über „SINGULARITÄTEN und Störungen“ wird überproportional oft Sätze der Accompagnato-Schicht betrachten müssen!

In ihrer formalen Offenheit und besetzungsmäßigen und satztechnischen Zwischenstellung sind sie (obwohl, wie gesagt, vom unvorbereiteten Hörer oft unterschätzt) das formal wohl komplexeste Element, und ihre Position im Grundschema-G ist die variabelste, — wie die Elektronen in einem Metallgitter schwingen sie hin und her, bewirken so „chemische Bindung“ und tragen bedeutend bei zum Zusammenhalt der ganzen Architektur. Während die Disposition der Arien den „kristallinen“ Charakter des Gesamtwerkes prägen, realisieren die Accompagnati, wie bereits ganz zu Beginn erwähnt, den Charakter des Organischen.

Wegen ihrer Ausgangs-Position im Grundschema-G (nach dem Evangelientext und vor der artifiziell/abstrakten Arie) und auch wegen ihres Textgehaltes realisieren auch sie zuvörderst das zentrale „semantische Anliegen“ des Gesamtwerkes, Einst und Jetzt aufeinanderzufalten.

I	II	III	IV	V	VI	$\Sigma_{acc}$	$\Sigma_{aria}$
		◌	◌	◌	S	1	3 + 1 (+1)
A		A		A		5	3 + 1
	B	B	B		T	1	3 + 1
						7	3
•		X		X		14	12 + 3 + 1

◌ = Arie lt. AB-Grundschemata      ◌ = zusätzliche Stimme  
 S/A/T/B = planmäßiges Accompagnato      a/b = zusätzliches Accompagnato  
 • = SB-Choral      X = andere SINGULARITÄT

Abbildung 6.1: Die Accompagnati im Verhältnis zu den Arien

Allemaal jedoch sind diese satztechnischen „Bagatellen“ schiere Monument von BACHs Meisterschaft auch im Minimalismus<sup>1</sup>: Die Accompagnati aus der Matthäuspassion, — „O golphatha, unselig Golphatha“ oder „Am Abend als es kühle ward“ — gehören zu den architektonischen und emotionalen Höhepunkten der gesamten Passionsmusik !



Wie bereits erwähnt, werden die Accompagnati in vielen Bestimmungen *dual* zu den Arien behandelt. So werden z.B. nur den Arien zusätzliche Sänger zugeteilt, aber nur in der Accompagnato-Schicht zusätzliche Sätze eingefügt.

Insbesondere verlangt das Prinzip von KONSTANT VS. VARIABEL (damit die differenzierten Schwingungen und streng-formalen Ableitungen der Arien-Schicht überhaupt als solche erkennbar werden), daß die Accompagnati-Schicht (ganz dezidiert als Gegensatz und AUSGLEICH komponiert) recht „großflächig“ und „abwechslungsarm“ disponiert wird, — jedenfalls auf der obersten Ebene der Ableitung und in der ersten Näherung der Rezeption.

Somit ergibt sich zunächst eine anscheinend recht einfache Verteilung auf die Sänger: Vier Teile lang werden die Accompagnati ausschließlich vom Baß vorgetragen (mit zwei Ausnahmen durch den Alt), in Teil V dann durch den Alt, — erst im letzten Teil je einmal von S und T, vgl. die Darstellung in Abbildung 6.1.

Aber die Herleitung dieser einfachen Verteilungsgestalt ist bereits tatsächlich ziemlich komplex und nicht zuletzt ein interessantes Beispiel, daß **werk-externe**, historische Regeln in eine Komposition unmittelbar und nachweisbar einfließen, — mehr noch: zu Metapher und **Material** werden können!

- In der **Matthäus-Passion** ist es nämlich so, daß jedes Accompagnato einer Arie (und fast jeder Arie ein Accompagnato) vorausgeht, und daß jeweils *beides immer vom selben Interpreten* gesungen wird.

<sup>1</sup>Eine Übersicht der BACH'schen Accompagnato-Sätze und eine Sammlung genauerer Studien findet sich in [Ber92].

Teil I exponiert genau dieses Verhalten als eine Art **Normalfall**, — die Identität von Accompagnato-Sänger und Arien-Sänger wird als quasi-thematisch exponiert.

In Teil II jedoch kommt (verursacht durch die im Vgl. zur Matthäus-Passion beschränktere Besetzung) ein **IMMANENTER WIDERSPRUCH** ins Spiel, als unter Beibehaltung dieser Logik *ein einziger* Sänger, nämlich der Tenor, aufeinanderfolgend Evangelium, Accompagnato und Arie sänge (in # 13 bis # 15, siehe Falttafel).

Besonders die Differenz zwischen historischem Evangelien-Text (Rede des Engels) und dem unmittelbar anschließenden zeitgenössischem Accompagnato („Was Gott dem Abraham verheißen, daß läßt er nun der Hirtenchor (*sic!*) erfüllt erweisen.“) würde dadurch aufs äußerste verunklart.

- Dieser Widerspruch wird nun durch einen groben Wechsel des Instrumentationsprinzips aufgehoben, in dem zunächst der Baß „für den“ Tenor das Accompagnato singt, und dann diese Rolle „nicht mehr hergibt“, also ab dann für die eigenen und für die fremden Arien durchgehend alle Accompagnati singt.
- Das durch diese lokale Maßnahme induzierte Prinzip besteht aus (a) der Abwechslungslosigkeit innerhalb dieser Schicht und, dialektischerweise, (b) maximalem Kontrast zwischen den Schichten und den aneinander anstoßenden Sätzen.
- Aus (a) folgt, daß die Accompagnati der Teile I bis V ausschließlich von A und B gesungen werden, also von den Stimmen, welche wegen des zunächst exponierten Prinzipes eh schon in diese Schicht involviert sind, — und daß (a') der Baß, dessen Einsatz ja den Ursprung dieses Prinzips markierte, zu bevorzugen ist.

In Verbindung mit (b) ergibt sich, daß in Teil V der A die Accompagnati übernimmt, was zusätzlich der **AUSWIEGUNG** der Anzahlen zwischen A und B dient<sup>2</sup>.

- Zu (b):  
 In der Tat wird in allen mittleren Teilen des Werkes die Anzahl aufeinander folgender Sätze mit auch nur teilweise gemeinsamer Besetzung systematische *minimiert*, siehe die Markierungen wie A A in der Falttafel. Z.b. dienen zwei der Abweichungen vom Grundschema-G, die im nächsten Kapitel betrachtet werden, unmittelbar diesem Zweck, nämlich die Vertauschung # 28 und # 29 (bei der B-Arie III.1) und die Einfügung der **PROPHETEN**-Stelle zwischen Alt-Accompagnato # 49 und Alt-beteiligendem Terzett # 51.  
 Dieses Verhalten ist diametral entgegengesetzt jener zunächst als Normalfall exponierten, aus der Matthäus-Passion importierten Grundregel, welche durchweg dialektisch aufgehoben erscheint.
- Dieses aber wird, im Sinne einer **REPRISE**, schlagartig und unvermittelt wieder angewandt in Teil VI, — die Besetzungslogik kehrt heim in das zu Beginn als thematisch exponierte „Konventionelle“.

---

<sup>2</sup>Warum in Teil IV der B und nicht der A die Accompagnati übernimmt, folgt teilweise aus (a'), und wird weiter unten tiefer begründet, siehe Abschnitt 7.3.13.

Eine Vermittlung und Begründung ergibt sich nur *a posteriori*, und im Blick auf's Ganze

- Alle vier Solo-Stimmen vollziehen den Prozeß zunehmender Annäherung, bis hin zu dem krönenden Rezitativ # 63, wo endlich volle Gleichberechtigung herrscht.
- Die „ins Gegenteil heimgekehrte“ Permutationslogik der Arienbesetzung wird durch die Verdoppelung in den dazugehörigen Accompagnati (a) als solche klanglich verdeutlicht, und (b) deutlich als Reprisenverhalten markiert.
- Nicht alle Heimholungen und Heilungen, die geschehen, sind durch den Menschen erklärbar.

Hört man die beiden Alt-Accompagnati als „Ausnahmen“ (begründet auf einer späteren Ableitungsschicht), so kann der gesamte Baß-Block der Teile I bis IV zusammenhängend gehört werden.

Man erhält einen hübschen „Kettenbruch“:

$$\begin{array}{cccc}
 4 & + & 2 & \\
 4 & + & 1 & + & 1 \\
 4 & + & 1 & + & 1/2 & + & 1/2 \\
 B & & A & & S & & T
 \end{array}$$

Eine andere Interpretation ist dadurch induziert, daß die die erste Hälfte des Werke SPIEGELSYMMETRISCH abgeschlossen wird, indem die Acc/Aria-Paare des Teiles T in den Teil III gespiegelt werden, siehe Abbildung 6.1.

Diese Spiegelung wird vom Komponisten noch ausdrücklich INDIZIERT und verstärkt durch die Tatsache, daß beim letzten Paar die Reihenfolge von Arie und Accompanato vertauscht werden!

Diese Maßnahme gehört der „Abweichungs-Schicht“ an (siehe nächstes Kapitel) und ist somit eine äußerst deutliche und gesetzte. Sie macht aus der Spiegelung eine „wörtliche“, exprimiert also eine Eigenschaft der Disposition in den Vordergrund.

Die so vom Komponisten gemeinte Zweiteiligkeit der Gesamtdisposition berücksichtigend, ergibt sich eine leicht andere Formel:

$$\begin{array}{cccccc}
 3 & + & 3 & & & \\
 3 & + & 2 & & + & 1 \\
 3 & + & 1 & + & 1 & + & 1/2 & + & 1/2 \\
 {}^A B^A & & B & & A & & S & & T
 \end{array}$$

Beide Formeln aber exprimieren aufs deutlichste Beschleunigungs-, also Steigerungs-, also RICHTUNGSTENDENZ.

Dies wird aufgewogen durch eine allerdeutlichste Exprimierung ihres strukturellen Gegenteils in Form einer letzten RUNDUNG:

Am Schluß nämlich RUNDET sich alles aufs Glücklichste, — Teil VI bringt mit den komplementären Stimmen S und T wieder den „Normalfall“ der Abfolge *Accompagnato/Aria*, ganz identisch wie es Teil I für B und A getan.

Die o.e. Differenz zwischen Evangelientext und *Accompagnato* ist im allerletzten Durchlauf des Grundschemas-G (auf der klanglichen Ebene) *verschwunden*.



Auch weitere *FOLGEN* dieser Disposition dienen dem Zusammenhalt des Werkes aufs glücklichste:

- Der Baß dominiert die *Accompagnato*-Schicht als AUSGLEICH dafür, daß er in der Arien-Schicht keinen einzigen zusätzlichen Einsatz hat.
- Trotz aller Buntheit des Werkes, trotz der schier überwältigenden Füllen an bis dahin aufgetretenen satztechnischen Kombinationen, kann Teil VI (was wohl kein Hörer zu diesem Zeitpunkt noch verlangte) tatsächlich eine „frische“ Kombination realisieren, die bisher noch gar nicht vorkam, nämlich daß, im *allerletzten* Ablauf des Grundschemas-G, der Tenor ein *Accompagnato* singt. (# 61, „So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier.“)
- Im vorletzten Ablauf singt der Sopran ein *Accompagnato*, # 56, die *unmittelbare* Antwort auf den Soliquenten HERODES, „Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen“). Dies ist in der eigentlichen *Accompagnato*-Schicht ebenfalls noch nie geschehen.

*Satztechnisch* aber hat der Sopran bereits ein *Accompagnato*-Rezitativ gesungen, nämlich die einzige Stelle des Evangelien-Textes, die außergewöhnlicherweise begleitet erklang, — das Solo in # 13, „Fürchtet euch nicht“ des ENGELS.



# Kapitel 7

## Störungen des Grundschemas und Singularsätze

### 7.1 Die doppelt begründete Notwendigkeit von Abweichungen im Vordergrund

Alle bis jetzt aufgewiesenen Ableitungsschritte des Mittelgrundes, also Instrumentation, Arienbesetzung, Satzzahlen, etc., weisen ein hohes Maß an Regelmäßigkeit auf, entweder die der Periodizität einer SCHWINGUNG oder die der GERICHTETHEIT eines Prozesses.

Im Vordergrund jedoch soll allemal die *varietas delectans* den notwendigen Raum erhalten. Ein Werk, welches deutlich Substanz (d.h. musikalisch-logischen wie auch TRANS-MUSIKALISCHEN Gehalt) vermitteln will, muß dialektischerweise allemal „ein wenig geheimnisvoll“ daherkommen<sup>1</sup>, — die Semantik regelmäßiger Schwingungen z.B. wird keinesfalls vermittelt, in dem diese unverschleiert und direkt exprimiert werden, mit der Gefahr abstoßender Langweiligkeit, sondern indem der Hörer diese durch mehrfaches Erleben erst (in seiner psycho-internen Modellbildung) herausarbeitet.

Im Vordergrund sind also aus diesen „verkaufs-psychologischen“ oder didaktischen Erwägungen heraus *Abweichungen notwendig*, welche nicht nur das Klangbild beleben, sondern auch dem Hörer zur Orientierung dienen.

Diese aber sind ihrerseits durch *Notwendigkeiten* in der Mittelgrunds-Ableitung zu begründen. Dies nicht nur aus den ideologischen Gründen des „klassischen Ideals“ (s.o. Fußnote auf Seite 13), sondern auch, weil die Konflikte des Mittelgrundes aus sich heraus schon genügend punktuelle Phänomene und damit SINGULARITÄTEN hervorbringen, z.B. an Endpunkten oder Schnittpunkten von Entwicklungslinien: Wie ein schön geschliffener Diamant deshalb farbig funkelt, weil seine Kanten die Schnitte von Flächen und seine Ecken die Schnitte der Kanten sind, so funkelt ein musikalisches Werk, weil sich Linien und Bestimmungsschichten des Mittelgrundes

---

<sup>1</sup>Nicht zuletzt in der intendierten Funktion als Abbild der „Welt wie sie uns erscheint“!

erst geraume Zeit unabhängig von einander und ihrer eigenen Logik folgend entwickeln, um daraufhin innere Konflikte, gegenseitige Widersprüche, Endpunkte und Umschlagen von Prozessen in Vordergrund-Phänomene zu exprimieren.

## 7.2 Drei Typen von Phänomenen

Drei Typen von Phänomenen gilt es zunächst wohl zu unterscheiden und dann in Bezug zu setzen:

1. Singularsätze.
2. Störungen des Ablaufes des Grundschemas-G, im folgenden kurz „Störungen“ genannt.
3. Zusätzliche Satznummern, also zusätzlich zu den neun(9) Nummern des Grundschemas-G, im folgenden kurz „Mehrnummern“ genannt.

Die geforderte Unterscheidung ist deshalb nicht trivial, weil diese drei Gruppen von Phänomenen (als allesamt aus dem Üblichen herausfallende) (a) recht tief im Ableitungsprozeß mit einander verbunden sind, und (b) in der Tat nicht wenige Sätze des Werkes mehr als einer der Gruppen angehören.

Tabelle 7.2 listet alle Sätze, die von Singularsätze, Störungen und/oder Mehrnummern betroffen sind, und zeigt mittels „X“ die jeweilige Kombination.

Insgesamt erkennen wir

- $(4*3)+4 = 16$  Singularsätze,
- 12 Störungen des Grundschemas-G, unter Beteiligung von 22 Sätzen,
- und 12 zusätzliche Satznummern.

### 7.2.1 Singularsätze

Unter Singularsätzen verstehen wir hier diejenigen Sätze<sup>2</sup> des Weihnachtsoratoriums, deren Faktur (also Satzform, Besetzung, etc.) deutlich aus dem Üblichen herausfällt.

Das Auftreten eines Singularsatzes kann, muß aber nicht mit einer Störung verbunden sein. Insbesondere bezeichnen wir weder die Soliquantenstellen noch die turba-Chöre als solche als Störungen, da sie den Fluß des Evangelien-Textes durch eine andere Satzform/Besetzung lediglich *erweitern*, der Zusammenhalt vermittelt durch die Textfolge aber allemal gewahrt bleibt und dominiert, auch wegen der historischen „Üblichkeit“ dieser Erweiterungen. Sehrwohl aber können Singularsätze mit Störungen zusammenfallen, wie es siebenmal auch der Fall ist.

Die Singularsätze sind aufgelistet in Tabelle 7.1. Die beigefügten graphischen Symbole finden sich auch in der dritten Zeile der Falttafel<sup>3</sup>.

<sup>2</sup>Man beachte den Unterschied dieser Definition zu dem Konzept der „SINGULARITÄT“ im Mittelgrund. Unter dieses könnte man alle der hier betrachteten Abweichungen subsumieren!

<sup>3</sup>Wir danken dem Sauerländischen Gebirgsvereine für den Entwurf seiner Wanderzeichen.



					KOPFSATZ	
					Ev.	ACC
						ARIE
						CHRL
drei Soliquentestellen	S=ENGEL	■	II	# 13	Ev.	
	T=PROPHET	◼	V	# 50		
	B=HERODES	◻	VI	# 55		
drei turba-Chöre	HEERSCHAREN	◆	II	# 21		
	HIRTEN	◆	III	# 26		
	WEISE	◼	V	# 45		
(Acc-Rez. ist <i>integriert</i> !)						
drei „un-normale“ Arien	Duett S&B	▲	III	# 29		ARIE
	Echo-Arie S&S	▲	IV	# 39		
	Terzett (S&T)+A	▲	V	# 51		
drei Kombinationen Accompg.&Choral	S&B	▬	I	# 7		ACC CHRL
	S&B	▬	IV	# 38		
	S&B	▬	IV	# 40		
Orchestervorspiel statt Eingangschor		○	II	# 10	KOPFSATZ	
Eingangschorsatz am Schluß wiederholt		✱	III	# 24 (≈#36)		
Freie Dichtung als Secco statt Accompg.		□	II	# 22		ACC
Vierstimmiges Rezitativ S&A&T&B		△	VI	# 63		

Tabelle 7.1: Liste der Singularitäten

Teil	I		II		III				IV		V		VI																	
Nr	7	10	12	13	16	17	20	21	22	26	28	29	31	32	34	35	38	39	40	45	46	47	( )	(49)	50	51	52	55	58	63
Sing	X	X		X				X	X	X		X					X	X	X	X			X	X	X	X			X	
Stör			X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X		X	X		X	X	?	X	X	X		X	X	
Num+			X	X			X	X	X	X					X	X								X	X		X	X		

Tabelle 7.2: Liste aller Sätze mit Abweichungen

Teil	lfd. Nummer	erster betr. Satz	Anz. betr. Sätze	Art	Auswkg. auf Satznummern
I	-	# 7	1	(erste Irritation, Singularsatz $\equiv$ )	-
II	1	# 12	2	Einschub von Choral <i>in</i> Evgl.	+2
	2	# 16	2	Vertauschung von Choral und Evgl <sup>4</sup>	0
	3	# 20	3	Einschub von Evgl(+trb) und Acc zwischen Aria und Choral	+2
III	4	# 28	2	Vertauschung von Arie und Choral	0
	5	# 31	2	Vertauschung von Acc und Arie	0
	6	# 34	2	Einschub von Evgl und Choral <i>hinter</i> Choral, vor <i>Wdh.!</i>	+2
IV	7	# 40	1	Verkürzung durch Strch. Evgl und Doppelfkt. Choral/Acc	-2
V	-	# 45	2	Integration von Acc in turba (keine Störung!)	-1
	8	# 46	2	Vertauschung von Arie und Choral	0
	9	# 50	1	Einschub von Evgl zwischen Acc und Arie	+1
	10	# 52	1	Einschub von Acc zwischen Arie und Choral	+1
VI	11	# 58	1	Einschub von Evgl zwischen Arie und Choral	+1
	12	# 63	1	Einschub von Singularsatz $\Delta$ zwischen Arie und Choral	+1
$\Sigma$			21		+7
				turba-Nummern	+3
					+10

<sup>4</sup>Diese Vertauschung überschreitet die Mitte von Grundschemata-G !

Tabelle 7.3: Tabelle aller Störungen des Ablaufes von Grundschemata-G

Teil	Evgl.	Acc	Arie	Choral
I	-	-	-	(1)
II	1(2)	1	-	1
III	1	-	-	1
IV	-1	-	-	-
V	1	1	-	-
VI	1	-	-	-
<i>zus.</i>	3(4)	2	0	2(3)
$\Sigma$	(16)	14	12	(15)

Tabelle 7.4: Zusätzliche Einschübe und Verkürzungen nach Gattungen

## 7.2.2 Störungen

Die eigentlichen Störungen des Ablaufes des Grundschemas-G zerfallen wiederum in drei Sub-Typen:

- Vertauschungen
- Einfügungen
- Verkürzungen (durch Doppelfunktion, Integration und schlichte Streichung)

Eine Übersicht aller Störungen findet sich in Tabelle 7.3. Auf der Falttafel findet man unterhalb des Gattungsschemas Symbole für Vertauschungen (  $\square$  ), Einfügungen (  $\blacksquare$  ) und Verkürzungen (  $\blacktriangle$  ).

Genauere Erläuterungen und Interpretationen folgen in Abschnitt 7.3 im Zusammenhang.

## 7.2.3 Mehrnummern

Die Abweichungen vom Typ Mehrnummer, also die zusätzlichen Satznummern, sind keine so direkten Phänomene wie die der anderen Typen, sondern dienen vielmehr als STRUKTURINDIZ.

Jedes Phänomen vom Typ Mehrnummer hängt zwangsläufig von einem solchen des Sub-Types Störung/Einfügung ab. In der Tat ergibt sich eine relativ komplizierte „Algebra“ von Implikationen zwischen allen Abweichungs-Typen der Gestalt

$$\begin{array}{llll}
 a \in \textit{turba-Chorsatz} & \subset & \textit{Singularsatz} & \Rightarrow a \in \textit{Mehrnummer}(1) \\
 & & & \wedge a \notin \textit{Störung} \quad (!!!) \\
 a \in \textit{Soliquenten-Auftritt} & \subset & \textit{Singularsatz} & \Rightarrow a \notin \textit{Mehrnummer}(\_) \\
 & & & \wedge a \notin \textit{Störung} \quad (!!!) \\
 a \in \textit{Einfügung} & \subset & \textit{Störung} & \Rightarrow a \in \textit{Mehrnummer}(1) \\
 & & & \vee a \in \textit{Mehrnummer}(2) \\
 a \in \textit{Verkürzung} & \subset & \textit{Störung} & \Rightarrow a \in \textit{Mehrnummer}(-n) \mid n > 0
 \end{array}$$

In obiger Herleitung (Kapitel 5.1) argumentierten wir, daß die aus Gründen der Konvention notwendigen turba-Chöre zusätzliche Nummern induzierten. („Nummern“ hier in des Wortes doppelter Bedeutung: Als vom Herausgeber hinzugefügte Satzzeichen, und als die von diesen indizierten Teil-Kompositionen, die durch deutlichen Bruch in Besetzung und Faktur von ihren Nachbarn abgesetzt sind.) Wenn also zusätzliche Nummern schon benötigt sind, so sollte dieses einmal eingeführte kompositorische Mittel der Hinzufügung auch *systematisch* betrieben und als Strukturgenerator angezapft werden, was zu dem Plan von 64 statt 54 Nummern führte.

Insgesamt kann man sich die Gesamtzahl der Sätze wie folgt erklären:

	54	Als 6*9, gegeben durch Grundschemata-G
+ 3		Durch die drei turba-Chöre (Heerscharen, Hirten, Weise) in den Teilen II, III und V. (dies sind auch Singulärsätze)
	57	
- 2		Durch das Weglassen des zweiten secco und die Doppelfunktionen von <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 40</span> als Accompagnato und gleichzeitig als Choral in Teil III. (Störung vom Sub-Sub-Typus „Doppelfunktion“, daneben auch Singulärsatz.)
	55	
- 1		Durch die Integration des Accompagnato in dieselbe Nummer wie der turba-Chor <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 45</span> in Teil V. (Störung vom Sub-Sub-Typus „Doppelfunktion“, daneben auch Singulärsatz.)
	54	
+ 10		Durch Störungen vom Sub-Typus „Einfügung“.
	64	

Paradoxerweise werden die drei Mehrnummern, deren notwendiges Auftreten das Konzept der Erweiterbarkeit just induzierte, in dieser Darstellung bereits durch (subtraktive) Störungen ausgeglichen, ehe<sup>5</sup> die weiteren (satznummern-erweiternden) Störungen überhaupt stattfinden.

Allerdings muß man sich bei den Abweichungen vom Typ „Mehrnummer“ durchaus hüten, in zahlenmystische Überinterpretationen zu verfallen: Die Nummerierung der Sätze *kann* allemal ein STRUKTURINDIZ sein, braucht aber keinesfalls eigene Semantik zu tragen.

So werden z.B. inkonsequenterweise die drei Soliquenten-Stellen (ENGEL, PROPHET, HERODES) nicht als eigene Sätze gezählt, die drei turba-Chöre hingegen doch.

Auch wird z.B. in Teil II ein Choralatz (# 12, „Brich an, o schönes Morgenlicht“) in das Evangelien-Secco-Rezitativ *eingeschoben*. Obwohl nur eine(1) singuläre Abweichung vom Grundschemata-G vorliegt, nämlich eben der eingeschobene Choral, entstehen jedoch zwei(2) zusätzliche Satznummern, da das vom Herausgeber gewählte Verfahren nicht nur für diesen, sondern außerdem für die Fortsetzung der Evangelisten-Rede („Und der Engel sprach zu ihnen“) auch eine neue Nummer ver-gibt<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup>Zeit(2) !

<sup>6</sup>In der Falttafel durch ein(1) Einschub-Symbol  angedeutet, welches sich über zwei(2) Nummern erstreckt. Die Formeldarstellung bezeichnet diese Abweichung als vom Sub-Sub-Typ „Mehrnummer(2)“

## 7.3 Zusammenwirken und Notwendigkeiten der einzelnen Störungen und Singularsätze

Beim Betrachten all dieser Abweichungen, beim Versuch, ihren Sinn, Gehalt und ihre Notwendigkeit herauszuarbeiten, befinden wir uns naturgemäß auf der Ebene des *Einzelphänomens*. Mögen die allen gemeinsamen Randbedingungen und Wirkungsmechanismen auch im Globalen hinreichend beschrieben sein, so kann eine genauere Analyse doch immer nur punktuell und individuell sinnvoll sein.

Diese Analyse werden im folgenden für einige herausragende Beispiele versuchen durchzuführen. Die Begründungs- und Wirkungszusammenhänge der Einzelphänomene beziehen sich dabei allemal auf die verschiedenen Bestimmungsschichten der Gesamtarchitektur, und sind so prinzipiell fähig, verschiedene Schichten „punktweise zusammenschweißen“. Deshalb können leider die folgenden Anmerkungen zu Abweichungen und SINGULARITÄTEN naturgemäßerweise nicht mehr ganz ohne Rück- und Vorweise auskommen, für die wir den Leser um Verständnis bitten.

Grundsätzlich kann versucht werden zu unterscheiden zwischen

- eher **globalen** Funktionen von Abweichungen bezogen auf die Gesamtarchitektur,
- und ehre **lokalen** Funktionen, besonders die des AUSWIEGENS und des STRUKTURECHOS.

In diese zweiten Funktion bilden die Paare von Ausgangsphänomen und Strukturecho oftmals zeitlich weit auseinander FERNBEZIEHUNGEN, welche als „punktuelle“ und „spontane“ einerseits „quer“ zu den grundlegenden Ableitungen der Gesamtarchitektur stehen, andererseits diese aber gerade durch die Freiheit der querständigen Beziehungen als solche nur um so stärker wahrnehmbar machen und damit stützen. Die Unterscheidung zwischen „global“ und „lokal“ ist deshalb grundsätzlich problematisch und nur bedingt hilfreich.

Wir hoffen, im folgenden durch die konkreten Beispiele diese Mechanismen verständlich werden zu lassen.

### 7.3.1 Globale Verteilung der Abweichungen

Die Verteilung der Abweichungen, also der Singularsätze und Störungen zusammen, folgt zugleich die deutliche Tendenz der STEIGERUNG und somit GERICHTETHEIT, als auch die der RUNDUNG.

Zunächst nehmen die Abweichungen deutlich zu: Als Höhepunkt kann angenommen werden (a) das Ende von Teil III, wo zwei zusätzliche Sätze „angehängt“ werden, gefolgt von dem Singularsatz der Wiederholung des Eingangssatzes, oder — (b) der Teil IV, der als DIALEKTISCHEN UMSCHLAG der Zunahme der Verlängerungen die allerdeutlichste Verkürzung bringt.

<sup>6</sup>Man beachte aber, daß Tabelle 7.2 einen falschen Eindruck vermittelt bzgl. des Grades der

RUNDUNG entsteht dadurch, daß dann die Störungen wieder abnehmen, — besonders weil Teil VI, wenn man das vierstimmige Rezitativ als exterritorial betrachtet, das Grundschemata-G fast wieder ungestört exprimiert.



Beim Blick in Tabelle 7.3 erkennen wir eine gewollte Regel-Losigkeit bezogen auf die Arten von Störung, dienend dem ästhetischen Ziel der MAXIMIERUNG DER ENTROPIE. Es treten auf. . .

- vier Vertauschungen, in drei verschiedenen Ausprägungen.
- vier Einschübe zwischen Arie und Choral, mit aber jeweils anderem Inhalt des Einschubes,
- drei Einschübe an anderer Stelle,
- eine Verkürzung.

Bis auf die Vertauschung von Arie und Choral, die in Teil III und V jeweils nach einem turba-Chor stattfinden, sind also keine zwei Störungen identisch, — vgl. allerdings unten Abschnitt 7.3.11 zu Störung 11.

Dem entspricht die querständige Bestimmungsschicht der „Satzzahlen pro Gattung“, vgl. Tabelle 7.4<sup>7</sup>. Wie immer man zählt, im VORDERGRUND werden letztlich ziemlich „krumme“ Zahlen auf die sechs Teile des Gesamtwerkes verteilt.

Es gilt also weder eine fade Regelmäßigkeit, noch gilt das strenge Wiederholungsverbot, — ästhetische Zielvorstellung ist schlechthin die *Buntheit* und *Geschmücktheit*. Diese aber ist, dem Strukturprinzip von KONSTANT VS. VARIABEL folgend, deshalb erreichbar, weil die vorangegangenen Ableitungsschichten umso strenger generiert wurden.



---

Störungen in Teil IV: dessen *extreme* Abweichung vom Grundschemata-G geschieht gerade durch *Weglassen* fast der ganzen Hälfte des Schemas, vgl. Abschnitt 7.3.6. Weggelassene Sätze aber haben in dieser Tabelle gar keinen Eintrag ; -)

<sup>7</sup>Die Schreibweise „1(2)“ in der Spalte „Evgl“ soll andeuten, daß nur ein Evangeliums-Rezitativ tatsächlich als Störung eingeschoben ist (Störung 3), die andere zusätzliche Nummer dieser Gattung aber lediglich durch die Spaltung eines regulären Einsatzes durch einen eingeschobenen Choral entsteht (Störung 1).

Die Schreibweise „(1)“ in der Spalte „Choral“ soll andeuten, daß ein zusätzlicher Satz in der Choral-schicht zu zählen ist, wenn der kombinierende Singularsatz „SB-Choral“ # 7 auch der Choral-Schicht zugerechnet wird. Laut Grundschemata-G zählte dieser als *Accompagnato*, — die Partitur allerdings gibt die Satzüberschrift „Choral“ !

Wenden wir uns nun beispielhaft einigen Einzelphänomenen zu.

### 7.3.2 Störung 2

Störung 2, das Vertauschen von Choral und Evangelist in Teil II ist die einzige Vertauschung, welche die Mitte des ablaufenden Grundschemata-G überschreitet, also den ersten Satz des zweiten Ablaufes mit dem letzten des ersten Ablaufes vertauscht.

Alle anderen Störungen (bis auf das „Ineinanderschiebens“ beider Halb-Schemata in Teil IV, s.u. Abschnitt 7.3.6, als dessen Vorbereitung diese verstanden werden kann) sind lokal zu einer der beiden Hälften des Ablaufes.

Ein fernes Structurecho der Störung 2 ist die Störung 11 in Teil VI, s.u. Abschnitt 7.3.11.

### 7.3.3 Störung 3 und Singulersatz „unbegleitetes Accompagnato“ # 22

Störung 3 besteht im Einfügen von Evangelien-Rezitation (mit turba-Chor der HEERSCHAREN) und nachfolgendem B-Accompagnato vor dem abschließenden Choral von Teil II.

Ersteres erklärt sich aus nicht-tiefliegenden Gründen, nämlich als *dramaturgischen* des Vordergrundes: Das Jauchzen der Himmlischen Heerscharen soll natürlich recht nah am *Ende* des Teiles stattfinden, — der „Gloria“-Chorsatz soll emotionaler Höhepunkt und satztechnische Krönung des Teiles sein. Dies wäre durch die Grundschemata-G gemäße Behandlung, als Teil des zweiten Evangelistenauftretes, und damit vor Accompagnato und Arie, nicht gegeben.

Das zweite hingegen erklärt sich deutlich tieferliegend als doppeltes STRUKTURECHO: Einerseits wird Grundschemata-G aufgegriffen, da auf das Evangelium halt ein Accompagnato zu folgen hat.

Andererseits bildet dieser Satz # 22 einen Singulersatz, da hier ein einziges Mal eine rezitativisch gesetzte freie Spruchdichtung (damit der Accompagnato-Schicht angehörig) ein einziges Mal *unbegleitet* gesungen wird.

Damit wird einerseits das Aufgreifen des Grundschemata-G relativiert und abgeschwächt (denn selbstverständlich folgt auf diesen Einschub eines überzähligen Accompagnato nicht noch eine dritte, überzählige Arie, wie es Grundschemata-G nahelegt).

Andererseits entspricht das „unbegleitete Accompagnato“ eine AUFWIEGUNG des im ENGEL-Soliquenten in # 13 zu Beginn dieses Teiles ein einziges Mal begleitet (Accompagnato) gesetzten Evangelien-Textes.

Drittens gibt es einen auf das globale Ganze bezogene Funktion, s.u. Abschnitte 15.2 und 14.

### 7.3.4 Störung 4 und Störung 5

Störung 4, das Vertauschen von A+B-Duett „Herr, dein Mitleid“, # 29 und Choral # 28 in Teil III begründet sich aus dem Prinzip des „maximalen Besetzungskontrastes“ aus der Accompagnato-Schicht, — oben erwähnt als Teilprinzip (b) in Abschnitt 6 auf Seite 87, — damit B-Accompagnato nicht an B-beteiligte Arie stößt, Störung 5, das Vertauschen von Alt-Accompagnato # 32 und Alt-Arie # 31 in Teil III begründet sich, wie oben erwähnt, als INDIZFUNKTION der Spiegelung in der Accompagnato-Schicht der ersten Hälfte, s.o. Abschnitt 6 auf Seite 88.

### 7.3.5 Singulärsätze # 10 und # 24

Diese Singulärsätze erfüllen vor allem globale Markierungs-Funktionen in der Architektur:

- Den Eingangssatz des Teiles II, # 10, als reinen Orchestersatz („Sinfonia“) zu gestalten, bewirkt eine Verstärkung des Eindruckes, daß der allererste Eröffnungschor, das berühmte „Jauchzet, Frohlocket“, ein Eingangssatz für das *gesamte* Werk darstellt, nicht nur für den ersten Teil.
- Die Wiederholung seines Eingangschores # 24 als Abschluß von Teil III ist einerseits AUSWIEGENDER Ausgleich für den in Teil II weggefallenen Eingangschorsatz, andererseits deutliche Markierung des *Endes* der ersten Hälfte des Werkes, und somit doppelt-feierlicher Abschluß des eigentlichen Weihnachtsfestes<sup>8</sup>,
- Damit wird aber auch induziert, daß die in Teil VI den allerletzten Schlußchoral ersetzende/erweiternde weit ausladende Choralphantasie # 64 („Nun seid ihr wohl gerochen“) als Schluß-Satz ebenfalls zumindest der zweiten Hälfte gehört werden kann, wenn nicht gar als auf das gesamte Werk bezogen.
- Die abschließende, ja „krönende“ Choralphantasie (lt. JENA, [Jen97], ein eigenes „Trompeten-Konzert“) realisiert (wie fast alle Choralsätze) aufs allerdeutlichste die **Bar-Form**.

Die (unnatürliche ?) Gegen-Bar-Form, welche die Längenverhältnisse beider Hälften und das Grundschema-G, also die beiden oberen Ebenen der Gliederung des Gesamtwerkes unbestritten dominierte, ist so im allerletzten Satz mit stärkstmöglicher Setzung aufgehoben.

### 7.3.6 Störung 7 und Teil IV als Knotenpunkt der Singulärsatz-Schicht

Der Sinn der allerletzten Korrektur in unserer Herleitung der Satzzahlen in Kapitel 5.1, nämlich die Satzzahl des Teiles I auf genau neun(9) zu erhöhen, besteht in der Notwendigkeit, daß in Teil I mit seinen neun(9) Sätzen das grundlegende

---

<sup>8</sup>Wegen dieser Quasi-Exterritorialität im Verhältnis zu Teil III halten wir es auch für angemessen, diese Singulärität nicht als Störung zu zählen!



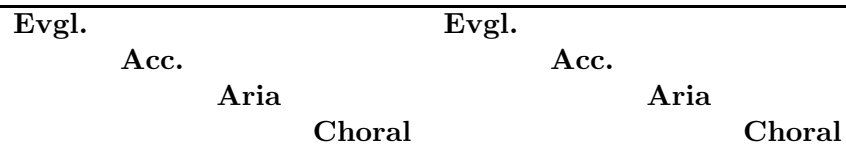
Grundschemata-G im Sinne eines „Expositionsverhaltens“ zumindest einmal ungestört und „wörtlich“ ablaufen kann.

Der STRUKTURBILDENDE KONFLIKT tritt auf in Teil IV, welcher nur sieben(7) Sätze aufweist. Hier *muß* der Ablauf von Grundschemata-G gestört werden, da zwei Sätze fehlen sollen.

Dies realisiert BACH durch die Anwendung des Prinzips der ZUSAMMENFÜHRUNG: Die Folge der Sätze wird quasi teleskopartig in einander geschoben, so daß ein Satz eine *doppelte Funktion* erfüllt:

Aus dem Grundschemata-G

**CORO**



wird zunächst durch „Zusammenschieben“ das verkürzte Schema



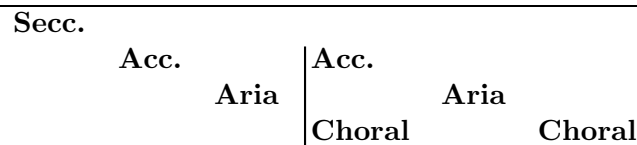
Nun folgen drei weitere kompositorische Maßnahmen:

(1) Auf den zweiten Evangelientext wird einfach verzichtet.

(Dies ist u.a. deshalb möglich, weil auf der (parallelen und unabhängigen!) BESTIMMUNGSSCHICHT der „Klanglichkeit der Vokalsolisten-Besetzung“ dieser Teil ja eine Tenor-Arie aufweist, der Tenor-Sänger also hinreichend vertreten ist, um die einheitliche Grundfarbe des Gesamtwerkes zu wahren. )

(2) Satz # 40 wird zu einem kombinierte Satz, in welchem Choral und Accompagnato-Rezitativ *gleichzeitig* und *kontrapunktisch* als ein zwei(2)-stimmiges Ereignis ablaufen:

**CORO**



Es entsteht so eine **neue Satzform**, in welcher ein Accompagnato-Rezitativ des Baß-Solisten kontrapunktiert wird mit einer einstimmigen Choral-Melodie einer Sopran-Stimme (über deren solistische oder chorische Ausführung die Partitur leider nichts verrät, s.o. Fußnote auf Seite 52). Diese Satzform nennen wir im folgenden der Kürze wegen schlicht „SB-Choral“.

Diese neue Satzform ist eine typische SINGULARITÄT. Diese aber haben wir erkannt als in aller Strenge organisch aus einer Notwendigkeit hervorgehend. Bei allen an-

deren Singularitäten (aller anderen bedeutenden Werke der Musikgeschichte) wird man ähnliche Notwendigkeit jederzeit zwanglos nachweisen können.



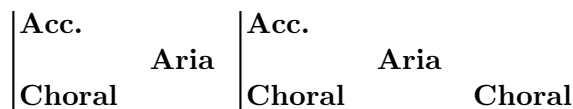
Nun ist aber die dieser Singularität vorangehende Echo-Arie # 39 „Flöbt, mein Heiland“ zwar in der WINDSCHIEFEN Bestimmungsschicht der Arien-Solisten-Disposition einerseits als Spiegelung des zum B hinzugetretenen S in Arie III.1 an der zentralen A-Arlie III.2 entstanden, andererseits selbst aber Symmetrieachse zwischen (a) der hinzutretenden S-Beteiligung in III.1 und der AB-Grundschemata S-Arie V.2, und — wichtiger noch — zwischen ENGEL und HERODES, vgl. Abbildung 7.1.

Diese Achsenfunktion induziert nun hier eine weitere Spiegelsituation: Diese Arie wird wegen der teleskopischen Verkürzung als einzige symmetrisch eingefasst von zwei Accompagnati-Rezitativen. (Man vergleiche aber evtl. Arie # 51, welche von einem „arioso“ und einem Accompagnato eingefasst wird. Vgl. auch die ähnlichen neuen Symmetrien in Abschnitt 7.3.9)

Die globale Achsen- und Spiegelfunktion der Echo-Arie induziert, daß auch das ihr vorangegangene Accompagnato ein solch kombinierender Accompagnato/Choral-Satz (SB-Choral) wird wie der ihr folgende, so daß wir als endgültiges Satzschema von Teil IV erhalten

**CORO**

Secc.



Nun ist Teil IV als der Beginn des zweiten Teils und als ein allein-stehender zutiefst verknüpft mit Teil I als Beginn des ersten Teils und ebenfalls abgesetzter (wenn auch weniger scharf als jener).

So ist sind z.B. (1) Teil I und IV die einzigen Teile ohne Soliquent oder turba-Chor, so ist (2) die den Teil IV abschließende d-moll Tenor-Arie # 41 „Ich will nur Dir zu Ehren leben“ inhaltlich, tonartlich und satztechnisch durchaus eine AUFWIEGUNG der den Teil I abschließenden D-Dur Baß-Arie # 8 „Großer Gott und starker König“, so greift (3) der abschließende Choral, im Ggs. zum vorhergehenden Teil III, die Satzform des Teiles I wieder auf, verdeutlicht gar durch motivische Entsprechung der eingeworfenen Instrumentalteile.

Soll also die erste Hälfte im Sinne der AUFWIEGUNG auch eine solche Singularität enthalten, so bietet sich an, diese in den Teil I zu setzen, und in der Tat wird die „neue Satzform“ im Sinne eines Expositionsverhaltens in # 7, dem zweiten Accompagnato des Teils I bereits angewandt !

Dies hat weiterhin den günstigen Effekt, daß — im Sinne des *varietas delectat* — das Grundschema-G in Teil I bereits *modifiziert* wird, ohne daß sein grundlegender Rhythmus bereits *gestört* würde, wie es in allen folgenden Teilen geschehen wird.



Dieses Vor-Echo des SB-Chorals in Teil I etabliert wiederum bezogen auf die Sopran-Stimme eine *Spiegelsymmetrie* mit der Achse der SB-Arie # 29 „Herr, dein Mit-leid“.

Abbildung 7.1 versucht, die bisher gefundenen Symmetrieverhältnisse der verschiedenartigen Sopran-Einsätze zusammenzufassen<sup>9</sup>.



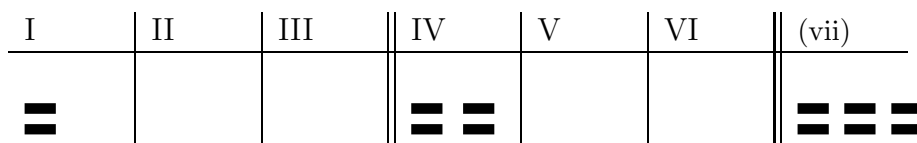
Daß die SB-Choräle in Teil I und Teil IV auf einander bezogen sind wird auch deutlich durch deren *tonartliche* Disposition indiziert: Beide greifen extrem weit in den subdominanten Bereich und bilden so tonale Tiefpunkte des Gesamtwerkes, vgl. # 6 Tkt. 28: c-moll, # 38 Tkt. 25: c-moll, — Takt 27 auf „Furcht“ könnte sogar als *Scheinfunktion* nach as-moll (*sic!!*) interpretiert werden.



Allerdings findet bei dem in Teil I „vorgezogenen“ Auftreten der Singulärsatzform SB-Choral noch keine tatsächliche Zwei-Stimmigkeit zwischen den Gesangsstimmen statt, sondern ein *sequentielles* Abwechseln. Die „physikalische“ Zweistimmigkeit wird aufgespart für das erste Arien-Duett, den Singulärsatz # 23 in Teil III, welche ja ebenfalls die Kombination S&B beinhaltet, die somit hier schon vorbereitet wird.



Der Rhythmus des zunehmenden Auftretens der Singularität „SB-Choral“ induziert ein globales RASTER, welches wiederum TRANSLIMITIERT:



<sup>9</sup>In einigen Filialen der Supermarktkette „Edeka“ gibt es Scannerkassen, die den Kunde während des Bezahlens mit gefahrlosem Einblick in ein fast ebenso vielfältiges, visuell faszinierendes und schier unbegreifliches Kabinett schiefer Spiegel erfreuen.

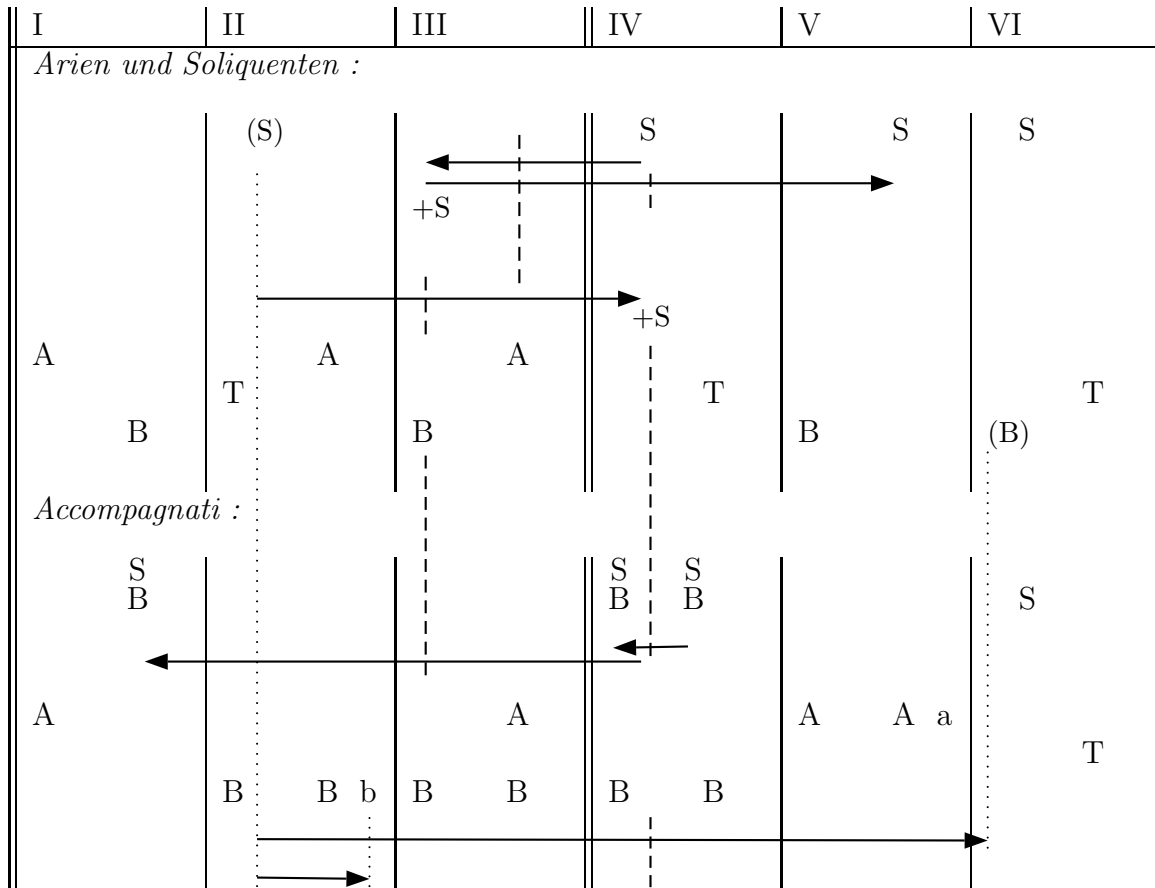


Abbildung 7.1: Die Spiegelachsen in der Sopran-Schicht

### 7.3.7 Mehrnummer(-1) in Teil V, # 45

Die Integration des Alt-Accompagnatos in den turba-Chor der Weisen kann als Strukturecho „im Kleinen“ angesehen werden der auf den ganzen Teil IV angewandten Abweichungs-Maßnahme, — es ist ebenfalls ein „teleskopartiges Ineinanderschieben“.

Statt einer „Choral-Integration“ besteht es in einer „Chor-Integration“.

Dieser Satz kann als „Singularsatz in doppeltem Sinne“ bezeichnet werden: zunächst als turba-Chor, und dann weiterhin durch die Integration eines Satzes einer ganz anderen Schicht. Dies wird dem Analysierenden indiziert durch das entsprechende numerische Phänomen: Eigentlich müßte durch den turba-Chor eine Mehrnummer(1) entstehen, welche durch die Integration/Doppelfunktion von # 45 aufgehoben wird.

Die Ähnlichkeit zum Verfahren in Teil IV ist besonders deutlich, weil hier wie dort zwar (rein oberflächlich) eine oder zwei Satznummern fortfallen, aber dennoch beidemale *keine* Störung vorliegt: das Accompagnato *nach* dem turba-Chor ist ein Accompagnato nach einer Evangelien-Präsentation und entspricht somit exakt dem Grundschema-G, — es wird an der Stelle seines Auftretens auch erwartet. Abweichend ist nur, daß der turba-Chor noch kurz *fortgesetzt* wird.

### 7.3.8 Störung 10 Teil V, # 52

Das eingeschobene zusätzliche Accompagnato des Altes ist „recht weit vorne“ auf zwei Arten quantitativ begründet:

Zum einen als STRUKTURECHO des zusätzlichen Baß-Accompagnatos # 22 = Störung 3 = Singularsatz □, — A und B sollen auf der Accompagnato-Schicht ähnlich behandelt werden, vgl. Abbildung 6.1.

Zum anderen als AUSGLEICH der vorangegangenen Integration des „regulären“ Alt-Accompagnatos in den turba-Chor # 45, — damit der A auch in dem Teil, in welchem er ausschließlich die Accompagnato-Schicht realisiert, auch tatsächlich zweimal „alleine singen“ darf.

### 7.3.9 Neue Ordnung als Folge von Störung: Lokale Symmetrieachsen

Durch dialektisches UMSCHLAGEN erzeugen einige Störungen der ursprünglichen Ordnung neue lokale Ordnungsphänomene, welche untereinander wiederum einen Rhythmus etablieren.

Während Grundschema-G gerichtet und zweiteilig ist, entsteht an sechs Stellen eine geradezu duale, nämlich dreiteilig-zentralsymmetrische Ordnung, ein „Einrahmen“ eines Satzes durch zwei Sätze desselben, anderen Typus.

Dies geschieht (1) bei Störung 1, (2) zwischen Störung 4 und 5 (die Mitte des Grundschemas-G überspannend!), (3) durch Störung 6, (4) durch Störung 7, (5)

im Singulersatz # 45, und (6) durch die letzte nicht-territoriale Störung 11, siehe die Symbole | | in der Falttafel unter den Abweichungen.

Der hier etablierte Rhythmus kann z.B. als Begründung von erster und letzter (nicht-territorialer) Störung dienen, also der Störungen 1 und 11.

### 7.3.10 Störung 1

Störung 1 kann auch retrospektiv begründet werden als „besonders deutlich gesetzte“ Störung, und somit als quasi EXPOSITION des damit beginnenden Meta-Themas „Zunahme der Störungen“.

### 7.3.11 Störung 11

Störung 11, der Einschub eines Evangelien-Rezitativs vor dem ersten Choral in Teil VI ist Structurecho auf Störung 4 und bewußtes Spiel mit der dia-chronen Fehl-Rezeption des Hörers:

Beim ersten Hören kann Störung 11 nämlich wahrgenommen werden als eine Wiederholung von Störung 4, also als Vertauschung vom letzten Satz der ersten Hälfte (Choral) und erstem Satz der zweiten Hälfte (Evgl), vgl. Falttafel. Erst wenn dann das „reguläre“ Evgl-Rezitativ in # 60 auch noch kommt, wird dem Hörer klar, daß es sich bei Störung 11 um einen lokalen Einschub gehandelt hat, — als der *schwächeren* Art von Störung.

Somit dient dieser Einschub dazu, daß dann „doch noch kommende“ reguläre Rezitativ # 60 (durch Ausnutzen von allgemeinen Rezeptions-Mechanismen) als überraschend zu betonen und seine semantisch begründete *modulatorische* Funktion (e-moll nach fis-moll mittels DV, „zogen durch einen andern Weg“) zu unterstützen.

### 7.3.12 Fernbeziehungen der Soliquenten-SINGULARITÄTEN

Zunächst einmal beziehen sich natürlicherweise alle drei Evangelien-Soli auf einander.

Zunächst gelten die satztechnischen Fakten ...

ENGEL	PROPHET	HERODES
S	T	B
eigene Sängerin	—	eigener Sänger
<b>hohe</b>	<b>tiefe</b>	—
Streicher-Akkorde	Streicher-Gegenstimme	(nur b.c.)
himmlische Offenbarung	menschliche Weisheit	Massenmörder

Inhaltlich (und dementsprechend satztechnisch) erkennt man einen Prozeß zunehmender „realistisch-Werdung“ oder Aktualisierung, ja — Verrohung.

Dieser entspricht der Verdunkelung des Orchesters durch Wegfall der Flöten (s.o.)

Abschnitt 3.6), und widerspricht der zunehmenden „Sopranisierung“ als eschatologischer Tendenz, siehe Abschnitt 7.3.13.

Zum ENGEL und zum PROPHETEN finden sich ausführliche Überlegungen oben in den Abschnitten 4.1 und 4.2, da die sich rein innerhalb der Schicht der Evangeliums-Rezitation bewegen.

HERODES aber ist nicht innerhalb einer werk-immanenten Schicht zu verstehen, sondern in seinen wenigen Takten zutiefst verbunden mit dem „Großen Ganzen“, mit der Welt als wirklicher, und zwar vermittelt durch den Kalender!

Sein Text nämlich lautet „Ziehet hin und forschet ... daß ich auch komme und es anbetet.“

Gesagt ist „anbetet“, — gemeint ist „ermorde“!

Diesen schlechthin unge-heuerliche Kontrast vertont BACH in den drei wenigen Noten eines abwärts kadenzierenden Schleifers<sup>10</sup>

Dies ist nicht nur in werk-interner, psychologischer Hinsicht ein ergreifendes Beispiel von BACHs kompositorischer Meisterschaft im Minimalistischen, sondern auch architekturelevant. Ein Blick auf Abbildung 3.1 zeigt ja, daß die Bibellesung Mt 1,16ff, welche den Kindermord ausführlich schildert, vom Komponisten *ausgelassen* wurde, zu Gunsten der Vorziehung der Geschichte der Weisen und ihrer Verteilung auf zwei Aufführungstage.

Der Inhalt des fortgelassenen Evangelientextes vom „Sonntag nach Neujahr“ wird hier, in diesen wenigen drei Noten, in aller-konzentriertester Form doch noch gebracht!



Ähnliches kann man behaupten vom weggelassenen Anfang des Johannes-Evangeliums vom dritten Weihnachtsfeiertag (vgl. auch Abbildung 3.1): Die *freien Dichtungen* des Teiles IV beschäftigen sich ja ausführlichst mit dem Phänomen und der Bedeutung des *Namens* Jesu, — deutliches Pendant zu „Im Anfang war das Wort...“.

<sup>10</sup>Man vergleiche diese Lösung mit der „Folge von Lösungen“ des sehr ähnlichen strukturellen Problems im 10-minütigen Dialog SIEGFRIEDS und MIMES kurz vor dessen Erschlagung in Siegfried II. Obwohl NIETZSCHE bis zuletzt, trotz grundsätzlicher Abwendung, WAGNERS Meisterschaft im Minimalistischen (*sic!*) bewunderte, wird wohl weder in dessen Werk noch anderswo ein zweites Beispiel von ähnlich hochkomprimierter Umsetzung konkreter transmusikalischer Semantik zu finden sein.

### 7.3.13 Schnittpunkte der Bestimmungsschichten im Vordergrund der Vokalsolisten, weitere querständig freie Entsprechungen und übergeordnete Tendenzen der Stimmverteilungen

Am Ende des ganzen mühsamen Ableitungsprozesses, den man „Komponieren“ nennt, stehen die beiden einfachen Materialisationen von Partitur und Aufführung.

In dieser aber, zumindest in der heutigen Aufführungspraxis, *kollabieren* förmlich die differenzierten Strukturen des Mittelgrundes in „flache“ Folgen von Stimmereignissen: Egal ob aus der Grundschrift des Evangeliums, der *Accompagnati* oder der Arien-Dispositions-Logik hervorgegangen, — der Fakt, daß eine bestimmte Sängerin / ein bestimmter Sänger singt, verbindet deren Auftritte auf der akustischen, „physikalischen“ Ebene, und schafft so neue Beziehungen QUERSTÄNDIG zu jener Mittelgrundlogik.

Die Tabellen 7.5 und 7.6 versuchen dies darzustellen.

- Diese stimmenimmanenten Strukturen des **Soprans** wurden schon mehrfach erwähnt. Einige exprimieren aufs deutlichste das Mittelgrundprinzip der AUSGEWIEGUNG durch mancherlei von ihnen etablierte *Spiegelachsen*, s.o. Abschnitt 7.3.6.

Obwohl das AB-Grundscheema in der ersten Hälfte des Werkes den Sopran gar nicht vorsieht, und er tatsächlich rein quantitativ von allen anderen Stimmen dominiert wird, überstrahlen seine wenigen Auftritte das Werk, — wegen der angewandten Satztechnik (einziger begleiteter Evangelientext, leuchtende Akkorde, mehrfache Besetzung seiner Nummern etc.), aber nicht zuletzt auch wegen der zugeordneten Semantik.

Deutlicher aber noch herrscht das duale Prinzip der GERICHTETHEIT: ausgehend von dem (eher in tiefer Lage und chorisches besetzten) Sopran-Choral im Singularsatz # 7 scheint das Weihnachtsoratorium einen durchgehenden Prozess der „Soprani-sierung“ darzustellen:

Die einzige „normale“ S-Arie, welche man nach dem Wiederholungsverbot/erweiterten Zwölftonprinzip schon spätestens in Teil II erwartet hätte, kommt erst ganz zuletzt, als allerletzter Auftritt der S-Solistin „innerhalb“ des Werkes, also unter Auslassung von # 63, siehe Abschnitt 7.3.14.





I	II	III	IV	V	VI	# 63
(S)	△S		(S)(S)		⊙S	S
		⋯S	□S ⋯S	□S	S	
⊙A		⊙A		⊙A		A
A	A	A		⋯A		
Ev	Ev	Ev	Ev	△Ev	Ev	
	T		T	⋯T	⊙T	T
					T	
⊙B	⊙B	⊙B	⊙B		▽B	B
B		⋯B		B		

Es bedeuten ...

S	„normale“ Arie
□S	vorgesehene Arie, die durch weitere Stimmen zur mehrstimmigen wurde.
⋯S	hinzutretende Arienstimmen.
⊙A	Accompagnato.
△S ▽B	Soliquenten
(S)	Chorstimme quasi Solo

Tabelle 7.5: Übersicht der Einsätze der Vokal-Solisten

	Acc.	Arien		sonstiges
S	1	eine normale	Echo, Duett, Terzett	ENGEL (und SB-Choral)
A	5 (eine eingebettet)	<b>drei</b> normale	Terzett	<b>Schweigen</b>
T	1	<b>drei</b> normale	Terzett	Evangelist, PROPHET
B	7 (eine unbegleitet)	<b>zwei</b> normale	Duett	SB-Choral, HERODES

Tabelle 7.6: Übersicht der Einsätze der Vokal-Solisten nach Gattung

Der Sopran ist, wie bereits erwähnt, an allen „un-normalen“ Arien beteiligt, und mit fast allen anderen Stimmen kombiniert :

S+S	# 39	Teil IV	Echo-Arie
S+T	# 51	Teil V	In das Terzett eingebettetes Duett
S+B	# 29	Teil III	Duett

Trotz der Fülle der Satzformen gibt es also tatsächlich noch eine *ausgesparte* Kombination, nämlich ein Duett S+A. Dieses findet sich dann, im Sinne einer WERKÜBERGREIFENDEN Auswiegung im zweiten Kyrie der **h-moll-Messe** !



- Die Männerstimmen **Tenor** und **Baß** werden eher gleichförmig, beinahe „langweilig“ behandelt — was nach dem Strukturprinzip von KONSTANT VS. VARIABEL auch notwendig ist, um die komplexen Dispositionen der Frauenstimmen überhaupt wirkmächtig werden zu lassen.

Interessant sind die Details des Schlusses der Entwicklung: In Teil VI hat der in der ersten Hälfte in den *Accompagnati* übermächtige Baß nur noch als allereinzige Aktion — auch wieder ohne # 63 — den Text des HERODES.

Der Tenor hingegen hatte wegen seiner Funktion als Evangelist ja gerade die Dominanz des Basses in den *Accompagnati* verursacht, da die Aufeinanderfolge von drei Sätzen desselben Sängers vermieden werden sollte, s.o. Abschnitt 6. Hier nun, in Teil VI, werden in den Sätzen # 60 bis # 63 sogar *vier* konsekutive Nummern vom Tenor mitgestaltet, — die Notwendigkeit zur *varietas delectans* scheint nicht mehr gegeben.

- Am bedeutendsten aber ist die Disposition des **Altes**:

Die komplexeste Arie ist das Terzett # 52 in Teil V, „Ach, wenn wird die Zeit erscheinen“, in der S und T ein eigenes Duett mit dem so beginnenden Text singen, während der A als Stimme *heutiger* Verkündigung — und damit Entsprechung des S-ENGELS in Teil II als der damaligen — energisch widerspricht: „Schweigt, er ist schon wirklich hier“.

Dieser Alt-Einwurf findet aber nur im A und A' Teil des Terzettes statt, im Mittelteil singen S und T alleine „Jesu, ach so komm zu mir“.

Diese symmetrische Struktur spiegelt sich vergrößernd nach außen, wenn man die Besetzung der benachbarten Teile betrachtet :

	S+T	A
...		
Teil IV		<i>(tacet)</i>
Teil V Terzett A	Ach, wenn wird die Zeit erscheinen, ach, wenn kömmt der Trost der Sei- nen?	<b>Schweigt</b> , er ist schon wirklich hier!
	B Jesu, ach so komm zu mir!	<i>(tacet)</i>
	A' Ach, wenn wird die Zeit erscheinen, ach, wenn kömmt der Trost der Sei- nen?	<b>Schweigt</b> , er ist schon wirklich hier!
Teil VI		<i>(tacet)</i>

Tatsächlich zeigt Tabelle 7.5 deutlich, daß der Alt, welcher in der ersten Hälfte durchaus die Arien und Accompagnati dominierte, die einzige Solistenstimme ist, welche in zwei Teilen des gesamten Werkes tatsächlich — **schweigt**.



Diese ausgefeilten Dispositionen stellen heutige Veranstalter durchaus vor ernste Probleme: Zu BACHS Zeit wurden die Soli aus dem Chor heraus gesungen, also von vorhandenen Mitwirkenden. Heute jedoch werden zumeist ausgebildete Sängerinnen und Sänger engagiert, welche pro Abend zu bezahlen sind. Der B in Teil VI singt die wenigen Takte des HERODES und wenige Takte des Rezitativs # 63, der Alt gar nur die letzteren, — der Sopran in Teil II nur die Worte des ENGELS, — die Echostimme in # 39 gar insgesamt nur 27 Noten („nein, nein, nein, nein, nein, nein, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja“), — und alle erhalten volle Gage!

Nicht zuletzt dieser triviale Fakt steht heutzutage einer originalgetreuen verteilten Aufführung entgegen <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>In MAHLERS Achter Sinfonie gibt es dann den interessanten Effekt, daß *ökonomische* Überlegungen, welche ihm als Opernchef nicht fremd bleiben konnten, als Träger *semantischen* und *ästhetischen* Gehaltes eingesetzt werden: Für die wenigen Takte des Sopran-Solos der MATER GLORIOSA am Schluß des Faust-Schlusses („Komm, hebe dich zu höhern Sphären“) muß eigens eine eigene Sängerin engagiert werden, — ein teurer Spaß, da am restlichen Werk ja schon zwei Sopran-Solistinnen beteiligt sind, welcher aber diese wenigen Takte, parallel zur Satztechnik, nochmals auch rein klanglich heraushebt.

Allerdings, — wenn man eh' tausend Musiker bezahlen und zur Uraufführung gar in den Straßenbahnverkehr eingreifen muß, dann darf auch die „Mutter“ etwas kosten.

### 7.3.14 Störung 12, der ex-territoriale Singularsatz # 63 als eschatologischer Ausgriff

• Das gesamte **Ensemble** der Gesangssolisten vollzieht zwei übergeordnete Prozesse: Zum einen die zunehmende Angleichung der Satzformen und Besetzungen im Sinne der RUNDUNG, — allemal wenn man das „Integral über der Zeit“ betrachtet, denn irgendwann hat jeder Sänger alle Satzformen auch ausgeführt, — dies allerdings vollständig erst ganz am Ende mit # 61, wenn der T zum ersten Mal ein *Accompagnato* singt!

Zum anderen findet man einen GERICHTETEN Prozess der zunehmenden Komplexierung der Satztechnik:

Teil I	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 7</span>	SB-Choral	zwei Vokalstimmen <b>sequentiell</b> .
Teil II			
Teil III	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 29</span>	Duett	zwei Vokalstimmen, meist <b>parallel</b> .
Teil IV	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 38</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 40</span>	SB-Choral	zwei Vokalstimmen <b>simultan</b> .
	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 39</span>	Echo-Arie	zwei identische Vokalstimmen <b>sequentiell</b> .
Teil V	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"># 51</span>	Terzett	S+T parallel, zusätzlich A, <b>protestierend</b> .

Nun ist aber der anschließende Teil VI zum einen im RASTER des Großrhythmus' der Arienkomplexierung ein Ruhepunkt (Fünferhythmus, s.o. Abschnitt 4.3.3), — zum anderen bringt er im Sinne der RUNDUNG wie Teil I einzig „normale“, unkomplizierte Solo-Arien, — mit einer zum Anfang komplementären Besetzung.

Schon in Teil V sind ja alle Solisten an den Arien beteiligt (cf. Tabelle 7.5), — dieser einmal erreichte Komplexitätsgrad kann nicht einfach unkommentiert vergessen werden, — muß, trotz Rundung und Ruhezone seine Konsequenzen haben. Wie kann die gerichtete Steigerung der vokalen Satztechnik dennoch in diesem Teil fortgeführt werden?

Die formal geniale Lösung, die BACH findet, geschieht durch ein „Überschwappen“ (i.e. ein „dialektisches Umschlagen der Quantität in die Qualität“) der Steigerungstendenz aus der Arienschicht in eine **völlig neue Satzform**: Das vierstimmige Rezitativ # 63, eine Art „Kadenz“ aller vier Vokalsolisten.

Diese Satz betrachten wir bzgl. des gesamten Weihnachtsoratoriums als „**exterritorial**“<sup>12</sup>.

Unmittelbares Vorbild ist selbstverständlich die vorletzte Nummer der Matthäus-Passion (# 67, „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“), ebenfalls ein Rezitativ unter Beteiligung der vier Vokalsolisten S, A, T, B. Während dort aber deren Einsätze nur *sukzessive* erfolgen, werden hier — im Sinne der LEBENSWERK-UMSPANNENDEN KOMPLEXIERUNGSTENDENZ die Gesangssolisten echt polyphon geführt.

<sup>12</sup>...und haben ihn deshalb in den meisten Aussagen des vorangehenden Abschnittes nicht berücksichtigt!

Die Maßnahme des Einschubes dieser neuen Satzform als zweitletzten Satz erfüllt in bewunderswertem Maße die verschiedensten Funktionen im Dienste der Architektur des Gesamtwerkes:

- Im Sinne der ZUSAMMENFÜHRUNG trifft sich die zunehmende Mehrstimmigkeit der Arienschicht mit dem secco-Rezitativ (keine Begleitinstrumente) und dem Accompagnato (freie Textdichtung, ein Sänger begleitet quasi den anderen).
- Es werden ZUSAMMENGEFÜHRT die Schicht der Singularsätze und die Schicht Störungen vom Typ „Einschub“, ...
- und sogar die Schicht „Choral“ und die Schichten der Vokalsolisten, denn die nunmehr erreichte Vierstimmigkeit ist ja für den Choral gar der *Normalfall*. **Alle** konstitutiven Schichten des Weihnachtsoratoriums schneiden sich in diesen gerade mal 8+1 Takten.
- Diese auffällig neue Satzform unterbricht als vor-letzte Nummer auffällig das (ansonsten kaum gestörte) Grundschema-G des Teiles VI: die abschließende krönende Choralvariation wird dadurch nochmals deutlich abgesetzt vom eigentlichen Teil VI, und so ihr Bezug auf das Gesamtwerk nochmals verstärkt (vgl. oben Abschnitt 7.3.5).

Die Vokalkadenz # 63 ist nicht nur wegen der neuen Satzform exterritorial zum Gesamtwerk, sondern auch ...

- ... inhaltlich begründet: Man meint fast, den BRECHTSchen V-Effekt zu erleben. Die Sänger „fallen aus ihrer Rolle“ und kommentieren „von außen“ das Geschehene und seine theologischen Implikationen, — man bedenke ja, daß der Baß in diesem Teil eigentlich ausschließlich die Rolle des Kindermörders HERODES spielt, und der Alt gar nicht auftritt!
- Dieser erste und einzige vierstimmige Solistensatz greift im Raster der Arienkomplexierung weit in die Zukunft und nimmt vorweg die großrhythmisch zu erwartende vierstimmige Arie aus dem nicht-existenten Teil VIII, siehe Abbildung 4.5. Ein typisches Beispiel von TRANSLIMITATION eines Werkes, das in seine eigene Zukunft ausgreift.

Somit ist der TRANS-MUSIKALISCHE GEHALT der exterritorialen Vokal-Kadenz durchaus verbunden mit dem ausgesprochenen Gehalt der in das Terzett eingebetteten Altstimme und des in den turba-Chor eingebetteten Alt-Accompagnatos:

Die zentrale Aussage des Altes — auf die klagende Frage von S+T „Ach, wann kommt der Trost der Seinen?“ zu antworten „**Schweigt**, er **ist** schon wirklich hier!“ — ist einerseits nicht ungewöhnliche Realisierung des durchaus qua Konvention etablierten Topos „Dialog zwischen Synagoge und Ecclesia“.

Darüber aber ist es gegenwärtige, also politische, und zukunftsorientierte, also eschatologische, *Mahnung* an alle stets nur die gesellschaftlichen Zustände Beklagende, daß das Reich Gottes *hic et nunc* in unserer Mitte wächst, oder auch nicht, wenn wir Heutigen die wirkliche Weihnachtsbotschaft *et in terra pax* (und zwar *est*, nicht etwa *sit!*) versuchen, konsequent zu leben.

Dessen versichert uns die Vokalkadenz durch ihren translimitierenden Vorgriff auf das, was noch nicht ist.

## Teil III

# Beobachtungen zum Regelwerk von Tonart und Harmonik

# Kapitel 8

## Die harmonische Disposition des Gesamtwerkes

<hier fehlt noch was ! >

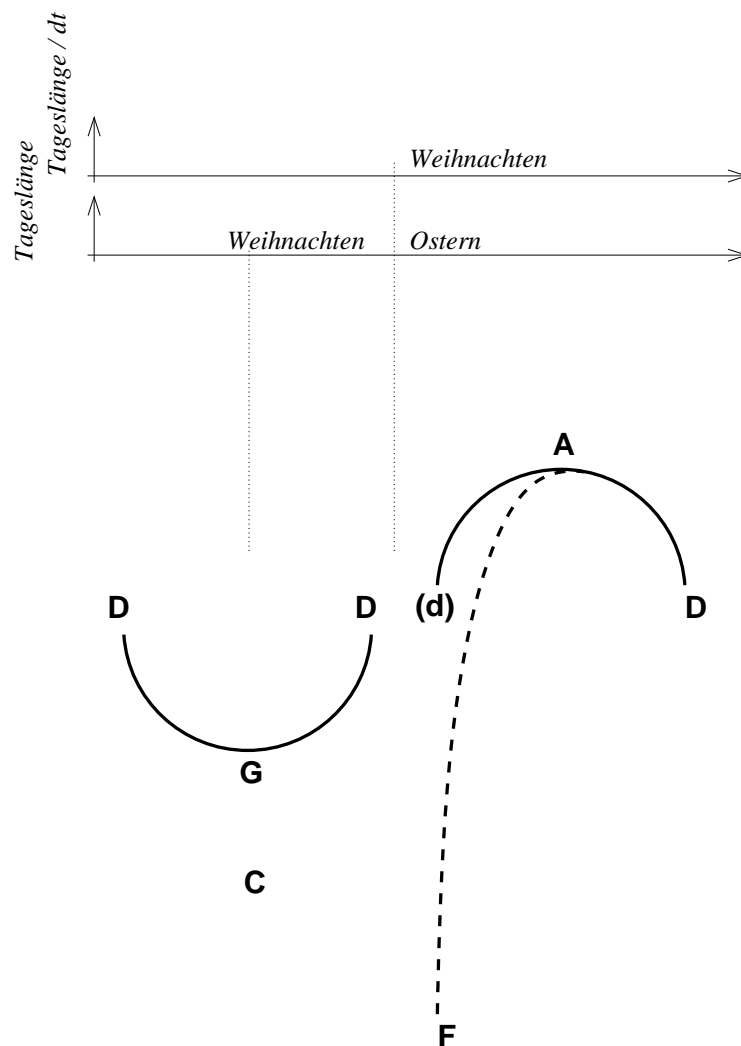


Abbildung 8.1: Disposition der Grundtonarten der sechs Teile



# Kapitel 9

## Die harmonische Disposition der Arien und Rezitative

<hier fehlt noch was ! >

Die sechs Teile des Weihnachtsoratoriums stehen bekanntlich in den Dur(!)-Tonarten

*D G D F A D*

Die Teile II und III vollziehen also einen öffnenden, steigenden Quintschritt (oder eine plagale Kadenz), die Teile V und VI einen fallenden.

Der Teil IV steht nicht nur inhaltlich, sondern auch tonartlich isoliert da. Sein F-Dur ist naturgemäß doppeldeutig:

Einerseits dreifache Subdominate (SSS) als „Verlängerung“ des in der Mitte von II/#17 (Choral: „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“) erreichten C-Dur, – andererseits aber Parallele der vermollten Tonika (tP).

Ersetzt man in Satz IV den Grundton F durch d, so erhält man die Abbildung ??.

Diese beschreibt verblüffenderweise gleichzeitig den *Ort* des Weihnachtsoratoriums in der physikalischen Zeit des (Kirchen-)jahres, indem sie den *Lauf der Sonne* widerspiegelt:

Nimmt man die Kurve als Bild der „Ableitung“ (also *Änderung* der Tagesdauer, mit der 0-Achse in der vertikalen Mitte), so liegt Weihnachten im Zentrum des Werkes, dort, wo die (schon sehr gering gewordene) *Abnahme* der Tageslänge (negativer Wert) übergeht in eine leichte Zunahme, – dort, wo dialektischerweise Dur in moll übergeht.

Liest man die Figur als Tageslänge selbst, so liegt an der selben Stelle *Ostern!*

Weihnachten aber liegt dann an der tiefsten Stelle, also in der Mitte des II. Teiles, bei o.e. C-Dur-Choral „schaut hin, dort liegt ...“

Berichtete Zeit, bedachte Zeit (Kirchenjahr) *und* das Zeitmodell der obersten harmonischen Dispositionsebene schneiden sich also in diesem schlichten Liedsatz !

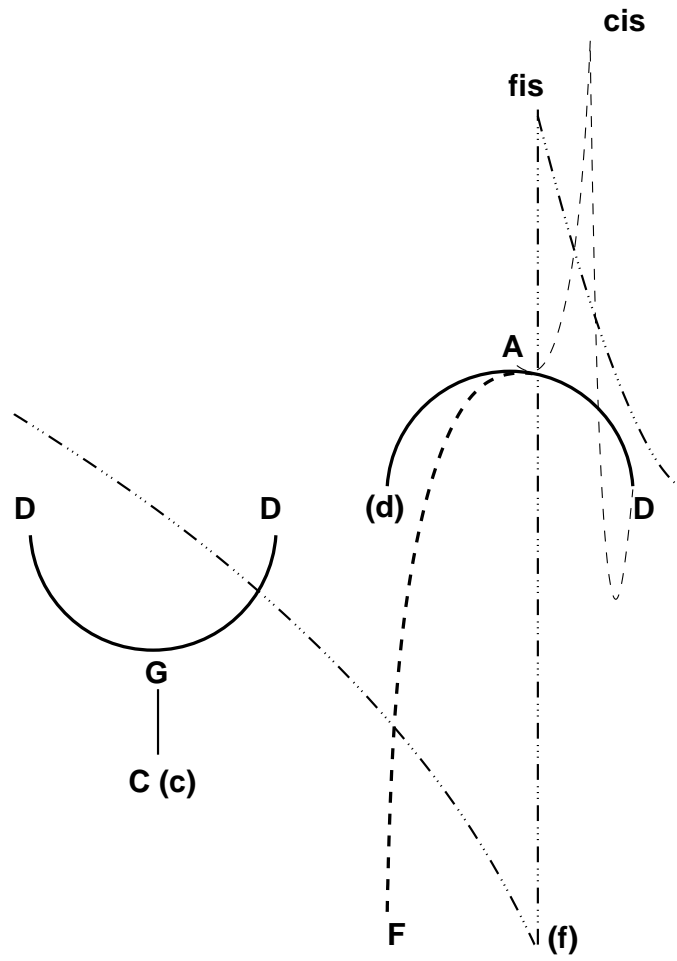


Abbildung 9.1: Tonart-Verläufe in die Extreme

# Kapitel 10

## Die Tonarten der Arien

Zur genaueren Betrachtung der „Diminutionen“ (im SCHENKERSchen Sinne) nehmen wir als „Stichprobe“ die Tonartenfolge der *Arien*.

---

---

### *Methodologische Zwischenbemerkung* : **Der Arbiträre Schnitt und seine Indizfunktion**

Die zugrundeliegende Erkenntnistheoretische Hypothese ist diese :

Wenn nämlich ein Kunstwerk eine konsistente Gesamtstruktur hat, dann finden sich Spuren dieser inneren Logik zwangsläufig in (nahezu) beliebigen Schnitten durch das zu untersuchende Objekt. Ähnlich wie ein erfahrener Internist aus einem zweidimensionalen Bild recht genaue Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der geschnittenen Organe (im Dreidimensionalen) ziehen kann, so können uns Untersuchungen wie „Rhythmik der Chorsätze“ oder „Metrik der Choräle“ Auskunft geben über die Strukturgesetze des Gesamtwerkes.

Die *Tonart der Arien* nun scheint aufs sorgfältigste „disponiert“ :

A	B	T	A	S	B	A	S	T	B	S	T
										S	
										A	
										T	

Tabelle 10.1: Besetzung und Tonarten der **Arien**

Je nachdem, ob man die Tonarten der Arien auf die Funktionen/Stufen der Tonarten der einzelnen Teile oder auf die des Gesamtwerkes bezieht, erhält man ein anderes Bild: Im ersten Fall eine triviale Grundformel mit (zunächst) unerklärlichen Abweichungen, im zweiten Fall eine genau ausgewogene Mengenlogik.

*QuerstÄndig* nämlich zur Gliederung in die sechs Teile (mit je zwei Arien, also  $6 * 2$ ) finden sich die Tonarten in *Dreier*-Gruppen nach der Formel

$$(3 * 3) + 3$$

Die Grundtonart jeder Arie kann bezogen auf die Grundtonart D-Dur des Gesamtwerkes beschrieben werden als

(Durform, mollform oder mollparallele der Durform)

... von ...

(I., V. oder VI. Stufe = T, D, S)

Diese neun Kombinationsmöglichkeiten werden in den ersten drei Dreiergruppen *systematisch* permutiert, und zwar so, daß in keiner Gruppe eine Grundstufe sich wiederholt:

(X=)	I(=T)	V(=D)	IV(=S)		I(=T)	V(=D)	IV(=S)
Durform (=X)	D-Dur	A-Dur	G-Dur	Durform	1 <sub>2</sub>	2 <sub>5(+11)</sub>	2 <sub>4</sub>
mollform (=x)	d-moll	a-moll	g-moll	mollform	3 <sub>8</sub>	1 <sub>1</sub>	(3 <sub>7</sub> )
parallele(=Xp)	h-moll	fis-moll	e-moll	parallele	2 <sub>6(+10+12)</sub>	3 <sub>9</sub>	1 <sub>3</sub>

Arie	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Also Nummer	d	T	sP	—S	D	Tp	—s	t	Dp
Tonart bzgl. D-Dur									

Soweit ein einfaches und logisches generatives Schema. Charakteristisch ist nun wieder dessen *Durchbrechung* : Die Subdominante in moll (g-moll), welche eigentlich in Arie 7 verwendet werden müßte, tritt nämlich *nicht* auf, – statt dessen steht diese Arie in C-Dur, also der doppelten Subdominaten (SS) (Zum Fehlen von g-moll unten mehr!)

Statt in moll also in Dur, „dafür“ aber eine Quinte tiefer ...

Die fehlenden letzten drei Arien nun sind lediglich *Wiederholungen* bereits eingeführter Tonarten. Dies zeigt nicht nur BACHS weise Mittelbeschränkung, sondern ist durchaus dialektisch gesetzt: Die scheinbare Energielosigkeit des Rückgriffes auf bereits eingeführte Tonarten ermöglicht es erst der einmal in Gang gesetzten Dynamik, sich auf anderen Ebenen der Gestaltung umso heftiger fortzusetzen (Text, Gesamtharmonik, Gesamtwerk, – s.u.)

Die Wiederholung ist in sich selbst noch sparsam: die Form „D“ tritt insgesamt zweimal auf, die Form Tp wird sogar zweimal wiederholt, tritt also dreimal auf. Insgesamt folgen die Ableitungen aus T,D und S der Formel

$$5 + 4 + 3$$

Die *Bewegungsrichtungen* in diesem Quintraster bilden Diminutionen der Hauptfigur nach der Formel

$$4 + 5 + 3$$

(verleiche Bild ??).



Betrachtet man die Arientonarten jedoch bezogen auf die Grundtoner der einzelnen Teile, so ergibt sich ein anderes Bild :

	I	II	III	IV	V	VI
moll ⇒ Dur	d T	Tp T				
Dur ⇒ moll			D Tp	D Tp		D Tp
moll ⇒ moll					Tp Sp	

Jeder Teil (bis auf V) enthält eine Dur- und eine moll-Arie. Normalfall scheint die trugschlüssige Formel „D-Tp“ zu sein, eine Kadenz Dominaten - Tonika, wobei letztere durch einen mollklang (die Parallele) ersetzt ist, wodurch die Kadenz statt eines schließenden einen öffnenden Charakter erhält.

Teile I und II bringen anscheinend Varianten dieser Grundformel: vermollt wird die erste Tonart (T) statt der zweiten (D), in Teil II auf dieselbe Weise wie sonst diese, in Teil I auch auf andere Weise (Terzaustausch statt Parallelenbildung).

Interessanterweise wird gerade in Teil V, da die Grundformel sich fest etabliert zu haben scheint, die massivste Ausnahme gebracht : ein Teil, welcher *zwei* Arien in moll enthält.

Betrachten wir nun die *Summe* der Arientonarten, so ergibt sich wg. der Verdopplungen und o.e. Ausnahme (SS statt Sp) die Formel

$$12 = 4 * 1 + 1 * 2 + 2 * 3$$

	Dur	moll
fis		1
h		3 (!!)
e		1
... genauer ...		
A/a	2	+
D/d	1	+
G	1	
C	1	

Das Verhältnis der Geschlechter lautet ...

$$\text{Dur} + \text{moll} = 5 + 7$$

Im Zentrum des Quintenaufbaus steht der Grundton a, welcher sich zunehmend als Zentralton darstellt. Von diesem geht es drei Quinten auf- und abwärts.

Diese Aussage ist gleichwertig mit: Die höchste Tonart ist die moll-Parallele der Durtonart auf A, - die tiefste Tonart ist die Dur-Parallele der molltonart auf a (also Tp und tP in A).

Betrachten wir nun die Grundtöne im Quintenzirkel, so erkennen wir eine sich exponentiell beschleunigende *Fächerreihe* (Bild ??).

Diese zielt (innerhalb der Arien-Schicht!) auf fis-moll (V/#47, „Erleucht auch meine finstern Sinne“).

Dieses fis-moll wird durch den größten Schritt erreicht:

entweder durch *sechs* Quinten (Tritonus!) von C-Dur nach fis, oder aber, wenn man das d-moll der Arie „Ich will nur Dir ...“ IV/#41 als Stellvertreter für F-Dur liest, sogar durch *sieben* Quinten, den chromatischen Schritt.

Jenachdem ist C-Dur oder d-moll reiner Durchgangston.

Ein solcher ist auf jeden Fall das (triviale) A-Dur aus III/#29.

Der Impetus dieser gewaltigen Augschwungbewegung sprengt nun den vorgegebenen formalen Rahmen, - eine bloße Fortsetzung (nach oben :Arie in cis-moll, oder nach unten: Arie in F-Dur) würde weder dem rein musikalischen Gehalt noch einer transmusikalischen Bedeutung gerecht, - kompositorische Prozesse verlangen immer nach einem „Umschlag von Quantität in Qualität“.

Tatsächlich erscheint auch *direkt* auf die fis-moll Arie #47 anschließend das Evangelien-Rezitativ #48 :

„Als das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze JERUSALEM.“

Auf dieses letzte Wort geschieht die *tonal höchste Kadenz* des gesamten Weihnachtssoratoriums, eine Kadenz nach cis-moll.

Die folgenden beiden Nummern, Accomp. und das oben schon besprochene Prophezeiungs-Rezitativ modulieren dann *äußerst steil* über e-moll (sic! Geburtstonart=„Sohn“-Tonart) zur Zentraltonart des Schlusses, nach h-moll zurück.



---

### *Methodologische Zwischenbemerkung* :

#### **Hierarchische Vor-Filter**

((Hier ist Raum für eine kleine methodologische Bemerkung zu dieser Art formal-harmonischer Betrachtung:

Die Formulierung, daß „hier die höchste Kadenz, nämlich die nach cis-moll erreicht wird“, bedeutet nicht, daß nicht ebensolche Kadenzen an anderer Stelle auch auftreten.

In der Tat bringt Arie #47 selbst am Ende ihres A1-Teiles eine solche, dabei die Kadenz auf „Jerusalem“ durch das doppeldominantische fisis sogar quintmäßig übertreffend.

Allein, diese Kadenzen stehen auf einer niedrigeren Hierarchieebene als die gerade betrachtete der Satzschlüsse und Satzübergangskadenzen.

Eine „flache“ Betrachtungsweise *aller* harmonischen Ereignisse (also ohne Berücksichtigung ihrer formalen Gewichtung) wäre im Sinne o.e. Stichprobentechnik ein a priori ebenso legitimes Analyseverfahren.

Diese würde z.8. das cis-moll mitten in #47 (Takt 60) als das linear erste Auftreten einer solchen Kadenz entsprechend würdigen.

Diese Betrachtungsweise würde allerdings das erste Auftreten von fis-moll auch am schon an Ende des B-Teils des Eingangschors #1 zu konstatieren haben, wo es „lediglich normale“ Dp ist.

Eine noch weitergehende „Materialisierung“ der Analyse würde dann einen (rein notationstechnisch durchaus vorhandenen) cis-moll-Klang in #1, Tkt 62, 2. Sechzehntel und einen anderen in #26 Tkt 15, 6. Achtel bewerten müssen.

Welche Betrachtungsgranularität jeweils gewählt werden muß, um zu *sinnvollen* Aussagen über die phänomenologischen Wirkmechanismen im Rezipienten zu kommen, – welche „Brille aufzusetzen ist“, wie WOLFGANG HUFSCHMIDT sagt, entscheidet sich bei der zusammenfassenden Auswertung der Teilergebnisse der verschiedenen Analyseschichten.

))



### Transmusikalischer Gehalt der Fächerreihen etc.

Die *Semantik* der o.e. ausholenden Fächerreihe der Arien-Grundtöne kann eine dreifache sein :

a) AUSGEHEND von der AT-Verheißung („Bereite dich Zion“, allererste a-moll Arie I/#4) reicht die Bedeutung des in elendsten Umständen geborenen Kindes (tiefster Punkt: C-Dur, z.B. im Choral I/#17, Mitte der ersten Hälfte, „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall...“) bis hinauf in die höchsten (damaligen) Herrschaftskreise (Mitte der zweiten Hälfte, #49, cis-moll „Warum wollt ihr erschrecken...“), um dort historische Erschütterungen auszulösen.

b) Von a-moll (Choral I/#5 „Wie soll ich Dich empfangen ... Ach Jesu setze mir selbst die Fackel bei...“) schließt sich trotz aller dialektischen Erörterungsarbeit der Kreis mit der Bitte „Erlaucht auch meine finstern Sinne“, #47.

c) Das *Echo* des Weihnachtsereignisses schwingt unbegrenzt, immer weiter aus, – durch die Evangelien, das Kirchenjahr, die Menschheitsgeschichte ... („Gehet hinaus in alle Welt ...“)

Betrachten wir noch kurz die Logik der Ariengrundtöne, diesmal nach Dur und moll getrennt herausgefiltert (siehe Bild ??).

a) Die DUR Filtrierung bringt eine transponierte und augmentierte **Fächerreihe** (Selbstähnlichkeit!)

(Das „virtuelle E-Dur“, auf welches dieser Fächer hinzielt, hat der Verf. z.Zt. noch nicht lokalisieren können)

b) der moll-Filter zeigt einerseits die obere Kante der ursprünglichen Fächerreihe, andererseits den interessanten Ausreißer des d-möll.

Dieses d-moll ist dreideutig:

aa) D-Dur: SSSp, wie oben angedeutet,

bb) F-Dur(=tP): Tp

welche komplizierte Konstruktionen letztlich einfach die *vermollte* Tonika ergeben:

cc) D-Dur: t.

Die aufgrund der fallenden Quintenlogik (und auch wg. des oben beschriebenen Permutationsschemas) eigentlich erwartete g-moll-Arie *kommt nicht!*

BACH hat sie zwölf Jahre später, knapp vor seinem Tode nachgeliefert, nämlich im letzten Satz der h-moll-Messe, dem einzigen Satz jenes Werkes mit b-Vorzeichen ! Fortschreitungslogiken können sich im Werke großer Komponisten jederzeit auch werkübergreifend realisieren, ohne (viel) an konkreter Wirksamkeit zu verlieren!



Mit dem Erreichen von fis-moll hat die Arienschicht ihre Möglichkeiten, zum harmonischen Auf-/aus-schwung beizutragen, erschöpft .

a) Dieser Schwung schwappt über in die Schicht der Rezitative: Das abschließende vierstimmige Rezitativ #63, welches die (eigentlich notwendige) vierstimmige Arie vertritt, führt in äußerst geraffter Form, nämlich taktweise, in vertikal gespiegeltem Rücklauf heim zur Tonika, – der letzte Kadenzschritt noch auskomponiert mit einer selbstähnlichen Raffung

A 7 Fis 7 H 7 E7 A7 D7 G h E<sup>9</sup> A D G

(statt Cis/cis !?)

Diese acht Takte wiegen (auf dieser Gestaltungsebene) tatsächlich neun Arien auf. Ihren tonalen Verlauf noch in unser Ursprungsdiagramm (??) eingezeichnet läßt dieses sich endgültig so anschauen wie ein mittelalterliches arabisches Nomogramm zur Berechnung von Planetenumlaufzeiten o.ä.

b) Die Arienschicht, - ihre Dynamik abgegeben habend an secco und Accompagnato-Rezitativ bringt mit h-moll, A-Dur und wieder h-moll nun nur noch Wiederholungen von Tonarten, – konsequentes Gegenverhalten zum vorher geltenden Wiederholungsverbot.

○ <FIXME><FEHLT>NULLSTELLUNG des Tonarten-Parameters

HUFSCHMIDT.

○ <FIXME><FEHLT>Konstant und Variabel

HUFSCHMIDT.

Die Tatsache der Identität der Tonarten trägt Semantik durch das In-Beziehung-Setzen der Texte der jeweiligen Arien:



A-Dur

III/#29 S+B „Herr, Dein Mitleid, dein Erbarmen,  
tröstet uns und macht uns frei.“

VI/#57 S „Nur ein Wink von seinen Händen,  
stürzt ohnmächt'ger Menschen Macht.“

... die in D-Dur „normalste“ aller Tonarten stellt die beiden diametralen Eigenschaften Gottes dar, Allmacht und Barmherzigkeit, welche uns auf je ihre Art zunutze sind/ sein können.

h-moll

h-moll III/#31 A „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder,  
fest in deinen Glauben ein “

#51 (S+T)+A „Ach, wenn wird die Zeit erscheinen,  
ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?“

VI/#62 T „Schweigt, er ist schon wirklich hier!“  
„Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken,  
was könnt ihr mir für Furcht erwecken?“

... die h-moll-Schicht (die „zweitnormalste“ Tonart) beschreibt einen *Dreischritt* des Glaubens .

These: Der Entschluß.

Anti-These Der lebenslange Zweifel und Kampf mit der zweifelnden Mitwelt.

Synthese: Letztliche Gewißheit.

Die dritte Nummer dieser Gruppe ist, verzahnt, die erste der allerletzten Dreiergruppe, welche die Gewißheit auskomponiert und nur auf der *Formulierungsebene* dialektische Züge aufweist:

#62 **Nun** mögt **ihr** stolzen Feinde Schrecken Aria IHR = Feinde

#63 Was will der Hölle Schrecken **nun**  
da **wir** in Jesu Händen ruh'n ? Rezitativ WIR = Gemeinde

#64 **Nun** seid Ihr wohl gerochen Choral IHR = Gemeinde

Daß ein siegreicher D-Dur-Choral im letzten Teil erscheint, aber keine solche Arie, mag darauf hindeuten, daß das Heil weder aus dem Individuum noch in ihm allein erlangbar ist, sondern *solī gratia* und nur in der Glaubens*gemeinschaft*.





*Methodologische Zwischenbemerkung* :  
**Selbstähnlichkeit**

Die bisherigen Strukturbeschreibungen könnten den Vorwurf provozieren, doch recht an der *Oberfläche* zu bleiben : Beschrieben wurden lediglich Proportionen in Besetzung, Tonart etc. und diesen dann semantische Qualität zugesprochen.

Dem halten wir entgegen, daß ein grundlegendes Qualitätsmerkmal BACHScher Musik die alle Ebenen der Gestaltung überspannenden *SebstÄhnlichkeit* ist.

Mit wenigen Ausnahmen geiten *dieselben Regeln* auf der Ebene der Großform (= Organisation der Teile und Sätze) über die formale Gliederung einzelner Sätze bis hinunter zum Takt, - ja bis zum letzten Sechzehntel.

Das Kleine und das Große lassen sich im jeweils anderen stets wiederfinden !

„Selbstähnlichkeit“ und die damit verbundene „fraktale Dimensionalität“ sind in letzter Zeit wegen des modischen Interesses für die sog. „Chaos-Theorie“ weithin bekannte Begriffe geworden.

Jenseits aller Moden ist Selbstähnlichkeit jedoch eine logische Konsequenz der Vorstellung von einem einheitlichen Kosmos, von dem Musik ja auch nur ein Teil ist (welcher einen anderen Teil widerspiegelt.).

Ein Effekt ist, daß der Hörer eine harmonische Fortschreitung oder einen Besetzungswechsel auf der Ebene von *Takten* bewußt erlebt, welche an anderer Stelle auf der wesentlich „langwelligeren“ Ebene von Formteilgliederungen als zugrunde liegende Formel „unbewußt wahrgenommen“ wurde.

In besonders assoziationsfreudiger Rezeptionsstimmung geschieht es deshalb, daß ein Werk wie das Weihnachtsoratorium paradoxerweise *gleichermassen* als „kristallin“ wie als „organisch“ empfunden wird<sup>1</sup>

Organisch und Kristallin sind ja gerade die beiden extremen Ausprägungen des Prinzips der Selbstähnlichkeit.

Antike Astrologie und Kosmologie, mittelalterliche Proportionenlehre und die Vorstellung vom „Menschen als kleiner Welt“ bis hin zu Goethes „Urpflanze“ - sie alle sind vorbewußtes Vorausahnen des erst durch die Mathematik in seiner einfachen Schönheit und schönen Einfachheit verstehbar aufgewiesenen und ubiquitär wirksamen Prinzips der Selbstähnlichkeit.

Am deutlichsten ist das Wirken dieses Prinzips im Falle des BACHSchen Werkes vielleicht auf der Ebene der *Harmonik* auffindbar, welcher wir uns nun zuwenden.

<sup>1</sup>(Der Verf. kann sich erinnern, daß er einmal in den schnellen Vorschlagsfiguren der Oboen in „Herr, dein Mitleid...“ kreichendes Gewürm und tapsige Küken „erblickte“, bis zu denen hinab sich also anscheinend „Herr, Dein Mitleid“ erstreckt.

○ <FIXME><FEHLT> Naturgemäß KANN die Instrumentation nicht so bruchlos ins Detail. Dies besser bei HARMONIK. Die Pausen auf der Achtel-Ebene lassen sich i.a. *nicht* aus z.B. den Pausen eines Instruments auf Satz-Ebene ableiten.

ABER ZB ALT ist der einzige der Schweigt und schweigt im B teil des Terzettes.

Echo-Arie (1+1)+1 wiederholt 2/3 spielchen

TERZETT als (1+1)+1 widerspeigetl besetzungslogik auf der satzebene (S+B sopran kommt hinzu // S+A+T : A und T kommen hinzu. ))



# Kapitel 11

## Einführung der Tonklassen

Füllen wir also das entworfene Gerippe mit etwas Fleisch, – betrachten wird die Harmonik der ersten Teile etwas genauer :

Zum Einstieg in unsere harmonischen Betrachtungen wählen wir das „Wachstum der Mengen der Tonklassen des Notates“.

Die „rohe Menge“ aller auftretenden Tonklassen in einem Formteil/Satz/Teil nämlich ist häufig ein sehr wichtiger Indikator für die Architektur. Das Neu-Hinzutreten und das Verschwinden, das Pausieren und das Wieder-Auftreten seltener Töne ist eine Konstituente jeden tonalen Werkes.

Bachs Musik ist (im allerweitesten Sinne) funktionalharmonisch.

Dies bedeutet für den Tonklassenvorrat und seine Entwicklung dreierlei :

1 –

Ausgangsmenge ist immer die/eine „Normalskala“ der Haupttonart (Anfangs-Tonart). Dies sind die Töne<sup>1</sup>, welche relativ bald nach Satzanfang auch erklingen oder – wenn dieser Satz schon in einem harmonischen Kontext beginnt – welche erwartet werden.

Vielmehr ist es ein konstitutives Strukturmerkmal, wenn von solchen „Normal-Tönen“ einer mal *nicht* recht bald auch erscheint ...

Diese Ausgangsmenge kann (in Dur) erklärt werden als hexachord mit untergesetztem subsemitonium modi, - oder als Simultanisierung der Töne der Dreiklänge der Hauptfunktionen.

2 –

Die Gesamtmenge der Tonklassen läßt sich häufig als lückenloser Ausschnitt aus dem Quintenzirkel darstellen, – dies deshalb, weil die Große Terz sich zu vier Quinten umdeuten läßt.

3–

Das Hinzutreten weiterer Töne geschieht „automatisch als Nebeneffekt“ im Ver-

---

<sup>1</sup>Der flüssigeren Formulierung verwenden wir in diesem Abschnitt ab jetzt den Ausdruck „Ton“ in Komposita als Synonym für „Tonklasse“, reden also von „Tonmengen“ statt „Tonklassenmengen“ etc.

lauf harmonischer Fokusverschiebungen oder Auskomponierungen von (Haupt- und Neben-)Stufen, - also auf halbwegs standardisierte Weise.

(Oder umgekehrt betrachtet: Das Hinzutreten weiterer Tonklassen geschieht zum Zwecke der Realisierung dieser Fokusverschiebung.)

So beginnt z.B. ein Satz in C-Dur mit (einigen von) den Tönen

*c d e f g a h c*

Fis, b und cis kommen dann dazu durch solche „Ausweichungen“ wie (D)D, (D<sup>7</sup>)S, (D)Sp etc<sup>2</sup>.

a-moll beginnt entsprechend

*a h c d e f fis g gis*

und erhält dis, cis, b mittels (D)d, (D)s, (D)s etc.

**Methodologische**Zwischenbemerkung zu den Notenschemata:

Tonhöhenklassen werden bei BACH keinesfalls gleichberechtigt behandelt. „first class resident“ sind vielmehr die Tonklassen der „Normal“-Tonleiter der Ausgangstonart.

Diese stehen deshalb in unserer graphischen Darstellung in einer eigenen ersten Zeile. Sukzessive können dann additive Tonhöhen eingeführt werden.

Sehr früh eingeführte neue Töne, welche eigentlich die Grundskala vervollständigen, schreiben wir auch ins erste System, aber mit „Hals nach unten“ und Taktnummer.

In diesem System wird auch der Tonartname und die Vorzeichnung (notiert/effektiv) angegeben.

Neu hinzutretenden „fremdere“ Tonklassen oder -höhen stehen in weiteren Systemen, mit Taktnummer und ○ <FIXME><FEHLT>.



Die Tonmengen-Entwicklung muß naturgemäß am *Beginn* eines so großen Werkes am spannendsten sein, - das erstmalige, neue Auftreten einer Tonklasse ist ja der stets sensationelle Effekt, mit dem jeder (funktionalharmonische) Komponist möglichst sparsam umzugehen bemüht ist.

Mit großem Erstaunen kann man deshalb feststellen, daß *schon in #1* ein (sic!, nicht „das“) Zwölftöniges Total exponiert wird,- und zwar in programmatischer Regelmäßigkeit:

*Ausgangspunkt* ist die (tonikale) D-Dur-Skala .

*cis - -d - -e - -fis - g - -a - -h*

<sup>2</sup>Achtung : Wir verwenden hier (durchgängig) die funktionalharmonische Klangbezeichnung *lediglich* als Identifikationsmittel für Klanggestalten. Ihre Verwendung ist keine implizite Interpretationsanregung.

Diese kann man sich entstanden denken als „Türmung“ von drei Dur-Dreiklängen oder sieben Quinten über dem Ton „g“ (=Grundton der Subdominante) :

*g – –d – –a – –e – –h – –fis – –cis*

im A-Teil	Tkt	13	c	mittels	(D)S
	Tkt	17	dis	mittels	(D)Sp
	Tkt	15	gis	mittels	(D)D
<i>Hinzu</i> kommen nun					
	Tkt	65	ais	mittels	(D)Tp
C-Teil(B2-Teil)	Tkt	197	eis	mittels	(D)Tg (=fis-moll:D !)

Die ursprüngliche Skala ist durch eine Unterquintung und vier Überquintungen ( auf cis folgen gis dis ais eis) zum Zwölftönigen Total geworden. Dabei wurde das niedrigste Kreuzton erreicht, der (wieder) eine weiße Taste ist (eis = f).

Nicht aufgetreten von den sog. „Stammtönen“ (=vorzeichenlose „weiße Tasten“) ist (zum Ausgleich) das „f“.

Mehr noch :

*Jeder* der ersten vier Sätze des Weihnachtsoratorium realisiert jeweils ein **Zwölftöniges Total**.

*Erst Satz #5* läßt eine Tonklasse (dis) vermissen. Satz #6 hat sogar nur acht Tonklassen, aber Satz #7 hat derer *vierzehn* und *überschreitet* somit zum erstenmal das Zwölftönige Total.

Betrachten wir diesen Prozeß etwas genauer :

Das auf den Eingangschor folgende erste Evangelisten-Rezitativ #2 steht in h-moll, startet also mit einer leichten, aber akustisch höchst auffälligen Änderung: Zur Stamm-Menge gehört nun das ais, – das a hingegen gehört zu den Neueingeführten, die in der Reihenfolge erscheinen. . .

*a c dis (eis + gis)*

Das Alt-Accompagnato #3 sthet in A-Dur, weicht also von #1 darin ab, daß „oben“ im Quintenzirkel **g** hinzutritt, während **g** unten herausfällt.

Interessanterweise tritt die SEXTTE „fis“ erst in Tkt 3 dazu. Die weitere Folge . Tkt 4 dis als (D)D, Tkt 6 ais+g als (D)Sp, Tkt 8 dis+c als (D)d oder (D)SSp, dann aber in Tkt 9: gis/f(sic!) als (D)t.

Hier könnte man von einer „Modulation nach e-moll“ sprechen, sodaß die letzten beiden harmonischen Ereignisse einfach zu schreiben wären als „e-moll: (D) t (D)s“.

Zunächst werden also „obere Quinten“ eingeführt: dis und ais. Gerade die Skala aber, die eine Quinte höher als #1 begann, endet eine Quinte *tiefer*, da nun mittels „g“, „c“ und „f“ eine *völlig neue* Tonklasse eingeführt wird, - die *enharmonisch* verwechselte zu dem „eis“ der Nummern #1 bis #2 !

Nummer #4 nun beginnt in a-moll, - behält also einerseits das gis im Startvorrat, andererseits auch das g, vereinheitlicht also die Grund-Tonleitern von #1 und #3.

Es treten zwar vier neue Töne hinzu, aber nur oben und unten je eine Quinte (gis  $\Rightarrow$  dis und f  $\Leftarrow$  b(!)), sowie cis, und fis in der Mitte.

Die Entwicklung der Tonmenge des **Chorals** #5 ist identisch mit der der Arie #4, - Ausnahme: Fehlen des Tones dis !

Im Rezitativ #fehlen die Klassen ais/b und as/gis, während dis (als subsemitonium modi oder „Leitton“) wieder auftaucht.

Bild ?? zeigt die bisherige und weitere Entwicklung von höchstem und tiefstem Ton (gemessen am Quintenzirkel).

Zusammenfassend:

Keine Tonraumerweiterung in #2; Erweiterung eine Quinte abwärts in #3, noch eine in #4. Der „aktuelle Tonraum“ geht nun von b bis dis, welches oberste in Choral #5 wieder *wegfällt*.

In Ev-Rez #6 geht Tonraum von f zum (wiederaufgetauchten) dis, wobei mittendrin aber gis fehlt (oben/unten fehlt ais/b !)

Dies ist ein klassisches Beispiel von Negativ-Maßnahmen: Der laut Logik der Subquint-Erweiterung nach dem b zu erwartenden Tonklassen „es“ und „as“ kommen nicht, - ihre enharmonischen Widerlegungen dis und gis aber *schweigen auch* !

---

### *Methodologische Zwischenbemerkung :*

### **Quintfelddarstellung als STRUKTURSTELLVERTRETUNG**

Die Anordnung in *Quinten* ist ein Beispiel für eine behauptete „STRUKTURSTELLVERTRETUNG“.

Die Quinten sind rein „ergonomisches“ Sortierungshilfsmittel: Natürlich sind die obersten „Spitzen“ der Tonklassenmengen meistens keine Quinten, sondern Dur-Terzen (Quinten der Tonik/Farbe „Terz“!), die tiefsten Töne der „QuinZi-Anordnung“ können z.B. moll-Terzen oder kleine Septimen aus D-Klängen sein.

Das Anordnen von (notierten) Tonklassen im Quintenzirkel ist also zunächst recht mechanisch, ja willkürlich.

Trotzdem sind die beobachteten Verläufe, z.B Wellenbewegungen, der so aufgebauten Verlaufsbänder durchaus aussagekräftig (da der Verlauf der „Oberkante“ ja z.B. in diesem Falle tatsächlich den Verlauf der Terzen der auftretenden Dominant-Klänge nachzeichnet, und damit die tonalen Fokus-Verschiebung.



#7 bringt also sowohl die (neuen) Töne „es“ und „as“, als auch die (alten) „dis“ und „gis“. Mit dem „as“ in takt 27 des Rezitativ/Chorals #7 ist bereits ein tonaler Tiefpunkt des gesamten Weihnachtsoratoriums erreicht. Das dort auftretende c-moll wird erst im Choral/Bass-Rezitativ IV/#38 wieder erreicht (auch ein



arioso!) auf das Wort „verderbe“, – der Ton „as“ dort auf das Wort „sterbe“,  
○ <FIXME><FEHLT>vgl matPass „am allerbängsten“.

Der Blick auf Bild ?? zeigt auch eine Selbstähnlichkeit zu dem „Pol mit Vorzeichenwechsel“, welcher in der tonalen Großform gesehen werden konnten (Bild ??).

Die Bass+Trompeten-Arie „Großer Gott“ #8 rückt Ausgangstonart (d statt g) und Gesamtmenge eine Quinte nach oben. Die Logik ist wieder die von #1, jedoch wird ein zusätzlicher Unterquintschritt zum „solistisch“ / singulär in Takt 63 (!) erscheinenden „f“ durchgeführt, so daß auch dieser Satz noch eine enharmonische Doppelbenutzung beinhaltet, also dreizehn-tönig ist.

Der abschließende Choral #9 zieht sich fast symmetrisch (schief-symmetrisch!) im Tonraum (bei gleicher Ausgangsskala) zurück.

Außerdem weist mit dem Fehlen von ais/b und eis/f der Tonmengenvorrat zwei Lücken auf und hat somit zwei „enharmonische Konfliktfälle“ weniger.

Die Zickzack Pol-mit-Vorzeichenwechsel Ähnlichkeit ist deswegen frappant, weil es sich vom „as“ zum „eis“ (von #8 zu #9) um eine doppelt-übermäßige Quinte handelt, also um *fünfzehn* getürmte Quintschritte.

Bemerkenswerterweise ist, daß das cis in #7, Tkt 30 keineswegs eindeutig: *bis* zur Auflösung nach d-moll kann man den Ton auch für ein „des“ halten, und das ganze für eine Dominante nach F-Dur.

Man vergleiche das mit dem Dezimen-Kanon aus der Kunst der Fuge! An dessen *Höhepunkt* (Einsetzen der vertauschten Reprise, Gräser-Ausgabe Kp XIV, Auftakt zu Tkt 40. r.Hd., cis’’)

Man überzeuge sich davon, indem man diese Stelle durchspiele und in Takt 40 auf eins nach F-Dur kadenziere! Die Auffassung des cis’’ als des’’ wirkt im a-posteriori-Hören völlig überzeugend.

Diese psychospannungstechnischen Indifferenzpunkte sind ein hohes Gut in der Komposition: Sie zu erleben setzt den Hörer auf den Gipfel des Zeitzuges, an den Punkt der absoluten Entscheidungsfreiheit, - sie zu komponieren kann wahrscheinlich überzeugend nur gelingen, wenn sie Endpunkt eines entsprechend aufwendigen Entwicklungsprozesses sind (hier: Kanonfuge im mehrfachen Kp der Dezime!).

Wie in BEETHOVENS späten Streichquartetten wird der Indifferenzpunkt bei Bach (naturgemäß) häufig mittels einem DV realisiert. Strenggenommen könnte man also auch die (nochmalige) Unterquinte „des“ in unsere Mengendarstellung von #7 aufnehmen, womit dieses 15 tönig würde !!

Notabene findet im gesamten Werke *keine* „enharmonische Verwechslung“ statt, - genauer: es geschieht kein enharmonischer Schritt.

Vielmehr werden ja dis/ais einerseits und es/as andererseits vom zentralen G-Dur aus „gerichtet“ und säuberlich getrennt angesteuert, - die einen eindeutig als obere, die anderen als untere Erweiterung des Quintenspektrums.

Das cis/des-Verhältnis aus Tkt 30 ist das Gegenteil einer „enharmonischen Schrittes“, nämlich eine „enharmonische Interpretationsvariante“.

(( Ein enh. Schritt läge vor, wenn eindeutig ein „cis“ erklingt, und derselbe Ton wird als „des“ weitergeführt, o.umgek.))

Mann kann dies, - analog zu den Scherenschnitten, in denen man zwei Gesichter im Profil oder aber eine Vase sehen kann - , „Harmonische Kippfigur“ nennen.

(( Einharm. Schritt aufgespart, z.B. für h-moll-Messe „Et incarnatus“ ???

(( vgl letzte takte des Kruzifixus, welche tatsächlich etvl. enharmonisch sind ... ANDERE STELLE ?? ))



Naturgemäß kann der weitere Verlauf nur noch in gröberer Betrachtung gleichbleibend interessant sein:

Teil II bringt keine Erweiterung(!) des Tonraumes, vielmehr schweigen die subdominantischen Singularitäten (es, as) wieder. Oben gehts (wieder) bis ais.

Teil III bringt die *neue Oberquinte* „his“.

Teil IV greift die unterquintigen Singularitäten „as und es“ wieder auf und bringt (evtl.) ein „ges“ in Kippfigur. (was ihm, drei Quinten tiefer fußend, leichter fällt!)

Teil V bringt den (ultimativen Kreuzigungston) „fisis“.

(WO Übertroffen ?? Wo cisis ??

wichtig h-mollmesse 2.kyrie, - MatPass , ende l.teil ))



Zwei Dinge sind noch betrachtenswert :

Die Folge der Tonmengenahlen zu Beginn :

Teil I

#	1	2	3	4	5	6	7	8	9
							14	13	
	12	12	12	12					
					11	10			10

Teil II

#	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
	14									14		13		
		12				12								
			11	9	9		9	10	10		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">7</span>		8	9

Teil III

#	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
						13		13				
			12				12					12
	11	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">7</span>	9	10					9	10	11	

Der vierzehntönige #10 („sinfonia“) enthält eis/f und ais/b. #19 (Arie „Schlafe mein liebster“) und #21 (turba „Ehre sei Gott“) enthalten ais/b, #19 dazu noch dis/es !

Zu Beginn des ersten Teils scheint ein (sich verschiebendes) zwölftöniges Total „normal“ zu sein. Es wird in Teil I dreimal unter- und zweimal (durch intern enharmonische Sätze) übertroffen.

Teil II *beginnt* mit einem übertreffenden Satz, dann folgen viele untertreffende, der anscheinend „neue Normalfall“. 12-tönige Sätze sind die Ausnahmen, aber Teil II bringt einen „großen“ Satz mehr als Teil I.

Zum ersten Mal tritt mit Rezitativ #20 auch ein „**Simplex**“ auf, ein Satz, welcher die sieben Töne einer Grundtonleiter benutzt, und keinen mehr oder weniger !

In Teil III herrscht plötzlich seltsame *Symmetrie*:

Alle 12- und mehrtönigen Sätze (außer dem mittleren) bringen den *neuen Ton* his, ggfls sogar gleichzeitig mit (dem an sich recht ungewöhnlichen) „c“. #25 ist wieder ein Simplex, #33 stellt eine Frage, die aus dem System fällt: Der Ton „dis“ erklingt

in Tkt1/2 nur wegen der Generalbaßvorschrift  $e^{\frac{7}{4}2}$ , – im eigentlichen Notat erscheint er hingegen *nicht* ! – Böse Falle für den Analysierenden !





# Kapitel 12

## Die Tonklassen bis hin zum Teil III ???

### Zweitens:

Da nun der große Kontext derart hergestellt ist, wenden wir uns den konkreten Einzelstellen zu, an denen „neue Töne“ auftreten. Diese sind meistens Orte wichtiger syntaktischer und/oder semantischer Maßnahmen oder Schnittpunkte derartiger Entwicklungslinien.

An allen diesen Stellen, wo neue Töne eintreten oder nach langem Pausieren eine Tonklasse wiedererscheint, geschieht Bedeutendes.

Führen wir deshalb durch eine kleine harmonische Analyse von Teil I durch.

Der Eingangsschor #1 begann und schloß in der (vermeintlichen) Grund- und Haupttonart D-Dur. Er etablierte als besonders einprägsam allerdings auch e-moll, h-moll und fis-moll (A, B und C-Teil).

Das Rezitativ #3 beginnt in h-moll und moduliert (sagen wir vorläufig :) „irgendwie“ nach A-Dur, in welchem das *Accompagnato* des Altes beginnt.

Bis hierhin haben wir eine ordinäre (beginnende) Kadenz

$$D - Dur : TTpD$$

Im alt-Accomp. aber geschieht Entscheidendes:

Der „neue Ton“ f, – im DV (als None) einsetzend scheinbar so gut (klanglich) gedeckt, – bewirkt einen *ersten Ruck* im tonalen Gefüge:

Tatsächlich wechselt („gedeckt“ vom Ereignis der Dominante) in Takt 8 und 9 die *Terz* der Tonika, – A-Dur wird vermollt. Das als None der Doppeldominante „harmlose“ c aus Takt 8 wird quasi pedaliert, und so zur Terz der moll-Tonika „a-moll“. ((Dieses a-moll stellt sich sofort als Subdominante zum tonikalen E-Dur heraus, was aber egal ist...))

Sowohl der Dur-moll-Wechsel als auch der Übergang in die vermollte fünfte Stufe sind außergewöhnliche harmonische Vorgänge.

EXKURS Diese „verdeckte Vermollung“ ist ein negativ-bild zu MAHLER, Lied v.d. Erde, Abschied: „oh sieh, wie eine Silberbarke .. am blauen Himmelssee (e -i es) herauf!“

Das „auslösende“ „f“ auf dem Wort „weinen“ ist tatsächlich (cf BEETHOVEN, cis-moll-Quartett, largo, ..) das Klagen des „Menschlichen Geschlechts.“ ((wird in #8 zitiert beim „f-tastosolo“))

Klang oder Tonart der vermollten 5. Stufe können zwar in manchen Symbolsystemen mit Funktionalsymbol „d“ bezeichnet werden, dürfen aber streng genommen nicht „Molldominate“ genannt werden (oder nur in arbeitsjargon.)

Die *grosse* Terz ist ja der Leitton, Dur-heit also Voraussetzung zur Dominantfunktion (im engeren Sinne). Die vermollung bedeutet einen Schritt um *drei* Quinten abwärts (C-Dur  $\Rightarrow$  c-moll / Es-Dur = c  $\rightarrow$  f  $\rightarrow$  b  $\rightarrow$  es !)

Deshalb bedeutet in Dur „T d“ einen Abwärtsschritt von zwei Quinten . In moll hingegen ist die Vermollung des Klanges der V. stufe dialektischerweise ein Schritt *aufwärts* im Quinenzirkel, da im Beispiel „t D d“ der Durklang, solange er bestand, ja nur Dominante zur Quint tiefer liegenden Tonika war, als moll klang „d“ jedoch tonikalen Charakter gewinnt, der tonale fokus also nach oben verschoben wird.

((funktinale neharmonik))

Der Charakter der bewegung ist beidemale der einer **Rückung**, etwas geheimnis- und/oder entsagungsvoll, *lontano*, ab und zu traurig.

((Ende des Exkurses))



Arie #4 „bereite dich“ komponiert die neue tonika „a-moll“ aus und bestärkt sie durch auskomponierte „s“ „d-moll:b“

Ebenso Choral #5.

Mit Übergang von seinem ersten zum zweiten Takt begeht der **Evangelist** im Rezi-tativ #6 einen gewaltigen *Kraftakt*:

Das „dis“ wieder aufgreifend, welches im Choral *fehlt*, sich dominantisch aufschwin-gend, kadenziert der Solist nach nur einem Takt in e-moll!

Ein zweites mal wurde der Schritt in die vermollte V. Stufe („d“) getan ! (Diesmal von moll ausgehend, also eindeutig eine Quinte nach *oben gestemmt!* )

Diese Kadenz auf den Text „ ... und sie gebar ihren ersten SOHN,...“ ist der Zeit-punkt, *an welchem* im Rahmen der Handlung des gesamten Weihnachtsoratoriums die *Geburt* Jesu *tatsächlich stattfindet*.

e-moll, die Tonart des leidenden Christus tritt hervor (cf Matt pass, etc)

Diese Kadenzstelle ist für das gesamte Werk Keimzelle und strukturelle Quelle, –

dies wissend ist sie zu hören fast unerträglich ...<sup>1</sup>

Sie hat auch in rein architektonischem Bezug manch „kosmische“ oder „kosmologische“ Eigenschaft.

Zunächst einmal schließt die doppelte Quintfolge (scheinbar) die vom ersten Satz (als Aufgabe) gestellte Lücke hin zu h-moll und fis-moll (tatsächlich steht deren quintmäßiges Erreichen noch aus !)

Aber: Das Erscheinen des SOHNES schließt die „Lücke“ zwischen a-moll und h-moll !

Dieses e-moll ist ja ein *anders* des Vorspiels:

$$G - Dur : Sp \neq dd$$

wie man sieht, wird jedoch dd wie Sp behandelt, es geht mit dem G-Dur des Accomp #7 und dem Choral „er ist auf erden“ doch in schönere S weiter. Dies kann man „funktionale Enharmonik“ nennen, – oder funktionalharmonischen Kurzschluss<sup>2</sup>

Die phänomenale Blendwirkung dieses zweiten Quintschrittes (nach dem Motto „jetzt erste recht!“ oder so) ist u.e. tatsächlich mit der (ungleich aufwendiger konstruierten) Blendwirkung des H7 - e - C Komplexes vor Brünnhildens Erwachen zu vergleichen.

Die schmerzhaft entrückende, gleichzeitig aber auch so konsequent/ausweglose Stimmung dieser Wendung noch deutlicher werden zu lassen, könnte man versucht sein, sich in Takt 1 noch ein „gis“ statt der antezipierten mollterz „g“ zu denken.

– Ach nein, die Antezipation ist doch schon sehr viel edler...

Ein (großer?) Teil der Schmerzbeladenheit dieses finalen „g“ beruht darauf, daß diese Tonklasse die enharmonische Umdeutung des höchstmöglichen „finalen fisis“ ist. (Vgl. Theorie der h-moll-Messe)

Die Gegen-Pendel-Bewegung zu diesen zwei Aufwärtsschritten sind die (nach jenem funktionalen Kurzschluss dd=Sp) einsetzenden Abwärtsschritte (bis c-moll, resp. ton „as“ !) Dieser „e-moll“-Dreiklang auf „Sohn“ kurz nach (/direkt bei) der Geburt ist einer der sorgfältigst vorbereiteten und aufwendigst eingeleiteten Klangereignisse der gesamten Musikkultur !

Ihn im Vorhinein schon in Bezug setzen zu können zu all den Echos und Konsequenzen, die er haben wird (das „Fernhören“ lt. SCHENKER) verstärkt noch den mystischen Schauer bei seinem Erleben.

Auf alle Mystik verzichtend stellen wir fest, daß all diese Schauer sehr wohl kalkuliert und – jedenfalls auf der Ebene der (subbewußt wirksamen) Material-Struktur-Beziehungen – alles solide gebaut ist !

<sup>1</sup>**Anregung zur Interpretation:** Vielleicht sollte, neben einem kurzen (!) Verweilen auf dem e-moll „Sohn“ der Sänger das antezepierende g durchaus „flüchtiger“ intonieren, um die mollterz umso klarer aufblühen zu lassen.

<sup>2</sup>und entspricht auf der Ebene der Schwingungszahlen dem Mißachten des 

○ <FIXME><FEHLT>
------------------

 Kommas.

### 3 Schichtenübergreifende Komplexierungstendenzen

KV nach vorne ???

ist aber schoener teil-schluss !!! ○ <FIXME><FEHLT>

Eine der verschiedenen kontrapunktierenden formalen Entwicklungslinien ist die der zunehmenden Kombinierung der Solo-Singstimmen.

Wir hören . .

Teil I	#7	zwei Stimmen	(Baß und Sopran, Rezit. ABWECHSELND mit Choral.)
Teil II	#13	zwei „	(Evang. (T) und Sopr. als Soliquent, ABWECHS. Rez. secco und Accomp.)
Teil III	#29	zwei „	(DUETT-Arie, GLEICHZTG. S & B)
Teil IV	#38 & #40	zwei „	(Baß und Sopran, Rezit. <b>gleichzeitig</b> mit Choral.)
	#39	zwei „	(Sopran-ARIE mit ECHO.)
Teil V	#45	zwei <b>Schichten</b>	(turba-Chor abwechselnd mit Alt-Rezit.)
	#52	<b>drei</b> Stimmen	(Terzett-ARIE S,A,T)
Teil VI	#63	<b>vier</b> Stimmen	(secco-Rez SATB)
	#64	zwei <b>Schichten</b>	(vierstimmiger Choralsatz vs. tutti-Orchester.)

Bedeutung erhält diese (zunächst rein formale) Entwicklungslinie der zunehmenden Stimmkombinierung durch ihre alle sechs Teile überspannende *Zielgerichtetheit* auf den krönenden Schlußchoral:

Der Engel (II/#13) brachte die Ausnahme, daß Evangelientext im Accompagnato, nicht im secco-Rezitativ gesungen wurde.

Das abschließende Quartett #63 bringt nun das Gegenteil:

Text aus der nicht-biblischen, reflektiven Kommentarschicht wird im secco- statt im Accompagnato-Rezitativ gesungen. *Vier* Gesangssolisten jedoch singen gleichzeitig, so daß die gewohnte Klangfülle wieder erreicht wird, – ein Sänger begleitet quasi den anderen, – so wie Instrumente sprechen können (vgl. Oboe in der Echo-Arie #39) können Gesangsstimmen also instrumentale Funktion erfüllen.

Alles in dieser Entwicklungslinie und in der Architektur des Schlusses ist auf -vordergründig- Vereinheitlichung, -hintergründig- auf dialektische Synthese hin ausgerichtet: Das REZITATIV wird zum ersten Mal real mehrstimmig und sofort VIERstimmig, - weil die ARIE ja schon dreistimmig wurde.

Die Vierstimmigkeit jedoch war von Anfang an gegeben und in jedem CHORALSatz vorhanden, dort aber als „normal“ nicht weiter aufgefallen. Nun *evoziert* der dominantische Schluß der vier Gesangssolisten den vierstimmigen Chorgesang, - die persönliche Überzeugung geht über in die Bewußtheit der Gemeinde, - die fest fundierte Vierstimmigkeit muß allemal erarbeitet werden !

Der Schlußsatz ist (nach I/#9, II/#23 und IV/#42) der VIERTE figurierte Choral-



satz, aber auch der erste wirkliche dieser Gattung (Orchesterkontrapunkt erklingt nicht nur zwischen sondern auch gleichzeitig zu den gesungenen Zeilen). Der allererste Choral (I/#5) erscheint zum zweiten Mal, die Melodie um einen Ton erhöht, die Harmonik aber um eine Quinte gefallen: Statt des fremden a-moll sind wir nun nach D-Dur (scheinbar) heimgelkehrt.



**Teil IV**

**Einzelbetrachtungen**



*<hier fehlt noch alles ! >*



## **Teil V**

# **Zusammenschauen**





# Kapitel 13

## Parodie und Werkbegriff.

Für manche Verehrer und Liebhaber des Weihnachtsoratoriums ist es zunächst eine Enttäuschung, ja, ein Schock, zu erfahren, daß große Teile der Substanz des Werkes (u.a. fast alle Arien und alle Einleitungsschöre) sog. **Parodien** sind, also Umtextungen (und damit verbundene leichte Anpassungen) von Sätzen älterer weltlicher Kantaten. (Jedenfalls meint der Verfasser sich zu erinnern, daß es ihm so erging.)

Diese Enttäuschung jedoch schwindet, wenn man folgende Aspekte bedenkt:

### 13.1 Geisteshaltung und Werkbegriff

Für einen Komponisten von BACHs Bewußtseinsstand ist und war Komponieren stets eine Tätigkeit gleichermaßen im technisch-handwerklichen wie im spirituell-transzendenten verankert.

Wie alle „Meister“ im Sinne des Handwerkes hat Bach es meisterlich verstanden, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln, bei gegebener aufführungstechnischer und terminlicher Beschränkung für einen gegebenen Zweck eine hinreichende Partitur „herzustellen“, welche den Auftraggeber soweit zufrieden stellte, daß er den vereinbarten Preis auch zahlte.

Die dazu notwendige Kalkulierbarkeit des Arbeitsaufwandes wird (am ehesten) gewährt durch die Verwendung standardisierter Satztechniken, Formpläne, Variationsverfahren etc.

Andererseits aber ist jede Komposition (jeder Vorgang des Komponierens) immer auch Meditation und Reflexion über die Struktur der Welt, das Funktionieren menschlicher Erkenntnis und das Wirken Gottes.

Diese Auffassung ist nicht die eines elitären Intellektualismus, im Gegenteil ! Sie entspringt vielmehr einem bestimmten Begriff von Handwerk. *Jeder* Art von Tätigkeit, welche sich konstruktiv mit „Maß, Zahl und Proportion“ beschäftigt, hätte Bach *diese* Art der Ausrichtung auf das Transzendente zugesprochen, also dem Baumeister, dem Diamantschleifer, dem Kunstschmied, dem Anatomiezeichner und dem Sargtischler, - nicht jedoch dem Müller, der Kürschner und dem Lyriker (welche allemal andersartige transzendente Anbindungen haben können...)

Allein die Vorgehensart, durch Anwendung von „Zahl, Maß und Proportion“ diese Welt als eine geordnete zu begreifen (... zu versuchen zu begreifen), macht das Handwerk zu erkenntnistheoretischer und theologischer praktischer Forschung.

Grob vereinfachend könnte man in der gewaltigen Gesamtbewegung der *Aufklärung* nämlich zwei antagonistische Tendenzen aufweisen, welche man (als Arbeitsbegriff) mit **humanistisch** und **merkantilistisch** bezeichnen kann, und welche sich an ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur *Zahl* erkennen lassen.

Die „humanistische“ Linie Bachs und (z.B.) der MILZERSchen Gesellschaft vereinbart das mittelalterliche (leicht mystische) Verständnis von Handwerk als konstruktiver Naturforschung und Arbeit als Gottesdienst mit neuen Erkenntnismöglichkeiten des möglichst voraussetzungslosen, vernunftgesteuerten Diskurses, welcher durch die tabu- und machtzerstörenden Wirkungen der „Aufklärung“ erst ermöglicht wurde.

Diese Haltung entspricht der hochaktuellen Erkenntnis, daß Vernunft und Glaube sich nicht nur nicht widersprechen, sondern, auf ihren jeweiligen Gebieten, sich ohne zu stören gegenseitig geradezu *bedingen*; die Vernunft ist Teil des Heiligen Geistes, und sich ihrer nicht (in Ausrichtung auf unsere ethischen Prinzipien) zu bedienen ist unethisch.

Die *Zahl* nun ist zentrale Metapher und wichtigstes Werkzeug *beider* Grundtendenzen der Aufklärung in unserer stark vereinfachenden Modellbildung:

Die humanistische Linie benutzt sie als *Mittel zur Erkenntnis* von Strukturen in der Welt, zum Aufweisen von Maß, Ordnung und Proportion in der Schöpfung und damit zur Systematisierung der Erkenntnisse des Menschen über sein eigenes Denken. Diese Richtung beschäftigt sich mit *Kleinen Ganzen Zahlen* und *Struktureigenschaften* wie Primheit, Teilbarkeit, Mehrdeutigkeit, Perfektheit etc.

Die *merkantilistische* Richtung benutzt Zahlen zur Modellierung von Kostenfaktoren, Ausstoßziffern und Tagesumsätzen. Zahlen werden dabei *nicht* ihrer Struktur nach, sondern ihrer Größe nach in Beziehung gesetzt, — die Feststellung daß die heutige Tagesproduktion einer Manufaktur z.B. zufälligerweise einer *Primzahl* entspricht, wäre zumeist irrelevant, ja, absurd. Die hier angewandten Zahlen sind nicht die kleinen ganzen, sondern die *Dezimalbrüche*. Nicht Eigenschaften („Schönheiten“) von Proportionen werden betrachtet, sondern Minimierungsaufgaben gelöst.

Beide Tendenzen wären ohne die Emanzipation der Vernunft nicht entstanden, — beide ent- und widersprechen sich diametral:

Für die eine ist die Vernunft Mittel zur Welterkenntnis, für die andere zur Weltbeherrschung, — die eine strebt letztlich zur Selbsterkenntnis, die andere zur Erkenntnis des anderen (zwecks Benutzung seiner Manipulierbarkeit), die eine will metaphysische Verstrickungen lösen, die andere produktions- und sozialtechnische Optimierung betreiben, — das Ideal der einen ist die Weisheit, das der anderen die Beherrschbarkeit.

Allein schon durch die *Art* seiner Tätigkeit und das Wesen seines Materials steht also BACH nach seinem Verständnis, wie jeder Komponist, auch bei der Erstellung des einfachsten Menuettes für den Unterrichtsgebrauch in („direktem“) Kontakt mit dem (erkennbaren oder nur an-sich-seienden, allemal aber einheitlich-

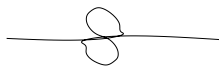
zusammenhängendem) Kosmos, nicht anders als der Diamantschleifer und Brillenmacher!

Die für bestimmten Anlaß (Geburtstage von Kurfürstin, Kronprinz etc.) auf Auftrag hin entstandenen Glückwunschkantaten tragen also in sich, allein schon weil sie ernsthaft komponierte Musik sind, eine metaphysische Substanz, welche über den Anlaß ihrer (einmaligen) Aufführung hinausragt ins Zeitlose, — wie ja auch die Geehrten selbst ihre Bedeutung (abgesehen von ihrer evtl. vorbildlichen und volksnützlichen Amtsführung) erhalten durch ihre *Position* innerhalb der „gottgewollten“ (wir würden sagen: historisch begründeten) Ordnung der Zeiten, nicht jedoch primär aus eigenem Verdienst.

## 13.2 Ökonomische Notwendigkeit *vs.* Privatem Plan

Zu BACHS Zeiten gab es keinen musealen Konzertbetrieb, jede Komposition war eng mit ihrem Verwendungszweck verbunden, — Z.B. eigenes Musizieren zur Entspannung im Falle der Kammermusik, Festumrahmung, Gottesdienstgebrauch, mit durchaus damals kontrovers diskutierten, sehr unterschiedlichen Funktionsdefinitionen, Militärmusik etc.

„Casualmusik“ (also eine Auftragskomposition zu einem bestimmten, einmaligen Anlaß) wurde einmal und nie wieder aufgeführt. Überdies verblieben die „Urheberrechte“ beim Komponisten. Die Umarbeitung solcher Sätze zu einem geistlichen Werk, welches im Kirchenjahr seinen wiederkehrenden Platz hat, ermöglicht der Allgemeinheit erst überhaupt den Zugang, ist somit demokratische Tat, bewahrt das Werk qua Aufführungstradition für die Zukunft, und bringt endlich — in BACHS Verständnis — Form und Inhalt zur Deckung, da der Tonsatz als solcher ja schon Gottesdienst war.



Wohl jeder publizistische tätige Wissenschaftler kennt den Effekt, beim Schreiben einer kleineren Veröffentlichung, eines Konferenzbeitrages etc. dessen spätere Verwendung als (Steinbruch für) ein Kapitel eines noch zu schreibenden Buches bewußt oder vorbewußt schon zu berücksichtigen.

Warum sollte es Bach anders ergangen sein?

Vieles spricht dafür, daß im Verlauf der Arbeiten an diesen Casual-Musiken in BACH die Idee einer Integration der Sätze in ein größeres Werk zunächst vorbewußt entstand, um ab einem bestimmten Punkt als bewußter Plan parallel zur (ökonomische notwendigen) Auftragsarbeit konsequent verfolgt zu werden.

Ab da könnte bei der Erledigung der Aufträge schon eine mehr oder weniger genaue Vorstellung von der letzten Position der einzelnen Sätze in dem „geheimen“ Gesamtplan geherrscht haben, und vielleicht sogar in deren Gestaltung eingeflossen sein

Dies zu überprüfen wäre Aufgabe der historischen Musikwissenschaft.

*Keinesfalls* aber ist die „Zusammengesetztheit“ des Weihnachtsoratoriums ein Zeichen für Inkohärenz oder Flüchtigkeit. Im Gegenteil ist angesichts der komplizierten Entstehungsgeschichte um so mehr zu bewundern, wie natürlich und ungezwungen sich alle Teile in die stringente und durchgängige Gesamtarchitektur dieses Riesenschauspiels einfügen.

# Kapitel 14

## Das es uns heut so gut gelinget

Es war BACHen allemal bewußt, daß er die Respektlosigkeit begangen hatte, aus architektonischen und dramaturgischen Gründen in die kirchliche Perikopenordnung einzugreifen, und eine ganze Teilgeschichte (der Kindermord des HERODES am Sonntag nach Neujahr, vgl. oben Abbildung 3.1) schlichtweg zu streichen.

Weiterhin *mag* er sich bewußt gewesen sein, während er das Rezitativ des HERODES komponierte, daß er genau deswegen legitimiert war, diesen Eingriff vorzunehmen, weil sein meisterliches Können es ihm erlaubt, die Vertonung des Textes eines ganzen Festtages in die vier Noten eines einzigen Melismas hineinzukonzentrieren.

Könnte es sein, daß ein nicht gerade demütiges Gefühl, nämlich der Rausch der vermeintlichen Allmacht, das jeden schöpferisch Tätigen wohl ab und an versucht, auch ihm, dem großen Pragmatiker, nicht ganz fremd war?

Das **Gloria** zeichnet er allemal selbstbewußt mit seinem Namen ...



# Kapitel 15

## Das Weihnachtsoratorium als Messkomposition

Eine weitere wichtige der verschiedenen, unterschiedlichsten Gliederungs- und Organisationsschichten des Weihnachtsoratoriums ist gegeben durch die Folge der sechs Sätze des Ordinariums der Messe. Jeder Teil des Weihnachtsoratoriums läßt nämlich einen zentralen Punkt des (in der Reihenfolge) entsprechenden Satzes des Messordinariums aufblitzen.

Diese Ordnungsschicht ist selbstverständlich nur eine *sekundäre*, und ist je Teil mehr oder weniger deutlich ausgeprägt, nichtsdestotrotz eindeutig nachweisbar.

Angeregt wurde diese Ordnungsschicht im Komponisten wahrscheinlich durch die Tatsache, daß der *zweite* Meßsatz, das **Gloria**, ja der „historische“ Gesang der Engel bei den Hirten *ist*. Die anderen Bezüge sind weniger direkt, weil dieser Anregung folgend dann bewußt gesucht und gesetzt.

Am deutlichsten zeigt sich dies durch *wörtliches Textzitat* aus dem Ordinarium in Teil I, — am indirektesten, nämlich nur vermittelt über die theologische *Semantik*, im letzten Teil.

Die Beziehungen zum Ordinarium sind im einzelnen :

I	<b>Kyrie</b>	# 7	„Er ist auf Erden kommen arm ... <i>Kyrieleis</i> .“	<b>Choral</b>
II	<b>Gloria</b>	# 21	„Ehre sei Gott ...“	<b>turba</b>
III	<b>Credo</b>	# 31	„Schließe, mein Herze ... fest in <i>deinen</i> <i>Glau-</i> <i>ben</i> ein.“	<b>Aria</b>
IV	<b>Sanctus</b>	# 36	„Fallt mit Danken, fällt mit <i>Loben</i> ..“	<b>chorus</b>
V	<b>Benedictus</b> <b>qui venit</b> ( <i>aber auch schon:</i> ) <b>in nomine domini</b>	# 51	„.. wann <i>Kömmt</i> der Trost der Seinen?“	<b>Terzett</b>
VI	<b>Agnus Dei</b>	Teil IV # 61	der <i>Name</i> Jesu. Passions-Choral als hymnischer Abschluß, Feier der Erlösung durch die Opferung des <i>Osterlammes</i> .	<b>Choral</b>

Hier ist für den transmusikalischen Gehalt wieder einmal die Gleichsetzung verschiedener Zeitebenen von zentraler Bedeutung, das INEINANDERFALTEN VON EINST UND JETZT: Wenn nämlich die an sechs verschiedenen Feiertagen aufgeführten Teile Bestandteile *einer* zusammenhängenden Messe sind, dann gilt dies auch die Zeit zwischen den Feiertagen, die Profanzzeit, die Frei-Zeit, — dann wäre das Leben ein permanenter Gottesdienst...

## 15.1 Zum Kyrie

Genauere Betrachtung verdienen die Ecksätze:

Der Satz # 7 (Choral und Accompagnato „Er ist auf Erden kommen arm...“) steht an *zentraler* Stelle des Geschehens, unmittelbar nach der Geburt Jesu, welche im Rezitativ # 6 stattfindet.

In # 7 wird das gerade etablierte grundlegende Grundschemata-G (siehe oben, Abschnitt 3.8) zwar noch nicht durchbrochen, aber bereits durch eine herausfallende Satzform, einen Singulersatz, gestört:

Das anstehende Accompagnato-Rezitativ wird *kombiniert* mit einem **Choral**, eine Singulersatzform, die in Teil II dieser Schrift als SB-Choral bezeichnet wird, s.o. Abschnitt 7.3.6.

Während die Geburt selbst in einem einzigen Takt abgehandelt wird (dabei aber durch harmonische Mittel extrem, aber subtil betont, s.o. 9), behandeln # 7 und # 8 die äußeren Umstände der Geburt, das „*skandalon natalis*“.

Die dekadenten Idyllisierungen des Hirtenlebens im Rokoko und die Überhöhung naturnahen Lebens durch Teile der aufklärerischen Kulturkritik wirken bis heute fort und werfen ein den biblisch/theologischen Inhalten diametral entgegengesetztes Licht auf die Umstände von Jesu Geburt.

Diese steht nämlich (dialektischer Weise) „unter einem schlechten Stern“: Jesu (irdische) Eltern waren wahrscheinlich geachtete Mitglieder des Mittelstandes, nicht „reich“ im Sinne der im NT oft zitierten Großgrundbesitzer, aber durchaus bürgerlich.

Für diese guten Bürger nun findet sich „kein Platz in der Herberge“, — die Mitmenschen finden sich nicht bereit, einer Hochschwangeren ihren Schlafplatz zu opfern, — noch viel weniger ist die Welt bereit, die Menschwerdung Gottes anzunehmen.

Die „Hirten“ andererseits sind niedrigst qualifizierte Tagelöhner, nahe am Verhungern und in Höhlen übernachtend. Der *Skandal*, daß unter diesen ein gutbürgerliches Ehepaar seinen Stammhalter bekommt, läßt sich nachvollziehen, wenn wir Heutigen den „Stall“ ersetzen durch „Obdachlosenasyll“ oder „Übergangsheim“.

BACH war die Niedrigkeit menschlicher Existenz und die Bedeutung der Geburtsumstände durchaus bewußt: Der Satz # 7 ist nämlich musikalisch gleichzeitig arm und reich („Er ist auf Erden kommen **arm**, . . . daß er (uns) in dem Himmel mache **reich**.“)



**Reich** ist der Satz durch Zunahme der selbstständigen Stimmen:

Aria	# 4	dreistimmig	(vl&Ob. unis., Alt-Solo, bc.)
Arioso	# 7	fünfstimmig	(2 Ob., Sopran, Baß, b.c.)
Aria	# 8	sechsstimmig	(Trpt, baß, V11, V12, Vla, b.c.)

Dieser Reichtum aber ist zunächst nur oberflächlich!

Wichtiger ist der *harmonische* Reichtum: Dieser Satz enthält **Kadenzen** nach den entlegensten Tonarten, u.a. nach c-moll, C-Dur, G-Dur, d-moll, a-moll, e-moll

Die *Tonklassen* es und as erklingen zum ersten Mal (Tkt 27 einmal as, 27/28 3+3=6 mal es, Tkt 30 b, welches im Choral # 5 bereits *einmal* erklang und dort den enharmonischen Zirkel kurzzeitig schloß; das „cis“ in Tkt 30 läßt sich auch als „des“ deuten (vgl. KdF Dezimenkanon, Tkt 39!))

Wie alle *Originalkompositionen* des Weihnachtsoratoriumsträgt auch dieser Satz zur Tonart-Architektur des Gesamtwerkes Entscheidendes bei :

Nicht nur, daß er die „exzeptionellen“ Tonarten des ersten Teiles (a-moll und e-moll) noch einmal berührt und zum subdominanten Zentrum C-Dur in Beziehung setzt, - die semantisch/symbolisch so zentrale Tonart c-moll wird im gesamten Werk nur hier und in den beiden anderen SB-Chorälen überhaupt ausgesprochen<sup>1</sup>.

**Arm** ist der Satz ebenfalls in mehrfacher Hinsicht . Der **Choral** wird einstimmig, ohne Harmonisierung vorgetragen.

Die Kontrapunkte (Ob. 1 u. 2, b.c.) verlaufen, besonders da, wo die vierte Stimme (Choral oder Rezitativ) hinzukommt, in Sext- oder Terzparallelen; – höchste Ausdruckskraft und Bedeutung der Harmonik, konzentrierteste Künstlichkeit der kontrapunktischen Technik wird angewandt auf einfachstes Material und „naive“ (native!) Motivik. Wo es „physikalisch“ vier-stimmig wird, hält die Choralstimme häufig nur einen **Liegeton**, — die eigentliche Stimmführung bleibt dreistimmig.

Dieser kleine, aber zentrale Satz. eine Keimzelle für die zunehmende Kombination von Formprinzipien bis zum Ende des Gesamtwerkes, ist meisterhaft tiefgestapelte „musica povera“.

Ihren **Höhepunkt** findet diese Gestaltung in dem abschließenden „Kyrieleis“, welches vier Silben schlicht und ergreifend auf *nur einer Tonhöhe* bringt. Schon allein durch die Version der Aussprache „ky-ri-e-lais“, welche die volkstümliche Zusammenziehung zweier griechischer Worte ist, begibt sich der Satz bewußt in die Sphäre der „kleinen Leute“. Man bedenke dabei, daß in der ursprünglichen Besetzung der auf den Sopran reduzierte Chor ein *Kinderchor* ist.

Der Verfasser kann sich an Stimmungen erinnern, in denen er diese vier Noten für die wahrhaftigste (und somit bedeutendste) Vertonung des KYRIE überhaupt gehalten hat, und sie selbst für den ersten und dritten Satz der h-moll Messe nicht hergegeben hätte.

<sup>1</sup>Blitzt aber noch einmal aller kürzest auf im rein instrumentalen Zwischenspiel von IV / # 36, in Takt 131!

## 15.2 Zum Gloria

Der Gesang der Himmlischen Herrscharen, das Gloria, ist selbstverständlich der deutlichste Meß-Satz und überhaupt Ursache der anderen Zitate des Ordinariums.

Ist BACH mit dem Weihnachtsoratorium auch der Erfinder der „Deutschen Messe“ ? Wieder eine Frage an die historische Musikwissenschaft ; -)

Interessant sind zwei kleine Details:

- In den letzten Takten des turba-Chores „Ehre sei Gott ...“ spielt die den Tenor heterophon stützende Oboe da caccia allerdeutlichste die Signatur des Meisters

B A C H

- Darauf folgt das ein Rezitativ der Accompagnato-Schicht # 22, welches wir oben schon belächelten: Es ist ein Singularsatz, weil ausnahmsweise unbegleitet, und auch inhaltlich reichlich komisch, denn es beginnt mit der etwas unangemessenen Bemerkung „*So recht ihr Engel, jauchzt und singet ...*“

Die Textfortsetzung allerdings ist tatsächlich höchst bemerkenswert:

*„... daß es uns heut so schön gelingt!  
Auf denn, wir stimmen mit euch ein,  
...“*

Dies ist mehr als die normale Überleitungsfunktion vom Einst zum Jetzt, vom vorhergehenden historischen Chor zum nachfolgenden Choral der Gemeinde („Wir singen dir ...“).

Im Kontext des gerade signierten Satzes von BACHs einzigem Satz einer „Deutschen Messe“ ist dieser Text nichts weniger als explizit ausgesprochenes künstlerisches Programm!

## 15.3 Zum Agnus Dei

Das **Agnus Dei** findet in der allerletzten Nummer des Weihnachtsoratoriums statt, im krönenden figurierten Schlußchoral, und zwar allein durch die Wahl der Melodie.

In dialektischerweise gleichzeitiger triumphaler Klangfülle wie in sehmerzlicher Direktheit erklingt die Chormelodie „Herzlich tut mich verlangen“, uns Heutigen am stärksten assoziiert mit der Strophe „Oh Haupt voll Blut und Wunden“.

In ihrer klaren, lichtüberströmten Sachlichkeit ist der krönende Abschluß des Gesamtwerkes tatsächlich eine zutiefst erschütternde Kreuzigungsdarstellung.

Dieser letzte Choral ist ja auch der erste Choral, dort in Teil I in Satz # 5 auf den Text „Wie soll ich dich empfangen?“. Wenn er dort, im härtesten a-moll, auf die Arie „Bereite dich, Zion!“ antwortet, werden allein durch die (von uns Heutigen so zu empfindende) Kühnheit der Wahl dieser Melodie die künftige Folter, das Sterben Jesu und die mörderische Ablehnung seines Tuns durch „Zion“ schon vorweggenommen, — die ersten Töne dieses Choraleinsatzes bewirken stets tiefstes Erschrecken über die Unausweichlichkeit dessen, was jedem gerade erst geborenem Kinde noch begegnen wird, — ein Moment kosmischer Ausweglosigkeit.



Einige Autoren leugnen hier den Passionsbezug und argumentieren, daß dieser Choral für BACHs Zeitgenossen keineswegs ein typischer Sterbe- oder Passionschoral war. In der Tat hat diese Choralmelodie (wie die meisten) die verschiedensten Strophen und Textierungen und läßt sich durchaus in nicht wenigen Adventsmusiken Vorgängern und Zeitgenossen finden.

Dem ist zweierlei entgegenzuhalten:

1 –

Das Weihnachtsoratorium wurde wahrscheinlich 5 bis 9 Jahre nach den beiden Passionen BACHs aufgeführt.

Selbst wenn diese an seinem Publikum ohne langanhaltenden Eindruck vorübergegangen sein sollten, in BACHs Denken und seiner kompositorischen Sprache — genau wie für uns, der unser Musikverständnis so stark von BACH beeinflusst, ja bestimmt ist, — ist diese Melodie, welche als sein erster und letzter Choralsatz das Weihnachtsoratorium umrahmt, der Passionschoral *schlechthin*.

2 –

Wichtiger noch ist das theologische Argument:

Der Text des Schlußchorals „*Nun* seid ihr wohl gerochen ... denn Christus *hat* zerbrochen, was Euch zuwider war...“ bezieht sich nämlich in keiner Weise auf das Weihnachtsgeschehen!

Heilbringend für den Christen (jedenfalls gemäß den Lehren aller Bekenntnisse) ist nicht die Geburt Jesu, – ja, nicht einmal sein segensreiches Wirken und seine Lehre, sondern sein Kreuzestod und/oder seine Auferstehung.

Am Fest **Epiphania**s greift also die Musik durch die *Wahl der Melodie* auf Karfreitag vor, auf Verrat, Folterung und Hinrichtung; – durch die Wahl der *Harmonik* jedoch noch weiter: auf Ostersonntag, Sieg und Auferstehung.

Text und Musik aber greifen — eschatologisch — noch weiter in die Zukunft aus: Jenseits des Kirchenjahres, jenseits aller Kirchenjahre symbolisieren sie das kommende Reich, das neue Jerusalem. „Tod, Teufel, Sünd und Hölle“ *sind* ja weder zu BACHs noch zu unseren Zeiten „*ganz* und *gar* geschwächt“, vielmehr — im Gegenteil — äußerst rege, sei es in Bosnien, Ruanda oder in „unserer Herzensstube“.

Die *allerletzte* Zeile des Textes jedoch führt wieder zurück ganz zum Beginn des Werkes, zurück zum dort geschilderten physischen Vorgang der Geburt eines Säugetieres, und in eines der Zentren der Weihnachtsbotschaft : Das Wort „Geschlecht“ hat vielleicht deshalb heute eine leicht pejorative Färbung, weil es uns an unsere Bedingtheit und Beschränktheit gemahnt, an die Verankertheit, ja Begründetheit unseres freien Geistes in den Fesseln der verletzlichen und hilflosen Fleischlichkeit.

*Aber*: HOMO FACTUS EST, – Gott selbst hat sich in diese Fesseln begeben, und deshalb kann der Komponist des Weihnachtsoratoriums am Ende gewiß verkünden:

„Bei Gott hat seine Stelle,  
das menschliche Geschlecht.“

# Literaturverzeichnis

- [Bac60] Johann Sebastian Bach. *Weihnachts-Oratorium BWV 248 — Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Bärenreiter, Kassel, 1960.
- [Ber92] Rebecca Bertling. *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*. Europäische Hochschulschriften. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992.
- [Bla82] Walter Blankenburg. *Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach*. Bärenreiter, Kassel, 1982.
- [Bor97] Hans-Werner Boresch. *Besetzung und Instrumentation — Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*. Herder, Freiburg im Breisgau, 1997.
- [Dü67] Alfred Dürr. *Bach — Weihnachtsoratorium*. Wilhelm Fink, München, 1967.
- [Har73] Nikolaus Harnoncourt. Bachs «Oboe da caccia» und ihre Rekonstruktion. In *Beiheft zur Schallplatteneinspielung des Weihnachtsoratoriums*. TEL-DEC, 1973.
- [Jen97] Günter Jena. *Brich an, o schönes Morgenlicht — das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach*. Herder, Freiburg im Breisgau, 1997.
- [Lut85] *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1985.
- [Men02] Herr Menzler. *Telefonische Auskunft*. Bibliothek für Evgl. Theologie an der Freien Universität Berlin, Berlin, Dezember 2002.



---

Markus AG Lepper  
Fugentechnik und CAC  
Wigstr. 7 • (D) 45 239 Essen-Werden

---