

Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu „Hatte Nottebohm recht?“

Von Otfried Büsing (Freiburg/Br.)

Thomas Daniel behauptet in seiner Replik, daß das Hauptthema der Kunst der Fuge, in den Baß gesetzt, dem Bachschen originalen dreifachen Themenverbund im Fragment der Fuga a tre soggetti (Takt 233 ff.) satztechnisch sehr wohl korrekt hinzuzufügen sei – im Widerspruch zu meiner Behauptung, daß dies prinzipiell nicht möglich und so der von Nottebohm behauptete Quadrupelkomplex irrig sei.

Daniel kommt im Zuge seiner Argumentation, in deren Rahmen er die Quintverlagerung des ersten Themas des Fragments im vierfachen Verbundkomplex vorschlägt, zu folgender Erkenntnis: „So aber bilden alle vier Stimmen einen einwandfreien, Bachs kontrapunktischen Maßstäben angemessenen Satz, und die Forderung nach einer Kombination mit dem Hauptthema im Baß ist uneingeschränkt erfüllt“.¹ Er führt weiter aus, daß damit „Nottebohms Hypothese vom Hauptthema des Zyklus als potentielltem vierten Thema der Fuge als satztechnisch verifiziert gelten“ dürfe.²

Um diese Schlußfolgerung zu überprüfen, soll zunächst der historische Kontext betrachtet werden. Die Technik, in einem Komplex des dreifachen Kontrapunktes in einem drei- oder vierstimmigen Satz eine Materie entsprechend dem doppelten Kontrapunkt der Duodezime auszulagern, ist vereinzelt von Meistern der Zeit vor Bach angewandt worden, wenn es sich um dreithemige Fugen mit ihren typischen kurzgliedrigen Themen handelte (Johann Krieger³, Johann Joseph Fux⁴). Diese Technik ermöglicht die Komposition vollständiger Dreiklänge, was sonst beim klanglich kargen dreifachen Kontrapunkt der Oktave im noch spätmodal geprägten strengen Satz so gut wie unmöglich ist. Bei vierfachen Themenkombinationen sind sogar intervallisch unterschiedliche Versetzungsprinzipien zu beobachten, die dann eine kaleidoskopische dreiklangsprägte Klangtechnik ermöglichen (Johann Krieger⁵).

¹ Siehe den vorstehenden Beitrag von T. Daniel.

² Ebenda.

³ Fuga in C-Dur (Fragment), Neuausgabe: *Johann & Johann Philipp Krieger. Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von S. Rampe, Kassel 1999, S. 102.

⁴ „Fuga tribus subjectis instructa“, in: Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 215–217.

⁵ „Fuga in C à 4. Themati“; Neuausgabe: *Johann & Johann Philipp Krieger. Sämtliche Orgel- und Clavierwerke* (wie Fußnote 3), S. 68.

In den von Johann Sebastian Bach überlieferten Werken mit der Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts finden wir solche Techniken nicht mehr, denn seine Kombinationstechnik im drei- bis fünffachen Kontrapunkt zeigt, abgesehen von kleinen Anpassungen, ausschließlich Oktavversetzungen: Sein robuster, unakademisch-kühner und figurationsreicher Kontrapunkt mit längeren dynamischen Themen ist tonartgebunden und in der spätbarocken Vierklangsharmonik kadenz- und sequenzgeprägt sowie dissonanzenreich, wodurch eine größere Klangfülle möglich wird.

Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) hat in seinem Werk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*⁶ intervallische Auslagerungen von Stimmen in Verbänden des vierfachen Kontrapunkts der Oktave nicht mehr beschrieben, und in seinen Beispielen für den dreifachen Kontrapunkt führt er neben einem modal-akademischen Beispiel für die Verwendung des doppelten Kontrapunktes der Duodezime im dreistimmigen Kontext,⁷ bei dem die Baßdurchführung des cantus firmus nicht möglich ist, ausschließlich Exempel mit Oktavversetzungen an. Er äußert sich auch kritisch über ein bei Fux angeführtes Beispiel für die Verwendung des doppelten Kontrapunkts der Duodezime in einem vierstimmigen Kontext.⁸

Vor diesem Hintergrund ist Daniels Konzept der Intervallversetzung einer der Stimmen im vierfachen kontrapunktischen Verbund zur Ermöglichung der vollständigen Vertauschbarkeit aller Stimmen historisch nicht zu rechtfertigen. Nimmt man diese Technik, zu der sich bei Bach keine Vergleichsfälle finden, dennoch als Arbeitshypothese im Sinne eines Sonderfalles an, zeigt sich, daß die vierfache Themenkombination nach Daniels Vorschlag in ein unauflösbares kompositorisches Polylemma führt, wie die folgenden Ausführungen zeigen: Im Rahmen von allerlei Überlegungen, Vermutungen und Spekulationen in thematischer, satztechnischer und formaler Hinsicht präsentiert Daniel zum Beweis seiner Behauptung, daß Nottebohms Hypothese vom Hauptthema der Kunst der Fuge als viertem Thema der Fuga a tre Soggetti verifizierbar sei, folgende Notendarstellung:

⁶ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II/2, Berlin und Königsberg 1777.

⁷ Ebenda, S. 129–131.

⁸ „Daher ist das gegebene Exempel von Johann Joseph Fux in seinem Gradus ad Parnassum bey der Lehre des Contrapuncts der Duodez, wegen der zwey nach einander vorkommenden Oktaven, und bey der Umkehrung vorkommenden Quinten, ganz verwerflich, weil sie noch dazu in den äußersten Stimmen vorkommen, wo sie doch gänzlich verboten sind.“ (Ebenda, S. 132).

Beispiel 1⁹

1. Thema quintverlagert (Daniel)

(Hauptthema hinzugefügt von Daniel nach Nottebohm)

Hat Daniel nun mit seiner Behauptung recht? Nein. Denn abgesehen davon, daß die beiden Einsätze im Baß (Quintsprung aufwärts) und im Sopran (Quintsprung aufwärts) wegen der gleichen Kopfphysiognomien der Themen wie eine stilwidrige Themenbeantwortung klingen (reale statt tonaler Beantwortung), führt die vierstimmige Passage zum Schlußton des Hauptthemas auf Zählzeit 1 in Takt 5, den Daniel bezeichnenderweise nur abstrakt notiert, in eine kompositorische Falle, aus der es kein Entrinnen gibt.¹⁰ Denn wie wäre dieser Schlußton zu gestalten?

Melodisch elegant wäre es, ihn als längeren Ton anzulegen und eventuell danach eine Pause anzufügen:

⁹ Replik Daniel, Beispiel 12.

¹⁰ Daniel untermauert seine Behauptung auch mit der These, daß „das erste Thema den doppelten Kontrapunkt der Duodezime, wie dargelegt, bereits im vorhandenen Tripelkomplex zwingend verlangt“ (Replik, S. 52), und er versucht dies mit Hilfe inakzeptabler zweistimmiger Kombinationen des ersten Themas in der Oberstimme und des zweiten bzw. dritten Themas (B-A-C-H) in der Unterstimme zu beweisen (Beispiele 6 und 8). Doch Daniels Behauptung ist falsch: Denn seine zweistimmigen Kombinationen im Kontrapunkt der Oktave sind zwar fehlerhaft, doch die *Fuga a tre Soggetti* ist kein Bicinium, sondern eine vierstimmige Komposition, und so lassen sich im Gegensatz zu seiner Auffassung Baßdurchführungen sowohl des zweiten als auch des dritten Themas in Verbindung mit den beiden anderen Themen (dreifacher Kontrapunkt der Oktave) und einer hinzugefügten freien vierten Stimme nach den Prinzipien Bachscher Kontrapunktik wohlklingend einrichten.

Beispiel 2

4

harmonischer Auszug

6
4

Doch so entsteht in Takt 5 (Beispiel 2) ein unerlöster figurierter Quartsextakkord, der von harmonisch übler Wirkung ist, worauf ein inakzeptables rhythmisches Loch folgt.

Um dieses zu verhindern, könnte man nun den Schlußton *d* noch länger halten und eine Figuration anfügen, aber es kommt dann ein weiteres Manko hinzu, nämlich ein stilwidriger abgemagerter Klang auf Zählzeit 3 mit *d* in drei Oktavlagen, in dessen Kontext dann immerhin eine Figuration auf die nächste Eins führen könnte, zum *g* oder zum *a* (siehe Beispiel 3). Doch diese Figuration im klangarmen Umfeld kann den vorhergehenden Quartsextakkord nicht retten:

Beispiel 3

4

↓ 3 mal *d*

Um nun den inakzeptablen Quartsextakkord in Takt 5 auf Zählzeit 1 zu entschärfen, wäre eine Bewegung des Basses dergestalt möglich, daß er auf Zählzeit 2 zum *g* springt. Doch dieser Ton verursacht bei seiner Weiterführung zum *a* im nächsten Takt Quintparallelen in den Außenstimmen mit dem Sopran im kadenziellen Umfeld (!), die nur notdürftig (und letztlich nicht vertretbar) figurativ zu kaschieren sind:

Beispiel 4¹¹

Entscheidet man sich nun in Takt 6 für das ebenfalls mögliche g als Zielton des Basses, welches auf Zählzeit 3 zum a weitergeführt werden muß, wäre die nicht vertretbare Quintparallele zwar eliminiert – aber die Baßmelodie wäre durch die zähe Fixierung auf das g in ihrer müden Gestalt unbrauchbar, und zudem entstände über den Taktstrich hinweg eine klangliche Lähmung wegen fehlenden harmonischen Gefälles. Vielleicht ist folgende Lösung mit einem eleganten Baßgang von d über B nach G die ultima ratio?

Beispiel 5

Doch auch diese Lösung klingt in ihrer Verbindung des figurierten Quartsextakkords in Takt 5 auf Zählzeit 1 mit dem inakzeptablen Doppelterzklang auf Zählzeit 3 absurd, zudem ist der Satz in Takt 6 in der sehr weiten Lage nicht spielbar.

So zeigt sich die Verfahrenheit der Situation – eben ein Polylemma, das beweist, daß die von Daniel vorgeschlagene Quintverlagerung des ersten Themas als Lösungsmöglichkeit nicht stimmig ist. Damit hat der Autor sich selbst widerlegt und es muß bei der Feststellung bleiben: In der Fuga a tre Soggetti kann das Hauptthema der Kunst der Fuge dem Bachschen originalen dreifachen Themenverbund in der Baßposition prinzipiell nicht hinzugefügt werden. Daher ist die Vorstellung von einem Quadrupelkomplex auch weiterhin nicht zu halten, und Daniel rückt mit seinem satztechnischen Vorschlag Johann Sebastian Bach in die Nähe kleinmeisterlicher Unbeholfenheit, was wahrlich kein Merkmal der Bachschen Kompositionen ist.

¹¹ Vgl. Daniels eigene Ergänzung, in: T. Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“: Studie und Vervollständigung*, Köln 2010, S. 140, Takt 357/358.

Wie Bach tatsächlich einen gelingenden Quartsextakkord bei abwärts erreichtem abschließenden Grundton eines Fugenthemas im Baß auf dem Taktschwerpunkt einsetzt, zeigt Takt 65 der Fuge in f-moll aus dem Wohltemperierten Klavier I:

Beispiel 6

Im Zusammenhang mit dem B-A-C-H-Motiv am Schluß des Fragments spricht Thomas Daniel von einer „obskuren Perspektive“.¹² Das ist ein treffend gefundener Begriff, dem völlig zuzustimmen ist und der als signifikant auch für das Fragment als *Fragment* gelten darf. Diese obskure Perspektive im Sinne einer starken Magie, die von der Fuga a tre Soggetti ausgeht, hat schon so manchen Tonsetzer angeregt, in Verkenntung der Nichtberechenbarkeit individuellen künstlerischen Genies spekulative Ergänzungen zu versuchen. Diese Magie ist vielleicht vergleichbar der „wundersamen, gewaltigen Melodei“ der „Lore-Ley“, von der Heinrich Heine erzählt.

¹² Replik Daniel, S. 50.