

4. J.S. Bach: Präludium in Es-Moll, BWV 815

Bevor ich der Frage des „Verkomponierens von Uneindeutigkeit“ im Detail nachgehe, möchte ich mich zunächst der allgemeinen handwerklichen Beschaffenheit des Präludiums zuwenden. An die Darstellung der kurzen Einführung Dürrs in das Präludium schließt sich also zunächst meine eigene handwerkliche Analyse des Werkes an, bevor ich von dieser ausgehend weitere Betrachtungen hinsichtlich der oben beschriebenen Fragestellung entwickle.

4.1. Zum Präludium

Bach hat insgesamt zwei Stücke in es-Moll komponiert. Das eine findet sich in der Französischen Suite BWV 815, das zweite ist das hier vorliegende Präludium in es-Moll. Dieses Präludium ist als Teil des Wohltemperierten Klaviers 1 bekannt, wurde aber von Bach bereits zu einem früheren Zeitpunkt komponiert: Die erste Fassung des Präludiums, welche im Gegensatz zur bekannten 40-taktigen bereits nach 32 Takten endet, findet sich bereits im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Für das Wohltemperierte Klavier wurden die Takte 28 und 32-38 von Bach ergänzt⁷².

Innerhalb der Bachforschung besteht Uneinigkeit darüber, ob man das Präludium eher zum Typ des Klangflächenpräludiums zählen sollte oder es sich um einen motivgeprägten variablen Satz handelt.

Dürr schlägt vor, das Präludium als eine „Variationsfolge über das Motiv



⁷² vgl. Dürr, Alfred (2008): *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*. Bärenreiter. Kassel. S. 141

⁷³ ebd.: S. 141

zu begreifen. Der Bass in Takt 4, 6, 22 und 23 sei bei gleich bleibendem Rhythmus hinsichtlich der Tonhöhe demnach „eine Art Umkehrung“ des ersten Motivs und die sich immer weiter verlängernden Sechzehntel-Figurationen stellten „Erweiterungen“ bzw. „Ausdehnungen“ desselben Motivs dar.

Bezüglich der Gliederung des Präludiums schlägt Dürr folgende auf Funktionsbeziehungen beruhende Formteile vor:

- „A: Takt 1-16a: Tonika-Dominante (es-b)
- B: Takt 16-20a: Dominante-Subdominante (b-as)
- C: Takt 20-29a: Subdominante-Tonika (as-es) - Trugschluß
- D: Takt 29-40: Tonika (es = Coda)“⁷⁴

Andere Gliederungen seien jedoch ebenso möglich. Keller z.B. gliedere das Werk, indem er Auffälligkeiten aus den Frühfassungen mit einbeziehe. Außerdem sei es durch den harmonisch und satztechnisch geprägten Einschnitt zwischen Takt 19 und 20 auch gerechtfertigt, das Präludium in nur zwei Teile von je 19 und 21 Takten zu teilen.

4.1.1. Dürrs Einführung in das Präludium

Ich schließe mich Dürr insoweit an, als dass auch ich meine, dass die Möglichkeit der Gliederung des Präludiums in vier oder zwei harmonische bzw. satztechnisch begründete Formteile ganz offensichtlich möglich ist. Ebenso halte ich es für nachvollziehbar und sinnvoll, die 16tel-Figurationen als eines der wesentlichen Charakteristika der Komposition zu betrachten.

Hinsichtlich der rhythmischen Figur



die im ersten/zweiten Takt mit den Tönen b-es-ges-ces eingeführt wird

⁷⁴ ebd.: S. 142

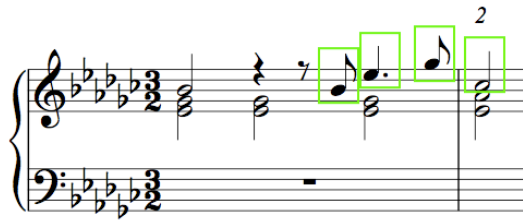


Abb. 18: Takt 1-2: Viertonmotiv

möchte ich Dürr jedoch insofern widersprechen, als dass es sich bei dieser vier Töne umfassenden Einheit (Abb. 18) meines Erachtens nicht um das kompositorische *Ausgangsmaterial* handelt, sondern bereits um motivische Arbeit.

Worin das eigentliche Ausgangsmaterial besteht und wie die von Dürr vorgeschlagene melodische Vierton-Einheit sich zu diesem verhält, möchte ich im Folgenden kurz zusammenfassen:

4.2. Kompositorisches Ausgangsmaterial

4.2.1. Die Zahlen 2 und 3

Das eigentliche Ausgangsmaterial dieses Präludiums sehe ich in den Zahlen 2 und 3 als abstrakte Einheiten. Hierzu einige Belege:

4.2.1.1. Notentext

Das Präludium steht im 3/2-Takt, die Zahlen 3 und 2 tauchen also als Ziffern explizit im Notenbild auf. Des Weiteren hat das Präludium sowohl in dis- als auch in es-Moll $6=2*3$ oder $3*2$ Vorzeichen, - je nachdem, wie man die Anordnung der

Vorzeichen gruppiert (in Abb. 18: in 2 diagonale Reihen von je 3 Bes oder in 3 Pärchen von je 2 Bes).

4.2.1.2. Satztechnische und melodische Umsetzung in Takt 1

Dass diese beiden Dinge tatsächlich Bedeutung haben und von Bach nicht zufällig so gesetzt wurden, wird bereits innerhalb des ersten Taktes des Präludiums bestätigt, indem nämlich das erste Klangereignis des Präludiums aus einem Dreiklang (3) besteht und das zweite aus einem Zweiklang (2):

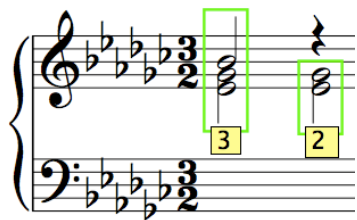


Abb. 19: Takt 1: Die ersten beiden Klangereignisse des Präludiums, bestehend aus 3 und 2 Tönen.

Satztechnisch betrachtet müsste der erste Dreiklang zwar als Zweiklang plus Melodieton gedeutet werden, dem Hören erschließt sich dies jedoch erst gegen Ende von Takt 2, ist also zu Beginn des Stückes so noch nicht deutlich.

Der vertikale Dreiklang als theoretische Einheit wird nun im ersten Takt linear in Quartsextlage weiterverarbeitet, indem sich die aus drei Tönen bestehende Melodie b`-es``-ges`` bildet. Unter dieser Linie findet sich erneut der Zweiklang es`-ges` (Abb. 20). Die Zahl 3 wird hier also linear verarbeitet und der weiterhin vertikalen Auslegung der Zahl 2 gegenübergestellt:

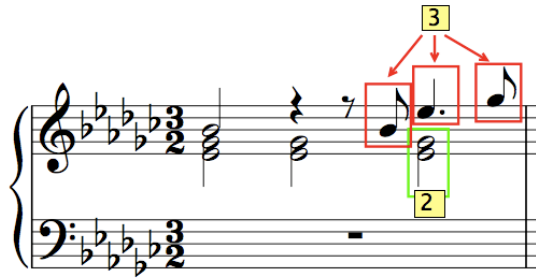


Abb. 20: Takt 1: Erste rhythmische Verarbeitung des Präludiums, bestehend aus 2 und 3 Achteln.

Bereits der erste Takt besteht somit aus zwei Verarbeitungsvarianten der Zahlen 2 und 3: Zunächst vertikal, nebeneinander, als es-Moll-Dreiklang und nachfolgendem Prim-Terz-Klang. Daran anschließend in Umkehrung als linear organisierte Dreiton-Einheit, unter welcher der bereits eingeführte vertikal organisierte Prim-Terz-Klang ruht.

4.2.2. Die Viertoneinheit als Resultat

Zu dem berechtigten Eindruck der für das Präludium sehr prägnant erscheinenden Viertoneinheit



kommt es kompositionstechnisch meiner Meinung nach erst durch die *Sequenzierung* des ersten Taktes. Die Viertoneinheit ist also bereits eine Folge-Erscheinung des kompositorischen Umgangs mit den Zahlen 2 und 3. Sie ist nicht der Ausgangspunkt, sondern das erste Resultat der motivischen Arbeit.

Dies bedeutet natürlich nicht, dass die Viertoneinheit nicht existiert oder dass man sie nicht hören „darf“. Die Tatsache, dass die handwerklichen Argumente für eine aus drei Tönen bestehende Einheit sprechen, der Höreindruck jedoch eine aus vier Tönen bestehende Einheit vorschlägt, ist stattdessen das erste Indiz dafür, dass Bach in seiner Komposition eventuell verschiedene Prinzipien miteinander konkurrieren lässt.

4.3. Zur Gliederung des Präludiums

4.3.1. Die 16tel-Figurationen als Gliederungsgrundlage

Wenn wir davon ausgehen, dass die Zahlen 2 und 3 thematische Relevanz haben, so lohnt es sich, vor diesem Hintergrund einmal genauer den Aufbau der 16tel-Figurationen zu betrachten, welche auch Dürr als eines der wichtigsten Charakteristika des Präludiums heraushebt.

Zum einen wird sich im Folgenden zeigen, dass der Aufbau der 16tel-Figurationen ein weiteres Indiz dafür beinhaltet, dass die Zahlen 2 und 3 den kompositionstechnischen Ausgangspunkt des Präludiums darstellen. Zum anderen meine ich, darlegen zu können, dass der kompositorische Umgang mit den 16tel-Figurationen neben den beiden von Dürr vorgeschlagenen Gliederungen in vier bzw. zwei Formteile eine weitere, dritte Gliederung des Stückes in 3+4 Formteile möglich macht. Diese Gliederung besteht meines Erachtens aus 3 „Hauptteilen“, in denen sich immer dieselben Regeln bezüglich des Aufbaus und Umgangs mit den 16tel-Figurationen finden. Diese 3 Hauptteile werden von 2 „Sonderteilen“ unterbrochen, innerhalb derer Bach mit den zuvor aufgestellten Prinzipien bricht und einzelne musikalische „Besonderheiten“ einführt. Die Komposition schließt mit 2 aufeinander folgenden „Sonderteilen“ ab. Den beiden von Dürr vorgeschlagenen Gliederungen in 2 (satztechnische) oder 3 (harmonische) Formteile kann man also durch Untersuchung des 16tel-Figurationen eine weitere, etwas differenziertere siebenteilige Gliederung gegenüberstellen, die ich im Folgenden kurz charakterisieren möchte

4.3.2. Hauptteil 1: Takte 1-12

In Hauptteil 1 werden die Grundprinzipien im Umgang mit und Aufbau der 16tel-Figurationen eingeführt. Diese lassen sich auf das kompositorische Ausgangsmaterial der Zahlen 2 und 3 zurückführen:

4.3.2.1. Zwei- und Dreiton-Figurationen

Die ersten 16tel-Figurationen, die Bach in den Takten 3-8 einschreibt, bestehen ausschließlich aus 2 oder aus 3 Tönen.

Blicken wir bis Takt 12, so fällt des Weiteren auf, dass es von den dreitönigen 16tel-Einheiten genau 3 gibt (die sich alle in *ungeraden* Takten befinden, nämlich den Takten 3, 5 und 7). Von den zweitonigen Figurationen gibt es genau 4 = 2*2 (welche alle in *geraden* Takten liegen, nämlich den Takten 4, 8, 10 und 12):

The image displays a musical score for Takte 1-13, showing 16th-note figures. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The figures are highlighted with colored boxes and numbered:

- Takt 3: A 3-note figure (B-flat, A, G) in the treble clef, highlighted with a green box and labeled '3'.
- Takt 4: A 2-note figure (F, G) in the treble clef, highlighted with a blue box and labeled '2'.
- Takt 5: A 3-note figure (B-flat, A, G) in the treble clef, highlighted with a green box and labeled '3'.
- Takt 7: A 3-note figure (B-flat, A, G) in the treble clef, highlighted with a green box and labeled '3'.
- Takt 8: A 2-note figure (F, G) in the treble clef, highlighted with a blue box and labeled '2'.
- Takt 10: A 2-note figure (F, G) in the treble clef, highlighted with a blue box and labeled '2'.
- Takt 12: A 2-note figure (F, G) in the treble clef, highlighted with a blue box and labeled '2'.

Abb. 21: Takte 1-13: 16tel-Figurationen, bestehend aus 2 oder 3 Tönen.

Werfen wir nun einen Blick auf den intervallischen Aufbau der Figurationen:

Die 16tel-Figurationen der Takte 3-8 bestehen nur aus Sekundschritten (Sekunde = 2) und überschreiten deswegen (da die Figurationen maximal aus 3 Tönen, also 2 Sekundschritten, bestehen) nie den Rahmen einer Terz (Terz = 3).

4.3.2.2. Aufbau der längeren Figurationen

Die beiden längeren (sequenzierten) Figurationen der Takte 9/10 und 11/12 können als Zusammenführung von Zwei- und Dreiton-Figurationen betrachtet werden. Dies funktioniert dann, wenn man bei der Einteilung, so wie in den Takten 3-8 „gelernt“, weiterhin nur Sekundschritte (2) und nicht mehr als 3 Töne pro Einheit „zulässt“:

Takt 9/10:

The image shows a musical score for measures 9 and 10. The treble clef staff contains a sequence of 16th notes. The first three notes are enclosed in a green box, with a label below it reading "2 * 3 Töne". The next two notes are enclosed in a blue box, with a label below it reading "3 * 2 Töne". Arrows point from these labels to the corresponding notes in the staff, illustrating the intervallic structure of the figures.

Abb. 22: Takt 9-10: Aufteilung der 16tel-Figurationen in Einheiten von 2 oder 3 Tönen

Takt 11/12 gleichermaßen:

The image shows a musical score for measures 11 and 12. The treble clef staff contains a sequence of 16th notes. The first three notes are enclosed in a green box, with a label below it reading "2 * 3 Töne". The next two notes are enclosed in a blue box, with a label below it reading "3 * 2 Töne". Arrows point from these labels to the corresponding notes in the staff, illustrating the intervallic structure of the figures.

Abb. 23: Takt 11-12: Aufteilung der 16tel-Figurationen in Einheiten von 2 oder 3 Tönen

4.3.2.3. Die Zahl 4 als Folge der Zahlen 2 und 3

Genau wie durch die Sequenzierung von Takt 1 im Übergang zu Takt 2 als *Folge* eine viertönige (4) Melodie entsteht, bildet sich durch die Zusammenführung von zwei- und dreitönigen 16tel-Einheiten als *Folge* innerhalb der Figuration intervallisch ein Quartrahmen (Quart = 4). Als Beispiel hierfür betrachte man in Abb. 24 die Figuration aus Takt 9/10:

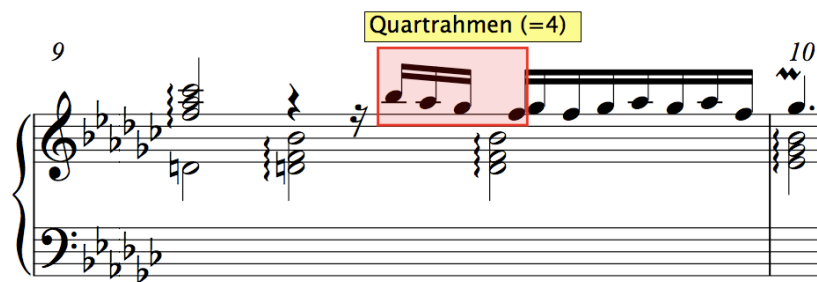


Abb. 24: Takt 9-10: Entstehung eines Quartrahmens als Folge aus Drei- und Zweiton-Einheiten

4.3.3. Sonderteil 1: Takte 12-14

Mit der zweiten Zählzeit von Takt 12 werden für sieben Zählzeiten alle bis dahin für die 16tel-Figurationen aufgestellten Prinzipien gebrochen: Ab der zweiten Zählzeit von Takt 12 kommt es zu einer klaren Überschreitung des gewohnten Terzrahmens innerhalb der 16tel-Figurationen. Die Figuration wird stattdessen in Takt 12 auf sieben Sekundschrte ausgeweitet. Eine solch markante Ausweitung der Anzahl von Tonschritten fungiert meines Erachtens als Signal für den Beginn eines „Sonderteils“ und findet sich auch zu Beginn aller folgenden Sonderteile.

4.3.3.1. Musikalische Besonderheit

Daran anschließend folgen 2 Takte, in denen sich ein musikalisches Element findet, das zuvor noch nicht aufgetaucht ist: Es kommt innerhalb der beiden Takte

insgesamt 3 mal zu einer Halbierung der für die Figurationen gewohnten Einsatzabstände von 16tel auf 32tel (in 3 Einheiten von je 2 Tönen):

The image shows a musical score for measures 12 to 15. The score is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. In measure 12, a green box highlights a group of notes, with a label 'Überschreitung des Terzrahmes' (Exceeding the tertian frame). A purple box highlights a specific interval, with a label 'Verdoppelung der Einsatzabstände' (Doubling of the entry intervals). In measure 13, another purple box highlights a similar interval with the same label. In measure 14, a purple box highlights a group of notes with the same label, and a 'tr' marking is present. In measure 15, a purple box highlights a group of notes with the same label.

Abb. 25: Takte 12-15: Sonderteil 1 (endend in der Mitte von Takt 14)

4.3.4. Hauptteil 2: Takte 15-24

In den Takten 15-24 ist der Umgang mit den 16tel-Figurationen wieder derselbe wie zuvor in Hauptteil 1:

Es finden sich entweder Figurationen, die nur 2 oder 3 Töne umfassen und dabei nie den Terzrahmen über- oder den Sekundrahmen unterschreiten. Die einzige Figuration in Takt 18, die länger als drei Töne ist, kann wiederum auf eine Kombination von Zwei- und Dreitoneinheiten zurückgeführt werden (siehe Abb. 26).

4.3.5. Sonderteil 2: Takte 25 - 28

In Takt 25 begegnet uns durch die Überschreitung des Terzrahmens innerhalb der 16tel-Figurationen erneut ein „Signal“ (analog zu Takt 12): Zehn aufsteigende Sekundschritte folgen direkt aufeinander.

The image displays a musical score for measures 14 through 24. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staves. In measure 15, there are two yellow boxes containing the text '3 * 2 Töne' and '2 * 3 Töne'. Blue boxes highlight specific 16th-note patterns in the bass line in measures 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24. Green boxes highlight 16th-note patterns in the bass line in measures 15, 18, 19, and 22. A trill (tr) is marked above the final note of measure 24.

Abb. 26: Takte 14 - 24: Hauptteil 2: „Normale“ Verarbeitung der 16tel-Figurationen.

4.3.5.1. Musikalische Besonderheit

Diesem „Signal“ folgen zwei Takte (+ 1 Schlag), in denen sich musikalisch ein für diese Komposition neues Element findet: An dieser Stelle handelt es sich dabei um die Einführung von Einstimmigkeit bzw. um eine radikale satztechnische „Ausdünnung“: Begleitstimmen treten nur noch auf der ersten Zählzeit der Takte

26 und 27 auf. Auf der ersten Zählzeit von Takt 28 erscheint schließlich gar keine Harmonie mehr (Abb. 27).

4.3.5.2. Bestätigung der Zahlen 2 und 3 in der Einstimmigkeit

An dem Punkt, an dem die Begleitstimmen auch auf der ersten Zählzeit wegfallen und die Komposition in die totale Einstimmigkeit mündet (erste Zählzeit von Takt 28) findet sich schließlich eine „Bestätigung“ der Zahlen 2 und 3, nämlich durch die Intervall-Abstände der verminderten Terz (3) und der kleinen Sekunde (2).

Hier (Abb. 27) alle Merkmale des Sonderteils 2 im Überblick:

The image shows a musical score for measures 25 through 28. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 25 shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A green box highlights the melodic line in measure 25, with a label 'Überschreitung des Terzrahmens' (Exceeding the tertian frame). Measure 26 shows the melodic line continuing, with a pink box highlighting it and a label 'Einstimmigkeit' (Unison). Measure 27 shows the melodic line continuing, with a pink box highlighting it and a label 'Einstimmigkeit'. Measure 28 shows the melodic line continuing, with a pink box highlighting it and a label 'Einstimmigkeit'. A blue box highlights the interval between the first and second notes of the melodic line in measure 28, with a label '3' (minor third). A yellow box highlights the interval between the second and third notes of the melodic line in measure 28, with a label '2' (minor second).

Abb. 27: Takte 25-28: Sonderteil 2 (endend in der Mitte von Takt 28)

4.3.6. Hauptteil 3: Takte 28-34

Ab der zweiten Zählzeit von Takt 28 befinden wir uns hinsichtlich des Umgangs mit den 16tel-Figurationen wieder auf „gewohntem“ Terrain: Die Einstimmigkeit ist beendet und weicht der Vier- bzw. Dreistimmigkeit des Anfangs. Die 16tel-Figurationen bleiben „ordnungsgemäß“ innerhalb des Terzrahmens und lassen

sich in Zwei- bzw. Dreitoneinheiten „zerlegen“, welche ausschließlich aus Sekundsritten bestehen.

(Da das Prinzip meiner Betrachtungsweise mittlerweile klar sein dürfte und um den Rahmen dieser Arbeit nicht überzustrapazieren, verzichte ich ab hier auf alle weiteren nicht dringend notwendigen Notenbeispiele.)

4.3.7. Sonderteil 3: Takte 35-37

In Takt 35 findet sich eine weitere „Signal“-Figuration: Diese besteht nur aus einer zunächst abwärts gerichteten Sekundkette und einem sich anschließenden aufsteigend gebrochenen verminderten Akkord.

4.3.7.1 Besonderheit der Signalfiguration selbst

Auffallend an dieser Figuration ist der Umstand, dass sie in sich selbst eine der „musikalischen Besonderheiten“ aufgreift, die sich in den vorangegangenen Sonderteilen jeweils im Anschluss an die eröffnende Figuration fanden: Die Signal-Figuration in Takt 35 wird harmonisch nicht begleitet, ist also einstimmig und deutet somit durch sich selbst auf die Besonderheit aus Sonderteil 2.

4.3.7.2. Musikalische Besonderheit

Die musikalische Besonderheit, die sich am Anschluss an die Signalfiguration findet, besteht hier in der Einführung eines Vorschlags als neues Ornament auf der zweiten Zählzeit von Takt 36 (Abb. 28), - was ungewöhnlich dafür ist, dass die Komposition gerade ihrem Ende zugeht.



Abb. 28: Takt 36: Auftauchen eines neuen Ornaments (Vorschlag).

4.3.8. Sonderteil 4: Takte 38-40

Die letzte „Signal-Figuration“ des Präludiums findet sich in Takt 38.

4.3.8.1. Besonderheit der Signalfiguration selbst

Genau wie ihre „Vorgängerin“ aus Takt 35 beinhaltet auch diese Signalfiguration ein Merkmal, auf welches bereits in einem vorangegangenen Sonderteil hingewiesen wurde. In diese Falle wird die Verdoppelung der Einsatzabstände auf 32tel aus den Takten 13-14 des Sonderteils 1 aufgegriffen (Abb. 29):



Abb. 29: Takt 38: Wiederaufnahme der beschleunigten Einsatzabstände aus Sonderteil 1

4.3.8.2. Musikalische Besonderheit

Daran anschließend folgt der Schluss, welcher naturgemäß nur 1 mal pro Komposition auftreten kann, und so gesehen, ebenfalls eine „Besonderheit“ darstellt.

4.3.9. Gliederung: Zusammenfassung

Es ist also möglich, das Präludium allein durch die Untersuchung der 16tel-Figurationen in sieben Formteile zu gliedern.

Durch diese Art der Gliederung ist es möglich, 3 Hauptteile einander gegenüberzustellen. Diese unterscheiden sich insbesondere durch ihre Satztechnik:

In Hauptteil 1 wechseln sich, von Akkorden begleitet, 2 Melodiestimmen dialogisch ab. In Hauptteil 2 hingegen wird überwiegend polyphon gearbeitet, die Akkorde treten als konstituierendes Mittel in den Hintergrund. Formteil 3 nimmt in den ersten 3 Takten die polyphone Satzform aus Teil 2 wieder auf, begleitet diese jedoch wie in Teil 1 durch Akkorde. In den zweiten 3 Takten liegt der Orgelpunkt des Stückes und die motivische Arbeit verlagert sich in den Bass.

Hier die siebenteilige Gliederung im Überblick:

4.3.10. Gliederung: Tabellarischer Überblick

Takt	Formteil	Spezifika	Satztechnik
1-12a	Hauptteil 1	Vorstellung der Themen und generativen Regeln	dialogische Satzstruktur mit akkordischer Begleitung
12-14a	Sonderteil 1: Überschreitung des Terz-Sekundrahmens in der Melodieführung	Verdichtung der Einsatzabstände Tonrepetition innerhalb der Melodie	
14-25a	Hauptteil 2		Polyphonie, Kontrapunktik
25-28a	Sonderteil 2: Überschreitung des Terz-Sekundrahmens in der Melodieführung	Thematische Arbeit innerhalb der Einstimmigkeit	

Takt	Formteil	Spezifika	Satztechnik
28-34	Hauptteil 3	Zusammenführung von A und B motivische Arbeit im Bass	polyphone Satzstruktur mit akkordischer Begleitung Orgelpunkt
35-37	Sonderteil 3: Überschreitung des Terz-Sekundrahmens in der Melodieführung	Aufnahme der Einstimmigkeit aus Sonderteil 2	
38-40	Sonderteil 4: Überschreitung des Terz-Sekundrahmens in der Melodieführung	Verdichtung der Einsatzabstände	

4.4. Zwei mögliche Gliederungen desselben Stückes

Ich hoffe gezeigt haben zu können, dass es möglich ist, das Präludium auf Grund der Beschaffenheit der 16tel-Figurationen in sieben Formteile zu gliedern.

Diese Gliederung ist in sich logisch, lässt allerdings die von Dürr vorgeschlagene, ebenso berechnete harmonische Einteilungsgrundlage vollständig außer Acht: Keiner der von Dürr aufgezeigten harmonisch (tonikal) bedingten Formteile fällt mit irgendeinem der von mir aufgezeigten Formteilgrenzen zusammen. Zum Teil widersprechen sich die beiden Gliederungsmöglichkeiten vollkommen, zum Teil verfehlen sie sich knapp. In jedem Falle sind sie nicht miteinander kompatibel, obwohl jede Einteilung für sich genommen, ihre Berechtigung hat.

4.4.1. Kippbilder auf großformaler Ebene

Wie bereits Jacob in seiner Arbeit über Bachs Klavierübungen⁷⁵ formuliert, geht es bei der analytischen Beschäftigung mit Bachs Kompositionen nicht darum, herauszufinden, welche verschiedenen möglichen Gliederungen eines Stückes die „richtige“ ist. Vielmehr kennzeichne sich eine Komposition durch das gleichzeitige Bestehen aller möglicher Perspektiven.

Was aber bedeutet dies aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive?

Wenn verschiedene Gliederungsmöglichkeiten einer Komposition problemlos nebeneinander stehen können, obwohl sie kein gemeinsames Bild ergeben - womit hat man es bei der Analyse einer Komposition dann in der Terminologie der Wahrnehmungspsychologie zu tun? - Mein Vorschlag: Mit einem „Kippbild“ auf großformaler Ebene:

Es ist möglich, die von Dürr vorgeschlagene Einteilung des Präludiums auf Basis der funktionsharmonischen Prozesse vorzunehmen. Konzentriert man sich auf sie, so sind sie unzweifelhaft „da“. Es ist aber genauso gut möglich, wie ich es oben getan habe, einen anderen Standpunkt einzunehmen und die 16tel-Figurationen zur Grundlage einer anderen, siebenteiligen Gliederung zu erheben. Bei Konzentration auf diesen anderen Aspekt ist auch die neue Einteilung unzweifelhaft „da“ und erscheint als „intendiert“. - Es ist aber kaum möglich, gedanklich beide Perspektiven gleichzeitig einzunehmen und sowohl die funktionsharmonische als auch die satztechnisch-motivische Gliederung des Stückes gedanklich im selben Moment wahrzunehmen. Eben diese Situation liegt auch bei einem Kippbild wie z.B. dem der Rubin'schen Vase vor.

Die Frage, die sich an dieser Stelle erhebt, ist allerdings die, ob wir es hier mit einem Phänomen des *Denkens* oder mit einem des *Komponierens* zu tun haben. In anderen Worten: Weiß Bach, dass die beiden verschiedenen Einteilungen möglich

⁷⁵ Jacob, Andreas (1997): *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 40. Franz Steiner. Stuttgart.

sind, setzt er das Prinzip des „Kippens“ also vorsätzlich in seiner Komposition ein, oder haben wir es hier doch mit einem „Zufallsprodukt“ der *Rezeption* bzw. *Analyse* von Komposition zu tun?

Ich denke, die Antwort auf diese Frage ist am besten folgendermaßen zu finden:

Wenn das „Kippen“ auf großformaler Ebene Bestandteil des kompositorischen Handelns von Bach selbst ist, so müssten sich Hinweise auf das Prinzip des „Kippens“ auch auf anderen und/oder kleinformatieren Ebenen finden. Gibt Bach also selbst weitere Hinweise auf die thematische Verarbeitung des „Kippens“, des „Umdeutens“, so wäre dies ein Hinweis darauf, dass das wahrnehmungspsychologische Prinzip des „Umdeutens“ tatsächlich als Grundlage von Bachs kompositorischem Handeln fungiert.

4.5. Das „Kippen“ als kompositorisches Prinzip

4.5.1. Werkbezeichnung

Der erste Hinweis darauf, dass Bach vollkommen vorsätzlich und bewusst das wahrnehmungspsychologische Phänomen des Kippens in sein es-Moll-Präludium eingebaut hat, liegt meines Erachtens bereits im Titel des Stückes: „Präludium und Fuge es/dis-Moll“.

Auf einer sehr praktischen Ebene bedeutet dieser Titel nur den Umstand, dass das Präludium in es-Moll, die sich anschließende Fuge dagegen in dis-Moll steht. Auf einer weiteren Ebene bezeichnet der Titel meiner Ansicht nach aber auch das, worum es in der Komposition „eigentlich“ geht: Um das „Umdeuten“ oder, wahrnehmungspsychologisch ausgedrückt, das Kippen. Es-Moll und dis-Moll sind zwei Perspektiven auf ein und denselben akustischen Sachverhalt. Man kann aber nicht beide Perspektiven gleichzeitig einnehmen, sondern kann nur entweder

dis-Moll oder es-Moll denken, obwohl es sich bei wohltemperierter Stimmung akustisch um genau dieselbe „Sache“ handelt.

4.5.2. Der verminderte Akkord

In harmonischer Hinsicht fällt an Bachs Präludium die ausgedehnte Verwendung verminderter Akkorde auf. Die gesamte zweite Hälfte des Stückes basiert harmonisch fast ausschließlich aus der Umspielung und linearen Ausarbeitung verminderter Akkorde.

In den Takten 17 - 18 verwendet Bach sogar fünf mal denselben verminderten Akkord in verschiedenen Umkehrungen und verschiedenen linearen Kontexten. Ohne, dass es zwischen den verschiedenen Varianten dieses Akkordes überhaupt zu einer Auflösung käme, müsste man zur jeweils richtigen Benennung des Akkordes an jeder Stelle seines Auftauchens eine andere Funktionsbezeichnung heranziehen.

Auch dies ist meines Erachtens ein Zeichen dafür, dass Bach sich in dem Präludium explizit mit dem Thema „Umdeuten“ beschäftigt, denn der verminderte Akkord ist der am meisten umdeutbare und umbenennbare Akkord.

4.5.3. Hemiolenbildung

Ebenfalls in den Takten 17 und 18 schiebt sich des Weiteren durch Hemiolenbildung ein Zweiertakt in den Dreiertakt: Innerhalb der zwei 3/2-Takte finden sich gleichzeitig drei 2/2-Takte, d.h. auch das Metrum ist an dieser Stelle umdeutbar (Abb. 30):

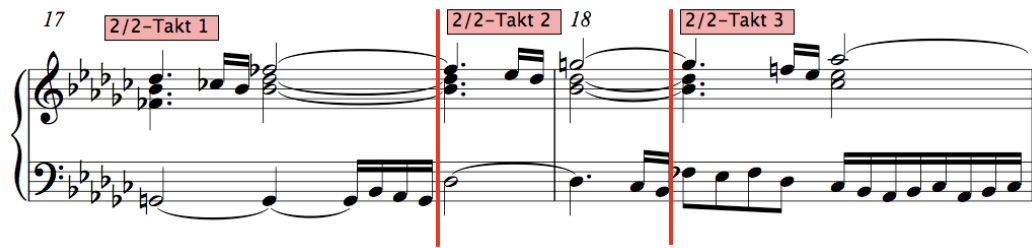


Abb. 30: Takte 17-18: Verschmelzung der Zahlen 2 und 3 auf metrischer Ebene (Hemiolenbildung)

4.5.4. Melodische Einheiten/Phrasenbildung

Das ausschlaggebendste Kriterium für meine Überlegung, dass das Prinzip des „Kippens“ in Bachs Präludium kompositorische Relevanz hat, ist aber jenes Merkmal des Präludiums, von dem diese Analyse ihren Ausgang nahm:

Kompositionstechnisch spricht alles dafür, dass das melodische Motiv b^{\flat} - e - g aus Takt 1 mit dem Taktstrich endet und aus drei Tönen besteht, und alles spricht dagegen, dass das c auf der ersten Zählzeit von Takt 2 noch dazugehört, das Motiv also vier Töne umfasst.

Trotzdem ist es aber immer *auch* möglich, und liegt wahrnehmungsmäßig sogar sehr viel näher, die vier Töne b^{\flat} - e - g - c als einen zusammengehörigen Bogen zu hören. Insofern hat auch Dürr vollkommen Recht, wenn er dem viertönigen Motiv thematische Relevanz zuschreibt: Denn man hört es ja.

4.5.4.1. Bachs stimmungstechnische Aufforderung zum Hören der Dreitonphrase

Bach jedoch scheint uns im ersten Teil des Präludiums trotzdem deutlich mitteilen zu wollen, dass wir bitte „um-hören“ sollen, weg von der zunächst leichter wahrzunehmenden Viertonphrase. Er teilt uns dies mit durch mehrere recht abstruse Stimmkreuzungen in den Takten 4, 8 und 10:

Abb. 31: Takte 4, 8 und 10: Schlechte Linienfortsetzung in der Stimmführung als Aufforderung zur Veränderung der Phrasenwahrnehmung.

Möchten wir dieser „Aufforderung“ jedoch Folge leisten, so müssen wir auch die entsprechenden vorangehenden Stellen der Takte 1/2 und 2/3 in derselben Weise hören, nämlich, wie es den Regeln entspricht, *mit dem Taktstrich*:

Abb. 32: Konsequenz aus der Stimmführung der Takte 4, 8 und 10: Phrasenwahrnehmung endet mit dem Taktstrich.

Hört man die ersten drei Takte nicht auf die oben gekennzeichnete Weise (1 Phrase pro Farbe), so kann man die Stimmkreuzungen der Takte 4, 8 und 10 nicht

mehr hörend mitvollziehen, da man bereits in dem gegenteiligen „viertönigen“ Prinzip „drin“ ist. Doch selbst, wenn man versucht, Bachs „Aufforderung“ Folge zu leisten und stets eine Dreiton- statt einer Viertonphrase zu hören, so ist die wahrnehmungsmäßige Aktivität, die man dafür aufbringen muss, bereits ein Beleg dafür, dass die Möglichkeit des phrasierungsmäßigen „Kippens“ hier ganz offensichtlich gegeben ist.

4.5.4.2. Bachs stimmführungstechnische Aufforderung zum Hören der Viertonphrase

Nun haben wir uns bisher aber nur die oberen Stimmen angesehen. Bach lässt das Motiv im Hauptteil 1 aber auch vom Bass ausführen, nämlich in den Takten 4/5, 6/7, 8/9 und 10/11:

The image shows a musical score for the bass line in measures 4 through 11. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The bass line consists of quarter notes in measures 4, 6, 8, and 10, and eighth notes in measures 5, 7, 9, and 11. A green box highlights the interval between the first and second notes of the bass line in measures 4, 6, 8, and 10. A yellow box labeled 'Quarte' is placed below the interval in measures 4 and 6, and a yellow box labeled 'Terz' is placed below the interval in measures 8 and 10. A blue line connects the first and second notes of the interval in each measure.

Abb. 33: Takte 4-11: Phrasenwahrnehmung geht über den Taktstrich hinaus.

Wie das Notenbeispiel (Abb. 33) zeigt, wurde das Problem der „zu großen“ Intervallsprünge hier, im Bass, von Bach aus dem Weg geräumt: Die Basslinie ist mit ihren Quart- und Terzsprüngen gut „singbar“, kann also durchaus viertönig phrasiert werden.

Während Bach uns also durch die Stimmkreuzungen der oberen Stimmen unmissverständlich auffordert, die Phrasen mit den 16tel-Figurationen offen zu beenden, d.h. das Prinzip der „Dreitonphrase“ zu verfolgen, verwendet er dasselbe rhythmische Motiv im Bass eindeutig als „Viertonphrase“.

Was Bach hiermit fordert, ist demnach ein ständiges „Um-Deuten“ der Phrasierung. Auch dies bestätigt die Hypothese, die ich zu Anfang dieses Abschnittes aufstellte: Das Prinzip des „Umdeutens“, hat in Bachs es-Moll-Präludium kompositorische Relevanz.

Nun könnte man immer noch argumentieren, dass es sich hierbei immer noch nicht um ein echtes „Kippen“ handelt, sondern darum, an entsprechender Stelle herauszuarbeiten, welches Prinzip das „richtige“ sei. Die Phrasen der Oberstimmen seien eben dreitönig zu interpretieren, die des Basses viertönig.

4.5.5. Die Takte 17-19 als multiparametrische Kippfigur

Dem kann man zustimmen. Allerdings nur bis Takt 17. In den Takten 17-18 stoßen wir im Sopran auf folgendes „Problem“:

The image shows a musical score for measures 17-20. The first system contains measures 17 and 18. The second system contains measures 19 and 20. The treble clef part (Soprano) has several notes highlighted with green boxes, indicating a specific phrasing. The bass clef part (Bass) has a continuous line of notes. The key signature is three flats (es-Moll) and the time signature is 4/4.

Abb. 34: Takte 17-20: Doppeldeutigkeit in der Phrasenbildung der Oberstimmen

Wenn wir nach dem „grünen“ Prinzip phrasieren, so phrasieren wir die größeren Intervalle und zerteilen dadurch die sanglicheren dreitönigen Einheiten, die sich außerdem ihrem Aufbau nach deutlich auf die in Sekundsritten verlaufenden dreitönigen 16tel-Figurationen vom Anfang des Stückes beziehen.

Wenn wir hingegen nach dem „rosa“ Prinzip phrasieren, so sehen wir uns mit dem gleichen Abphrasierungsproblem konfrontiert wie in den Oberstimmen des ersten Teils. An dieser Stelle kommt jedoch noch hinzu, dass beim Verfolgen des „rosa“ Prinzips der Ton as^{``} in Takt 18/19 „übrig“ bleibt, da dieser sich nicht sinnvoll an die nachfolgenden Töne in Takt 19 anbinden lässt.

Da die Uneindeutigkeit der Phrasierung genau an der Stelle auftaucht, an der sich, wie oben gezeigt, auch Uneindeutigkeiten in Bezug auf andere Parameter ergeben (uneindeutige Harmonik durch verschiedene Auflösungsmöglichkeiten des verminderten Akkordes, Verschmelzung von Zweier- und Dreiertakt), halte ich es ab dieser Stelle nicht mehr für möglich, von einer Rezeptionsproblematik zu sprechen, sondern wir haben es hier mit einer bewussten kompositorischen Vorgehensweise zu tun.

Es ist an dieser Stelle der Komposition nicht möglich zu entscheiden, welche phrasierungsmäßige, metrische und harmonische Deutung die „richtige“ ist: Wir können alle drei Parameter (Metrum, Harmonie und Phrasierung) auf die eine oder die andere Weise auslegen und „nach Belieben“ „hin- und her deuten“, d.h. kippen.

Was Bach hier kompositorisch hergestellt hat, könnte man meines Erachtens deswegen als „multiparametrisches Kippbild“ bezeichnen.

4.6. Der weitere Werkverlauf

Es wäre an dieser Stelle eigentlich notwendig, das gesamte Präludium in dieser Weise weiter zu analysieren. Eine solche Analyse würde jedoch eine eigene Arbeit darstellen und den hier gegebene Rahmen vollständig sprengen.

So sei an dieser Stelle nur angedeutet, wie Bach nach diesen Takten mit dem Prinzip des Kippens in der Phrasenbildung weiter verfährt:

4.6.1. Takte 20-22

In den Takten 20-22 stellt Bach den Betrachter des Werkes vor eine neue Herausforderung in Bezug auf die Phrasierung: Nach den Regeln des Barock, in denen Quinten nicht singbar, d.h. nicht phrasierbar sind, müsste die Phrasenbildung der beiden kanonisch angelegten Takte eigentlich so aussehen (Abb. 35):

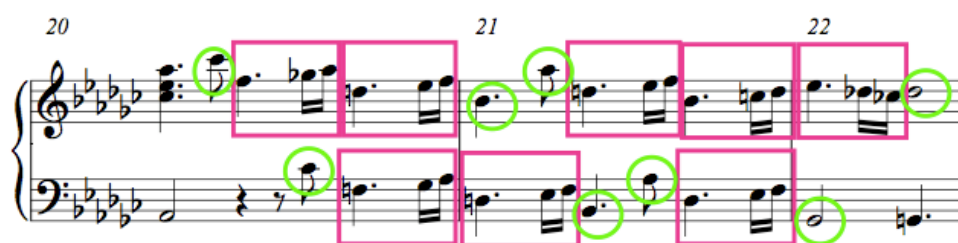


Abb. 35: Takte 20-22: „singbare“ Phrasenbildung zur Vermeidung von Quintsprüngen erzeugt Septimsprünge.

Wir hätten am Anfang und am Ende der Passage(n) in jeder Stimme einzeln stehende Töne, die zu keiner Phrase gehörten, in der Mitte dagegen jeweils eine Septime (grün), - welche aber erst recht nicht singbar ist. Bei nach barockem Verständnis „korrekter“ Phrasierung, wie sie in den pinken Kästchen zu finden ist, wird die gesamte Passage also phrasierungsmäßig auseinander gerissen.

Lässt man sich hingegen darauf ein, die Quinten (und Tritoni) eben doch regelwidrig zusammenzufassen, so ergibt sich folgendes Bild (Abb. 36):



Abb. 36: Takte 20-22: Phrasenbildung nach dem Prinzip der Nähe erzeugt Einheiten von 2 oder 3 Tönen.

Es ergeben sich Einheiten von jeweils 2 oder 3 Tönen, - was dem kompositorischen Ausgangsmaterial entspricht. Kein Ton bleibt übrig.

Auch in diesen Takten ist eine Entscheidung darüber, welche Variante Bach „will“, meines Erachtens nicht wirklich möglich. Eine Beschäftigung mit dem, was hier „richtig“ ist, führt den Interpreten oder Analysierenden stattdessen geradewegs dahin, auf das Phänomen des musikalischen Kippbildes aufmerksam zu werden.

4.6.2. Takte 26-27

In den Takten 26-27 (Abb. 37) geht es des Weiteren kompositorisch um die *lineare* Einteilung der Phrase. Auch diese Takte bräuchten eine längere Diskussion, für die hier der Raum nicht ausreicht. Meine „Lösung“ für Bachs „Verkomponierung“ des Kipp-Prinzips wäre deshalb momentan die, dass Bach ein „Kippen der Phrase über die Zeit“ vornimmt:



Abb. 37: Takte 26-27: „Kippen“ der Phrasenbildung über die Zeit.

Wie das Notenbeispiel zeigt, halte ich eine Aufteilung der Phrasierung in $2 * 3$ Einheiten für die wahrscheinlichste Lösung. Das d' auf der ersten Zählzeit von Takt 27 wäre demnach der „Kipp-Punkt“, an dem das rhythmische Prinzip wieder in seine „Ausgangslage“ vom Anfang des Stückes „zurückgekippt“ wird: Die Phrasierung mit der zweitönigen 16tel-Figuration am Ende entspricht den von Bach am Anfang des Stückes gewünschten Phrasierungen der Takte 4, 8 10 und 12.

4.7. Konkurrierende Gestaltprinzipien in der Phrasenbildung

Wie aber ist ein solches Kippen in der Phrasierung überhaupt möglich? Worin genau bestehen die wahrnehmungspsychologischen Phänomene, mit denen Bach umgeht? Was ist das für die musikalische Wahrnehmung so Irritierende, wenn wir versuchen am Anfang des Stücks dreitönig statt viertönig, also „um-“ zu hören?

Gehen wir dafür noch einmal an den Anfang des Präludiums zurück:

Was in Bachs es-Moll Präludium das Phänomen des „Kippens“ ermöglicht, sind zwei miteinander konkurrierende Gestaltprinzipien. Das eine ist das Prinzip der (zeitlichen) Nähe, das andere das der (harmonischen und tonhöhenmäßigen) Ähnlichkeit:

Zur Erinnerung: Das Prinzip der Nähe besagt, dass Ereignisse, die (in Relation zum Kontext) in nahem zeitlichen Abstand zueinander liegen, als zusammengehörige Gestalt wahrgenommen werden.

Das Prinzip der Ähnlichkeit sagt, dass Objekte, die sich (durch Tonhöhe oder harmonische Zugehörigkeit) ähneln, als zusammengehörige Gestalt wahrgenommen werden.

Genau diese beiden Prinzipien konkurrieren bereits in den ersten beiden Takten des Präludiums miteinander: Das Prinzip der Nähe „möchte“ eine Viertoneinheit bilden. Das Prinzip der Ähnlichkeit fordert jedoch eine dreitönige Gruppierung (Abb. 38):

The image shows a musical score for the first two measures of Bach's E-flat major Prelude, BWV 99. The notation is in 3/2 time and E-flat major. The first measure contains a half note chord (E-flat, G, B-flat) followed by a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) and a quarter note chord (E-flat, G, B-flat). The second measure contains a half note chord (E-flat, G, B-flat) followed by a quarter note chord (E-flat, G, B-flat) and a quarter note chord (E-flat, G, B-flat). A pink box labeled 'Prinzip der Nähe' highlights the first two chords of the first measure. A blue box labeled 'Prinzip der Ähnlichkeit' highlights the first three chords of the first measure. A green box labeled 'Prinzip der Ähnlichkeit' highlights the first three chords of the second measure.

Abb. 38: Takte 1-2: Konkurrierende Gestaltprinzipien: Prinzip der Ähnlichkeit vs. Prinzip der Nähe

Was nun vor diesem Hintergrund an Bachs kompositorischen Entscheidungen innerhalb der ersten 4 Takte auffällt, ist die zunehmende *Schwächung* des Ähnlichkeits-Prinzips immer an denjenigen Stellen, wo das Prinzip der Nähe für Zusammengehörigkeit sorgt (Abb. 36).

The image shows a musical score for five measures. The first measure has a pink box labeled 'Prinzip der Nähe' with a '2' below it, and a yellow box labeled 'Quinte' with an arrow pointing to the interval between the two notes. The second measure has a pink box labeled 'Prinzip der Nähe' with a '3' below it, and a yellow box labeled 'Septime' with an arrow pointing to the interval. The third measure has a pink box labeled 'Prinzip der Nähe' with a '2' below it, and a yellow box labeled 'Dezime' with an arrow pointing to the interval. The fourth measure has a yellow box labeled 'Stimmkreuzung' with an arrow pointing to the crossing of the two voices. The fifth measure is empty.

Abb. 39: Takte 1-5: steigende Schwächung des Prinzips der Ähnlichkeit durch Vergrößerung der Intervallabstände

Im Übergang von Takt 2 zu 3 vergrößert Bach nicht nur den durch das Prinzip der Nähe zusammengehaltenen Intervallsprung, schwächt also das Prinzip der *Tonhöhenähnlichkeit*, er setzt die beiden Töne ces'''' und d'' auch dadurch stärker voneinander ab, dass er zusätzlich das Prinzip der harmonischen Ähnlichkeit schwächt, bzw. innerhalb der Taktgrenzen stärkt (Abb. 40).

The image shows a musical score for two measures. The first measure has a yellow box labeled 'Ähnlichkeit durch as-moll (IV)'. The second measure has a pink box labeled 'Prinzip der Nähe' with a '3' below it, and a yellow box labeled 'Septime' with an arrow pointing to the interval. A yellow box labeled 'leiterfremder Ton zu Takt 2' has an arrow pointing to a note in the second measure. A yellow box labeled 'Ähnlichkeit durch Auflösung in erhöhte siebte Stufe' has an arrow pointing to a note in the second measure.

Abb. 40: Takte 2-3: Schwächung des Prinzips der Ähnlichkeit auf harmonischer Ebene

In Takt 4 wiederum erreichen beide konkurrierenden Prinzipien den Höhepunkt hinsichtlich ihrer sich widersprechenden Ausprägung:

Durch die Verkürzung der Einsatzabstände vor ges'' durch die beiden 16tel f und es' verstärkt Bach das Prinzip der Nähe in drastischer Weise. Dem Prinzip der Nähe hilft zudem das in seinem Gegenteil angewandte Prinzip der guten Linienfortsetzung: Bachs Stimmkreuzung an dieser Stelle ist die denkbar schlechteste Linienfortsetzung, zu der er gestalttheoretisch hätte greifen können. Auf Grund der plötzlichen Verstärkung dieser beiden Prinzipien „muss“ man nun quasi über die Stimmkreuzung hinweghören und die Phrase bis ges'' verlängern. Dem begegnet Bach jedoch auf der anderen Seite mit einer genau so drastischen Erhöhung des Tonhöhenabstandes auf eine Dezime, was das Prinzip der Ähnlichkeit noch weiter abschwächt (Abb. 41).

The image shows a musical score for Takt 4. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. There are several annotations: a pink box labeled 'Verstärkung Prinzip der Nähe durch 16tel' points to a group of notes in the treble clef; a yellow box labeled 'Dezime' points to a large interval in the bass clef; and another yellow box labeled 'schlechte Linienfortsetzung durch regelwidrige Stimmkreuzung' points to a crossing of lines between the two staves.

Abb. 41: Takt 4: Verstärkung der Un-Ähnlichkeit durch Stimmkreuzung

In gleicher Weise sind die Takte 8, 10 und 12 aufgebaut:

In Takt 8 wirkt erneut das Prinzip der Nähe in Form des 16tel-Einsatzabstands gegenüber einem Dezimsprung zur Schwächung der Ähnlichkeit bzw. zur Stärkung des Ähnlichkeitsprinzips der jeweils umliegenden Töne (Abb. 42).

The image shows a musical score for Takt 8-9. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. There are several annotations: a yellow box labeled 'Dezime' points to a large interval in the bass clef; a yellow box labeled 'Prinzip der Ähnlichkeit durch Tonhöhen' points to a group of notes in the treble clef; a yellow box labeled 'Stimmkreuzung' points to a crossing of lines between the two staves; and a yellow box labeled 'Prinzip der Nähe' points to a group of notes in the bass clef.

Abb. 42: Takt 8-9

Auf dieselbe Art wahrnehmungspsychologisch deutbar sind die Takte 10 und 12, allerdings beginnt Bach das Prinzip der Ähnlichkeit nun langsam wieder zu stärken, indem er die Intervallsprünge etwas verkleinert (Abb. 43):

Abb. 43: Takt 10-11

Noch etwas schwieriger und vor allem uneindeutiger wird es in Takt 12 bei den Tönen b^{\flat} und f^{\flat} : Der Tonhöhenunterschied beträgt auch hier, wie in Takt 10, nur noch eine Quinte. Außerdem fällt aber auch noch die Stimmkreuzung weg. Dass es sich im Übergang von b^{\flat} zu f^{\flat} um den letzten und ersten Ton zweier verschiedener Phrasen handelt, ist hier deshalb lange nicht mehr so eindeutig zu „beweisen“ wie an den Stellen davor (Abb. 44):

Abb. 44: Takt 12-13

4.8. Zwischenfazit

Anhand des Präludiums von J.S. Bach lässt sich sehen, dass das wahrnehmungspsychologische Prinzip des Umdeutens und „Kippens“ von grundlegender Relevanz für das Verständnis des Stückes ist. Es ist nicht nur möglich, die großformale Gliederung unter verschiedenen Aspekten zu betrachten und so zu zwei oder drei verschiedenen Lösungsvorschlägen hinsichtlich möglicher Formteile zu kommen, auch die lineare Phrasenbildung unterliegt durch das Konkurrieren zweier Gestaltprinzipien dem Kipp-Prinzip. Bachs Umgang mit weiteren Parametern wie dem Metrum und der Harmonik und nicht zuletzt der Titel des Präludiums selbst deuten darauf hin, dass das Thema „Umdeutung“ und das Prinzip des „Kippens“ von Bach bewusst auf die Komposition angewendet und handwerklich verarbeitet wurde.

Die unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Präludiums auf groß- und kleinformatiger Ebene sind also nicht nur eine Sache der Rezeption. Bach selbst legt die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten in seinem Werk an.

Diese Art der Anlegung eines Werkes bei Bach als kompositionstechnische Möglichkeit mit einzubeziehen, wenn man sich an die Analyse einer Bach'schen Komposition „macht“, erscheint mir wesentlich und wichtig.

In Bezug auf die Frage, warum das Satzpaar in unterschiedlichen Tonarten notiert sei, findet sich bei Dürr nämlich die den Stand der Forschung zusammenfassende Aussage:

„Die Frage, warum Bach dieses Satzpaar in unterschiedlichen Tonarten notiert habe, wird gemeinhin mit der Vermutung beantwortet, die Fuge gehe auf eine Frühfassung in d-Moll zurück, und Bach habe sich die Mühe des Transponierens erspart, [...]“⁷⁶

⁷⁶ Dürr, Alfred (2008), S. 140

Die Einbeziehung von wahrnehmungspsychologischen Phänomenen wie dem des Kippbildes könnten bei der Betrachtung bzw. Analyse von Komposition eventuell helfen, in Bezug auf vielleicht fremdartig anmutende Entscheidungen eines Komponisten auch auf andere Deutungsansätze zu kommen als die der Unlust zu transponieren.

Soweit zu Bach.

Im Folgenden möchte ich nun einen Sprung durch die Jahrhunderte unternehmen und einen skizzenhaften Blick darauf werfen, inwiefern wahrnehmungspsychologische Phänomene auch bei zeitgenössischen Komponisten als Konstituenten kompositorischen Handelns angesehen werden können. Zu diesem Zweck möchte ich im Folgenden exemplarisch das Stück „Monochord“ von Hans Tutschku heranziehen.