

Musikalische Systematik und Eschatologie. Bachs Wohltemperiertes Klavier Teil II als ein Paradigma

Das *Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach ist ein Opus Magnum innerhalb der Musik Bachs, der Klavierliteratur und nicht zuletzt innerhalb der Musikgeschichte als Ganzer. Ich möchte Ihnen heute von den Ergebnissen meiner jahrelangen zeitweise täglichen Beschäftigung mit diesem Opus berichten. Mein Interesse hieran entzündete sich durch das Spielen dieser Musik. Durch das Spielen wurden Fragen aufgeworfen: Warum spiele ich so und nicht anders? Wie könnte es noch sein? Welche Verbindung besteht zwischen Präludium und Fuge? Gibt es Zusammenhänge, die über das Paar Präludium – Fuge hinausweisen? Was sagt der Dualismus Präludium – Fuge, der Dualismus Dur-Moll sowie die chromatische Progression des Werkes über eine kompositorische Systematik bei Bach aus? Wie weit ist das *Wohltemperierte Klavier* Sammlung, wie weit Zyklus? In welcher Weise sind theologische Ebenen zu reflektieren? Welche kompositorischen Voraussetzungen mussten gegeben sein, damit das *Wohltemperierte Klavier* überhaupt geschrieben werden konnte? Wodurch wird ersichtlich, warum Bach das Großprojekt *Wohltemperiertes Klavier* ein zweites Mal in Angriff genommen hat?

In der heutigen Musikwissenschaft wurden und werden diese und ähnliche Fragen ebenfalls gestellt. Bis heute herrscht die Auffassung vor, das *Wohltemperierte Klavier* als Sammlung beziehungsweise als Kompendium unterschiedlicher Kompositions- und Spieltechniken zu verstehen. Ansätze zu einem zyklischen Verständnis sowie theologische Deutungsversuche fanden bislang keinen Rückhalt in der etablierten Musikwissenschaft.

Dies im einzelnen zu kommentieren würde eine eigene rezeptionsgeschichtliche Abhandlung bedeuten und den Rahmen des heute zu Leistenden bei Weitem übersteigen.

Ich möchte zunächst folgende vier Thesen als Grundlage eines Diskurses aufstellen:

1. Der II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ist zyklisch strukturiert.
2. Er weist eine systematisch ausgearbeitete Symmetrie auf.
3. Diese Symmetrie ist der umfassende Ausdruck für eine dialektische Verhaltensweise aller musikalischen Parameter in Permanenz.
4. Diese dialektischen Verhaltensweisen können in Hinblick auf die Anschauung von der *Coincidentia oppositorum* und damit in Hinblick auf das Eschaton verstanden werden.

Diese letzte These sei noch einmal mit anderen Worten wiederholt:

Jedwede musikalische Verhaltensweise gehorcht in Bachs II. Teil *des Wohltemperierten Klaviers* einer dialektischen Struktur. Deren Ausdruck kann sein: Dux und Comes, freier und gebundener Stil beziehungsweise Präludium und Fuge, thesis und arsis (betonter und unbetonter Taktteil), perfektes und imperfektes tempus, Dur und Moll als Genus major und Genus minor, Konsonanz und Dissonanz, Unitas und varietas (das EINE, Unveränderliche gegenüber dem stets in Veränderung Begriffenen: In diesem Sinne zeugen Anfang und Ende eines jeden barocken Stückes durch die Einheit der Tonart von der Unitas und alles dazwischen Befindliche von der Varietas. Neben solchen Phänomenen, wie sie in der barocken Musiksprache ständig als Grundprämissen anwesend sind, gibt es weiter zugespitzte dialektische Verhaltensweisen wie das bewußte Gegenübersetzen des *stile antico* und des *stile moderno*, oder beispielsweise von *rectus* und *inversus*, also das Gegenüber von Originalgestalt und Umkehrung eines Themas, von Dreiklang und Tetrachord, das Gegenüber von Diatonik und Chromatik, von vollkommenen und unvollkommenen Intervallen wie Oktav, Quint oder Terz einerseits, verminderten und übermäßigen Intervallen andererseits. In der von mir in meiner dritten These postulierten Symmetriekonstruktion des Werkes wird das erste mit dem letzten Stück, also *Präludium C-dur* mit *Fuge h-moll*, das zweite mit dem zweitletzten Stück, also *Fuge C-dur* mit *Präludium h-moll*, das dritte mit dem drittletzten Stück, also *Präludium c-moll* mit *Fuge H-dur* verknüpft und so fort. Setzen wir einmal voraus, ich kann Sie durch meine späteren Ausführungen von dieser These überzeugen, so bedeutet dies in der Konsequenz vermutlich nicht weniger als die folgende Aussage, die ich als Spitzensatz zu Bachs Spätwerk verstehen möchte und zugleich als Quintessenz meiner Ausführungen betrachte.

Jedwede musikalische Verhaltensweise gehorcht in Bachs Spätwerk einer Dialektik in Permanenz. Sie fußt auf den überkommenen dialektischen Strukturen des barocken Musikbegriffs, sie ergreift diese jedoch in bislang ungekannter Systematik und schafft mittels ihrer Zuspitzung auf singuläre Ereignisse hin großformale Zusammenhänge. Das Allgemeine, nämlich der tradierte barocke Musikbegriff gerät so in Spannung zu dem erstmals neu so formulierten einer systematischen Komposition aller 24 Tonarten oder eines erstmals neu so formulierten Symmetrieprinzips wie im II. Teil *des Wohltemperierten Klaviers*.

Folgt man dem Gedanken, daß eine solche Dialektik, weil sie so umfassend und systematisch durchgeführt ist, auf einen ENTWURF VOM GANZEN abzielt, so muß im Blick auf Bach's Musikverständnis, wie es beispielsweise in der berühmten Generalbaßdefinition formuliert ist – allein zur Ehre Gottes und zur Recreation des Gemüthes, an ein GANZES VON GOTT UND MENSCH gedacht werden, das sich mittels der Musik MITTEILT und in dessen Zentrum die COMMUNIO und das ESCHATON stehen.

Dies impliziert für das Verständnis der Bach'schen Musiksprache meines Erachtens folgendes:

Bachs Musik ist durch und durch MITTEILUNG aus der Haltung des „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, indem sie sich speist aus einer GRUNDSPANNUNG zwischen dem, was als VORGEFUNDENES, nämlich als musikalisches Material verfügbar und dialektisch organisierbar ist und dem, was sich im Sinne eines TOTALITER ALITER, nämlich letztlich als Unverfügbarkeit Gottes der Organisierbarkeit entzieht. Dialektik als das Moment, das das Verhältnis ZWISCHEN etwas bedeutet, könnte der Reflex sein, der als OFFENHEIT Ausdruck jener Unverfügbarkeit ist: Was die einzelnen musikalischen Bestandteile für sich mitteilen, kann durch die Mittel der Analyse zureichend bestimmt werden, jedoch: Was das Ganze ausmacht, bestimmt sich durch das ZWISCHEN den Teilen Befindliche, und dies ist letztlich unverfügbar. Dieses ZWISCHEN macht das Ertönende zu Musik, als Grundspannung im Bereich zwischen zwei Tönen, zwischen zwei Taktteilen, zwischen zwei unterschiedlichen musikalischen Momenten überhaupt.

Ausdruck des totaliter aliter ist aber vermutlich auch der fundamentale Übertritt aus der Zweiheit in die EINHEIT – als *communio* oder, um hier den großen Cusanus zu beanspruchen, als *coincidentia oppositorum*, also das „Zusammenfallen der Gegensätze in EINS“, das Cusanus gleichsetzte mit der VISIO DEI. Ebenso fundamental ist der Übertritt aus der Zweiheit in die DREIHEIT, der TRINITAS.

Noch bewegen wir uns ganz in der Sphäre der Abstraktion. Eines der ersten Beispiele, die uns konkret beschäftigen sollen, wird das *Präludium Cis-dur* im *WTK II* sein, da es diesen Schritt in die Dreiheit vollzieht und darin zugleich SINGULÄR dasteht.

Der Begriff der SINGULARITÄT sei damit ebenfalls an dieser Stelle eingeführt. Dieser Begriff wird für die späteren Ausführungen in musikalisch-analytischer, methodischer und schließlich auch in theologischer Hinsicht zu bewerten sein. Auf SINGULARITÄT scheint Bach je spezifische musikalische Situationen gestellt zu haben, anhand derer sich eine kompositorische Absicht gewissermaßen fokussiert manifestiert. Ein wesentlicher Teil der folgenden Ausführungen wird sich darauf konzentrieren, solche fokussierten Momente als Momente klarer kompositorischer Absicht festzumachen und hierüber zu Wertungen zu kommen. Dies ist insbesondere ein methodisch zentraler Aspekt: Es soll anhand des Moments der SINGULARITÄT ein Weg heraus aus jener Grauzone gebahnt werden, in der die Frage laut wird, ob es sich hier nicht doch um bloße Zufälle handelt oder um unbewußte Vorgänge. Es soll gezeigt werden, daß insbesondere das Moment der Singularität ein wesentliches Mittel darstellt, das Bachs Musik zur absichtsvollen Mitteilung werden läßt.

Als erstes musikalisches Beispiel wenden wir uns *Präludium und Fuge Cis-dur* aus dem II. Teil *des Wohltemperierten Klaviers* zu.

An ihm soll das Moment der Singularität als erstes dargestellt werden. Das Stück ist in vielfacher Hinsicht herausgehoben aus der Menge der übrigen 23 Präludien und Fugen. Ein scheinbar äußerlicher Aspekt ist die besondere Vorzeichenzahl. Es ist das Stück mit den meisten Vorzeichen, da Bach sich entschieden hat, nicht 5 \flat , sondern 7 \sharp voranzusetzen. Da die Erstfassung des Stückes in C-dur notiert war, genügte es, vor alle sieben Töne der diatonischen Skala ein Kreuz zu setzen, was die Arbeit, dieses Stück in die absolut ungebräuchliche Tonart Cis-dur zu transferieren, gewissermaßen mit einem Handstreich erledigt sein ließ. Neben dieser für Bach sicher auch wichtigen arbeitsökonomischen Seite kommt jedoch etwas ganz anderes zum Tragen: Das Moment der Herausgehobenheit anhand der Erhöhung aller sieben Stufen der Tonleiter sowie der Singularität dieses Stückes in toto. Dies sei durch die Wesensmerkmale Betonung der Dreizahl, Urform bzw. Urbild sowie durch einen zahlen-symbolischen Aspekt weiter belegt.

Präludium und Fuge Cis-dur ist das einzige nicht-zweiteilige, sondern dreiteilige Stück des II. Teils; das *soggetto* (Thema) der Fuge basiert auf der Formulierung des Dreiklangs, wie sie lapidar nicht sein kann. Die Fuge ist dreistimmig gearbeitet und bringt das *soggetto* in drei Zeitgestalten,

zuerst in Achteln, dann in Sechzehnteln und zuletzt auch in Vierteln. Es setzt damit einen Schlußpunkt unter eine Progression, die durch die vorangehenden Fugen in C-dur und c-moll komplettiert wird: *Die Fuge C-dur* bringt ihr *soggetto* in einer Zeitgestalt, *die Fuge c-moll* in zwei, und *die Fuge Cis-dur* daraufhin in drei Zeitgestalten. Ich möchte hierin den trinitarischen Grundimpuls der göttlichen Trinitas, des Drei-In-Eins erkennen. Es wird deutlich, daß dieser trinitarische Gedanke offenbar dem Ort des dritten Werkpaares vorbehalten ist. Zugleich ist diese Fuge der siebente erklingende Satz.

Ein nächster Aspekt ist der der Urform bzw. des Urbildes. Daß sich aus dem Zusammenspiel von *dux* und *comes* dieser Fuge eine thematische Urform des ganzen II. Teils *des Wohltemperierten Klaviers* ergibt, wird später noch eine bedeutende Rolle spielen – wir werden dies später als das Themenmaterial des „*Patrem omnipotentem*“ der *H-Moll-Messe* erkennen. Weit leichter, nämlich auf Anhieb läßt sich hingegen konstatieren, daß das Präludium in sich aufgrund seiner singulären Zweiteiligkeit ebenfalls eine Urform darstellt, nämlich die eines präluzierenden und eines fugierten Teils. Es ist damit nicht weniger als eine Urform dessen, was Gegenstand des Wohltemperierten Klaviers ist, nämlich die Form Präludium und Fuge.

Urbildhaft für das Ganze des II. Teils des Wohltemperierten Klaviers ist ebenfalls – doch hier muß ich schon wieder vorausgreifen – die Takt-polarität innerhalb des Cis-dur-Präludiums aus C-Takt und 3/8-Takt. In genau diesen beiden Taktarten steht das erste und das letzte Stück des gesamten II. Teiles, nämlich *Präludium C-dur* im C-Takt und *Fuge h-moll* im 3/8-Takt. Für *Präludium und Fuge Cis-dur* zusammen ergibt sich die Gestalt C-Takt – 3/8-Takt – C-Takt.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Summe der metrischen Schwerpunkte der insgesamt drei Abschnitte des *Präludium und Fuge Cis-dur* die Zahl $12 \times 12 = 144$ ergibt, resultierend aus 49 metrischen Einheiten für den ersten, 25 für den zweiten und 70 für den dritten Großabschnitt. 144 ist die Symbolzahl der Erlösten bzw. der *ecclesia triumphans*. Ob dieser Sinngehalt für *Präludium und Fuge Cis-dur* in Anspruch genommen werden kann, mag anhand des bisher Gesagten nicht unbegründet erscheinen. Es fügt sich in die benannten Kontexte der singulären Herausgehobenheit durch Alteration aller sieben Stufen der C-dur-Tonleiter sowie des trinitarischen wie des Urbildgedankens nahtlos ein. Für *Präludium und Fuge Cis-dur* zu benennende Grundprämissen wären demnach: prinzipielle Singularität und die Attribute des Vollkommenen.

Dies war nun ein erstes Beispiel für eine prinzipielle Erörterung zur Bestimmung des spezifischen Gehaltes eines Stückes oder Werkpaares.

Wir haben es bei solchen Erörterungen mit Fragenkomplexen zu tun, die zwei Perspektiven eröffnen, zum einen die Perspektive der mannigfaltigen Einzelphänomene, zum anderen die Perspektive eines möglichen Gesamtzusammenhangs. Das **Interesse** der hier vorzulegenden Analyse besteht nun darin, den Zusammenhang zwischen diesen beiden Perspektiven zu ergründen, das heißt die mögliche Relevanz von solchen Einzelphänomenen auf einen möglichen Gesamtzusammenhang hin zu untersuchen. Die entscheidende Ausgangsfrage ist, inwieweit die zu benennenden Phänomene eine erklärte Absicht des Komponisten erkennen lassen. Dies dingfest zu machen ist die **methodische Fragestellung** für die folgenden Ausführungen. Hier wird nach singulären Phänomenen Ausschau zu halten sein, die keinen Zweifel an ihrer Absichtlichkeit erlauben.

Analytisch gilt es, die strukturellen Merkmale einer Gesamtarchitektur des 2. Teils *des Wohltemperierten Klaviers* in Gestalt einer Symmetrie aufzuzeigen. Dabei ist zum einen die Plausibilität einer solchen Symmetrie nachzuweisen und auf ihre handwerklichen Aspekte einzugehen. Zum anderen ist die dabei umfassend zutage tretende dialektische Denkfigur als ein Gegenübersetzen in Permanenz zu würdigen. Ein solches Gegenüber ist im Folgenden zu belegen für die 12 Paare oder 24 Stücke der ersten Hälfte, also den Präludien und Fugen C-dur bis f-moll gegenüber den folgenden 12 Paaren oder 24 Stücken der zweiten Hälfte, den Präludien und Fugen Fis-dur bis h-moll, damit jedoch auch als ein Gegenüber jedes Präludiums der ersten Hälfte und der ihm entsprechenden Fuge in der zweiten Hälfte und umgekehrt, also *Präludium C-dur* gegenüber *Fuge h-moll*, *Fuge C-dur* gegenüber *Präludium h-moll*, *Präludium c-moll* gegenüber *Fuge H-dur* und so fort. Mit dem Nachweis einer Symmetrie wäre auch der Nachweis einer absichtlichen mindestens dreifachen Polarität gegeben:

Präludium in Dur einer Tonart x gegenüber einer Fuge in Moll einer Tonart y
 x x x y y y

Ich unterstelle dabei, daß Polarität als Struktur eine Grundprämisse Bachschen Komponierens schlechthin darstellt.

Das weitere Vorgehen wird nun zunächst die beiden folgenden Schritte beinhalten:

1. Das Aufzeigen singulärer Phänomene und der Erweis einer damit verbundenen kompositorischen Absicht.
2. Der Nachweis einer Symmetrie. Es entstehen dabei insgesamt vierundzwanzig neue Paarbeziehungen.

Beispielsweise *Präludium C-dur* und *Fuge h-moll*, *Fuge C-dur* und *Präludium h-moll* u.s.w. Im Falle von *Präludium* in f-moll und *Fuge* in Fis-Dur ist beispielsweise eine motivische Identität aufgrund des beiden Stücken gemeinsamen Seufzermotives gegeben. Ganz anders verhält es sich jedoch beispielsweise bei *Präludium C-dur* und *Fuge h-moll*. In diesem Falle wird es sich herausstellen, daß drei sehr gravitatische Stücke im geraden Takt zusammen den einen Pol und drei andere Stücke im tänzerischen 3/8-Takt den Gegenpol bilden. Den Begründungszusammenhang hierzu zu entwickeln wird einen längeren Exkurs notwendig machen. Aufgrund gemeinsamer Eigenschaften zwischen verschiedenen Paaren entstehen sogar vier- oder fünffache Paarbeziehungen.

Wenden wir uns also nun dem ersten Schritt zu, dem Aufzeigen singulärer Phänomene und dem Erweis einer darauf bezogenen kompositorischen Absicht. Hierzu sollen vier Beispiele dienen.

Beispiel 1: Singulär ist zunächst das Phänomen eines Taktes 43 in den drei Fugen in D-dur, dis-moll und E-dur. Dieser Takt 43 zeichnet sich jeweils aus durch einen besonderen Umgang mit der Kadenz: *Fuge D-dur* mit Trugschluss in Takt 43, gefolgt von einer Coda bis Takt 50; *Fuge dis-moll* mit Vollkadenz in Takt 43, gefolgt von einer Coda bis Takt 46; *Fuge E-dur* mit abschließender Vollkadenz in Takt 43 ohne weitere Coda. Als singulär und kompositorisch absichtsvoll wird hier das dreimalige Auftreten des gleichen Phänomens einer Kadenz mit auf spannende Weise vergleichbarer Formulierung im gleichen Takt interpretiert.

Fuge D-Dur

Fuge dis-Moll

Fuge E-Dur

Beispiel 2: In der Coda der *Fuge dis-Moll*, die im Anschluß an Takt 43 erfolgt, spitzen sich weitere Phänomene singularär zu, denn hier erscheint zum einzigen Mal die Inversion des Themas, und zwar in genauer Gleichzeitigkeit mit dessen Originalgestalt. Für diese Form der exakten Synchronisierung von *rectus* und *inversus* ist mir im ganzen Oeuvre Bachs kein zweites Beispiel bekannt.

Fuge dis-Moll

Ein weiterer Aspekt ist interessant: Unter Ignorierung der Vorzeichnung von $6\sharp$ entsteht bei der vorangehenden Kadenz nicht nur eine klangliche, sondern auch eine optische Identität zwischen Takt 43 der Fuge D-dur und dis-moll, obwohl – oder gerade weil – die Kontexte der musikalischen Aussage eigentlich grundverschieden sind. Dies entspricht einem Vorgang, der bereits in Johann Kaspar Ferdinand Fischers „*Ariadne Musica*“ von 1710, dem direkten Vorläufer des *Wohltemperierten Klaviers* das Verhältnis von *Präludium C-Dur* und *Präludium cis-Moll* charakterisiert.

Präludium C-Dur

Präludium cis-Moll

Erweis des Symmetrie-Konstrukts:

Rectus-Gestalt *Fuge dis-Moll* (unter Ignorierung der \sharp -Vorzeichnung)

d d d cis d e d g f e a g f cis d

Inversus-Gestalt *Fuge dis-Moll* (unter Ignorierung der \sharp -Vorzeichnung)

a a b a g a e f g d e f b a

Rectus und *inversus* der *Kunst der Fuge*:

d a f d cis d e f g f e d

a d f a b a g f e f g a

Diese wiederum führt direkt zu jener Symmetrie-Struktur, wie ich sie für den Zyklus in toto reklamieren möchte, indem man die noch fehlenden chromatischen Schritte ergänzt.

Nachzuweisende Symmetrie-Struktur des Zyklus in toto:

h b a gis as g fis
c cis d es dis e f

Kehren wir zurück zur *Fuge dis-Moll* und deren Coda. Die noch im einzelnen zu begründende Folgerung für die dort festgestellten Sachverhalte lautet: Deren Singularität gründet in der kompositorischen Absicht, an dieser Stelle – aus welchen Gründen wird noch zu zeigen sein – einen Blick auf DAS GANZE zu gewähren. Was vorliegt, ist eine einmalige Offenbarung des Ganzen.

Beispiel 3: Ähnlich wie Takt 43 ist auch der Takt 26 bestimmter Stücke in singularer Weise gestaltet. Ein erstes Augenmerk verdient Takt 26 des *Präludium c-moll*. Das Stück ist in der Art einer zweistimmigen Invention gehalten. Einzig die Schlüsse der beiden Hälften sowie der Takt 26 bilden hierbei eine Ausnahme, Takt 26 durch Dreistimmigkeit, die Schlüsse beider Hälften durch Vollstimmigkeit. Auffallend ist, daß wieder in Takt 26 der ebenfalls 28 Takte langen Fuge der harmonische und thematische Kulminationspunkt der *Fuge c-Moll* erreicht ist. Dabei bilden beide Stellen ein Komplement in der Weise, daß sich Takt 26 des Präludiums durch seinen Wohllaut einschließlich eines Nonenakkordes, Takt 26 der Fuge hingegen durch ihren Dissonanzgehalt auszeichnet. Merkwürdigerweise haben nun diese beiden Situationen in den Takten 26 des *Präludium und Fuge H-dur* wiederum ein Pendant, indem in der Oberstimmenmelodik des *Präludiums H-Dur* Takt 26 exakt der des Taktes 26 der *Fuge c-Moll* entspricht und der Nonenakkord der *Fuge H-Dur* Takt 26 in dem des *Präludium c-Moll* Takt 26 sein Urbild hat.

Fuge c-Moll

Präludium H-Dur

Präludium c-Moll

Fuge H-Dur

Singularität und kompositorische Absicht definiert sich hier also anhand einer unvermittelten Dreistimmigkeit beziehungsweise der Singularität eines Taktes 26 in vierfacher Formulierung. Zugleich kommt hier jedoch auch die dreifach polare Bezüglichkeit Präludium – Fuge, die eine Tonart – die andere Tonart, Moll – Dur und umgekehrt ins Spiel:

| | | |
|-------------------------|-----------|------------------------|
| <i>Präludium c-Moll</i> | gegenüber | <i>Fuge H-Dur</i> |
| <i>Fuge c-Moll</i> | gegenüber | <i>Präludium H-Dur</i> |

Die polare, dialektische Struktur ist zugleich eine chiasmische Struktur in folgender Gestalt:

| | | |
|-----------|---|-----------|
| Präludium | — | Fuge |
| Fuge | — | Präludium |

An diesem Beispiel lassen sich weitere Aspekte festmachen. So ist festzustellen, daß der singuläre dreistimmige Takt des *Präludium c-Moll* die beiden soggetti der *Fuge H-Dur* vorformuliert.

Präludium c-Moll

Fuge H-Dur

Schwerpunkttöne der
beiden Oberstimmen

es-g-c-as-f-d-es

soggetto I

h-dis-gis-e-cis-ais-h

Circulatio-Struktur im Zusammenwirken
von Mittelstimme und Bassbewegung

as-g-f-g-as-f-d-es-f-d-b

soggetto II

fis-e-dis-e-fis-dis-h-cis-dis-h-gis-ais-h

Fuge H-Dur

Präludium c-Moll

Fuge H-Dur

Die c-Moll- Gestalt von soggetto I und mit Einschränkungen auch von soggetto II lassen sich unter Anwendung eines für den Zyklus unterstellten Symmetrieprinzips nach H-Dur überführen.

Tonvorrat

es

g

c

as

as g fd es f ...b c d

Tonvorrat

gis

e

h

dis

dis e fis.... a gis fis...cis h a

Bach legt hier wohl auf Zweierlei Wert. Zum einen zeigt er das Gemeinsame auf, auch wenn die Gegensätze noch so diametral erscheinen – wie hier die Tonarten c-Moll und H-Dur – zum andern geht es um das Moment des Heraushebens, vielleicht sogar des Erhobenseins – wie der Takt 26 des *Präludium c-Moll* zeigt – und ferner um das Moment des Vorausweisens (Figur der Metalepsis). Dieser Takt 26 gleicht geradezu einer Vision, die dann in der letzten Dur-Fuge des ganzen Werkes in voller Klarheit zum Vorschein kommt. Wir werden noch sehen, daß es sich dabei um das Grundthema des ganzen Werkes handelt. Damit ist eine wesentliche Perspektive des ganzen Werkes berührt, nämlich der eschatologische Gedanke.

Die bisherigen drei Beispiele beschäftigten sich mit dem Phänomen der Takte 43, der Offenlegung des Symmetrieprinzips in der Coda der *Fuge dis-Moll* und dem Phänomen der Takte 26, die das Moment der Singularität und der kompositorisch gestifteten Absicht belegen sollen.

Nun noch ein viertes Beispiel, das einen größeren Raum einnehmen wird, da es sich hier um noch mehr verzweigte Phänomene handelt als in den vorher erörterten Beispielen. Innerhalb der achtundvierzig Stücke findet sich eine einzige und damit singuläre enharmonische Modulation. Eine kompositorische Absicht teilt sich durch die architektonische Platzierung dieser Modulation mit: Ihr genaues architektonisches Gegenüber ist der erste Auftritt des chromatischen soggetto II, wodurch die Fuge in 61 + 21 + 61 Takte gegliedert wird. Das rhetorisch Besondere an dieser Modulation ist folgendes: Zwei Töne, die sich herkömmlicherweise in Contradiktion zueinander verhalten, nämlich Mollsext als Exclamatio im Gegenüber zum Leitton, fallen hier in einer Taste als e beziehungsweise disis zusammen. Wir begegnen hier dem Tatbestand einer klassisch formulierten **coincidentia oppositorum**. Ich will dies kurz im Einzelnen illustrieren:

Fuge gis-Moll

Was immer die Konsequenz aus der Beobachtung dieser für das WTK II singulären enharmonischen Modulation sein mag, so dürfte ein weiteres singuläres Phänomen hieraus resultieren. Es liegt nämlich eine Fast-Identität von Fuge gis-Moll und des direkt folgenden *Präludium A-Dur* vor. Die Motivik und die Taktbewegung beider Stücke ist nahezu identisch. Hinzu kommt ein direktes Zitat von Takt 93 der *Fuge gis-Moll* und Takt 13, 2. Hälfte in *Präludium A-Dur*.

Fuge gis-Moll

Präludium A-Dur

Das Auftreten der Enharmonik in der *Fuge gis-Moll* könnte jedoch auch verstanden werden als Zuspitzung der vorangegangenen starken und besonderen modulatorischen Bewegungen in *Präludium und Fuge As-Dur*. Folgende Aspekte sollen ihrer Singularität wegen hier ebenfalls erwähnt werden: Am Ende des *Präludiums As-Dur* steht eine riesenhafte Deszenzbewegung von des^3 bis des^1 , wobei sich das erreichte des^1 als Terz eines Heses-Dur und damit als Neapolitanische Stufe von *As-Dur* darstellt. Dieser Neapolitaner kehrt am Ende der zugehörigen Fuge wieder. Und schließlich ist bemerkenswert, daß in allen vier Stücken der Stufe *As* beziehungsweise *gis* auf die nächsthöhere Stufe *A* hingedeutet wird, nämlich zum einen durch den neapolitanischen Sextakkord, der enharmonisch gedeutet *A-Dur* repräsentiert, ferner doch eine Modulation nach *A-Dur* in *Präludium gis-Moll* und schließlich durch das erwähnte Zitat aus *Fuge gis-Moll* im nachfolgenden *Präludium A-Dur*.

Wir haben hier wie auch an den anderen bereits dargestellten Beispielen einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Singularität als Zuspitzung eines musikalischen Sachverhalts ins Einmalige und Unverwechselbare und einer rhetorischen Emphase vor uns. Hierbei gilt festzuhalten: Hinter dem Mitgeteilten steht eine Absicht, sie geht einher mit einer rhetorischen Emphase und zielt ab auf eine unmittelbare Wirkung. Damit steht die Frage im Raum, welchen spezifischen Inhalt die hier stattfindende singuläre Mitteilung hat.

Als weitere Beispiele einer kompositorisch gestifteten Singularität seien um einer Vervollständigung willen noch kurz genannt: *Fuge fis-Moll* als einzige Tripelfuge, *Fuge E-Dur* als einzige Cappell-Fuge im 4/2-Takt, die Vorzeichnung von $7\sharp$ in *Präludium Cis-dur*, dessen metrische Einheiten $144 = 12 \times 12$ beinhalten sowie die seltene Taktart 12/16, die einzig in *Fuge cis-Moll* und *Präludium B-Dur* zur Anwendung kommt; beide Stücke stehen sich symmetrisch gegenüber. In symmetrischer Konstellation stehen auch *Präludium D-Dur* und *Fuge a-Moll*. Sie sind diejenigen Stücke, die die schnellste Bewegung innerhalb des Zyklus aufweisen.

Die dargelegten vier Beispiele, Takt 43 der *Fugen D-Dur, dis-Moll* und *E-Dur*, Symmetriesituation in der Coda der *Fuge dis-Moll*, Takt 26 in den *Präludien und Fugen c-Moll* und *H-Dur* sowie schließlich die Enharmonik in der *Fuge gis-Moll* und die auffällige Nähe zum folgenden *Präludium A-Dur* sollten den Nachweis erbringen, daß es sich hier nicht um Zufälle, sondern um absichtlich gestiftete kompositorische Momente handelt sowie die dramatische Gestaltung eines Vorausgriffs auf *Präludium A-Dur* durch die *Präludien und Fugen As-Dur* und *gis-Moll*. Wiewohl der damit verbundene eigentliche Sinn noch weitgehend verschlossen ist, können dennoch grundlegende kompositorische Phänomene, die das Moment des

Singulären belegen, als harte Fakten anerkannt werden und so als zureichende Grundlage der Analyse firmieren können.

Wir kommen zu Schritt 2, dem Nachweis einer Symmetrie

Einige Beispiele, in denen das zusammenhangstiftende Moment leicht ersichtlich zutage tritt, sei es durch motivische Verwandtschaft, Taktbewegung oder dergleichen, sollen zuerst genannt sein.

| | | |
|-------------------------|---|-------------------------|
| <i>Präludium f-Moll</i> | gegenüber Seufzermotivik | <i>Fuge Fis-Dur</i> |
| <i>Präludium e-Moll</i> | gegenüber 3/8-Takt in gleicher Bewegung Gegenüber von Tetrachord- und Dreiklangmotivik | <i>Fuge G-Dur</i> |
| <i>Präludium Es-Dur</i> | gegenüber 9/8 bzw. 6/8-Takt motivische Identität | <i>Fuge gis-Moll</i> |
| <i>Präludium D-Dur</i> | gegenüber Motivik des abwärtssteigenden Terzzirkels (D-Präl. T.5 ff) entspricht Contrasubjekt (Fuge a) | <i>Fuge a-Moll</i> |
| <i>Fuge cis-Moll</i> | gegenüber singulärer 12/16-Takt | <i>Präludium B-Dur</i> |
| <i>Fuge Cis-Dur</i> | gegenüber motivische Entsprechung in Skalengängen | <i>Präludium b-Moll</i> |
| Bereits erwähnt wurde: | | |
| <i>Fuge c-Moll</i> | gegenüber Oberstimmenmelodik Takt 26 | <i>Präludium H-Dur</i> |
| <i>Präludium c-Moll</i> | gegenüber Takt 26 | <i>Fuge H-Dur</i> |

Doch wie verhält es sich in Fortsetzung dieser Kette mit dem Gegenüber von *Präludium C-Dur* und *Fuge h-Moll*. Beide Stücke scheinen sich in offensichtlichem Gegensatz zu befinden. Die eklatante Diskrepanz zwischen beiden Stücken liegt vor in der gravitatischen Setzweise des *Präludium C-Dur* gegenüber der tänzerischen Leichtigkeit der *Fuge h-Moll* beziehungsweise der Setzung von C-Takt und 3/8-Takt.

Die Untersuchung dieser Frage wird uns eine fast unüberschaubare Fülle an Aspekten bescheren, weshalb an dieser Stelle ein großer Exkurs von Nöten ist, bevor die symmetrische Konstruktion des Zyklus in toto ausgebreitet werden kann.

Präludium C-Dur und *Fuge h-Moll* bilden als erstes und letztes Stück Anfang und Schluß des Ganzen. Ganz offensichtlich sind sie musikalisch vollkommen verschieden. Ist dies also ein Widerspruch zu einer für das Werk reklamierten Symmetrie.

Es gibt im WTK II drei selbständige Stücke im tänzerischen 3/8-Takt, nämlich *Fuge h-Moll*, *Fuge G-Dur* und *Präludium e-Moll*. Auf die Besonderheit des 3/8-Taktes als zweite Hälfte des *Präludium Cis-Dur* und als Gegenüber zum einleitenden C-Takt wurde bereits hingewiesen. Eine ganz ähnliche Konstellation scheint auch im Gegenüber von *Präludium C-Dur* und *Fuge h-Moll* vorzuliegen, nur mit dem bemerkenswerten Unterschied maximaler Distanz hier, unmittelbarer Nähe dort. Die verbleibenden beiden Stücken im 3/8-Takt *Präludium e-Moll* und *Fuge G-Dur* stehen sich symmetrisch gegenüber. Dem *Präludium e-Moll* geht ein höchst gravitatisches Stück, nämlich die *Fuge E-Dur* im 4/2-Takt voran; der *Fuge G-Dur* folgt ein mit „Largo“ überschriebener ouvertürenartiger Satz als *Präludium g-Moll*.

Fassen wir zusammen: Die insgesamt vier im 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* vorliegenden Sätze im 3/8-Takt haben demnach jedesmal ein Pendant zu einem Stück im gravitatischen C-Takt, erstens in *Präludium C-Dur* und *Fuge h-Moll* als Beginn und Ende des Zyklus, zweitens in direkter Bezogenheit innerhalb des *Präludium Cis-Dur*, drittens in der Folge *Fuge E-Dur* gravitatischer 4/2-Takt – *Präludium e-Moll* 3/8 Takt, viertens in der umgekehrten Folge *Fuge G-Dur* 3/8-Takt – *Präludium g-Moll* C-Takt mit der Affektbezeichnung „Largo“.

Man staunt hier über die Systematik der Ausarbeitung des immer gleichen Sachverhalts der beiden Taktarten und ihrer Affekte als einer Vermittlung zwischen Variantenbildung und der Zuspitzung in extreme Ränder. Zwei solche Zuspitzungen wurden für die *Fuge E-Dur* bereits benannt, zum einen die Singularität des stile antico und des 4/2-Taktes, zum andern die Beobachtung, daß in dieser *Fuge E-Dur* eine Entwicklung zum Abschluß kommt, die über die Fugen D-dur und dis-moll in die Schlußkadenz des Taktes 43 einmündet.

Wir geraten hiermit unvermeidlich in regelrechte Geflechte kompositorisch gestifteter Wechselbeziehungen und systemmatisch angelegter Einzelstränge. Ein solcher Strang ist auch gegeben zwischen dem erwähnten Takt 43 der *Fuge E-Dur* und dem allerersten Beginn des *Präludium C-Dur*. Dies wird anhand folgender Varianten sichtbar:

Präludium C-Dur



Präludium D-Dur



Fuge E-Dur



Mit der *Fuge E-Dur* kommt etwas zum Abschluß, was im allerersten Beginn des Präludium C-dur zum Motto erhoben scheint. Zwei Stränge konnten im Blick auf jenen Abschluß musikalisch-strukturell benannt werden, repräsentiert durch das Phänomen der Takte 43 zum einen, durch die eben aufgezeigte Verknüpfung zum andern. Eine nächste Frage ist die einer inhaltlichen Bestimmung. Dies ist eine Frage an die Hermeneutik. Dies sei kurz entfaltet. Die Zahl 43 kann als zahlensymbolischer Ausdruck des Wortes CREDO verstanden werden, die eben aufgezeigten Varianten lassen sich durch den offensichtlichen Gloria-Topos des *Präludium D-Dur* als Aussage des „Et in terra Pax“ verstehen, sodaß die den Zyklus eröffnende Geste gewissermaßen einem „Friede sei mit Euch“ gleichkommt; die Abfolge der aufeinander bezogenen Kadenzakte 43 der *Fugen D-Dur, dis-Moll* und *E-Dur* können aufgrund ihres zahlensymbolischen Ausdrucks als Glaubenserfahrung gedeutet werden, nämlich als Erfahrung, die gewissermaßen eine Geschichte hat: *Fuge D-Dur* als Erfahrung von Trugschluss und dessen Auflösung in eine ihrer selbst nun gewissen Dur-Kadenz; *Fuge dis-Moll* mit der von Dur nach Moll eingetrübten Kadenz und einer Coda, die für eine Offenbarung des Ganzen stehen kann; schließlich in *Fuge E-Dur* die Erfahrung des Zur-Ruhe-Kommens als Erfahrung der Koinzidenz aller Kräfte in Takt 43 als Schlußtakt und damit als umfassender Ausdruck des „Credo in unum Deum“ in seiner dem Dasein zugewandten und in seiner eschatologischen Dimension.

Ein dritter Strang führt von *Präludium C-Dur* über *Fuge E-Dur* zum *Präludium g-Moll, Fuge E-Dur* ab, so eröffnet Präludium g-moll im genauen Gegenzug einen Neubeginn in Gestalt einer Overture. Hier ist der Verweis auf Bachs *Klavierübung I bis IV* notwendig. Man muß hierzu folgendes bemerken: In den vier Teilen der *Klavierübung* schafft Bach durch das Overtürenmoment eine Regel, nämlich die, daß jede zweite Hälfte eines Teils durch eine Overture eröffnet wird. Die in *Klavierübung I-IV* konsequent verfolgte Regel scheint in *WTK II* bewußt außer Kraft gesetzt zu werden, denn die Overture, wie sie dann jedoch in *Präludium g-moll* zu finden ist, ist um drei Nummern aus der Mitte herausgerückt. Damit ist eine neue Qualität geschaffen, nämlich die Proportion des goldenen Schnitts. 15 und 9 Werkpaare treten sich gegenüber, was der Proportio 5 : 3 entspricht. Exakt gegenüber liegt die gravitatische *Fuge E-Dur*, wodurch die umgekehrte Proportion 3 : 5 markiert wird, sodaß der Goldene Schnitt gleich zweimal wirksam wird. Doch auch die nächst kleinere Einheit der zwischen *Fuge E-Dur* und *Präludium g-Moll* eingeschlossenen 6 Werkpaare vermittelt die Proportion des Goldenen Schnittes als 9 : 6 bzw. 6 : 9 = 2 : 3. Bezieht man die ebenfalls gegebene Häufigkeit des Zyklus mit ein, so entsteht eine komplette Fibonacci-Reihe aus den Verhältnissen 1 : 2 : 3 : 5 : 8.

Die *Fuge G-Dur* firmiert damit als Abschluß, bevor mit der *Overture g-Moll* ein zweiter Großabschnitt beginnt. In ihrer Taktbewegung und im Seufzer-Vorhalt ihres Schlusses ist sie vor allem dem Schluß der *Fuge h-Moll* sehr ähnlich. Sie nimmt also den Schluß des gesamten Werkes bereits vorweg.

Man kann demnach folgenden Befund konstatieren:

Zwei Momente sind besonders signifikant. Zum Ersten: Bach krönt den Abschluß des so gewichtigen 2. Teils *des Wohltemperierten Klaviers* nicht mit einer ausladenden und gravitatischen Fuge, wie etwa im ersten Teil, sondern mit einer Fuge in der leichtesten Dreitaktart, dem 3/8-Takt. Zum Zweiten: Durch die Setzung einer Overture wird das *Präludium g-Moll* unmißverständlich zum Beginn eines 2. Hauptteils. Darüber hinaus ergibt sich eine frapierende Entsprechung zum einleitenden *Präludium C-Dur*: Würde man den Rhythmus im *Präludium C-Dur* punktieren, so erhielte es ganz deutlich die Gestalt des *Präludium g-Moll* und umgekehrt, durch Egalisierung des *Präludium g-Moll* entstünde die Gestalt des *Präludium C-Dur*.

Hieraus sind eine Reihe von Folgerungen zu ziehen:

Im Gesamtverlauf der vierundzwanzig Präludien und Fugen entsteht eine Hauptzäsur zwischen *Fuge G-Dur* und *Präludium g-Moll*. Durch Verwandtschaft ihrer Schlußformulierungen und durch den 3/8-Takt

weist die *Fuge G-Dur* voraus auf die abschließende *Fuge h-Moll*, durch Ähnlichkeit der Figuration weist das *Präludium g-Moll* zurück zum eröffnenden *Präludium C-Dur*. Die Konstellation der leichtestmöglichen Dreitaktform gegenüber der gravitatischen Viertaktform bestimmt Schluß und Beginn des Zyklus. Sie betont ferner die gewichtigste Zäsur im Gesamtverlauf und liegt schließlich ein drittes mal vor zwischen *Fuge E-Dur* und *Präludium e-Moll*. In *Fuge E-Dur* wird das gravitatische Moment zusätzlich unterstrichen durch den 4/2-Takt, in *Präludium g-Moll* durch die Affektbezeichnung „Largo“. Es werden so die unterschiedlichsten Grade an Gewichtungen vorgenommen und architektonisch festgelegt. Es entsteht somit im Gesamtverlauf folgende Dreiergliederung:

Präludium C-Dur – Fuge E-Dur
Präludium e-Moll – Fuge G-Dur
Präludium g-Moll – Fuge h-Moll

Dies entspricht einer elementar einfachen rhetorisch-dialektischen Abfolge von *Thesis*, *Antithesis* und *Synthesis* in folgender Weise: *Thesis*, Beginn und Ende im gravitatischen geraden Takt; *Antithesis*, Beginn und Ende im leichtesten aller möglichen Dreitaktarten; *Synthesis*, Beginn wie *Thesis*, Ende wie *Antithesis*.

Urbild dieser Konstellation gravitatischer gerader – leichter ungerader Takt wie auch des Gegenüber präluierend – fugiert ist das *Präludium Cis-Dur*, das ausnahmsweise aus zwei Satzarten besteht. Es gibt dort 49 arpeggierte Akkorde, wie es 49 verschiedene Sätze im ganzen 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* gibt, und 144 = 12x12 metrische Einheiten innerhalb *Präludium und Fuge Cis-Dur*, wie es 12+12 Präludien und Fugen auf zwölf Stufen der Skala gibt. Die Aufteilung der chromatischen Skala in sieben Unter- und fünf Obertasten könnte wiederum dem Verhältnis von 50 : 70 Takten in *Präludium und Fuge Cis-Dur* entsprechen. Die Vorzeichnung von sieben Kreuz hebt dieses Paar singularär aus allen übrigen heraus; dies geschieht im Wortsinne dadurch, das alle sieben Stufen der diatonischen Skala erhöht werden. Mit *Fuge Cis-Dur* ist eine Abfolge von sieben Teilen entstanden. Hierbei bilden die beiden Paare in *C-dur* und *c-moll* vier, das *Präludium und Fuge Cis-Dur* drei Teile. Dies ist eine paradigmatische Konstellation, die ihren Ausdruck im *Präludium Cis-Dur* auch anhand des Antitheton von Dreiklangs- beziehungsweise Quartbetontheit der beiden Teile erfährt.

Daß diese sieben Teile eine Einheit bilden sollen, kommt in satztechnischen Ähnlichkeiten zwischen *Präludium C-Dur* und *Fuge Cis-Dur* zum Ausdruck und wird wesentlich durch einen singularären kompositorischen Kunstgriff verstärkt: *Fuge C-Dur* führt das *soggetto* in einer Zeitgestalt

durch, *Fuge c-Moll* in zwei, nämlich Original und Augmentation sowie *Fuge Cis-Dur* als Kulmination der drei Zeitgestalten Original, Diminution und Augmentation. Es kann keinen Zweifel geben, daß hiermit unmißverständlich das trinitarische Symbol in seinem paradigmatischen und über allem stehenden Wesen an den Anfang des Zyklus gestellt ist und damit mit dem an dritter Stelle stehenden *Präludium Cis-Dur* und seiner dreistimmigen *Fuge* eine erste Drei-Einheit aus *C-dur*, *c-moll* und *Cis-dur* geschaffen wird. Der Radius erweitert sich sich bis zur *Fuge E-Dur* zu drei mal drei Paaren und in den drei Großteilen des Zyklus zu 9 + 6 + 9 Stücken, also 24 Paaren. In diesen 24 Paaren verbergen sich jedoch nicht 48, sondern 49 Sätze, also sieben mal sieben als Potenzierung der sieben ersten Teile aus *Präludium und Fuge C-Dur*, *c-Moll* und *Cis-Dur*. Die drei ersten Präludien und Fugen bilden zugleich eine einzige riesige Exposition, deren Inhalte in *Präludium und Fuge C-Dur* Aussagen über die Einheit, in *c-Moll* über die Zweiheit und in *Cis-Dur* über die Dreiheit sind.

Schließlich gilt es jedoch, Dux und Comes der *Fuge Cis-Dur* gleichfalls in ihrem Urbildcharakter zu würdigen: Ihr *soggetto* hat ebenso paradigmatischen Charakter, indem es schlicht die drei Stufen des Dreiklangs, also *cis - eis - gis* formuliert. Bei der Beantwortung durch den Comes wird hieraus *gis - his - cis*. Die Abfolge *Cis - Eis - Gis - His* repräsentiert jedoch nichts anderes als die Schritte *C - E - G - H*, die wir auch als Dreischritt *C-E*, *e-G*, *g-h* der Großform erkan haben. Es liegt hier demnach in nuce vor, was sich in gleicherweise in der Großform ereignet. Nachdem sich zunächst insbesondere der Urbildcharakter des *Präludium Cis-Dur* beziehungsweise des Werkpaares *Präludium und Fuge Cis-Dur* immer wieder aus einer anderen Perspektive bestätigt hat, so erweist sich nunmehr auch der paradigmatische Charakter der *Fuge Cis-Dur*.

Drei Gedankenkreise müssen hieran angeschlossen werden, wobei insbesondere die beiden ersten eine entscheidende Weichenstellung für unseren Gegenstand bedeuten. Es handelt sich hierbei 1. um einen Bezug zum *Credo* der *H-Moll-Messe*, 2. um ein Eindringen in den Sinngehalt des modulatorischen Prozesses der chromatischen Progression des Zyklus, 3. um die nochmalige Vergegenwärtigung des Urbildcharakters von *Präludium und Fuge Cis-Dur* im Blick auf die Gesamtform des Zyklus.

Diese drei Gedankenkreise bedürfen je einer eingehenden Erörterung.

1. Der Dreischritt *C-E*, *e-G*, *g-h* und der Bezug zum *Credo* der *H-Moll-Messe*.

Die Formulierung *Cis - Eis - Gis - His* beziehungsweise *C - E - G - H* hat eine klare Entsprechung in einem *soggetto* der *Fuge* im zweiten Abschnitt

des *Credo* der *H-Moll-Messe*. Auch hier schichten sich drei Terzen aufeinander und ergeben an ihren Rändern die außergewöhnliche Spannung einer großen Septime. Dieses *soggetto* lautet: a a a fis a cis d.

Der zugehörige Text bildet die Fortsetzung zum einleitenden *Credo in unum Deum: Patrem omnipotentem, factorum coeli et terrae.*

H-Moll-Messe, Credo

cre - do in u - num - De - um.
 cre - do Pa - trem o - mni - po - ten - tem. fa - cto - rem
 coe - li et te. - - - rae. fa - cto - - -
 rem coe - li et ter - rae. vi - si - bi - - - li - um o

Hierbei gilt es eine latente, ganz wunderbare Komplexierung zu würdigen:

Die Worte sprechen von Gott, dem allmächtigen Vater, die Musik dieser Credo-Komposition jedoch spricht vom Sohn und zeichnet ein Kreuz, indem das *soggetto* gleichsam in vier Richtungen zeigt. Vom Sohn Gottes ist immer in seinen beiden Naturen zu reden, also von seiner erniedrigten, am Kreuz geschändeten menschlichen Gestalt – hierfür steht das Genus minor der Moll-Tonart, verkörpert durch die Töne a, fis und cis – und es ist zu reden von seiner am Kreuz erhöhten göttlichen, durch den Tod ins Leben hindurchgedrungenen Gestalt – hierfür steht das Genus maior der Dur-Tonart, hier verkörpert durch die Töne a, fis und d. Das eine ist das genaue Spiegelbild des anderen. Beides ist zugleich essentiell und unauflöslich ineinander verwoben.

Die musikalische Sprache der *Fuge Cis-Dur* geht jedoch noch einen Schritt weiter: Die Comes-Beantwortung lässt den Leitton His nicht nach unten zum tieferen Oktavton abspringen, sondern löst ihn nach oben auf. Damit wird der Radius der sieben diatonischen beziehungsweise der zwölf chromatischen Töne überschritten und zum dreizehnten Ton, dem Oktavton weitergeführt. Hier muß man die Symboltradition kennen: Die

Zahl Acht ist das Symbol der Neuen Schöpfung, die den sieben Tagen der ersten Schöpfung folgt; es ist Ausdruck des „Neuen Himmels und der Neuen Erde“, also des Eschaton. Ihren sichtbaren Ausdruck findet die Achtzahl in der Architektur im Achteck der Kanzel, des Taufsteins oder des Turmhelms der gotischen Kathedrale. Die sieben Tage der Woche sind ebenfalls ein Abbild der sieben Tage der Schöpfung, im achten Tag wiederholt sich der erste wie auch, um damit wieder ins Musikalische zurückzukehren, bei der diatonischen Leiter, die vom Grundton ausgehend nach sieben Tönen in den Oktavton, also den achten Ton mündet.

Eine ganz ähnliche Bedeutung hat die Fünfundvierzigzahl, die für Pfingsten steht. Hier mündet die Sieben mal Sieben (49) in die Fünfundvierzig oder, besser gesagt, die Fünfundvierzigzahl ist Ausdruck für das Übersteigen der Sieben mal Sieben, also für den Neubeginn der Schöpfung. Für diesen Neubeginn steht das Pfingstwunder, die Ausgießung des Heiligen Geistes. Im Pfingstgedanken offenbart sich jedoch zugleich die eschatologische Dimension.

Kehren wir zurück zum *Wohltemperierten Klavier*. In seinem 2. Teil hat Bach insgesamt 48 Stücke komponiert, jedoch 49 Sätze aufgrund der singulären Zweiteilung des *Präludium Cis-Dur*. Diesen Sachverhalt möchte ich folgendermaßen interpretieren: Das Moment des Überschreitens gleicht hier einer Vision: Es wäre so, als ob die 49 komponierten Sätze in einen 50. münden sollten, was jedoch realiter nicht vollzogen wird. Der Zyklus verharrt gewissermaßen auf der Schwelle, nämlich auf der Stufe h als Leitton zu einer möglichen neuen Stufe C als 8. Stufe und als Ausdruck der Vollendung aller Dinge am jüngsten Tage. Diese 8. diatonische Stufe wird dem Unausprechlichen zugewiesen.

Im Blick auf den barocken Unitasbegriff musste die Nichtauflösung von h nach C den Zeitgenossen als etwas Ungeheuerliches, ja geradezu als Zumutung erscheinen. Fischers kapitulierte in seinem Vorgängerwerk „*Ariadne musica*“ vor diesem Problem, indem er auf die *Präludien* und *Fugen h-Moll* und *H-Dur* ein *Präludium c-Moll* folgen lässt.

Doch ist bei Bach die Erfüllung dieser Vision, nämlich der Schritt in den Oktavton dennoch angedeutet, nämlich in Gestalt der letzten *Dur-Fuge* des Zyklus, der *Fuge H-Dur*, deren *soggetto* zum 8. diatonischen Ton der Skala führt und so den Grundton eine Oktav höher wiederkehren lässt:

Fuge H-Dur

Es ist das Thema der letzten Dur-Fuge des Zyklus, aus der tiefsten Lage, in der je im Wohltemperierten Klavier ein Thema begann, ausschließlich in Halbenoten zum Oktavton sich aufrichtend. In seinen ersten vier Tönen formuliert es eine Permutation des „Patrem omnipotentem“. Es ist die Gestalt gewordene Vision von der Neuen Geburt, der Neuen Creatur, des Neuen Himmels und der Neuen Erde, die Vision von der Wiedergeburt im Geist, in der sich das Pentecoste, das Pfingstliche Ereignis und das Eschaton, die Vollendung von Gottes Schöpfung am Jüngsten Tage ureigentlich berühren.

Damit mag der Boden bereitet sein, um die folgende These zu wagen: Hat sich als plausibel erwiesen, die sieben Töne der diatonischen Skala dem Gedanken der Schöpfung zuzuordnen, so können die zwölf chromatischen Töne der Skala verglichen werden mit der vollendeten Schöpfung und dem Bild von den zwölf Perlen, denen die Tore des himmlischen Jerusalem gleichen sollen, also dem umfassenden Ausdruck der VISIO DEI, der Vollendung und dem Weg dorthin. Die Gleichsetzung einer Visio Dei mit der Erfahrung der Coincidentia oppositorum hat wiederum seine Entsprechung in einer Gleichsetzung von Bachs Symmetriekonstruktion mit der Erfahrung vom GANZEN.

Damit ist hinreichend beschrieben, weshalb der 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* seiner Grundintention nach einen Zyklus darstellt und den pragmatischen Gedanken der bloßen Sammlung weit hinter sich läßt.

Ausdruck des Eschaton ist auch das *soggetto II* der *Fuge H-Dur*.

Fuge H-Dur

Ausdruck für Vollendetheit ist zunächst die Tatsache, daß sich *soggetto I* und *II* der *H-Dur-Fuge* in vollkommener Weise strukturell ergänzen: Im ersten *soggetto* wird der Dur-Dreiklang, das *genus major* als Bestandteil des viertönigen *Patrem omnipotentem* nach oben, im zweiten *soggetto* nach unten gespiegelt. Es entfaltet also wiederum gewissermaßen zwei Perspektiven des *Patrem onipotentem*: So hören wir ab Takt 27 der *Fuge H-Dur*:

| | | | | | | | | | |
|------------|------------|------------|----------|---------------|------------|------------|----------|------------|---------------|
| fis | ais | dis | h | (soggetto I) | fis | dis | h | gis | (soggetto II) |
| x | | x | x | (genus major) | | x | x | x | (genus minor) |

Doch der eigentliche Fingerzeig liegt in einer anderen Tatsache begründet: Das *soggetto II* der *Fuge H-Dur* ist nahezu identisch mit jener *Figur* in Bachs *Matthäuspassion*, in der die Violinen die Worte Jesu vor dem Hohen Rat unterstreichen: „Von nun an wird's geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels“.

Matthäuspassion

Geige

Es sind dies jene Worte, in der Jesus vor dem Hohen Rat seine Gottessohnschaft offenbart und es sind zugleich jene Worte, die zu Jesu Verurteilung zum Tode am Kreuz führen. Es sind schließlich auch die Worte, die Eingang in das Credo gefunden haben: „ET ITERUM VENTURUS EST CUM GLORIA, JUDICARE VIVOS ET MORTUOS“. Es ist also festzuhalten, daß die beiden *soggetti* der *Fuge H-Dur* somit paradigmatisch für das Ganze von Schöpfung und Erlösung stehen.

2. Zum Sinngehalt der modulatorischen Prozesse und der chromatischen Progression.

Mittels des soeben ausführlich beschriebenen paradigmatisch für das Ganze von Schöpfung und Erlösung stehenden *Patrem-Omnipotentem-Modells* und seiner inneren Spiegelbildlichkeit vollzieht sich auch der

modulatorische Prozess der chromatischen Progression innerhalb des Zyklus.

Wie wir wissen, wandelt sich das Geschlecht von Werkpaar zu Werkpaar auf jeder der zwölf chromatischen Stufen von maior in minor – wir begegnen hier gewissermaßen einem auf den Ambitus einer Quint komprimierten patrem omnipotentem. Der Schritt zum nächsthöheren Halbton kommt folgendermaßen zustande:

Durch schlichte Spiegelung, man könnte auch sagen: durch einfache Fortsetzung der Terzprogression gelangen wir zur nächsthöheren Tonart. Dieser Prozess gestaltet sich in folgender Weise:

| | | |
|-----------------|--------------------|--|
| Das Dur-Genus | Das Moll-Genus | Die Modulation als Spiegelungen des Dreiklangs |
| c-e-g | g-es-c | g-es-c |
| als Original | als Umkehrung | es-c-as |
| beziehungsweise | beziehungsweise | c-as-f |
| als Urbild | c-es-g | as-f-des |
| | als Krebsumkehrung | = GIS-EIS-CIS |

Bei diesem Vorgang, der sich im Wohltemperierten Klavier auf allen zwölf Stufen wiederholen wird, sind also folgende Faktoren maßgebend: Die Genera Maior und Minor, ferner Original und Umkehrung beziehungsweise Krebsumkehrung, sodann Modulation, Spiegelung und Enharmonik. All dies ist, gewissermaßen als schöpferisch-kinetisches Potential, in der Viertongestalt des Patrem omnipotentem angelegt: Welt und Wirklichkeit durch permanente Spiegelung aus sich selbst heraus.

Als Bach im Jahre 1739 die heute berühmte Trost-Orgel zu Altenburg einweihte, soll er „den Glauben“, also das Lied zum Credo „Wir glauben all an einen Gott“ zum Erschauern, ja Entsetzen der Gemeinde modulierend gespielt haben: Die erste Strophe in d-Moll, die zweite in es-moll, die dritte in e-Moll. Wenn dem so war, so haben sich hier auf berührendste Weise die im III. Teil der *Klavierübung* niedergelegten theologisch-kompositorischen Prämissen mit der Gedankenwelt des 2. Teils des *Wohltemperierten Klaviers* verknüpft. Beider eigentlicher Fluchtpunkt ist der Gottesdienst und die Teilhabe am Wort Gottes.

3. Nochmalige Vergegenwärtigung des Urbildcharakters von Präludium und Fuge Cis-dur hinsichtlich der Gesamtform des Zyklus.

In *Präludium und Fuge Cis-Dur* werden die dargelegten Sinngehalte des Patrem omnipotentem und der hieraus sich entfaltenden Qualitäten insbesondere des modulatorischen Prozesses erstmalig manifest. Durch

eine Überfülle von Aspekten wird die Singularität des Cis-Dur-Paares herausgehoben und überhöht. Vollends wird durch seine Urbildhaftigkeit ein musikalisch-theologisches Paradigma gesetzt, alles weitere fortan überstrahlend.

Gerade im Blick auf den urbildartigen Zusammenhang zwischen dem Cis-Dur-Paar und der sich in viel größeren Einheiten konstituierenden Gesamtform des Zyklus sind jedoch noch weitere Aspekte zu entwickeln.

Paradoxerweise ist Präludium und Fuge Cis-Dur ein Paar, das zugleich eine dreiteilige Form aufweist. Dieses Paradoxon findet nun wiederum in der Großform seine genaue Entsprechung, nämlich anhand der Ausprägung zweier Hälften von C-f und Fis bis h einerseits, der Ausprägung einer Dreiteilung durch die Großzäsuren zwischen E-Dur und e-Moll sowie G-Dur und g-Moll andererseits. Betrachten wir zunächst die gerade Gliederung, gegeben durch Beginn und Ende der beiden Hälften der Großform.

Präludium C-Dur, *Fuge f-Moll*, *Präludium Fis-Dur* und *Fuge h-Moll* lassen die Taktarten 4/4, 2/4, 3/4, 3/8 aufeinanderfolgen. Es entsteht eine staunenswerte und doch so einfache metrische Vermittlung von Halbierung und Dreier-Metrum. Bemerkenswert ist ferner ein erneuter Chiasmus sowie die fluchtpunktartig sich verjüngende Progression der Taktmetren.

Es scheint außerdem, daß sich das Moment der Halbierung des Zyklus in $24 = 12 + 12$ niederschlägt in der Halbierung der metrischen Einheiten, nämlich 4/4 zu 2/4, 3/4 zu 3/8 und zugleich eine Systematik innerhalb der beiden Grundprinzipien des Geraden und des Ungeraden dargelegt wird.

Betrachten wir sodann nochmals die Gliederung in drei Teile, wie sie durch die taktlichen Großzäsuren zwischen *Fuge E-Dur* und *Präludium e-Moll* sowie *Fuge G-Dur* und *Präludium g-Moll* gegeben sind: Markiert werden Beginn und Ende jedes Teils zunächst durch zwei C-Takte, sodann durch zwei 3/8-Takte und schließlich durch je einen C-Takt und einen 3/8-Takt.

Bachs Ausgangspunkt solcher Reflexionen dürfte die Zahl Zwölf gewesen sein, über die wir schon gesprochen haben. Sie ist als zwölfstufige Skala die letztlich elementare Grundlage des Werkes. Sie gibt durch ihre zahlensymbolische Urbildhaftigkeit der Vereinigung von Vier und Drei als Produkt zugleich die geistig-spirituelle Grundlage des Werkes. Hieraus werden in systematischer Weise die beiden Gestaltqualitäten Halbierung und Dreiteilung abgeleitet, nämlich als Progression von 4/4 zu 2/4 und 3/4 zu 3/8 einerseits, als antithetische Zuspitzung in gerade und gravitatisch sowie der Maximierung in 4/2 beziehungsweise Largo auf der einen Seite, in ungerade und – da es keinen 3/16-Takt gibt – maximalem Ausdruck an Leichtigkeit des 3/8 auf der anderen Seite.

Im Überblick stellt sich dies so dar:
Halbierung und Dreiteilung

| | | | | | |
|--------------------|---------------|--------------------|----------------------|--------------------|---------------|
| <i>Präludium C</i> | | <i>Fuge f</i> | <i>Präludium Fis</i> | | |
| <i>Fuge h</i> | | | | | |
| 4/4 | | 2/4 | 3/4 | | 3/8 |
| 4/4 | 4/2 | 3/8 | | 3/8 | 4/4, Largo |
| <i>Präludium C</i> | <i>Fuge E</i> | <i>Präludium e</i> | <i>Fuge G</i> | <i>Präludium g</i> | <i>Fuge h</i> |

Wir beenden an dieser Stelle unseren Exkurs zur Frage des Gegenüber von *Präludium C-Dur* und *Fuge h-Moll*. Wir konnten feststellen, daß Bach hier einen Verbund von insgesamt sechs Stücken und eine Polarität von drei gravitätischen und drei tänzerischen Stücken schafft, die ihrerseits denjenigen Stücken gegenüberstehen, die die Halbierung des Zyklus betonen. Wir haben sodann die vielfältigen, auf das „Patrem omnipotentem“ bezogenen Aspekte sowie den Urbildcharakter des *Präludium und Fuge Cis-Dur* für die Gesamtform eingehend erörtert. Von der damit gewonnenen Plattform im Blick auf die kompositorisch gestifteten innermusikalischen Verhaltensweisen und mit dem Wissen um ihre musikalisch-theologische Vermitteltheit lässt sich eine Systematisierung der von Bach intendierten Symmetrie nun in raschen Zügen weiter aufzeigen. Von dort aus sind eine Reihe musikalisch-theologischer Aspekte näher zu reflektieren. Zunächst sei nochmals der bisher erbrachte Erweis einer Symmetriekonstruktion zusammengefasst:

| | | | |
|-------------------------|--|--|-------------------------|
| <i>Präludium C-Dur</i> | C-Takt | 3/8-Takt | <i>Fuge h-Moll</i> |
| <i>Präludium c-Moll</i> | Takt 26 | Takt 26 | <i>Fuge H-Dur</i> |
| | Nonenakkord, singuläre Dreistimmigkeit | Nonenakkord soggetto I und II nach Takt 26 Pr. c | |
| <i>Fuge c-Moll</i> | Takt 26 (Oberstimme) | Takt 26 (Oberstimme) | <i>Präludium H-Dur</i> |
| <i>Fuge cis-Moll</i> | 12/16-Takt | 12/16-Takt | <i>Präludium B-Dur</i> |
| <i>Präludium D-Dur</i> | Motivik ab Takt 5 | Gestalt Contrasubjekt | <i>Fuge a-Moll</i> |
| | Kulmination der Bewegung | Kulmination der Bewegung | |
| <i>Präludium Es-Dur</i> | Motivik | Motivik | <i>Fuge gis-Moll</i> |
| | 9/8 | 6/8 | |
| <i>Fuge E-Dur</i> | 4/2-Takt | 4/4-Takt | <i>Präludium g-Moll</i> |
| | Capellfuge | Ouvertüre | |
| <i>Präludium e-Moll</i> | 3/8-Takt | 3/8-Takt | <i>Fuge G-Dur</i> |
| | Tetrachordmotivik | Dreiklangmotivik | |
| <i>Präludium f-Moll</i> | Seufzermotivik | Seufzermotivik | <i>Fuge Fis-Dur</i> |
| | | Contrasubjekt | |

Eine spektakuläre Seite Bachscher Symmetriekonstruktion sei nun noch in einer zweiten Verfahrensweise aufgezeigt. Es knüpft an jenen Befund an, aufgrund dessen die so unterschiedlichen Charaktere des *Präludium c-Moll* und der *Fuge H-Dur* in Beziehung gesetzt werden konnten, nämlich die Überführung des Taktes 26 des *Präludiums c-Moll* in die Gestalten der soggetti der *Fuge H-Dur* durch Anwendung des Symmetrieprinzips des Zyklus.

Dieses Symmetrieprinzip basiert auf dem Gegenüber von f und fis, e und g, dis und as beziehungsweise es und gis, d und a, cis und b, c und h.

Dieses Prinzip lässt sich nun auf die eröffnenden Viertongestalten von mindestens drei Werkpaaren anwenden. Diese drei Paare sind: *Präludium E-Dur* – *Fuge g-Moll*, *Fuge E-Dur* – *Präludium g-Moll*, *Präludium F-Dur* – *Fuge fis-Moll*. Beginn wir mit dem:

1. Paar: *Präludium E-Dur* – *Fuge g-Moll*

Die prägnante Gestalt der Oberstimmen des *Präludium E-Dur* lautet:

h-cis-gis-a

Hieraus wird durch Anwendung des Symmetrieprinzips: **c-b-es-d**

Dies ist der Tonvorrat, aus dem die vier ersten Töne der *Fuge g-Moll* gebildet werden, nämlich:

d-b-es-c

2. Paar: *Fuge E-Dur* – *Präludium g-Moll*

Nach dem gleichen Prinzip wandelt sich in

e-fis-a-gis

g-f-d-es

Hieraus wird:

g-d-f-es

3. Paar: *Präludium F-Dur* – *Fuge fis-Moll*

Im Bass des *Präludium F-Dur* erklingt eine Vorwegnahme der *Fuge H-Dur*; in den charakteristischen ersten vier Tönen verbirgt sich die Patrem-omnipotentem-Gestalt des Zyklus:

f-a-d-b

Hieraus wird durch Anwendung des Symmetrieprinzips und daraus

fis-d-a-cis

cis-a-fis-d

Diesen vier Tönen entsprechen exakt diejenigen des Patrem-omnipotentem der *H-Moll-Messe*, wieder in einer anderen Permutation, nämlich

a-fis-cis-d

Spektakulär und eigens auf die dahinterstehenden Aspekte zu befragen ist schließlich eine dritte Verfahrensweise Bachs. In ihr werden gleich vier Paare zu einer Einheit zusammengefasst.

Zunächst folgende Beobachtung: In den vier *Präludien dis-Moll, E-Dur, As-Dur* und *H-Dur* ist jeweils eine unscheinbar anmutende Tonleiterbewegung zu bemerken. Sie ist abwärtsgerichtet, in Sechzehntelbewegung und erscheint fast jedes mal in einer sehr ähnlichen Gestalt:

Präludium dis-Moll



Präludium E-Dur



Präludium As-Dur



Präludium H-Dur



Die entsprechenden symmetrischen Gegenstücke sind die *Fugen c-Moll, dis-Moll, g-Moll* und *As-Dur*.

Zunächst ist zu bemerken, daß die Grundtöne c – dis – g und as der genannten Fugen wiederum der patrem-omnipotentem-Gestalt entsprechen, ebenso aber auch die Grundtöne dis – e – as und h der hierzu symmetrischen Präludien. Beide Gestalten tragen die Ambivalenz der Töne dis und as beziehungsweise es und gis in sich, an welchen sich das musiktheoretische Grundproblem des Quintenzirkels festmacht. Dieses Grundproblem von es und gis beziehungsweise dis und as bekam den Beinamen „Wolf“. Damit geht folgende umfassende Systematik einher: Auf allen großen Terzen innerhalb der Oktav wird offensichtlich eine solche Patrem-omnipotentem-Gestalt:

| | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|
| C | E, e | G, g | h |
| Präludium | Fuge | Fuge | Fuge |
| | Präludium | Präludium | |
| E | As | H | dis |
| Präludium | Präludium | Präludium | Präludium |
| As | c | dis | g |
| Fuge | Fuge | Fuge | Fuge |

Dabei werden in vierzehn Stücken zehn verschiedene Tonarten berührt: **C, c, dis, E, e, G, g, As, H, h.**

Fragt man nun nach einem möglichen Äquivalent zu jenen beobachteten absteigenden Sechzehnteltonleitern, so dürfte sich vermutlich nur eine plausible Antwort anbieten: Die genannten vier Fugen sind diejenigen mit den dramatischsten Schlußformulierungen des gesamten Zyklus überhaupt. Doch welchen Sinn sollte dies haben?

Fuge c-Moll



Fuge dis-Moll

Fuge g-Moll

Fuge As-Dur

Ich wage es, diese so unscheinbaren Sechzehntel als Hinweis auf das Eschaton zu bewerten aufgrund ihrer viermaligen, insistierenden Wiederholung und aufgrund der offenkundigen Positionierung als Gegenüber zu jenen dramatischen Fugenschlüssen, mit denen dann die apokalyptische Seite des Eschaton dargestellt wäre. Die Deszendenz der Sechzehntel steht dabei für das „et iterum venturus est“. Damit ist nicht nur ein weiterer Aspekt der symmetrischen, auf dialektische Entfaltung gerichteten Konstruktion offengelegt, sondern erneut erwiesen, daß dialektisches Denken bei Bach ein chiasmatisches Denken und damit ein Synonym für christologisches Denken ist.

Damit können wir unsere Interpretation weiter zuspitzen: Der Sinn, der sich hinter der Unscheinbarkeit der absteigenden Sechzehntel verbirgt, erhellt sich dadurch, daß wir sie als Deszendenzbewegung, also im Blick auf das „et iterum venturus est“ verstehen und es offenbart sich gleichsam in der erschütternden Gewalt und Größe der dazu korrespondierenden Schlüsse der genannten vier Fugen. Das Präludieren erfüllt sich im Fugieren, die Narratio, eine Ankündigung in Gestalt einer Deszendenzbewegung bewahrheitet sich in der apokalyptischen Formulierung einer

Narratio, Alpha und Omega, äußerlich erscheinend als Thesis und Antithesis, innerlich, inwendig erscheinend als das Ewige, das vor aller Zeit, in aller Zeit und nach aller Zeit Gültige. Der Horizont des Patrem omnipotentem ist der Horizont des Eschaton, der Horizont des endgültigen Ankommens Gottes in dieser Welt.

Von diesem apokalyptischen Geschehen künden insbesondere die Stücke in As-Dur und gis-Moll. In ihnen tritt Ambivalenz in vollem Umfang zutage: Zum einen kristallisiert sich hier das zentrale musiktheoretische Problem von as und gis als zwei auf einer Taste zusammengespannten Tönen. Die Dynamis der beiden Töne as und gis kann man sich klar machen an den Eigenschaften von Exclamatio und Leitton. Der Ton as ist als Mollsexta der Tonart c-Moll zugehörig und Inbegriff der expressiven Exclamatio, der Ton gis, aufgefasst als Leitton, der Tonart A-Dur zugehörig. Zum andern muß dieses Problem im Sinne des eben gesagten in seiner ganzen auf die menschliche Existenz bezogenen Schärfe und zugleich in ihrer christologischen Dimension begriffen werden. Hierfür können Exclamatio und Leitton in geradezu paradigmatischem Sinne gelten. Eine wohlvertraute Konstellation, in der sich dieser Sachverhalt vorfindet, ist das Kreuzmotiv des „sauren Weges“ aus der Motette „Komm, Jesu, komm“ mit dem charakteristischen verminderten Septimsprung in der Mitte. Bezogen auf unsere Thematik also:

g-as-h-c mit **as** als Exclamatio, **h** als Leitton
oder

e-f-gis-a mit **gis** als Leitton, **f** als Exclamatio

oder als Teil des symmetrischen Gefüges des *Wohltemperierten Klaviers* Teil 2

a-b-cis-d mit **b** als Exklamatio und **cis** als Leitton.

Der sogenannte Wolf **dis - as** beziehungsweise **es - gis** ist ebenso Teil dieses Systems und läßt das Gefüge vieldeutig werden:

| | |
|------------|------------|
| b | es |
| a - | d - |
| gis | cis |

Spätestens an diesem Punkt betritt die Musik selbst das Terrain des Spekulativen. Spätestens hier teilt sie unmissverständlich mit, wie sehr Erkennen eine Frage des Grenzübertritts ist, ein Eintreten in andere, in eigentliche Bezirke. Ab diesem Moment ist von Teilhabe, Communio, damit aber auch von Schuld und Erlösungsbedürftigkeit die Rede.

Zwei Beispiele mögen am Schluß dieser Ausführungen von Grenzübertritt, von Transzendierung sprechen.

Das Wunderbare am zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ist die immer wieder zu beobachtende Projektion des Kleinen ins Große. Dies konnte am Beispiel des *Präludium und Fuge Cis-Dur* gezeigt werden oder auch anhand der unscheinbar anmutenden Deszendenzbewegungen in den Anfängen der *Präludien dis-Moll, E-Dur, As-Dur* und *H-Dur* gegenüber und den dazu korrespondierenden dramatischen Fugenschlüssen in c-Moll, dis-Moll, g-Moll und As-Dur. Eine solche Projektion dürfte auch anhand des *Präludium c-moll* und der gleich zu Beginn formulierten Exclamatio durch Umspielung des expressiven Tones as gegeben sein. Schon der nach Moll eingetrübte Schluß der eigentlich so fanfarenartig-strahlenden *Fuge C-Dur* pointiert die Moll-Sexte unüberhörbar.

Fuge C-Dur

Fuge c-Moll

Man kann die Bedeutung der Exclamatio für den musikalischen Ausdruck kaum hoch genug einschätzen, so häufig kommt diese Figur zur Anwendung. Ihr musiktheoretischer Hintergrund ist dabei ein höchst bemerkenswerter: Das überkommene, jedoch in Bachs Zeit schon völlig außer Gebrauch befindliche Hexachordsystem weist der gemeinhin mit der Figur der Exclamatio identifizierten Mollsexta die Bedeutung eines Ortes außerhalb zu. Dies geschieht aus einem einfachen Grund: Wegen der erniedrigten Mollterz, der „Tertia minor“ lauten die ersten drei Töne der Molltonleiter „RE, MI, FA“, wie Bach im Vorwort zum 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ausführt. Dies bedeutet, daß der einer bestimmten Tonart zugrunde liegende Hexachord bereits bei der Quint als LA endet und so die Mollsexta einen Ton außerhalb darstellt, zu dessen theoretischer Erklärung ein anderer Hexachord, das Hexachordum molle herangezogen

werden muß. Vor diesem Hintergrund war die Verwendung der Exclamatio als Figur regelrechtes Synonym für den Ort der erlösungsbedürftigen menschlichen Existenz – hiervon zeugt eindrücklich der cantus firmus „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“. Dieser altenwürdige cantus firmus dürfte auch im Beginn des Präludiums und in Fortsetzung in der *Fuge c-Moll* intendiert sein.

Präludium c-Moll

Fuge c-Moll

Das Präludium exponiert zu Beginn sinngemäß die Töne g-c-g-as-g zu den Worten „Aus tiefer Not“, die Fuge setzt sinngemäß fort mit den Tönen g-es-f-g und den Worten „schrei ich zu dir“.

Versetzen wir uns weiter in die Lage des Hörers, wobei klar wurde, wie essentiell wichtig der Hörvollzug innerhalb des Zyklus ist. Beim Hören des *Wohltemperierten Klaviers* ziehen im Laufe der Zeit viele Stücke an uns vorüber. Im 17. und 18. Präludium und Fuge auf As und gis haben wir schließlich in der Großform jene Distanz durchmessen, die im *Präludium c-Moll* durch den Exclamatio-Ton as angedeutet war: Wir befinden uns nun also gewissermaßen realiter an jenem Punkt, der zuvor als Ort außerhalb, gleichbedeutend mit dem Ort unserer eigentlichen Existenz vor Augen und Ohren geführt wurde. Der Gegenstand unserer Betrachtung, der außerhalb liegende Ton as der Tonart c-Moll wird nun gleichsam zum Schauplatz. Es ist ein durch und durch von Ambivalenz gekennzeichnete Ort, paradigmatisch beschrieben durch die Doppelrolle as und gis als Gegenüber zu dis und es in der ersten Hälfte des Zyklus. Alle Stücke in As und gis verweisen, wie schon früher bemerkt wurde, modulatorisch nach A, der nächsthöheren Stufe: In *Präludium und Fuge As-Dur* durch den Neapolitanischen Sextakkord auf Heses, in *Präludium gis-Moll* durch eine kurze A-Dur-Episode und in der anschließenden Fuge durch einen Abschnitt, der im darauffolgenden Präludium A-dur gewissermaßen „sinngemäß“ zitiert wird.

Als Beispiel für ein „singuläres Phänomen“ wurde einleitend bereits auf jene einzige enharmonische Stelle im gesamten Zyklus hingewiesen, den Takt 82/83 der *Fuge gis-Moll*.

Dieses sei das erste von zwei Beispielen, an dem gezeigt werden kann, wie die Musik sich selbst ins Spekulative rückt und so vom Spekulum, von Transzendenz spricht (siehe S. 14 oben).

Der Tatbestand ist derselbe wie auch in jener berühmten ersten enharmonischen Modulation der *Fantasie g-Moll* BWV 542:

Fantasie g-Moll



Es erscheint der Ton b als Mollsexta über d und müsste sich als solcher nach unten auflösen. In dieser Modulation wird das b jedoch umgedeutet in ein ais und somit als Leitton nach oben aufgelöst. In der *Phantasie g-Moll* wird eine ganze Palette solcher Verwechslungen vorgeführt. Sie müssen an dieser Stelle kurz gewürdigt werden, um die Dimension dieses Vorganges besser ermessen zu können.

Folgende enharmonische Modulationen sollen aufgrund ihrer je spezifischen Qualität erwähnt werden:

Takt 14/15 b=ais die Mollsexta wird in einen Leitton gewandelt,

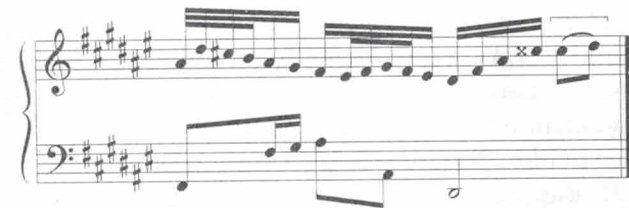
Takt 15/16 gis=as eine Sekund über dem Grundton wird in eine Mollsexta gewandelt,

Takt 20/21 fis=ges eine Tertia maior wird in eine Tertia minor gewandelt; dies entspricht exakt dem Tatbestand, der in Takt 43 der *Fuge D-dur* und der *Fuge dis-Moll* im 2. Teils des *Wohltemperierten Klaviers* vorliegt. Zugleich wird der Leitton hier entgegen seiner eigentlichen Bestimmung nicht in den Grundton aufgelöst, sondern statt dessen fixiert und in eine schreiende Mollterz verwandelt.

Takt 38/39 gis=as Eine Tertia maior wird in eine Mollsexta gewandelt.

Von großer Bedeutung für unseren Zusammenhang ist das Beispiel Takt 20/21 der *Phantasie g-Moll*. Hier entsteht ein direkter Zusammenhang zwischen Tertia maior und minor, aber auch eine Aussage über den um seine eigentliche Bestimmung gebrachten Leitton. Der Leitton führt hier nicht zum Grundton, sondern wird gleichsam fixiert und Mollterz der Tonart es-Moll, die aus gutem Grund als Symbol des Leidens und Sterbens Jesu auf Golgatha angesehen werden kann. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn die beiden Teile des *Präludium dis-Moll* mit derselben Figur enden, mit der Bach auch seine *Matthäuspassion* beschließt, nämlich mit der nach Moll gewendeten Patrem-omnipotentem-Figur.

Präludium dis-Moll



Aufgrund solcher und anderer Zusammenhänge muß man einer solchen Verwendung des Leittons bei Bach eine christologische Bedeutung zumessen. Der Leitton ist das musikalische und symbolische Gegenüber zur Exclamatio.

Was geschieht nun in Takt 82/83 der *Fuge gis-Moll*? Noch einmal: Vom Anfang des Zyklus kennen wir die Figur der Exclamatio als Verdüsterung der Tonart C-Dur und als Beginn des *Präludium c-Moll*. Dieser Ton **as** wird in *Präludium* und *Fuge As-Dur* und *gis-Moll* gleichsam zur Basis für eine letztendliche Auseinandersetzung mit der Exclamatio beziehungsweise mit der Antithese Exclamatio – Leitton oder auch: Hier kommt es zur Verschmelzung von Exclamatio und Leitton als Verwandlung des Tones e in den Ton disis und einer völlig unerwarteten Auflösung nach oben als Moment der völligen **Umkehr**. Dies ist der Zeitpunkt der **Metanoia**, jener Moment also, der Zentrum des Heilsgeschehens ist: Als **Einswerdung** Christi mit der menschlichen Existenz. Es ist der Ort der **Coincidentia oppositorum**, der Ort der **Wandlung** des as in ein gis, es ist der Ort der **Communio**. Die 143 Takte der *Fuge gis-Moll* münden, wenn man so will, in einen nicht endenden Takt 144, in welchem in Gestalt des pastoralen *Präludium A-Dur* gleichsam die himmlische Hochzeit besungen wird. Die bange Frage an das Gericht bleibt nicht aus: *Fuge A-Dur* und insbesondere *Präludium* und *Fuge a-Moll* stehen hierfür.

Im symmetrischen Gegenüber der beiden bewegtesten Stücke des Zyklus, *Fuge a-Moll*, die ich dem DIES IRAE, und *Präludium D-Dur*, die ich dem GLORIA zuweisen will, sind die beiden Kristallisationspunkte der Heilsgeschichte benannt: Christi Geburt und Christi Wiederkunft am jüngsten Tage.

Noch ein weiteres Gefüge muß in diesen Zusammenhang gestellt werden. Auffallende Ähnlichkeit weisen *Präludium Es-Dur* und *Präludium A-Dur* auf. Der hier vorliegende Tritonusabstand dürfte dem gängigen Klischee vom „diabolus in musica“ nicht entsprechen oder allenfalls so, daß hier Göttliche Allmacht entgültigen Sieg über den Diabolus errungen hat. Im Gegenüber hierzu befinden sich *Fuge gis-Moll* und *Fuge d-Moll*, die durch die Ausarbeitung eines diatonischen und eines chromatischen Moments gekennzeichnet sind. Man könnte die Konstellation *Fuge d-Moll* und *Fuge gis-Moll* gegenüber *Präludium Es-Dur* und *Präludium A-Dur* folgendermaßen interpretieren: Bezeichnen die Fugen in d-Moll und gis-Moll in gewisser Weise das Vorläufige, ein Noch-Nicht. Das Spiel mit dem Leitton ist gleichsam Schwelle zum Eigentlichen, während aufgrund der Singularität der beiden Tonarten Es-Dur und A-Dur und dem Gegenüber der $3\flat$ und $3\sharp$ das Eigentliche benannt wird. Ausgestattet mit den Insignien der $3\flat$ und der $3\sharp$ symbolisieren Es-Dur und A-Dur den ewigen Zirkel der genauen Halbierung der Oktav. Dieser ewige Zirkel steht in absolutem Gegensatz zur zeitlichen Progression des Quintenzirkels. Das eigentlich Unsagbare wird in paradoxaler Weise verwandelt in eine Aussage der zwölf aufeinander bezogenen Töne und deren Kräfteverhältnisse. Dies belegt den universalen Anspruch alles musikalischen Geschehens. A-Dur kann im Gegenüber zu Es-Dur somit gleichsam beschrieben werden als die Tonart des „AGNUS DEI, QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS“.

Von hier aus eröffnet sich ein zweites Spekulum als ein weiteres Beispiel für die Existenz auf der Schwelle, beim Eintritt in das Eigentliche, in Furcht vor dem ganz Anderen. Dies ist der Prozess, der sich im Wohltemperierten Klavier in Permanenz vollzieht: Der Noch-Grundton wandelt sich aus der Perspektive der nächsthöheren Tonart in einen Leitton. Was jetzt neuer Grundton wurde, war zuvor die mit Beklommenheit wahrgenommene Neapolitanische Stufe. *Präludium und Fuge As-Dur* und *gis-Moll* arbeiten diese Situation exemplarisch aus. Der permanente, zwölf mal sich vollziehende Vorgang der sich wandelnden Perspektive Grundton – Neapolitanische Stufe und Leitton – Grundton kann in eine Formel gefasst werden, wie sie dem soggetto des *Kyrie II* der *H-Moll-Messe* zugrunde liegt:

Kyrie II der H-Moll-Messe



2. Teil Des Wohltemperierten Klaviers



Nach den vorliegenden Befunden hat Bach dieser Konstellation, nämlich der Umlagerung des Grundtons und der Quint durch den unteren und oberen Halbton im 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* eigens und in dezidierter Weise konzeptionell Rechnung getragen. Dies soll als zweites Beispiel für einen spekulativen Umgang mit den musikalischen Parametern dargelegt werden.

Um diesen Sachverhalt aufzuzeigen, muß zunächst eine rein handwerkliche Ebene reflektiert werden, nämlich die Ebene Takt und rhythmische Bewegung. Einen Extremfall stellen die im Spätbarock entwickelten Taktarten 12/16, 9/16 und 6/16 dar. 3 Sechzehntel bilden hierbei die kleinste metrische Einheit. 12/16- und 6/16-Takt finden im 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* in *Fuge cis-Moll* und *Präludium B-Dur* sowie in *Fuge F-Dur* Verwendung. Hinzu kommen zwei Stücke im C-Takt und 3/4-Takt, in denen die kleinste metrische Einheit ebenfalls aus 3 Sechzehnteln besteht, nämlich *Fuge d-Moll* und *Präludium fis-Moll*.

Es wird sofort ersichtlich, daß vier der fünf genannten Stücke sich zueinander in Symmetrie befinden. Dies sind

| | | |
|----------------------|-----------|---------------------------|
| <i>Fuge cis-Moll</i> | gegenüber | <i>Präludium B-Dur</i> |
| <i>Fuge F-Dur</i> | gegenüber | <i>Präludium fis-Moll</i> |

Die *Fuge d-Moll* scheint gewissermaßen „verwaist“. Ihr Gegenstück freilich ist jenes schon ausführlich diskutierte *Präludium A-Dur* im 12/8-Takt. Die kleinste metrische Einheit ist hier nicht 3 Sechzehntel, sondern 3 Achtel.

Auf der Ebene der Stücke, in denen 3 Achtel als kleinste Einheit fungieren, gibt es wiederum einige vergleichbare Stücke. Dies sind

| | | |
|-------------------------|-----------|----------------------|
| <i>Präludium Es-Dur</i> | gegenüber | <i>Fuge gis-Moll</i> |
|-------------------------|-----------|----------------------|

Das in 3 + 3 + 3 Achtel notierte Präludium cis-moll weist deutliche Verwandtschaft mit *Präludium Es-Dur* in gleicher Taktart auf, doch werden die 3 Achtel in *Präludium cis-Moll* häufig in Sechzehntel unterteilt. Genau dies ist auch der Fall im symmetrischen Gegenüber zu *Präludium cis-Moll*, nämlich in *Fuge B-Dur*, nur in doppelten Notenwerten. Die Basis bilden hier 3 Viertel.

Die genannten insgesamt zehn Stücke bilden also ein ungemein differenziertes Geflecht in Gestalt einer metrischen Progression, ausgehend von der kleinsten metrischen Einheit der signifikanten 3 Sechzehntel über 3 Achtel zu 3 Viertel.

Dieses Geflecht aus Triolenstücken in den drei Bewegungsarten je dreier Sechzehntel, Achtel oder Viertel zu je drei Tönen lässt sich wie folgt darstellen:

| | | | | | | | |
|--------------------------------|---------------------|------------------|--------------|--------------------------|-----|-------------------------------|--------------------|
| cis | d | Es | F | fis | gis | A | B |
| Fuge 12/16 | | | | | | | Präludium 12/16 |
| | | | Fuge 6/16 | Präludium 3/16-Ketten | | | |
| | Fuge 3/16-Ketten | | | | | Präludium 12/8 | |
| | | Präludium 9/8 | | Fuge 6/8 | | | |
| Präludium 9/8 | | | | | | Fuge 3/4 | |
| je 3 Achtel mit 6 Sechzehnteln | | | | | | je 3 Viertel mit 6 Achteln | |

Sowohl *Präludium cis-Moll* wie auch *Fuge B-Dur* stehen bereits an der Schwelle zur geraden Bewegung, die sich in der Zweier-Unterteilung ausdrückt. Stücke wie *Präludium D-Dur* und *Fuge e-Moll*, die ebenfalls „Triolenstücke“ sind sowie die ausführlich diskutierten Stücke im 3/8-Takt und ihr jeweiliges symmetrisches Gegenüber schaffen vollends den Übergang in die Sphäre der geraden Bewegung, gipfelnd in der Antithese gravitatischer gerader und tänzerischer ungerader Taktbewegung.

Wir nehmen also den ungeheuren Grad an nuancierter Differenzierung der Taktbewegung wahr mitsamt ihrer Zuspitzung in jene Antithese, die auf den Stufen C, E, G und H die Patrem-omnipotentem-Gestalt formuliert. Die feinziselierte Schönheit des Konstrukts aus Triolenstücken bildet

hierzu wiederum ein Gegenüber, nicht nur durch ihre Bewegung, sondern auch durch die aus der d-Moll – D-Dur Sphäre heraus entwickelten Grundtöne.

Dies gilt es erneut mit aller Deutlichkeit in den Blick zu nehmen: Die Pater-omnipotens-Gestalt setzt mittels der Tonarten C - E - g und e - G - h auf abstrakte Weise ein C-Dur einem e-Moll gegenüber. Es scheint, daß es Bachs Absicht war, hierzu anhand der zehn Triolenstücke das genaue Komplement zu bilden, indem die acht dadurch berührten Stufen und die vier Stufen des „Patrem omnipotentem“ sich gegenseitig ausschließen.

Wenn nun der Pater-omnipotens-Gestalt eine so weitreichende Bedeutung zugesprochen werden konnte und andererseits in den „Triolenstücken“ eine Komplementärstruktur hierzu zu erkennen ist, so stellt sich eindringlich die Frage nach deren innerem Sinngehalt.

Im Bewußtsein, daß Bach selbst im Wohltemperierten Klavier ein Spekulieren der Musik über sich selbst in Gang setzt, wagen wir es, uns ebenfalls auf ein Spekulieren einzulassen – vielleicht ist genau dies sogar der eigentliche Sinn eines wirklichen Musizierens.

Zunächst gibt es verschiedene mögliche Blickwinkel auf diese acht Töne. Sechs dieser acht Töne ergeben den Hexachord CIS, DIS, EIS, FIS, GIS, AIS. Davon unberührt bleiben die Stufen D und A. Eine zweite Perspektive ergibt sich jedoch aus eben dieser Quint D – A. Ihr gebührt innerhalb des Symmetrie-Konstrukts zwischen C und H der vornehmste Platz nach der Oktav – oder anders ausgedrückt: als nächstvollkommenes Intervall nach der unausgesprochen bleibenden Oktav.

Um den Ton d gruppiert sich cis und es, um den Ton a gruppiert sich spiegelbildlich b und gis. Exakt dies ist, nach h-Moll transponiert, die Konstellation des Kyrie II der *H-Moll-Messe*. Die symmetrische Folge a-b-cis-d gibt den Crux-Topos wieder, das Gegenüber es-gis reflektiert das musiktheoretische Grundproblem schlechthin, das Phänomen des „Wolfes“. Zugleich treten sich in d-es-cis beziehungsweise a-b-gis Grundton, Neapolitaner und Leitton gegenüber, diejenigen Perspektiven reflektierend, die sich im zyklischen Geschehen des Wohltemperierten Klaviers in Permanenz ergeben. Doch fragen wir weiter nach den Wesenheiten von Grundton, Leitton und Neapolitanischer Stufe. Es sind Wesenheiten, die im Falle des Grundtones Stabilität vermitteln, im Falle des Leittons ein Verlangen ausdrücken, das erst nach Auflösung in den Grundton gestillt ist, und im Falle der Neapolitanischen Stufe Furcht und Bangigkeit suggerieren, die im *Wohltemperierten Klavier* mit dem stets neu Bevorstehenden identifiziert werden können.

Ich möchte für die Beziehung Grundton, Leitton und Neapolitanischer Sextakkord zwei Bilder anbieten. Das eine Bild: Die trinitarische Urformel

Vater, Sohn und Heiliger Geist – der Grundton im Sinne des Urgrunds oder der Unitas, der Leitton im Sinne der Schwelle oder der Tür zum Grundton und die Neapolitanische Stufe als das zu Erwartende, das Zukünftige, noch Unbekannte und daher Bangigkeit und Furcht Auslösende. In Weiterführung dessen das andere Bild: Gericht und Gnade im Sinne der Schwelle vor dem Eintritt in den Grundton als Moment des "Vor deinen Thron tret' ich hiermit" als großes Bild des Weltgerichts, das sich freilich in unendlicher Schönheit tänzerischer Bewegung vor unseren Augen und Ohren auftut.

Die Justitia oder Das zweischneidige Schwert Christi im Weltgericht:
GERICHT UND GNADE

F fis

cis Es gis B
d A

Wir kommen zum Schluß.

Zum systematischen Nachweis der Symmetrie sind noch nicht alle Bausteine zusammengefügt. Erwähnt werden sollten noch die bislang nicht diskutierten Paarbeziehungen. Sie eröffnen ein weiteres mal den schier unglaublichen Ideenreichtum Bachschen Komponierens.

Wir gehen dabei ein letztes mal von außen nach innen, also von C-Dur aus, um das bisher Gesagte zugleich abschließend zusammenzufassen. Ich beschränke mich dabei auf die anhand der bisherigen Ausführungen getroffenen Zuordnungen.

Präludium C-dur *Präludium C-Dur – Fuge E-Dur – Präludium g-Moll*
Fuge h-Moll – Fuge G-Dur – Präludium e-Moll
PATER-OMNIPOTENS-STRUKTUR

Fuge C-Dur Quartett-Beziehung *Fuge C-Dur* und *f-Moll*, *Präludium Fis-Dur* und *h-Moll*.
Die durch Überschlag-Technik der linken Hand gekennzeichneten virtuosens Dreiklangsbrechungen im Schluß der *Fuge C-Dur* kehren im Schluß der *Fuge f-Moll* wieder. Dazu bilden die Dreiklangsbrechungen in den Anfängen von *Präludium Fis-Dur* (ab Takt 4) und *Präludium h-Moll* (ab Takt 1) das symmetrische Pendant.

Präludium c-Moll *Fuge H-Dur*
TAKT 26

Fuge c-Moll *Präludium H-Dur*
TAKT 26

Präludium Cis-Dur *Fuge b-Moll*

Am ehesten beweiskräftig für die Existenz eines symmetrischen Gegenüber erscheint die exemplarische Ausarbeitung einer Polarität. Gleichzeitig kann für das *Präludium Cis-Dur* ein Urbildcharakter für das ganze Werk, für *Fuge b-Moll* ein Kulminationspunkt an Fugentechnik in Anspruch genommen werden. Gilt für *Präludium Cis-Dur* das Moment These und Antithese, so in *Fuge b-Moll* das der Synthese als exemplarische Ausarbeitung der gegenseitigen Durchdringung in metrischer, harmonischer und fugentechnischer Hinsicht: Zu nennen sind die Gleichzeitigkeit von Zweier- und Dreiermetrum, von Diatonik und Chromatik, das Auftreten des soggetto im Genus maior und Genus minor sowie als rectus und inversus sowie der harmonischen Konstruktion, die auf dem ständigen Pendeln zwischen b-Moll-Dreiklang und vermindertem Septakkord beruht.

Fuge Cis-Dur *Präludium b-Moll*
gemeinsame Skalengänge
Quartett-Beziehung *Fuge Cis-Dur* und *fis-Moll*
(Patrem-omnipotentem-Gestalt im soggetto)
gegenüber *Präludium F-Dur* und *b-Moll* (tetra-
chordale Skalengänge)

Präludium cis-Moll *Fuge B-Dur*
Präludium cis-Moll 26 + 23 + 13 = 62 Takte
Fuge B-Dur 31 + 62 = 93 Takte
TRIOLENSTÜCKE

Fuge cis-Moll *Präludium B-Dur*
12/16-Takt
TRIOLENSTÜCKE

Präludium D-Dur *Fuge a-Moll*
gemeinsame Motivik
Kulmination der Bewegung

*Fuge D-Dur**Präludium a-Moll*

Beide Stücke erscheinen exemplarisch in der Ausarbeitung der Diatonik beziehungsweise der Chromatik. Vermittelt sind beide Stücke durch die Confutatio der *Fuge D-Dur* in Takt 43.

Präludium d-Moll

Quartett-Beziehung *Präludium d-Moll* und *G-Dur*, *Fuge e-Moll* und *A-Dur*

Beide Präludien sind eng verwandt durch ihre virtuose Bewegung in 3/4; beide Fugen arbeiten in den Zwischenspielen mit punktierter Komplementär-Rhythmik.

Fuge d-Moll

Quartettbeziehung *Fuge d-Moll* und *gis-Moll*, *Präludium Es-Dur* und *A-Dur* als Umlagerung der Mitten der beiden Hälften.

Beide Fugen arbeiten in ihren soggetti mit dem Gegenüber von Diatonik und Chromatik; beide Präludien sind motivisch auf das engste verwandt, wesentlich ist die Gegenüberstellung von 3 \flat und 3 \sharp im Tritonusabstand als singuläre Situation sowie die Situation des „Wolfes“ zwischen Es und gis.
TRIOLENSTÜCKE

MITTE DER ERSTEN HÄLFTE

*Präludium Es-Dur**Fuge gis-Moll*

Identische Bewegungsart

Fuge gis-Moll Takt 82/83 als Symbolum der Communio
Quartettbeziehung *Fuge d-Moll* und *gis-Moll*, *Präludium Es-Dur* und *A-Dur* (siehe *Fuge d-Moll*).

*Fuge Es-Dur**Präludium gis-Moll*

Hier liegt eine besonders originelle Art der Gegenüberstellung vor:

Ersetzt man alle Schwerpunkttöne des soggetto der *Fuge Es-Dur* durch Pausen, so resultiert ein Rhythmus, der exakt der Bewegung der Oberstimmen ab Takt 3 des *Präludium gis-Moll* entspricht. Es handelt sich hier um ein rhetorisch intendiertes Gegenüber von Majestas- und Suspiratio-Figur.

*Präludium dis-Moll**Fuge As-Dur*

Oktettbeziehung der *Präludien dis-Moll*, *E-Dur*, *As-Dur*, *H-Dur* und der *Fugen c-Moll*, *dis-Moll*, *g-Moll*, *As-Dur*.

Die Narratio der Präludien bildet ein Gegenüber zur Peroratio der Fugen als STRUKTUR ALPHA-OMEGA.

*Fuge dis-Moll**Präludium As-Dur*

STRUKTUR ALPHA-OMEGA

Peroratio der Fuge dis: Genaue Gleichzeitigkeit von rectus und inversus gemäß dem Spiegelungsprinzip des Zyklus (singuläre Situation); vorausging eine Alpha-Omega-Struktur und die Umwandlung des Confutatio-Taktes 43 der *Fuge D-Dur* in eine Confirmatio. Es folgt eine Umwandlung von Tongestalten gemäß dem Symmetrieprinzip des Zyklus.

*Präludium E-Dur**Fuge g-Moll*

Spiegelung und Permutation der Töne h-cis-gis-a in d-b-es-c

STRUKTUR ALPHA-OMEGA

*Fuge E-Dur**Präludium g-Moll*

4/2 - 4/4, Largo

Präludium C-Dur – *Fuge E-Dur* – *Präludium g-Moll*

Fuge h-Moll – *Fuge G-Dur* – *Präludium e-Moll*

PATER-OMNIPOTENS-STRUKTUR

Der cantus firmus der Fuge E-dur teilt neben dem Zitat der *Fuge E-Dur* aus Johann Caspar Ferdinand Fischers „Ariadne musica“ von 1710, dem direkten Vorläufer des *Wohltemperierten Klaviers* die Schlusszeile des Gloria-Liedes „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ mit dem Text: „ALL FEHD' HAT NUN EIN ENDE“.

ÜBERGANG ZU ABSCHNITT ZWEI UND DREI

*Präludium e-Moll**Fuge G-Dur*

3/8-Takt

Präludium C-Dur – *Fuge E-Dur* – *Präludium g-Moll*

Fuge h-Moll – *Fuge G-Dur* – *Präludium e-Moll*

PATER-OMNIPOTENS-STRUKTUR

*Fuge e-Moll**Präludium G-Dur*

Gleiche Geschwindigkeit der schnellsten Notenwerte.

Quartett-Beziehung *Präludium d-Moll* und *G-Dur*, *Fuge e-Moll* und *A-Dur*.

Beide Fugen arbeiten in den Zwischenspielen mit punktierter Komplementär-Rhythmik; beide Präludien sind eng verwandt durch ihre virtuose Bewegung in 3/4.

*Präludium F-Dur**Fuge fis-Moll*

Es können zwei Quartett-Beziehungen reklamiert werden:

Quartett-Beziehung *Präludium F-Dur* und *b-Moll* (tetrachordale Skalengänge) gegenüber *Fuge C-Dur* und *fis-Moll* (Patrem-omnipotentem-Gestalt im soggetto). Soggetto II und III der *Fuge fis-Moll* resultieren aus den Tetrachordgängen des *Präludium F-Dur*.

Quartett-Beziehung *Präludium F-Dur* und *Fuge H-Dur* (soggetto *Fuge H-Dur* mit Patrem-omnipotentem-Gestalt) gegenüber *Präludium c-Moll* und *Fuge fis-Moll* (*Präludium c-Moll* Takt 26 als Vorgriff auf alle weiteren Patrem-omnipotentem-Gestalten, so auch in *Fuge fis-Moll*; gemeinsam ist auch die Sechzehntelfiguration)

*Fuge F-Dur**Präludium fis-Moll*

Thematische Verwandtschaft der 2. Hälfte des soggetto und des Beginns von *Präludium fis-Moll*.

TRIOLENSTÜCKE

*Präludium f-Moll**Fuge Fis-Dur*

Gemeinsame Seufzer-Motivik

Quartett-Beziehung *Präludium f-Moll* und *gis-Moll* (Seufzer-Motivik) gegenüber *Fuge Es-Dur* und *Fis-Dur* (Alla breve).

*Fuge f-Moll**Präludium Fis-Dur*

Quartett-Beziehung *Fuge C-Dur* und *f-Moll*, *Präludium Fis-Dur* und *h-Moll*

Die durch Überschlag-Technik der linken Hand gekennzeichneten virtuoseren Dreiklangsbrechungen

im Schluß der *Fuge C-dur* kehren im Schluß der *Fuge f-Moll* wieder. Dazu bilden die Dreiklangsbrechungen in den Anfängen von *Präludium Fis-Dur* (ab Takt 4) und *Präludium h-Moll* (ab Takt 1) das symmetrische Pendant.

Im *Wohltemperierten Klavier* begegnen wir Grundstrukturen und ihren exemplarischen, ungemein subtilen, in allem auf das Genaueste abgewogene Ausarbeitungen. Zu sprechen ist von der maximalen Systematik Bach'schen Denkens, das das Urbild hinter den unendlich vielfältigen Erscheinungsweisen der sichtbaren Welt benennt und ihm zugleich mit der Scheu und Demut vor dem Unnennbaren begegnet; zu sprechen ist von dem endlos scheinenden Variantenreichtum musikalischer Erscheinungen und deren Zuspitzungen auf paradigmatische Qualitäten hin; zu sprechen ist von den Prozessen des Erkennens, die eine Übung in allerhöchstem Sinne bedeuten möchten; zu sprechen ist von den Methoden des auf eine Fährte Setzens und des den Betrachter mit – scheinbaren und wirklichen – Widersprüchen Konfrontierens; zu sprechen ist vom Umgang mit dem Widerspruch und dem dadurch nur möglichen Erreichen nächster und höherer Ebenen; zu sprechen ist schließlich von den Visionen und Utopien der Musik Bachs. Eine dieser Utopien ist die geistige Vorwegnahme dessen, was Schönberg viel später als „Ein Komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ bezeichnete – Utopie deshalb, weil ein solches Zusammenklingen, wie es c-Moll und H-Dur, E-Dur und g-Moll oder F-Dur und fis-Moll ergäbe, noch im Unmöglichen lag. Aber: Es wurde bereits gedacht. Möglicherweise wurde es von Bach gedacht als der Klang des „ET EXSPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM ET VITAM VENTURI SAECULI“.

Eine adäquate Form des Umgangs mit dem 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* scheint mir daher, dies Werk in aller Stille für sich zu meditieren, aber auch, die in ihm niedergelegten Ideen, Konstruktionen, Pointierungen, Visionen im Gespräch mit anderen zu teilen. So erscheint das *Wohltemperierte Klavier* Bachs mir als eine Utopie vom Menschen als einer künstlerischen Existenz und zugleich erscheint es mir als ein radikaler Neuentwurf von Gottesdienst und menschlicher Lebensform: MUSIK ALS EXISTENZFORM. In ihr zeitigt sich die Erfahrung von der Verwandlung der Töne in Orte, der Orte in Schauplätze, der Schauplätze in Gesichte.