

**Hartmuth Kinzler**

**Wie „fahrlässig“ hat Bach seine Themen behandelt?**

**Zum ersten Contrapunctus der „Kunst der Fuge“**

**Ein Vortrag Prof. Helmut Merkel zu Ehren**

**[Folie Titelblatt Geo-Heft vom 9. September 2006; Bildungs-Titelgeschichte mit Contrapunctus 1-Thema als zum „Bildungsschatz“ gehörig abgebildet]**

Eine persönliche Vorbemerkung zum Zweck dieser Veranstaltung. In der letzten Zeit habe ich, wenn es gegolten hat, ein mir persönlich nahestehendes Mitglied unseres Fachbereiches in den Ruhestand zu verabschieden, mich gerne an einer solchen Verabschiedungsfeier als aktiver Musiker beteiligt, obwohl dies nicht meine eigentliche Profession hier an der Universität ist. So etwa der Vortrag eines Schubert-Sonatensatzes zur Feier des Kollegen Prof. Meinhard Volkamer. Gerne hätte ich etwas dergartiges auch im Falle von Prof. Merkel getan, mußte aber erfahren, daß dieser keine der in solchen Fällen üblichen Veranstaltung über sich ergehen lassen wollte – dies aus Bescheidenheit, wohlgemerkt! Ich habe mich daher entschlossen, einen öffentlichen wissenschaftlichen Vortrag abzuhalten über ein Thema, von dem ich annahm, daß es den scheidenden Kollegen interessieren könnte. Da das Ganze zunächst als eine Art Überraschung gedacht war, galt es die Musik-Vorlieben des zu Ehrenden in einem lockeren Gespräch im Treppenhaus so nebenbei zu erkunden, was rasch erledigt war – der Name hieß Johann Sebastian Bach. Als das Geheimnis schließlich zwangsläufig durch die öffentliche Ankündigung des Vortrags zu lüften war, stellte sich geschärft heraus, daß speziell jenes Musikstück, das ich für eine musikwissenschaftliche Betrachtung ins Auge gefaßt hatte, eines war, das der zu Ehrende selbst auf der Orgel gespielt hatte: die erste Fuge aus Bachs unvollendet gebliebenem Hauptwerk „Die Kunst der Fuge“.

**[Der erste Contrapunctus auf der Orgel gespielt von Gerd Zacher als Quatuor]**

Aus persönlichen Anlaß gedacht, ist es wohl erlaubt, auch im Vortrag selbst persönliche Erfahrungen in etwas breiterem Maße einfließen zu lassen, als in der Musikwissenschaft sonst üblich. Ich bin fest davon überzeugt, daß sich in einigem von dem, wovon hier sogleich berichtet werden wird, sich der Kollege des anderen Faches – mutatis mutandis – wiedererkennen wird. (Darüber hinaus verbindet beide universitären Fächer, daß ihre eigentlichen Adressaten – der „gewöhnliche“ Gläubige beim einen, der „normale“ Musikhörende beim anderen – sich kaum ernsthaft um die Er-

kenntnisse der jeweiligen Wissenschaften scheren, sie vielmehr eher als eine Art Einmischung in innere Angelegenheiten sich verbitten.) Der Ausgangspunkt des Ganzen liegt zu Beginn der 70er Jahre, einer Zeit, in der auch in der deutsche Musikwissenschaft, getragen vom Geist der Studentenrevolution, eine grundlegende wissenschaftstheoretische Diskussion des Faches gefordert und auch durchgeführt wurde. Durchgeführt wurde sie beispielsweise im Sommersemester 1970 in meinem Studienort Freiburg in Form eines Symposions zur Beantwortung der Frage „Was ist (will und vermag) heute musikalische Analyse nach Ziel und Methode“. Beteiligt daran waren neben meinem späteren und mittlerweile nun bereits verstorbenen Doktorvater Hans Heinrich Eggebrecht auch eine Reihe seiner damaligen wissenschaftlichen Mitarbeiter und Doktoranden, alles Personen, die heute Inhaber von Professuren für Musikwissenschaft – übrigens vorwiegend in Niedersachsen – sind. Ich selbst, damals im Fach Musikwissenschaft gerade mal im dritten Semester, war seinerzeit ebenfalls zugegen, zwar nicht als Referent, aber immerhin – soweit ich mich erinnern kann – an den Diskussionen beteiligt.

Der damalige Vortrag des Lehrstuhlinhabers wurde von ihm überarbeitet und unter dem Titel „Zur Methode der musikalischen Analyse“ in einer Festschrift für Erich Doflein publiziert. Dieser Aufsatz, den Eggebrecht dann später, Ende der 70er Jahre, auch nochmals in seinem Sammelband „Sinn und Gehalt“ wiederveröffentlichte, setzt sich nach einigen einleitenden Überlegungen mit einem kurz zuvor erschienenen Buch von Diether de la Motte mit dem Titel „Musikalische Analyse“ auseinander, wobei das Wort „Auseinandersetzung“ hier noch eine sehr freundliche Formulierung ist, man kann ohne weiteres sagen, es handele sich um einen Verriß nach allen Regeln der wissenschaftlichen Kunst. Es heißt da:

### **[Zitat auf Folie]**

*Das über unseren Gegenstand zuletzt [1968] erschienene Buch [von] Diether de la Motte [...] kann als die Gegenposition zu sämtlichen Maximen des hier vorgetragenen Textes angesehen werden. Um dessen Intention im voraus an einem praktischen Beispiel zu verdeutlichen, seien hier einige Punkte erwähnt.*

*Die (durchweg uninterpretierte) Zitatsammlung (ohne Quellenangabe) [...] artikuliert das „Form-Inhalt“-Problem, während sich die „Wegweiser“ [...] unvermittelt und undiskutiert auf die Position der Formungsfragen zurückziehen (um dann in den Beschreibungswörtern ebenso unreflektiert selbst inhaltlich zu werden [...]). Den „Wegweisern“ entspricht gleich die erste Analyse, jene des Contrapunctus I von Bachs Kunst der Fuge: Bei der Darstellung handelt es sich zunächst um eine Sammlung niedergeschriebener Beobachtungen [...]. Darüber hinaus mißt die Analyse das Stück durchweg am Fugenschema der Formenlehre (entgegen Wegweiser Nr. 6), mit Ausdrücken wie „ungewöhnlich“, „fahrlässig“, „falsch“, „korrekt“. Stilistische [...], terminologische [...], notatorische [...], philologische Fragen [...] bleiben ebenso unberücksichtigt wie der Zweck des Werkes. Die Analyse [...] verfehlt dessen Exi-*

*stanz schon deshalb, weil sie weder alle Konstituenten noch deren systematische Integration berücksichtigt.*

Das Ganze gipfelt dann bei Eggebrecht nach einer expliziten und exemplarischen Aufzählung des von ihm bei de la Mottes Analyse des Contrapunctus I Vermißten schließlich in folgender Ausführung:

*Das Unverbindliche dieser [de la Motteschen] Analyse hat seinen Grund in ihrer Unwissenschaftlichkeit, in der Zufälligkeit, der Systemlosigkeit der Fragestellungen und der Methode.*

Dies ist wahrlich der Anfang einer wunderbaren Feindschaft, einer Art wissenschaftstheoretischer Feindschaft, die übrigens eine lange, bereits im Mittelalter nachweisbare Tradition hat: seit über Musik nachgedacht wurde, wurden die Praktiker – die Musiker – von den Theoretikern – den Philosophen – geschieden, nach dem Motto: die einen wissen nicht, was sie tun, während die anderen nicht können, was sie wissen. (Das Ganze hier aber bezogen auf das Problem des Sprechens über Musik.) Noch zu meiner Studienzeit in Freiburg wurde die Musiktheorie für die Musikwissenschaftler – wie man heute sagen würde – „outsourced“: Man hatte dazu als Student der Musikwissenschaft an der Universität zur Freiburger Musikhochschule zu gehen. (Hier in Osnabrück – so kann ich heute hinzufügen – ist beides glücklich vereint!)

Diether la Motte hat natürlich auf Eggebrechts harte Kritik reagiert, und zwar im Vorwort der zweiten Auflage seines Analyse-Buches. Er schreibt da:

### **[Zitat auf Folie]**

*Nun hat die ‚Musikalische Analyse‘ endlich ihren ersten Verriß bekommen: „Unwissenschaftlichkeit“. „Zufälligkeit“, „Systemlosigkeit der Fragestellung und der Methode“ und vieles mehr beklagt Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Analyse-Artikel [...]. Bemüht, mich eines Besseren belehren zu lassen, lese ich dort: „Im konkreten Gefüge werden die isolierbaren Substanzen zu Konstituenten, d. h. zu Substanzen ‚dieses‘ Gefüges in seiner Besonderheit, auf Grund von Konkretion, Individuation und Funktionalität; sie werden zu Sinnträgern des Sinngefüges.“ [...] Da ich nicht in der Lage bin, in derartig aufwendigem Wortgefüge mehr als eine Leerformel zu sehen, bin ich Eggebrecht dankbar für seine Anmerkung, mein Buch könne „als die Gegenposition zu sämtlichen Maximen“ seines Textes gelesen werden, so daß ich mich zur unveränderten zweiten Auflage entschließe.*

Ich weiß nicht mehr genau, in welchen Kontext mir de la Mottes Analyse-Buch zum ersten Mal begegnete, war da aber durchaus von ihm überzeugt und empfehle es auch heute noch den Studenten – neben anderen einschlägigen Schriften (u. a. von de la Motte-Schülern) – zur Vorbereitung für die Musiktheorie-Klausuren, gewissermaßen

für das analytische Alltagsgeschäft. Immerhin hat der neben Eggebrecht damals bedeutendste deutschsprachige Musikwissenschaftler – der ebenfalls schon vor längerer Zeit verstorbene Carl Dahlhaus – es nicht für unter seiner Würde befunden, für de la Mottes Buch zu jedem Kapitel einen Kommentar zu verfassen und diese in de la Mottes Buch mitzuveröffentlichen. Eggebrechts Schrift hingegen ziehe ich heran, wenn es gilt meta-musiktheoretische Überlegungen anzustellen, etwa in einer Lehrveranstaltung des Titels „Theorien der musikalischen Analyse“, gewissermaßen die musikanalytische Sonntagsrede.

Die Geschichte mit der Analyse speziell des ersten Contrapunctus der „Kunst der Fuge“ hat, zumindest auf Eggebrechts Seite, noch eine direkte Fortsetzung. Wenn jemand unter anderem Unvollständigkeit und Unsystematik bei einem Kollegen beklagt, so erwartet man, daß er ein Beispiel geben werde, wie eine vollständige und systematische Analyse auszusehen habe. Und in der Tat hat Eggebrecht genau dies getan: 1984 veröffentlichte er eine etwa 130 Seiten umfassende Monographie mit dem Titel „Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung“, die in vielem einlöst, was Eggebrecht im Zusammenhang mit seiner de la Motte-Kritik gefordert hat.

### **[Farbige Folie Eggebrecht-Buch Umschlagtitelblatt]**

An einem dieser Kritikpunkte sei nun meinerseits angeknüpft: De la Motte versteigt sich bei der Zusammenfassung am Schluß seiner etwa sieben Druckseiten umfassenden Analyse des ersten Contrapunctus zur Formulierung, daß „vielleicht keine weiteren [analytischen] Funde“ mehr auszugraben seien. Dies ist in der Tat eine riskante Behauptung – nicht nur wurde über dieses Stück wie über die ‚Kunst der Fuge‘ insgesamt vor ihm schon unendlich viel geschrieben, auch später noch erschienen Aufsätze und Bücher zu diesem Stück und dem gesamten Werk. So jüngst vor etwas mehr einem Jahr von Joseph Kerman das Buch „The Art of Fuge. Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750“. Das Buch behandelt jedoch – in Doppeldeutung des Haupttitels – nicht nur Fugen aus der „Kunst der Fuga“, sondern auch solche aus dem Wohltemperierten Klavier und macht zudem schon durch seinen Untertitel deutlich, daß sich bei der „Kunst der Fuge“ um ein Klavierwerk handelt. Daß eingangs das Werk auf der Orgel gespielt zu hören war, hängt zum einen damit zusammen, daß er hier zu Ehrende dieses Instrument beherrscht, und zum anderen, daß nach dem Verständnis der Zeit, wenn von Klavier die Rede ist, die Orgel stets mitgedacht war.

### **[Farbige Folie Kerman-Buch Umschlagtitelblatt]**

Versuchen wir nun also, hier einige weitere Funde zu tätigen. Nehmen wir gleich den Beginn der Fuge, die sogenannte Exposition. Sie scheint – wie auch de la Motte bemerkt – regulär zu sein: Nacheinander tritt in den vier Stimmen das Thema auf, wobei jede Stimme nach dem Erklängen durchgehend bis zum Ende der Exposition der Themen eine Fortsetzung durch die sogenannten Kontrapunkte – unter Berücksichtigung des von Bach gewählten Titels mithin die Contrapuncti des Contrapunctus –

erfährt. Von diesem Sachverhalt gibt es eine Ausnahme, die selbstverständlich auch de la Motte erwähnt: während im Alt in Takt 13 das Thema einsetzt, hat die Fortsetzung der Baßstimme eine Pause von drei Viertel, um erst dann mit jenem Kontrapunkt fortzufahren, den der Halt nach Erklingen des Themas hatte.

Damit kommen wir zu einer kompositorischen Kategorie der Fugenkomposition, die im Prinzip frei wählbar ist, nämlich die Reihenfolge, in der die Stimmen und mithin in der Exposition auch die Themaesätze erfolgen. Bei einer vierstimmigen Fuge ergeben sich rechnerisch vier Fakultät (4!), d. h. 4 mal 3 mal 2 gleich 24 Möglichkeiten, die aber von Bach in seinen Fugensammlungen nicht sämtlich genutzt werden. Unter diesen Möglichkeiten sind einige – das Ganze ist ja stets mehr als seine Teile – besonders sinnfällig, etwa jene Art des Einsetzens, bei den durchweg in aufsteigender Folge die Stimmen eintreten, also z. B. Baß, Tenor, Alt und Sopran. Diese Folge finden wir im zweiten Contrapunctus angewendet. Das Umgekehrte – die durchgehend abwärts gerichtete Folge – bietet der vierte Contrapunctus und beides zusammen bieten jene als Contrapunctus zwölf bezeichneten Fugen, die eine spiegelbildliche Anordnung besitzen: die Spiegelfuge über eine Variante des Themas.

### **[Jeweils vorführen]**

Mit diesen Überlegungen zu den anderen Contrapuncti sind wir in der Situation, daß die Analyse eines Stückes, das seinerseits Teil eines mehrteiligen Werkes ist, in der Beschreibung anders ausfällt, wenn man es im Kontext sieht, als wenn man es für sich allein betrachtet: übergeordnete Baupläne können ja erst dann sichtbar werden. Man denke etwa an das Problem im romantischen Sonatenzyklus, wenn ein Komponist versucht, thematische Einheit zwischen den einzelnen Sätzen herzustellen. An einem Detail verdeutlicht: So erhält beispielsweise auch der Oktavsprung und die anschließende stufenweise absteigende Linie, mit dem der Kontrapunkt, der auf den Sopraneinsatz folgt [Contrapunctus 1, Sopran, T. 9], ein gänzlich anderes Gewicht, wenn man weiß, daß die Doppelfuge des Contrapunctus 9 als neues Thema, das zum Hauptthema hinzukommt, eben diese Gestalt aufweist – mehr noch, wenn dort beide Themen kombiniert werden, erhält man eine ähnliche Situation wie im Contrapunctus 1 an dieser Stelle, wenn der Kontrapunkt mit dem Themeneinsatz im Baß zusammenfällt [Sopran und Alt, T.18].

### **[Folien]**

Wenn wir nun die Reihenfolge der Stimmeneinsätze des ersten Contrapunctus ansehen – Alt, Sopran, Baß, Tenor –, so sind diese zwar nicht kontinuierlich an- oder absteigend, jedoch hat diese Form mit der kontinuierlichen Anordnung eine Eigenschaft gemeinsam, die der Betrachtung wert ist. Nebenbei bemerkt erfolgen die nächsten vier Themeneinsätze dieses Contrapunctus in der gleichen Reihenfolge der Verteilung auf die einzelnen Stimmen. Bedenkt man, daß in Fugen die Themen einander imitierend eintreten, wobei das Thema des ersten Einsatzes für den Einsatz in der

zweiten Stimme in der Regel auf die 5. Stufe versetzt wird, um sodann wieder auf der 1. – allerdings in einer anderen Stimmlage – zu erscheinen, woraufhin dem Thema beim letzten Einsatz wiederum ein Beginn auf der 5. Stufe zugewiesen wird. Gemeinhin wird dies unter Verwendung der Fachtermini so bezeichnet: Man erhält in den nacheinander einsetzenden Stimmen die Abfolge Dux-Comes-Dux-Comes. Sowohl bei der kontinuierlichen Form wie auch bei jener, die den Anfangsfuge der Kunst der Fuge bildet, ergibt sich damit eine deutliche Paarbildung: Der erste und zweite Themeneinsatz zusammengenommen ergibt – nun lediglich in der Oktave nach unten versetzt – gerade genau den dritten und vierten Einsatz. Diese Gruppierung in zweimal acht Takte wird noch sinnfälliger, wenn es sich – wie hier – um die sogenannte tonale Themenbeantwortung handelt. Die Annäherung an syntaktische Formungsprinzipien der Musik der Wiener Klassik wird noch deutlicher, wenn wie im Contrapunctus 1 zumindest der erste Kontrapunkt, der während des zweiten Stimmeinsatzes erklingt, bei der Fortsetzung des dritten Themeneinsatzes ebenfalls erscheint.

### **[Themenabfolge jeweils am Klavier vorführen]**

Diese beinahe „klassisch“ zu nennende Folge von 16 Takten, die sich aus der Wiederholung eines Achttakters, der seinerseits durch variierte Wiederholung des Themas eine Art Vier-plus-Vier-Takt-Gliederung aufweist, zu dem dann allerdings zwei weitere Stimmen hinzutreten – diese Anlage ist man beinahe versucht, eine „16taktige Periode“ zu nennen. Von Bach aber wird diese periodische „Symmetrie“ teilweise wieder aufgehoben, da zwar der Sopran einen von jenem des Alt bzw. des Basses zwar verschiedenen viertaktigen Kontrapunkt erhält, jener aber seinerseits zwar unmittelbar anschließend in eben dieser Stimme wiederholt wird, wobei jedoch diese Wiederholung keine exakte ist, sondern eine variierte und mithin asymmetrisch. (Selbst harmonisch können wir einen leichten Bruch in der Entsprechung der Teile beobachten: Takt 6 wird, insbesondere seine zweite Hälfte als F-Dur-Dreiklang, als Tonika-Parallele, gehört, während seine Entsprechung in Takt 14 durch den hinzutretende Alt und Sopran eindeutig als A-Moll aufgefaßt wird. Man beachte, daß der vorhaltsgespannte E-Dur-Zusammenklang in der ersten Hälfte von Takt 7 zum einen zwar als E-Dur-Septakkord an entsprechender Stelle – Takt 15 – wiederkehrt, zum andern aber zwei Takte vorher als verminderter Akkord der VII. Stufe – d-f-h-gis – antizipiert wird, eine Vorausnahme, die in Takt keine Entsprechung hat.)

Eine Syntax, bei der zwei Themeneinsätze wiederholt werden, wird in ihrer periodischen Symmetrie nur geringfügig gestört, wenn am Ende des zweiten Themeneinsatzes, quasi des Vordersatzes nicht unmittelbar der neue, dritte Einsatz erfolgt, sondern statt dessen zunächst ein Zwischenspiel eingefügt wird, d. h. ein thematisch freier Abschnitt, für den sich der Terminus Binnenzwischenspiel eingebürgert hat. Aus dem Acht-plus-Achttakter wird dann ein Zehn-plus-Achttakter, der aber im Grunde die Gliederung acht plus zwei plus acht aufweist. So im Contrapunctus 4.

Einen noch stärkeren Symmetriebruch in der Taktgruppenbildung erhält man, wenn das Binnenzwischenspiel nicht zwischen dem zweiten und dritten Einsatz auftritt, sondern zwischen dem dritten und vierten plazierte. So im Contrapunctus 3, der eine weitere Besonderheit aufweist (dieser Contrapunctus 3, der in der Handschrift des Werkes allerdings noch als zweite Fuge fungiert, ist auf dem Plakat abgebildet). Zwar handelt es sich hierbei um eine Umkehrungsfuge, jedoch beginnt das Stück mit einer Themenumkehrung, die nicht dem Dux, sondern dem Comes entspricht! Diese umgekehrte Reihenfolge von Dux und Comes gilt auch für den dritten und vierten Themeneinsatz. Zwischen dem dritten und vierten Einsatz also die zwei symmetriebrechenden Takte 13 und 14.

Unter dem Gesichtspunkt einer völlig symmetrischen Syntax ist somit die Lösung des Contrapunctus 1, bei dem zudem der letzte Thementon stets mit dem ersten Ton des neuen Themeneinsatzes in einer anderen Stimme zusammenfällt, eine besonders sinnfällige, gewissermaßen völlig unfahrlässig. Ist man allerdings der Meinung, diese vom Standpunkt der späteren Musiksprache der Wiener Klassik quasi „natürliche“ Anordnung – quasi ein „ordo naturalis“ – sei in vierstimmigen Bach-Fugen besonders häufig anzutreffen, so wird man schon bei einem flüchtigen Blick in die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers eines besseren belehrt: diese Erscheinungsform ist nämlich eher die Ausnahme! Umgekehrt findet man dort mit der B-Dur-Fuge des ersten Bandes etwa auch eine Fuge, die die symmetrische Abfolge Dux plus Comes zwischenspielfrei gefolgt von oktaviertem Dux plus Comes aufweist, die aber selbst eine nur dreistimmige Fuge ist! (Allerdings ist die Verteilung des vierten Einsatzes im Tonraum nicht mehr ganz exakt im obigen Sinne.)

Bei den vorigen Überlegungen wurden syntaktische Normen als Bezug genommen, die nicht aus der Bach-Zeit selbst stammen und die damit durchaus fragwürdig sind. Ein Parallellfall hierzu ist der immer wieder unternommene Versuch, Schemata der Großform, die am Formenkanon etwa der Wiener Klassik orientiert sind bzw. daran entwickelt wurden, auf Bachs Fugen anzuwenden, ihnen also etwa die Norm einer Dreiteiligkeit aufzuzwingen. Solche Versuche gehen nicht ohne Gewalttätigkeit ab und sind oftmals irreführend. Daß richtigerweise der normative Bezug aus der zeitgenössischen Musik selbst bzw. der zeitgenössischen Kompositionstheorie abgeleitet werden muß, beginnt sich langsam durchzusetzen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die etwa von Ulrich Siegele vertretene Auffassung, daß bestimmte Typen von Bach-Fugen am Formbegriff des barocken Konzertes, d. h. an der sogenannten Ritornellform zu orientieren sind, wobei dann die Partien mit dem Fugenthema dem Ritornell entsprechen, wohingegen die Zwischenspiele den Episoden zugeordnet werden. Dieses Formmodell hat insbesondere für die Fugen der Kunst der Fuge Gültigkeit.

Betrachtet man nun die konkreten Gestaltungsformen, in denen das Thema im Contrapunctus 1 erscheint, so ist auch hier die Kontrapunktlehre wie sie in den Lehrbüchern des 19. Jahrhunderts beschrieben werden, ungeeignet, die volle Vielfalt der

Bachschen Kompositionsweise zu erkennen. Wenn man von diesem Standpunkte aus bestimmte Phänomene als „falsch“, „mißglückt“ oder „fahrlässig“ bezeichnet, so zieht man sich zu Recht die Kritik des Musikhistorikers zu. So heißt es nämlich bei de la Motte über den Contrapunctus 1:

*Die Behandlung des Themas ist außerordentlich fahrlässig. Zwei Comes-Einsätze sind in den letzten Achteln unkorrekt und modulieren, drei Dux-Einsätze beginnen eine große Sekunde zu hoch. beginnen also mit einer Quarte, so daß sie anfangs als Comes aufgefaßt werden. [...] Der Einsatz in Takt 32 ist nahezu undefinierbar. [...] An das zu Beginn aufgestellte Thema halten sich also nur drei der zehn weiteren Einsätze korrekt; ein unerwarteter Befund beim Eröffnungstück der ‚Kunst der Fuge‘. [S. 24 f.]*

Hilfreicher als solche Formulierungen, die ja indirekt dem Komponisten quasi Unvermögen und Schlampigkeit vorwerfen, ist es, die verschiedenen Erscheinungsformen des Themas quasi synoptisch einander gegenüberzustellen. So geschehen etwa im Kontrapunktlehrbuch von Zsolt Gárdonyi, das zudem eine ähnliche Synopsis für ein anderes Eröffnungstück einer bedeutsamen Fugensammlung enthält, nämlich für die Themengestaltung der ersten Fuge des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers. Auch dort müßte de la Motte konsequenterweise von Unkorrektheit sprechen, zumal diese vierstimmige Fuge zudem mit der Folge Dux-Comes-Comes-Dux beginnt! [Gárdonyi 1980, S. 108 bzw. 107]

### **[Abbildung auf Folie KdF Contrapunctus 1 und WTK Bd. 1 Fuge C-Dur]**

Noch ein Schritt weiter geht die Themensynopsis, die Peter Schleuning in seiner Monographie von 1993 über die Kunst der Fuge bietet:

### **[Abbildung auf Folie]**

Nicht nur bezeichnet er die von der Grundform abweichenden Töne in seiner Grafik und setzt das Epitheton „falsch“ in Anführungszeichen, sondern benennt auch Gründe für die Abweichung. Er schreibt:

*Wie Bach hierbei die Themenintervalle verändert, entspricht nicht einem schulmäßigen reinen kontrapunktischen Fugensatz, sondern dem Modulationsplan der Fuge und zeigt den Vorrang des harmonischen Aspekts vor der intervallischen Integrität des Themas. [Schleuning 1993, S. 63/64]*

Schleuning, das sie hier vermerkt, war übrigens einer der Teilnehmer des eingangs erwähnten Freiburger Analyse-Symposiums.

Überhaupt ist in diesem Zusammenhang die Frage der Harmonik zentral: auch hierbei ist jedoch zu bedenken, daß weder die harmonischen Theorien des 19. bzw. 20.



Jahrhunderts – also die funktionelle Lehre etwa eines Hugo Riemann – unreflektiert angewendet werden können, noch daß nicht unterstellt werde, es sei primär von der harmonische Seite her gedacht und komponiert worden, gewissermaßen eine präexistente Harmoniefolge nachträglich mit einer Thematik versehen. (Letzteres kann man von Ludwig Czaczkes Analysen des Wohltemperierten Klaviers behaupten.)

Dennoch ist das Ergebnis der kontrapunktischen Denkweise bei Bach vor dem Hintergrund des Generalbaßschemas zu sehen. Bezieht man also die Harmonik mit ein, so stellt man fest, daß die gleichen Töne der verschiedenen Erscheinungsformen des Themas durchaus unterschiedliche Harmonisierung erfahren können. Zwei Beispiele mögen genügen: der erste Thementon im Dux wird zwar in der Regel mit dem Dreiklang der ersten Stufe „harmonisiert“, im Themeneinsatz nach dem zweiten Zwischenspiel, der jedoch in A-Moll steht, erfährt dieser Ton einen Kontext, der ihn als Quintton der Subdominante ausweist, die zudem nicht die reguläre, sondern die sogenannte Dur-Subdominante darstellt. Zweiter, noch verzwickterer Fall: der dritte Thementon des Dux, die Terz über dem Grundton, wird beim letzten Themenauftritt vor der Coda mit Tönen kombiniert, die ihrerseits die Dur-Dominante, also A-Dur über dem Ton, bilden. Jeder Otto-Normalharmonisierer würde hierbei beim Sextakkord der Tonika, allenfalls die IV oder VI. Stufe in Erwägung ziehen.

### **[Am Klavier vorführen]**

Die zuvor in der Themensynopsis gezeigte C-Dur-Fuge, die Anfangsfuge des Alten Testaments (wie das Wohltemperierte Klavier seit dem 19. Jahrhundert bisweilen genannt wird) – diese Fuge erfuhr vom späten Bach eine Überarbeitung, die eine noch auffälligere Veränderung des Themas bei einem Baßeinsatz aufweist.

### **[Folie und am Klavier vorführen]**

Dies Änderung ist so ungewohnt, daß man in viele Aufführungen des Wohltemperierten Klaviers gehen oder viele CDs durchhören muß, um sie einmal so – wie sie in der neuen Bach-Gesamtausgabe abgedruckt ist – tatsächlich hören zu können. Selbst das vorhin genannte Bach-Fugen-Buch erwähnt diese Variante zwar explizit, die dem Buch beigelegte CD bietet allerdings die alte, „normale“ Form. Zsolt Gárdonyi übrigens scheint – wie wir sahen – diese Variante unbekannt gewesen zu sein, denn seine Themensynopse verzeichnet sie nicht. Diese Änderung kann man aber begründen, sie hängt mit satztechnischen Regeln zusammen: in der geläufigen Form entsteht nämlich an dieser Stelle ein Septakkord, der in seiner Dissonanzbehandlung, der Fortführung der Septime, für die damalige Zeit bedenklich war. Diese stimmführungstechnische „Unschönheit“ war der späte Bach offenbar nicht mehr bereit stehen zu lassen.

Zurück zur Kunst der Fuge: Nicht nur variiert die Harmonisierung der einzelnen Abschnitte des Fugenthemas, auch können Gliederungselemente der Harmonik in Ge-

gensatz zur thematischen Gliederung treten. Auffälligstes Beispiel ist der Themeneinsatz nach dem ersten Zwischenspiel.

**[Am Klavier vorführen]**

Das viertaktige Thema erfährt genau in seiner Mitte eine Schlußwendung, die man als phrygischen Schluß bezeichnet, nämlich die Folge: Sextakkord der Mollsubdominante gefolgt von der Dur-Dominante in Grundstellung [Takt 24/25]. Zudem endet mit diesem harmonischen Schluß auch der Sopran und pausiert für die Dauer des anschließenden Zwischenspiels. Auch hierzu gibt es in der C-Dur-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers in Gegenstück (Takt 19)!

**[Am Klavier vorführen]**

Bachs Abweichungen der Themengestalt von der exakten Form des ersten Auftretens ist aber nicht nur harmonisch bestimmt, sondern kann auch im Rahmen des motivisch-thematischen Diskurses diskutiert werden. Dazu ist es erforderlich, die Zwischenspiele etwas näher zu betrachten, und zwar näher als bei de la Motte, aber bei auch Eggebrecht oder bei Schleuning der Fall war. Überhaupt sollte man sich vom Laienstandpunkt verabschieden, daß in Bachschen Fugen das Thema stets die Hauptsache sei, die Zwischenspiel oder selbst die zu den Themen hinzutretenden Kontrapunkte gewissermaßen nur Nebensachen. Gerade bei einer Fuge wie dem Contrapunctus 1, in dem die kontrapunktischen Künste wie Engführungen oder Umkehrungen des Themas kaum eine oder gar keine Rolle spielen wäre es unsinnig, sich nur aufs Erscheinen des Themas alleine zu konzentrieren.

Hören wir uns nochmals – diesmal auf dem Klavier gespielt – die erste Fuge an.

**Drei tröstende Einschübe:**

1. Bevor Sie aber zerknirscht in sich gehen, weil Sie beim ersten bzw. zweiten Hören der Fuge nicht einmal sicher waren, ob Sie alle Themeneinsätze bemerkt habe: Am Anfang meiner Lehrtätigkeit in Osnabrück hatte ich in einem Analyse-Seminar die Exporthörer der Gattung „Musikstudent im höheren Semester“ gebeten, allein bei einmaligem Hören zu bestimmen, wieviele Male das Thema auftritt. Ergebnis: keiner hatte die richtige Zahl.

2. So sehr diese Musik aufs Lesen, besser noch: auf den selbst spielenden Musiker und Musikliebhaber zugeschnitten ist, so kommt es doch selbst in Staatsexamensklausuren für musikalische Analyse vor, daß bei der Lektüre der Noten nicht alle Einsätze bemerkt werden, insbesondere wenn die Themen in ihrer Stellung im Takt versetzt wurden und ansonsten in Auge springende Halbe plötzlich zu zwei Vierteln vor und hinter einem Taktstrich werden.

3. Die Kunst der Fuge wurde von Bach überwiegend in 4stimmiger Partitur niedergeschrieben – und zwar zu didaktischen Zwecken –, ist aber – wie schon gesagt – Musik für ein Klavier. Zu allem Überfluß verwendet Bach auch noch die sogenannten alten Schlüssel. Mein Gedanke, in einer Übung zum Partiturspiel – abgehalten wiederum zu Beginn meiner Lehrtätigkeit in Osnabrück – jedem der Teilnehmer eine Fuge zuzuteilen, die er dann am Semesterende im Vorspiel vortagen sollte – diesen Plan mußte ich nach wenigen Sitzung begraben, er erwies sich damals vor 20 Jahren als die Fähigkeiten der Studenten übersteigend. Ich habe es jedoch in der letzten Zeit auch nicht noch einmal versucht. (Man muß bedenken, daß für einen tüchtigen Vom-Blatt-Spieler die Kunst der Fuge etwa in der von Carl Czerny gefertigten Ausgabe in normaler zweisystemiger Klaviernotation mit Violin- und Baßschlüssel diese Fugen kein unüberwindliches Hindernis mehr sind.)

Zurück zur Betrachtung der Zwischenspiele. Die meisten Autoren stellen fest, daß es sich hierbei um musikalische Strukturen handelt, die man als Sequenzen bezeichnet. Bisweilen wird diese Tatsache auch stilistisch bewertet, und zwar als die Verwendung jüngerer Satztechniken, die im Stück dann in Kontrast treten zu den thematische Teilen, die dem älteren Kontrapunkt der Vokalpolyphonie entsprechen, dem „stile antico“, also eine Verbindung ältere und neuere Stile. Seltener wird festgestellt, daß in diesen Abschnitten auch noch Kanons untergebracht sind. So weist gleich das erste Zwischenspiel zwischen den beiden oberen Stimmen eine kanonische Führung auf:

**[Vorführen, Sopran und Tenor, Takt 17–20]**

Dieser Kanon erstreckt sich über drei Takte und ist darüber hinaus so gestaltet, daß die Toneinsätze der beiden Stimmen sich jeweils abwechseln, wobei allerdings sich eine durchlaufende Achtelbewegung erst ergibt, wenn man die Baßstimme, die nicht dem Kanon-, wohl aber dem Sequenzprinzip unterliegt, mit einbezieht. (Daß nicht alle Stimmen eines Stückes, wie bei den bekannten Kanons üblich, z. B. wie in dem Kanon „Viel Glück und viel Segen...“, durch die Regel – den Kanon – gebildet werden, ist kein Widerspruch zur Definition, vielmehr umgekehrt ist der gesungene, der sämtliche Stimmen von einer ableitet, ein Sonderfall. Dasselbe gilt für das Intervall, das die Kanonstimme mit der von ihr abgeleiteten zweiten Stimme einschließt. Auch hier sind die üblichen Kanons der Sonderfall, nämlich Kanons im Einklang. Erinnert sei an Bachs Goldberg-Variationen, bei denen jede dritte Variation ein Kanon, und zwar mit von Variation zu Variation größer werdendem Abstandsintervall ist. Es beginnt mit dem Kanon im Einklang, gefolgt vom Kanon in der Sekunde, dann der Terz usw. Auch in den Goldberg-Variationen sind bei diesen streng dreistimmigen Variationen nur die beiden oberen kanonisch geführt. Bach übrigens verwendet dort den Terminus Kanon selbst: über der dritten Variation steht „Canone all’Unisono“, über der sechsten „Canone alla Seconda“, über neunten „Canone alla Terza“, usw.

Betrachtet man die Stimme im Hinblick auf die verwendete Motivik, so kann man einerseits eine aufsteigende, auftaktige Quarte erkennen, an die ein stufenweise abwärts geführter Sekundschritt anschließt, der aber nicht unmittelbar auf der ersten oder dritten Zählzeit erfolgt, sondern vom oberen Ton der Quarte zunächst über seinen unteren Nebenton auf leichter Zählzeit erreicht wird, womit zugleich ein absteigendes Terzintervall entsteht. Diese Art des Einschlebens von kleinen Noten ist bei der Abwärtsauflösung von Vorhalten ein bekanntes Phänomen sowohl der Kontrapunkt- als auch der heutigen Harmonielehre. Der „Lösungston“ ist seinerseits zugleich wieder der untere Ton der Auftaktquarte. (Allerdings handelt es sich nur zu Beginn in Takt 17 um einen Vorhalt im strengen Sinne, im Folgenden ist die Note jeweils zwischen den oberen Tönen des Quartmotives in Quintsextakkord eingebettet.)

Im Anschluß an die kanonische Führung, die ja aufwärts gerichtet war, steigt nun die Oberstimme wiederum ab, wobei hier die kanonische Führung zwar beendet ist, wohl aber die Motivik zunächst erhalten bleibt. Jedoch ist das Phrasenende nicht mehr überlappend mit dem Anfang der nächsten Phrase. Schließlich folgt nur noch die Quarte mit dem Sekundabstieg [Sopran, Takt 21 f.], das Motiv mit der unteren Nebennote, das eine Terz bildete, ist in den Baß abgewandert, wieder aufgenommen wird es in den nächsten Einsatz des Themas hinein. Dieses Herausnehmen des Terz-Sekund-Motivs kann natürlich rückgängig gemacht werden, womit man folgende, exakt sequenzierende Oberstimme erhielte.

**[Vorführen: Sopran, Takt 21 ff.:  $f^1-b^1-a^1$  wird zu:  $f^1-b^1-g^1-a^1$ ]**

Es dürfte klar sein, daß eine derart lange Wiederholung an der Grenze des ästhetisch für die damalige Zeit Zumutbaren ist. Man müßte übrigens bei dieser „leiernden“ Form auch noch den Verlauf der Altstimme ändern, da so wie ich die Stelle eben vorgetragen habe – sie werden es sicher bemerkt haben – sie verbotene Quintparallelen enthält.

Der Kanon, den wir zu Beginn des ersten Zwischenspiels bestimmen konnten, kehrt im nächsten Zwischenspiel – wenn auch in erheblich kürzer Ausdehnung – wieder. Hier wiederum in den beiden Oberstimmen und zwar in einer diminuierten Form ohne die Überlappung von erstem und letztem Phrasenton.

**[Vorführen, Alt und Tenor, Takt 27–29]**

Auch das nächste, dritte Zwischenspiel hat wieder unseren Kanon, und zwar in der Länge und Gestalt des ersten Zwischenspiels. Neu ist hier, daß er nunmehr zwischen den beiden unteren Stimmen verläuft und anschließend keine (nichtkanonische) Abwärtsführung mehr aufweist, sondern direkt wieder mit dem Thema fortgefahren wird. Außerdem ist aus der chromatischen, kleinschrittigen Treppenstimme des Basses, in die manche Autoren eine B-A-C-H-Motivik hineinlesen, nun eine in Sexten-, Terzen- und Quintsprüngen verlaufende hüpfende Oberstimme geworden.

**[Vorführen, Alt und Baß, Takt 37–39]**

Das nächste Zwischenspiel – das vierte – ist vom selben Material bestimmt wie die vorherigen. Seine Besonderheit ist, daß die aufsteigende Quarte und die absteigende, von der unteren Nebennote aus angegangene absteigende Sekunde mit der integrierten Terz nun zeitlich getrennt vorkommen: Zuerst kanonisch die aufsteigende Quart – ein Kanon nunmehr im Sextabstand zwischen den beiden oberen Stimmen, dann kanonisch das Terz-Sekund-Geschehen, jedoch nicht mehr zwischen den beiden oberen, sondern zwischen der oberen und der untersten Stimme. Die Motive sind zudem so aneinandergesetzt, daß sich für die Quart eine aufsteigende, für die Terz-Sekunden eine fallende Sequenzierung ergibt. Wer sich übrigens von den aufsteigenden aufwärts sequenzierten Quartan unserer Zwischenspiele an John Dowlands “Come again” erinnert fühlt, liegt gar nicht so weit daneben, obwohl eine solche Assoziation als eine vom Komponisten intendierte höchst unwahrscheinlich ist.

**[Vorführen, Alt und Tenor, Takt 45 f. und Alt und Baß, Takt 46 f.]**

Bevor nun nach dieser sequenzierenden Kanonfolge das Thema wieder auftritt, hat Bach sich etwas ganz besonderes einfallen lassen: eine engführende Imitation eines Quartmotives durch alle Stimmen, die im Sopran in das Thema mündet [Baß, Takt 47 f., Tenor, Takt 48 f., Alt, Takt 48 f. und Sopran Takt 49 f.]. Hierbei handelt es sich – fast möchte man sagen: wie kaum anders erwartet – um die aufsteigende Quart, deren oberer Ton über die volle Zählzeit hinaus vorhaltsartig übergebunden wird, bevor er dann stufenweise abwärts geführt wird. Die beiden folgenden Imitationen führen die Achtelbewegung in einer Bogen wieder aufwärts, so daß zu einem im Alt exakt die Tonhöhenabfolge des Kanons „Viel Glück und viel Segen“ erscheint – was höchstwahrscheinlich der pure Zufall ist – hier aber als ein Referenz an Kollegen bezogen auf dessen Zeit nach der Emeritierung doch erwähnt werden sollte.

**[Hier Choreinsatz, Leitung: Joachim Siegel]**

Durchaus eine Komponistenintention und nicht ein Hineingeheimnissen ist die Imitation zwischen Alt und themaführendem Sopran. Nicht nur die nun in beiden Stimmen zu halben Noten verbreiterte aufsteigende Quart ist eine Imitation, auch der anschließende bogenförmige Verlauf des Alt hat in der Bogenform des an die Quart anschließenden Thementeles seine Nachbildung. Nun endlich wird klar, warum Bach so „fahrlässig“ ist, und das Thema so oft mit einer Quarte beginnen, wo eigentlich eine Quinte stehen sollte. Bach läßt also hier die Motivik der Zwischenspiele in das Thema hineinwirken. Für den Kundigen bedarf dies noch eines detaillierten Hinweises. Natürlich ist die Ersetzung eines Quintmotives zu Beginn eines Fugenthemas durch ein Quartmotiv ein normaler Vorgang im Rahmen der tonalen Beantwortung, aber dies ist genau genommen eine andere Veränderung des Themas. Es wird bei diesem Thema nämlich nicht der zweite Ton auf die nächsttiefere Stufe herabgesenkt

– dadurch würde das Intervall, das zuerst aus der ersten und fünften Leiterstufe gebildet wird zum Intervall zwischen der fünften Stufe und der darüber sich befindenden Oktave über dem Grundton – sondern er wird der erste Ton auf die zweite Stufe angehoben und der zweite verbleibt auf der fünften Stufe. Der Unterschied zwischen den beiden Formen der Verquartung der Quinte Resultat wird ersichtlich beim Intervall zwischen dem jeweils zweiten und dritten Thementon. Im Fall der regulären tonalen Beantwortung ist dies – wie auch am Fugenanfang ersichtlich – statt der Terz des Dux der Sekundschritt des Comes. Immerhin wird durch diese Art der Beantwortung die Idee einer Dreiklangsumschreibung als Themenkopf aufgegeben! In unserer Themenform, wie sie nach dem vierten Zwischenspiel erscheint, ist zwar ebenfalls das erste Intervall eine Quarte, der zweite, dritte und vierte Thementon bilden aber wiederum doch einen Dreiklang. (Dies gilt auch für das vorherige Auftreten des Themas.)

Unter diesem Gesichtspunkt kann auch die stärkste Veränderung des Themas gesehen werden, nämlich diejenige, die für die Engführung im Baß verwendet wird: Sie beginnt zunächst in der Intervallform einer regulären tonale Beantwortung: Quarte aufwärts (A – d), Sekunde abwärts (d – cis), gefolgt vom Terzschrift zur Tonhöhe des Anfangstones (cis – A). Der nun eigentlich anzubringende Kleinsekundschritt, A – Gis, wird aber als Terz ausgeführt, so daß – um eine halbe Note verschoben – dann doch noch ein Dreiklang vorkommt.

**[Am Notenbeispiel zeigen, Baß, Takt 32–36]**

Bedenkt man ferner, daß die Themenform, die zunächst vor dem Baßeinsatz erscheint, um dann mit ihm zusammen die Engführung zu bilden, daß diese Themenform gewissermaßen der Comes zum vorherigen, allerdings durch zwei Zwischenspieltakte getrennten Normal-Dux ist und mit ihm jedoch die reale Beantwortungsform realisiert – bedenkt man also diese Sachverhalte, dann könnte man sagen, daß Bach im ersten Contrapunctus unter anderem auch eine musikalischen Diskurs über Themenbeantwortungen und die Intervallvariationen darstellt. Also – um in der etwas flapsigen Diktion de la Mottes zu verbleiben –: nix Fahrlässiges, sondern geistreiches Spielen mit der Norm. Hierher paßt auch, daß das Thema bei seinem letzten Erscheinen [Tenor, Takt 74–77], also in jener Coda, die noch nicht in der Handschrift erscheint, sondern erst in der Druckfassung, daß diese Thema nicht nur mit einer Quarte beginnt, sondern ein weiteres Sekundintervall des Dux durch eine Terz ersetzt, nämlich das zwischen dem an die letzte Halbe angebundenen Achtel und der Achtelfortsetzung. In der Handschrift, die ja diesen Einsatz nicht aufweist, folgt übrigens hier jene Fuge, die im Druck als die Nummer drei erscheint – eine Umkehrungsfuge, die – wie schon erwähnt – irregulär mit der Umkehrung des Comesform des Themas beginnt und dort ebenfalls an genau jener Stelle, nämlich dem Übergang von der Halben zu dem Achtel-Tonleiterausschnitt, eine Terz statt eines Sekundschrittes hat. Eine Terzschrift abwärts, nicht aufwärts – es ist ja die Gestalt der Themenumkehrung.

Ich komme zum Schluß. Nach all dem bisher Gezeigten, insbesondere der Motivierung des Stimmenverlaufes der Contrapuncti des Contrapunctus durch „Motive“ und „thematische Arbeit“, überrascht es nicht, daß etwa das letzte Zwischenspiel wiederum unser Quart-Terz-Sekund-Motiv als Kanon erscheint, diesmal aber als Kanon in der Sexte, so daß dieser Kanon selbst tatsächlich mit nur einer Hand gespielt werden kann.

**[Vorführen mit Fugenschluß nach der Handschrift, Baß und Tenor, Takt 67–39]**

So verwundert es nicht, daß diesmal nicht nur eine weitere Stimme, sondern deren zweie „zum Beschluß“ als Steigerungsanlage zum Kanon hinzutreten. Auch überrascht es uns nicht, daß die genannt Motivik, die wir ja nur im Rahmen der Zwischenspiele betrachte haben, gegen Ende der Fuge auch als Kontrapunkte zum Thema selbst fungieren [Sopran, Takt 43 mit Imitation im Alt Takt 44 sowie Tenor, Takt 56].

**[Vorführen]**

Bleibt zu hoffen, daß durch meine Ausführungen der eine oder andere in der folgenden Wiedergabe des Stückes gewissermaßen mit geöffneten Ohren solchen Beziehungsreichtum dieses ersten Contrapunctus nun auch wahrnehmen kann. Bei dieser Aufnahme handelt es sich um eine Bearbeitung des Werkes durch einen Komponisten der Avantgarde, der sich in seinem Werk immer wieder mit theologischen Fragen auseinandersetzte, der selbst als evangelischer Pfarrer im Badischen tätig war. Es handelt sich um eine Bearbeitung des Contrapunctus I für räumlich angeordnete Stimmen, sein Name ist Dieter Schnebel.

**[Folie Dieter Schnebels Contrapunctus-Bearbeitung]**