

Invention Nr. 1 J.S. Bach (BWV 772) Strukturanalyse und Sinn

Manfred Albert Hörz

Die Farbenpracht im Bilde muss den Beschauer gewaltig anziehen, und zur selben Zeit muss sie den tiefliegenden Inhalt verbergen. (Kandinsky)

J.S.Bach Invention Nr.1 in C-Dur
(BWV 772)

1. Teil

2. Teil

a-moll

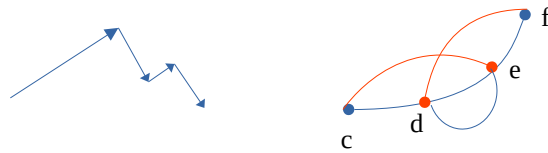


Die Inventionen von J.S. Bach sind als Übungsstoff zum Spielen und Komponieren geschrieben worden. Bach schreibt dazu:

*Aufrichtige Anleitung,
Wormit denen Liebhabern des Clavires,
besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deut-
liche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen
reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren pro-
greßen auch (2) mit dreyen obligaten Partien richtig
und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventio-
nes nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl
durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable
Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen
starcken Vorschmack von der Composition zu über-
kommen.
Verfertigt
Anno Christi 1723
von Joh: Seb: Bach.
Hochfürstlich Anhalt-Cöthe-
nischen Capellmeister*

1. Schwellenüberschreitung „Gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchführen“, dazu muss das Motiv, der Einfall zunächst klar sein. Welches ist das Motiv in dieser Invention? Das Motiv ist das, was ständig und am meisten imitiert wird in verschiedenen Darstellungen. Ein Motiv kann transponiert, invertiert, gedehnt (augmentiert) oder verkürzt (diminuiert) werden, doch es muss in seiner internen Struktur, den jeweiligen Intervallen, isomorph bleiben, um als Melodie wiedererkannt zu werden. Das **Kernmotiv** wird im Sopran (der Oberstimme) eingeführt; es lautet: c-d-e-f-d-e-c.

Es besteht aus einer stetig aufsteigenden „spirituellen Jakobs-“ Leiter c-d-e-f und einer wellenartigen, holprigen „Rückwärtsrolle“ f-d-e-c zur Tonika c (dem Ausgangspunkt) über eine kleine Terz f-d, einem Miniaturaufstieg d-e und endet mit einer absteigenden großen Terz e-c:



In der zweiten Figur erkennt man leicht die Symmetrie, die die erste Figur nicht offenbart. Die Folge kleine Terz, große Terz, die richtig von oben nach unten zu lesen ist – entgegen der gängigen Leserichtung - symbolisiert das freie Dur. Das Kernmotiv ist zahlenmäßig 3-2-1-2, zählt man die Intervallschritte (blau = Aufstieg, rot = Abstieg). Das Kernmotiv ist ein abgeschlossener Zyklus. Die Aufwärtsbewegung ist die zentrale Motivation, die Utopie, das „knocking at the heavens door“, der Versuch des Überschreitens der Schwelle¹, der jedoch noch nicht gelingt, was der Abstieg melodisch zum Ausdruck bringt. Eine weniger transzendente und glattere, aber dennoch ähnliche Figur hat man bspw. in Mozarts Variationen in C-Dur zu dem ursprünglichen französischen Liebeslied² „Ah, vous dirai-je, Maman“.

Damit eine organische Entwicklung stattfinden kann, muss es aber geöffnet werden. Diese Öffnung ist äußerst sparsam, da Bach nur eine einzige Note hinzufügt und zwar so, dass der nächste Intervallschritt 4 ist, die Quinte. In dieser Form taucht das erweiterte Kernmotiv - das **Motiv** - anfangs genau dreimal auf und zwar in der Form $C_4 \rightarrow G_4$, $C_3 \rightarrow G_3$, $G_4 \rightarrow D_4$. Damit ist es auch isomorph identifizierbar. Der Quintsprung ist sowohl transzendente auch harmonische Öffnung des Motivs. Im nächsten Halbtakt (c-g)-c-h-c-d wird die Quinte $C_4 - G_4$ nach oben hin als Quarte $G_4 - C_5$ ausgefüllt (konkretisiert) und gleichzeitig wieder geöffnet durch die Sekunde $C_5 - D_5$. Dadurch entsteht das Großmotiv oder das freiere „**Thema**“³: der erste Takt und D_5 : c-d-e-f-d-e-c-g-c-h-c-d. In der Frequenzreihenfolge c viermal, d dreimal, e zweimal, f, g, h je einmal.

Das Kernmotiv strukturiert die ganze Invention. Sie ist praktisch ihr Inhaltsverzeichnis. Das Thema wird jetzt selbst im aufsteigenden Modus quintmäßig von C_4 nach G_4 transponiert. (alles in orange, gelb, rot gefärbt). In der Fuge wäre das dann der Comes. Hier wirkt es als Festigung des Aufstiegsgedankens.

Am Ende der Wiederholung wird diesmal die aufsteigende durch eine absteigende Sekunde ersetzt, die den globalen Abstieg einleitet. Dieser wird im Sopran in der Form einer terzmäßig monoton absteigenden Sequenz des gespiegelten Motivs in drei Schritten und demnach in vier Stationen $A_5 \rightarrow F_5 \rightarrow D_5 \rightarrow H_4$ konzipiert (grün gefärbt). Gleichzeitig moduliert diese Sequenz von C-Dur nach G-Dur (in der letzten Station taucht das fis auf).

Im Bass erscheint eine gedehnte (augmentierte), ermüdete Version des versuchten Aufstiegs, die jedoch stets weiter terzmäßig nach unten gleitet: h-g-e und bildet so die verwirklichende Quarte des Themas in den ersten zwei Takten des Soprans als mühselige Imitation ab (Takt 3 und 4), die nach einem kurzen Versuch eines neuen Aufstiegs im 4. und 5. Takt jedoch in D_2 in G-Dur (6. Takt) landet. Gleichzeitig bildet sie zum wechselhaften Abstieg des Soprans einen anfänglich monotonen Kontrapunkt im 3. und 4. Takt (blau).

Damit ist das Ende des ersten Teils erreicht.

Wie im ersten Teil, so erkennt man auch im zweiten Teil klar die verschachtelte um nicht zu sagen fraktalen Struktur der Invention. Wie die Öffnung des Kernmotivs durch die Quinte zum Motiv, so

1 Vgl. hierzu Parmenides' Himmelfahrt zum Haus der Nacht und des Tages, der Gründungsfigur der abendländischen Ontologie.

2 La Confidence naïve.

3 Obwohl bei den Inventionen das Thema keine übliche Einheit ist, sondern erst in der Fuge, so ist doch zu bedenken, dass die Inventionen als formale und inhaltliche Vorbereitungen für die Fugen gelten.

wird hier die größere Einheit der Durchführung des Kernmotivs wiederum, diesmal tonartmäßig, in die Quinte gehoben und geöffnet zur Durchführung des Motivs. Dabei vertauschen Sopran und Bass die Rollen: der Bass entwickelt das Motiv zum Thema, während der Sopran diesmal nur die Öffnung des Kernmotivs zum Motiv darstellt (7. und 8. Takt). Es ist jedoch ein markanter Unterschied zu Takt 1 und 2 zu erkennen. Öffnete die Quinte des Motivs den Bereich zur Konkretisierung des Aufstiegs, so fehlt dem Sopran offensichtlich die Kraft: das Motiv im Sopran lässt anstatt der Quinte nur noch eine wechselhafte Sekunde zu. Im Takt 9 und 10 haben wir wieder die Spiegelung von Motiv und Thema (grün). Im 11. und 12. Takt versucht der Sopran in gedehnter Form erneut lokal den Aufstieg (der Bass hatte zuvor seine Energie bekundet und der Sopran ahmt ihn nach), der aber global ein Abstieg ist: cis-a-fis-e und moduliert über D-Dur und A-Dur schließlich zum kraftlosen und empfindsamen a-moll (Takt 14), der Paralleltonart zu C-Dur. Unterdessen stürzt auch der Bass ab (Takt 11, 12, 13). Ende des zweiten Teils.

Im dritten und letzten Teil wechseln Sopran und Bass gemeinsam zwischen Motiv und inversem Motiv und zwar auf hoher Stufe wieder zunächst sacht absteigend um dann noch einmal den Aufschwung zu wagen in Takt 19 nach 20 Sopran und Takt 18 nach 19 Bass. Schließlich landen sie wieder in der Ausgangstonart C-Dur nachdem Bass und Sopran das Motiv und gespiegelte Motiv (Takt 20 bzw. 21) erinnern.

Diese Invention ist eine sehr menschliche: der Versuch, die Schwelle nach oben zu überschreiten, ist sich jedoch sowohl ihrer begrenzten Energie und der Grenze wohl bewusst und verliert darüber den Mut nicht, sondern behält die Erinnerung wach, um erneut ihr Ziel anzugehen.

2. Eine andere Möglichkeit der Sinnidentifizierung besteht in dem **dialogischen Charakter** einer Invention bzw. Fuge und nicht nur in der beabsichtigten Schwellüberschreitung.

Die übliche Leseweise besteht bei uns von links nach rechts und im Notenlesen von unten nach oben. Das bedeutet, dass ein Dur-Dreiklang bspw. c-e-g sich aus zwei Terzen zusammensetzt und zwar einer großen c - e plus einer kleinen e - g. Der erste Schritt ist also größer als der zweite und bedeutet eine Reduktion, ein Rückzug, ein Energieverlust, Dunkelheit, eine Frustration, eine Traurigkeit etc..

Das würde man eher mit dem Moll-Dreiklang verbinden. Der aber hat gerade umgekehrt durch die Folge bspw. in a-moll kleine Terz a – c plus große Terz c – e die entgegengesetzte Wirkung. Sie bedeutet Entwicklung, Energieverstärkung, Helligkeit, Zuversicht etc.. Hier driften offenbar Grammatik und Gefühl auseinander. Liest man die Noten aber umgekehrt von oben nach unten, so beschreibt die Syntax die Semantik richtig. Wir müssen die Noten also von den energiereichen hohen Tönen zu den energieärmeren tiefen Tönen lesen, die den schöpferischen Prozess widerspiegeln.

Das bedeutet für das kommunikative Verhältnis, dass das belebende aktive Zentrum oben und das empfangende bedürftige unten ist. Wir kennen das alle aus der Mutter-Kind-Beziehung. Ich habe oben kurz das Liebeslied bzw. die Parodie Mozarts „Ah, vous dirai-je, Maman“ erwähnt, bei dem das Kind beginnt verlangend von unten nach oben cc-gg-aa und schließt mit der vorweg genommenen Erwartung des Trostes der Mutter an: gg-ff-ee-dde-c. Das Lied dürfte überhaupt hieraus noch früher entstanden sein, als Lied ohne Worte, wenn das Kind die typische Sprache der Mutter als Tonfolge, als Sprachgesang versteht, bevor es die Wörter überhaupt in ihrer (herkömmlichen) Bedeutung kennengelernt hat.

Auf einer höheren und allgemeineren Ebene kann das Mutter-Kind-Verhältnis als **Gott-Mensch-Beziehung** und Dialog betrachtet werden. Die bittende, betende Anrufung wäre dann die Tonfolge nach oben und die erwartete absteigende energieerfüllte die Antwort Gottes. Die Invention wäre so

ein bestimmter imaginierter religiöser Dialog, das Geistige in der Musik⁴. „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens - des Künstlers Beruf!“ (Robert Schumann).

4 Frei nach Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine, 1952