

Andreas Traub, Berlin

**Eine Anmerkung zur Fuge in C-Dur (BWV 547)
von Johann Sebastian Bach**

Je älter ich werde, um so größer wird meine
Bewunderung und Verehrung des großen Bach.
Seine Kunst steht für mich über alles.

Sándor Veress¹⁾

Immer wieder kreisen Gespräche mit Sándor Veress um die Musik von Bach. Dabei konzentriert sich sein Denken oft auf einzelne Stellen, so daß ihr Zusammenhang, obwohl er bewußt bleibt, gänzlich zurücktritt, bis aus ihrer Konfrontation oder Konstellation plötzlich ein Funke aufblitzt, der auch sein eigenes Werk entscheidend erhellt. Es sind vor allem Tongruppen, in denen sich ein von einer gewohnten Leiterordnung zunächst unabhängig erscheinender Ganzton-Halbton-Wechsel entfaltet, so der Beginn der Kyrie II aus der h-moll-Messe, die B-A-C-H-Figur und das Thema der cis-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I. Hier erstrecken sich die Intervallspannungen gleichsam in einem musikalischen "Raum" jenseits der Einordnung nach Diatonik und Chromatik, jedoch auf einen Schwerpunkt bezogen. Solche Motiv- und Themenbildungen lassen sich in der Musik von Veress oft finden; der Kyrie-Ansatz und seine Inversion sind geradezu eine Grundkonstellation seiner Tonordnungen. Im ersten Satz des Klarinettenkonzertes beginnt das Soloinstrument mit den Melodiegesten ges-as-g' es'-d''-e'' ..., und mit G und Es sind zugleich die tonalen Schwerpunkte exponiert, zunächst der des zweiten Satzes, dann der des ersten. Die B-A-C-H-Figur sieht Veress wohl als eine Kombination der Inversion des Kyrie-Ansatzes mit seinem Krebs (B-A-H und B-C-H), und eine analoge, jeweils um eine Position erweiterte In-

tervallordnung wie im Thema der cis-moll-Fuge (Halbton-Ganzton-Halbton) bestimmt die Melodie zu Beginn des Mittelsatzes in seinem Zweiten Streichquartett (Halbton-Halbton-Ganzton-Ganzton-Halbton-Halbton). Diese Melodie kehrt jedoch nicht zu ihrem Anfangston zurück; darin entspricht dem cis-moll-Thema die erste Melodiephrase im Mittelsatz des Ersten Streichquartetts (d''-cis''-es''-d''-e''-f''-d''-cis''-es''-d''), und dabei taucht die Frage auf, ob nach den Zwischentönen wirklich der "gleiche" Ton wie zu Beginn wiederkehrt oder ein "anderer" auf derselben Stufe. Dies führt im ersten Satz des Konzerts für Streichquartett und Orchester zur Notierung a'-gis'-ais'-gis'-ais'-gisis' (Takt 6-7), zu einer Differenzierung also, die Veress etwa zu Beginn der 25. Goldberg-Variation wiederfindet (Takt 1-3: cis''...des''...cis'').

Dies alles sind weder systematische Bach-Analysen noch Erläuterungen zur Genese seiner eigenen Werke, sondern plötzliche Erkenntnisse im Blick auf Gedachtes und Geformtes, und daran kann sich formendes Nach-Denken entzünden. Das Wiederlesen und Nach-Denken von Geformtem ist ein charakteristischer Zug im Schaffen von Veress²⁾, und so kann man vielleicht auch einige Aspekte von Kompositionen Bachs bezeichnen. Es kann hier nicht grundsätzlich um die Bearbeitungstechniken Bachs gehen³⁾, es sei lediglich am Beispiel der Fuge in C-dur (BWV 547) auf eine Möglichkeit des musikalischen Nach-Denkens bei Bach hingewiesen⁴⁾.

Die Betrachtung muß mit einem Blick auf die Choral-Fughetta **Allein Gott in der Höh' sei Ehr** aus dem Dritten Teil der Klavier-Übung beginnen⁵⁾. Ihre beiden Themen, die den Raum von zwei Takten einnehmen und rhythmisch vom 6. Achtel an sowie in den Tonhöhen im 10. und vom 12. Achtel an übereinstimmen, sind aus den beiden ersten Choralzeilen abgeleitet (Notenbeispiel 1), und zumindest das erste wird im Thema der Fuge in C-dur weitergedacht (Notenbeispiel 2). Der Tonraum wird dort aus dem auftaktigen Bewegungsimpuls heraus in Sprüngen durchmessen,

nun aber schrittweise und zugleich mit der Bewegung entfaltet. Dabei dehnt sich die Linie um drei Achtel bis zum Beginn des ersten Taktes, und der Auftakt verschwindet. Vom ruhenden c' aus werden im zweiten Taktviertel auf den leichtesten Stellen die Nebentöne h und d' angespielt (im 6. und 8. Sechzehntel); die Terzen e' und a erklingen an den gewichtigen Stellen der zweiten Takthälfte (5. und 7. Achtel), und das fis', dessen rhythmischer Impuls sich in der Alteration ausdrückt, führt zur Oktave g-g', metrisch zum Beginn des zweiten Taktes und satztechnisch zum Einsatz der zweiten Stimme. Die zum Terzton führende Sechzehntelfigur, in die der Bewegungsimpuls des Auftaktes im ersten Thema der Fughetta eingegangen ist, entspricht der zum Quartton führenden Bewegung im zweiten Thema dort. Beide Choralthemen gehen also in das Fugenthema ein, so daß man fragen kann, ob sie überhaupt im Ansatz verschieden oder lediglich durch den Choral bedingt voneinander abweichende Ausformungen desselben Grundgestus' sind. Fällt die Differenzierung durch die Choralzeilen - gleichsam die Funktion - weg, so verschmelzen sie, und dabei entsteht die systematische Raum- und Bewegungsentfaltung. Das Nach-Denken führt zu einem höheren Grad von Allgemeinheit, das Thema wird "selbstverständlicher"⁶⁾.

Reduziert man das Thema der Fuge in C-dur auf die Bewegung vom Grundton über die Terz und die (erhöhte) Quart zum Quintton und die Comesform entsprechend auf die Bewegung vom Quintton über die Sext und Septim zum Oktavton, so begegnen im Verlauf des Stückes verschiedene intervallische Konkretisierungen, wobei von den Varianten mit abweichendem Intervallrahmen, die nach dem Eintritt der Pedalstimme (Takt 49) auftauchen, abgesehen sei. Die Konkretisierungen sind folgende:

Dux	recto	große Terz - große Sekund - kleine Sekund
		kleine Terz - übermäßige Sekund - kleine Sekund
	inverso ⁷⁾	kleine Terz - große Sekund - große Sekund
		große Terz - kleine Sekund - große Sekund

		kleine Terz - übermäßige Sekund - kleine Sekund
Comes	recto	große Sekund - große Sekund - kleine Sekund
		kleine Sekund - große Sekund - große Sekund
		kleine Sekund - übermäßige Sekund - kleine Sekund
	inverso	große Sekund - kleine Sekund - große Sekund

Besonders zu nennen sind die beiden Formulierungen in den Takten 56-58: f-a-ais-h / h-des-e-f. Zuerst erscheint der Tritonus als übermäßige Quart, die Gestalt also ein Comes, doch beginnt sie mit der großen Terz, und der folgende Dux mit der verminderten Quint beginnt mit der verminderten Terz, die im ersten Sechzehntel von Takt 58 auch als in chromatischer Bewegung erreichte große Sekund aufgefaßt werden kann. Die beiden Formen schieben sich ineinander; die Intervallfolge große Terz - kleine Sekund - kleine Sekund und verminderte Terz - übermäßige Sekund - kleine Sekund ergänzen aber gemeinsam die Liste der Dux-Konkretisierungen, die damit eine geradezu exemplarische Vollständigkeit erhält. Dies mag Absicht sein oder auch nicht, denn die intervallischen Konkretisierungen stehen in der Komposition in einem übergeordneten harmonischen Zusammenhang und sind von ihm bedingt, ihre bloße Aufzählung bleibt also leer. In der Musik von Veress findet man unter ganz anderen Bedingungen oft ein vergleichbares "ernstes Spiel" mit der Intervallik; auch dort genügt die bloße Aufzählung nicht, doch allein die äußere Vergleichbarkeit mag den gegebenen Hinweis rechtfertigen.

Nicht nur im Thema, auch in der Anlage der ersten vier Takte stimmen die Choralfughetta und die Fuge überein, und noch die erste Kadenz steht an vergleichbarer Stelle (in Takt 7 der Fughetta und in Takt 8 der Fuge). Sie ist aber entgegengesetzt angelegt. In der Fughetta führt der vierte Themeneinsatz zur Kadenz, und es folgt eine deutliche Zäsur, während in der Fuge der Themeneinsatz - in derselben Lage wie zu Beginn des Stücks - mit dem Schluß der Kadenz zusammenfällt. Die Bewegungsmomente von Schließen, Weiterschreiten und Wiederholung werden also

in eins zusammengefaßt. Rudolf Stephan bezeichnete in einem anderen Zusammenhang, aber anläßlich vergleichbarer Satzstrukturen Bach als "Dialektiker" und meint: "Gerade von den kleinsten Übergängen ausgehend müßte man fragen, ob hier nicht echte Dialektik vorliegt."⁸⁾ Die unterschiedliche Formulierung der Kadenzen entspringt ihrer Funktion in der formalen Anlage der 20-taktigen Choralfughetta einerseits und der 72 Takte umfassenden Fuge andererseits; darauf sei hier aber nicht mehr eingegangen.

Zu Stellen chromatischer Verdichtung des Satzes wie in Takt 12-13 der Choralfughetta und in Takt 57-58 der Fuge äußerte Veress einmal, man höre "nicht **chromatische Töne**, sondern **Stufentöne**, die zusammen einen Zwölftonraum ... belegen."⁹⁾ Daß er hier wie in den anfangs erwähnten Überlegungen von "Raum" spricht, erhellt wiederum die Bedingungen seines eigenen musikalischen Denkens und Formens: Die Vorstellung von Tonstufen im Raum, die sich im Erklingen konkretisieren und zwischen denen sich Intervalle spannen, die zu bestimmen und festzulegen sind¹⁰⁾. So liest und erklärt Veress die Musik Bachs, immer wieder und immer neu.

