

Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer (BWV 1079):
Bemerkungen zum „Canon a 2 per Tonos“

I.

Wie keine andere kompositorische Tradition in der abendländischen Kunstmusik lenkt der Kanon das Interesse des Rezipienten auf die Handhabung der technischen Seite, also das „Wie“ seiner musikalischen Gestaltung. Die *ars canonica* verweist auf eine bewußte Kunstfertigkeit, in der ein Komponist seine handwerkliche Geschicklichkeit im Umgang mit dieser kontrapunktisch besonders anspruchsvollen Satztechnik zu beweisen versucht. Dieser Aspekt eines betont Konstruktiven in der musikalischen Form des Kanons bildete sich im Verlauf einer langen musikgeschichtlichen Entwicklung¹ heraus, die den Kanon schließlich im 18. Jahrhundert als kompositorisches Mittel obsolet erscheinen ließ – in einer Zeit also, in der der Kanon in der „Konstruktion dem neuen übersichtlichen Satzideal von Melodie und Begleitung“² zuwiderlief. In reservierter, ja ablehnender Weise wurde der Kanon auch von seiten der zeitgenössischen Musiktheorie diskutiert, wie dies etwa der Disput zwischen Johann Mattheson und Heinrich Bokemeyer³ zeigt, in dem Mattheson als ein „kritischer Vorkämpfer des galanten Stils“⁴ gegen den Kanon Stellung bezog⁵. Der Kanon als „Fundament“ und „Gipfel“ der Harmonik (so die Position Bokemeyers) vernachlässigte die *ars melodica*, indem „alles harmonische Kunstwerk nur secundo, die Melodie aber / primo loco stehen müsse“ (diese Einschätzung wird auch durch den anschließenden Sinnspruch zusätzlich erhärtet: „Eh die Harmonie erworben; Ist die Melodie verdorben“)⁶.

Diese Zuordnung von Kanon und Harmonie ist auch von anderen Theoretikern der Zeit, beispielsweise Marpurg, hervorgehoben worden: „Der Canon war ehemed unter anderen der Proberstein der harmonischen Geschicklichkeit“⁷. Ebenso spricht Marpurg von einem „Zwange der canonischen Schreibart“, dem die „Candidaten der Tonsetzkunst“ unterworfen waren, wollten sie ihre „Geschicklichkeit“ demonstrieren. Diese Verbindung von harmonischer

¹ Zur Geschichte des Kanons vgl. W. Blankenburg, Art. Kanon, Abschnitt C. *Der Kanon in der Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit*, MGG 7, Sp. 518 ff. (mit Literaturverzeichnis, Sp. 547 ff.); K.-J. Sachs, Art. Kanon, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967 (mit Literaturverzeichnis, S. 438), im folgenden zitiert Sachs, Kanon.

² R. Dammann, *Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“*, Mainz 1986 (im folgenden zitiert Dammann, Goldberg), S. 60.

³ Vgl. J. Mattheson, *Critica Musica I, Pars IV: Der Musicalischen Critik Vierter Theil/genannt: Die Canonische Anatomie <...>*, Hamburg 1723 (im folgenden zitiert Mattheson, Critic), S. 235–369.

⁴ Dammann, Goldberg, S. 60.

⁵ Eine Zusammenstellung der entsprechenden Polemiken Matthesons bei Dammann, Goldberg, S. 57 f.

⁶ Mattheson, Critic, S. 239.

⁷ Vgl. etwa F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753–1754, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1858 (redigiert von S. W. Dehn), im folgenden zitiert Marpurg, Abhandlung, S. 152.

Beispiel 1: BWV 1079, 3e, Canon 5. a 2 per Tonos

1 T. 1-10

3 4 5

6 T. 6 - 9: Modulation nach d-Moll

7 8

9 Neue Zieltonika d-Moll

10

Beispiel 2: "c-Moll-Version" zu BWV 1079, 3e

1 2

Musical notation for measures 1 and 2. The score is in C minor, 3/4 time. Measure 1 shows a treble clef with a quarter note C4, a quarter rest, and a quarter note G4. The bass clef has a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3. Measure 2 shows a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3.

3 4 5

Musical notation for measures 3, 4, and 5. Measure 3 starts with a repeat sign. The treble clef has a quarter note C4, a quarter rest, and a quarter note G4. The bass clef has a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3. Measure 4 shows a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3. Measure 5 shows a treble clef with a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3.

6 7 8

Musical notation for measures 6, 7, and 8. Measure 6 shows a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3. Measure 7 shows a treble clef with a quarter note C4, a quarter rest, and a quarter note G4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3. Measure 8 shows a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3.

9 10

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 shows a treble clef with a quarter note C4, a quarter rest, and a quarter note G4. The bass clef has a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3. Measure 10 shows a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note C3, a quarter note G2, and a quarter note C3.

„Geschicklichkeit“ und kontrapunktisch kanonischer Kunstfertigkeit scheint von keinem anderen Komponisten so sehr in seinem Werk gemeistert worden zu sein wie von Johann Sebastian Bach:

„Dem anti-kanonischen Kurs seiner Zeit begegnet der unzeitgemäße Thomaskantor mit Fugen, Choralarbeiten und Kanons. Er stellt sich quer zum Strom seiner Umwelt, die ja auch Fugen nur noch am Rande – etwa im Kirchenstil – toleriert“⁸.

Neben den Goldberg-Variationen BWV 988 gilt vor allem das Musikalische Opfer BWV 1079 als einer der Höhepunkte im kanonischen Schaffen Bachs. In seiner zur Schau gestellten Kunstfertigkeit ist der Kanon besonders geeignet, als Hommage königlicher Würde zu dienen. Diesem Anspruch wird das Musikalische Opfer dadurch gerecht, daß es ein umfassendes Kompendium von möglichen Spielarten der Kanonbehandlung vorführt: „Canon a 2“ cancrizans (Nr. 1), Canon „a 2 per Motum contrarium“ (Nr. 3), Canon „a 2 per Augmentationem, contrario Motu“ (Nr. 4), „Fuga canonica in Epidiapente“ (Nr. 6).

Die auffälligste kompositorische Gestalt innerhalb dieser Gruppe weist der Kanon Nr. 5, Canon „a 2“ per Tonos auf (siehe Beispiel 1). Er moduliert nach je acht Takten in den nächsthöheren Ganzton (T. 1–9, T. 9–18 etc.), und dieser ungewöhnliche formale Verlauf hat zu den verschiedensten Deutungen in der Literatur geführt, von denen hier zwei besonders exponiert scheinende genannt seien: Ursula Kirkendale, *The Source for Bach's Musical Offering*⁹, sowie Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*¹⁰.

II.

Ursula Kirkendale gründet ihre Interpretation des Musikalischen Opfers auf die Annahme, daß Bach in seiner musikalischen Gestaltung eine bewußte Analogie zur *Institutio Oratoria* von Marcus Fabius Quintilianus gesucht habe¹¹. Die Autorin verbindet jedes der Werke aus dem Musikalischen Opfer mit rhetorischen Aussagen der quintilianischen Vorlage, mit dem Anliegen, in der Musik die entsprechenden rhetorischen Haltungen nachzuweisen. So wird beispielsweise dem ersten Ricercar aus dem Musikalischen Opfer das Exordium I gegenübergestellt:

„The function of both types of exordium, as formulated by Cicero and repeated in virtually all later treatises on rhetoric, was to make the listener ‚benevolum, attentum, docilem‘ (Quintilian IV. i. 5, from Cicero, *De inventione*, I. XV, 20). With a fugue, traditionally exemplifying the ‚learned style‘, Bach fittingly expresses the idea of ‚instruction‘ contained in ‚docilis‘ (from *docere*)“¹².

⁸ Dammann, Goldberg, S. 59.

⁹ U. Kirkendale, *The Source for Bach's Musical Offering*, JAMS 33, 1980, S. 88–141, im folgenden zitiert Kirkendale, *Offering*.

¹⁰ D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, Hassocks/Sussex 1979. Zitiert wird nach der deutschen Übersetzung *Gödel, Escher, Bach. Ein Endlos Geflochtenes Band*, 12. Aufl., Stuttgart 1989 (im folgenden zitiert Hofstadter, *Gödel*).

¹¹ Kirkendale, *Offering*, S. 95 ff.

¹² Ebd., S. 96.

Für den Canon 5. a 2 per Tonos wird von Kirkendale auf die „evidentia“ verwiesen:

„Evidentia is thus the last of the five qualities which Quintilian recommends here: ‚In the narratio, palpability ... is indeed a great virtue, when some truth must not only be told, but also be displayed in an certain way‘. [...] Could Bach have made the evidentia more palpable than he does in this canon? The thema regium rises from key to key like reliefs on a triumphal column which twist higher and higher and can be seen from all sides until their figures transcend the limits of human eyesight“¹³.

Sicherlich kann die Analogie von „aufsteigender Kanonlinie / wachsender Ruhm des Königs“ als Ausdruck einer *evidentia* verstanden werden. Dagegen wirkt die Gegenüberstellung der der *evidentia* zugeordneten rhetorischen Formel „ex accidentibus“, in ihrem Sprachspiel auf musikalische „Akzidentien“ abzielend, in der Begründung überzogen:

„By the fourth repetition almost every note is chromatically altered, fitting perfectly Quintilian’s statement that evidentia can be achieved ‚ex accidentibus‘ (VIII.iii.70)“¹⁴.

III.

Auf ganz andere Weise interpretiert Douglas R. Hofstadter den Canon 5. a 2 per Tonos: er wird zum Träger einer Analogie im großen Stil, die universale Beziehungen zwischen Mathematik, Musik und Malerei aufzuzeigen versucht. Hofstadter begeistert sichtlich das, was Christoph Wolff als „Grenzfall“ wie folgt umschrieben hat:

„Als modulierender Kanon führt dieser ganztonweise aufsteigend von c-Moll [...] nach c-Moll, allerdings eine Oktave höher. Er könnte sich theoretisch unendlich weiter ‚hochschrauben‘, um schließlich die Grenzen des konventionellen Tonraumes zu durchbrechen (konsequenter canon infinitus¹⁵). Nun ist jedoch das Ziel vom modulatorischen Standpunkt aus gesehen bereits nach dem Durchmessen der ersten Oktave erreicht, und somit fände der Satz beim Erreichen des c-Moll in der oberen Oktave ein natürliches Ende als endlicher Kreiskanon“¹⁶.

Trotz der Möglichkeit zu einer unendlichen Fortführung gelangt der Kanon immer wieder an seinen Ausgangspunkt der c-Moll-Tonika zurück. Hierin sieht Hofstadter ein paradox anmutendes Verhalten, da er die Gestaltung der harmonischen Folge nicht begreift:

„Sukzessive Modulationen führen das Ohr in immer weiter entfernte Gebiete der Tonalität, so daß man nach einigen Modulationen erwarten würde, sich hoffnungslos weit von der Ausgangstonika entfernt zu haben. Und doch ist, *wie durch ein Wunder*¹⁷ nach genau sechs solchen Modulationen die ursprüngliche Ausgangstonika c-Moll wieder erreicht“¹⁸.

¹³ Ebd., S. 108.

¹⁴ Ebd., S. 108.

¹⁵ Vgl. Sachs, Kanon, S. 436. Zitat: „Ein Zirkel-Kanon (Canon infinitus oder perpetuus) liegt vor, wenn die Stimmen in ihrem Anfang münden und somit theoretisch unendlich sind“. Der modulierende Zirkel-Kanon knüpft im Gegensatz dazu nicht an der Ausgangstonika an, sondern moduliert in eine neue Zieltonika.

¹⁶ NBA VIII/1 (Kanons, Musikalisches Opfer) Krit. Bericht (C. Wolff), Kassel 1976 (im folgenden zitiert Wolff, Krit. Bericht), S. 110.

¹⁷ Hervorhebung vom Verf. ¹⁸ Hofstadter, Gödel, S. 12.

Der Kanon entfernt sich von der anfänglichen Tonika – und kehrt dennoch für Hofstadter überraschend zur Ausgangstonika zurück. Dieses räumliche Modell einer Bewegung, die sich scheinbar immer weiter von ihrem ursprünglichen Ausgangsort entfernt, um dann unerwartet im Zielpunkt an eben diesen Ausgangsort zurückzukehren, ist für Hofstadter die bestimmende Analogie für Malerei, Mathematik und Musik: die optischen Täuschungen des Graphikers Maurits Cornelis Escher (die Bewegung simulieren und trotzdem an ihren Ursprung zurückkehren), das Epimenides-Exemplum in der Logik¹⁹ (das ständig zwischen seinen beiden Prämissen pendelt: Lügner / sagt Unwahrheit) sowie der Canon 5. a 2 per Tonos (mit seiner steten Rückkehr zur Ausgangstonika).

IV.

Für eine Beurteilung der weitausholenden Deutungen von Kirkendale und Hofstadter scheint es geboten zu sein, den formalen Aufbau des Werkes einer genaueren analytischen Betrachtung zu unterziehen. Den Schlüssel zu einem adäquaten Verständnis der Komposition liefert das im Widmungsexemplar des Originaldruckes für Friedrich II. handschriftlich eingetragene Dedikationsmotto: *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*: Wie die Modulation steigt, so möge es auch der Ruhm des Königs tun. Mit diesem allegorischen Sinnspruch versieht Bach seinen Dedikationskanon, und dieser „enge Sinnbezug zwischen der musikalischen Gestaltung der Kanons und dem Ruhm des Monarchen“²⁰ verleiht dem Kanon einen ostentativen Repräsentationscharakter. Der formale Aufbau spiegelt die bildhafte Huldigung zur Ehre des Königs wider. Der dreistimmige strenge Intervallkanon²¹ enthält in der Oberstimme das variierte Thema Regium und in den beiden Unterstimmen den Kanon im Quintabstand. Der Schlußteil der achttaktigen Phrase moduliert in den jeweils folgenden nächsthöheren Ganzton (in T. 9 wird also nicht die Tonika c-Moll erreicht, wie das bei einem die Ausgangstonika währenden Canon perpetuus zu erwarten gewesen wäre), wodurch sich das Werk als ein modulierender Zirkelkanon²² entpuppt: das Stück durchwandert die Ganztonleiter (c' – d' – e' – fis' – gis' – b' – c'') – es wird also auf verschiedenen Tonstufen transponiert wörtlich wiederholt.

Der harmonische Plan bei der Gestaltung dieser Wiederholungen basiert auf einer Stufenfortschreitung der großen Sekunde, was auch die Akzidentienvorzeichnung verdeutlicht²³.

¹⁹ Das Epimenides-Exemplum ist das klassische Paradox der Aussagenlogik: „Der Lügner sagt: ‚Alles, was ich sage, ist falsch.‘“ Dieser Satz ist im Sinne der Aussagenlogik nicht eindeutig als wahr oder falsch zu bestimmen.

²⁰ Wolff, Krit. Bericht, S. 106.

²¹ Im strengen Intervallkanon setzt die zweite Stimme in einem bestimmten Intervall ein (hier die Quinte), und transponiert in diesem Abstand jeden Ton der vorgegebenen Kanonstimme.

²² Vgl. Fußnote 15.

²³ Wolff, Krit. Bericht, S. 112. Zitat: „Canon 5, 6 und 9 weichen in ihrer Tonartvorzeichnung von den übrigen Sätzen ab, indem sie kein oder nur ein *b* notieren. Stattdessen werden die Akzidenzien vor die betreffenden Noten gesetzt. Dies muß als eindeutiges

Für die tonale und harmonische Gestaltung des Kanons stellt sich das Problem, innerhalb dieser achttaktigen Phrase in eine von der Tonika aus harmonisch entferntere Region zu gelangen (nach d-Moll im c-Moll-Kontext der ersten Periode, nach e-Moll im d-Moll-Kontext der zweiten Periode ab T. 9, etc.). Dieser harmonische „Fahrplan“ (mit dem harmonischen Ziel d-Moll, dann e-Moll etc.) muß mit den melodischen Vorgaben des Thema Regium, also den melodischen „Pfundnoten“, die nicht durch Umspielungsfiguren modifiziert werden, in Einklang gebracht werden. Dieses Problem wird in dem Werk dadurch gelöst, daß die entscheidende Modulation in den nächsthöheren Ganzton nicht erst am Schluß der achttaktigen Phrase, sondern schon in T. 6 vollzogen wird. Die Melodieführung $d' - cis' - b - a - d'$ (statt $d' - c' - h - as - c'$ bei einem c-Moll in T. 7) bereitet die neue Zieltonika d-Moll in T. 9 vor. Ebenso wird der eigentlich erwartete Stimmenverlauf $f' - es' - d'$ des ursprünglichen Thema Regium in T. 7/8 in $g' - f' - e'$ verändert. Der ganze Komplex von T. 7 bis T. 10 bildet so die Transposition einer c-Moll-Passage nach d-Moll. Im Original findet sich diese c-Moll-Passage, nach dem Durchlauf des Kanons durch alle Stimmen, in T. 47 vor, wo die sechste Periode in b-Moll wieder die anfängliche Tonika c-Moll erreicht.

Der Canon a 2 per Tonos spiegelt also in seiner äußeren formalen Anlage das Dedikationsmotto wider: der modulatorische Aufstieg als ein allegorisches „Nach-Oben-Weisen“ – zur Ehre des Monarchen. In diesem Sinne könnte auch ein weiteres Detail in den Kanonstimmen als eine königliche Huldigung verstanden werden: der durch die Sechzehntelnoten hervorgehobene fanfarenhafte Gestus der aufsteigenden Dreiklangslinie in T. 1 und 2. In keinem der anderen Kanons im Musikalischen Opfer, die lateinische Sinnsprüche enthalten, läßt sich eine vergleichbare bildhafte Analogie zwischen Text und Musik aufzeigen (Canon „4. a 2 per Augmentationem, contrario Motu: *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*“²⁴, sowie die beiden Rätselkanons „Canon 9. a 2“ und „Canon 10. a 4: *Quaerendo invenietis*“²⁵).

Für die kompositorische Umsetzung dieser Analogie von Text und Musik drängt sich die in der Einleitung angesprochene Frage nach der „Geschicklichkeit“ auf. War die Komposition eines solchen modulatorischen Zirkelkanons im Verhältnis zu den anderen Kanons mit besonderen konstruktiven Schwierigkeiten verbunden? Oder existierte ein die Komposition vereinfachendes Hilfsmittel (etwa in Form einer Vorlage eines gewöhnlichen, die Ausgangstonika wahrenden Canon Perpetuus, von dem aus das Einrichten der geänderten Modulation in T. 6 erfolgen konnte)? Eine Beantwortung dieser Fragen ist natürlich vom objektiven Quellenbefund her nicht möglich, da keinerlei Aufzeichnungen zum Entstehungsprozeß des Werkes überliefert sind²⁶. Trotzdem soll hier eine vorsichtige Beurteilung dieses Themenkomplexes versucht werden:

Zeichen für die reale Führung der Comes-Stimme gewertet werden. Denn die normale Vorzeichnung von drei *b* hätte zu zahlreichen Akzidenzien-Konflikten geführt.“

²⁴ Wie die Bekanntheit, so möge auch das Glück des Königs wachsen.

²⁵ Suchet, so werdet ihr finden (Mt. 7, 7).

²⁶ Vgl. dazu Wolff, Krit. Bericht, S. 70.

Die Frage nach einer besonderen, zu bewältigenden Schwierigkeit bei der Komposition des modulatorischen Zirkelkanons (gegenüber einem die Ausgangstonika c-Moll wählenden Canon perpetuus) kann verneint werden: das Einrichten der harmonischen Folge in T. 6 nach d-Moll wird einem Komponisten vom Range Bachs sicherlich keine größere Mühe bereitet haben als eine Modulation nach c-Moll (unabhängig davon, ob ein Canon perpetuus als c-Moll-Vorlage existiert hat oder nicht: Bach wird sich zumindest in T. 6 mit dem Gedanken einer geänderten Modulation beschäftigt haben müssen, da ja das Thema Regium in seiner Schlußbildung a priori die Vorgabe einer c-Moll-Schlußwendung enthält).

Mit Hinweis auf die Tradition warnt auch Marpurg grundsätzlich davor, den modulatorischen Zirkelkanon als kompositorische Leistung zu überschätzen:

„Indessen darf keiner von unsern heutigen Tonkünstlern auf die Erfindung eines solchen Canon sich etwas zu gute thun, ohne das Publicum zu täuschen. Vom Agostino Bendinelli²⁷ weiss man, dass er schon vor mehr als hundert Jahren einen Canon und zwar von vier Stimmen verfertigt hat, welcher immer nach dem Ende eine Secunde höher als vorher anfängt, während zwei Stimmen noch im vorigen Tone modulieren [...]. Man braucht übrigens nur die Werkmeister'schen²⁷ Schriften, besonders die sogenannte *Harmonologiam musicam* zu lesen, um zu sehen, daß solche Canons schon lange in Deutschland bekannt waren“²⁸.

Dem steht sein Urteil vom „Canon über oder unter einen festen Gesang“ entgegen, die er zu den „schwersten Gattungen der canonischen Schreibart“²⁹ zählt:

„In den verschiedenen contrapunctischen Ausarbeitungen J. S. Bach's²⁷ über das von dem Könige von Preussen, Friedrich II.²⁷ ihm aufgegebene Thema in C moll, die man gestochen haben kann, findet man einige solche Canons, endliche und unendliche mit einer begleitenden Stimme, die für Muster zu nehmen sind“³⁰.

Hat nun möglicherweise ein die Ausgangstonika c-Moll wählender Canon perpetuus existiert? Ob Bach eine solche Vorlage benutzt hat, von der aus die geänderte Modulation erfolgte, ist wie schon erwähnt, nicht zu klären. Eine solche Vorlage ist aber durchaus denkbar (siehe Beispiel 2), und die Gegenüberstellung mit einer solchen Version scheint für die Werkbetrachtung sinnvoll zu sein, um die Modulation in T. 6 im Original in ihrer kompositorischen Umsetzung besser begreifen zu können.

Gegenüber dem Original sind folgende Takte geändert: T. 4/5 der Baßstimme, T. 5/6 der Mittelstimme sowie die Angleichung der Oberstimme in T. 6 (T. 6 der Baßstimme sowie T. 7ff. in allen drei Stimmen zeigt die oben angesprochene Transposition des Originals von d-Moll nach c-Moll). Die Änderungen sind nur geringfügiger Natur: die äußere Form ist bis auf wenige Änderungen beibehalten (Baßstimme: T. 4, zweite Zählzeit, zwei Achtel statt einer Viertel; T. 5, dritte Zählzeit, eine Achtel statt zwei Sechzehnteln, vgl. analog zur Mittelstimme), und entsprechend dem geänderten harmonischen Verlauf sind einige wenige Tonstufen zu ändern.

²⁷ Im Original gesperrt.

²⁸ Marpurg, Abhandlung, S. 157.

²⁹ Ebd., S. 189.

³⁰ Ebd., S. 191.

Im Vergleich zu den anderen Kanons im Musikalischen Opfer wäre diese Version, als ein die Ausgangstonika wahrer Canon perpetuus, in der relativ einfachen kontrapunktischen Gestaltung etwa dem Canon 2. „a 2 Violini in unisono“ zuzuordnen: vor diesem Hintergrund erscheint das Konzept des modulatorischen Zirkelkanons im Original mit einfachsten Mitteln realisiert zu sein. Oder, um das Bild erneut aufzugreifen, der Canon 5. a 2 per Tonos ist mit einer „Geschicklichkeit“ gearbeitet, die aus der „Vorgabe“ (zumindest der des Thema Regium) mit einfachen Mitteln ein staunenswertes Werk geschaffen hat.

Der geistvolle Witz dieser Komposition muß vielleicht auch in der Reihenfolge der Kanons im Musikalischen Opfer gesehen werden. Christoph Wolff weist auf die Möglichkeit hin, daß wahrscheinlich zunächst nur die ersten sechs Kanons geplant waren:

„Diese Satzgruppe demonstriert ein theoretisches Schema, nämlich das satztechnische Fortschreiten ‚de canone ad fugam‘, das zu Bachs Zeiten als kompositorisches Konzept umstritten war“ [gemeint ist der Disput Mattheson verso Bokemeyer³¹]³².

In dieser auf sechs Stücke beschränkten Reihenfolge wird der Canon 5. a 2 per Tonos, als Endstück vor dem „Höhepunkt“ der kanonischen Fuge, in seiner Gewichtung zusätzlich unterstrichen.

V.

Die Analyse des Canon 5. a 2 per Tonos zeigt, daß seine besondere Form auf einer im Grunde einfachen harmonischen Wendung beruht – ein kompositorischer „Kniff“, der eine bildhafte Analogie von Text und Musik vermittelt. Diese Analogie, in ihrem semantisch eindeutigen Bezug von modulatorischem Zirkelkanon und lateinischem Sinnspruch, stellt das verbindliche Maß für alle späteren Betrachtungen dar, die sich mit dem möglichen Gehalt des Werkes auseinandersetzen. Hierzu gehören auch die Deutungen von Kirkendale und Hofstadter, deren Gegensatz aus rhetorischem Programm eines Quintilian und mathematischem Ideengut des 20. Jahrhunderts kaum größer zu denken ist. Zusammengefaßt lassen sich gegen diese beiden Deutungen die folgenden Einwände anführen:

a) Kirkendale:

Die von Kirkendale aufgestellte Analogie von musikalischem Verlauf und rhetorischer „Haltung“ der Musik für das Musikalische Opfer insgesamt überzeugt längst nicht so, wie es der Katalog im Anhang ihres Aufsatzes (ab S. 138 ff.) mit einer zusammenfassenden Gegenüberstellung Musikalisches Opfer / Institutio Oratoria glauben machen will. Die musikalischen Zuordnungen können aufgrund ihres allgemeinen Charakters auch auf andere, von einem quintilianischen „Einfluß“ her unberührte Werke dieser Zeit stimmig bezogen werden. Hierbei ist vor allem die *evidentia* als eine Allerweltsformel aufzufassen, die sich als eine bildhafte Analogie ebensogut in einem Vokalwerk mit einer

³¹ Vgl. Fußnote 3.

³² Wolff, Krit. Bericht, S. 106.



entsprechend anschaulich musikalischen Illustrierung des Textes „nachweisen“ ließe. Zudem sollte die Vermutung Christoph Wolffs Beachtung finden, daß die vier letzten Kanons wahrscheinlich aus dem pragmatischen Grund komponiert wurden, um das vorhandene Platzangebot auf den Druckplatten zu nutzen³³. Auch diese Überlegung würde der Idee einer ausschließlich auf eine quintiliane Analogie sich beziehenden Konzeption vonseiten Bachs zuwiderlaufen.

b) Hofstadter:

Die Analogie der stets an ihren Ursprung zurückkehrenden Bewegung kann für den Canon 5. a 2 per Tonos nicht als paradox (im Sinne eines unerklärlichen Gebahrens) bezeichnet werden, denn das Wiedererreichen der c-Moll-Tonika folgt ja einem durchaus nachvollziehbaren Plan (Stufenfortschrittung der großen Sekunde). Das Wiedererreichen der Tonika führt zu keinem vergleichbaren „Kurzschluß“, wie es etwa die optischen Täuschungen in ihrer Darstellung eines geometrisch Unmöglichen leisten, wenn etwa ein abwärts fließender Wasserfall am Ende seines Weges wieder den höheren Anfangspunkt erreicht. Da Hofstadter aber den harmonischen Plan des Canon 5. a 2 per Tonos nicht begreift (... „wie durch ein Wunder“ ...), setzt er die Möglichkeit der unendlich aufsteigenden Kanonlinie in einen irrigen Bezug zu der unendlichen Wiederholbarkeit der paradoxen Bewegung in den Bildern Eschers (beziehungsweise zu dem ewigen Hin- und Herpendeln der zwei Prämissen im Epimenides-Exemplum). Seine Analogie beschränkt sich daher auf eine rein äußerlich bestehende geometrische Ähnlichkeit, die für zahlreiche geometrische Figuren mit vergleichbaren Eigenschaften wie Kreis, Spirale oder Lemniskate zutrifft. Summa summarum erweist sich Hofstadter in seinen musikanalytischen Ausführungen wenig überzeugend, und sein Experiment, eine Art von „Weltformel“ mittels eines geometrischen Emblems skizzieren zu wollen, muß zumindest für die Musik als unzulässig betrachtet werden.

Der in der Analyse gewonnene Eindruck von Sparsamkeit der satztechnischen Mittel zur Durchführung eines kompositorisch „Besonderen“ kontrastiert stark zu den aufwendigen Analogiebemühungen Kirkendales und Hofstadters. Ihre Deutungen erinnern an jene Art von Überinterpretation des Bachschen Werkes, für die schon Friedrich Blume im Hinblick auf theologisch-zahlenspekulative Ansätze zu recht monierte, daß „Bach, aller seiner Vielschichtigkeit unerachtet, kein verhindefter Pfarrer oder Mathematiker, sondern Musiker gewesen ist“³⁴. In diesem Sinne könnte dem lateinischen Sinnspruch des Canon 5. a 2 per Tonos ein weiteres Motto als Warnung vor einer zu plakativen Werkdeutung hinzugefügt werden: *Habentibus symbolum facilis est transitus*. Jenen, die das Symbol haben, fällt der Übergang leicht³⁵.

Joachim Brügg (Göttingen)

³³ Ebd., S. 106.

³⁴ F. Blume, Art. Johann Sebastian Bach, MGG 1, Sp. 1031.

³⁵ J. D. Mylius, *Philosophia reformatata continens libros binos*, Frankfurt a. M. 1622.

