

Mark Gilbert
ein universum der syntax
Essay, 2006

Erst veröffentlicht in *Continuously* (Pustet Verlag, Salzburg, 2007)

Johann Sebastian Bachs posthum veröffentlichte *Kunst der Fuge* umfasste 18 Einzelstücke, die alle Variationen über ein einziges Thema sind. Obwohl man sich nicht einig ist, ob das Werk ursprünglich für ein Tasteninstrument gesetzt war, hat man es vor allem auf dem Cembalo, dem Klavier und der Orgel gespielt, doch auch für Streichquartett, Kammerorchester und – am bekanntesten ist die Fassung Hermann Scherchens – für Sinfonieorchester eingerichtet. *Die Kunst der Fuge*, die aus 14 Fugen und vier Kanons besteht, ist ein Meisterwerk des Kontrapunkts, der Umkehrung, der Überlagerung, Vergrößerung und Verkleinerung. Weniger bekannt als die – wie man behaupten mag – bezaubernderen *Goldberg-Variationen* holt *Die Kunst der Fuge* aus einem einfachen Thema das Äußerste heraus und führt dadurch vor, dass sich durch die Verwandlung einer einzigen musikalischen Figur ein kleines Universum musikalischer Möglichkeiten hervorbringen lässt.

Dieses erstaunliche Werk tonaler und rhythmischer Wechselbeziehungen wurde durch eine Verbindung musikalischer und mathematischer Entwicklungen möglich, die im 17. Jahrhundert stattfanden. Ohne die Berechnung der gleich temperierten Stimmung durch den niederländischen Mathematiker Simon Stevin wäre die Konstruktion dermaßen kompliziert gelagerter harmonischer Figuren nie vorstellbar gewesen. Die zuvor in der Renaissancemusik verwendeten Stimmungen leiteten sich aus der pythagoreischen Geometrie und Algebra ab und versuchten, die Oktave mit Hilfe ganzzahliger Brüche zu teilen. Man erzielte zwar so größtenteils angenehme Töne, die Terzen und Sexten hatten jedoch einen ausgeprägt scharfen Klang. Dies stellte freilich für die melodische Polyphonie des modalen Systems der Renaissancemusik oder die sich im Frühbarock entwickelnde Monodie kein unüberwindliches Problem dar. Doch erst durch die Verwendung des Stevin'schen Verhältnisses $12\sqrt{2}:1$ wurde ein über die gesamte Oktave „wohltemperiertes“ Klavier möglich, mit dem man eine solche harmonische und tonale Polyphonie erreichen konnte.

Heute könnte man vielleicht meinen, dass Musiker und Mathematiker eigentlich schon früher hätten imstande sein müssen, eine Oktave auf einfachere Weise in zwölf gleiche und polyphonfähige Intervalle zu teilen. Diese Erwartung übersieht freilich die Bedeutung, welche die vorkartesische Kultur der Proportion an sich beimaß. Wie Robin Evans in seinem Buch *The Projective Cast* ausführt, war für die Renaissance die entsprechende Proportion keineswegs bloß ein Attribut alles Schönen – ob nun Musik, Architektur oder Mensch –, sondern auch eine Qualität, die es mit der transzendentalen Ordnung des Göttlichen verband. In einer Welt platonischer Formen pythagoreischer Verhältnisse war das Göttliche die Harmonie des Kosmos, wie zum Beispiel sie Dantes neun Himmelssphären abbildeten. Pythagoras soll entdeckt haben, dass die Teilung einer schwingenden Seite im Verhältnis von Diapason (1:2), Diapente (2:3) und Diatessaron (3:4) die schönsten Klänge hervorbrachte. Die Vorstellung, dass Proportionen die geometrischen Formen des idealen Kosmos bestimmten und die Töne musikalischer Harmonien regelten, sah man als „Beweis“ an, „dass unserer Wahrnehmung der Schönheit in allen Dingen genaue Verhältnisse zugrunde liegen“. Noch 1619 bezeichnete Kepler diese Harmonie als *Sphärenmusik*, die, als geometrische Ordnung der Sonne und der Planeten, als Eigenschaft der Himmelskörper selbst angesehen wurde. Da man die Erfahrung dieser idealen Verhältnisse als Mittel der universellen Schönheit betrachtete, liegt auf der Hand, warum das Fallenlassen der pythagoreischen Tonleiter für den Renaissance Menschen als beunruhigende Abweichung von der höheren göttlichen Ordnung galt.

Wäre Bach das wohl temperierte Verhältnis von $12\sqrt{2}:1$ nicht mehr länger als unmittelbar mit der kosmischen Ordnung Verbundenes erschienen, hätte er vielleicht die Kombinatorik der Komposition als den wahren Weg ins Transzendente angesehen. Dem Musikgeschichtler Manfred Bukofzer zufolge ist die frühbarocke Übernahme der Monodie aus der Tradition des klassischen griechischen Theaters als Zeichen eines neuen Verständnisses dessen anzusehen, was musikalische Töne darstellen können: statt

Offenbarung der kosmischen Ordnung, sind sie unmittelbare materielle Verkörperung menschlichen Gefühls. Dem barocken Begriff des *Affekts* nach sollte eine musikalische Idee oder ein musikalisches Motiv nur mit einem einzigen Gefühl verbunden sein. Diesem Zugang entsprechend diente die Überlagerung vielfacher musikalischer Themen, wie sie für die Renaissancemusik charakteristisch ist, nur dazu, den Ausdruck der Gefühle selbst zu verwirren. Im Idealfall sollte ein barockes Musikstück ein oder höchstens zwei Motive enthalten, welche die damit verbundene Empfindung mit aller Kraft zum Ausdruck bringen. Das Potenzial des Affekts gilt es also durch die formale Entwicklung der Motive auszuloten. Die Idee war, dass die verschiedenartig Artikulation eines musikalischen Themas die gesamte Bandbreite dieses Gefühls offenbaren würde.

Von diesem Standpunkt aus gesehen übertraf sich Bach mit der *Kunst der Fuge* selbst. Obgleich wir mit unserem modernen Empfinden das genaue Gefühl, das sein Thema einmal vermitteln wollte, vielleicht nicht erfassen können, nehmen wir ganz gewiss die Weite des musikalischen Raums wahr, den die Sammlung seiner verschiedenen Stücke der *Kunst der Fuge* entfaltet. Man hat das Gefühl, dass jedes Atom dieses musikalischen Opfers, jede Variation des Themas, die Weiten der kombinatorischen Möglichkeiten in sich schließt, deren Teil es ist und in denen es enthalten ist.

Während uns die Erfahrung von Musik also vielleicht der kosmischen Ordnung nicht näher bringt oder das gesamte Spektrum einer menschlichen Empfindung offenbart, vermittelt sie uns trotzdem ein Gefühl von etwas, das größer ist als das einzelne Stück selbst. Die musikalische Figur liefert eine Grundform, die, wenn man sie den Methoden der Transformation immanente Syntax der Fugenform unterwirft, einen Blick auf die transzendenten Möglichkeiten eröffnet, neue, aber verwandte Formen zu schaffen. Die Faszination liegt darin, dass wir erkennen, wie unbestreitbar einzigartig und doch eng mit *jeder einzelnen* Entwicklung des ursprünglichen Themas verwandt jede Variation ist. Außerdem begreifen wir, dass das Potenzial für einzigartige Variationen mit der Reihe der uns zu Gehör gebrachten Möglichkeiten durchaus nicht ausgeschöpft ist. Wir haben vielleicht nicht die geringste Vorstellung davon, wie wir selbst solche noch möglichen Variationen komponieren könnten, doch das Wunder des musikalischen Spiels besteht darin, dass wir ganz selbstverständlich wissen, dass seine Regeln eine unberechenbare Zahl weiterer Iterationen seiner Form zulassen.

Jedem systematischen Formenrepertoire ist eine Spannweite transformatorischer Möglichkeiten inhärent. Vilém Flusser bezeichnet ein systematisches Repertoire dieser Art als *Kode* und schreibt ihm eine Reihe von Merkmalen zu. Erstens hat ein solches Repertoire Formen, die etwas anderes darstellen, wie etwa das Motiv einer barocken Fuge eine einzige Empfindung darstellen soll. Zweitens umfasst es eine Reihe von Regeln bzw. eine Syntax, die festlegt, wie die Formen verbunden werden können, wie es für eine Fuge ein System von Kompositionsregeln gibt. Die Summe aller möglichen Kombinationen von Formen innerhalb der von den Regeln gezogenen Grenzen nennt Flusser die „Kompetenz“ eines Kodes, die Summe aller möglichen Bedeutungen, die der Kode vermitteln kann, „Universum“.

Während die Vorstellung, dass ein Kode systematisierter Form ein Universum der Bedeutung zum Ausdruck bringen kann, uns auf seltsame Art zu den kosmischen Anliegen von Pythagoras zurückzuführen scheint, wirft Flussers Kode-Begriff interessante Fragen dahingehend auf, wie formale Transformationen diese weiten Wunderwelten hervorbringen können. Wenn etwa das „Universum“ eines Systems das Reservoir der in seinem Kode enthaltenen möglichen Meinungen ist, wie groß kann dann das Universum sein, wenn das Formenrepertoire des Systems auf einem einzigen Motiv beruht? Es scheint kaum möglich, die von diesen Variationen geweckte Verwunderung allein den in seiner abstrakten musikalischen Figur verschlüsselt enthaltenen Empfindungen zuzuschreiben. Dem Begriff des *Affekts* zufolge sollte jedoch diese Form der einzige Bezug des Kodes zu was auch immer sein. Es erinnert sehr an den Denkprozess, dass die unendlich komplexe Abwandlung eines einzigen Wortes ein weites Reich des Ausdrucks zu artikulieren vermag. Ist die Syntax eines Kodes tatsächlich imstande, aus einer einzelnen Verweisform so viel Bedeutung hervorzaubern, oder geht da noch etwas anderes vor sich?

Lehnt man die Vorstellung ab, dass sich ein musikalisches Motiv auf ein definierbares Gefühl bezieht (was eigentlich kein großer Sprung ins Ungewisse ist, weil nur wenige dem Grundthema der *Kunst der Fuge* eine

bestimmte Empfindung zuordnen würden), mindert das in irgendeiner Weise die Verwunderung, die wir über diese Musik empfinden? Mit anderen Worten: Nimmt ein Designer eine abstrakte Figur, die nicht auf etwas verweist, und untersucht diese systematisch durch formale Artikulation, kann es dann nicht geschehen, dass wir über das Universum, das diese Transformationen sichtbar machen, Verwunderung empfinden? Wenn die Anfangsfigur keine eigene Bedeutung vermittelt, heißt das dann, dass das formale System für uns überhaupt keine Bedeutung hat? Allem Anschein nach muss es Systeme formaler Codes geben, die etwas kommunizieren können, ohne referenzielle Signifikanten irgendeiner Art zu haben.

Wenn dem so ist, würde, so ist anzunehmen, das System nicht durch sein Repertoire an Bezügen, sondern durch die Struktur der Syntax zum Ausdruck gebracht werden. Systeme dieser Art stützen sich direkt auf die konkrete Wahrnehmung der Formen. Uns bewegt, wie diese Formen funktionieren, nicht was sie bedeuten; ihre Ausdrucksweise ist eher das Performative und nicht das Symbolische. Das Universum der Bedeutung ist die syntaktische Kompetenz des Systems selbst, was nichts anderes heißt, als dass die möglichen Transformationen der Form die Ausdrucksmöglichkeit des Systems sind. Die Verwandlung der Anfangsfigur vermag über die Stummheit der einfachen Form hinauszugehen; die Komposition dieser Transformationen kann jene Art von Verwunderung hervorrufen, die wir empfinden, wenn wir mit dem Werk Bachs zu tun haben. Die wirkungsvolle Komposition von Form ist faszinierend, weil sie uns das Erhabene des Systems spüren lässt; wie in der *Kunst der Fuge* umfasst jede Artikulation einer Variation das gesamte Reich der in der Syntax enthaltenen Möglichkeiten. Wir erkennen, dass jeder Augenblick Teil von etwas Größerem als er selbst ist. Das mag uns nicht mit der universellen Schönheit des Göttlichen verbinden, eröffnet uns aber einen eigenen bescheidenen kleinen Kosmos.

aus dem amerikanischen von Wolfgang Astelbauer