

Versuch über den ›rhetorischen Formbegriff‹

Zu Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 846

Sebastian Urmoneit

Ausgangspunkt dieses Artikels ist die Frage, wie sich der in der Forschung etablierte ›rhetorische Formbegriff‹ nicht allein schematisch auf ein Werk der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs anwenden lässt, sondern auch den inhaltlichen Gegenstand einer solchen ›Klangrede‹ erhellen könnte. In Bachs kurzem Vorwort zum ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* findet sich der Hinweis auf eine didaktische Absicht des Komponisten. Davon ausgehend sollen in dieser Untersuchung Präludium und Fuge in C-Dur als komponierter Lehrvortrag aufgefasst und kommentiert werden. Die Zerlegung und anschließende Zusammensetzung des Objekts, die in Anwendung der ›strukturalistischen Tätigkeit‹ Roland Barthes' vorgenommen wird, bringt dabei allerdings etwas zum Vorschein, was unverständlich bleibt, wenn man die Fuge allein als musiktheoretisches Lehrstück zur Einführung in die Fugenkomposition und in die Dur-Moll-Tonalität auffasst: Warum komponiert Bach absichtsvoll Fehler in die Fuge ein, die er nicht korrigiert; und warum stellt er im Schlussteil der Fuge den Anfang nur sehr entfernt wieder her? Da beides dem Gelingen eines Lehrvortrags entgegensteht, wird im letzten Teil der Abhandlung der Inhalt des didaktischen Anspruchs ausgeweitet: Zu Bachs Zeiten hatte die Pädagogik den Menschen auf Gott hin auszurichten, auf dessen Gesetze, die auch die Gesetze der Sachwelt sind. Davon ausgehend wird der Versuch unternommen, Bachs Fuge als Arbeit des Komponisten zu verstehen, in der sich der Komponist als Werkzeug Gottes auffasst und sein Tun in den Dienst der Wiederherstellung der Gottesebenbildlichkeit stellt. Geleitet ist der Kommentar vom Ideal Barthes', den Tönen Bedeutungen nicht nur zuzuweisen, sondern den Gedankengang so zu entwickeln, dass er herausstellt, wodurch Bedeutung möglich wird.

The starting point of this investigation is the question of how the established concept of “rhetorical form” can be applied not only schematically to a work of Johann Sebastian Bach’s instrumental music as “Music as Speech”, but also illuminate its content. Bach’s short preface to the first volume of the *Well-Tempered Clavier* indicates the composer’s didactic intention, enabling us to understand and comment upon the Prelude and Fugue in C major as a composed didactic lecture. What we observe in deconstructing and subsequently reconstructing the object of investigation using Roland Barthes’ “structuralist approach” must remain incomprehensible if we understand the fugue solely as a music-theoretical lesson introducing fugal composition and major-minor tonality. Why does Bach include errors in the fugue that he doesn’t correct; and why does he only very vaguely restore the beginning in the final section? Since both procedures hinder the success of a teaching presentation, the final part of the treatise expands the scope of the didactic claim: In Bach’s time, pedagogy was meant to orient people towards God, towards his laws, which are also the laws of the material world. Based on this premise, the treatise attempts to understand Bach’s fugue as the work of the composer, in which he sees himself as an instrument of God and places his doing in the service of restoring the image of God. The commentary is guided by Barthes’ ideal of not only assigning meanings to sounds, but also developing the line of thought in such a way as to reveal what makes meaning possible.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: didactics; Didaktik; Fuge; fugue; hermeneutics; Hermeneutik; Johann Sebastian Bach; Klangrede; music as speech; music theory and theology; musical rhetoric; musikalische Rhetorik; Musiktheorie und Theologie; structural analysis; Strukturanalyse

VORBEMERKUNGEN ZUM ›RHETORISCHEN FORMBEGRIFF‹

In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde ein Forschungszweig etabliert, dessen Vertreter sich darauf verständigt haben, Bachs Werke der Instrumentalmusik in Anschluss an Johann Mattheson auch dann als ›Klangreden‹ zu bezeichnen, wenn ihnen kein Text zugrunde liegt.¹ In jüngster Zeit hat sich Manfred Peters dieses Themas angenommen. Den Titel seines Buches *Was ist Klangrede?* hat er zwar mit einem Fragezeichen versehen, im Grunde aber keine Fragen gestellt. Um zu belegen, dass »die Dispositio der römischen Oratorie der Schlüssel zur Form und damit zur innermusikalischen Logik der Fuge bei J. S. Bach ist«,² hat er den Aufbau ausgewählter Bachscher Inventionen und Fugen³ in Analogie zu dem der sechsteiligen Rede gesetzt, die in der Antike entwickelt wurde und noch heute in Gebrauch ist. Neben Quellen wie Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* hat er Christoph Weiborn und den mit Bach befreundeten Rhetorikdozenten Johann Abraham Birnbaum als Gewährsleute angeführt: »Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er [Bach] so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigendem Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.«⁴

Es leuchtet unmittelbar ein, dass sich ein als ›Klangrede‹ aufgefasstes Stück der Instrumentalmusik kaum mit den drei antiken *genera* (Gerichts-, Beratungs- oder Lob- bzw. Festtags-Rede) in eine Beziehung setzen lässt, weil sich nur schwer aufzeigen ließe, wie in der begriffslosen Tonsprache richtige und falsche Argumente miteinander zu vermitteln wären, um die Glaubwürdigkeit eines Falles zu untermauern, gegnerische Argumente zu entkräften oder umgekehrt jemanden von der eigenen Position zu überzeugen. Wie ließen sich kompositorische Entscheidungen fällen, rühmende Worte für etwas finden oder gar ein Bericht, dann ein Antrag, eine Widerlegung und schließlich die Bekräftigung in der Tonsprache formulieren, die dann entweder im positiven (*confirmatio*) oder im negativen (*refutatio*) Sinne zur Untermauerung der eigenen Positionen oder zur Widerlegung der gegnerischen Standpunkte einzusetzen wären?

Die Forschung wird vergeblich nach einem Dokument suchen, mit dem sich belegen ließe, dass Bach einem seiner Werke der Instrumentalmusik die sechsteilige Rede im Sinne des rhetorischen Formbegriffs zugrunde gelegt hat. Wenn er aber auf dem Titelblatt des Autographs des ersten Teils seines 1722 unter dem Titel »Das Wohltemperirte Clavier« veröffentlichten »Kunstbuches«⁵ setzen ließ, dass dieses sowohl zum »Nutzen und Gebrauch der

1 Nach Mattheson (1739, 208) ist die »musicalische Disposition [...] von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden.«

2 Peters 2003, 29.

3 Die ihnen vorausgehenden Präludien im *Wohltemperierten Klavier* ließ er – Bachs Absicht, darin jeweils ein Werkpaar zu komponieren, grundsätzlich missverstehend – unberücksichtigt.

4 Birnbaum 1969.

5 »Unter einem ›Kunstbuch‹ versteht man eine Lehrschrift, in der der Verfasser die Quintessenz seines kompositorischen Könnens niederlegt, und zwar nicht mit Worten und eingestreuten Notenbeispielen [...], sondern an Hand von Tonstücken verschiedenen Umfangs, die bei zunehmender Schwierigkeit aus dem Bereich des schulmäßigen Erlernbaren zu Werken fortschreitet, die der praktischen Kunstausübung dienen« (Schenk 1953, 55).

Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt«⁶ worden ist, dann hat er einen didaktischen Anspruch offengelegt, was es mir nahelegt, das Eröffnungspaar des *Wohltemperierten Klaviers* in eine Verbindung mit dem »logos didaskalios«⁷ zur Unterweisung zu bringen: »Alle didaktische Kunst bedient sich, wie Aristoteles an vielen Stellen seiner Schriften [...] zeigt, solcher Anknüpfung an das, was dem Lehrling schon geläufig und vertraut ist, um von da aus das Neue und noch Unvertraute einzuführen.«⁸ Die lehrende Vermittlung erfolgt bei Aristoteles im Lehrgespräch, aber nicht wie noch bei Platon in einem nur fingierten Lehrdialog. Seit der Aufklärung hat der »explikative[] Monolog das Geschäft des Lehrdialogs ersatzweise zu betreiben.«⁹ Eine solche »Veranstaltung des Meisters« ist als »magistrales Gespräch [...] gänzlich bestimmt vom Gesetz der Sache«,¹⁰ der es gewidmet ist, darum in ihm auch nicht um sie zu werben ist. Dass auch der komponierende Lehrer seinen Monolog in Abschnitte gliedert, um seine Gedankenführung so zwingend wie verbindlich zur Form zu bringen, leuchtet ein. Ob und wenn ja, wie er dabei auf die Formteile der Rede zurückgegangen ist, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Dazu werden Präludium und Fuge C-Dur (BWV 846) je für sich in freier Anwendung der ›strukturalistischen Tätigkeit‹ (Roland Barthes) zuerst zerlegt und dann wieder zusammengesetzt.¹¹

Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein ›Objekt‹ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ›Funktionen‹ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen [hier besser: vorliegenden] Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. [...] Man sieht also, warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muß: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ›Abdruck‹ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will. [...] Das derart errichtete Simulacrum gibt die Welt nicht so wieder, wie es sie aufgegriffen hat, und darin gründet die Bedeutung des Strukturalismus. Zunächst offenbart er eine neue Kategorie des Objekts, die weder das Reale noch das Rationelle ist, sondern das *Funktionelle* [...]. Außerdem und vor allem beleuchtet er den spezifisch menschlichen Prozeß, durch den die Menschen den Dingen Bedeutung geben. [Seit jeher] hat die Welt unermüdlich nach der Bedeutung dessen gesucht, was ihr gegeben ist und was sie erzeugt; neu ist ein Gedanke (oder eine ›Poetik‹), der weniger versucht den Objekten, die er entdeckt, Bedeutungen zuzuweisen, als vielmehr zu erkennen, wodurch die Bedeutung möglich ist, zu welchem Preis und auf welchem Weg.¹²

6 So hat Bach den ersten Teil der 48 Präludien und Fugen überschrieben, den er 1722 unter dem Titel »Das Wohltemperirte Clavier« veröffentlichte.

7 Volkhard Wels führt aus, dass Philipp Melanchthon in seiner *Elementa rhetorices* die »drei antiken genera der Lobrede, der Gerichtsrede und der Beratungsrede« um ein viertes *genus* erweitert hat, »das er *genus didaskalikon* nennt. Dieses *genus* umfasst genau die Art von sprachlicher Äußerung, die allein der Information dient. Die rhetorische Gestaltung dieser sachlich nüchternen Form der Argumentation besteht gerade darin, auf jede weitere sprachliche Ausgestaltung zu verzichten« (Wels 2014, 13).

8 Buck 1984, 195.

9 Ebd., 200.

10 Ebd., 195.

11 »Die strukturalistische Tätigkeit umfaßt zwei typische Operationen: Zerlegung und Arrangement« (Barthes 1966, 193).

12 Ebd., 191 f. und 194 f.

Wenn auf diese Verfahrensweise hier zurückgegangen wird, dann darum, weil der Komposition Bachs Bedeutungen nicht assoziativ zugewiesen, sondern durch Zerlegung des Stücks hervorgebracht werden sollen.

DAS WERKPAAR PRÄLUDIUM UND FUGE C-DUR BWV 846

In der hier vorgelegten Untersuchung werden die beiden Stücke des C-Dur-Werkpaares aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* je für sich behandelt. Bach hat den Zyklus des *Wohltemperierten Klaviers* im Ganzen durchweg dualistisch strukturiert. So lässt er bei seiner Durchmessung des chromatischen Tonraums nicht nur jeweils jeder Durtonart ihre gleichnamige Molltonart folgen, sondern stellt – möglicherweise angeregt durch Johann Caspar Ferdinand Fischers Vorläuferwerk *Ariadne musica* – jede Tonart für sich in einem Diptychon vor, das aus einem improvisiert anmutenden Präludium, das dem *stylus phantasticus* verpflichtet ist, und einer streng im *stylus moteticus* komponierten Fuge besteht.¹³ Im *Wohltemperierten Klavier* wurde dieses Gegensatzpaar zum übergeordneten Gestaltungsprinzip. Jedes dieser Formpaare ist aus zwei einander gleichberechtigten Teilen zusammengesetzt, die erst als Beziehung im Kontrast ein Ganzes ergeben.

Zum Sachgehalt des Präludiums

Das C-Dur-Präludium ist im *stylus simplex* komponiert. »Die schlichte Stilart *genus subtile* (oder *humile*) entspricht dem belehrenden Zweck. Sie erfordert Schärfe und Treffsicherheit des Ausdrucks [...]. Poetische Redefiguren, sprachlich gehobener, besonders reizvoller Ausdruck (etwa ungebräuchliche, ältere Redewendungen), sind im *genus subtile* Verstöße gegen das *aptum* [das Angemessene]: Redeschmuck, Abwechslung in Satzbau und Ausdruck, Vielfalt in den Wendungen sollen zwar den Redestil angenehm gestalten, dürfen jedoch nicht hervortreten.«¹⁴ Im Charakter gleicht das Präludium dem »der Philosophen Rede«, die »sanft und für die stille Studierstube bestimmt«¹⁵ ist.

Zum Formaufbau des Präludiums

Wenn das Präludium auch wie improvisiert anmutet, so ist es doch gegliedert. Durch die Rückführung und die Kadenz in die Grundtonart im Zentrum (T. 15–19) ist das Präludium in zwei Segmente aufgeteilt. Das Stück könnte hier schließen, doch lässt Bach ab Takt 20 eine ›Fantasie mit Coda‹ folgen, in der eine *finis* regelrecht vermieden wird, weil bis zum letzten Takt keine schlussfähige Harmonie mehr erklingt.

13 Während die »aus Präludium und Fuge bestehende instrumentale Zweisätzigkeit« nach Peter Benary »um 1730 nahezu vorbildlos« war (Benary 2005, 13), hat Bach nach Christoph Hohlfeld schon »in frühen Orgelwerken – etwa seit 1703 – [...] die Tradition der paarig zugeordneten Formspezies ›Praeludium und Fuge‹ aufgenommen« (Hohlfeld 2000, 13).

14 Ueding/Steinbrink 2011, 232.

15 Cicero 1870, 23.

Der »Eingang«¹⁶

In den ersten vier Takten des C-Dur-Präludiums stellt Bach dem ganzen Zyklus einen ersten und wahren Satz voran. Wie in einer didaktischen Rede üblich, in der ein dem Redner grundsätzlich wohlwollendes Publikum als gegeben anzunehmen ist, das nicht zu etwas überredet zu werden braucht, weil es am Thema ohnehin interessiert ist, legt Bach zu Beginn die Lehrmeinung fest, deren Fachwissen er beim Hörer voraussetzen darf: Er gibt in gebotener Kürze und wie als eine kompositorische »Prämisse«¹⁷ formuliert in vier Takten jene konstitutiven Prinzipien der im Generalbass-Zeitalter etablierten Dur-Molltonalen Harmonik preis, deren Einheit durch das Zusammenwirken zweier grundlegender Prinzipien (Fundamentalschritt der fallenden Quinte und Vorbereitung und Auflösung der charakteristischen Dissonanzen) geregelt und hergestellt worden ist. Dies bildet im gesamten *Wohltemperierten Klavier* das, was Quintilian »das Gebräuchliche in der Sprache[,] die Übereinstimmung der Gebildeten« nannte.¹⁸

Die Grundtonart C-Dur wird in einer Harmoniefolge vorgestellt, in der die sieben Töne der heptatonischen Skala entsprechend ihrer Rangordnung zum Grundton stehen, um so das diatonische System als verbindlich für die Tonsprache des gesamten *Wohltemperierten Klaviers* einzuführen: Die heptatonische Skala besteht aus genau den Tönen, aus denen auch die Akkorde der drei Hauptstufen einer Tonart zusammengesetzt sind. Diese Identität von Horizontale (Linie) und Vertikale (Harmonik) gibt der heptatonischen Diatonik ihre Geschlossenheit, und diese zu demonstrieren ist der Inhalt der »exordialen »Minimalkadenz«¹⁹ des Präludiums. Um in diesen Takten Harmonik und Kontrapunkt als ein Korrelationsverhältnis vorzustellen, arbeitet Bach in diese ausschließlich Akkorddissonanzen ein,²⁰ die durch einen konsonierenden Ton in jeweils derselben Stimme vorbereitet und in derselben auch so aufgelöst werden,²¹ dass dabei das Fundament wechselt, wohingegen es bei der von Stimmführungsdissonanzen (Durchgangs- oder Vorhaltsdissonanzen) liegenbleibt. In Takt 1 bis 4 fallen die Fundamente um drei Quinten, C-F/D-G-C, wobei Bach in Takt 2 die Subdominante in die IV. und die II. Stufe aufspaltet, was sich in der Dissonanzbehandlung zeigen lässt.

16 Bei Christoph Weißenborn heißt es: »Exordium, der Eingang« (1731, 239).

17 Prämisse meint hier nicht den ersten Satz eines logischen Schlusses, sondern das einer Abhandlung Vorausgeschickte oder die einem Vorhaben zugrunde gelegte Voraussetzung.

18 Quintilianus 1972, 105.

19 Fladt 2003/05, 191.

20 Mir ist bewusst, dass ich den Kommentar dieser Akkordfolge mit den Begriffen aus Rameaus *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* vorgenommen habe, obwohl er zur Zeit der Entstehung des *Wohltemperierten Klaviers* noch gar nicht vorlag. Der Sekundakkord in Takt 2 ließe sich als Vorhalt hören und auch so erklären. Im Hinblick auf eine didaktische Absicht des Präludiums erscheint es mir aber sinnvoll, zu zeigen, dass Bach die zwischen Akkord- und Stimmführungsdissonanz bestehende Mehrdeutigkeit erst im *medium* thematisiert. Die fortan verwendeten, der Rhetorik entlehnten Bezeichnungen »initium, medium, fines« sind Poos 2022b, 340 entnommen.

21 Der im ersten Takt konsonante Basston c^1 wird im zweiten Takt vom Ton d^1 zur auflösungsbedürftigen Dissonanz erklärt und darum im dritten Takt in derselben Stimme auch in den nun konsonanten Ton h geführt. Während die Dissonanz im Bass regulär im Takt steht, ist die in der Oberstimme insofern irregulär eingeführt, als Bach sie um einen Takt verschoben hat. In der Oberstimme von Takt 2 bereitet der Ton f^2 als *quarta consonans* zum Basston c^1 die Septimendissonanz des Dominantseptimenakkords mit Fundament G in Takt 3 vor. Der so vom Ton g^1 zur Dissonanz erklärte Ton f^2 wird im vierten Takt in den Ton e^2 aufgelöst. Das Verhältnis von *agens* und *patiens* ist stets eindeutig festgelegt.

Auch in dem von Takt 5 bis 11 reichenden zweiten Formabschnitt verzichtet Bach auf gesuchte oder ungewöhnliche Ausdrücke, sondern stellt in ihnen jene Elemente des verbindlich gewordenen Sprachgebrauchs der Dur-Moll-tonalen Harmonik vor, die im ersten Abschnitt gefehlt haben: Zunächst erweitert er das Vokabular um die erste Nebenstufe (T. 5). Dann führt er mit *fis* (T. 6) den ersten in C-Dur leiterfremden Ton ein, um die förmliche Ausweichung in die Tonart der Oberquinte auf den Weg zu bringen, die in Takt 11 erreicht ist.²² Um die beiden ersten Abschnitte des Präludiums miteinander zu verschränken, hat Bach nicht allein den Beginn des zweiten Abschnitts über jene drei Töne c^1-c^1-h komponiert, die schon den Bass der ersten drei Takte gebildet haben,²³ sondern in Takt 5 f. die Sekundsyncopatio aus Takt 1 f. aufgegriffen, um das nach der Kadenz zweite grundlegende Element der Dur-Moll-tonalen Harmonik in das Präludium einzuführen: die Quintfallsequenz (T. 5–8).²⁴ Wollte man den ›rhetorischen Formbegriff‹ schematisch anwenden, wäre hier von einer *narratio* zu sprechen: d. i. eine möglichst knapp und präzise formulierte, dem Fall angemessene Darlegung des Sachverhalts. Doch von einem erzählten Bericht kann hier schwerlich gesprochen werden, weil auch kein Fall vorliegt, der zu erläutern wäre.

Das *medium*

Mit der in die Tonart der Oberquinte ausweichenden II^7-V^7-I -Kadenz (T. 9–11) setzt Bach innerhalb der Großform eine Zäsur.²⁵ Aus der Perspektive des ›rhetorischen Formbegriffs‹ kommentiert, schürt er in den folgenden Takten einen Konflikt, der sich als der Abhandlung eigentliches Problem herauskristalisieren lässt: Die beiden das Repertoire der Stufenharmonien von C-Dur überschreitenden ganzverminderten Septimenakkorde (T. 12 und T. 14)²⁶ entstehen dadurch, dass Bach als Mittelstimme die fallende chromatische Tonleiter ($h-b-a-as-g$) in die Akkordfolge des Abschnitts einsetzt. Hätte er die Tonleiter diatonisch abwärtsgeführt, wären Sekundakkorde erklungen, deren Dissonanzen wie gehabt vorbereitet und regelrecht aufgelöst worden wären, nun aber nur noch, die Technik der Dissonanzbehandlung erweiternd, schrittweise eingeführt werden konnten. Mit der Einführung der durch Chromatik entstandenen ganzverminderten Septimenakkorde setzt sich Bach über die bisher fast unangetastet gelassene Geschlossenheit der Tonart hinweg und lockert gleichzeitig die Technik der Dissonanzvorbereitung. So bereitet er einen Konflikt vor, der im Zentrum des Stücks den Zusammenhang von Harmonik und Kontrapunkt fast zerbersten lässt.

22 Um die neue Tonika G-Dur als vorläufiges Ziel zu befestigen, lässt Bach mit zwei Bassklauseln (T. 9–11), einem Quintfall und einem Quartanstieg, die drei Fundamenttöne (A-D-G) deutlich hervortreten.

23 Sich über diese Zäsur hinwegsetzend, weisen die Spitzentöne $e^2-a^2-d^2-g^2$ der Takte 4–7 auf die Quartan des Fugenthemas voraus.

24 Die zweigliedrige Akkordfolge aus Takt 5 f. (a-Moll-Sextakkord und Sekundakkord des D^7) bildet das Modell, das in Takt 7 f. ganztonweise abwärts (G-Dur-Sextakkord und Sekundakkord eines Septimenakkordes mit Fundament C) sequenziert wird.

25 Diese beiden Abschnitte sind miteinander verknüpft, indem Bach die Takte 12 bis 15 über genau jene Fundamenttöne komponiert hat, die schon in Takt 5 bis 8 die Grundlage einer fallenden Quintfallsequenz gebildet haben.

26 Leitereigen ist der ganzverminderte Septakkord nur als VII. Stufe bzw. als verkürzter kleiner Dominantseptnonenakkord in harmonisch Moll, weshalb der Akkord in der Quintfallsequenz nicht auftritt, weil diese auf der natürlichen Molltonleiter basiert.

Ab Takt 20 des Präludiums führt Bach den Konflikt, der sich aus der Einführung von Chromatik und der daraus resultierenden Dissonanzbehandlung ergibt, auf seinen Höhepunkt. Bis zu Takt 20 hält er die linke Hand durchweg im *stylus gravis*; doch im Moment, da er nicht mehr über einen diatonisch fallenden Bass (wie ab T. 12) komponiert, sondern diesen durch die chromatisierte und zudem in sich permutierte Viertonfolge *F-Fis-As-C* ersetzt, gerät der Tonsatz durch die gleichzeitig vorgenommenen Verwicklungen in der Dissonanzbehandlung derart in Unordnung, dass von einer *obscuritas*,²⁷ von einer gewollten Undurchsichtigkeit, zu sprechen erlaubt ist, die schrittweise von Takt 20 bis 24 so gesteigert wird, dass die zu Beginn demonstrierte Einheit von Kontrapunkt und Harmonik zerstört wird.

In der Dissonanzbehandlung offenbart sich der didaktische Anspruch der ›Klangrede‹. Führt Bach zu Beginn die Technik von Vorbereitung und Auflösung exemplarisch vor, beginnt er in Takt 11 f. bzw. 13 f. die Präparation durch die schrittweise Einführung von Dissonanzen zu lockern, bis er sie in Takt 20 gänzlich unterlässt, so dass im Septimenakkord der Zwischendominante zur Subdominante erstmals eine Akkorddissonanz unvorbereitet in den Zusammenhang tritt. Mit der Auflösung geht er vorsichtiger um. Den Ton *b* (T. 20) löst er im nächsten Akkord regelkonform nach *a* auf und bereitet gleichzeitig im Septimenakkord der IV. Stufe von C-Dur (T. 21) die Dissonanz *e*¹ zum Basston *F* auch vor. In Erweiterung der bisherigen Vorgehensweise löst er letztere aber nicht direkt, sondern retardierend auf, indem er die große Septime *F-e*¹ im chromatischen Gegenstimmenkontrapunkt der Außenstimmen in die Töne *Fis* und *es*¹ eines ganzverminderten Septimenakkords (T. 22) weiterführt.²⁸ Hier und im folgenden Takt reizt er die Dissonanzauflösung bis an die Grenze des Erlaubten aus, indem er sie in Mehrdeutigkeit verunklart: Zwar löst er die Septime *es*¹ über dem Basston *Fis* in Takt 23 auch nach *d*¹ auf, doch erklingt dieser Ton nicht mehr als Konsonanz, weil der Bezugston im Bass bereits zum *As* weitergeführt wurde, über dem wiederum ein ganzverminderter Septimenakkord erklingt.²⁹

Dieser Zusammenklang lässt sich darum nicht mehr »auf einen zweistimmigen Gerüst-satz« zurückführen und als »zweistimmige Primärdissonanz mit ein oder zwei Zusatz-tönen«³⁰ auffassen, weil Bach in der Oberstimme erstmals unter äußerster Verengung der Figuration, Durchgangsdissonanzen einführt, während er bis dahin Akkordbrechungen³¹ figuriert: Der Tonleiterausschnitt in der rechten Hand *h-c*¹-*d*¹ (T. 23) verhindert, dass sich das Verhältnis von Haupt- und Nebennote in Bezug auf die große Sexte *As-f* in der linken Hand eindeutig festlegen lässt, sodass zwei Akkordtypen, der halb- und der ganzverminderte Septimenakkord, ineinander fallen (*h-d-f-as* und *d-f-as-c*), die allein durch einen

27 Das Wort bezeichnete in der Barockzeit eher »dämmerig-fahle und trübe Schattierungen als die ›absolute‹, schwarze Finsternis« (Fuhrmann 1966, 50).

28 Um im ersten Präludium alle 12 Töne zu entfalten, über die Bach dann im *Wohltemperierten Klavier* je ein Diptychon aus Präludium und Fuge komponieren wird, führt er schrittweise die fünf Töne ein, die über den Leiterbestand von C-Dur hinausreichen. Mit dem Ton *es* ist das chromatische Total vervollständigt worden.

29 Nach Tibor Nemeth (2023, 23) handelt es sich bei dieser Akkordfolge um eine »Katachresis«, einen »Missbrauch«, der nach Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* dann »entsteht, wenn eine Dissonanz nicht auf ordentliche, sondern ausserordentliche und harte Art resolvirt wird« (Walther 2001, 138).

30 Menke 2017, 88.

31 Diese Akkordbrechungen sind im »style luthé« gehalten (Dürr 1998, 99).

Halbton voneinander unterschieden sind.³² Dieser Zusammenfall bewirkt darüber hinaus noch, dass der harmonische Rhythmus erstmals im Stück aus dem Takt gerät. Wechselten bisher die Fundamente immer mit dem Taktstrich, ist diese Regelmäßigkeit für die Dauer von drei Takten außer Kraft gesetzt worden: Entweder ruht in Takt 22 f. das Fundament D (wenn man in T. 23 den Terzquartakkord des halbverminderten Septimenakkords *as-c-d-f* hört) oder für zwei Takte lang das Fundament G (wenn man in T. 23 einen ganzverminderten Septimenakkord *h-d-f-as* hört), so dass die gesamte Akkordverbindung als Variante des »Preparamento alla cadenza«³³ aufgefasst werden könnte. Im letzteren Fall läge die None zum verschwiegenen Fundament im Bass, die im nächsten Takt – eine Standardauflösung, die sich bei Heinichen und anderen findet – in den Grundton des rückleitenden G^7 geführt wird, dessen Dissonanzton *f* wieder ganz regelrecht vorbereitet ist. Bach verschränkt in der Verbindung dieser beiden Takte im Bass mittels einer elliptischen »Parrhesia« die *mi-fa*-Klausel (*fis-g*) mit dem schmerzlichen phrygischen *fa-mi*-Seufzer (*as-g*) und erreicht so über einen Umweg den Dominantseptimenakkord von C-Dur, der in Takt 24 wieder auf die Grundtonart zielt. Unter Hinweis darauf, dass in den Takten 21 bis 24 sowohl die bisher durchweg beibehaltene Eindeutigkeit in der Zuordnung von Dissonanz und Konsonanz, als auch die harmonische Folgerichtigkeit außer Kraft gesetzt worden ist, ließe sich dieser Abschnitt unter Berufung auf Weißenborn als *confutatio* bezeichnen.³⁴ Doch der folgende, über den Orgelpunkt *G* komponierte Rückführungsabschnitt (T. 24–32) wäre nur im Analogiezwang als *confirmatio* zu bezeichnen, schon weil Bach die Grundtonart C-Dur bereits in den Takten 15 bis 18 befestigt und dieser so stabilen Kadenz keine noch festere folgen lässt. Den mit dem Eintritt des G^7 (T. 24) einsetzenden Abschnitt kann man als *Preparamento alla cadenza* bezeichnen, in den Bach nicht allein ein improvisatorisches Element einbringt, sondern dem Lehrvortrag zur Dissonanzbehandlung noch eine letzte Pointe mitgibt: denn die Takte 27 bis 31 lassen sich als Parenthese der Rückführungsdominante auffassen. Bach schlägt in diesen Takten einen Bogen, der vom Dominantseptakkord von C-Dur ausgeht und wieder zu ihm hinführt. In den letzten vier, über dem Orgelpunkt *C* komponierten Takten³⁵ geht Bach auf den Beginn zurück und lässt die anfangs wie als Prämisse exponierten vier Harmonien nun wie als Quintessenz des komponierten Diskurses hervortreten. Im Auflösungsakkord (T. 32) des G^7 aus Takt 31 ist die Septime *b* nur durch eine analog zu Takt 11 f. vorgenommene schrittweise Einführung vorbereitet worden. Auf diese Weise ist der durch die Bassklausel in Erwartung gestellte Tonikadreiklang mit dem Akkord, der als Zwischendominante zur Subdominante die Schlusskadenz einleiten soll, verschränkt.

Zum Sachgehalt der Fuge

Bach komponierte den *Zyklus des Wohltemperierten Klaviers* mit dem für sein Schaffen charakteristischen enzyklopädischen Anspruch als Kunst- und Lehrbuch über die Fuge, die ihre Blütezeit um 1722 schon weit hinter sich gelassen hatte. Darüber hinaus stellte er

32 »Bach hat uns Hörer freilich darauf trainiert, die erste Sechzehntel der rechten Hand immer als Konsonanz zu hören« – so Johannes Menke in einer persönlichen Nachricht an mich vom 6. August 2025.

33 Menke 2017, 66–68.

34 »Confutatio: die Ablehnung derer darwider laufenden irrigen Meynungen« (Weißenborn 1731, 240).

35 Dieser feste »Grund« des Tones *C* ist im für das Clavichord gedachten *Wohltemperierten Klavier* der tiefste überhaupt zu spielende Ton.

in diesem Zyklus systematisch, verteilt auf alle 24 Tonarten, die seinerzeit sich gerade etablierende, noch ganz moderne Dur-Moll-Tonalität vor, durch die im Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert allmählich die Kirchentonarten verdrängt worden sind.

Zur Gliederung der Fuge

Die C-Dur-Fuge ist »eine der komplexesten und schwierigsten«³⁶ im Zyklus, auch weil ihr Aufbau sich nicht eindeutig gliedern lässt. Wenn in dieser Untersuchung die drei- gegenüber der zweiteiligen Gliederung bevorzugt wird, dann vor allem darum, weil in den beiden Rahmenabschnitten (T. 1–12 bzw. T. 24–27) jeweils unangefochten das vorzeichenlose C-Dur als Grundtonart vorherrscht. In diesen beiden Abschnitten hat Bach, auf unterschiedliche Weise die Vorgeschichte der Fuge in Erinnerung rufend, in der Art eines imitatorischen *Ricercars (ad fugam)*, jeweils einen makellosen Kontrapunkt komponiert und Harmonie und Kontrapunkt wie in einem Idealzustand im Gleichgewicht gehalten. Dagegen überwiegen im Mittelabschnitt (T. 12–23) Molltonarten und Bach genehmigt sich im Kontrapunkt etliche Lizenzen. Dass er die Fuge mit der in Takt 14 abgeschlossenen II⁷-V⁷-I-Kadenz in a-Moll auch zweigeteilt hat, darf und soll nicht ignoriert werden. Es wird später versucht, dies seiner Gewichtigkeit angemessen, innerhalb der übergeordneten Dreiteiligkeit einzustufen.

Das *initium* der Fuge

a) *Erster Abschnitt*

In dem durch die Kadenz in C-Dur abgeschlossenen ersten Teil des *initiums* (T. 1–7) stellt Bach das Fugenthema zwar in jeder Stimme einmal vor, vertauscht dabei aber – nach Präsentation von Dux und Comes im ersten Stimmenpaar (Alt und Sopran) – im zweiten Stimmenpaar (Tenor und Bass) die übliche Aufeinanderfolge zu der von Comes und Dux,³⁷ was zur Folge hat, dass der erste Abschnitt der vierstimmigen Fuge in der Grundtonart C-Dur beginnt und endet. Von diesem Chiasmus wird später die Rede sein.

Das Soggetto³⁸ der Fuge wird von dem aufsteigenden unteren Tetrachord der C-Dur-Tonleiter eröffnet. Ihm angeschlossen ist eine »Floskel«, um »zur Terz zurückzugehen«.³⁹

36 Hohlfeld 2000, 33.

37 Johann Gottfried Walther ließ neben der »üblichen Folge (Dux-Comes-Dux-Comes) auch die Möglichkeit« zu, »das Thema direkt nacheinander ›in einem Thone‹ zu bringen, was dann zu der damals in Mitteldeutschland durchaus gebräuchlichen Folge Dux-Comes-Comes-Dux führen kann« (Deppert 2008, 291).

38 Möglicherweise der Empfehlung Aristoteles' folgend, nach der der Redner sich am Redebeginn seinem Publikum persönlich vorzustellen hat, arbeitet Bach, allerdings nicht in einer Stimme, sondern auf Tenor und Sopran verteilt, die beiden Seufzerfiguren *b-a* und *c-h* ein. Dem Kenner gibt sich Bach aber weniger in den versteckten B-A-C-H-Motiven, sondern darin preis, dass er das Thema, dem Zahlenalphabet folgend, aus 14 Tönen bildet. Dies ergibt die Summe der Buchstaben von Bachs Namen (B2+A1+C3+H8=14). Es ist nicht ausgeschlossen, dass er darum dem Thema die 32stel-Figur hinzugibt. Die Tatsache, dass er die Fuge in Takt 14 teilt und durch die ›Tacterstickung‹ diesen Takt zugleich zum ersten Takt des zweiten Teils macht, lässt aus den numerischen 27 Takten 28 (2x14) werden.

39 Hohlfeld 2000, 14.

Der zweite Ton dieser durch eine Wechselnote verzierten Seufzerfigur⁴⁰ (f^1-e^1) bildet bereits den Anfangston des aus zwei Quarten bestehenden mittleren Themenmotivs, in dem das aufsteigende Tetrachord vom Beginn zum Intervall der Quarte verkürzt worden ist. Dem letzten Ton dieses Quartemotivs angeschlossen ist das fallende phrygische Tetrachord $a^1-g^1-f^1-e^1$, in dem das eröffnende Tetrachord intervallgetreu gespiegelt ist. Mit ihm wird das Thema beschlossen.

Zur *inventio* dieses Themas gehört, dass die Quinte im Themenkopf nicht explizit hervortritt, so dass es sich streng intervallgleich⁴¹ in der Oberquint bzw. Unterquart beantworten lässt, was Bach aller Verpflichtungen zu Kompromissen und Änderungen des Themas entbunden hat, die ihm eine modale bzw. tonale Beantwortung aufgebürdet hätte.

Da Bach den siebenten Ton der C-Dur-Tonleiter im Thema sogar ganz ausgespart hat, ist er zudem davon entlastet, schon bei der Beantwortung des Themas den nicht zum Leiterbestand der Grundtonart gehörenden Ton *fis* einführen zu müssen. Da der durale Modus, sowohl in Gestalt der ionischen Skala als auch in der Durtonleiter, aus zwei identischen Tetrachorden zusammengesetzt ist, wird bei der Oberquintbeantwortung dieses Themas im Comes nicht allein das untere Tetrachord des Dux auf die V. Stufe versetzt, sondern in den jeweils ersten vier Thementönen die ionische Skala bzw. die C-Dur-Tonleiter von c^1 bis c^2 als Quart-Quint-Oktavgerüst ($c^1-f^1-g^1-c^2$) aufgespannt. So repräsentiert das Fugenthema im Verein mit seiner Beantwortung die eherne historische Voraussetzung der Kirchentonarten, nach der Dux und Comes als benachbarte Stimmen gemeinsam die Tonart bzw. den Kirchenton in der Ausbreitung festlegen, wobei hier im Dux die authentische, im Comes komplementär dazu die plagale Modusvariante hervortritt.

Wohl in der Absicht, die Stimmen zu ›verfugen‹, hängt Bach dem abwärts geführten phrygischen Tetrachord des Themenendes ($a^1-g^1-f^1-e^1$) zwei diatonische Tetrachorde ($f^1-e^1-d^1-c^1$ und d^1-c^1-h-a) an (T. 2), die nun die Gegenstimme zu dem in der Altstimme einsetzenden Comes bilden. So sind das Themenende und der Beginn seiner Beantwortung nicht parataktisch abgegrenzt, sondern hypotaktisch so miteinander verzahnt, dass der Comes organisch aus dem Dux hervorgeht. Die thematisch geführte Hauptstimme ist, unabhängig davon, ob in ihr der Dux oder der Comes erklingt, allein dem diatonischen Tonbestand der duralen Skala von C-Ionisch bzw. der C-Dur-Tonleiter entnommen und repräsentiert die diatonische Ordnung. Allein in den thematisch ungebundenen Nebenstimmen treten chromatische Töne ein, mit denen (ab T. 3) die von *f* bis *h* reichende ›Quintenkette‹⁴² von C-Dur an ihren Eckpunkten um jeweils einen Ton, *b* bzw. *fis*, erweitert wird.⁴³

40 Diese Bezeichnung erscheint mir angemessener als die eines ›melodischen Wendepunkts‹ (Arnecke 2010, 169).

41 Der Begriff ›reale Beantwortung‹ gehört insofern zu den missverständlichen musiktheoretischen Begriffen, als der Gegenbegriff virtuell oder fiktiv wäre. Während die streng intervallgleiche Antwort Einheit bewahrt, bildet die sogenannte ›tonale‹ einen Kompromiss.

42 Siehe Handschin 1948, 260.

43 Beim vierten Themenauftritt (T. 4) akzentuiert Bach in der freien Tenorstimme durch die Einführung des Tones *b* die vorübergehende Ausweitung in die Tonart der IV. Stufe. Der Ton *fis* wird bereits im Kontrapunkt zum Comes (T. 3) eingeführt.

b) zweiter Abschnitt

In der zweiten ›Periode‹ des *initiums* seiner C-Dur-Fuge (T. 7–9) legt Bach das Gewicht auf die *elaboratio* und schöpft in diesen Takten kompositorisch aus, dass er in der *inventio* das Thema nicht allein im doppelten Kontrapunkt erfunden hat, sondern so, dass Engführungen möglich sind,⁴⁴ u. a. wenn diese zusammen mit dem dritten Ton des Themas beginnen.⁴⁵ Mit der die Grundtonart ausführlich bekräftigenden Kadenz (T. 9) wird das *initium* der Klangrede beschlossen.⁴⁶ Jeder Zäsurbildung entgegenwirkend arbeitet Bach – durchaus im Sinne einer ›Kunst des feinsten Überganges‹ – in diese Kadenzbildung einen überzähligen Themeneinsatz ein (Comes im Alt, T. 9f.) und versieht diesen ab seinem fünften Ton so mit Nebenstimmen, dass eine förmliche Ausweichung in die Tonart der Oberquinte vorbereitet und am Themenende mit der Kadenz nach G-Dur auch eingelöst wird (T. 10).

Die Hinführung zum *medium*

Eröffnet wird die dritte, den mittleren Abschnitt (*medium*) vorbereitende ›Periode‹ der C-Dur-Fuge mit der in die Tonart der Oberquinte versetzten und im doppelten Kontrapunkt zu Takt 7f. vertauschten Engführung des Themas (ab Mitte T. 10). Im Comes (T. 11 mit Auftakt) tritt mit dem Ton *fis* erstmals ein der Grundtonart C-Dur leiterfremder Ton nicht als Akzidenz in einer Nebenstimme, sondern infolge der intervallgetreuen Versetzung des Comes⁴⁷ auf d^1 als essentieller Bestandteil der Hauptstimme in den tönenden Diskurs der Fuge ein. Doch statt die letzten vier Thementöne des Dux (T. 11) im Comes (T. 12) intervallgetreu als phrygisches Tetrachord $h^1-a^1-g^1-fis^1$ zu beantworten und in den Nebenstimmen zu einem Halbschluss in G-Dur zu ergänzen, um diesem dann einen Abschnitt in a-Moll anzuschließen, greift Bach dadurch, dass er g^1 zu gis^1 alteriert, erstmals in die Themengestalt ein: Indem er den auf die Tonart a-Moll zielenden Leitton in das Soggetto eingeführt hat, beantwortet er nicht allein das Thema falsch, sondern überschreitet auch die bisher in ihm repräsentierte ›Quintenkette‹. In dem Moment, da das Mollgeschlecht nicht mehr nur wie in Takt 8 digressiv in den Diskurs tritt, sondern als die zweite Komponente der Dur-Moll-tonalen Harmonik etabliert wird, überstürzen sich die Ereignisse.

44 Um das Thema engführen zu können, musste Bach auf Kontrasubjekte verzichten. Darum ist es falsch, wenn Alfred Dürr das Tetrachord zum Kontrasubjekt erklärt (1998, 102). Das Tetrachord bildet allerdings das zentrale Motiv der gesamten Fuge.

45 Wenn die Erfindung des Themas »die erste, grundlegende Arbeit des Fugenkomponisten« ist (Arnecke 2010, 166), dann ließe sich diese Einsicht sogar nobilitieren, wenn man das Thema als »Erfindungskern« bezeichnet (vgl. Poos 2022b, 322). Es gehört zur *inventio* des Themas, ihm seine Eignung zur Engführung bei der Erfindung einzuschreiben.

46 Die Einführung der nicht dem C-Dur-Leiterbestand angehörenden Töne *fis*, *b* und *cis* (ab T. 7) stört die in der jeweiligen Hauptstimme bewahrte Stabilität der Grundtonart nicht, sondern bleibt Abschweifung; denn die vorübergehende Ausweichung nach d-Moll (T. 8) bleibt ebenso akzidentell, wie auch die dieser Binnenkadenz direkt angeschlossenen a- und e-Moll-Dreiklänge (T. 8). Im nächsten Takt wird C-Dur vorerst ein letztes Mal durch eine II^7-V^7-I -Kadenz befestigt (T. 9). Derartige Abschweifungen sind nach Heinrich Lausberg »fakultativer Bestandteil aller Teile der Rede« (1990, 187).

47 Bisher gelangten die von der Ordnung der Diatonik abweichenden chromatischen Töne, so wie in Takt 6 des Präludiums, durch Teilung des Ganztons in den Tonsatz. In Takt 11 der Fuge ist der Ton *fis* aber durch die Transposition des Hexachords auf eine andere Stufe in das Thema gekommen. Diese Terminologie geht zurück auf Dahlhaus 2001a, 169.

Noch bevor der im vorletzten Ton veränderte Comes in Takt 12 beschlossen worden ist, verschafft sich im Tenor eine ›Rätselgestalt‹ des Soggettos auf e Gehör. Warum aber stellt Bach die Tonart a-Moll nicht in der nach Moll versetzten Dux-Variante des Soggettos, a-h-c-d-e-d-c usw., vor, die mit dem Comes e-fis-g-a-h-a-g usw. zu beantworten gewesen wäre? Während er im Fugenthema die ›alte‹ ionische Skala mit der ›modernen‹ C-Dur-Tonleiter auf Dux und Comes verteilt ausbreiten konnte, was zusammengenommen eine lückenlose ›Quintenkette‹ ergibt (in der der essentielle Leitton zumindest im Comes auftritt), ist eine solche Geschlossenheit in Moll nicht mehr gegeben.⁴⁸ Die Mollskala weist im Unterschied zur Durskala keine Symmetrie der beiden Tetrachorde auf, aus der sie zusammengesetzt ist; vor allem aber gehört der Leitton der eine lückenlose ›Quintenkette‹ bildenden natürlichen Molltonleiter⁴⁹ nicht an. Um die moderne Dur-Moll-tonale Harmonik in der Fuge vorzustellen, ist der Leitton *gis* aber einzuführen gewesen. Weil das Soggetto aber keinen siebenten Ton aufweist, hat Bach a-Moll nicht mit einem Dux in die Fuge eingeführt, sondern einen Comes an seine Stelle gesetzt. Den Leitton konnte er aber nur in das Thema einschleusen, indem er auf die harmonische oder die melodische Mollskala⁵⁰ zurückgriff, was gleichzeitig bedeutete, die ›Quintenkette‹ zu überschreiten. In der auf e (T. 12 f.) einsetzenden ›Rätselgestalt‹ erklingt der Leitton *gis* dreimal und beschließt das Soggetto sogar. Allerdings ist Bach darum dazu genötigt gewesen, die reine Quarte im Zentrum des Soggettos zu einer verminderten (*gis-c¹*) zu entstellen.

Womöglich um das Unerhörte dieser so unsanglichen wie geschraubten Themen-Variante hervorzuheben, hat Bach die Fuge in Takt 12 f. für die Dauer von zwei Takten pausieren lassen. Nirgendwo sonst in ihr hat er sich das Thema so lange ausbreiten lassen, ohne beantwortet oder sogar eingeführt zu werden, wie an dieser Stelle. In der zweiten Hälfte des Taktes 13 hat die eine Zäsur setzende Kadenz nach a-Moll sogar erstmals in dieser Fuge das Thema ganz aus dem tönenden Diskurs verdrängt. Die Einführung der Molltonart bedeutet einen derart gewichtigen Einschnitt, dass Bach ihn mit der ausführlichsten Kadenz im ganzen Werk unterstrichen hat.

Medium als Klimax der Fuge

Nachdem in den Takten 12 bis 14 die Harmonik gegenüber dem imitatorischen Kontrapunkt die Oberhand gewonnen hat, steht ab Takt 14, im Rückgriff auf die Engführungen ab Takt 7 f. und Takt 9 f., wieder der Kontrapunkt im Vordergrund des Fugendiskurses.

- 48 Die »Geschlossenheit der harmonischen Tonart« ist dank zweier Prinzipien erreicht, deren erstes der die Tonart konstituierende »Stufenzyklus« ist, der als Einheit von Skala und Stufe auf der die Heptatonik begründenden ›Quintenkette‹ beruht (Dahlhaus 2001a, 152). Als deren zweites hat Dahlhaus die »Festsetzung des Grundakkords« durch die »Dominanzwirkung des Septakkords mit großer Terz und kleiner Septime« genannt (ebd.). Nur mit diesem Akkord kann eine Tonart im Dur-Moll-tonalen System in der Kadenz befestigt werden. Doch in der Molltonart geraten diese beiden Prinzipien deswegen in Widerspruch zueinander, weil die große Terz im Dominantseptakkord, der Leitton, in der natürlichen Mollskala nicht wie in der Durskala enthalten ist, sondern künstlich, durch die Hochalteration der siebten Tonstufe, eingeführt werden muss, wodurch die die Einheit von Skala und Stufe gewährende ›Quintenkette‹ überschritten wird.
- 49 Die natürliche Molltonleiter wurde im 18. Jahrhundert zum Relikt älterer Stilart, das mit der äolischen Skala deckungsgleich ist, die Heinrich Glarean im 16. Jahrhundert den Kirchentonarten hinzugefügt hatte. Sie regulierte aber noch lange Zeit die Stufenfolge der Quintfallsequenz.
- 50 Erst bei »Gottfried Weber ist die künstliche Zerlegung des Moll in ein ›natürliches‹, ›harmonisches‹ und ›melodisches‹ vollzogen worden (Holtmeier 2020, 127).

Über das Gelingen einer Engführung entscheidet allein, ob die dadurch entstehenden Dissonanzen regelgerecht aufgelöst werden können – so wie dies in der mit dem dritten Ton des Themas einsetzenden Engführung in der Oberquinte (T.7f.) gewährleistet ist. Doch weil Bach in Takt 15f. zum zehnten Ton des Dux im Alt und zum achten Ton des Comes im Tenor einen dritten Themeneinsatz in Engführung im Bass dazu treten lässt, gerät die Satztechnik in Unordnung. Nachdem er die Synkope des zehnten Thementons mehrfach zur Vorbereitung und korrekten Auflösung einer Dissonanz zu nutzen gewusst hat (T.8 und T.11), muss er hier den Comes im Tenor bei dem als nun doppelte Dissonanz vorbereiteten Ton d^1 in Takt 15 darum abbrechen, weil in dem nun dreifachen Kontrapunkt bei einer Fortsetzung der thematisch gebundenen Tenorstimme Oktavparallelen zwischen den beiden Unterstimmen entstanden wären.⁵¹ An dieser Stelle, wo im Tenor das Thema abbricht, setzt im Sopran, nun zum vierten Thementon des Comes im Bass, eine weitere Engführung im Abstand der Oktave ein. Doch auch dieser Comes musste der Dissonanzbehandlung wegen abgebrochen werden: Kann der eine Septime zum Ton h im Bass bildende zweite Thementon a^1 im steigenden Tetrachord des Themenbeginns noch stellvertretend vom g^1 im Alt aufgelöst werden, weil diese Stimme nach dem Abbruch des Comes thematisch ungebunden ist, so wären die Dissonanzen, die sich bei der Fortsetzung des Themas beim Zusammentreffen der beiden Quartan im Dux des Soprans mit den Tönen des fallenden Tetrachords des Themenschlusses im Bass ergäben, kaum noch zu legitimieren gewesen.⁵² Im Rückgriff auf Takt 7f. bzw. Takt 14f. setzt in den beiden Oberstimmen in Takt 16 erneut eine tongetreue Engführung im Abstand von zwei Achteln in der Unterquarte ein. Beim im Tenor und Bass in Takt 17 dazu einsetzenden Stimmenpaar wendet sich Bach vom Prinzip der strengen Engführung ab und ersetzt sie durch eine freie: Zu einer weiteren Comes-Variante auf a – in der nun das melodische mit dem natürlichen Moll so gemischt worden ist, dass der chromatische Halbton (c - cis) in den Tonbestand des Themas aufgenommen worden ist – setzt zum vierten Ton in der Unterquinte der zugehörige Dux in Moll auf d ein.⁵³ Die Vertauschung von Dux und Comes, aus der im *initium* noch eine chiastische Spiegelsymmetrie resultierte, gerät im *medium* zum Zerrbild, da nicht mehr allein das Verhältnis der Themengestalten zueinander umgekehrt worden ist, sondern die Comes-Variante auf a so in sich zersetzt wird, dass die Unterschiede zwischen Dur und Moll aufgeweicht worden sind.

Fasst man die beiden Stimmenpaare nicht horizontal (als imitatorischen Kontrapunkt), sondern vertikal (als vierstimmigen Satz) auf, wird deutlich, dass die moderne Harmonik den fugalen Diskurs dominiert. Während Bach auf der Eins von Takt 18 die Stimmen zum Halbschlussdreiklang von C-Dur bündelt, um zum Ende des Themas im Alt eine kleine Zäsur zu setzen, bricht er die ihm angeschlossene, in komplizierter Harmonik ausgedrückte d -Moll-Kadenz am Themenende im Bass auf dem Tonika-Sextakkord ohne Grundton und in Quintlage ab (T.19). Die nachgeholt Kadenz erklingt dann in der

51 Dass es ein Comes ist, der den Kontrapunkt zur dreifachen Engführung steigert, geht womöglich auf die Einsatzfolge des Themas im *initium* zurück, wo der zusätzliche Themeneinsatz in Takt 9 auch ein Comes war. Doch auch wenn Bach im Bass einen Dux gesetzt hätte, wären zum zehnten Ton des Dux im Alt und zum achten Ton des Comes im Tenor Dissonanzen aufgetreten, die keinen den Regeln entsprechenden Satz ergeben hätten.

52 Auch hier wäre ein Dux nicht engzuführen gewesen.

53 Weil in Takt 17 die Themenvariante auf a nicht vom dritten, sondern vom vierten Ton an engführend beantwortet wird, muss der erste Ton der Antwort auf d augmentiert werden, um Komplikationen in der Dissonanzbehandlung zu vermeiden.

Taktmitte, wo der Tonikadreiklang aber, weil mehrere Themeneinsätze zusammentreffen, mit *fis*¹ versehen werden musste: Auf dem Höhepunkt der Verwirrung setzt zunächst ein nochmals im Tonbestand durch Mischung der drei Mollskalen veränderter Themeneinsatz auf *a* ein, der – in wieder frei enggeführter Imitation – von der tongetreuen Molltransposition des Themas auf *e*¹ im Oberquintkanon beantwortet wird. Was in Takt 12 f. einen korrekten Comes gebildet hätte, bringt in Takt 19 f. das Verhältnis zwischen Dux und Comes nochmals in Verwirrung, da der Einsatz auf *a* sowenig Dux sein kann wie es die Themenvarianten in Takt 12 f. oder in Takt 17 f. sein können. Wenn das Thema auf *e*¹ aber in seiner Quintrelation zum Einsatz auf *a* nur ein Comes sein kann, dann wäre er in diesem Kontext als ein doppelter Comes zu bezeichnen, was die Beantwortungsregeln in einer Fuge gänzlich *ad absurdum* führte. Spätestens an diesem Punkt der Fuge ist die Orientierung darüber, was als Dux und was als Comes zu bestimmen ist, vollständig verloren gegangen.

Ohne Rücksicht darauf, auf welcher Stufe die beiden Themen in dieser Einführung eingesetzt haben, ergänzt Bach den Kontrapunkt in den Nebenstimmen zu einer Akkordfolge, die die Tonart der Oberquinte von C-Dur ausdrückt und die Rückführung einleitet.⁵⁴ Noch bevor der auf dem letzten Achtel von Takt 20 beginnende Themeneinsatz auf *g*¹ im Sopran, in dem die Gestalt des Soggettos bewahrt ist, mit einer Kadenz in G-Dur beendet wird, setzt zu seinem achten Ton, in freier Einführung in der Untersekte, eine weitere Themenvariante auf *h* ein. Da h-Moll keine Stufenharmonie in C-Dur bildet, lässt Bach diese Gestaltungsform⁵⁵ vom Terzton des Dominantseptimenakkords von C-Dur ausgehen und breitet den Akkord in dieser Tonfolge aus, um in die Grundtonart C-Dur zurück zu modulieren, die im themenfreien Takt 23 erreicht ist.

Während zu Beginn der Fuge das Thema das Geschehen so dominierte, dass alle harmonische Bewegung, so marginal sie auch ausfiel, in die Nebenstimmen verlagert wurde, so sind die Kräfteverhältnisse mit dem Erscheinen der Mollstufe(n) ab Takt 12 so umgeschlagen, dass die Umgestaltungen des Themas nicht den Beantwortungs- bzw. Imitationsregeln gehorchen, sondern von der modernen Harmonik mit Modulation und Kadenz gelenkt werden.

Fines

Im »Schlußteil der Rede [...] gilt es, [...] so knapp wie möglich« zusammenzufassen und »die Gedanken in treffenden Sätzen« zuzuspitzen.⁵⁶ Typisch für einen solchen Schlussabschnitt ruht dieser auf dem Tonika-Organpunkt. Wie im letzten Reflex auf den Mittelteil hat Bach zu Beginn des Abschnitts das untere Tetrachord des Dux auf *c* (*c-d-e-f*) mit dem chromatisch fallenden Tetrachord *c*²-*h*¹-*b*¹-*a*¹ kontrapunktiert, um auf dem dritten Thementon die Zwischendominante zur Subdominante einzuführen, was die Konvention erfüllt, am Schluss einer Komposition die Tonart der vierten Stufe erklingen zu lassen. Den Dux auf *c* hat er vom vierten Thementon an als Kanon in der Oberquart so enggeführt, dass wie im *initium* Harmonik und Kontrapunkt zur Deckung gebracht worden sind. Diese ältere Art der Themenbeantwortung im Oberquartkanon, der bislang in dieser

54 Ein Scheineinsatz auf *e* (T. 20) sorgt, weil er schon nach drei Tönen abbricht, nur noch kurz für Verwirrung.

55 Sie beginnt mit einem phrygischen Tetrachord (*h-c-d-e*) und schließt auf dem Quintton *d* der Dominante.

56 Quintilianus 1972, 675.

Fuge noch nicht aufgetreten ist, bringt in Takt 24 als Imitationsintervall nach der Quinte und der Oktave im *exordium* das dritte reine Intervall in den Fugendiskurs ein. Mit diesem Einsatz auf *f*¹ (T. 24f.) hat Bach die über die gesamte Fuge ausgebreitete heptatonisch-diatonische C-Dur-Skala in den sieben Einsatzönen des Themas vervollständigt: auf *c* (u. a. T. 1), *d* (T. 10 und 17), *e* (T. 12 und 19), *f* (T. 24f.), *g* (u. a. T. 2), *a* (T. 17 und 19) und *h* (T. 21).

Versuch über den ›Scopus‹ der Fuge

Nach Walter Benjamin sind die beiden wesentlichen Zugangsweisen, die auf ein Kunstwerk zu richten sind, Kommentar und Kritik: Der Kommentar versucht die zeitgebundenen Sachgehalte zu erklären, die Kritik die in diese Realien eingesenkte zeitlos-übergeordnete Idee, den Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes, zu verstehen. Das Verhältnis von Kommentar und Kritik »bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge«⁵⁷ der ›Bedeutungsgehalt‹⁵⁸ des »Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist.«⁵⁹ Das im Kommentar Zergliederte führt die Kritik auf höherer Ebene wieder zusammen. Daher gleicht ein Kommentar ohne Kritik einer leeren Aufhäufung von Einzelheiten, so wie die Kritik, die nicht auf einem Kommentar gründet, als blinde, haltlose Spekulation zurückzuweisen ist.

Weil Peters in seinem Versuch, an der C-Dur-Fuge den ›rhetorischen Formbegriff‹ zu veranschaulichen, ihren Aufbau mit dem der ›Klangrede‹ lediglich in syntaktisch-äußerlicher Hinsicht parallelgeführt hat, hat er als Ergebnis auch nur ein Verhältnis in der Art von Modell und Kopie erhalten. So ist er nur vordergründig gesehen historisch informierter verfahren als Ludwig Czaczkes⁶⁰ und Alfred Dürr, die Bachs Fugen in Durchführungen aufgeteilt haben, um Symmetrien hervorzukehren und Beziehungen unter den Abschnitten aufzudecken. Das im ›rhetorischen Formbegriff‹ angelegte Potential, das, was Birnbaum die ›Vorteile‹ nannte (siehe den ersten Abschnitt dieses Artikels), welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit den Mitteln der Rednerkunst aufweist, bleibt bei Peters unausgeschöpft liegen. Er hat das der Wortrede ähnliche, aber von ihm nicht näher bestimmte musikalische Vorstellen, Argumentieren und Schlussfolgern in den Tönen als nur nachgeahmt aufgefasst und so eine möglicherweise zu entdeckende Beredtheit des Komponierten schon zum Schweigen verurteilt, bevor sie sich hätte entfalten können – und dies allein, weil er lediglich nach einer »Analogie der Substanzen«, nicht nach einer »der Funktionen« gesucht hat.⁶¹

Wenn hier versucht wird, Bachs C-Dur-Fuge als eine ›Klangrede‹ zu verstehen, dann kommt es darauf an, »die hauptsächliche Absicht«, den »zentrale[n] Gesichtspunkt«, d. h.

57 Benjamin 1974a, 125.

58 Benjamin selbst hat den »emphatische[n] Begriff des ›Wahrheitsgehaltes‹« später »durch den neutralen des ›Bedeutungsgehaltes‹ ersetzt, ohne dass die grundlegende Konzeption der Kunstkritik dadurch wesentlich verändert wurde« (Eden/Polti 2012, 112).

59 Benjamin 1974a, 125.

60 Czaczkes 1985, 56f.

61 »Man kann also sagen, der Strukturalismus sei im wesentlichen eine Tätigkeit der Nachahmung, und insofern gibt es streng genommen keinerlei *technischen Unterschied* zwischen wissenschaftlichem Strukturalismus einerseits und der Kunst andererseits [...]: beide unterstehen einer *Mimesis*, die nicht auf der Analogie der Substanzen gründet [...], sondern auf der der Funktionen« (Barthes 1966, 192).

den »Scopus der Rede« (griech.: *skopós* = Zweck, Ziel, Intention) zu finden und freizulegen, der als »Grundabsicht« für ein »adäquates Verständnis wesentlich« ist.⁶² Es geht mir nicht darum, Bedeutungen nur zuzuweisen, sondern im Sinne Roland Barthes' zu »erkennen, wodurch die Bedeutung möglich ist, zu welchem Preis und auf welchem Weg.«⁶³

Dass die ›Klangrede‹ in drei (oder sechs) Teile gegliedert worden ist, beugt nach Melanchthon der Gefahr vor, dass niemand »in der Lage dazu« ist, »längere Ausführungen und komplizierte Disputationen geistig zu erfassen, wenn er nicht durch eine Art Kunst unterstützt wird, die ihm die Anordnung der Teile und die Gliederung sowie die Absichten der Sprecher und eine Methode vermittelt, dunkle Dinge auseinanderzulegen und klarzumachen.«⁶⁴ Dieser Hinweis auf ›dunkle Stellen‹ lässt Zweifel daran aufkommen, dass Derjenige Bachs kompositorischem Aufwand gerecht geworden ist, der die C-Dur-Fuge unter dem Interesse gelesen hat, Bach habe in ihr allein den Anspruch eines komponierten Lehrmonologs verfolgt,⁶⁵ dem gelehrigen Schüler einerseits die Grundbedingungen des imitatorischen Kontrapunkts, andererseits die Voraussetzungen und Eigenarten der gerade im Entstehen befindlichen, seinerzeit noch ganz unbekanntes Dur-Moll-Tonalität als feststehendes Wissen zu vermitteln. Wenn es noch möglich erscheint, das Präludium als einen solchen musiktheoretischen Lehrmonolog über die Anwendung der Chromatik in der Dur-Moll-Tonalität und ihre Auswirkungen auf die Dissonanzbehandlung zu erklären, greift dieser Ansatz bei dem Versuch, die Fuge zu verstehen, darum zu kurz, weil es dem komponierenden Magister mit seiner Art der Lehre letztlich nicht gelungen wäre, seinem Lehrling beizubringen, dieses Wissen auch anzuwenden – und dies darum, weil er (um Manfred Fuhrmann zu folgen) die von Aristoteles analysierten Mittel, mit denen »man auf leicht faßliche Weise Belehrung empfangt«⁶⁶, in seiner Diktion überstiegen hat.

1.) Welche didaktisch-musiktheoretische Absicht hätte der komponierende Lehrer im *exordium* der C-Dur-Fuge verfolgt, als er im zweiten Stimmenpaar die Folge von Dux und Comes des ersten chiasmisch zu der von Comes und Dux vertauscht hat?

2.) Welche didaktische Absicht hätte er damit verfolgt, den »Noch-nicht-Angekommenen und Unfertigen«⁶⁷ mit dem Eintritt der Molltonart in Takt 12 zu verwirren und dem Fugendiskurs alle jene Ordnung abzustreifen, die er bis dahin, von der einen Ausnahme abgesehen, so beispielhaft hat vorherrschen lassen? Ein Didaktiker hätte diese Desorientierung korrigiert. An keiner Stelle ist die ab Takt 17 zerstörte Hierarchie von Dux und Comes wiederhergestellt worden, was den Lehrling ratlos zurückgelassen hätte

3.) In der *conclusio* ist zwar an der Imitation satztechnisch nichts zu beanstanden, und auch die Tonart ist in diesen Schlusstakten wiederhergestellt worden. Doch die bis dahin nicht gesetzte Einführung des Fugenthemas in der Oberquarte, stellt weder den Anfang wieder her, noch bildet sie eine ›schulmäßige‹ Antwort. Doch allein diese hätte dem

62 Gadamer 1991, 142.

63 Barthes 1966, 195.

64 Zit. nach Gadamer 1991, 142.

65 Vgl. dazu das Kapitel »Die F-Dur-Fuge (BWV 856) als musikalisches Lehrgedicht« in Poos 2022b, 339–346.

66 Fuhrmann (1966, 62) bezieht sich auf die Kapitel 3,10 und 11 der *Rhetorik* des Aristoteles.

67 Vgl. Buck 1984, 193.

Schüler ein Beispiel zur Nachbildung geboten, um selbst eine mustergültige Fuge zu schreiben.

Insbesondere aber die Tatsache, dass Bach kein einziges korrektes Dux-Comes-Verhältnis in Moll komponiert hat, obwohl es möglich gewesen wäre, lässt bezweifeln, dass er seinem Schüler musiktheoretisches als »reproduzierbar[es]« »Fachwissen« beibringen wollte; denn eine fehlerfreie Beantwortung wäre doch »der Weg der eigentlichen Lehre, die ›Hinführung‹ Epagogē heißt«, gewesen.⁶⁸

Zwei Zitate von Friedrich Schleiermacher und Johann Wolfgang von Goethe geben dem Gedankengang als Starthilfe seine Richtung:

Zwei entgegengesetzte Maximen beim Verstehen 1.) Ich verstehe alles bis ich auf einen Widerspruch oder Nonsens stoße 2.) ich verstehe nichts was ich nicht als notwendig einsehe und konstruieren kann. Das Verstehen nach der letzten Maxime ist eine unendliche Aufgabe.⁶⁹

Aber eben daran erkennt man den Meister, daß er zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht.⁷⁰

Wer traut es sich, bei Bach von ›Nonsens‹ zu sprechen, wenn sich dahinter nicht unter Goethes Schutzschild eine Absicht vermuten ließe: Bach hat, so lautet die Arbeitshypothese des letzten Abschnitts dieses Aufsatzes, mit seinem »erbarmungslosen Exerzitium«, das, wie gezeigt worden ist, nicht »probierend«,⁷¹ sondern nach der Maxime verfährt, dass der Lernende glauben muss,⁷² alle diese ›Fehler‹ eigenmächtig und aus rhetorischem Interesse heraus geschürt, d. h. willentlich verursacht, den ›Nonsens‹ aber nicht behoben.

»Der Leser und Hörer einer instrumentalen Bach-Fuge muss damit rechnen, dass er sich unversehens mit einem tönenden Experiment konfrontiert sieht, bei dem es immer auch um die letzten Fragen des Lebens geht. Und dies immer in einem Ton, als ob dabei nur von ›Zahlen und Figuren‹ die Rede wäre. Wie könnte also die ›letzte Frage‹ lauten, die hier adressiert worden ist?«⁷³ Nach Johann Amos Comenius (1592–1670)⁷⁴ hat die »Pädagogik [...] den Menschen auf Gott hin auszurichten, auf Gottes Gesetze, die die Gesetze der Sachwelt sind.«⁷⁵ »Das Tun des Musikers, als des Werkzeugs Gottes, soll im Dienste der causa finalis stehen, der Wiederherstellung (recreatio) der Gottesebenbildlichkeit (iustitia originalis).«⁷⁶

Dass sich Bachs Titel *Das Wohltemperierte Klavier* auf Andreas Werckmeisters Titel »Orgel-Probe oder kurtze Beschreibung ... wie ... ein Clavier wohl zu temperiren ... sey« zurückgeht, gilt als ausgemacht in der Forschung. Weitgehend unbekannt ist dagegen, dass Werckmeister und Bach in ihrer »Musikanschauung« auch einen gemeinsamen

68 Vgl. ebd., 199.

69 Schleiermacher 2012, 6.

70 Goethe 1981, 170.

71 Buck 1984, 195.

72 Vgl. Aristoteles 1968, 3.

73 Poos 2022b, 327f. Mit dem Ausdruck ›Zahlen und Figuren‹ bezieht sich Poos auf Novalis.

74 Bach hat »offenbar nach dem Vestibulum von Comenius die lateinische Sprache« erlernt und ist mit den auf diesem »fußenden reformpädagogischen Schriften von [Andreas] Reyher« ausgebildet worden (Petzoldt 1982, 67).

75 Ebd., 76.

76 Poos 2022a, 123.

»theologischen Kern«⁷⁷ haben, und sich – in der Tradition des protestantischen Schriftprinzips stehend – auf Luther berufen konnten, demzufolge die Musik darum nahe der Theologie⁷⁸ steht, weil »Gott [...] das Evangelium auch durch die Musik gepredigt« habe.⁷⁹

Initium als tönendes ante lapsum

Wenn sich nach Friedrich Nietzsche »das selbe Tonstück rein formalistisch empfinden« und gleichzeitig »[a]lles symbolisch verstehen«⁸⁰ lässt, dann darum, weil das »Symbolische« eine »Existenz« bezeichnet, worin »Ideal und Erscheinung« innig miteinander vereint sind, wie es »für das Kunstwerk spezifisch ist.«⁸¹ Dies legt es nahe, in der makellosgeordneten Geschlossenheit der thementrägenden Stimmen in der ›reinen‹, weil vorzeichenlosen Tonart C-Dur, das ›Walten des ewigen Gesetzes‹ zu vernehmen und darum die formale Bestimmung *exordium* durch die des Symbols eines tönenden *ante lapsum* (d. h. vor dem Sündenfall) zu ersetzen.⁸²

Als einzige Abweichung vom Sprachgebrauch hat Bach – singulär im gesamten *Wohltemperierten Klavier* – im zweiten Paar der vier Themeneinsätze die Folge von Dux-Comes in die von Comes-Dux vertauscht.⁸³ Wenn dieser Chiasmus in dieser Untersuchung als der erste »Sehepunkt«⁸⁴ angesprochen wird, um das Augenmerk des Verstehens auf die Fuge zu richten, dann lässt sich diese Vertauschung der Einsatzfolge im Sinne der lutherischen *theologia crucis* als Symbol des Kreuzes Christi deuten.

Die reale, d. h. auf den »Erhalt der Tonbedeutungen«⁸⁵ ausgehende Antwort und die Engführungen von Dux und Comes (ab T. 7) in ihrer »Untrennbarkeit von sichtbarer Anschauung und unsichtbarer Bedeutung«⁸⁶ lassen sich mit den Worten Luthers deuten:

77 »Das ›harmonische Wesen‹ der Musik, Abbild ihrer geschöpflichen Natur, ist für Werckmeister in der Redeweise der Buchmetaphorik, ›ein Formular und Eben Bild = Gottes ... / in welchem er dem Menschen ein Stück seiner Weisheit offenbahnen wollen‹« (Poos 2022a, 123; die eingearbeiteten Zitate nehmen Formulierungen Werckmeisters auf).

78 »Auch das ich nicht der meynung byn, das durchs Evangelion sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche abergeistlichen fur geben, Sondern ich wollt alle künste, sonderlich die Musica, gerne sehen ym dienst des, der sie geben und geschaffen hat« (Luther 1923, 475).

79 Meyer 2016, 477.

80 Nietzsche 1980a, 175.

81 »Das Wort ›Symbol‹ kann von seiner ursprünglichen Verwendung als Dokument, Erkennungszeichen, Ausweis nur deshalb zum philosophischen Begriff eines geheimnisvollen Zeichen gesteigert werden, [...] weil das Symbol keine beliebige Zeichennahme oder Zeichenstiftung ist, sondern einen metaphysischen Zusammenhang von Sichtbarem und Unsichtbarem voraussetzt« (Gadamer 1990, 79).

82 Vgl. zu diesem Absatz die Bemerkung: »Es giebt gar keine unrhethorische ›Natürlichkeit‹ der Sprache, an die man appelliren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhethorischen Künsten« (Nietzsche 1922, 298).

83 Heinrich Deppert spricht zu Recht von der »üblichen Folge (Dux-Comes-Dux-Comes)« (2008, 291).

84 Gadamer übernimmt diesen Begriff aus Johann Martin Chladenius' *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* von 1742. Siehe Gadamer 1990, 186.

85 Christoph Bernhard ist davon »überzeugt, daß der Sinn der realen Beantwortung die Erhaltung der Tonbedeutungen sei« (Dahlhaus 2001b, 331).

86 Gadamer 1990, 79.

Man muß richtig von dem Glauben lehren, durch den du so mit Christus zusammengeschweißt wirst, daß aus dir und ihm gleichsam eine Person wird, die man von ihm nicht losreißen kann, sondern beständig ihm anhangt und spricht: Ich bin Christus und Christus wiederum spricht: Ich bin jener Sünder, der an mir hängt und an dem ich hänge. Denn wir sind durch den Glauben zu einem Fleisch und Bein verbunden, wie in Eph. 5,30 steht: ›Wir sind Glieder des Leibes Christi, von seinem Fleisch und Gebein‹⁸⁷

Medium als tönendes *post lapsum*

Im Mittelabschnitt der Fuge (T. 12–24) hat Bach nicht in der Art einer *argumentatio* der Rede Argumente ausgetauscht, sondern darin musikalisiert, dass dem Menschen nach dem Sündenfall die »Harmoniam [...] mit GOTT«⁸⁸ verloren gegangen ist. Ab Takt 12 wird das Moll nicht als der Dur gleichberechtigte Gegenpart in den Fugendiskurs eingeführt, sondern – auch unter dem Hinweis darauf, dass der Einschnitt sehr drastisch geschieht und nicht mildernd vermittelt eingeführt wird – als ein »Kainsmal der Doppeldeutigkeit«,⁸⁹ was der bis Takt 11 auskomponierten Schöpfungsordnung entgegensteht. Dass Bach die Molltonart nicht mit einem Dux in die Fuge treten lässt, sondern mit einem Comes, lässt sich als Verkehrung der Hierarchie, geradezu als Täuschungsversuch deuten.⁹⁰ Um zumindest für die Dauer von vier Tönen den Anschein zu erwecken, das initiale Tetrachord wäre, wie in Takt 2 f. oder 11 f., lediglich auf eine andere Stufe versetzt worden, greift Bach in windschiefer Analogie zum ersten Comes der Fuge (T. 2 f.) auf das obere Tetrachord der melodischen Mollskala zurück, das deckungsgleich mit dem unteren der E-Dur-Skala ist, um der Moll-Variante des Themas das Gewand von Dur überzuziehen.⁹¹

Bach führt seinen Schüler mit unzulässigen Analogien auf ein Glatteis. Die »Verderbnisse des Verstandes«⁹² korrumpieren, wie oben dargelegt, nicht allein das Thema, sondern in dem Abschnitt von Takt 15 bis 21 auch den imitatorischen Kontrapunkt. Im ›falschen Ehrgeiz‹ und wie in übermütiger Selbstüberschätzung versteigt Bach sich dazu, das Thema in drei- und vierfachen Engführungen noch raffinierter engzuführen, als ›vom Gesetz‹ gestattet und verheddert sich im Labyrinth der Satztechnik, sodass der Abbruch unvermeidlich ist.

Während der Dux im ersten Teil der Fuge die Richtschnur bildet und vom Comes exakt in der Intervallfolge entweder in den Intervallen Oberquinte, Unterquarte oder Oktave beantwortet und später sogar enggeführt wird, treten im Mittelteil ab Takt 17 bis 23 an die Stelle korrekter Beantwortungen so freie wie das Thema entstellende Imitationen.

87 Luther 1980, 111.

88 Zit. nach Poos 2022a, 124.

89 Ebd., 125.

90 So wenig wie oben der Hinweis darauf, dass die Vertauschung der Einsatzfolge von Dux und Comes zwar seltener vorkommt, aber eine Auswahlmöglichkeit in der Komposition der Fuge darstellt, dafür genutzt wurde, ein symbolisches Verstehen in seine Schranken zu weisen, soll auch die prinzipiell mögliche »Vertauschbarkeit von Dux und Comes« hier nicht dazu verwendet werden, die hier vorgelegte Deutung zurückzuweisen und dies nicht allein darum, weil diese Vertauschbarkeit ein »Merkmal der modalen Imitation« ist, die hier nicht vorliegt. Zurecht hat Dahlhaus grundsätzlich festgestellt, dass sie in »der harmonisch-tonalen Fuge [...] ihre Legitimation« verlöre, »denn sie widerspräche dem Sinn einer harmonisch-tonalen Entwicklung, auf ein Ziel gerichtet, also unumkehrbar zu sein« (Dahlhaus 2001a, 344).

91 Die Formulierung geht auf Holtmeier 2020, 127 zurück.

92 Petzoldt 1982, 86.

Im Aufgriff der ›Trickserei‹ mit der Comes-Variante von Takt 12 schlägt ab Takt 17f. schließlich kompositorischer Scharfsinn in einen Missbrauch der Willensfreiheit um, in die sich der gefallene Mensch verliert, der sein Vertrauen nicht in die Nachfolge Christi, sondern in die eigenen Verstandeskkräfte setzt, was ihn nicht allein falsche Schlüsse ziehen lässt, sondern einem menschlichen Aufstand gegen die Ordnung gleicht. Seine Hybris lässt ihn in vermessenem ›Vertrauen auf die eigenen Kräfte‹ nicht davor zurückschrecken, sogar die Hierarchie von Dux und Comes umzustürzen und den Comes die Führung übernehmen zu lassen. Und es gehört zur Signatur der Welt *post lapsum*, dass in diesem Zwischenreich, das vom ›Nicht-mehr‹ der Schöpfungswelt und dem ›Noch-nicht‹ der kommenden Welt eingerahmt ist, fragwürdige Kompromisse die Ordnung korrumpieren, die regelrecht nach Vergebung verlangen.⁹³ Die in Takt 19 einsetzende Rückführung läutet den Aufruf zur Umkehr ein: »*Aus der Einsicht in die faktische Verkehrtheit des Menschen folgt zum Zwecke der emendatio [Verbesserung] der Welt die Sorge um die reparatio des Menschen.*«⁹⁴

Die *conclusio* als tönende Darstellung des *sub gratia*

Die Takte 24–27 der Fuge bilden den Schlüssel zur Einsicht, dass Bach diese Fuge nicht als kompositionstechnisches Lehrstück verfasst hat. Hätte er das getan, wären die Unstimmigkeiten ihres Mittelabschnitts zu beseitigen und die Fuge im Sinne der Meisterlehre so zu beenden gewesen, dass »sie in das Prinzipienwissen erst *einführt*.«⁹⁵

Erstmals seit Takt 9 kadenziert Bach in Takt 23f. wieder in die Grundtonart C-Dur und markiert so den Beginn der *conclusio*. In diesen Schlusstakten sind sowohl der ›Störenfried Moll‹ entfernt als auch die ›Irrungen und Wirrungen‹ des Kontrapunkts hinter sich gelassen. Dennoch hat Bach sich nicht auf jenen »Irrtumspfad« begeben und in »falsche[r] Lehre« sich im Kreise gedreht.⁹⁶ Indem Bach in Takt 24f. den Dux auf *c* vom vierten Ton an mit dem Comes auf *f* in der Oberquart eingeführt, tritt etwas bis dahin Ungehörtes in den Diskurs. Wenn der Terminus *exordium* sinnvoll durch den des *ante legem* ersetzt worden ist, dann wäre dieser Schlussabschnitt als tönender Ausdruck des *sub gratia* (unter der Gnade des Wirken Christi) zu deuten.

Nach Luther ist die Rechtfertigung keine Glaubenswahrheit neben anderen, sondern die zentrale theologische Auslegung der christlichen Heilsbotschaft.⁹⁷ Der durch den

93 Die übermäßige Quarte c^1 - fis^1 in der Themenvariante (T. 19) erklingt über dem lang angehaltenen Orgelpunkt *d*, so dass in der zweiten Hälfte von Takt 19 der D^7 von G-Dur ausgebreitet ist. Indem Bach zuvor D-Dur mit einer II-V-I-Kadenz befestigt hat, setzt er sich über das Gebot der Geschlossenheit aus Skala und Stufe in der Dur-Moll-Tonalität hinweg. Dem Zielakkord der D-Dur-Kadenz fügt Bach erst auf der letzten Zählzeit des Taktes die Septime hinzu und lenkt die Harmonik nach G-Dur.

94 Schaller 1967, 149 (Kursivierung im Original).

95 Buck 1984, 199.

96 Augustinus 1985, 81.

97 Besonders eindrücklich hat Luther dies in seiner Auslegung des Psalms 51, Vers 2 formuliert: »[...] ut proprie sit subiectum Theologiae homo reus et perditus et deus iustificans vel salvator« (1914, 328), in der Übersetzung von Jochen Teuffel: »Denn der eigentliche Gegenstand der Theologie ist der der Sünde schuldige Mensch und der rechtfertigende Gott und Heiland dieses Sünders.« <https://jochenteuffel.com/2023/02/21/ausmartin-luthers-vorlesung-uber-psalm-51-von-1532-bin-ich-auch-ein-sunder-in-mir-so-bin-ich-doch-kein-sunder-in-christus-der-uns-zur-gerechtigkeit-gemacht-ist-sondern-bin-gerecht-und-gerechtf/> (3.1.2026)

Sündenfall verderbte Mensch ist allein durch die Gnade gerechtfertigt, indem der »kreuztragende Christus [...] als Mittler ›an unsere Statt‹ getreten« ist.⁹⁸

Die Einführung des Septimenakkordes mit der ›Abschiedsseptime‹⁹⁹ in Takt 25 läutet »formalistisch empfunden« den Schluss des Stückes ein. »Symbolisch verstanden« verweist er auf Bachs großen »Vorrat von ›Kunstausrücken‹«,¹⁰⁰ was es ihm erlaubt, an den Schluss der Fuge ein »*anerkannte[s] Symbol*«¹⁰¹ des Musikausdrucks«¹⁰¹ zu setzen. Der Akkord der Zwischendominante zur Subdominante setzt dem Gedanken der Kondeszenzenz, der göttlichen Gnadenat, die sich auf die sündige Welt herabbeugt, ein tönendes Symbol: Nur durch die Erniedrigung Christi ist die gefallene Schöpfung zu retten, doch mit seinem Sühnetod wurde der Bruch zwischen Gott und dem Menschen nicht ein für alle Mal aus der Welt geschaffen. Allein in der Kreuzesnachfolge, im Glauben an das stellvertretende Leiden und Sterben Christi, ist der Mensch¹⁰² nach protestantischem Glauben gerechtfertigt: Nur der »Mensch, der sein Elend erkennt, kein Vertrauen auf die eigenen Kräfte setzt, sondern Gnade bei Gott sucht, ist der Mensch der Nachfolge Christi.«¹⁰³ Und nur der so Glaubende wird am Jüngsten Tag gerettet.

Während Bach im *exordium* mit der ›Vorzeit der Fuge‹ das geordnete *ante legem* bzw. *ante lapsum* symbolisiert hat, ist, im Rückgriff auf die Engführung im Rekurs auf die Quartfuge, der Gedanke der Umkehr des Sünders darin musikalisiert worden, dass in dieser Engführung in der Oberquart das Verhältnis von Dux und Comes, in die Tonart der ›erniedrigten‹ IV. Stufe versetzt, nun auf ›rechte Weise‹ umgekehrt worden ist.

In den Schlusstakten (T. 26f.), in denen das Thema nicht mehr erklingt, lässt Bach Sechzehntel-Figurationen sich zum höchsten Ton erheben, der auf dem Clavichord zu spielen ist. Lässt sich dies anders hören, denn als ein Aufsteigen in die Transzendenz?

SCHLUSSBEMERKUNG

Dieser Aufsatz hat den rhetorischen Formbegriff nicht als gegeben vorausgesetzt, sondern die Möglichkeit seiner Anwendung durch Reflexion schrittweise entwickelt. Ausgehend von seiner Applikation als Schema von Vorlage und Nachahmung bei Peters, wurde schließlich, im Blick »auf die Verhaltensweise des Subjekts«, Rhetorik und Hermeneutik als Spiegelverhältnis begriffen:

Alle Rede und aller Text sind also grundsätzlich auf die Kunst des Verstehens, des Redens, die Hermeneutik, verwiesen, und so erklärt sich die Zusammengehörigkeit von Rhetorik (die ein Teilbereich der Ästhetik ist) und Hermeneutik: Jeder Akt des Verstehens ist nach Schleiermacher Umkehrung eines Aktes des Redens, die Nachkonstruktion einer Konstruktion. Die Hermeneutik ist entsprechend eine Art Umkehrung zur Rhetorik und Poetik.¹⁰⁴

98 Poos 2022a, 126.

99 Dass der Akkord der Zwischendominante zur Subdominante innerhalb einer Schlusskadenz mitunter den Namen ›Abschiedsseptime‹ trägt, geht vermutlich auf Heinrich Poos zurück. Siehe Aerts 2007, 156.

100 Dahlhaus 2003, 653.

101 Nietzsche 1980b, 772 (Kursivierung im Original gesperrt).

102 Hat Bach seinen Namen in das Thema nicht darum eingearbeitet, weil er sich in der Nachfolge Luthers als Einzelner erkennt, der für sich alleine dastehend Rechenschaft zu geben und seine Last zu tragen hat?

103 Poos 2022c, 38.

104 Gadamer 1990, 192.

Dies hat mich dazu veranlasst, diese Abhandlung selbst rhetorisch zu verfassen: Das Thema wurde im *exordium* des Aufsatzes vorgestellt und seine Problematik in dessen *narratio* erläutert: Bachs Fuge ist darum als eine unter musiktheoretisch-didaktischem Interesse komponierte ›Klangrede‹ kommentiert worden, weil die Formanalyse erst so im Hinblick auf das im Begriff ›rhetorisch‹ Angelegte inhaltlich bestimmbar geworden ist. Dies diente aber letztlich nur der Überbrückung, sodass ich die Abhandlung darum auf ihre *propositio* zusteuern ließ, um aus den Präliminarien der beiden einleitenden Abschnitte den Konflikt so zu schüren, dass er sich als der Untersuchung eigentliches Problem herauskristallisieren ließ. Es tritt dann hervor, wenn die ›Klangrede‹ allein auf eine tönende Vermittlung musiktheoretischer und kompositionstechnischer Sachverhalte vereinseitigt wird, sodass sich die Argumente in solche Widersprüche verstricken, dass sie Gefahr läuft, in der *confutatio* »keinen angemessenen Inhalt« mehr zu besitzen und »leere Sophistik« zu bleiben.¹⁰⁵ Dies reflektierend konnte schließlich in der *confirmatio* des Aufsatzes die symbolische Lesart als die Herangehensweise eingeführt werden, mit der sich die Lücken der Argumentation schließen lassen. Wie durch die Hintertür konnte dabei das der Überschrift Peters nur Mitgegebene eingelöst werden und die C-Dur-Fuge »als instrumentale Klangrede [...] über sein [Bachs] christliches Verständnis des Menschen«¹⁰⁶ gedeutet werden, was dieser selbst nicht eingelöst hat.

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 143–158. <https://doi.org/10.31751/250>
- Aristoteles (1968), *Sophistische Widerlegungen (Organon VI)* [1922], übers. und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, Hamburg: Meiner.
- Arnecke, Jörn (2010), »Dispositio, Elaboratio und Decoratio – Aspekte des Fugenthemas bei Johann Sebastian Bach«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/2, 165–178. <https://doi.org/10.31751/535>
- Augustinus, Aurelius (1985), *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*, übers. von Wilhelm Thimme, München: dtv.
- Barthes, Roland (1966), »Die strukturalistische Tätigkeit«, in: *Kursbuch 5*, hg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 190–196.
- Benary, Peter (2005), *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier: Text, Analyse, Wiedergabe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Benjamin, Walter (1974a), »Goethes Wahlverwandtschaften« [1921/22], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 125–201.

105 Gadamer 1991, 151.

106 Peters 2003, 29.

- Birnbaum, Johann Abraham (1969), »Unpartheyische Anmerckungen über eine bedenkliche stelle in dem Sechsten stück des Critischen Musicus« [= Dokument 441], in: *Bach-Dokumente Bd. II, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel: Bärenreiter, 352.
- Buck, Günther (1984), »Das Lehrgespräch«, in: *Das Gespräch* (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 11), hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink, 191–210.
- Cicero, Marcus Tullius (1870), *Der Redner. An Marcus Brutus*, übers. von Julius Sommerbrodt, Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung.
- Czaczkas, Ludwig (1985), *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Bd. 1, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Dahlhaus, Carl (2001a), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307.
- Dahlhaus, Carl (2001b), »Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation«, in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 329–344.
- Dahlhaus, Carl (2003), *Klassische und romantische Musikästhetik*, in: ders., *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 393–850.
- Deppert, Heinrich (2008), »Grundsätze zum Studium der Kompositionstechnik in den Fugen von Johann Sebastian Bach. 1. Teil«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/2–3, 287–312. <https://doi.org/10.31751/304>
- Dürr, Alfred (1998), *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel: Bärenreiter.
- Eden, Tanja / Adolf Polti (2012), »Walter Benjamin«, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg. von Monika Betzler und Julian Nida-Rümelin, neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocaru, Stuttgart: Alfred Kröner, 108–116.
- Fladt, Hartmut (2003/05), »Satztechnische Topoi«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/2/2–3, 189–196. <https://doi.org/10.31751/526>
- Fuhrmann, Manfred (1966), »Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike«, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München: Fink, 47–72.
- Gadamer, Hans-Georg (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1991), »Rhetorik und Hermeneutik«, in: *Rhetorik*, Bd. 2, hg. von Josef Kopperschmidt, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 138–153.

- Goethe, Johann Wolfgang von (1981), »Bildhauerei, Relief von Phigalia« [1818], in: ders., *Werke*, Bd. 12, hg. von Erich Trunz, München: dtv, 169f.
- Handschin, Jacques (1948), *Der Toncharakter*, Zürich: Atlantis.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Schule musikalischen Denkens. Teil 2: Johann Sebastian Bach. Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Holtmeier, Ludwig (2020), »Wie das Moll seine Autonomie verlor. Zur Entwicklungsgeschichte des Mollmodus in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, hg. von Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Wien: Böhlau, 119–153.
- Lausberg, Heinrich (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Luther, Martin (1914), *Vorlesungen über die Psalmen 2. 51. 45. Psalmus 51*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 40, Abt. 2, hg. von A. Freitag, Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 313–470.
- Luther, Martin (1923), »Vorrede des Wittenberger Gesangbuches von 1524«, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 35, hg. Willhelm Lucke, Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 474f.
- Luther, Martin (1980), *Luthers Galaterbrief-Auslegung von 1531*, hg. von Hermann Kleinknecht, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Reprint Kassel: Bärenreiter 1954.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Meyer, Ulrich (2016), »Martin Luther«, in: *Das neue Bach-Lexikon*, hg. von Siegbert Rampe, Laaber: Laaber, 476–478.
- Nietzsche, Friedrich (1922), »Rhetorik«, in: ders., *Vorlesungen 1872–1876* (= Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke, Bd. 5), hg. von Richard Oehler, Max Oehler und Friedrich Chr. Würzbach, München: Musarion, 285–319.
- Nietzsche, Friedrich (1980a), *Menschliches, Allzumenschliches I* (= Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 2), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 13–363.
- Nietzsche, Friedrich (1980b), *Nachlaß 1869–1874*, (= Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 7), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nemeth, Tibor (2023), »Musikalische Rhetorik als Grundlage kompositorischer Methodik«. <https://htp.jhp.ac.at/wp-content/uploads/2023/05/Musikalische-Rhetorik.pdf> (24.11.2025)
- Peters, Manfred (2003), *Johann Sebastian Bach. Was heißt ›Klang=Rede?‹* (= Musik-Konzepte, Bd. 119), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text & Kritik.

- Petzoldt, Martin (1982), »Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs«, in: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* (= Bach-Studien, Bd. 7), hg. von Reinhard Szeskus, Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 66–108.
- Poos, Heinrich (2022a), »Christus Coronabit Crucigeros. Hermeneutischer Versuch über einen Kanon Johann Sebastian Bachs (BWV 1077)«, in: ders., *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms, 113–144.
- Poos, Heinrich (2022b), »Kleine Apologie des Notenlesens«, in: ders., *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms, 321–357.
- Poos, Heinrich (2022c), »Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs. Eine ikonografische Studie«, in: ders., *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms, 23–112.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1972), *Institutiones oratoriae, Libri XII*, in: ders., *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Bd. 1, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schaller, Klaus (1967), *Die Pädagogik des Johann Amos Comenius und die Anfänge des pädagogischen Realismus im 17. Jahrhundert*, Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Schenk, Erich (1953), »Das ›Musikalische Opfer‹ von J. S. Bach«, *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 90/3, 51–66.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012), »Zur Hermeneutik. 1805 und 1809/10«, in: ders., *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (= Kritische Gesamtausgabe, Bd. II/4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin 2012, 3–34.
- Ueding, Gert / Bernd Steinbrink (2011), *Grundriß der Rhetorik Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Walther, Johann Gottfried (2001), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Neuedition, hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter.
- Weißborn, Christoph (1731), *Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie*, Dresden und Leipzig.
- Wels, Volkhart (2014), *Melanchthons Lehrbücher der Dialektik und Rhetorik als komplementäre Teile einer Argumentationstheorie*, hg. von der Universität Potsdam. https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/6684/file/wels_melanchthons_lehrbuecher.pdf (24.11.2025)

© 2025 Sebastian Urmoneit (sebastian.urmoneit@t-online.de)

Urmoneit, Sebastian (2025), Versuch über den ›rhetorischen Formbegriff‹. Zu Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 846, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 51–76. <https://doi.org/10.31751/1232>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 01/03/2025

angenommen / accepted: 09/06/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/01/2026