

Über das Dissonanzverständnis Bachs

Von Bernhard Stockmann (Berlin)

Im Werk Bachs stehen Dissonanz und Konsonanz im wechselseitigen Verhältnis. Die Dissonanz wird allgemein nicht als Farbwert verstanden, sondern gewinnt ihre eigentliche Kraft erst aus der Konsonanz. Noch bei Scheidt oder Schütz bedeutet der letzte Akkord eines Werkes nicht die endgültige Befreiung, da der Konsonanz der Konflikt zur Dissonanz fehlt. Diese Musik basiert auf dem Dreiklang, wobei der Eindruck des Spannungslosen sich noch dadurch verstärkt, daß der frühere Barock dem Verhältnis von Tonika zu Dominante keine letztthin gültige Gestalt zu geben vermochte. Bach hingegen erreicht den lösenden Effekt der Schlußfermate durch vorhergehende dissonante Stauungen, die als Finalsteigerungen interpretiert werden können (vgl. im Orgelwerk die Fugen G-Dur BWV 541, c-Moll BWV 546, die letzte der großen Kyrie-Bearbeitungen BWV 671). – Bach nötigt die Dissonanz in die Konsonanz, anders gesagt: der dissonanten Spannung hat die Lösung in die ruhende Konsonanz zu folgen. Wie gewagt müssen daher in der Matthäuspassion die Choreinsätze „Laßt ihn, haltet, bindet nicht“ anmuten! Gemäß der Regel der Modulation (*b*-Moll nach *a*-Moll, *e*-Moll nach *d*-Moll) schließen die beiden ersten dieser Anrufe auf einem Tonikadreiklang. Der dritte Einsatz läßt im Sinne einer gesteigerten Emphase die zweite Umkehrung des Dominantseptakkordes von C-Dur unaufgelöst stehen. Das folgende Achtel der weiter *piano* gehaltenen Instrumentalbegleitung der Solisten bringt den Dreiklang G–H–D, der als Auflösung verstanden werden könnte. Es wäre aber auch zu rechtfertigen, ihn als Teil des vorhergehenden Terzquartakkordes zu deuten und F als Ergänzung gleichsam mitzuhören, denn ohne Frage schwingt das *Forte* des vierstimmigen Chores zusaht dem Tutti des zweiten Orchesters weiter in den Takt hinein. Erst auf dem dritten Viertel steht der scheinkonsonante Quartsextakkord G–C–E. Diese Takte erhalten ihren eigentümlichen Reiz durch den modulatorischen Plan. Der letzte Choreinsatz scheint zur Modulation nach C-Dur (von G-Dur) anzusetzen. Die Zieltonart wird jedoch nicht erreicht, da nach dem Dominantseptakkord die geforderte Tonika ausbleibt. Im folgenden Viertel weicht der Komponist auf dem Quartsextakkord G–C–E kurz nach G-Dur aus, indem der Baß *fis* umspielt. Diese Art, den Septakkord der siebten Stufe zu erreichen, nämlich von der Quinte der Subdominante in die Terz der Dominante zu gelangen, hat das späte 18. und zumal das 19. Jahrhundert bis zum Überdruß angewendet. Das letzte Achtel bringt jedoch den Dominantseptakkord von C-Dur, der vorhaltsartig in den Dreiklang der Dominante aufgelöst wird, ohne daß die Tonika C-Dur späterhin erschiene. – Mit dem Choreinsatz „Barrabam“ befreit sich Bach noch entschiedener von den Regeln eines konventionellen Dissonanzverständnisses. Dieser frei ein-