

Überlegungen zum „Thema Regium“

Von Christoph Wolff (New York)

Ausgangspunkt, Zentrum und Ziel des „Musikalischen Opfers“ (BWV 1079) bestand nach Bachs eigenen Worten in der Vorrede des Originaldruckes von 1747 darin, zu Ehren Friedrichs II. das von jenem stammende „Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten und sodann der Welt bekannt zu machen“. Das „Ausarbeiten“ bezieht sich hier auf die kompositorische Verarbeitung des Themas. Dementsprechend heißt es auch in Bachs Verlagsanzeige des „Musikalischen Opfers“ vom 30. September 1747: „Die Elaboration [des Themas] besteht 1.) in zweyen Fugen . . . 2.) in einer Sonata . . . 3.) in verschiedenen Canonibus . . .“¹ Die Idee zur Konzeption des Werkes entfaltet sich in der Reaktion auf die besondere Qualität des königlichen Themas. So schreiben die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 11. Mai 1747 in dem Bericht über Bachs Besuch beim Potsdamer Hof: „Herr Bach fand das ihm aufgegebenene Thema so a u s b ü n d i g s c h ö n, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will.“² Die Widmungsvorrede des Originaldruckes nennt später das „s o t r e f f l i c h e Thema“ den „e d e l s t e n Theil“ des Werkes. Kein Thema eines Bachschen Werkes ist jemals in dieser Weise durch den Komponisten exponiert worden.

Neben die genannten ungewöhnlichen Qualifikationen tritt ein einfallsreicher sprachlicher Umgang mit der Bezeichnung dieses Themas. „Recht Königliches Thema“ wird es in der Vorrede genannt, „Königlich Preußisches Fugen-Thema“ in obiger Verlagsanzeige. Die lateinische Version „Thema Regium“ findet sich bei den kanonischen Sätzen (*Canon perpetuus super Thema Regium; Canones diversi super Thema Regium; Thematis Regii Elaborationes Canonicae*), und das italienische „Soggetto Reale“ erscheint im Titel der Triosonate (*Sonata sopr' il Soggetto Reale . . .*). Offensichtlich korrespondiert die Wahl der verschiedenen Sprachen mit dem jeweiligen Kompositionsgenre. So wird das gelehrte Latein nur für die Sätze primär theoretischen Charakters verwandt,³ während das Italienische dem in der Triosonate vertretenen Typus der Sonata da Chiesa wie überhaupt der im italienischen Raum beheimateten Solo- und Ensemblesonate zukommt. Die deutsche Sprache erscheint laut Widmungsvorrede in Verbindung mit der „Fuge auf dem Clavier“ – wohl in Anspielung auf das dreistimmige Ricercar – und mag sich auch auf sein sechsstimmiges Gegenstück beziehen, wenngleich hier die Beziehungen

¹ Vgl. Dok III, Nachtrag zu Dok II, Nr. 558a. – Zur Beschreibung des Originaldruckes und der Quellenlage vgl. Ch. Wolff, NBA VIII/1, Krit. Bericht, im Druck.

² Vgl. Dok II, Nr. 554. Sperrungen nicht original.

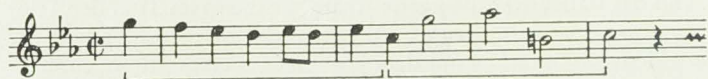
³ Hier wären auch die lateinischen allegorischen Beischriften zu zwei Kanons im Widmungsexemplar des Originaldruckes zu nennen. – Die Fuga canonica gibt den Intervallabstand der kanonischen Stimmen in griechischer Terminologie („in Epidiapente“) an.

gewiß nicht so zutage treten wie im Falle des lateinischen und italienischen Sprachgebrauchs.⁴

Die Vorrede des Originaldruckes und der Zeitungsbericht stimmen überein darin, daß Friedrich II. Bach ein „Thema zu einer Fuge“ auf dem Pianoforte vorgespielt hat. Der Zeitungsbericht betont dabei, daß dies „ohne einige Vorbereitung“ geschehen sei. Nach der bei Forkel⁵ überlieferten Erzählung Wilhelm Friedemann Bachs „bat er [J. S. Bach] sich vom König ein Fugenthema aus“, so daß letzterem tatsächlich keine Zeit zur Vorbereitung bleiben konnte.⁶ Es besteht kein Grund, den Berichten in diesem Punkte zu mißtrauen, zumal Bachs Bitte um ein Fugenthema als besondere Geste dem musikverständigen jungen Monarchen gegenüber zu verstehen ist.

Die ungewöhnlich ausgereifte und überaus ebenmäßige Gestalt dieses Themas, wie es im „Musikalischen Opfer“ publiziert erscheint, fordert jedoch starke Zweifel an einer Ex-tempore-Formulierung heraus, zumal weder die Struktur noch der musikalische Gehalt irgendeine Affinität zeigt zu den Stilidealen des Preußenkönigs, wie sie aus dessen Kompositionen und sonstigen Äußerungen zur Genüge bekannt sind. Friedrichs Geschmack hatte sich vornehmlich an der italienischen Oper der Zeit gebildet. So gelangte man zu der Annahme, daß der König bei der Formulierung des so „Bachschen“ Themas seine Hofkapellisten, etwa Carl Philipp Emanuel Bach oder den Bach-Schüler Johann Christoph Nichelmann, zu Rate gezogen hätte. Freilich müßte sich dann der König schon geraume Zeit vorher auf das Thema präpariert haben. Die Quellen geben jedoch keinerlei Anhaltspunkte für eine solche Hypothese.

Philipp Spitta⁷ hat auf das Finale einer Flötensonate c-Moll Friedrichs II. aufmerksam gemacht, dessen Thema als einziges innerhalb des bekannten Oeuvres des Preußenkönigs dem „Thema Regium“ nahekommt:



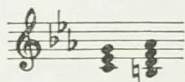
gehend, zieht Hermann Keller⁸ den entgegengesetzten Schluß. Er meint, daß dieser Sonatensatz früher als das „Musikalische Opfer“ komponiert worden sei⁹ und daß Friedrich dessen Thema oder ein diesem sehr ähnelndes Bach vorgespielt haben müsse. Unter Bachs Händen habe sich dieses Thema dann zu dem wirklichen „Thema Regium“ geformt, und es sei nur Schmeichelei, „wenn er die Vortrefflichkeit dieses Themas dem König zuschiebt“.¹⁰ Diese Ansicht ist aus mehreren Gründen zu bezweifeln. Erstens sind die Bausteine des Sonatensatzthemas (skalischer Teil – akkordischer Teil) dem „Thema Regium“ gegenüber genau umgekehrt angeordnet. Zweitens enthält es keinerlei Chromatik, die ein so wesentlicher Bestandteil des „Thema Regium“ ist, das nach Friedrichs eigenen Worten ein „sujet de Fugue chromatique“ darstellte.¹¹ Drittens ist kaum vorstellbar, daß Bach derartig weit von dem Themenvorschlag des Königs abgewichen ist. Denn der Sinn der in Gegenwart der Hofkapelle aufgetragenen Fugenimprovisation lag ja wohl nicht darin, das gegebene Thema erst einmal bis fast zur Unkenntlichkeit zu entstellen, um dann eine Fuge daraus zu machen. Ein solches Vorgehen Bachs wäre neben dem Eingeständnis der Unfähigkeit, die gestellte Aufgabe zu lösen, einer Disqualifizierung der königlichen Themenformulierung und damit einer Desavouierung gleichgekommen. Man muß also davon ausgehen, daß sich Bach an das vom König vorgespielte Thema gehalten hat, ohne auszuschließen, daß er es im Aufgreifen leicht redigierte, etwa in der Weise, wie er Choralinzipsits der fugischen Bearbeitung geschmeidig zu machen pflegte.

Die Bauglieder des „Thema Regium“ sind folgende:



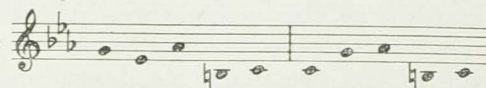
Sie entstammen konventionellen Sogetto-Modellen, die vor allem im Fugenrepertoire der Orgel- und Klaviermusik seit dem 17. Jahrhundert beheimatet sind.¹²

Das harmonische Modell



tritt besonders häufig¹³

in folgenden Grundformen auf:



⁸ *Das Königliche Thema*, in: *Musica* IV, 1950, S. 277–281.

⁹ Ebenda, S. 279.

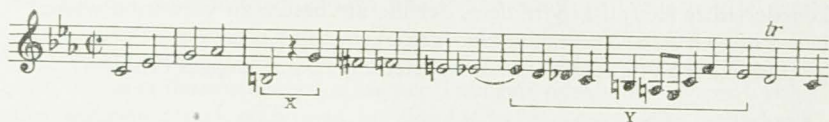
¹⁰ Auf Grund der vorliegenden Quellen ist die Sonate vorläufig nicht genau datierbar.

¹¹ Im Gespräch mit dem Baron van Swieten; vgl. Dok III, Nr. 790.

¹² Vgl. M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 203 ff.

¹³ So bei Froberger, Pachelbel u. a.; vgl. auch BWV 534, 537, 546, 861 und 889 sowie etwa Mozarts „Requiem“ oder KV 45; weitere Beispiele BJ 1924, Beilage, Tafel III.

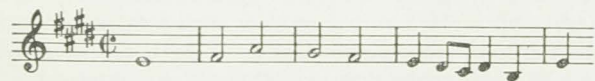
die Vermittlung zu den nachfolgend kleineren Notenwerten herstellt, und am Schluß bruchlos in die Linie des Modellthemas einschwenkend – dient nicht der bloßen Verlängerung. Er verleiht vielmehr dem Thema durch die eingespannten kleinen Notenwerte eine neue dynamische Qualität und verschafft ihm durch Erweiterung des melodischen Tonraumes plagenen Ambitus:



Wieweit das vom König extemporierte Thema die Glieder x und y nicht schon im Ansatz oder in vielleicht rudimentärer Form enthalten hat, entzieht sich jeder Spekulation. Doch zeigen gerade diese Glieder unverkennbar Bachsches Gepräge, wie zwei naheliegende Vergleichsbeispiele andeuten mögen. Die beiden Abschnitte ungleicher rhythmischer Grundbewegung im Thema der Fuge b-Moll (BWV 867) sind in ähnlicher Weise verknüpft:



In der kontrapunktischen Fortspinnung des Themas der Fuge E-Dur (BWV 878) begegnet das gleiche mit dem ersten Erreichen des Grundtones einsetzende Ausgreifen zur Unterquart, bei gleichzeitiger Beschleunigung der rhythmischen Deklamation:



Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Endgestalt des „Thema Regium“ unter Bachs Händen entstanden ist. Sie besitzt eine Plastizität und Flexibilität im ausgewogenen Verhältnis der melodischen, harmonischen und rhythmischen Spannungen, die das hypothetische Modellthema vermissen lassen.

Die reale Urgestalt des „Thema Regium“, wie sie an jenem denkwürdigen Abend des 7. Mai 1747 im Potsdamer Stadtschloß von Friedrich II. formuliert wurde, ist letztlich nicht verifizierbar. Es bleibt jedoch zu bedenken, ob nicht in der analytischen Scheidung von Reduktionsform und Endgestalt des „Thema Regium“ die Schwerpunkte im friderizianischen und Bachschen Anteil an der Themenformulierung bis zu einem gewissen Grade transparent werden. Auf Grund der vorliegenden Überlegungen stehen die beiden Beteiligten wie Autor und Redaktor zueinander. Angesichts des „Musikalischen Opfers“

als Gesamtwerk fällt es freilich schwer, dessen so einzigartiges Thema „als etwas Vorgegebenes, Fremdes anzusehen und die Verwandlungskunst anstelle der Originalgestalt dem Hörerlebnis zugrunde zu legen. Wenn Bach andererseits schon in Potsdam die über das improvisatorisch Mögliche hinausgehenden Potenzen des Themas erkannte und sich zur kompositorischen Ausarbeitung entschloß, so sollte dies Anlaß genug zu Anwendung der Maxime sein, ein künstlerischer Einfall gehöre dem, der ihn am besten zu verwerten wisse.“¹⁵ Unter diesem Aspekt erscheint eine weitergehende Klärung der Entstehungsgeschichte des königlichen Themas mit Recht als zweitrangiges Problem.

¹⁵ H.-J. Schulze im Programmheft zu einer Produktion des „Musikalischen Opfers“ von Radio DDR anlässlich des 47. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1972. – Herrn Prof. Dr. Edward E. Lowinsky (Chicago) sei auch an dieser Stelle für den anregenden Gedankenaustausch über den Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes herzlichst gedankt.