

Zur Datierung der H-Moll-Messe und der Kunst der Fuge¹

Von Anatoly P. Milka (St. Petersburg)

Die gängige Meinung bezüglich der Vollendungsdaten der H-Moll-Messe BWV 232 und der Kunst der Fuge BWV 1080 basiert auf der Annahme, daß diese beiden großen Werke innerhalb des kurzen Zeitraums von etwa August 1748 bis Oktober 1749 fertiggestellt wurden.² Aus diesem Grund kommt der Frage, welche der Kompositionen Bachs letztes Werk war, besondere Bedeutung zu. Auf den ersten Blick scheint es, als gebe der Nekrolog hier eine eindeutige Antwort: „Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers [...]“.³ In den 1980er Jahren jedoch etablierte sich eine abweichende Ansicht: „Nunmehr ist nicht die Kunst der Fuge, sondern die h-Moll-Messe als Bachs Opus ultimum anzusehen.“⁴ Diese Ansicht wurde im Laufe der Zeit nicht nur sehr populär, sondern galt schließlich gar als unbestreitbar. 1990 veröffentlichte die Stuttgarter Bach-Akademie die Schrift *Johann Sebastian Bach. Messe h-Moll. „Opus ultimum“ BWV 232*,⁵ deren programmatischer Titel deutlich machte, daß die Diskussion dieses Sachverhalts als abgeschlossen galt.

Die zentrale Aussage von Yoshitake Kobayashis Bewertung der H-Moll-Messe als Bachs opus ultimum und seiner Datierung der spätesten Bach-Autographe lautet: „Spätestens ab Ende Oktober 1749, als Bach eine Quittung im Zusammenhang mit dem Nathanischen Legat von seinem Sohn Johann Christian schreiben ließ [...] leistete er, vermutlich bedingt durch die Behinderung des Sehvermögens, keine Schreibe mehr.“⁶ Seither sind allerdings neue Dokumente aufgetaucht, die sich mit dieser Feststellung nur schwer vereinbaren lassen. Robert L. Marshall wies darauf hin, daß J. C. Bach mit Ausnahme des Datums die autographe Quittung von 1748 genau kopierte.⁷ Allerdings ist lediglich die obere Hälfte des auf Oktober 1749 datierten Dokuments erhalten.

¹ Der Autor dankt Peter Wollny für eine eingehende Diskussion der im vorliegenden Beitrag angesprochenen Probleme.

² Kobayashi Chr, S. 62.

³ Dok III, Nr. 666 (S. 86).

⁴ Kobayashi Chr, S. 62.

⁵ *Johann Sebastian Bach. Messe h-moll. „Opus ultimum“ BWV 232. Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989*, Kassel 1990.

⁶ Kobayashi Chr, S. 25.

⁷ R. L. Marshall, *The Nathan Bequest: Payment Receipts in the Hand of Johann Sebastian Bach, 1746 to 1748 (With a Fragment for the Year 1749 in the Hand of His*

Aus diesem Grund ist nicht gesichert, daß es von J.C. Bach nicht nur geschrieben, sondern auch signiert wurde. Die heute verschollene Unterschrift hätte ohne weiteres auch von der Hand des Vaters stammen können, wie wir aus einem weiteren, zwei Monate später entstandenen Dokument ersehen können – einem Empfehlungsschreiben für Bachs Schüler Johann Nathanael Bammler. Wie bei der Quittung für eine Zahlung aus dem Nathanischen Legat stammt der Haupttext des Bammler-Zeugnisses von fremder Hand, die Unterschrift aber von J. S. Bach. Das Schreiben wurde 1997 von Peter Wollny entdeckt und veröffentlicht;⁸ für das hier diskutierte Problem sind die Schlußfolgerungen Wollnys von Bedeutung: „Das zweite Eilenburger Zeugnis für Bammler dokumentiert nun jedoch, daß Bach auch nach Oktober 1749 noch selbst schrieb. [...] Hieraus folgt, daß das späteste Stadium der Handschrift Bachs bis mindestens Mitte Dezember 1749 ausgedehnt werden muß.“⁹ Christoph Wolff entwarf daraufhin folgendes Bild von Bachs letzter Periode: „Wir dürfen vermuten, daß die letzten von Bachs Hand stammenden Partituren – die Teile 2 bis 4 der *h-Moll-Messe* und die unvollendete *Quadrupelfuge* aus der *Kunst der Fuge* – spätestens in den ersten Wochen des Jahres 1750 entstanden sind.“¹⁰

Wolff bezeichnet das „*Et incarnatus est*“ als den spätesten Teil der *H-Moll-Messe*.¹¹ Das Zeugnis vom 11. Dezember 1749 ist – als der späteste datierte Beleg von Bachs Handschrift – für das hier untersuchte Problem ein wichtiger Fixpunkt; denn wir können anhand dieses Dokuments versuchen, andere offenkundig späte, aber nicht datierte Handschriften chronologisch genauer einzuordnen. Zunächst wenden wir uns jedoch kurz den Veränderungen in Bachs Handschrift zu, die für das Jahr 1749 zu verzeichnen sind.

Diese Veränderungen werden gewöhnlich gedeutet als eine Folge von Bachs abnehmender Sehfähigkeit, die es ihm angeblich unmöglich machte, die *Kunst der Fuge* zu vollenden.¹² Die einschlägigen Lehrbücher der forensischen Gra-

Son), <http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428108.pdf> (Zugriff: 20. August 2010).

⁸ P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 41.

⁹ Ebenda, S. 42.

¹⁰ C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 488.

¹¹ C. Wolff, „*Et incarnatus*“ and „*Crucifixus*“: *The earliest and the latest settings of Bach's B-Minor Mass*, in: *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann*, hrsg. von M. A. Parker, Stuyvesant, New York 1994, S. 1–17; ders., *Johann Sebastian Bach* (wie Fußnote 10), S. 480.

¹² Zum Beispiel: „Die überlieferten Handschriften zeigen, daß sich vom Herbst 1748 an seine Handschrift und wohl auch sein Augenlicht verschlechterten.“ Oder auch: „Die schlechter werdende Qualität der Handschrift ließe sich durch seine nachlassende Sehkraft erklären [...]“ (P. Williams, *The Life of Bach*, Cambridge 2004, S. 190 f.). Einige Wissenschaftler ziehen eine Verbindung zwischen Bachs veränder-

phologie und andere graphologische Studien beschreiben, wie sich die Handschrift einer Person unter dem Einfluß verschiedener Krankheiten, toxischer Substanzen oder besonderer Bedingungen beim Schreiben verändert.¹³ Dies eröffnet uns einen neuen Zugang zum Verständnis von Bachs spätester Handschrift. Die Autographe des Jahres 1749 zeigen demnach nicht die typischen Merkmale, die durch eine Erkrankung der Augen hervorgerufen werden (Myopie, seniler Katarakt, Glaukom usw.), denn diese Leiden haben keine Auswirkung auf die dynamische Stereotypie einer Handschrift. Allerdings zeigen die erhaltenen Autographe Bachs aus den Jahren 1748–1749 Merkmale, die durch eine abnorme Durchblutung des Hirns ausgelöst werden. Wir haben es hier also nicht mit einem ophthalmologischen sondern mit einem gerontologischen Problem zu tun.

Die wesentlichen Stadien bei einer durch zerebrale Durchblutungsstörungen bedingten Veränderung einer Handschrift sind gewöhnlich die folgenden: Eines der ersten Charakteristika in diesem Prozeß ist ein Rückgang der Verbindungen zwischen den einzelnen Buchstaben und ihren Bestandteilen. Schreitet die Krankheit weiter fort, so reduziert sich nach und nach das Empfinden für den Kontakt des Schreibgeräts mit dem Papier. Dies zwingt den Schreiber, den Stift unbewußt fester niederzudrücken als zuvor. Später erscheinen die Buchstaben in unterschiedlichen Neigungswinkeln, und schließlich weicht die schwungvolle Ausführung kurviger Elemente einer eher eckigen und unbeholfenen Schrift.¹⁴ Dies ist häufig begleitet von der unter-

ter Schrift und fortgeschrittener Altersdiabetes: „[...] die Schriftschwankungen, die von Kobayashi zunächst auf Müdigkeit zurückgeführt werden, Frühzeichen einer diabetischen Stoffwechselstörung sind, während die unaufhaltsam sich verschlechternde Schrift zu den Spätfolgen einer diabetischen Erkrankung gehören könnte“ (D. Kranemann, *Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache – Versuch einer Deutung*, BJ 1990, S. 62f.).

¹³ *Судебно-почерковедческая экспертиза* (Forensische medizinisch-graphologische Untersuchung), Moskau 1971, S. 144–150; R. Kläiber und R. Ludewig, *Zur schriftpsychologischen und medizinischen Interpretation der Autographen von Johann Sebastian Bach*, in: *Zeitschrift für Schriftpsychologie und Schriftvergleichung* 64 (2000), S. 2–21; G. Schmidt, I. Kästner und R. Ludewig, *Medizinisch-graphologischer Beitrag zum Einfluß der visuellen und kinästhetischen Kontrolle auf die Schreibhandlung*, in: *Zeitschrift für Menschenkunde* 59 (1995), S. 219–244; T. Perez, *Graphologische Aspekte der morbiden und prä-morbiden Parkinsonschrift*, in: *Zeitschrift für Menschenkunde* 59 (1995), S. 245–256; R. Ludewig, *Zur Interpretation ausgewählter Schriftveränderungen – Graphomotorische Reaktionen auf Befindlichkeiten, Krankheiten, Arzneimittel, Drogen, Alkohol und Gifte*, in: *Zeitschrift für Menschenkunde* 63 (1999), S. 2–16.

¹⁴ In diesem Stadium hätte ein solcher Schreiber es als beschwerlich empfunden, aus schlingenförmigen Linien bestehende Buchstaben und Schriftzeichen (zum Beispiel Violschlüssel, die Zahl 8, den Buchstaben B usw.) mit einem einzigen Federstrich

schiedlichen Positionierung der einzelnen Buchstaben in Bezug auf die Schreiblinie.

Im Gegensatz zu anderen Krankheiten (z.B. Diabetes, Bluthochdruck, Geschwüre, usw.), die in einer Zickzacklinie (nicht linear, sinusförmig) fortschreiten können – unterbrochen von zeitweiligen oder regelmäßigen Phasen der Besserung und Verschärfung – schreiten Durchblutungsstörungen des Gehirns ohne Behandlung exponentiell fort, also ohne das Oszillieren zwischen Perioden der Besserung und Verschlechterung. Im Frühstadium entwickelt sich die Krankheit sehr langsam und meist unbemerkt (dies reflektiert auch die Dynamik der sich ändernden Handschrift), doch im letzten Stadium der Exponentialkurve nimmt sie einen schnellen Verlauf. Diese Dynamik korrespondiert mit der Veränderung der Handschrift. Es gibt keinerlei Information darüber, daß Bach sich vor seiner fatalen Augenoperation irgendeiner anderen Therapie unterzogen hätte. Daraus ist zu schließen, daß der klinische Verlauf seiner Krankheit sich wahrscheinlich exponentiell entwickelte und nicht in Zickzackform, d.h. ohne einen Wechsel zwischen besseren und schlechteren Stadien.

Allerdings verändert sich eine Handschrift auch durch die speziellen Bedingungen des Schreibprozesses, etwa durch Erhitztheit, Irritation und, bedingt durch diese, eine Beschleunigung der Schreibgeschwindigkeit; oder andererseits durch deren Verlangsamung, weil dem Schreiber an einer kalligraphischen Ausführung liegt oder er die Handschrift einer anderen Person nachahmen will. Ähnliche Auswirkungen haben besondere Bedingungen wie etwa eine zum Schreiben ungeeignete Oberfläche, das Schreiben an der Unterkante beziehungsweise der unteren Ecke eines Blattes oder aber mit einer unbequemen Position der Hand. Hier zeigt sich die Neigung zu einer veränderten Kursivschrift besonders, sowie auch bei Schriftzeugnissen, in denen ein Schreiber sowohl die deutsche Frakturschrift (für Wörter in deutscher Sprache) als auch die lateinische Handschrift (für lateinische, französische oder englische Wörter) verwendet.

In deutschen Texten hebt sich der lateinische Teil gewöhnlich von den deutschen Passagen ab – zugleich verwendet der Schreiber häufig vergrößerte lateinische Buchstaben¹⁵ oder reduziert das Maß an Verbindungen innerhalb

auszuführen. Diese Beschwerlichkeit wird auf die fehlende Ausgewogenheit zwischen gebeugten und gestreckten Handbewegungen beim Schreibprozeß zurückgeführt, da letztere geschwächt sind. Aus diesem Grund versucht der Schreiber häufig, diese Buchstaben und Zeichen in zwei oder sogar drei separaten Bewegungen auszuführen.

¹⁵ Siehe zum Beispiel die Titelseite von *P 610* (1723), Johann Christoph Bachs Brief an den Rat der Stadt Schweinfurt vom 4. Oktober 1686 (vgl. BJ 1999, S. 198 f.), und die Protokollnotiz von Theodor Benedikt Bormann zu Bachs Arrestierung (Dok II, Nr. 84, S. 65 und vor S. 81).

der Wörter und Buchstaben, oder aber beides. Unter normalen Bedingung zeigt der Schreiber eines Dokuments bei lateinischer Schrift ein niedrigeres Maß an Verbindungen als bei deutscher.¹⁶ Wir sehen dies an Bachs frühen Autographen ebenso wie in den spätesten. So liegt das Maß an Verbundenheit in dem lateinischen Textteil der Besoldungsquittung von 26. Mai 1706 bei etwa 50 %, während es im deutschen Teil wesentlich höher ist (80 %). In dem Brief für Nathanael Bammler (12. April 1749) ist das Maß an Verbundenheit im lateinischen Teil ebenfalls 50 %, im deutschen Teil liegt es aber nur bei 66 %. Noch niedriger liegt dieser Index in den Überschriften und in rein lateinischen Texten, die keine deutschen Passagen enthalten. Die Titelseite der Kantate „O holder Tag“ BWV 210 (1741?)¹⁷ zum Beispiel liegt bei 38 %.

Wenn die hier skizzierten Umstände nicht berücksichtigt würden, würde das Ergebnis unserer Analyse die tatsächliche Situation nur inakkurat wiedergeben. So konstatiert Reinhard Ludwig in seinem lesenswerten Buch,¹⁸ in dem er zwei Briefe J.S. Bachs vergleicht (den an Johann Elias Bach vom 6. Oktober 1748 und das Zeugnis für Nathanael Bammler vom 12. April 1749) und die dort enthaltenen charakteristischen Handschriften analysiert, für den ersten, daß sich „in dieser Zeit ein gravierender Vitaleinbruch ereignet hat“,¹⁹ während sich im zweiten „das vitale Leben“ zurückzöge.²⁰

Tatsächlich erscheint der erste Brief aus *ästhetischer* Sicht weniger attraktiv als der zweite, die Dynamik der Handschrift jedoch ist ausgesprochen sicher und gefestigt und zeigt noch keinerlei Anzeichen eines Zusammenbruchs (zumindest im Vergleich mit dem zweiten Schreiben). Allerdings gibt es in dem ersten Schreiben deutliche Zeichen einer hastigen Ausführung – eine Reduzierung oder vielmehr Vereinfachung der Buchstaben und ihrer einzelnen Bestandteile, vergrößerter Abstand zwischen den Wörtern, usw.²¹ Übrigens erwähnt Bach selbst diesen Umstand in seinem Brief; er beginnt mit den Worten: „Ich werde wegen Kürtze der Zeit mit wenigem viel sagen [...]“.²²

¹⁶ Dabei handelt es sich allerdings eher um eine Tendenz als um eine Regel.

¹⁷ *St 76*; siehe BJ 2001 (M. Maul), S. 22.

¹⁸ R. Ludwig, *Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin*, Leipzig 2000.

¹⁹ Ebenda, S. 41.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ludwig interpretiert diese Veränderungen als Zeichen von nervösen Störungen und Irritation. Doch im Inhalt und Tonfall des Briefes sind diese Stimmungen nicht enthalten (Ludwig, ebenda).

²² Diesem Beispiel ähnlich ist der Zusatz „Nach der Copulation“, der gemeinsam mit einem Choral in den Originalstimmen der Trauungskantate BWV 195 (*St 12*) hinzugefügt wurde. Die Schriftzüge weisen Anzeichen von Eile auf, wobei Bach für seine Anweisungen gelegentlich Abkürzungen verwendete. Aus ästhetischer Sicht sehen sie daher unschön aus und vermitteln den Eindruck, sie seien zu einer späteren Zeit eingetragen, als dies tatsächlich der Fall ist.

Im Gegensatz zum ersten Brief weist der zweite (vom 12. April 1749) Merkmale auf, die in Bachs Handschrift früher noch nicht zu finden waren. Konzentrieren wir unsere Aufmerksamkeit auf drei von ihnen: den Druck der Schreibfeder, das Maß der Verbundenheit und die Positionierung der Buchstaben und ihrer Bestandteile in Bezug auf horizontale und vertikale Koordinaten. Hier (in dem Schreiben vom 12. April 1749) finden sich Anzeichen einer unsicheren Beherrschung des Federdrucks und abweichende Buchstabenformen; diese sind zum einen in unterschiedlichen Schreibwinkeln ausgeführt und zum anderen in Bezug auf die horizontale Schreiblinie unterschiedlich positioniert. Beide Merkmale sind in früheren Dokumenten noch nicht zu erkennen und deuten auf das beginnende Unvermögen hin, zwischen Stift und Papier den richtigen Kontakt herzustellen. Damit sind sie Zeichen des nächsten progressiven Stadiums in Bachs zerebraler Durchblutungsstörung. Aufgrund dieses Umstands können wir Ludewigs Behauptung (derzufolge das zweite Schreiben bezeuge, wie sich „das vitale Leben zurückzöge“²³) nicht in vollem Maße bestätigen.

In seiner Studie über Bachs späte Handschrift bemerkte Georg von Dadelsen zu Recht – und dies ist für das hier diskutierte Problem von Bedeutung – den Aspekt der abnehmenden Verbundenheit zwischen den einzelnen Buchstaben sowie auch zwischen ihren Bestandteilen: „Buchstaben werden mehr und mehr einzeln für sich gesetzt und nicht mehr ligaturmäßig zum Wort verbunden.“²⁴ Natürlich war dies nur eine von vielen Auswirkungen von Bachs Krankheit auf die Qualität seiner Handschrift. Als Beleg führt von Dadelsen den am 15. Oktober 1747 geschriebenen Kanon BWV 1077 an. In der Tat ist das Maß an Verbundenheit in diesem Text recht niedrig (17%). Aus folgendem Grund können wir dies jedoch nicht als Indikator für Bachs Handschrift in diesem Zeitraum nehmen: Zunächst ist zu berücksichtigen, daß sämtliche Textteile dieses Kanonblatts in lateinischer Sprache abgefaßt sind. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Passagen in lateinischer Schrift im Vergleich zu der alten deutschen Frakturschrift häufig ein niedrigeres Maß an Verbundenheit aufweisen. Zudem ist dieses Phänomen oft eher durch die Funktion eines Texts bedingt als durch Alter und Krankheit. Im Fall von BWV 1077 war das niedrige Maß an Verbindungen von Bach beabsichtigt, da er so die Wichtigkeit jedes einzelnen Wortes im Text herausstellen und ihm zusätzlichen Symbolwert verleihen wollte. Dieser symbolische Wert wurde sodann noch weiter

²³ Alfred Dürr hat vermutet, daß in Bachs Krankheit Phasen der Besserung und Verschlechterung abwechselten: „Entweder hat Bach die *Kunst der Fuge* schon relativ früh vor seiner letzten Krankheit aus der Hand gelegt [...], oder aber er war in seinem Alter einmal vorübergehend krank – BWV 195, 245! – und hat danach in wieder gebesserter Gesundheit geschrieben“ (A. Dürr, *Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge*, in: *Mf* 32 (1979), S. 153–158, speziell S. 158).

²⁴ TBSt 4/5, S. 116.

vertieft sowohl durch die Wahl der lateinischen Sprache als auch durch die Verlangsamung der Schreibgeschwindigkeit, die sich aus dem Bemühen um eine besondere kalligraphische Qualität ergab (und natürlich auch ein niedrigeres Maß an Verbundenheit bewirkte).

Bei der Analyse von Bachs späten Autographen (vor allem ab 1749) sind die besonderen Schreibbedingungen zu berücksichtigen. Alfred Dürr hielt die Zusätze zu den Aufführungsstimmen von BWV 195 und 245 für die spätesten Belege von Bachs Handschrift: „Nirgends findet sich jene zittrig-klobige Spätschrift, wie sie an Kantate 195, an den spätesten Eintragungen zur *Johannes-Passion* und gelegentlich auch an den spätesten Teilen der *h-Moll-Messe* zu beobachten sind [...]“²⁵

In der Tat enthalten diese Quellen zahlreiche Merkmale von Bachs später Handschrift. Zugleich ist jedoch hinzuzufügen, das die Handschrift dieser Einträge vergleichsweise proportional ist und die einzelnen Bestandteile der Buchstaben gleich ausgerichtet sind (vertikal und etwas nach rechts geneigt). Verglichen mit der Handschrift im *Symbolum Nicenum* der H-Moll-Messe ist festgestellt worden, daß der Duktus der Handschrift sowohl „zittrig-klobig“ als auch disproportional ist. Die Buchstaben und ihre Bestandteile sind in Größe und Neigungsgrad uneinheitlich (vertikal und etwas nach rechts oder links geneigt). Die Handschrift der Textzusätze taucht in ähnlicher Qualität auch in den spätesten Zusätzen zu BWV 69, 195, 245 (siehe zum Beispiel den Zusatz „Finis I. partis“ in einer der Violino-I-Stimmen sowie die kantige Ausführung des Violinschlüssels im untersten System)²⁶ und sogar in BWV 1077 (Datierung „Lipsiae, d. 15. Octobr: 1747.“) auf. Es wäre allerdings nicht korrekt, die Merkmale dieser Eintragungen als Basis für die Bewertung des Zustands von Bachs Handschrift zu diesem Zeitpunkt heranzuziehen, da die genauen Bedingungen für ihre Ausführung denkbar schlecht waren – am untersten Rand eines Blattes oder in dessen unterer Ecke.²⁷ Die Situation würde noch erschwert, wenn der Schreibprozeß auf einem Einzelblatt oder dem Seitenrand eines Buches erfolgte. Die oben skizzierten Umstände erlauben die Vermutung, daß diese Zusätze wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zu den Schriftzügen im *Symbolum Nicenum* (keinesfalls aber später als diese) eingetragen wurden.

Ein etwas anderes Bild ergibt sich, wenn wir uns den Zusätzen zuwenden, die Bach auf den Titelseiten der Chorstimmen und in den Vorsätzen der Instrumentalstimmen der doppelchörigen Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ des

²⁵ Dürr (wie Fußnote 23), S. 158.

²⁶ Vgl. NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974), S. 32.

²⁷ Dieselben Schriftzeichen – „Finis“ (Continuo-Stimme, S. 108) – erscheinen auf der Mitte der Seite, wo ihre Ausführung wesentlich leichter war, proportional korrekt und mit einer leichten Neigung nach rechts. Siehe auch die Eintragung „Wird mit gemacht“ auf derselben Seite.

Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach (1642–1703) eintrug.²⁸ Christoph Wolff beschreibt diese als „allerspätete Beispiele von Bachs Handschrift, [sie] zeigen auch besonders deutlich, wie beschwerlich das Schreiben für den kranken alten Mann war: Die Buchstabenschrift wirkt mühsam, die Zeichen sind ungleich, steif, unproportional groß und oft unzusammenhängend.“²⁹

Die spätesten Ergänzungen zum Aufführungsmaterial von BWV 69, 195 und 245 sowie Bachs Zusätze in der Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ scheinen alle in denselben recht engen Zeitraum,³⁰ wohl nach der Vollendung der H-Moll-Messe, zu gehören. In der Motette jedoch zeigt Bachs Handschrift weitere Veränderungen. Hier zeigt sich eine abnehmende Verbundenheit nicht nur zwischen den Buchstaben, sondern auch zwischen deren einzelnen Elementen. Der Buchstabe „B“ zum Beispiel wurde in den Wörtern „Bach“ (auf der Titelseite) und „Basson“ (Überschrift der Fagottstimme) in drei separaten Strichen ausgeführt.³¹ Dasselbe Bild ergibt sich bei der Ziffer „8“, die ebenfalls in drei Strichen ausgeführt wurde.³² Die Buchstaben „O“, „g“ und „a“ in dem Wort „Organo“ (Überschrift einer Orgelstimme) sind jeweils in zwei separaten Zügen als zwei nicht miteinander verbundene Elemente ausgeführt. Diese nachträglichen Änderungen von Bachs Handschrift in der Motette suggerieren, daß Bachs Zusätze an dieser Stelle einige Zeit später erfolgten als in BWV 69, 195 und 245.

Leider lassen sich die Beispiele von Bachs spätester Handschrift nur vermutungsweise datieren – als allgemein akzeptiert gilt der Zeitraum zweite Hälfte Dezember 1749 bis Anfang 1750. Die Datierung basiert auf Analysen von Bachs Handschrift aus der Zeit in Verbindung mit biographischen Daten. Aus diesem Grund kommt Bachs Zeugnis für Johann Nathanael Bammler vom 11. Dezember 1749 besondere Bedeutung zu, da es sich hier um das einzige – und dazu noch datierte – Autograph vom Ende des Jahres 1749 handelt.

Um die Entwicklung von Bachs Handschrift nachzuvollziehen wäre ein Vergleich seiner sämtlichen datierten Unterschriften besonders vielversprechend. Von Bach sind zahlreiche datierte Unterschriften überliefert; wir vergleichen allerdings nur einige davon, um die allgemeineren Aspekte der Entwicklung seiner Handschrift aufzuzeigen (Abb. 1).

²⁸ D-B, SA 5142–5144.

²⁹ C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 493.

³⁰ Diesen Eindruck machen sie aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Schriftmerkmale und der ähnlichen Tintenfarbe.

³¹ Nur wenig früher können wir solche Merkmale („B“ ausgeführt in zwei Strichen) in Bachs Unterschriften aus dem Jahr 1749 (siehe Abb. 1 d und 1 e) und im Autograph der H-Moll-Messe (verschiedene „B“ auf dem Titelblatt) beobachten.

³² Etwas frühere Beispiele der mit zwei Strichen ausgeführten „8“ finden sich im Autograph der H-Moll-Messe (Titelseite und Untertitel des Osanna, P 180, S. 169).

Unabhängig von dem Umstand, daß sie alle unter unterschiedlichen Bedingungen (die Merkmale in Abb. 1 e zum Beispiel lassen vermuten, daß der Schreiber hier aufrecht stehend und über den Tisch gelehnt schrieb), mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und mit Federn von wechselnder Qualität ausgeführt wurden, finden sich hier die Hauptstadien von Bachs Handschrift in den Jahren 1748–1749. Das erste Beispiel (Abb. 1 a) zeigt, daß im Sommer 1748 die Schreibprobleme noch in der Zukunft lagen; der Schreiber hat noch Kontrolle über den Kontakt zwischen Feder und Papier sowie über den Federdruck; fein geschwungene Kurven (etwa in dem Buchstaben „S“) und schlingenförmige Linien (z. B. in der Ligatur von langem s und t) werden fließend ausgeführt. Doch in der letzten Unterschrift (Abb. 1 e) bemerken wir eine Verminderung der Schreibgeschwindigkeit und der Kontrolle des Kontakts zwischen Feder und Papier, einen zunehmenden Druck und das Auftauchen klobiger und eigenwilliger Kurven (z. B. in den Buchstaben S, o, e, a). Wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Ausführung des Buchstaben „B“ in dem Namenszug „Bach“ zu. In den ersten drei Beispielen (1 a–c) ist dieser Buchstabe in einem einzigen Zug ausgeführt, während der Schreiber im vierten Beispiel (1 d) zwei und im fünften (1 e) zwei oder gar drei separate Züge ausführt (wie im Fall der Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ von J. C. Bach, auf die bereits weiter oben hingewiesen wurde). In dieser Zeit schlich sich im Schreibprozeß die Unausgewogenheit zwischen gebeugten und gestreckten Bewegungen ein; so ergaben sich auch Schwierigkeiten beim Schreiben schlingenförmiger Linien, zum Beispiel in der Ligatur „ft“. Zuletzt (1 e) vermied Bach dieses Zeichen, das er früher fast immer in dem Wort „Sebaft.“ verwendet hatte; nun benutzte er stattdessen eine leichter ausführbare Variante: „st“.

a) 31. Juli 1748

b) 2. November 1748

c) 12. April 1749

d) 6. Mai 1749

e) 11. Dezember 1749

Abb. 1. J. S. Bachs Unterschriften aus den Jahren 1748–1749

Hier sehen wir also fünf datierte Beispiele, die die Verschlechterung von Bachs Handschrift ab August 1748, als die Krankheit sein dynamisches Schriftbild noch nicht beeinträchtigte, und bis zum Ende des Jahres 1749, wenig mehr als ein halbes Jahr vor seinem Tod. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden jeweils nächstliegenden Beispielen liegt zwischen einem und sieben Monaten. Dies zeigt, daß die Veränderungen in Bachs Handschrift der Zeit progressiv waren; damit reflektieren sie denselben fortschreitenden Prozeß wie den der Verschlechterung seiner Hirndurchblutung.³³ Der signifikanteste Unterschied betrifft den Zeitraum, in dem das letzte Beispiel (1e) entstand. Bei derart raschen Veränderungen einer Handschrift wie im Jahr 1749 hielten sich bestimmte Merkmale nur eine kurze Zeit, daher können Bachs Autographe aus diesem Zeitraum relativ präzise datiert werden.

Bachs datierte Unterschrift vom 11. Dezember 1749 (siehe Abbildung 1e) erlaubt uns, diese mit einem anderen Autograph zu vergleichen. Es handelt sich um den Vermerk „Duo Voces Articuli 2“, den der Komponist im spätesten Stadium der Arbeiten an der H-Moll-Messe einfügte:³⁴

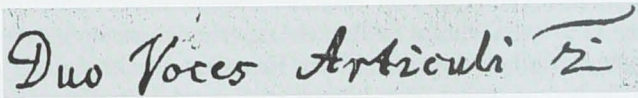


Abb. 2.

Ein Vergleich dieser Autographe zeigt, daß sie identische Schriftmerkmale aufweisen. Wenn wir berücksichtigen, daß die Veränderung von Bachs Handschrift in der zweiten Hälfte von 1749 besonders rasch voranschritt, so wird deutlich, daß die beiden Eintragungen innerhalb kurzer Zeit vorgenommen worden sein müssen – wahrscheinlich beide noch im Dezember 1749.

*

Während Bach an der H-Moll-Messe arbeitete, befand sich die dritte vollständige Fassung der Kunst der Fuge in J. H. Schüblers Kupferstecherwerk-

³³ Häufig sind dies die Symptome eines sich ankündigenden Schlaganfalls. Ein ähnliches Bild bot sich bei einer Untersuchung der Handschriften von Christoph Willibald Gluck (1714–1787). Seine Autographe aus den Jahren 1786 und 1787 zeigen dieselben Merkmale wie die Handschrift Bachs in dessen letztem Lebensjahr (vor allem die Ausführung von Kurven und schlingenförmigen Linien sowie die unsichere Platzierung von Buchstaben usw.). In der Tat verstarb auch er an den Folgen eines Schlaganfalls.

³⁴ Der Vermerk bezeugt das letzte Bearbeitungsstadium des „Et incarnatus“. Christoph Wolff schreibt: „Zusammen mit dem ‚Et incarnatus est‘ stellt das Agnus Dei nicht nur den letzten Schritt bei der Vollendung der gesamten Komposition dar, sondern auch Bachs letzte größere Anstrengung in Bezug auf sein Vokalschaffen insgesamt.“ Vgl. C. Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge Mass. 1991, S. 332.

statt, wo sie vollständig für den Druck auf Platten graviert wurde.³⁵ In diesem Zeitraum überprüfte und korrigierte der Komponist sämtliche Probedrucke³⁶ – und zwar vor der Abreise seines Sohnes Johann Christoph Friedrich nach Bückeburg. Dieses Mal plante Bach die vierte, endgültige Fassung der Kunst der Fuge, die die Quadrupelfuge enthalten sollte. J. C. F. Bach reiste noch vor der Vollendung dieser Fassung nach Bückeburg. Johann Sebastian setzte die Arbeit 1750 ohne seinen Sohn fort.

Ein wesentliches Ereignis in diesem Prozeß war die letzte Umstellung der aus vier Sätzen bestehenden Kanongruppe. Bezüglich der von Bach intendierten Platzierung dieser Gruppe bestehen unterschiedliche Meinungen: Vor der Quadrupelfuge (C. Wolff, W. Wiemer, E. Bergel u. a.)³⁷ oder nach ihr (G. Butler, P. Dirksen, F. Sprondel)³⁸. Keine Meinungsverschiedenheiten gibt es bezüglich der Reihenfolge der Kanons innerhalb der Gruppe; allgemein wird folgende Ordnung angenommen: Oktavkanon – Dezimenkanon – Duodezimenkanon – Augmentationskanon.³⁹

³⁵ Für diese Arbeit erhielt J. H. Schübler 2,7 Taler, das waren nach Auskunft der „Specification“ ein Viertel mehr als der Preis für einen goldenen Ring und fast so viel, wie ein Spinett kostete (Dok II, Nr. 627). Es ist unwahrscheinlich, daß er dieses Honorar für das Stechen lediglich des Augmentationskanons erhielt, oder selbst für die Hälfte der Kunst der Fuge. Eine Analyse der autographen Quellen der Kunst der Fuge, ihres Originaldrucks und zugehöriger Dokumente, der biographischen Umstände sowie des Kompositionsprozesses und der Äußerungen C. P. E. Bachs zu diesem Thema erlaubt die Schlußfolgerung, daß es insgesamt vier abgeschlossene Fassungen der Kunst der Fuge gab. Alle vier spiegeln sich in *P 200* und in den beiden Originalausgaben aus den Jahren 1751 und 1752. Einzelheiten hierzu finden sich in meinem Buch „*Искусство фуги*“ *И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации*, (J. S. Bachs Kunst der Fuge: Zur Rekonstruktion und Interpretation), St. Petersburg 2009, S. 111–191 und 426–429.

³⁶ Gemäß dem bekannten Vermerk im Augmentationskanon bezüglich der „Probe Platte“ (*P 200*, Beilage 1).

³⁷ Wolff (wie Fußnote 10), S. 477; W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 54 und 56; E. Bergel, *Bachs letzte Fuge*, Bonn 1985, S. 156–158.

³⁸ G. Butler, *Ordering Problems in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved*, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 44–61, hier S. 57; P. Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach*, Wilhelmshaven 1994 (Veröffentlichungen zur Musikforschung. 12.), S. 95; F. Sprondel, *Das rätselhafte Spätwerk: Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Kanons*, in: *Bach Handbuch*, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999, S. 969f.

³⁹ Wiemers Studie (siehe Fußnote 37) favorisiert die Reihenfolge Oktavkanon – Duodezimenkanon – Dezimenkanon – Augmentationskanon. Dies wurde von Christoph Wolff und Alfred Dürr kritisiert; siehe Wolff, *Zur Kunst der Fuge*, in: *Musica* 33 (1979), S. 288f., und Dürr (wie Fußnote 23), S. 157. Zunächst könnte man annehmen, daß diese seltsame Anordnung der Kanons das Resultat eines gewöhnlichen

Wenn wir allerdings die interne Logik von Bachs Komposition berücksichtigen sowie auch seine Praxis, in seine Werke kanonische Reihen einzubauen,⁴⁰ sehen wir gleich, daß die einzig sinnvolle Position die am Ende ist. Daraus ergibt sich allerdings die wichtige Frage, ob diese Anordnung wirklich der letzten Absicht des Komponisten entsprach.

Schließlich hatte Bach sich schon einmal gezwungen gesehen, die ursprüngliche Abfolge einer Kanonreihe zu ändern – und zwar 1747 infolge von Problemen mit der Plazierung der *Canones diversi super Thema Regium* im Musikalischen Opfer.⁴¹ Die Untersuchung von *P 200* und der Beilagen 1–3 zeigt, daß eine Umstellung dieser Art auch in der Kunst der Fuge stattgefunden haben könnte – und zwar ebenfalls bedingt durch Probleme der Anordnung in der Druckfassung.

Richard Koprowski wies auf die (zunächst) ungewöhnliche Position des Augmentationskanons innerhalb der Reihe von vier Kanons hin, wobei er das recto-verso-Problem in der Originalausgabe untersuchte: „Auf einer der Seiten, für die Bach selbst die Abklatschvorlage vorbereitete (S. 49), wurde das letzte System absichtlich nur zur Hälfte beschrieben, um das Umwenden zu erleichtern. Doch in ihrer endgültigen Position innerhalb des Drucks ist dies eine Versoseite und der freigelassene Raum hat daher keine Funktion.“⁴² Koprowski sah in diesem Umstand „Anhaltspunkte für eine Verschiebung.“⁴³ Spuren dieser Umstellung finden sich im Autograph (*P 200*, Beilage 1). Es handelt sich um die beiden Varianten – oder vielmehr Stadien – der sekundären Paginierung. Die erste findet sich in der unteren rechten Ecke (33, [34], 35), die zweite in der oberen linken (26, 27, 28).

doch sehr unglücklichen Druckfehlers war: Dem Werkregister von Wiemers Buch zufolge weist die Kanongruppe folgende Reihenfolge auf: BWV 1080/15, /16, /17, /14; dies würde der allgemein akzeptierten Ordnung entsprechen. In der zweiten Auflage seines Buches unterstreicht der Autor jedoch seine Auffassung durch die Korrektur seiner Angaben (BWV 1080/15, /17, /16, /14).

⁴⁰ Vgl. Musikalisches Opfer BWV 1079, Vierzehn Kanons BWV 1087, Einige canonische Veränderungen BWV 769. Hier ist die Kanonreihe von J. Zarlino zu ergänzen, die J. S. Bach um einen Augmentationskanon erweiterte und vervollständigte (siehe W. Werbeck, *Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde*, BJ 2003, S. 67–95, speziell S. 69 und 87f.).

⁴¹ Siehe A. Milka, *Über den Autor der Umstellung der Kanons im Musikalischen Opfer Johann Sebastian Bachs*, in: BzBF 9/10 (1991), S. 129–137, speziell S. 134. Weitere Einzelheiten bei A. Milka, „Музыкальное приношение“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации (J. S. Bachs Musikalisches Opfer: Zur Rekonstruktion und Interpretation), Moskau 1999.

⁴² R. Koprowski, *Bach „Fingerprints“ in the Engraving of the Original Edition*, in: *Current Musicology* 19 (1975), S. 61–67, speziell S. 66.

⁴³ Ebenda.

Wolfgang Wiemer ist der Meinung, daß die letztgenannten Ziffern sich auf eine Paginierung für die Blätter der von Bach eigenhändig hergestellten Abklatschvorlage (1–30) beziehen und rekonstruiert deren Anordnung. Nach dieser Hypothese endet der Augmentationskanon mit den Seitenzahlen 26, 27 und 28. Leider teilt Wiemer uns nichts über die andere Paginierung (33, [34], 35) mit, noch widmet er sich der Frage ihrer kausalen Beziehung zu der alternativen Zahlenfolge.

Gregory Butler weist auf die Schwächen in Wiemers Hypothese hin und interpretiert die Ziffern 26, 27 und 28 auf eine andere Weise: Er hält sie für Teile einer Behelfspaginierung für den zweiten Teil der Kunst der Fuge, die seiner Meinung nach mit *Contrapunctus* 8 beginnt. Nach Butlers Hypothese⁴⁴ geht diese Paginierung auf Bach zurück, der in der Abklatschvorlage für die Quadrupelfuge sechs Seiten reservierte. Butler untermauert seinen Vorschlag, indem er die Zahl der Takte in dieser Fuge berechnet. Glücklicherweise entspricht seine Berechnung des benötigten Raumes genau diesen sechs reservierten Seiten. Es wäre in der Tat recht überzeugend, wenn diese beiden Berechnungen (sechs Seiten für den Stich und eine Satzlänge von 279 Takten für die Fuge) sich gleichermaßen auf J. S. Bach beziehen ließen. Doch die Zahl der in der Fuge enthaltenen Takte war eine *von Bach* abhängige Quantität, während die Anzahl der für das Stechen benötigten Seiten *nicht von Bach* bestimmt wurde – und auch nicht von Schübler, sondern von dem Schreibstil des Kopisten, der die Abklatschvorlage herstellte.⁴⁵

Versuchen wir zu bestimmen, wie viele Notenseiten man für die 279 Takte der Quadrupelfuge in Bachs Handschrift benötigt – und nicht in der von Kopist F (siehe Fußnote 45). In der recht kompakten Handschrift des Komponisten, wie sie etwa in *Contrapunctus* 11 zu finden ist, nehmen 184 Takte *de facto* fünf Seiten ein. Für eine Fuge mit 279 Takten (im 4/4-Takt) benötigte Bach mithin – sofern er im selben Stil schrieb – 7,6 Seiten und nicht, wie Butler vorschlägt, 6,0. Außerdem sind die von Butler veranschlagten 40 Takte für die Vollendung der Quadrupelfuge (die eine siebentaktige Verknüpfung aller vier Themen umfaßt) keinesfalls ausreichend. Dies ist der Grund, warum zahlreiche Rekonstruktionsversuche dieser Fuge deutlich länger sind⁴⁶ (zum Beispiel Helmut Walcha mit 310 Takten, Michael Ferguson mit 324 Takten, Zoltan Göncz mit 350 Takten, Erich Bergel mit 381 Takten und Ferruccio Busoni mit

⁴⁴ Für Einzelheiten siehe Butler (wie Fußnote 38), S. 50.

⁴⁵ Nach Koprowskis Klassifizierung handelte es sich um „Kopist F“. Siehe Koprowski (wie Fußnote 42), S. 64f.

⁴⁶ Auf mathematischer Berechnung basierende Angaben sind gewöhnlich kürzer. Vincent Dequevauviller und Herbert Kellner zum Beispiel nehmen an, daß die Länge der Fuge 276 Takte betragen müßte. Vgl. V. Dequevauviller, *L'art de la fugue, un „problème algébrique“*, Paris 1998; H. A. Kellner, *Die Kunst der Fuga: How incomplete is the fuga a 3 sogetti?*, Darmstadt 2002.

414 Takten⁴⁷). Wenn also Bach den genauen Plan für die zweite Hälfte der Kunst der Fuge kannte,⁴⁸ hätte er für die Abklatschvorlage der Quadrupelfuge – selbst für 279 Takte – nicht sechs Seiten (nach Butlers Schema die Seiten 45–50) reservieren müssen, sondern 26% mehr.

In seiner Diskussion des Problems der Behelfspaginierung konzentriert sich Butler – ebenso wie Wiemer – auf die Ziffern 26, 27 und 28. Doch Beilage 1 zu *P 200* hat noch eine weitere, ebenfalls untergeordnete Paginierung – 33, [34] und 35. Diese wurde bedauerlicherweise weder von Butler noch von Wiemer berücksichtigt. Es wäre allerdings durchaus hilfreich, nicht nur die beiden Paginierungen zu untersuchen, sondern auch ihre kausale Verknüpfung zu analysieren. Vielleicht klärt sich dann, warum diese untergeordnete Paginierung überhaupt in diesen zwei Varianten eingeführt wurde.

Eine der beiden Reihen (33, [34], 35) läßt sich aufgrund des Handschriftenbefunds vermutlich J.C.F. Bach⁴⁹ zuordnen, die andere seinem Vater.⁵⁰ Die erste Ziffernfolge gehört höchstwahrscheinlich zur ersten Anordnung der Kanons (Oktavenkanon – Dezimenkanon – Duodezimenkanon – Augmentationskanon), die Bach für seine Druckfassung der Kunst der Fuge vorsah. Diese Anordnung wird in der folgenden Aufstellung veranschaulicht (der Augmentationskanon ist hier auf den Seiten 33, 34 und 35 plaziert):

Behelfspaginierung	Satz
25–26	
27–28	Canon alla Ottava
29–30	Canon alla Decima
31–32	Canon alla Duodecima
33–34, 35	Canon per Augmentationem in Contrario Motu

In diesem Fall muß die Reihe der Kanons auf S.27 mit dem „Canon alla Ottava“ beginnen. Während der Anfertigung der Abklatschvorlage stellte sich

⁴⁷ Vgl. *Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. Übertragung für Orgel von Helmut Walcha. Anhang: Weiterführung und Beendigung der Schlußfuge*, Frankfurt 1967, S. 129–132; *Bach-Ferguson. Contrapunctus XIV: A Completion of J.S. Bach's Unfinished Quadruple Fuge from The Art of Fuge*, Saint Paul/Minnesota 1990; Z. Göncz, *Reconstruction of the final Contrapunctus of the Art of Fuge*, in: *International Journal of Musicology* 5 (1995), S. 25–93, und 6 (1996), S. 109–119; E. Bergel, *Bachs letzte Fuge*, Bonn 1985, S. 196–259; F. Busoni, *Choral-Vorspiel und Fuge über ein bachsches Fragment*, Berlin 1912, S. 8–21.

⁴⁸ Es gibt allerdings wohl kaum einen Grund, dies anzunehmen; vgl. Dürr (wie Fußnote 23), S. 157.

⁴⁹ Vgl. NBA VIII/2 Krit. Bericht (K. Hofmann, 1996), S. 49. Nach Hofmann ist die Ziffer 33 allerdings „mutmaßlich autograph“.

⁵⁰ Ebenda („autographe Zählung 26., 27., 28. in groß und sehr klobig geschriebenen Ziffern“).

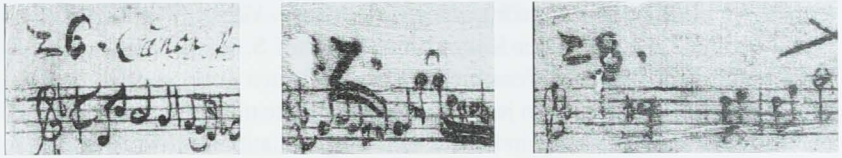


Abb. 3. Behelfspaginierung nach der letzten Umstellung

Diese Schlußfolgerung wird vom Handschriftenbefund unterstützt. Die typischen Merkmale von Bachs spätestem Schriftstadium zeigen sich in diesen letzten Ziffern 26, 27 und 28 und nicht in der Unterschrift vom 11. Dezember 1749 oder in dem Vermerk „Duo Voces Articuli 2:“. Hier finden sich erneut – doch wiederum verschlechtert – der unzureichende Kontakt mit dem Papier, die in Bezug auf die Notenlinien unterschiedlich positionierten Buchstaben, der klobige Duktus beim Ausführen von kurvigen Linien, usw.

Es gibt mithin Grund zu der Annahme, daß das ungefähre Datum der Vollendung der H-Moll-Messe der letzte Monat des Jahres 1749 (wahrscheinlich die Monatsmitte) ist, während die Kunst der Fuge innerhalb der ersten drei Monate des Jahres 1750 abgeschlossen wurde. Sollte dies der Fall sein, so war Bachs opus ultimum die Kunst der Fuge, wie es ja auch im Nekrolog behauptet wird.

von seinem Bruder Johann Christoph Friedrich wohl über den genauen Stand der Dinge bezüglich der Kunst der Fuge informiert wurde – d.h. über das Stadium, in dem die Arbeiten sich in den letzten Dezembertagen des Jahres 1749 befanden. Diese für ihn neue Information reflektierte C.P.E. Bach später in seinen letzten Zusätzen zum Nekrolog (siehe den Absatz über die Kunst der Fuge).