

# Modernismen in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge

Von Bernhard Billeter (Zürich)\*

Stilkritischen Untersuchungen haftet das Odium der Willkür und der Unwissenschaftlichkeit an. Das mag damit zusammenhängen, daß die Methoden der Stilkritik sich nicht zu Beweisführungen betreffend Echtheit oder Datierung eignen, beziehungsweise daß schon manche auf Stilkritik beruhenden „Beweise“ durch neue dokumentarische Funde oder philologische Untersuchungen von Wasserzeichen, Schriftmerkmalen und ähnlichem mehr umgestoßen worden sind. In bezug auf die Spätwerke Bachs ist dies beispielsweise bei der Flötensonate Es-Dur BWV 1031 durch Dominik Sackmann und Siegbert Rampe geschehen.<sup>1</sup> Ob dasselbe in Zukunft gelingen wird bei Bachs Orgelfuge in c-Moll BWV 546/2, die Werner Breig für unecht ansieht,<sup>2</sup> wird sich erweisen.

Hier geht es hingegen nicht um Echtheits- oder Datierungsfragen, sondern um Grundsätzliches der Deutung des späten Bach. Auch da besteht die Gefahr, sich auf Glatteis zu begeben. Erinnerung sei nur an das Bemühen zu DDR-Zeiten, Bach als Wegbereiter der Aufklärung zu deuten, eine Gefahr, der beispielsweise Heinrich Bessler nicht entgangen ist.<sup>3</sup> Bessler hat, so sehr auch seine Anpassungsfähigkeit an die politischen Verhältnisse zu beklagen ist, immerhin mit dem Begriff des „Charakter-Themas“, den er auf Fugenthemen des *Wohltemperierten Klaviers I und II* – auf diejenigen der späteren Sammlung noch in erhöhtem Maß – anwendet, einen Grundzug Bachs und vor allem der Spätwerke erfaßt, auf den noch zurückzukommen sein wird.

Das hier vertretene Anliegen eines neuen Bildes des späten Bach orientiert sich weder an seinem politischen Umfeld noch an Bachs gut verbürgter Parteinahme für die lutherische orthodoxe Theologie, sondern einzig an Stileigentümlichkeiten seiner Spätwerke, worunter hier die Werke etwa seit dem Jahre 1737 verstanden werden, also nach seinem ersten Rücktritt von der Leitung des Collegium musicum und nach dem nicht zu Bachs Gunsten entschiedenen Ausgang des Präfektenstreits. Christoph Wolff sieht in der darauf folgenden Konzentration auf Clavierwerke ohne Auftrag und ohne Zusammenhang mit seinen dienstlichen Obliegenheiten Züge eines selbstverordneten Quasi-Ruhestandes, „um sich Dingen widmen zu können, die ihm persönlich – nicht dienstlich – wichtig erschei-

\* Im Folgenden werden Ergebnisse eines von der Musikhochschule Zürich unterstützten Forschungsvorhabens vorgetragen.

<sup>1</sup> D. Sackmann und S. Rampe, *Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031*, BJ 1997, S. 51–85.

<sup>2</sup> W. Breig, *Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge*, Mf 48, 1995, S. 14–52.

<sup>3</sup> H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform*, in: Gesellschaft für Musikforschung, Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, Kassel etc. o. J., S. 7–32; vgl. auch ders., *Bach und das Mittelalter*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23.–26. Juli 1950, Leipzig 1951, S. 51–80; ders.: *Bach als Wegbereiter*, AfMw 12, 1955, S. 1–39; ders.: *Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740*, BJ 1956, S. 65–72.

nen<sup>4</sup>. Neben dem Revidieren, Ordnen und Vervollständigen früherer Werke fallen darunter unter anderem die Clavier-Übungen III und IV, die beiden Fassungen der Kunst der Fuge, zumindest große Teile des später so genannten Wohltemperierten Klaviers II (wobei die Datierungen effektiver und mutmaßlicher Frühfassungen hier offenbleiben können), das Musikalische Opfer und weitere Kanons, die Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her sowie die Fertigstellung der h-Moll-Messe, die wegen der Wiederverwendung früherer Kompositionen bis zurück in die mittlere Weimarer Zeit („Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 für das „Crucifixus“) einer gesonderten Betrachtung bedürfte. Immer schon ist der Bach-Forschung der konservative Zug des späten Bach aufgefallen, der sich in der Wahl der kontrapunktischen Formen (Kanon, Fuge) äußert.

Viel zu wenig ist bisher hingegen beachtet worden, in wie hohem Maße der späte Bach die damals modernen Entwicklungen der komponierenden Zeitgenossen mitvollzogen hat. Und zwar äußert sich dieser modernistische Zug nicht einmal in erster Linie bei Einzelwerken wie der Triosonate in c-Moll aus dem Musikalischen Opfer, bei der die Nähe zum empfindsamen Stil immer schon bemerkt worden ist, sondern noch viel erstaunlicher bei traditionellen Formen wie Kanon und Fuge. Es sei deshalb an den Anfang der Untersuchung eine Hypothese gestellt, die durch Werkbetrachtungen zu erhärten sein wird: Der späte Bach habe in einem bisher nicht wahrgenommenen Maß die Entwicklung zur Frühklassik und zum galanten beziehungsweise empfindsamen Stil mitvollzogen. Dies werde faßbar 1. an der Bevorzugung metrisch einfacher, regelmäßiger Strukturen in Gruppen von 2, 4, 8 und 16 Takten, auch in Fugen und Kanons, 2. an der Aufgabe des Prinzips der Einheit des Affekts in einem Instrumentalstück, demgemäß überhaupt an einer veränderten Bedeutung von Affektinhalten, und 3. an einem neuartigen kompositorischen Verfahren, das hier „motivische Arbeit“ genannt wird. Dieser Begriff meint dasselbe wie die sogenannte „thematische Arbeit“, die bei der Analyse von Kompositionen Haydns und Beethovens eine so große Rolle spielt. Allerdings würde sie auch dort besser motivische Arbeit genannt; sie ist ebenso in den meisten Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs wichtig und wurde durch diesen den Wiener Klassikern, in erster Linie Haydn, vermittelt.

Es geht also um viel mehr als um die umstrittenen Einzelbeobachtungen von Robert L. Marshall,<sup>5</sup> denen unter anderem von Frederick Neumann<sup>6</sup> widersprochen worden ist. Denn das eine, Bachs Neigung zum Lehrhaften und sein Festhalten an überlieferten Formen, und das andere, sein Mitvollzug von Modernismen, schließen sich keineswegs gegenseitig aus.

Dem Schreibenden ist die oben in Hypothesenform geäußerte Einsicht ansatzweise schon beim Vergleich der beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers aufgestiegen. Er hat sie an einem so peripheren Ort veröffentlicht, daß sie von der Bach-

<sup>4</sup> C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: Bach-Symposium 1978, S. 29.

<sup>5</sup> R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; Neudruck in: ders., *The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance*, New York 1989 (darin: *Postscript* S. 54–58).

<sup>6</sup> F. Neumann, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, in: *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 281–294.

Forschung bisher unbeachtet geblieben ist.<sup>7</sup> Die Fertigstellung der beiden Teile liegt gut zwei Jahrzehnte auseinander. Die Komposition von Präludien und Fugen derselben Tonarten kann, da zu beiden Teilen Frühfassungen bekannt sind, weiter oder weniger weit auseinanderliegen. Die Unterschiede zwischen den beiden Teilen, auf die in letzter Zeit Alfred Dürr aufmerksam gemacht hat,<sup>8</sup> sind beträchtlich.

In der bereits beinahe unübersichtlich groß gewordenen Literatur zu Bachs Kunst der Fuge<sup>9</sup> spielen die obengenannten Beobachtungen keine große Rolle, so daß im Folgenden selten darauf Bezug genommen werden muß. Nach einer Einführung und Übersicht über die gesamte Kunst der Fuge erfahren zunächst zwei Fugen eine detaillierte, mit graphischen Darstellungen versehene Untersuchung, worin die modernen Elemente im Zentrum stehen. Bei den übrigen Fugen und den Kanons können wir uns kürzer fassen.

### Zur Einführung

Johann Mattheson schrieb bereits 1752, kurz nach dem Erscheinen des Erstdrucks:

„Joh. Sebast. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugemacher dereinst in Erstaunen setzen; dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. [...] Deutschland ist und bleibt doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugeland.“<sup>10</sup>

Mattheson dürfte aber auch zur Entstehung der Kunst der Fuge entscheidend beigetragen haben durch eine Notiz in seinem Buch *Der Vollkommene Capellmeister* (1739): Darin fordert er den „berühmten Herrn Bach in Leipzig, der ein großer Fugenmeister ist“, auf, „Doppelfugen, mit dreien Subjecten“ zu veröffentlichen.<sup>11</sup> Peter Schleuning<sup>12</sup> sieht den Zusammenhang so, daß die fortschrittlichen, aufklärerischen Musiker, zu denen Mattheson gehörte, sich bereits Sorgen machten um das Überhandnehmen des Einfachen, Gefälligen im „galanten Stil“, und daß sie um die „Erhaltung des Alten und in Grenzen immer noch Bewährten“ bangten und deshalb das Verfassen kunstvoller Fugen propagierten. Und wirklich setzt in diesem Jahrhundert eine wahre Flut von Fugen-Lehrbüchern ein, von Fux über Mattheson, Marpurg, Martini, Kimberger bis zu Albrechtsberger, untrügliches Zeichen für eine zu Ende gehende Epoche. Ganz neben dem Zeitgeist lag Bach

<sup>7</sup> B. Billeter, *Bachs Wohltemperiertes Klavier*, in: Schweizer musikpädagogische Blätter 79, 1991, S. 83–90 und 225–231, sowie 80, 1992, S. 29–33; ders.: *Bachs Wohltemperiertes Klavier II*, in: Schweizer musikpädagogische Blätter 80, 1992, S. 192–198 sowie 81, 1993, S. 85–93 und 147–151.

<sup>8</sup> A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel etc. 1998, S. 70–73.

<sup>9</sup> Zu nennen wären u. a. die Autoren E. Bergel, W. Braun, W. Breig, G. G. Butler, P. Dirksen, A. Dürr, U. Duse, H. H. Eggebrecht, H. G. Hoke, W. Kolneder, R. Krefz, D. de la Motte, D. Moroney, H.-J. Rechtsteiner, P. Schleuning, D. Seaton, U. Siegele, A. Traub, Y. J. Trede, W. Wiemer, C. Wolff und G. Zacher.

<sup>10</sup> Zitiert nach Dok III, S. 13f.

<sup>11</sup> J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 441.

<sup>12</sup> P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*, Kassel etc. 1993, S. 8–12.

also nicht, wenn er der Aufforderung Matthesons folgte, und vor allem nicht, wenn er die alte Gattung mit so viel neuem Leben füllte.

Die Bachsche Fuge wird hier nicht als Form-, sondern als Gattungsbezeichnung verstanden. Und zwar bietet diese Gattung, entgegen der landläufigen Meinung, extrem viele Freiheiten, so daß von der Form her jede Fuge als individuell gebaut betrachtet werden kann. Deshalb lassen sich wenig gemeinsame Merkmale finden, was eine große Vorsicht im Aufstellen von Regeln gebieten würde, eine Vorsicht, die in bisherigen Formenlehren leider meistens viel zu wenig eingehalten wurde. So ist es, um nur einen Begriff der üblichen Formenlehre zu hinterfragen, grundsätzlich nicht möglich, Bachsche Fugen in „Durchführungen“ zu unterteilen. Dies ergibt sich nicht nur aus den Widersprüchen bisheriger Analysen verschiedener Autoren, was die Abgrenzung von „Durchführungen“ betrifft, sondern auch aus dem Fehlen des Begriffs in Fugenlehrbüchern des 18. Jahrhunderts. Es wird sich als Vorteil erweisen, so wie Zsolt Gárdonyi<sup>13</sup> den Begriff konsequent zu vermeiden. Der erste Teil, in welchem das Fugenthema in allen Stimmen exponiert wird, kann weiterhin Exposition heißen (aber nicht „erste Durchführung“). Daran kann sich gelegentlich eine Kontra-Exposition mit gleich vielen oder auch weniger Einsätzen, eventuell nur einem Einsatz in derselben Tonart anschließen, muß dies aber nicht. Der Begriff „Zwischenspiel“ darf weiterhin themenfreie Episoden bezeichnen, doch wird die Hilfskonstruktion eines „Binnen-zwischenspiels“ innerhalb einer „Durchführung“ bei Ludwig Czaczkes<sup>14</sup> hinfällig. Die Unterscheidung themengebundener und themenfreier Partien ist im allgemeinen problemlos zu vollziehen. Zur Unterteilung von Fugen ist bei Bach meistens weniger das kontrapunktische, vielmehr das harmonische Geschehen ausschlaggebend, nämlich der Tonartenverlauf mit seinen mehr oder weniger deutlichen Kadenzierungen. Ein Ausnahme bilden gelegentlich Doppel- und Tripelfugen wie die beiden hier als erste besprochenen (*Contrapunctus 8* und *11*), bei denen neue Themeneinführungen und -kombinationen jeweils nach wichtigen Kadenzzen beginnen.

## Der Gesamtplan

Während der Gesamtplan der Erstdruckfassung in der Forschung breit diskutiert worden ist – Klaus Hofmann gibt im Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe eine Übersicht<sup>15</sup> – erfuhr die Anordnung der Sätze im Autograph wenig Aufmerksamkeit, mit Ausnahme von Christoph Wolff, der im Vorwort seiner Erstausgabe der Manuskriptfassung in Klaviernotation (1987) die Reihenfolge diskutiert und schreibt: „Die [...] Frühfassung der Kunst der Fuge kann als vollendet gelten, da sie das Werk in einer planvoll und in sich abgeschlossenen Form bietet.“<sup>16</sup> In der

<sup>13</sup> Z. Gárdonyi, *Kontrapunkt dargestellt an der Fugentechnik Bachs*, Wolfenbüttel und Zürich 1980, vor allem S. 100–121.

<sup>14</sup> L. Czaczkes, *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Bd. I, Wien 1956.

<sup>15</sup> K. Hofmann in NBA VIII/2 Krit. Bericht (1996), S. 93–102.

<sup>16</sup> C. Wolff, Vorwort der Erstausgabe *Frühere Fassung der autographen Partitur*, Frankfurt a. M. (C. F. Peters, Nr. 8586a), [1987], S. 3.

Manuskriptfassung nehmen die dreistimmige Tripelfuge, *Contrapunctus* 8, und ihr vierstimmiges Gegenstück Nr. 11 den 10. und 11. Platz ein, stehen also unmittelbar hintereinander. Sie sind beide im 2/4-Takt mit im Vergleich zur Erstdruckfassung halb so großen Notenwerten aufgeschrieben und weisen gegenüber der Erstdruckfassung nur ganz wenige und unbedeutende Unterschiede auf. Im Erstdruck gibt ihnen Bach durch die veränderten Notenwerte den Anschein des „stile antico“, wohl ohne ein langsames Tempo zu beabsichtigen. Auch wenn die Manuskriptfassung des gesamten Werkes keinen Eindruck des Fragmentarischen macht, also nicht wie beim Erstdruck davon auszugehen ist, daß die Reihenfolge der letzten Nummern bei der nicht mehr von Bach beaufsichtigten Drucklegung durcheinandergeraten sei, so ist die Ordnung der letzten Stücke der Manuskriptfassung doch schwer zu deuten; ja es könnte sein, daß im Manuskript sich bereits verschiedene Stadien eines „work in progress“ zeigen. Nur die ersten acht Nummern ergeben einen in sich geschlossenen Plan: Nach den drei ersten Fugen über das Hauptthema steht eine Fuge isoliert, die das Hauptthema mit seiner Umkehrung kombiniert (Gegenfuge). Diese folgt auf den Halbschluß der Fuge III als Abschluß der ersten Vierergruppe. Es folgen die beiden Doppelfugen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime und der Dezime, dann die beiden Gegenfugen mit Diminution beziehungsweise Diminution und Augmentation, die im Erstdruck unmittelbar hinter der ersten Gegenfuge stehen. Die zweite Vierergruppe, alle Fugen im 4/4-Takt, bildet wieder eine sinnvolle Einheit. Warum im Manuskript die beiden Tripelfugen, Nr. 10 und 11, zwischen dem Kanon in der Unteroktave und dem Kanon in der vergrößerten Umkehrung stehen und warum dahinter ohne ersichtlichen Zusammenhang die kontrapunktisch einfacher zu realisierenden Spiegelfugen stehen, ist schwer zu deuten. Immerhin wäre nicht auszuschließen, daß das Autograph ursprünglich nur bis zur Seite 32 (Ende der vierten Lage) oder sogar nur bis zur Seite 24 (Ende der dritten Lage) gereicht haben könnte. Diese vorläufig nicht zu beweisende Vermutung, die auch Pieter Dirksen vertritt,<sup>17</sup> wird durch folgende Befunde gestützt: 1. Die fünfte und letzte Lage des Autographs besteht aus zwei Bogen Papier von verschiedener Herkunft. Während der äußere Bogen wie die vorherigen als Wasserzeichen einen Doppeladler mit Herzschild zeigt, von Kobayashi<sup>18</sup> auf die Zeit um 1742 (Seiten 1–24) beziehungsweise 1742 bis 1746 (Seiten 25–34, 39–40) datiert, findet sich auf dem inneren Bogen das Wappen von Eger. 2. Bei den meisten Eintragungen des Autographs handelt es sich um eine Reinschrift (Konzeptschriften dazu sind nicht erhalten), Satz 15 aber zeigt „deutliche Merkmale einer Erstdruckschrift“<sup>19</sup> (Hofmann), Satz 12 weniger deutlich ebenfalls. 3. Der Kanon in der vergrößerten Umkehrung (Satz 12), beginnend nach der ersten Akkolade auf Seite 32 mit dem Schluß von Satz 11, ist zunächst ausgeschrieben (als Canon apertus), darunter als partieller Rätselkanon (Canon clausus), das heißt mit unvollständigen Angaben zur Ausführung. In einem wirklich vollendeten Werk würde man aber erwarten, diesen Kanon nur einmal in der einen oder der anderen Form anzutreffen. (Der Oktavkanon ist in der umgekehrten Reihen-

<sup>17</sup> P. Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte*, Wilhelmshaven 1994, S. 79ff.

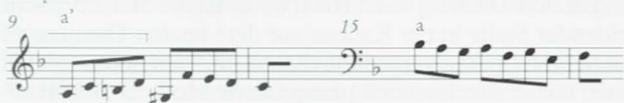
<sup>18</sup> Kobayashi Chr.

<sup>19</sup> K. Hofmann, a. a. O., S. 26.



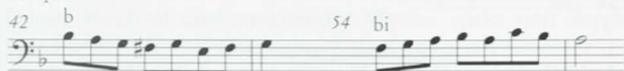
Bei der Exposition wird dem ersten Thema je zweimal eine Codetta von vier Tönen angehängt zur Überbrückung bis zum nächsten Themeneinsatz und zur Modulation von der Haupt- in die Dominanttonart und zurück. Diese Codetta dient in Verkleinerung an Stelle eines Kontra-Subjekts. Daraus entwickelt sich in T. 9 ein Motiv a', das scheinbar bedeutungslos eine Achtelbewegung anfängt, in dieser Gestalt auch nur noch selten vorkommt (T. 23, 31, 32, 35–37 und 163), aber durch Umkehrung der Bewegungsrichtung der Töne 4 bis 7 in T. 15 zu einem wichtigen Baustein wird; nennen wir ihn a:

## Beispiel 2



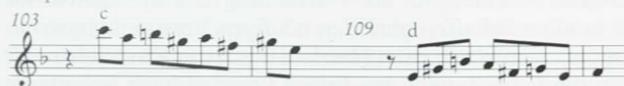
Mit diesem wird das Zwischenspiel bis zur Kontra-Exposition bestritten, er begleitet sie und verschwindet dann zugunsten eines weiteren daraus abgeleiteten Motivs b und seiner Umkehrung bi:

## Beispiel 3



Aus der zweiten Hälfte des Motivs a läßt sich in T. 103 ein neues Motiv c gewinnen, in T. 109ff. wieder mehrfach als d abgewandelt:

## Beispiel 4



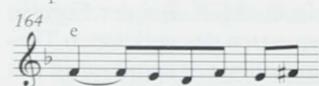
Das Motiv a lässt sich auch in einer Sexte nach oben statt einer Terz nach unten spreizen, T. 129ff., zur Begleitung der nur hier noch zweimal auftauchenden Codetta:

## Beispiel 5



Schließlich gewinnt Bach aus dem Rhythmus des zweiten Themas, kombiniert mit den fließenden Achteln der Motivgruppe a–d, ein neues Motiv e, in T. 164ff. und 174ff. komplementär angewendet:

## Beispiel 6



Während das Hauptthema (Thema 3) unverrückbar bleibt und das Thema 1 nur gelegentlich unvollständig erscheint (Scheinangeführung T. 22 zu Beginn der Kon-



diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers. Was bei einer Reihe von Fugen der zweiten Sammlung ebenfalls auffällt, sind die rhetorisch freien Schlußwendungen (zum Beispiel c-Moll, e-Moll in der späteren Version, F-Dur, G-Dur, g-Moll, As-Dur im Gegensatz zur Frühfassung in F-Dur, B-Dur). Dieselbe Tendenz zur Ausweitung und rhetorisch freien Gestaltung des Fugenschlusses treffen wir auch an beim Vergleich der beiden Fassungen der Kunst der Fuge. Gewiß konnte Bach bei solchen auch für ungeübte Hörer wirksamen Schlußwendungen an die bei Buxtehude gelernte norddeutsche Einbindung von Fugen in die Großform des Präludiums anknüpfen. Nur hatte er dies jahrzehntelang nicht mehr getan und wendet es jetzt an im Zusammenhang umfangreicher Fugen.

Worin unterscheidet sich aber die „motivische Arbeit“ von der Fortspinnung? Das Verfahren ist erstens mehrstufig, indem aus einem Keim in mehreren Metamorphosen ein Motiv nach dem andern gewonnen wird, und zweitens wird die Einheit des Affekts insofern aufgegeben, als die Motive nur je an bestimmten Stellen auftauchen und dann wieder anders charakterisierten Motiven Platz machen. Manche erscheinen gar nicht mehr im weiteren Verlauf des Stückes, andere werden in neuem Zusammenhang wieder aufgegriffen, um dann wieder zu verschwinden. Dieser Wechsel vorherrschender Motive wirkt sich durchaus auch innerhalb der vier Fugenteile von *Contrapunctus 8* auf den Charakter und Affektgehalt aus. Die Anspannung, die durch die Chromatik der beiden Themen 1 und 2 entsteht, insbesondere auch das Bohrende der Tonwiederholungen im zweiten Thema, wird in den Zwischenspielen durch den Fluß der Achtelmotive gelockert. Dazu tritt beispielsweise in T. 85 als dramatisches Element die Umkehrung des Motivs a mit seiner im folgenden Takt nach oben fortgesetzten Steigerung, betont noch durch die einzig hier verlangten Zweierbindungen, beantwortet in den Takten 86–87 von der abwärts führenden Bewegung, die die bereits beschriebene komplementäre Steigerung des Themas 2 vorbereitet. Um diese oben einzeln beschriebenen Verfahren synoptisch darzustellen, eignet sich eine Weiterentwicklung der von Iwan Knorr<sup>21</sup> eingeführten „bildlichen Darstellung“ von Fugen unter Hinzufügung der Motive, worunter zwar die Übersichtlichkeit der Darstellung leidet, aber die Aussagekraft erhöht wird (Darstellung auf Seite 50f.).

Eine zweite Einsicht erschließt sich aus der graphischen Darstellung, auch wenn sie nicht auf diese angewiesen ist: Auffallend häufig kommen Gruppen von 4, 2 oder 8 Takten vor. Die regelmäßige metrische Gliederung ist an sich ein Kennzeichen von Tanzmusik und war im Zeitalter Bachs vor allem in der Suite verbreitet. In der Frühklassik wurde sie zur alles beherrschenden Norm, und zwar in dem Sinne beherrschend, als Abweichungen davon vom Hörer eben als Abweichungen von der Norm wahrgenommen werden. Bei Bach läßt sich, wie Siegbert Rampe und Dominik Sackmann<sup>22</sup> gezeigt haben, in den Kantaten und den Ritorneformen seit Beginn der Köthener Tätigkeit (1717) eine Hinwendung zur geradzähligen, regelmäßigen Periodik beobachten. Eine ganze Reihe von Fugen des

<sup>21</sup> I. Knorr, *Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellung*, Leipzig 1912, <sup>2</sup>1926.

<sup>22</sup> S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel etc. 2000, S. 197f.

Wohltemperierten Klaviers II unterscheidet sich auch in dieser Hinsicht von denjenigen der ersten Sammlung. Extrem in dieser Beziehung ist die Fuge in Fis-Dur mit einem Thema von 4 und lauter Zwischenspielen von 8 Takten Dauer. Betrachten wir daraufhin den *Contrapunctus 8*: Schon die Themen 1 und 3 sind viertaktig. Durch das Einschleichen eines fünften Taktes mit der Codetta vor den nächsten Themeneinsätzen der Exposition wird die metrische Norm durchbrochen. Doch sie macht sich hier vor allem in den Zwischenspielen bemerkbar: T. 15–20 dreimal 2 Takte, dann Zwischenspiele von 2 und von 4 Takten. Die optische Übersicht wird erschwert durch den Umstand, daß die Themen 1 und 3 auftaktig angelegt sind, also erst auf „eins“ der nächsten Taktgruppe schließen. Für das gehörmäßige Erfassen der metrischen Struktur ist aber das Schließen zu Beginn der nächsten Taktgruppe kein Hindernis, kommt es doch sehr häufig vor. Als Beispiele sei auf zwei Ritornellformen verwiesen: das Präludium in c-Moll für Orgel BWV 546 mit 24-taktigem Ritornell und den ersten Satz des Cembalokonzerts in A-Dur BWV 1055 mit lauter 8- und 16-taktigen Einheiten. Im zweiten Fugenteil ist die metrische Norm noch leichter erkennbar: 4 + 4 + 2 + 4 + 8 + 4 + 2 + 4 + 8 + 2 + 4 Takte.

Schließlich sei bei der Betrachtung dieser Fuge auf einen Zug des späten Bach aufmerksam gemacht, der bei ihm zwar nicht neu ist, aber sich akzentuiert: Gemeint ist der Einsatz ganz einfacher formbildender Mittel wie Orgelpunkt, Unterbrechung durchlaufender Bewegung und – hier allerdings nicht anzutreffen – Generalpausen sowie Fermaten. Auf die Sechzehntel zur Ankündigung wichtiger Abschlüsse wurde bereits verwiesen. Es sind gewissermaßen primitive Mittel, für die ungeübten Hörer notwendig, aber auch für die geübten hilfreich zur sinnfälligen Unterstützung des Gesamtverlaufs so ausgedehnter Instrumentalsätze. Bach war sich nicht zu gut, auch solche Mittel, die er bei Albinoni, Torelli, Albicastro und Vivaldi kennenlernen konnte, anzuwenden, ja im Alter sogar vermehrt anzuwenden. Diese Mittel, zusammen mit kontrapunktischen Künsten, verleihen im neuen Zeitalter des galanten und empfindsamen Stils der nicht mehr modernen Gattung Fuge die notwendige Vitalität. Es ist deshalb ganz und gar verkehrt, in der *Kunst der Fuge* abstrakte Musik für das Auge zu suchen. Vielmehr fällt jedem Hörer und clavier spielenden Interpreten die Glut dieser durchwegs lebendigen, gar nicht altersabgeklärten Musik auf.

### Contrapunctus 11

Es handelt sich, wie gesagt, um das vierstimmige Gegenstück zum *Contrapunctus 8*. Dieselben drei Themen, Charakterthemen nach Besslers Terminologie, kommen hier in anderer Reihenfolge: das Hauptthema der Kunst der Fuge zuerst, dann das Anfangsthema von *Contrapunctus 8*, zuletzt das Thema mit den Tonwiederholungen. Das Hauptthema, das in *Contrapunctus 8* als Thema inversum eingeführt wurde, steht hier als Thema rectum, das zweite Thema meist in Umkehrung. Zur aufwärtsgerichteten Bewegung des zweiten Themas gesellt sich ein Kontra-Subjekt in Form einer die Quinte durchmessenden chromatischen Tonleiter in Vierteln. Diese könnte beinahe ein viertes Fugenthema genannt werden, zumal die Chromatik auch unmittelbar folgend zweimal abwärts selbständig, ohne

zweites Thema erscheint. Hingegen ist die chromatische Tonleiter thematisch zu unverbindlich, durchmißt gelegentlich auch nur den Tritonus, die Quarte oder noch kleinere, noch größere Intervalle, um als Fugenthema zu gelten. Das zweite Fugenthema erscheint allerdings auch in abwärtsgerichteter Gestalt wie in *Contrapunctus 8*, von T. 56 an verschleiert und zweimal unverändert, von T. 67 und 105 an, abgesehen vom erhöhten zweiten Ton. Beim Thema mit den Tonwiederholungen schließlich handelt es sich nicht um eine Umkehrung des Themas von *Contrapunctus 8*, sondern um eine aufwärtsgerichtete neue Form, die ab T. 89 exponiert wird, ab T. 96 hingegen bereits mit der aus *Contrapunctus 8* vertrauten Form abwechselt (Darstellung S. 52f.).

Die beiden Fugen sind fast genau gleich lang: 184 gegen 188 Takte. Bei so umfangreichen Instrumentalstücken stellt sich in aller Schärfe die Frage der abgerundeten Form. Bach bewältigt sie hier auf noch komplexere, vielschichtige Weise. Bis T. 27 dauert die Exposition des Hauptthemas, diesmal mit realer Beantwortung und einem auf e mit Quartintervall beginnenden (dennoch nicht als Comes zu bezeichnenden) „überzähligen“ Einsatz im Sopran. Der zweite Teil, der in T. 71 in der Dominanttonart a-Moll schließt, könnte Exposition des zweiten Themas mit seinem chromatischen Kontra-Subjekt heißen, doch stehen den fünf viertaktigen Themeneinsätzen – drei in umgekehrter und zwei in gerader Form – 24 themenfreie Takte (Zwischenspiele) gegenüber. Nun würde man in Teil 3 die Kombination dieser beiden Fugenthemen erwarten, aber Bach gewinnt durch die Exposition des Hauptthemas in umgekehrter, das dritte Mal (T. 80ff.) variiertes Form und das neu eingeführte Seufzermotiv einen emotionalen Kontrast, eine Beruhigung durch die vorherrschende Viertelbewegung und eine Entspannung auch durch den Durchschluß in der Paralleltonart F-Dur. Das in T. 89 zum zweiten Thema hinzutretende dritte mit den Tonwiederholungen trägt zur Spannungssteigerung bei, die bis zum Ende der Fuge anhält, sich durch wenig profilierte Kadenz in a-Moll (T. 129) und C-Dur (T. 146) kaum aufhalten läßt und es deshalb schwierig macht, die zweite Hälfte der Fuge in Teile zu gliedern.

Das dritte Fugenthema in seiner neuen Form enthüllt einen in *Contrapunctus 8* noch gut versteckten Zusammenhang: nämlich das Motiv B-A-C-H, das Bach demgemäß nicht erst in der unvollständig überlieferten Quadrupelfuge, sondern bereits hier einführt. Beim ersten Auftauchen des dritten Fugenthemas ist das B-A-C-H-Motiv noch transponiert, erscheint dann aber zweimal hintereinander in der Oberstimme gut hörbar untransponiert (ab T. 90). Wir beobachten in dieser zweiten Hälfte ein Auseinandertreten des kontrapunktischen vom formal-harmonisch-spannungsmäßigen Geschehen: Ab T. 101 wird ein einziges Mal das Hauptthema mit dem aufwärts- und abwärtsgerichteten dritten Thema in Engführungen kombiniert. Nach der genannten Kadenz in a-Moll (T. 129) steigert Bach zunächst das Insistieren des dritten Themas, auf alle vier Stimmen in Sext- und Terzparallelen verteilt und auseinanderstrebend (hier mit echter Umkehrung), um dem erst drei Takte später im Baß und in der Haupttonart erscheinenden Hauptthema Profil zu geben. Bis zur Kombination aller drei Themen müssen wir aber weitere 14 Takte warten. Wäre es Bach darum gegangen, dieses „Ereignis“ als Climax zu präsentieren, hätte er die Kadenz in C-Dur nicht so nebensächlich behandelt. Wenn anschließend zweimal das Hauptthema gleichzeitig in Gegenbewegung erscheint (T. 158ff. und 164ff.), so bedeutet das durch das Wegfallen von Thema 3 sowie

durch das behutsame komplementäre Wiedereinfügen der aus Thema 3 abgeleiteten Motive ein Atemholen vor der Schlußsteigerung, die mit dem in allen vier Stimmen erscheinenden Thema 3 und der zweimaligen Kombination aller drei Themen, der chromatischen Achtelbewegung (T. 181) und dem auf drei Stimmen in Quartsextakkord-Parallelen verteilten Themenschluß eindrücklich ausfällt. Auf die einmalige Form dieser Fuge darf sicher Besslers Begriff der „Erlebnisform“ angewandt werden.

Von Steigerung im Sinne einer Spannungszunahme zu schreiben, bedarf einer Rechtfertigung und Abgrenzung. Gemeint ist nicht einfach ein Crescendo, das sich auf dem Clavichord und Hammerklavier wohl verwirklichen ließe, auf dem Cembalo hingegen nicht; und mit der Steigerung der romantischen Fuge im Gefolge von Beethoven und Mendelssohn bis hin zu Reger, Busoni und Hindemith ist Bachs Spannungssteigerung nicht in eins zu setzen, wenn auch eine gewisse Verwandtschaft nicht abzuleugnen ist. Zum ersten ist beim späten Bach die Steigerung nicht der eigentliche Hauptzweck der Fugenform, sondern eine Nebenerscheinung, die sich aus dem Spannungsverlauf ergibt, und zum zweiten umfaßt sie nie die Gesamtform, sondern immer nur Ausschnitte, hier allerdings einen ungewöhnlich langen von mehr als der Hälfte (95 von 184 Takten).

Die Beschreibung der motivischen Arbeit darf hier kürzer ausfallen. Bach gewinnt aus dem vierten Teil des Themas ein rhythmisch leicht erkennbares Motiv *s* (siehe Darstellung auf S. 52f.), das er vor allem in den themenfreien Bereichen der Exposition in gerader, umgekehrter und variiert Form auf alle Stimmen verteilt, dann aber überhaupt nicht mehr verwendet. Das Motiv *f* (T. 31) wird gleich in Umkehrung um einen Ton nach vorn erweitert, es dient dann den Zwischenspielen im dreifachen Kontrapunkt (T. 39ff.):

Beispiel 8



Aus der Form in T. 32f. läßt sich das neue Motiv *g* gewinnen (T. 47), das nach vorn zur Umkehrung des Motivs *f* erweitert wird (T. 52):

Beispiel 9



Vor allem aber gewinnt Bach aus dem Thema 3 in seinen beiden Formen durch Erweiterung, Verkürzung, Parallelführung in Terzen und Sexten, chromatische Alterationen, durch die Kombination mit chromatischen Tonleitern und den Themen 1 und 2 eine nicht mehr zu überbietende emotionale Dichte, die den Interpreten vor die Aufgabe stellt, den Spannungsverlauf der ganzen zweiten Fughälfte dem Zuhörer in einem ungebrochenen Bogen zu präsentieren. Erfahrungsgemäß erfordert dies ein Haushalten mit dynamischen Kräften, eine verinnerlichte Steigerung, schon um die Tonwiederholungen nicht in ein unästhetisches Hämmern ausarten zu lassen.

Die Erweiterung der Schlüsse von *Contrapunctus 1, 2 und 3*

Gegenüber der Manuskriptfassung ist *Contrapunctus 1* um 4 Takte erweitert, 2 um 6 und 3 um 2 Takte. Allen drei Erweiterungen ist das Bestreben gemeinsam, den Schluß für ungeübte Hörer unmittelbarer erlebbar zu machen. In *Contrapunctus 3* geschieht dies durch eine zweitaktige Erweiterung des Orgelpunkts auf dem Ton d und Wiederholung, das heißt Bekräftigung der Plagalkadenz. Die beiden anderen Fugen werden je durch einen letzten Themeneinsatz erweitert. In der Manuskriptfassung endet die Fuge III auf einem Halbschluß, an welchen, wie oben beschrieben, die erste Gegenfuge gut anschließen kann. Durch die Erweiterung im *Contrapunctus 2*, der ja nun vor der ersten Fuge mit dem Thema inversum steht, war der Halbschluß nicht mehr notwendig, er ist nach dem letzten Themeneinsatz durch eine Plagalkadenz ersetzt. Bei dieser Fuge lassen sich zwei Revisions-schichten unterscheiden: die Punktierung und die Erweiterung. Die Punktierung aller Achtelbewegungen ist, wie sich im Autograph unschwer feststellen läßt, erst nachträglich eingefügt. Schon dieser Revisionsprozeß sollte es verbieten, hier vom Typus einer französischen Ouvertüre zu sprechen. Ein solcher liegt einzig in *Contrapunctus 6* vor. Einen weiteren Beweis hat Bach durch die im Erstdruck hinzugefügten Legatobögen geliefert. Ein kleiner Exkurs zum Orgelpräludium in Es-Dur aus der Clavierübung III, BWV 552/1, sei erlaubt. Auch hier hält sich hartnäckig dieselbe Fehlinterpretation der Ritornelle.<sup>23</sup> Das führt dann zur Raffung der Sechzehntel in T. 1 und zur Doppelpunktierung in den Takten 1 und 3, vor der schon Frederick Neumann gewarnt hat.<sup>24</sup>

Der Schluß von *Contrapunctus 1* ist schon in der Manuskriptfassung so ungewöhnlich, daß er gesondert betrachtet sei. Der zehnte und letzte Themeneinsatz im Baß endet bereits in T. 30 (das heißt, T. 60 im Erstdruck). Entsprechend der in der Eingangsfuge überhaupt locker gefügten Polyphonie wird nun der Satz immer homophoner und immer stärker von den Harmoniefolgen her gestaltet: Über die neapolitanisch gesteigerte Subdominante erreicht sie einen anderthalbtaktigen Orgelpunkt auf der Dominante, trugschlüssig weitergeführt und über Reibungsdissonanzen in einen verminderten Septakkord mündend. Für die Kadenz bedient sich Bach des einfachsten und stärksten Mittels: Generalpausen. Das Vorgehen erinnert an die Orgelfuge in C-Dur BWV 547/2. Doch dort folgt den Generalpausen und der homophonen Kadenz ein Orgelpunkt auf der Tonika mit Themenzitaten. Die unerhörte Zusammenballung, die sich von langer Hand aufgebaut und in vier verminderten Septakkorden entladen hat, bedarf einer ebenfalls langen Konsolidierung, um den Hörer befreit zu entlassen. Bach mag beim *Contrapunctus 1* ein

<sup>23</sup> Zum Beispiel P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach I*, Cambridge 1980, <sup>2</sup>1982, S. 185.

<sup>24</sup> F. Neumann, *La note pointée et la soi-disant „manière française“*, in: *Revue de Musicologie* 51, 1965, S. 66–92; ders., *The Question of Rhythm in the Two Versions of Bach's French Overture, BWV 831*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel und Hackensack/N.J. 1974, S. 183–194; ders., *Facts and Fiction about Overdotting*, in: *The Musical Quarterly* 63, 1977, S. 155–185; ders., *The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion*, in: *The Musical Quarterly* 67, 1981, S. 305–347. – Der Schreibende hat im Studium bei seinem hochverehrten Lehrer Anton Heiller das Werk in der oben beschriebenen Interpretation kennengelernt. Die ungewöhnliche Menge von Legatobögen bei den Punktierten hat ein Umdenken bewirkt.

entsprechendes Bedürfnis nach Erweiterung gespürt haben. Auch die bereits genannte Erweiterung der Fuge in e-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier II ist ja recht umfangreich ausgefallen.

### Der für den Erstdruck hinzukomponierte Contrapunctus 4

Die Hinwendung zu einfachen metrischen Strukturen in Gruppen von 2, 4, 8 und 16 Takten haben wir als erstes Merkmal der späten Werke von Bach genannt. Diese Tendenz, angelegt im viertaktigen Hauptthema der Kunst der Fuge – der Schlußton fällt auf den ersten Schlag der folgenden Viertaktgruppe – läßt sich in der ganzen Kunst der Fuge häufig beobachten, nirgendwo aber in so starkem Maße wie in dem mehrere Jahre später komponierten *Contrapunctus 4*. Vergleichen wir deshalb seine metrische Struktur mit derjenigen von *Contrapunctus 1*: thematische Partien seien mit t, Zwischenspiele mit z gekennzeichnet.

Contrapunctus 1:

t	t	t	t	z	t	z	t+t	z	t	z	t	z	t	Schluß + Erweiterung
4	4	4	4	6	4	2	7(!)	4	4	4+1	4	2+1	4	15+4

Wir bemerken einige Abweichungen von der metrischen Norm: Der 6. und 7. Themeneinsatz erfolgen in Engführung, das heißt, der 7. bereits nach 3 Takten, sie füllen also 7 Takte. Dies wird vom Spieler und Hörer bewußt als Abweichung wahrgenommen. Die Zwischenspiele 4 und 5 sind je um einen Takt erweitert: Genau in den Erweiterungstakten stehen Scheineinsätze des Themas, das heißt, Themenköpfe mit den beiden ersten halben Noten in steigender Quart, die zunächst als Comes-Beginn mißverstanden werden.

Contrapunctus 4:

t	t	Erw.	t	t	z	t	t	t	t	z	t
4	4	2	4	4	4+4	4	4	4	4	4+4+2+4+4	4
t	z	t	t	z		t	t	z	t	t	Ende
4	4	4	4	6+4+2+4+6+4		4	4	4+4+6	4	4	2

In der Exposition findet nach dem zweiten Einsatz eine Erweiterung statt, indem der Schlußtakt des Themas zweimal sequenziert wird. Wie regelmäßig die Zwischenspiele gebaut sind, geht nicht nur aus den Zahlen hervor. Die erste Viertaktgruppe bringt absteigende Sequenzen, die zweite aufsteigende. Auch die Baßlinie mit viermal dem Rhythmus des Themenschlusses, vom Tenor komplementär ergänzt, zeigt ein regelmäßiges Bild, das hierauf von Alt und Tenor übernommen wird. Solche Zwischenspiele wirken spannungsabbauend, so daß beim nächsten Themeneinsatz in der Paralleltonart eine für den Hörer leicht wahrnehmbare Profilierung stattfindet. Durch Aneinanderfügen von 3 Themen in Dux-Form steigt die Tonalität jedes Mal um eine Quinte: F-Dur, C-Dur, g-Moll, d-Moll, wobei der vierte Einsatz abweichend auf dem Ton g statt a erfolgt. Das Zwischenspiel be-

ginnt in T. 43 wie in T. 19–22, mit komplementärem Alt und Sopran anstelle von Baß und Tenor. Die folgende Viertaktgruppe ist zwar anders gebaut als T. 23–26, bildet aber auch eine steigende Sequenz. Zwei Kadenzakte führen nach a-Moll. Wenn schon beim ersten Zwischenspiel von einem Spannungsabbau die Rede war, so potenziert sich dieser nun ab T. 53: Die Regelmäßigkeit der zwei komplementären Stimmpaare der rechten und linken Hand läßt sich nicht mehr überbieten, und auch die abschließenden vier Takte des Zwischenspiels verharren mit lauter absteigenden Tonleitern und der gewohnten komplementären Fügung im Beruhigenden, Vertrauten. Dies ändert sich nun allerdings drastisch bei den nächsten Themeneinsätzen: Durch Anhebung der zweiten Themenhälfte um eine Stufe (Terz statt Sekunde nach vierstem Ton) moduliert das Thema um einen Tonschritt nach oben, also im Comes von F-Dur nach g-Moll und von dort im Dux nach d-Moll. Halbtaktige Quintfallsequenzen in T. 69–72 bilden den Kontrast zur wieder aufgenommenen modulierenden Themengestalt (Dux), die entsprechend von d- über a- nach e-Moll führt. Diese acht Takte bieten harmonisch zweifellos den gewagtesten Abschnitt. Die chromatische Zirkelfigur des Kontra-Subjekts verdichtet sich hier zu einer kontinuierlichen Achtelbewegung, die zusammen mit den in Terzen fallenden Vierteln den im Quintenzirkel benachbarten Schritt höchst eindrücklich gestaltet. Die Beruhigung im längsten Zwischenspiel erfolgt allmählich: Die Modulation nach C-Dur erfolgt in vier chromatisch angereicherten Teilsequenzen und zwei Kadenztakten. Die am einfachsten gebaute Viertaktgruppe steht am Schluß, sie entspricht den Takten 53–56. Die beiden folgenden Themeneinsätze sind nicht als Engführungen zu bezeichnen. Vielmehr ist die zweite Stimme synkopisch verschoben, zuerst um eine Viertelnote, im dritten Takt um eine Achtelnote und schließlich parallelgeführt. Auch hier ist das harmonische Geschehen wichtiger zu nehmen als das kontrapunktische: Die beiden restlichen Stimmen bedienen sich der chromatischen Zirkelfigur und abgeleiteter komplementärer Motive, um die Harmonik anzureichern. Auch im letzten Zwischenspiel – es beginnt mit ganztaktigen Quintfallsequenzen – bleibt die Harmonik führend. Wer von einer Fuge die Steigerung kontrapunktischer Mittel bis zum Ende erwartet, wird enttäuscht: Der zweitletzte, gespreizte Themeneinsatz moduliert von g-Moll nach d-Moll, beim letzten ist der vierte Takt verändert zu einer Zwischen-dominante zur Subdominante, um zu einer Plagalkadenz zu gelangen, wirkungsvoll von der Dur- zur Mollsubdominante eingetrübt. Die Fuge hat, wie so viele andere von Bach (zum Beispiel Wohltemperiertes Klavier I, C-Dur), ihren Spannungshöhepunkt und die stärksten Gegensätze in der Mitte.

Bei dieser Fuge findet also regelmäßig in den Zwischenspielen ein Spannungsabbau statt, der auf dem Clavichord (Klavier) gut durch dynamische Rücknahme gestaltet werden kann. Damit ist nicht gemeint, daß das Thema gegenüber „Begleitstimmen“ dynamisch hervorzuheben wäre. Vielmehr ist das Thema als *Primus inter pares* zu gestalten und harmonisch wirkungsvoll zu umspielen. Es hat auch keine sogenannte Terrassendynamik stattzufinden, da es sich vielmehr um Nuancen und eher um eine spannungsmäßige Wellenbewegung als um Kontraste handelt (außer in der Mitte). Dem modernistischen, zur Frühklassik neigenden Zug entsprechend ist dem Cembalo – um Orgelmusik handelt es sich ohnehin nicht, siehe unten – das Clavichord, ja sogar das moderne Klavier vorzuziehen.

## Die Gegenfugen 5–7

Fugen, deren Themenantwort die Umkehrung des Themas bildet, heißen Gegenfugen. Brahms und Rheinberger haben sich gern dieses Kunstmittels bedient, wobei Brahms zugleich alle festen Gegensätze umgekehrt hat. Bach verspürte nicht diesen Ehrgeiz. Er verzichtete überhaupt auf feste Gegensätze. Er brachte in *Contrapunctus 5* etliche Engführungen der elf Themenpaare an: So beginnen die Einsätze des leicht variierten viertaktigen Hauptthemas alle schon in der Exposition und Kontra-Exposition nach 3 Takten, im weiteren Verlauf zweimal nach  $\frac{1}{2}$ , zweimal nach  $1\frac{1}{2}$  Takten und zweimal nach einem Takt, das letzte Mal gewissermaßen nach null Takten, das heißt als simultane Gegenbewegung. Die größte Konzentration geschieht mit dem Themenkopf bei verkürzter Anfangsnote: Die vier Einsätze folgen sich im Abstand einer Viertelnote, nach fünf Vierteln um einen Ton höher sequenziert (T. 53–55 mit Thema inversum, T. 65–67 mit Thema rectum). Das ergibt zweimal 8 Themenköpfe in nur je drei Takten. Die übrigen Stimmen weisen freie Achtelbewegungen auf, die nur in 9 von 90 Takten unterbrochen sind. Wenn schon Zahlen genannt werden, was gewiß nicht überbewertet werden soll: Das Hauptthema, das 12 Töne zählte, erscheint hier in einer Umformung mit 14 Tönen. Überaus häufig erscheinen in Bachs Werk die Zahlen 14 und 41, mit denen er seinen Namen verschlüsselt (BACH und J[I]. S. BACH). Während behaupteten Verschlüsselungen biblischer Namen und theologischer Begriffe bei Bach mit größter Vorsicht zu begegnen ist,<sup>25</sup> bewegen wir uns bei den BACH-Zahlen 14, 41 und 158 (JOHANN SEBASTIAN BACH) auf ziemlich sicherem Terrain.

Zeigt schon *Contrapunctus 5* in übersichtlicher Präsentation eine Vielzahl möglicher Kombinationen der Gegenthemen in Engführung, so lotet Bach mit den Diminutionen und Augmentationen, entsprechend der ihm bei der Improvisation auf gegebene Fugenthemen nachgesagten Kombinationskunst, viele Möglichkeiten aus, ohne der Vitalität seiner Musik Abbruch zu tun. Beim *Contrapunctus 6* „in Stylo Francese“ läßt sich leicht zeigen, daß Doppelpunktierung, das heißt, die Angleichung von Achteln nach punktierten Vierteln an die Sechzehntel nach punktierten Achteln, nicht statthaft ist: Die Angleichung würde das rhythmische Gepräge der nicht diminuierten Themen und damit das gehörsmäßige Erfassen der beiden Themengrößen empfindlich stören. Übrigens hat Bach im Autograph noch nach der Drucklegung Korrekturen angebracht. Hier ist einmal ausnahmsweise die Version „letzter Hand“ im Manuskript zu finden. Beim *Contrapunctus 7* tritt die Augmentation nur je einmal in jeder Stimme auf und wirkt jeweils wie ein Cantus firmus. Von den 62 Takten sind nur gerade acht themenfrei, aber auch diese hauptsächlich mit dem der Diminution entnommenen Themenschluß beziehungsweise Varianten desselben Rhythmus gefüllt.

<sup>25</sup> Vgl. R. Tatlow, *J. S. Bach and the Baroque Paragram: A Reappraisal of Friedrich Smend's Number Alphabet Theory*, in: *Music & Letters* 70, 1989, S. 191–205.

## Der doppelte Kontrapunkt in der Undezime und der Dezime

Beim doppelten Kontrapunkt in der Oktave, den Bach sehr häufig, auch in Triosonaten, Konzertsätzen und Arien anwendet, ist einzig darauf zu achten, parallele Quartan zu vermeiden, weil daraus im Stimmtausch Quintenparallelen werden. Sehr viel anspruchsvoller und entsprechend selten anzutreffen sind die beiden andern Gattungen des doppelten Kontrapunkts. Bei demjenigen in der Duodezime hilft die Tabelle zum Verständnis:

aus dem Intervall	8	5	3	4	2	6	7
wird im Stimmtausch	5	8	3	2	4	7	6

Aus der Konsonanz 6 wird also eine Dissonanz 7 und umgekehrt. Diese beiden Intervalle sind mithin auf Taktschwerpunkten tunlichst zu vermeiden. Sekunde und Quarte verursachen auf Taktschwerpunkten keine Probleme, wenn sie durch einen Vorhalt mit Auflösung verursacht sind. Auch Vorzeichen ändern daran nichts. So ist beispielsweise in *Contrapunctus 9* auf dem fünften Takt der Kombination beider Themen eine übermäßige Sekunde zu finden, aus welcher im Stimmtausch eine verminderte Quarte in Moll beziehungsweise eine reine Quarte in Dur wird. Alle lösen sich in die Terz auf. Das Hauptthema in doppelten Notenwerten, das in T. 35 zum ersten Thema hinzutritt, dauert 8 Takte. (Die Manuskriptfassung ist in doppelt so kleinen Notenwerten mit der halben Anzahl 4/4-Takten notiert.) Das erste Thema hingegen hört bereits zu Beginn des achten Taktes auf: Das Achtelmotiv a von T. 6 und 7 wird in T. 8 zur Codetta, während welcher die Antwort beginnt. Die vier Siebentaktgruppen der Exposition lassen sich also leicht durch Themenverschränkung (enjambement) erklären. Von T. 35 an hingegen herrscht folgende metrische Ordnung:

t	z	t	z	t	z	t	z	t	z	t	z	t
8	2	8	2+4	8	2+2+2	8	4+2+2	8	2	8	5+4+3	8+4

Die meisten Zwischenspiele werden von einem bestimmten Motiv bestritten, mit Ausnahme der Takte 53/54, die dem Takt 52 nachgebildet sind, und den Takten 81–84 mit einem andern Achtelmotiv, das aus den Takten 3 und 4 des ersten Themas stammt und sich als Krebs des ersten deuten läßt; es wird in den Takten 112 ff. viermal variiert und zweimal umgekehrt und gibt ein besonders schönes und subtiles Beispiel für motivische Arbeit ab. Beachten wir die Scheineinsätze in den Takten 85 und 87 sowie die unregelmäßige Zusammensetzung des letzten zwölf-taktigen Zwischenspiels: Sie ist nicht nur motivmäßig bedingt, sondern auch durch die Kadenz in g-Moll auf T. 112 hin. Diese Unregelmäßigkeit ist selbstredend kein Mangel, sondern eine besondere Würze gegen Ende der Fuge, die die Normabweichung der Exposition wieder aufnimmt.

Ähnliches läßt sich auch vom *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta* sagen: Alle Glieder sind acht Takte lang, mit jeweiligem Abschluß auf den ersten Schlag der folgenden Achttaktgruppe. Das ist auch der Grund, weshalb Bach in einem raffinierten Spiel nach 32 Takten einen Takt einschiebt: So kann in T. 34 der 32 Takte zählende, genau gleich gebaute Stimmtausch einsetzen. Nach diesem sind zwei Takte erforderlich, um den Anschluß an die Wiederholung herzustellen. Bei

dieser Wiederholung ab T. 68 spielt die rechte Hand dasselbe, was die linke Hand beim Beginn des Stimmtauschs in T. 34 gespielt hat: also funktioniert auch hier der doppelte Kontrapunkt im Kanon. Die satztechnisch unerhört schwierige Aufgabe ist mit Bravour gelöst, die Einschubtakte werden nicht als Fremdkörper empfunden, sondern fügen sich nahtlos ein.

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime stellt womöglich noch höhere Anforderungen. Die Tabelle sieht nun so aus:

aus dem Intervall	3	8	5	6	2	4	7
wird im Stimmtausch	8	3	6	5	2	7	4

Aus den ersten drei Zahlenpaaren wird eine besondere Eigenschaft ersichtlich: Ein Stimmzug oder sogar beide lassen sich in parallelen Terzen oder Sexten verdoppeln, wobei Konsonanzen wieder zu Konsonanzen führen:

(Sextenparallele)	(8)	(6)	(3)
aus dem Intervall	3	8	5
wird im Stimmtausch	8	3	6
(Terzenparallele)	(3)	(5)	(8)

Diese Eigenschaft nutzt Bach viermal aus von T. 75 an, wie übrigens auch in der Fuge g-Moll des Wohltemperierten Klaviers II (dort allerdings mit doppeltem Kontrapunkt in der Oktave *und* in der Dezime). Der Anfang des *Contrapunctus 10*, T. 1–22, ist für den Erstdruck neu hinzukomponiert. Auch die Engführung des Themenkopfs in T. 24f. ist neu. Das Thema mit 17 Tönen, wovon die erste Dreitongruppe nach der Pause umgekehrt erscheint, hat Bach offenbar zu neuer Kombinatorik gereizt: Die erste subdominantisches Engführung geschieht bereits nach  $2\frac{1}{2}$  Takten, die zweite mit zwei Themenumkehrungen nach  $1\frac{1}{2}$ , die dritte mit Thema rectum und inversum bereits nach einem halben Takt, wobei das Thema rectum in a-Moll beginnt und einen Takt später in g-Moll weiterfährt. Beispiele von nur an einer Stelle gehäuft und dann nicht mehr angewendeten Motiven lassen sich von den Takten 56, 70, 79, 89 und 98 an finden. Nur das zweitaktige Motiv des Zwischenspiels von T. 56ff. tritt noch einmal in T. 107 und 109 auf. Es bewirkt eine Beruhigung, während die übrigen, dicht gearbeiteten Zwischenspiele umgekehrt eine Intensivierung nach den plakativen Sexten- und Terzenparallelen bedeuten. Jedenfalls sucht man auch in dieser Fuge vergeblich nach einer Einheit des Affekts.

Beim Dezimkanon, der auch im Stimmtausch in der Dezime funktioniert, entfällt, da es sich um ein zweistimmiges Stück handelt, die Anreicherung durch Terzen- und Sextenparallelen. Nach sieben Viertaktgruppen und vor den letzten vier Takten der beiden Teile bleiben je sieben Takte (T. 29–35 bzw. 68–74), die sich nicht unterteilen lassen. Der Schluß ab T. 79 läßt sich durch die gerade Unterteilung der Viertel leicht wahrnehmen. Er läßt zu einer kurzen *Cadenza* auf der Fermate ein, die folgendermaßen aussehen könnte:

Beispiel 10

181



## Die Spiegelfugen

Während alle übrigen Fugen günstig für die Hände zu greifen sind und die Bestimmung der *Kunst der Fuge* für Clavier heute längst keiner Diskussion mehr bedarf,<sup>26</sup> geben die Spiegelfugen einige Griffprobleme auf. Sie lassen sich zwar von einem Spieler manualiter bewältigen, wenn auch unbequem und unter Zuhilfenahme weniger Oktavversetzungen. Wahrscheinlich aber dachte Bach bei den vierstimmigen Spiegelfugen an die Ausführung von zwei Spielern an zwei Clavieren. Darauf deutet auch seine Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfugen für diese Besetzung unter Hinzufügung einer freien vierten Stimme. Bei den vierstimmigen Fugen sind nämlich die Griffprobleme nicht durch die Spiegelung verursacht: Aus der höchsten Stimme wird in der Spiegelung die tiefste, aus der zweithöchsten die zweitiefste usw. Das heißt, große Griffe tauchen in beiden Versionen exakt an derselben Stelle auf und hätten sich leicht vermeiden lassen, wenn es darauf angekommen wäre. Bei den dreistimmigen Fugen hingegen ist die Spiegelung komplizierter: Aus der oberen Stimme wird die mittlere, aus der mittleren die untere und aus der unteren die obere. Das heißt, große Griffe entstehen in den beiden Versionen an jeweils anderen Stellen; sie wären ohne Einbuße an musikalischer Verve, zu der die weitgriffigen Spielfiguren gehören, nicht zu beheben gewesen. Auch wenn Werturteile bei einem solchen Schlüsselwerk mit Vorsicht abzugeben sind, fallen doch Unterschiede zwischen dem vierstimmigen und dem dreistimmigen Fugenpaar auf: Das vierstimmige ist relativ locker gebaut, das Kontra-Subjekt verschwindet nach der Exposition und das Thema erscheint nur noch in einer Variante, die die Quinte und die Terzen schrittweise durchmißt. In den Themenvarianten tritt einzig die Dux-Form auf, auch diese nur von der Tonika aus und der Dominante, die in der Spiegelung zu einer Subdominante wird. Und da nicht nur die Themenvarianten, sondern auch alle freien Stimmen die Quinten und Terzen schrittweise durchmessen, ergibt sich eine gewisse Einförmigkeit. Im dreistimmigen Fugenpaar hingegen ist bereits das Thema durch Sprünge und Triolen charakteristisch umgestaltet, es wird von der Umkehrung beantwortet (Kombination von Spiegelfuge und Gegenfuge) und der vierte Thementakt gibt spannendes Material ab für die Zwischenspiele in zweitaktigen Sequenzen. In der zweiten Hälfte des vierten Thementaktes dürfen wohl die beiden Legatobögen aus der Manuskriptfassung ergänzt werden. Nicht einfach jedoch sind die rhythmischen Fragen zu beantworten: Sollen die punktierten Noten den Triolen angeglichen werden oder nicht? Erinnert sei an die Kontroverse zwischen Eta Harich-Schneider und Erwin R. Jacobi.<sup>27</sup> Wird die Angleichung in T. 7 akzeptiert, so darf

<sup>26</sup> Verwiesen sei nur auf zwei ältere Arbeiten, deren These allerdings bis zur allgemeinen Anerkennung Jahrzehnte beanspruchte: H. Husmann, *Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk*, BJ 1938, S. 30–45. – G. Leonhardt, *The Art of Fugue: Bach's last Harpsichord Work. An Argument*, Den Haag 1952.

<sup>27</sup> E. Harich-Schneider, *Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen*, Mf 12, 1959, S. 35f. – E. R. Jacobi, „Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“. *Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider*, Mf 12, 1959, S. 268–281; ders., *Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach*, BJ 1962, S. 88–96, beide Aufsätze auch in: E. R. Jacobi, *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Zürich 1984, S. 51–64 und 84–91.

dasselbe rhythmische Muster für T. 4 ebenfalls angenommen werden, zumal Puntierungen zu Bachs Zeit allgemein, ja bis zu Schubert, nicht immer gemäß dem mathematischen Längenverhältnis 3:1 auszuführen waren. Was aber soll mit den Sechzehnteln in T. 4 der Bearbeitung für zwei Claviere geschehen? Johann Sonnleitner zieht *Jeu inégal* in Betracht, was gewiß reizvoll wäre, aber wohl ausscheidet, weil bisher nirgendwo in Bachs Musik ein französisches *Jeu inégal* nachzuweisen war und weil die erste Takthälfte von T. 46 in allen Versionen eine „wörtliche“ Interpretation der geschriebenen Rhythmen nahelegt.

### Für welches Tasteninstrument?

Beim ganz jungen Bach gibt es Werke, die ebensogut der Orgel wie den besaiteten Tasteninstrumenten zugewiesen werden können. Erinnerung sei nur an das zu Ehren des älteren Bruders Johann Christoph geschriebene *Capriccio* in E BWV 993, das Wolfgang Schmieder unter die Klavierwerke eingereiht hat, auch wenn gegen Schluß einige Baßtöne korrekt nur mit Pedal auszuführen sind. Diese Epoche der tasteninstrumentlichen Freizügigkeit ist nun aber längst vorbei. Gewiß lassen sich einige Stücke aus den beiden Bänden des Wohltemperierten Klaviers oder die vier Duette gut auf der Orgel darstellen oder umgekehrt Choralfughetten auf besaiteten Tasteninstrumenten, doch von Bach beabsichtigt ist das wohl nicht. Orgelfugen der Weimarer und der Leipziger Zeit lassen sich leicht von Klavierfugen unterscheiden, nicht nur durch die Pedalverwendung, sondern auch stilistisch durch das Rechnen mit dynamisch gleichbleibenden beziehungsweise verklingenden Tönen. Exemplarisch ließe sich das zeigen bei einem Vergleich der Orgelfuge in C-Dur BWV 547/2 mit der Fuge in c-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier II, BWV 871/2: Bei beiden erscheint die Themaugmentation spät. In der Orgelfuge wird dafür die fünfte Stimme, der Baß aufgespart, in der Klavierfuge erscheint die Augmentation zunächst im Alt, dann im Baß, ohne die Vierstimmigkeit zu verlassen. Dem Orgelpunkt der Orgelfuge am Schluß stehen im Klavier gegen Ende kurze Akkorde entgegen, der Abschluß in T. 14 geschieht in leerer Oktave G-g<sup>o</sup>-g', was auf der Orgel undenkbar wäre. Auch die Verteilung der Sechzehntelbewegung auf die Stimmen in T. 8 und 9 ist typisch klaviermäßig.

In der *Kunst der Fuge* suchen wir Charakteristica des orgelgemäßen Satzes umsonst. Den Baß durchgehend auf dem Orgelpedal zu spielen, kann nur als eine grobe Verfälschung der Klangbalance beurteilt werden, aber auch Manualiterspiel auf der Orgel wird den Fugen nicht gerecht. Abgesehen davon wird der Tastenumfang damaliger Orgeln überschritten.

### Die beiden übrigen Kanons

Beschäftigen wir uns hier nicht mit Spekulationen um die von Bach beabsichtigte Reihenfolge. Für das Manuskript haben wir die Fragen bereits erörtert. Der Erstdruck wurde hingegen erst nach Bachs Tod abgeschlossen. Es soll hier auch keine Analyse geboten werden. Einzig die Frage nach dem kontrapunktischen „Schwierigkeitsgrad“ der Aufgabenstellung sei hier diskutiert, und zwar in dem Sinne, daß sie unseres Ermessens falsch gestellt ist. Vielmehr soll die Meinung vertreten wer-

den, daß für Bach der „Schwierigkeitsgrad“ gar kein Thema war. Es lag ihm mehr an einer enzyklopädischen Ausbreitung der kombinatorischen Möglichkeiten, die im Hauptthema der *Kunst der Fuge* stecken. Dabei war ihm die individuelle und charakteristische Gestaltung der verschiedenen Nummern viel wichtiger als ihr „Schwierigkeitsgrad“. Dies zeigt sich innerhalb einzelner Fugen schon an der Tatsache, daß gelegentlich die größten kontrapunktischen Zusammenballungen in der Mitte und nicht als kontrapunktische „Steigerung“ am Schluß erscheinen. Immer wieder ist zu lesen, ein Kanon in vergrößerter Umkehrung sei eine kontrapunktisch besonders anspruchsvolle Aufgabe. Ohne Bachs Kombinatorik in den drei Fassungen dieses Kanons, der ihn nachhaltig beschäftigte, schmälern zu wollen, darf doch darauf hingewiesen werden, daß die Vorlage nur bis zur Hälfte des Kanons reichen muß, daß also in der zweiten Hälfte des Kanons, hier ab T. 25, die beginnende Stimme ganz frei gesetzt werden kann. Daß der ganze Kanon dann auch im doppelten Kontrapunkt der Oktave funktionieren muß, ist gewiß eine Erschwerung, aber auch wieder weniger anspruchsvoll als beim Intervall der Duodezime oder Dezime. Hingegen nutzt Bach die Freiheit von T. 25 an in einem faszinierenden Spiel von Motivumkehrungen, -entwicklungen, -erweiterungen und -kürzungen, die zum musikalischen Wert dieses unerhört spielfreudigen Satzes mehr beitragen als etwaige kontrapunktische „Künste“. Es liegt bei dieser Thematik ein Mißverständnis vor, das seinen Ursprung in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts haben dürfte und das dann von Busoni besonders prägnant formuliert und in seiner „Fantasia contrappuntistica“ kompositorisch eindrücklich dargestellt worden ist. Die vier Kanons in der Kunst der Fuge erfüllen eine vergleichbare Funktion wie die vier Duette in der Clavierübung III und stehen auf der einsamen Höhe, die Bach bereits mit den 15 Inventionen erreicht und dann in der merkwürdigerweise fast völlig unbekannt gebliebenen Fantasie über ein Rondo in c-Moll BWV 918 gehalten hatte.

### Die Quadrupelfuge

Die letzte Fuge im Erstdruck wird „Fuga a tre soggetti“ genannt. Das ist merkwürdig, denn bereits im Nekrolog heißt es „4 Themata“.<sup>28</sup> Dort ist allerdings die Rede von zwei unvollendeten Stücken, einer vorletzten Fuge und der letzten Quadrupelfuge, die ein Spiegelfugenpaar bilden soll. Möglicherweise liegt da eine Verwechslung vor. Es war dann Gustav Nottebohm, der bemerkte, wie leicht die drei vorhandenen Themen sich mit dem Hauptthema kombinieren lassen. Während die Autoren des Nekrologs annahmen (oder vorgaben, siehe weiter unten), daß Bachs letzte Krankheit die Vollendung der Fuge verhindert habe – eine Annahme, die länger als zwei Jahrhunderte unangefochten blieb –, war es Christoph Wolff, der als erster die Hypothese aufstellte, die Fuge sei von Bach zwar fertig komponiert, aber nicht vollständig abgeschrieben worden.<sup>29</sup> Ulrich Siegele<sup>30</sup> hingegen

<sup>28</sup> Dok III, Nr. 666, S. 86.

<sup>29</sup> C. Wolff, *Bach's Last Fugue: Unfinished?*, in: *Current Musicology* 19, New York 1975, S. 71–77.

<sup>30</sup> U. Siegele, *Wie unvollständig ist Bachs „Kunst der Fuge“?*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR ... Leipzig 1985, Leipzig 1988, S. 219–225.

nimmt an, es fehle nicht nur der Schluß dieser Fuge, sondern darüber hinaus seien von Bach vier weitere Fugen geplant worden. Siegeles Hypothese stützt sich auf die genannte Nekrologstelle und den Subskriptionsaufruf zum Erstdruck von 1751,<sup>31</sup> in welchem von „24 Exempln“ die Rede ist. Während diese Basis für so weit reichende Spekulationen schmal ist, hat Wolffs Vermutung viel für sich, aus folgenden Gründen: 1. Das fünfte und letzte Blatt der Beilage 3 des Autographs, das Bachs autographe Abklatschvorlage dieser Fuge in Klaviernotation enthält, ist von anderer Papiersorte, anderem Format und anderer, dazu fehlerhafter Rastrierung (3 Akkoladen zu 4 Systemen), hätte sich also für den vorgesehenen Zweck nicht verwenden lassen. Vor allem war der Abstand zwischen System 2 und 3 zu gering, weshalb sich Bach mutmaßlich dazu entschied, die zweite Akkolade auf System 4 und 5 zu schreiben, das Vorhaben aber nach vier Takten abbrach. 2. Dieses Autograph ist eine Reinschrift, keine Konzeptschrift, was aus dem Charakter der im Kritischen Bericht der neuen Gesamtausgabe aufgeführten Korrekturen<sup>32</sup> hervorgeht. Es ist schwer vorstellbar, daß Bach von einem noch unvollendeten Werk, das mitten in einem Takt abbricht, eine Abschrift hergestellt habe. 3. Nach Kobayashi stammt diese Reinschrift aus der Zeit „um 1747 bis August 1748“<sup>33</sup>, also noch lange vor der letzten Krankheit. Noch später sind die letzten Revisionen an der h-Moll-Messe und an den Sechs Sonaten für Violine und Cembalo anzusetzen. 4. Auch andere Autographen Bachs bieten ein Werk unvollständig, beispielsweise die Orgelfuge in c-Moll BWV 562/2, deren einzig erhaltene Quelle laut Kobayashi um 1747/48 unvollständig ist. Peter Schleuning<sup>34</sup> schließlich sieht in der Veröffentlichung der unvollendeten Fuge als Torso durch Carl Philipp Emanuel Bach eine dem damals florierenden Antikenkult entsprechende Inszenierung.

Eine Bemerkung zur Taktvorzeichnung ist notwendig. Nach heutigem Verständnis bedeutet der Halbkreis das Zeichen für den 4/4-Takt, der durchstrichene Halbkreis, auch Alla-breve-Zeichen genannt, für den 2/2-Takt. Beim jungen Bach bis einschließlich der Weimarer Zeit kann das sogenannte Alla-breve-Zeichen auch einen 4/4-Takt bedeuten, nämlich dann, wenn der Satz eine durchgehende oder vorwiegende Sechzehntelbewegung aufweist; er ist dann ein Zeichen für ein gegenüber dem „tempo ordinario“ etwas beschleunigtes Tempo. Beispiele finden wir in einigen Weimarer Fassungen der Orgelchoräle aus der Leipziger Handschrift, die in Bachs später Revision das geläufige 4/4-Takt-Zeichen erhalten haben (BWV 655, 660 und 664). Beim späten Bach nun scheint sich ein umgekehrter Bedeutungswandel anzubahnen: Eindeutige 2/2-Takte wie in *Contrapunctus 5, 9 und 10* haben den Halbkreis erhalten. Warum Bachs Autograph der Quadrupelfuge das Alla-breve-Zeichen trägt, der Erstdruck aber den Halbkreis, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise liegt einfach eine herausgeberische Nachlässigkeit vor, wie denn der erste dreistimmige Spiegelkanon den Halbkreis, der zweite jedoch den durchstrichenen Halbkreis aufweist.

<sup>31</sup> Dok III, Nr. 639, S. 8.

<sup>32</sup> K. Hofmann, NBA VIII/2 Krit. Bericht, 1996, S. 55–58: Es handelt sich weitgehend um Verbesserungen von Fehlern und nur in geringem Maße um Spuren einer Revision. Dies gilt auch für die Takte 111–115, wo die beiden durchgestrichenen Takte gar nicht an den Takt 110 anschließen.

<sup>33</sup> A. a. O., S. 61 f.

<sup>34</sup> P. Schleuning, a. a. O. (wie Fußnote 12), S. 182–196.

Bevor wir uns den Fragen um die Ergänzung dieser Fuge zuwenden, sei ein genauer Blick darauf geworfen. Das erste Thema ist, wie gesagt, mit dem Thema des Beginns von *Contrapunctus* 8 verwandt, wirkt jedoch mit dem Wegfall der Chromatik und mit den ganzen Noten lapidar. Statt eines festen Gegensatzes bedient sich Bach eines Viertelmotivs mit Quartsprung, das bei ihm, wie schon Busoni<sup>35</sup> bemerkt hat, außerordentlich häufig in Fugen auftaucht und im ersten Teil bis T. 114 in mancherlei Abwandlungen die Zwischenspiele beherrscht. Bis wohin reicht aber die Exposition? Darf überhaupt von einer abgeschlossenen Exposition gesprochen werden? In T. 21 unterbleibt jede Zäsur, ja eine solche wird durch das Pausieren des Basses und den Quartvorhalt regelrecht vermieden. Es könnte eine Kontra-Exposition angenommen werden, bestehend aus fünf Einsätzen mit zwei Themenumkehrungen, einmal nach drei und einmal nach einem Takt eingeführt. Doch beginnt, sicher nicht mehr zu einer sogenannten Kontra-Exposition gehörend, der erste Einsatz in der Paralleltonart, eine Mischung aus Comes und Dux, mitten in der Kadenz nach C-Dur (T. 43). Es folgen Einsätze in g-Moll (Thema inversum), d-Moll (Engführung nach einem Takt), B-Dur (Engführung des Thema inversum nach anderthalb Takten), d-Moll (Engführung von Thema inversum und Thema rectum nach zwei Takten), B-Dur (drei Einsätze, der mittlere als Thema inversum, nach einem Takt und zwei Takten), g-Moll modulierend (Engführung nach zwei Takten) und schließlich ein Einzeleinsatz in der Haupttonart, nach vier weiteren Takten kadenzierend. Wie diese Aufzählung errahnen läßt, probiert Bach die verschiedensten Themenkombinationen je einmal aus, meist durch Zwischenspiele gegliedert, jedoch nirgendwo so abschließend wie in den Takten 110–114. Am deutlichsten ist noch die Kadenz in den Takten 35–37, jedoch mit einem Quartvorhalt abgeschwächt und danach in der Haupttonart verbleibend.

Ähnlich locker gebaut ist der zweite Fugenteil mit einem zweiten Thema, das durch seinen Achttelfuß zum ersten kontrastiert, jeweils nach einer Codetta real beantwortet. Es zählt, wohl nicht zufällig, 41 Töne (nach Zahlenalphabet Verschlüsselung von J[I]. S. BACH). Wir haben bereits bemerkt, daß das Hauptthema mit seinen 12 Tönen von *Contrapunctus* 5 an in einer 14-tönigen Gestalt erscheint (BACH). Mit vier Einsätzen des zwölfköpfigen Hauptthemas kommen wir auf 48, das Produkt der BACH-Zahlen  $2 \times 1 \times 3 \times 8$ , während es zwei Einsätze des ersten Themas mit 7 Tönen auf die Zahl 14 bringen. Wenn nicht das dritte Fugenthema den Namen B-A-C-H ausnahmsweise ganz unverhüllt zeigen würde, wäre der Anzahl der Thementöne wohl nicht dieselbe Bedeutung zuzumessen. Die Abgrenzung des zweiten Fugenthemas dürfte wegen der starken Kadenzierung und der wechselnden Anschluß-Intervalle zu keiner Diskussion führen: Die folgenden acht Achtel, als Motiv eine Quart tiefer beziehungsweise höher genau dem letzten Thementakt nachgebaut, sind als in die Dominanttonart beziehungsweise zurück leitende Codetta zu bezeichnen, aus der Bach auch das Material zu den Zwischenspielen in eintaktigen Quintfallsequenzen herholt. In diesem zweiten Teil könnte durchaus von einer Exposition bis T. 141 gesprochen werden, deutlich gemacht auch durch die vorübergehende Reduktion auf die zwei tiefen Stimmen. Ab T. 147 werden die beiden Themen viermal miteinander kombiniert, jedoch wieder mit Besonderheiten: Beim dritten Ein-

<sup>35</sup> Vgl. F. Busoni, kommentierte Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, Leipzig 1894, z. B. zum Präludium in Es-Dur, WK I, BWV 852.

satz in der Paralleltonart beginnt das erste Fugenthema um einen Takt später, beim vierten Einsatz in g-Moll ebenfalls, kombiniert mit einer Engführung des ersten Themas nach einem Takt mit der obengenannten Mischung aus Comes und Dux.

Die Überlegungen über die Unteilbarkeit der Partie von T. 1 bis 114 erfolgen nicht aus terminologischer Spitzfindigkeit. Ob die ganze Partie als Exposition benannt wird, ob nur T. 1–21 trotz mangelnden Abschlusses, oder ob überhaupt auf den Begriff Exposition zur Analyse zu verzichten sei, ist von sekundärer Bedeutung gegenüber der Beschreibung, wie die ganze Form einzuteilen sei. In der Partie von T. 114 bis 193 könnte nun ebensogut von zwei Teilen die Rede sein: T. 114 bis 147, 147 bis 193. Einzig die weiterfließende Achtelbewegung hat den Ausschlag gegeben, hier von einem, nämlich dem zweiten Teil zu schreiben. Er schließt in der Subdominanttonart g-Moll, wohl um das folgende B-A-C-H-Thema auf B beginnen zu können.

Der dritte Teil ist dann von T. 193 bis 233 zu rechnen. Er bringt auftaktig das viertaktige B-A-C-H-Thema, zweimal gleich in Engführung nach zwei Takten real beantwortet. Auch wenn jeder Themenschluß stark kadenziert, kann wieder keine Exposition abgegrenzt werden. Die nach Abschluß des ersten Themeneinsatzes die Kadenz des zweiten Einsatzes begleitende Figur ist vom Quartsprung her bereits bekannt, wird hier aber durch zwei vorangestellte Töne erweitert:

Beispiel 11



Aus diesem Motiv bestehen auch zwei Zwischenspiele. Die nächsten zwei Einsätze überlappen sich nur noch um einen Takt. Vor allem aber ist der zweite davon eine intervallgetreue Umkehrung, nur unter Weglassung der zwei Sechzehntel. Seine Harmonisierung mit Hilfe des Neapolitanischen Sextakkordes ist schlicht genial, ebenso diejenige der folgenden Engführung nach einem halben Takt. Was aber dann von T. 222 an harmonisch folgt, stellt alles Bisherige in den Schatten: Der Beginn der Umkehrung auf A bringt es mit sich, daß der Neapolitaner auf As-Dur zu liegen kommt, umgedeutet als Mollsubdominantparallele zu C-Dur, weitergeführt mit eingeschobener Wechseldominante, die mit der Chromatisierung der Oberstimme d-c-des-h-c zum spannenden Zusammenprall von des<sup>2</sup> über Fis-es-c<sup>2</sup> führt. Wohlverstanden: Die Außentöne werden nicht als Quinte, sondern als verminderte Sexte gehört. Der As-Dur-Klang zu Beginn des Taktes 224 würde in mitteltöniger Stimmung das Wolfs-Intervall gis-es und die verminderte Quarte gis-c enthalten, ein Umstand, der Gerd Zachers Spekulationen über die mitteltönige Stimmung in Bachs Kunst der Fuge eigentlich allein schon ad absurdum führt.<sup>36</sup> Die harmonische Climax wird durch rhythmisch-metrische Spannung und eine besonders vertrackte Form der Engführung fortgesetzt: Ein synkopischer Themeneinsatz wird nach drei Vierteln eingeführt. Bach vermeidet in T. 229 eine Kadenz in d-Moll und begnügt sich mit dem Halbschluß in T. 233, der den dritten Teil beendet. Es folgen die im Erstdruck nicht mehr veröffentlicht-

<sup>36</sup> G. Zacher, *Bachs Kunst der Fuge ist mitteltönig komponiert*, in: *Ars Organi* 47, 1999, S. 209–215; dazu: B. Billeter, *Ist Bachs Kunst der Fuge mitteltönig komponiert?*, in: *Ars Organi* 48, 2000, S. 51 f.; Replik von J. Allende-Blin S. 167 f., Duplik S. 228.

ten, aber im Autograph vorhandenen sieben Takte mit der Kombination der drei Themen mit freiem Sopran bis T. 239, in welchem nur noch einstimmig die Cotta des zweiten Themas, allerdings in anderer Stimme, als letztes notiert ist. Wie aber soll die Fuge ergänzt werden? Denn mit diesem einstimmigen Motiv gleichsam in der Luft stehenzubleiben, wie es Gerd Zacher in seiner Orgelaufnahme tut,<sup>37</sup> dürfte doch wohl unbefriedigend sein.

Als erstes ist die Frage zu erörtern, wie umfangreich die Ergänzung ausfallen soll. Von zwei Seiten her wollen wir eine Antwort suchen. Die Beilage 3 des Autographs könnte Aufschluß geben. Vorausgesetzt, das Blatt 5 mit sechs Akkoladen sei von Bach als letztes Blatt der Abklatschvorlage ausersehen worden, so bleiben  $4\frac{1}{2}$  Akkoladen für die Ergänzung übrig. Die ersten vier Blätter enthalten auf je fünf Akkoladen 68, 60, 47 und  $52\frac{1}{2}$  Takte, das fünfte noch  $12\frac{1}{2}$  Takte auf  $1\frac{1}{2}$  Akkoladen. Rechnen wir am Schluß wie im dritten Teil mit durchgehender Achtelbewegung, das heißt, mit durchschnittlich 9 Takten pro Akkolade, so dürfte die Ergänzung bis zu gut 40 Takten betragen. Die Vermutung, Blatt 5 sei das letzte, wird gestützt durch die Möglichkeit, sechs Akkoladen statt fünf darauf zu schreiben, um den Schluß noch auf diese Seite bringen zu können. Für sich allein sind diese Argumente auf zu viele Vermutungen angewiesen, um beweiskräftig zu sein. Deshalb behandeln wir die Frage auch von stilistischer Seite aus. Dazu sind zunächst einige Überlegungen notwendig. Eine Fuge von 239 Takten Länge ist bereits ganz außergewöhnlich. Die längsten übrigen Fugen des Werks zählen 188 (*Contrapunctus 8*) und 184 Takte (*Contrapunctus 11*). Eine Quadrupelfuge darf gewiß noch etwas länger werden als die beiden Tripelfugen, aber mit Maß. Gregory Butler<sup>38</sup> spekuliert, daß noch zwei Teile zur Vollendung nötig seien, ein Teil mit der Kombination der Themen 1, 2 und 3 und ein Teil mit allen vier Themen. Des weiteren stellt er eine Statistik auf, derzufolge die späteren Teile je etwa zwei Drittel der Länge der vorhergehenden einnehmen, und kommt so auf einen Ergänzungsbedarf von etwa 79 Takten. Ein vertiefter Blick auf die beiden Tripelfugen lehrt uns etwas anderes: Ihr Aufbau als „Erlebnisform“ ist überhaupt nicht schulmäßig im Sinne der Formenlehre im 19. und 20. Jahrhundert. In der dreistimmigen Tripelfuge „fehlt“ ein Teil mit einer Exposition von Thema 2 allein, dieses wird vielmehr gleich mit Thema 1 kombiniert. In der Fugenmitte wird zwar das Thema 3, das Hauptthema in Umkehrung, „ordnungsgemäß“ exponiert, wobei dieser Teil aber stark erweitert wird bis zu T. 124, unter anderem mit der Kombination von Thema 1 und 2 in Varianten über einem längeren Orgelpunkt. Dann folgt nicht etwa direkt die Kombination der drei Themen im Schlußteil, sondern zunächst die Kombination von Thema 1 in Terzenparallelen mit dem vorzeitig, einen halben Takt „zu früh“ beginnenden und abgekürzten Thema 2, einer weiteren „normalen“ Kombination der beiden Themen und einem längeren Zwischenspiel mit Motiv b, bevor ziemlich versteckt, ohne vorherige Kadenz, Thema 3 mit Tritonus statt Quinte, zudem modulierend, zweimal die Kombination aller drei Themen erfolgt. Die vierstimmige Tripelfuge, *Contrapunctus 11*, sprengt mit ihrer den dritten Teil bestreitenden Exposition des Hauptthemas in Umkehrung und ihrem fast den halben Umfang füllen-

<sup>37</sup> AEOLUS-Tonträger (AE-10131), 1999.

<sup>38</sup> G. Butler, *Ordering Problems in Bach's Art of Fugue Resolved*, in: *The Musical Quarterly* 69, 1983, S. 44–61.

den Schlußteil ohnehin alle Konventionen. Es darf also für die Quadrupelfuge in Betracht gezogen werden, daß der fehlende Schlußteil, der in seinen noch erhaltenen sieben Takten die ersten drei Themen kombiniert, auch noch die Kombination aller vier Themen enthalten darf und mit dem durch die Blatteinteilung des Autographs nahegelegten Umfang bequem auskommt.

Eine weitere Überlegung ist notwendig. Wir haben wiederholt festgestellt, daß weder die kompliziertesten kontrapunktischen Künste noch die größten Spannungen sich am Schluß einer Fuge ereignen müssen. Und wir sehen immer wieder bei Bach, daß auch bei kunstvoll gebauten Fugen Stellen mit hoher Redundanz und metrisch regelmäßigem Bau vorkommen, Stellen, die zur vorübergehenden Entspannung, zum Atemholen notwendig sind. Also darf auch die Ergänzung der Quadrupelfuge solche Stellen enthalten. Es ist deshalb nicht geboten, die Kunstmittel Bachs womöglich übertrumpfen zu wollen.

Walter Kolneder<sup>39</sup> zählt in seinem fünfbandigen Werk über die Kunst der Fuge bereits über zwanzig Ergänzungsversuche auf. In der Zwischenzeit sind noch einige dazugekommen. Der Schreibende darf nicht behaupten, alle gesehen zu haben. Was er aber gesehen hat, war für ihn nicht befriedigend. Das mag vermessen erscheinen, wird aber wohl aus obigen Überlegungen verständlich. Sein eigener Ergänzungsversuch<sup>40</sup>, der hier erstmals veröffentlicht wird (S. 48–49), versteht sich weniger als schöpferische denn als nachschöpferische Leistung, als Teil einer Interpretation, die aus einem hermeneutischen Ansatz, dem Versuch, sich dem Werk verstehend zu nähern statt es analytisch zu sezieren, hervorgewachsen ist.

Beispiel 12

239

<sup>39</sup> W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977.

<sup>40</sup> Der Schreibende hat 1992 bis 1996 in Zürich sämtliche Werke von J. S. Bach für Tasteninstrumente in 42 Programmen auf Orgel, Clavichord und Cembalo aufgeführt und dabei die *Kunst der Fuge* auf sechs Clavichord-Programme verteilt. Die Quadrupelfuge erklang am 27. Juni 1993 mit der dazu geschaffenen Ergänzung.

This page contains eight systems of musical notation for a fugue, likely from J.S. Bach's 'The Art of Fugue'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation is highly complex, featuring multiple voices with intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.





# Contrapunctus 11

5 Dux: si

10 si (s)

15 (si) (si) si

Dezimen

20 si (s)

25 s

30 f (fi) (fi) (fi)

Chromatik

Chromatik

ol-Moll

35 f

40 f

45 f

50 f

Quintfall im dreifachen Kontrapunkt der Oktave

55 f

60 f

65 f (f)

thema rectum

70 a-Moll

75 si f

80 si

85 si var.

a-Moll

→ d-Moll

90 B AC H

95 B AC H

100

F-Dur

# Contrapunctus 11, Fortsetzung

105

110

115

120

125

130 hier Umkehrung

135

140

Umkehrung

145

150

Umkehrung

155

160

165

170

175

180

Orgelpunkt a

d-Moll

d-Moll Gegenbewegung

C-Dur → e-Moll

d-Moll

in 4-Altk

- } — } — Hauptthema = Thema 1
- λ s — — — — — dessen Schluss
- — — — — Thema 2, Umkehrung
- — — — — Thema 3, neue Form
- — — — — Thema 3, alte Form (Contrapunctus 8)
- i — — — — — Thema 3, alte Form, Umkehrung