

Kontrapunkte

Es gebe wohl Musiker, die nicht an Gott, aber keinen, der nicht an Bach glaube, lautet ein Bonmot von Mauricio Kagel. Tatsächlich hat sich kaum ein Komponist nicht irgendwann intensiv mit Bach auseinandergesetzt. Die Werke, die sich – direkt oder indirekt – auf die Musik des Thomaskantors beziehen, sind Legion. Am beliebtesten sind dabei die vier Tonbuchstaben B-A-C-H, die leicht erkennbar sind, so sehr, dass sie gelegentlich unfreiwillig hervortreten. Bach selber, der Kombinatoriker, spielte mit ihnen, und viele sind ihm darin gefolgt, so auch die drei Komponisten der ersten Programmhälfte, deren Werke alternierend mit zwei Kontrapunkten aus der „Kunst der Fuge“ erklingen.

Hanns Eisler ging es freilich nicht darum, dem grossen Vorbild (das „es nicht notwendig hat, in dieser Weise geehrt zu werden“) huldigen zu wollen. Sein Präludium und Fuge über B-A-C-H, 1934 im Pariser Exil entstanden, gehört zu einer Reihe „pädagogischer Musik“. Gerade in Hinblick auf eine jüngere Musikergeneration wollte er untersuchen, „ob mit der Zwölfton-Kompositionsmethode ein relativ leicht verständliches Musizieren möglich“ sei.

Eine deutliche Huldigung hingegen, eine „sehr kleine musikalische Krone“, ist die *Parvula Corona Musicalis* op. 122, die Ernst Krenek 1950 zum 200. Todesjahr Bachs komponierte. In sechs Sätzen wird Bach zwar im strengen Zwölftonstil, aber nach allen Regeln der alten Rhetorik gepriesen. Einstimmig und mit Nachdruck stellt das Argumentum ein dodekaphones Thema um das B-A-C-H vor, das in einer *Symphonia* weiterverarbeitet wird. Die *Invocationes* rufen Bach an, mit Motiven aus der „Kunst der Fuge“, aber auch mit Zitaten von Beethoven und Wagner. Es ist der gelehrte Bach, der uns hier entgegentritt.

Drittens erklingt das Streichtrio op. 20 von Anton Webern aus den Jahren 1926/27. Für die Auseinandersetzung mit Bach wäre wohl das ein Jahrzehnt jüngere Streichquartett op. 28 charakteristischer, weil die Zwölftonreihe dort auf dem B-A-C-H-Motiv basiert, aber natürlich ist der Einfluss des Vorbilds im ganzen Oeuvre Weberns präsent. Bach war eines seiner Idole, nicht nur punkto kontrapunktischer Klarheit und formaler Fasslichkeit, und das spiegelt sich auch in diesem knapp gehaltenen, zweisätzigen Streichtrio wieder. Unverständlich für uns heute, dass dieses so transparente Stück 1929 bei einer Aufführung vor Experten Neuer Musik einen Entrüstungssturm auslöste.

Berühmter wurde übrigens jene Orchestration, die Webern 1934-35 vom sechsstimmigen *Ricercare* aus Bachs *Musikalischem Opfer* schuf. Alle Sätze dieses Zyklus basieren auf einem Thema, das Bach bei einem Besuch am Potsdamer Hof vom preussischen König Friedrich II. zur Improvisation erhielt, das er aber später in aller Ruhe weiter verarbeitete. So entstanden ein Trio, mehrere *Canones* sowie zwei *Ricercari*. Bach verwendete bewusst statt Fuge diesen letzten, etwas altmodischen Begriff.

Er verweist einerseits auf den improvisatorischen Charakter, aber auch mit einem Akrostichon auf den königlichen Ursprung: *Regis lussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. Das *Musikalische Opfer* ist aber auch eine *Recherche* des Themas. So schrieb der Musikwissenschaftler Hans Theodore David in seinem Buch *J. S. Bach's Musical Offering*: „Überall im *Musikalischen Opfer* wird der Leser, Interpret oder der Hörer aufgefordert, nach dem königlichen Thema in all seinen Formen zu suchen. Das ganze Werk ist also ein *Ricercar* im ursprünglichen, buchstäblichen Wortsinn.“

Das nun wiederum regte den Basler Komponisten Lukas Langlotz zu seinem eigenen Zyklus *Ricercare* an. Dieser besteht aus vier sogenannten *Insegne* (Abzeichen, Prinzipien) und einem Spiegel, zwischen denen einzelne *Canones* und das dreistimmige *Ricercare* Bachs eingeschoben werden, so dass sich ein neues Ganzes ergibt. Von David ausgehend schreibt Langlotz: „Diese Aussage gefällt mir als Komponist ungemain, denn, was mich am *Musikalischen Opfer* besonders fasziniert, ist diese ungeheure Konzentration der Mittel, diese beeindruckende Präzisierung der Gedanken.

Daran kann ich mich als Komponist nur reiben und hoffentlich wachsen. Nehmen wir die *Canones diversi*: Ich verstehe diese Schöpfungen in erster Linie als musikalische Andachtsbilder, in sich perfekt, wie Kristalle. Ich betrachte sie und lasse sie im Geist leben. Das ist die schönste Musik, reine Anschauung, sie muss nicht ins Materiell-Zeitliche hinein, sie kann alle Möglichkeiten in einer traumähnlichen Gleichzeitigkeit

offenbaren. Und obwohl dieses Musikalische Opfer als zeitlose Anschauungskunst auf die Ewigkeit hinweist, ist es leidenschaftlich, berührend, gar ekstatisch, wenn es realiter erklingt.“

Das königliche Thema (an dessen königlichem Ursprung Langlotz allerdings zweifelt) steht im Mittelpunkt der kompositorischen Auseinandersetzung: der ruhige Aufstieg der Melodie etwa mit dem darauf folgenden jähen Absturz, aber auch der ausgewogen dynamische Rhythmus. „Auf ihn beziehe ich mich in einer frei erfundenen Umwandlung, die sein Gefälle beibehält und als Grundrhythmus in meinem Streichtrio immer wieder erscheint. Weiter interessierten mich kontrapunktische und kanonische Satztechniken. Beispielsweise ist die Insegna Seconda ein Krebskanon, dem ersten Canon a 2 cancrizans Bachs nachgebildet und die Insegna Terza als Umkehrungskanon mit rhythmischer Augmentation komponiert. Mein zentrales Streichtrio, das nach dem Ricercar a 3 Bachs gespielt wird, heisst Spiegel. Damit verweise ich einerseits auf die vielfältigen kompositorischen Spiegelungen im Werk. Andererseits verstehe ich den Titel im übertragenen Sinn: Meine Auseinandersetzung mit Bach spiegelt sich in diesem Stück in unterschiedlichem Licht.“

Thomas Meyer, Mai 2009