

Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach.

Von Reinhard Dppel (München).

Die großen Ströme in den Ebenen und die Meister, die in der Tonkunst gewisse Perioden zur Höhe und zum Abschluß führen, haben für den naiven Beobachter, der sie ohne geographische, bzw. historische Hintergedanken auf sich wirken läßt, neben ihrer Erhabenheit gleichzeitig etwas Kaltes, gewissermaßen göttlich Unnahbares an sich. Wenn man aber die Ebene verläßt und im Gebirge alle die kleineren und größeren Nebenflüsse an der Arbeit sieht, ihrem stolzen großen Bruder in der Ebene Leben, Kraft und Wachstum zu sammeln und zu sichern, dann kommt uns der gewaltige Riese schon menschlich näher. Nicht anders bei den Genien der Tonkunst, wenn man ihre Quellen aufspürt, ihre Zuflüsse: das Genie verliert dabei von seiner natürlichen Kälte, seine Vordermänner dagegen gewinnen unendlich.

Zu den Vordermännern Joh. Seb. Bachs gehört Johann Kaspar Ferdinand Fischer, der von 1695—1738 badischer Hofkapellmeister war. Dankenswerterweise hat seine sämtlichen Werke für Klavier und Orgel Ernst von Werra neu herausgegeben (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig); in dem handlichen Bande finden sich alle näheren Angaben über die wenigen bisher bekannten Lebensdaten und die Werke Fischers. Max Seiffert hat in seiner „Geschichte der Klaviermusik“ S. 224 bis 231 auf Fischers große Bedeutung für Bach und Händel hingewiesen. Besonders für das Verständnis Bachs find

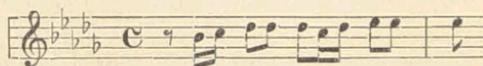
Fischers Werke so wichtig und notwendig, daß Seiffert a. a. D. S. 230 mit Recht sagt: „Selbst das kleinste Sätzchen verrät den Meister der Form, den empfindungsreichen, gedankentiefen Harmoniker, den gewandten Kontrapunktiker. Die Ariadne sollte deshalb auf jedes deutschen Organisten Notenpult zu finden sein, sie würde noch heute wesentliche Dienste leisten.“ Ich füge hinzu, vor allem sollte sich auch die klavierspielende Welt der Konservatorien Fischers wieder annehmen, als Vorschule für Bach wüßte ich kein geeigneteres und besseres Material als die Werke dieses Meisters. Seiffert hat a. a. D. darauf hingewiesen, daß vieles bei Bach und Händel bei Fischer schon „keimhaft“ vorgebildet ist, und die nötigen Belegstellen für diese Tatsache angeführt. Wenn ich hier einige weitere Beweismittel bringe, so geschieht es, um für Fischer das Interesse zu wecken, das er verdient, und den Einfluß zu beleuchten, den er auf Bach, besonders im „Wohltemperierten Klavier“, ausgeübt hat.

1. Den Anstoß zu dem b-moll-Präludium im I. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ gaben vier Stücke bei Fischer: Praeludium II (9)¹⁾, Toccatina (46), Tastada (57) und die Toccata (65).

Wenn Bach in diesem Falle Fischers Motiv:



in:



verwandelt hat, so wußte er wohl, wie viel mehr Triebkraft durch die Verschiebung um den Auftakt in das Motiv kommt.

2. Als direktes Vorbild für das erste B-dur-Präludium im „Wohltemperierten Klavier“ erweist sich Fischers Präludium VI (22); Bach hat hier sogar sämtliche Motive Fischers benutzt. Bei Fischer findet sich folgender Taft:

¹⁾ Anm.: Die eingeklammerten Ziffern geben die Seitenzahlen der Werfischen Neuauflage.



der sich fast wörtlich mit Takt 9 bei Bach deckt. Man vergleiche außerdem Fischers Modulation und Motiv:

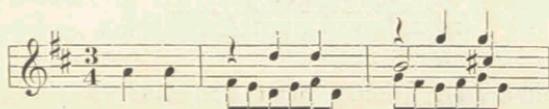
Takt 13 bei Bach!



Schließlich finden sich bei Fischer auch schon die $\frac{3}{2}$ Passagen, im 3. Takt des III. Teils.

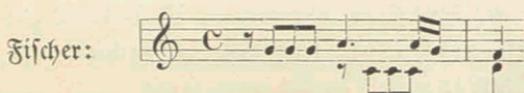
3. Praeludium harpeggiato (35) und Harpeggio (61) bringen uns das Bildungsprinzip, nach dem Bach die Präludien in Cdur im I., und cismoll im II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ geschaffen hat.

4. Im Presto der Overture (39):



liegen die Keime des Präludiums der II. englischen Suite in g moll.

5. Mutet die Fuge in Cdur (77) in ihrer ganzen Haltung nicht an wie eine Variante für den Schluß der kleinen Orgelfuge in Cdur bei Bach (Peters, Orgelwerke VIII. Band)? Man vergleiche:





10. Präludium IV (14) und V (18) präsentieren sich uns als ganz bedeutungsvolle Vorbilder für das großzügige Cdur-Präludium des II. Teils im „Wohltemperierten Klavier“.

11. Den charakteristischen Tempowechsel von presto-adagio-presto im letzten Teil des Gdur-Präludiums (20) finden wir bei Bach in ähnlicher Weise am Schluß des ersten c-moll-Präludiums des „Wohltemperierten Klaviers“.

Diese Beispiele mögen genügen; es unterliegt nach ihnen durchaus keinem Zweifel, daß Bach die Werke Fischers sehr genau gekannt hat, und es ist unsere Pflicht und Schuldigkeit, es ihm darin gleich zu tun.

Ein näheres Studium wird jedem von unschätzbarem Nutzen sein und hohe Befriedigung auslösen. Wie entzückend in Stimmung und Einheit sind z. B. das Präludium und die Doppelfuge in Adur (89), dabei von einer Prägnanz der Motive und einer Konzentration in der Form, die in Erstaunen setzt. Bemerkenswert ist bei dieser Doppelfuge noch die Verwendung des doppelten Kontrapunkts in der Quinte:



Ich kann hier nicht registrieren, wie viel Bach von den harmonischen Feinheiten, von der Prägnanz und Schärfe der Modulationen seines Vorgängers gelernt hat, das würde zu weit führen. Nur drei Beispiele will ich noch geben, davon uns das erste die gleiche harmonische Rücksichtslosigkeit, die Bach so eigen ist, wenn es die konsequente Durchführung eines

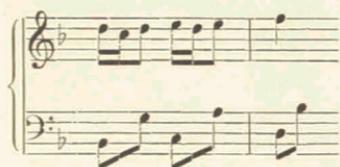
Motiv gilt, schon bei Fischer zeigt. Die phrygische Fuge (82), die als Thema die Anfangszeile des Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ aufweist, schließt:



In einem Menuett Fischers (45) findet sich folgender II. Teil:

aus den beiden Anfangstakten gebildet, eine Stelle, die direkt von Bach sein könnte. Ein Vergleich der Motive, der melodischen Linien, des Aufbaues und der Entwicklung in Fischers Tänzen, mit dem Material und der Art, die Bach in analogen Fällen, z. B. in den Orchester-Duverturen (Alte Bach-Ges. Jahrg. XXXI, Lief. 1) gebraucht, beweist, daß Bach stellenweise seinen Vorgänger durchaus nicht übertroffen hat, sondern mit ihm auf gleicher Stufe steht.

Endlich finden wir bei Fischer schon die klare Erkenntnis der Notwendigkeit eines flüssigen Klavierstils, der aus der Rücksicht auf die wahre Natur der Tasteninstrumente geboren wird. Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir bei ihm Stellen wie der folgenden begegnen (Air anglois 53):



bei einer derartigen Auflösung von Sextakkordfolgen müssen die entstehenden Quinten eben auf Kosten des Klavierstils gesetzt werden.

Von den Parallelen derart bei Bach erinnere ich nur an die berühmte Auflösung der Dreiklangsfolgen in der *d*-moll-Toccata für Orgel und an die in der 20. Goldberg-Variation.

