

Bachs „Kleines harmonisches Labyrinth“ (BWV 591) Echtheitsfragen und theologischer Hintergrund

Von Craig Wright (New Haven, CT)

Das *Kleine harmonische Labyrinth* (BWV 591) ist ein kurzes jedoch gewichtiges Opus.¹ Die Komposition beruft sich – wie verschiedene andere Stücke aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert – auf das Sinnbild „Irrgarten“ als Metapher für eine komplizierte modulatorische Fortschreitung.² Solche labyrinthartigen Kompositionen verstehen sich durchweg als musikalische Aussagen über Tonartenverwandtschaft, Modulation und Stimmungsfragen – Probleme, die die besten musikalischen Köpfe des achtzehnten Jahrhunderts beschäftigten. Darüber hinaus hängen diese labyrinthischen Stücke unmittelbar mit einer zweiten Werkgruppe zusammen – Kompositionen von Johann David Heinichen, Georg Andreas Sorge, Johann Philipp Kirnberger, Ludwig van Beethoven und anderen –,³ die die Möglichkeit demonstrieren, innerhalb einer einzigen Komposition durch alle Tonarten aufsteigend und wieder zurück zur Ausgangstonart zu modulieren. Wenn es im achtzehnten Jahrhundert um Fragen von Tonartenverwandtschaft und Stimmung geht, spielt Bach natürlich eine Hauptrolle. Merkwürdig ist nur, daß eine seiner erfindungsreichsten Aussagen in diesem Rahmen – das Kleine harmonische Labyrinth – heute als nicht authentisch gilt. Dieser Beitrag soll zeigen, daß BWV 591 tatsächlich von Bach stammt, und eine Erklärung dafür liefern, wie der Wirrwarr um die Autorschaft entstanden sein könnte.

Die Zweifel an Bach als Komponist des Kleinen harmonischen Labyrinths setzten mit Philipp Spitta ein, der im Jahre 1873 schrieb:

„Ob ein Stück, ‚das kleine harmonische Labyrinth‘ genannt, das sich durch einen *Introitus* voll enharmonischer Irrgänge zum *Centrum* einer kleinen Fuge durcharbeitet und von dort auf ähnlichem Wege wieder zum Tageslicht von C dur seinen *Exitus* nimmt, Bach angehört, mag ich wegen seiner schwachen Beglaubigung nicht entscheiden. Den kettenartigen Zusammenhang der 24 Tonarten hatte Heinichen, der Begleiter des Fürsten Leopold in Italien, zuerst klargelegt und auch praktisch angewendet. Von derartigen Versuchen Bachs wissen wir nichts: dem freien Schwunge seines Geistes widerstrebte jedes mechanische Verfahren.“⁴

¹ Dieser Beitrag wurde zuerst auf dem Jahrestreffen der American Musicological Society in Kansas City im Jahre 1999 vorgetragen. Für ihre Unterstützung danke ich Peter Wollny, Reginald Sanders, Michael Marissen, Kerala Snyder, Daniel Melamed und Joshua Rifkin.

² Dazu gehören Johann Caspar Ferdinand Fischers *Ariadne musica* (1702), Marin Marais' *Le Labyrinthe* (1717) und Friedrich Suppigs *Labyrinthus Musicus* (1722).

³ Die entsprechenden Kompositionen von J.D. Heinichen, G.A. Sorge und J.P. Kirnberger werden in der übersichtlichen Zusammenstellung von Rudolf Rasch, *Three Musical Circles for Keyboard*, Utrecht 1983, diskutiert. Die entsprechenden Kompositionen Beethovens sind die *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für Klavier oder Orgel* (Op. 39).

⁴ Spitta I, S. 654.

Seither beanspruchten die Herausgeber der Werke Johann David Heinichens unverdrossen BWV 591 als eine von dessen Schöpfungen.⁵ Die meisten neueren Nachschlagewerke schreiben das Stück Heinichen zu oder erklären, daß es fälschlich Bach zugewiesen sei.⁶ Innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe steht die Edition noch aus.

Die erhaltenen Quellen ergeben nun folgendes Bild. Überliefert sind weder ein Autograph noch eine zu Bachs Lebzeiten angefertigte Abschrift. Doch existieren acht spätere Abschriften aus dem Zeitraum von etwa 1775 bis 1839. Hinzuzählen ist eine Quelle aus Mozarts Besitz: Im Inventar seines musikalischen Nachlasses (Dezember 1791) findet sich der Eintrag „59. Labyrinth, klein harmonisches von Bach.“⁷ Leider ist das Mozart-Exemplar verlorengegangen. Überdies befand sich 1804 eine Kopie des Labyrinths in der Musikalienhandlung des Wiener Verlegers Johann Traeg, wie aus dem Verkaufskatalog des betreffenden Jahres zu schließen ist: „88 Bach J. S. Kleines harmonisches Labyrint.“⁸ Alle acht erhaltenen Quellen (nicht gerechnet die für Mozart und Traeg nachgewiesenen) schreiben das Werk Bach zu, obgleich – wie noch zu zeigen ist – eine von ihnen (*P 303*) eine lediglich indirekte Zuweisung vornimmt.

Tabelle 1 zeigt ein Verzeichnis der Quellen für BWV 591 und ein hypothetisches Stemma hinsichtlich ihrer Abhängigkeit.⁹ Die Abschriften sind innerhalb einer so zu nennenden Leipziger beziehungsweise einer Wiener Tradition chronologisch geordnet.

Tabelle 1

Bachs Kleines harmonisches Labyrinth (BWV 591): Quellen

Leipziger Überlieferung:

Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 1107</i>
Bruxelles, Bibliothèque Royale	<i>II. 3817 (Féts 2024)</i>
Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 515</i>

Wiener Überlieferung:

Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 303</i>
Salzburg, Erzbischöfliches Konsistorialarchiv	<i>Mozart-Nachlaß (MN) 104</i>
Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 917</i>
Göttweig, Benediktinerstift	<i>J. S. Bach 35</i>
Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek	<i>Mus. ms. 1330</i>

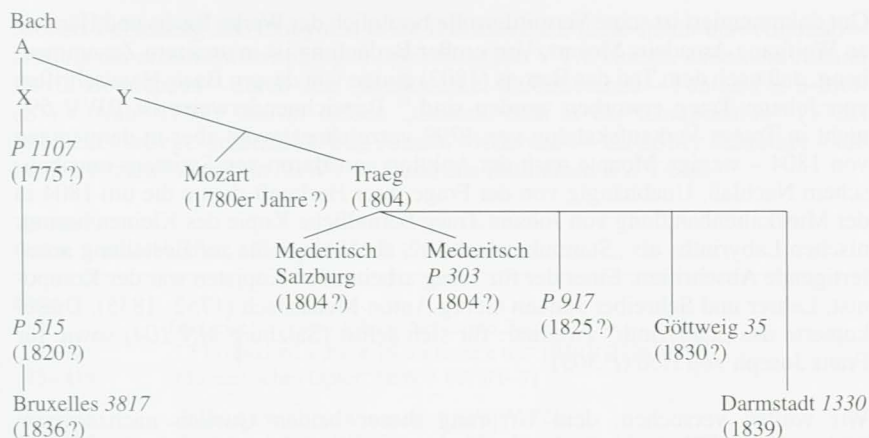
⁵ G. Haußwald, *Johann David Heinichens Instrumentalwerke*, Dresden 1937, S. 23 und 167; derselbe in *MGG* 6, Sp. 51.

⁶ Beispielsweise in: *New GroveD*, Bd. 1, S. 830.

⁷ O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel und Leipzig 1961, S. 499.

⁸ Peter Wollny machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß die Musiksammlung von J. Traeg als Ausgangspunkt für die Verbreitung der Werke Bachs von Bedeutung war. Der Musikalienbestand ist in seinen Verkaufskatalogen von 1799 und 1804 verzeichnet, siehe die Wiedergabe bei A. Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. 1.).

⁹ Das Stemma basiert auf einem von Dietrich Kilian für BWV 568 – ein Werk, dessen Quellen oft in der Nachbarschaft von BWV 591 kopiert wurden – entwickelten Muster; siehe *NBA IV/5–6 Krit. Bericht* (1979), S. 733.



Als Kriterien für die Einteilung in eine Leipziger und eine Wiener Überlieferung dienen wie üblich die musikalischen Varianten (siehe Anhang). Es gibt zwei sehr unterschiedliche Fassungen des Werkes, doch stimmen die Quellen der jeweiligen Version fast völlig überein. Ein changierendes Bild liefert die Handschrift *P 303*: ihr mangelt es zwar an einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal zur Leipziger Gruppe (Begleitung der linken Hand in T. 1), doch weist sie andererseits alle übrigen Merkmale der Wiener Überlieferung auf.

Auf Grund dieser Feststellungen und – soweit bekannt – der Geschichte der acht Handschriften kann folgende Hypothese aufgestellt werden:

Von einem (oder mehreren) ehemals existierenden Bach-Autograph(en) stammen zwei unterschiedliche Versionen ab, von denen „X“ im Leipziger Umkreis verblieb und „Y“ sich nach außerhalb verbreitete. Um 1780 ist Version „Y“ in Wien nachzuweisen. Möglicherweise ist sie durch Vermittlung von Baron Gottfried van Swieten (1733–1803), Fürst Karl Lichnowsky (1761–1814), die Familie Arnstein oder auch durch Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804)¹⁰ nach Wien gekommen. Dieser Überlieferungsweg (Y) läßt die Annahme zu, daß die (verschollene) Abschrift aus Mozarts Besitz in den 1780er Jahren entstanden ist. Als deren Vorlage diente möglicherweise das Exemplar, das spätestens 1804 in die Musikalienhandlung von Johann Traeg wanderte. Die Verbindung ist aller Wahrscheinlichkeit nach durch Baron van Swieten zustande gekommen, obwohl er keinesfalls der einzige war, der zur Verbreitung der Musik Bachs in Wien beigetragen hat.¹¹

¹⁰ Zur Verbreitung von Werken Bachs in Wien vgl. O. Biba, *Von der Bach-Tradition in Österreich*, in: Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte, hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von I. Fuchs unter Mitarbeit von S. Antonicek, Wien 1992, sowie Y. Kobayashi, *Frühe Bach-Quellen im altösterreichischen Raum*, ebenda, S. 35–46.

¹¹ Zu van Swietens Musiksammlung siehe A. Holschneider, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel 1963, S. 174–178.

Gut dokumentiert ist seine Vermittlerrolle bezüglich der Werke Bachs und Händels an Wolfgang Amadeus Mozart. Von großer Bedeutung ist in unserem Zusammenhang, daß nach dem Tod des Barons (1803) einige von dessen Bach-Handschriften von Johann Traeg erworben worden sind.¹² Bezeichnenderweise ist BWV 591 nicht in Traegs Verkaufskatalog von 1799 verzeichnet, wohl aber in demjenigen von 1804 – wenige Monate nach der Auktion von Baron van Swietens musikalischem Nachlaß. Unabhängig von der Frage ihrer Herkunft diente die um 1804 in der Musikalienhandlung von Johann Traeg befindliche Kopie des Kleinen harmonischen Labyrinths als „Stammhandschrift“, als Vorlage für auf Bestellung anzufertigende Abschriften. Einer der für Traeg arbeitenden Kopisten war der Komponist, Lehrer und Schreiber Johann Georg Anton Mederitsch (1752–1835). Dieser kopierte das „Labyrinth“ zweimal: für sich selbst (Salzburg *MN 104*) sowie für Franz Joseph von Heß (*P 303*).

Wir wollen versuchen, dem Ursprung dieser beiden Quellen nachzugehen. Während seiner Tätigkeit für Johann Traeg sammelte Johann Mederitsch nebenbei für sich selbst Kompositionen von Bach. Insgesamt brachte er sechs dicke Notenbände mit Werken Bachs zusammen, und in einem von ihnen (Salzburg *MN 104*) findet sich auch das Kleine harmonische Labyrinth.¹³ Nach seinem Tode (1835) gelangten die Manuskripte an seinen Freund Franz Xaver Mozart (1791–1844), den jüngsten Sohn Wolfgang Amadeus Mozarts, der seinerseits seinen musikalischen Nachlaß dem Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg vermachte.¹⁴ So erklärt sich, daß die Quelle *MN 104* mit BWV 591 im Mozart-Nachlaß nach Salzburg gelangte.

Doch zurück zu der Musikalienhandlung von Johann Traeg in Wien 1804 und der Handschrift *P 303*. Diese Quelle – die einzige, die ihm zu Gesicht gekommen war – hatte Spitta veranlaßt, die Authentizität von BWV 591 in Frage zu stellen.¹⁵ Andreas Holschneider konnte aufgrund des Wasserzeichens die Wiener Provenienz von *P 303* nachweisen.¹⁶ Untersuchungen von Uwe Wolf führten jetzt zu der Erkenntnis, daß dieser und sieben weitere in Berlin befindliche Bände mit Bach-Werken sich einst im Besitz von Franz Joseph Reichsritter von Heß befanden und für diesen zusammengetragen worden sind.¹⁷

Wie Tabelle 2 zeigt, arbeiteten insgesamt drei Schreiber an *P 303*. So wurde der größte Teil der Handschrift (die *Aufrichtige Anleitung* und das *Musikalische Opfer*) wahrscheinlich in den 1780er Jahren von einem unbekanntem Schreiber kopiert. Ein weiterer Schreiber, der in der Haydn-Literatur als Wiener Kopist C und in der

¹² Siehe NBA II/3 Krit. Bericht (Alfred Dürr, 1955), S. 25 und II/6 (Walter Blankenburg und Alfred Dürr, 1962), S. 164.

¹³ Salzburg, Domarchiv, Mozart-Nachlaß, *MSS 100–105*. Siehe Th. Aigner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*, München 1974 (Musikwissenschaftliche Schriften. 3.), S. 216–219, sowie Kobayashi (wie Fußnote 10), S. 44.

¹⁴ NBA V/7 Krit. Bericht (Marianne Helms, 1981), S. 43f. und IV/5–6 Krit. Bericht (Dietrich Kilian, 1979), S. 169f.

¹⁵ Spitta hatte das Manuskript fälschlich mit *P 295* gleichgesetzt (Bd. 1, S. 654, Fußnote 26).

¹⁶ Holschneider (wie Fußnote 11), S. 177 und Fußnote 23.

¹⁷ *Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana*, BJ 1995, S. 195–201.

Mozart-Forschung als Anonymus Wien II bekannt ist, fügte später eine Alternativfassung der ersten Zweistimmigen Invention (BWV 772) hinzu, außerdem Johann David Heinichens – durch den Quintenzirkel modulierende – Fantasia in a-Moll (BWV Anh. 179),¹⁸ die in dessen „General-Baß in der Composition“ (1728) gedruckt vorliegt. Schließlich trug Johann Mederitsch – als dritter Schreiber – die beiden letzten Werke ein: BWV 591 und das Präludium BWV 568.

Tabelle 2

Berlin, Staatsbibliothek, *Mus. ms. Bach P 303*

Seite	
1	Titelseite: ... „von Johann Sebastian Bach“
2–71	„15 Invenzioni a due e 15 Sinfonie a tre“ [BWV 772a–801]
73–119	„Musicalisches Opfer“ [BWV 1079/1–7]
120–121	„Invenzione prima alio modo“ [BWV 772]
122–125	„Un poco Allegro“ [BWV Anh. 179; Heinichen, „Fantasia“]
126–131	„Kleines harmonisches Labyrinth“ [BWV 591]
132–136	„Preludium con pedale“ [BWV 568]

Alle drei Werke, Bachs Kleines harmonisches Labyrinth, Heinichens Fantasia und Bachs Präludium BWV 568, lagen offensichtlich in der Musikalienhandlung von Johann Traeg vor.¹⁹ Traeg und seine zwei Kopisten (Wiener Kopist C = Anonymus Wien II sowie Mederitsch) hielten die Fantasia Heinichens für eine Komposition Bachs.²⁰ Spitta hingegen stellte auf den ersten Blick fest, daß das Stück in *P 303* von Heinichen stammte. Danach sah er das unmittelbar anschließende harmonisch dicht gearbeitete Labyrinth und folgerte, daß es ebenfalls ein Werk von Heinichen sei. Echtheitszweifel bezüglich BWV 591 resultierten also aus allzugroßer Nähe, allein aus der Nachbarschaft des Kleinen harmonischen Labyrinths zu einem – fälschlich Bach zugewiesenen – Werk Heinichens. Hier nun erhebt sich die naheliegende Frage, ob wir – wenn wir schon eine Arbeit Heinichens fälschlich Bach zuschreiben – auch umgekehrt ein Stück von Bach aufgrund seiner benachbarten Stellung innerhalb einer Handschrift Johann David Heinichen zuweisen würden. Sicherlich nicht, und schon gar nicht ohne zusätzliche Quellenbeweise. Dafür, daß Heinichen der Autor von BWV 591 sein könnte, liefern die acht erhaltenen musikalischen Quellen nicht den geringsten Anhaltspunkt. Sieben Manuskripte weisen das Werk direkt Bach zu, und das achte – *P 303* – läßt zumindest den Schluß zu, daß BWV 591 von Bach stammt, da auf dem originalen Einband

¹⁸ Y. Kobayashi (wie Fußnote 10), S. 43.

¹⁹ Bei einer Bach zugeschriebenen *Fantasia*, die in Traegs Katalog von 1804 (s. Weinmann [wie Fußnote 8], S. 412) unmittelbar auf BWV 591 folgt, handelt es sich wahrscheinlich um das genannte Werk von Heinichen.

²⁰ Eine mit der Fehlzuschreibung der Fantasia Heinichens an J. S. Bach vergleichbare Fehlzuzuweisung unterlief Traeg, indem er die Fantasia d-Moll von W. F. Bach (Fk 18) Johann Sebastian Bach zuschrieb (s. Kobayashi [wie Fußnote 10], S. 45 und Fußnote 31). Mederitsch kopierte diese Fantasia (Salzburg *MN 104*, S. 79) in dem Glauben, sie sei ein Werk des älteren Bach.

der Handschrift der Name „Sebastian Bach“ erscheint.²¹ Nicht eine der genannten Quellen weist das Werk einem anderen Komponisten als Bach zu, und auch Mozart hielt das Kleine harmonische Labyrinth für ein Werk von Bach.

Nach dieser Untersuchung der Quellen und der Ermittlung der Ursache für die Fehlzuschreibung an Heinichen soll uns die Musik und ihre Bedeutung beschäftigen.

Wie es sich für einen Irrgarten gehört, gliedert Bach sein Kleines harmonisches Labyrinth in drei Abschnitte: *Introitus*, *Centrum* und *Exitus*. Doch statt sich im *Introitus* allmählich durch den Quintenzirkel hindurchzuarbeiten, beschleunigt Bach rasch und in solchem Grade, daß er von C-Dur aus bereits mit Takt 11, dem exakten Mittelpunkt des *Introitus*, Fis-Dur und damit den Tritonus („Diabolus in musica“) erreicht. Hierbei ist der Zuhörer gezwungen, die verwirrendsten enharmonischen Wendungen des gesamten Bachschen Werkes über sich ergehen zu lassen, Wendungen, die in Bachs Zeitalter auf einem Instrument mit ungleichschwebender Temperatur besonders unangenehm geklungen haben müssen. Von Fis-Dur arbeitet sich der Spieler – bei gleichzeitig abnehmender Belastung für die Zuhörer – zurück nach C, diesmal nach c-Moll.²² Das *Centrum* von Bachs Labyrinth bildet eine nach Bachs Maßstäben ziemlich kurze zwölftaktige dreistimmige Fuge. Exakt in deren Mittelpunkt (T. 7) läßt Bach die Zweiergruppen des Fugenthemas in Rückwärtsbewegung einsetzen. Gegen Ende fügt er – deutlich hörbar im Sopran – die Buchstaben seines Namens B-a-c-h ein. Der *Exitus* bewegt sich – ganz wie der *Introitus* – schnell von C zu entfernten Tonarten, um dann mit einigen bizarren harmonischen Wendungen zur Ausgangstonart C-Dur zurückzukehren. Die überaus konventionelle Schlußkadenz in C bestätigt die sichere Beendigung einer mühseligen musikalischen Reise.

Als Ganzes genommen ist Bachs Kleines harmonisches Labyrinth ein Palindrom. Es besteht aus zwei tonartlich gegenläufigen Bewegungen, die eine kurze Fuge umschließen. Die umrahmenden Ecksätze *Introitus* und *Exitus* enthalten die entferntesten Harmonien und demgemäß auch peinigende Dissonanzen. Bachs *Centrum* hingegen erscheint harmonisch felsenfest mit seinem am Anfang und am Ende punktgenau erreichten c-Moll. Hier gibt es keine beunruhigenden Dissonanzen wie in den flankierenden Sätzen, die direkt hin zur Mitte und von dort wieder herausführen.

Außerdem ist Bachs Labyrinth aufs genaueste symmetrisch angelegt. Der *Introitus* besteht aus zwanzig Takten, das *Centrum* aus zwölf, der *Exitus* wieder aus zwanzig Takten. Die Symmetrie springt nicht sofort ins Auge, da in allen Quellen der *Introitus* scheinbar neunzehn statt zwanzig Takte umfaßt. Offensichtlich wollte Bach keinen Taktstrich durch eine Gruppe von Zweiunddreißigstelnoten ziehen, und deshalb setzte er zwei 6/4-Takte an die Stelle von drei 4/4-Takten:

²¹ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (Dietrich Kilian, 1979), S. 249.

²² In der Kantate „Herkules am Scheidewege“ (BWV 213) verwendet Bach den Tritonus C–Fis als Metapher für eine beschwerliche Reise, besonders hinsichtlich der unvereinbaren Wege von Laster und Tugend, denen Herkules sich gegenüber sieht. Siehe C. Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York 2000, S. 351; deutsche Ausgabe *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 378.

BWV 591: Originale Takteinteilung nach der Peters-Ausgabe und Vorschlag einer neuen Einteilung
(3 statt 2 Takte = T. 17, 18, 19)

Doch wenn ein heutiger Herausgeber durchgehend bis zum Ende des Stückes einen 4/4-Takt vorsieht, so bringt es der Introitus auf genau zwanzig Takte. Auch das „Centrum“ ist symmetrisch angelegt: die rückläufige Bewegung setzt genau auf dem Angelpunkt (T. 27) ein. Das mit dem Weg durch Bachs Labyrinth geschaffene Formmuster ähnelt damit fast einem (nicht sicher datierbaren) Irrgarten, der mit labyrinthischen Gärten, wie man sie ehemals in Sachsen-Anhalt antreffen konnte, in Verbindung gebracht werden kann (siehe Abbildung 1).²³ Die zwei Hälften dieses deutschen Irrgartens sind fast spiegelbildlich gleich: links und rechts herrscht beträchtliche Verwirrung, doch die Mitte ist sicher und fest.

Historisch gesehen gehören zu einem Labyrinth sowohl Symmetrie als auch Palindromie, bevorzugt in rückläufiger Bewegung. Das früheste aus dem vierten Jahrhundert stammende Labyrinth in einer christlichen Kirche weist ein Palindrom in seinem Mittelpunkt auf.²⁴ Ebenso lassen alle die großen Wege-Labyrinthe in den französischen gotischen Kathedralen des Mittelalters eine perfekte Umkehrung des Weges für den vorwärtsschreitenden wie auch für den auf dem Rückweg sich befindenden Wanderer – hin und zurück – erkennen, beispielsweise in Chartres, Reims, Amiens, Sens und Auxerre. Abbildung 2a zeigt das berühmte Labyrinth von Chartres (der Eingang befindet sich am unteren Bildrand). Der Verlauf des Weges kann durch die Buchstaben Q für den Viertel- und H für den Halbkreis angedeutet werden. Je einundreißig solcher Wegstrecken führen ins Centrum beziehungsweise aus diesem wieder heraus. In welcher Richtung man auch geht – das genaueste Abbild des rückführenden Weges beginnt immer ab der sechzehnten Traverse. Hier folgt das palindromische Muster des Irrgartens der Kathedrale von Chartres:

²³ *London Daily Mail*, Samstag, 23. September 1899, S. 7

²⁴ H. Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München 1982, S. 119.

QQHHQQHQHQQQHQHQQQHQHQHQHHQQ

CENTRUM

QQHHQQHQHQQQHQHQQQHQHQHQQQHHQQ

Nahezu fünfzehnhundert Jahre lang benutzen Theologen wie Hippolytus (um 175–um 235), Ambrosius (um 340–397), Bersuire (um 1300–1362) und Erasmus (1466–1536) das Bild des Labyrinths als Metapher für die Seele, die in der mühseligen, qualvollen und manchmal schmerzhaften Lebensreise befangen ist.²⁵ Bis zum siebzehnten Jahrhundert kommt das Bild des Labyrinths in Emblemen und emblematischen Büchern vor, in denen dieses Symbol mit geistlichen Gedichten oder Abschnitten aus der Heiligen Schrift verknüpft wird. Das Labyrinth war ein bevorzugtes Bild in katholischen emblematischen Schriften, aber auch in solchen, die im puritanischen England und im lutherischen Deutschland erschienen.²⁶ Ein heute noch vorfindbares Emblem auf einer Wand der lutherischen Schloßkirche im württembergischen Stetten/Remstal (Abbildung 3) zeigt die suchende Seele auf dem Irrweg des Lebens. Rettung kommt von oben durch das Wort Gottes – symbolisiert durch ein Schwert. Das umgebende Epigramm lautet: „Ich halte fest an Gottes Wort, Das ist mein stab und starcker Hort.“

Woher kam Bach die Idee für sein musikalisches Labyrinth?

Ganz sicher kannte er Fischers „Ariadne musica“ von 1702, denn aus diesem Werk entnahm er später Themen für seine Fugen. Vermutlich war ihm auch Friedrich Suppigs „Labyrinthus Musicus“ bekannt, ein Werk, das um 1722 in Dresden entstanden ist. Unzweifelhaft kannte der fromme Bach, der systematisch die Schriften der führenden lutherischen Theologen sammelte, auch die herkömmliche spirituelle Bedeutung von „Labyrinth“. Eines der in Deutschland eher seltenen Kirchen-Labyrinthe²⁷ ist ihm aber wohl nicht zu Gesicht gekommen. Dagegen kannte er mindestens drei Garten-Labyrinthe, die damals im achtzehnten Jahrhundert in Anhalt und in Sachsen zu finden waren. Über eines verfügte der Hof von Anhalt-Köthen, wo Bach zwischen 1717 und 1723 in Diensten stand. Abbildung 4 gibt den bekannten Stich von Matthäus Merian wieder, der Schloß und Garten von Köthen aus der Zeit von 1650 zeigt.²⁸ In der südöstlichen Ecke (oben rechts) findet sich ein

²⁵ Siehe W. Haubrichs, *Error inextricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften*, in: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, S. 63–174, sowie C. Wright, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge/MA 2001, Kap. 3.

²⁶ Spirituelle Labyrinthe werden erörtert in Kern (wie Fußnote 24), S. 298–318.

²⁷ Das einzige in Deutschland nachweisbare Kirchen-Labyrinth befand sich in St. Severin in Köln; aus nicht bekannten Gründen wurde es um 1840 zerstört, s. Kern (wie Fußnote 24), S. 229.

²⁸ Das Labyrinth in Köthen war unzweifelhaft zu Bachs Zeiten noch vorhanden (siehe Johann Christoph Beckmann, *Historia des Fürstenthums Anhalt in Sieben Theilen verfasst*, Zerbst 1710, Reprint 1993), Teil II, Kapitel II, Abschnitt VI, S. 36: „Der Nachlass dieses schönen Wercks ist annoch umb der Fürstlichen Residence zu Köthen gleich wie auch die ehemalig Anstalt zu einem Italiänischen Garten noch vor dem Thore daselbst zu sehen.“ Über die Gärten in Köthen allgemein in dieser Zeit siehe *Acta Inventarium der Fürstlichen Schlossgarten*

großer dichter Irrgarten des sogenannten vielverschlungenen Typus. In der Mitte ruht eine merkwürdige runde Steinkammer mit mindestens einer sichtbaren Tür, ein *Sanctum sanctorum*, vielleicht ein Venustempel der Art, wie man sie aus anderen Labyrinthen Sachsen-Anhalts kennt.²⁹ Ganz sicher kannte Bach auch das Labyrinth in dem Schloßpark des vornehmen Kurortes Karlsbad (Karlovy Vary, jetzt Tschechische Republik), wohin er mit seinem Dienstherrn, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, in den Jahren 1718 und 1720 gereist war.³⁰ Und man kann vermuten, daß er auch von dem um 1690 angelegten und an das Schloß des Fürsten von Anhalt-Dessau angrenzenden Labyrinth in Oranienbaum, einige Kilometer nordöstlich von Köthen, Kenntnis hatte.³¹ Gärten und als Gärten angelegte Labyrinth, von denen einige nach holländischen und englischen Entwürfen angelegt wurden, waren und sind noch heute ein wichtiger Teil der reichgestalteten Landschaft von Sachsen-Anhalt. Somit kannte Bach Labyrinth als musikalische Metapher für eine komplizierte Reise durch die Tonarten, als theologischen Topos für die sündige und im Labyrinth des Lebens umherirrende Seele und schließlich als gärtnerisches Kunstwerk.

Zur Datierung des „Kleinen harmonischen Labyrinths“ BWV 591 ist folgendes zu sagen: Die Verwendung des C-Schlüssels (und nicht des G-Schlüssels) in der frühesten Quelle (*P 1107*) und die „dorische“ Vorzeichnung im Centrum lassen auf ein Werk der vor-Leipziger Zeit schließen. Zieht man in Betracht, daß Bach während seiner Dienstjahre bei Fürst Leopold von Anhalt-Köthen auch mit derartigen Gartenanlagen in Berührung gekommen ist, so wäre denkbar, daß dieses erfindungsreiche musikalische Sinnbild zwischen 1717 und 1723 entstanden ist.

Übersetzt von *Barbara Steinwachs* (Leipzig)

übergeben von *Zacharias Gottschalck* [1707–1732], Hs. im Landesarchiv Oranienbaum, speziell zum Labyrinth A. Haase, *Der Schloßgarten von Köthen*, in: *Askania* 20, 1931/32, S. 78f., und 21, 1931/32, S. 82f.

²⁹ Zum Beispiel in dem späteren Labyrinth des Wörlitzer Parks (unweit von Dessau) aus dem 18. Jahrhundert.

³⁰ Der Schloßgarten mit seinem Labyrinth ist abgebildet bei Kern (wie Fußnote 24), S. 339. Zu Bachs Besuch in Karlsbad siehe Wolff (wie Fußnote 22), S. 210f., deutsche Fassung Frankfurt/Main 2000, S. 230.

³¹ Der Irrgarten von Oranienbaum existiert nicht mehr. Er befand sich im frühen 18. Jahrhundert zwischen Schloß und Orangerie.

Anhang

Varianten in BWV 591

Lesarten der Wiener Quellen (abweichend von der Leipziger Überlieferung)

Takt	Viertel	
1		Begleitstimme für die linke Hand ergänzt (außer in <i>P 303</i>)
2	4	Baß: Trillernoten b und c ergänzt
3	4	Tenor: Achtel c ergänzt
13	4	Baß: a statt as
15	2	Sopran: kein Auflösungszeichen vor d
17	1	Sopran: kein Vorschlag vor g'
17	3	Sopran: unterschiedliche Gruppierung der Vierundsechzigstelnoten
17	3	Sopran: korrekte Anzahl von Vierundsechzigstelnoten (4, nicht 5)
21		Bogensetzung im gesamten „Centrum“
26	1	Baß: überflüssiges Auflösungszeichen vor f
27	4	Alt: (korrektes) Auflösungszeichen vor f
28	1	Baß: überflüssiges Auflösungszeichen vor c
30	4	Tenor: Triller auf h
33	2	Alt: ohne (überflüssiges) Auflösungszeichen vor a
35	1	Tenor: Kreuz vor f; Sopran: Kreuz vor d
39	1	Baß: ohne (überflüssiges) Auflösungszeichen vor h
39	3	Tenor: Kreuz vor Halbenote c fehlt
40	1	Tenor: Viertelnote d fehlt
45	4	Sopran: überflüssiges Auflösungszeichen vor f
50	4	Alt: zusätzliches d, daher zwei Altstimmen vorhanden



Abb. 1. Undatierter Irrgarten, angeblich aus dem Anhaltischen

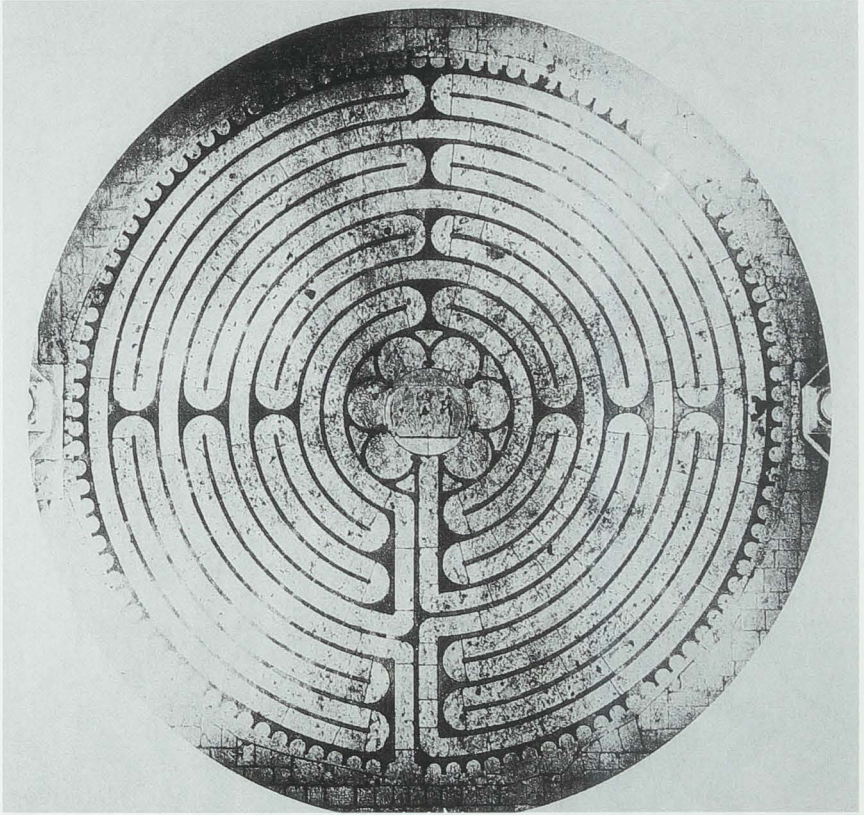


Abb. 2a. Schiff der Kathedrale zu Chartres – Irrweg in der Pflasterung, angelegt zwischen 1215 und 1220

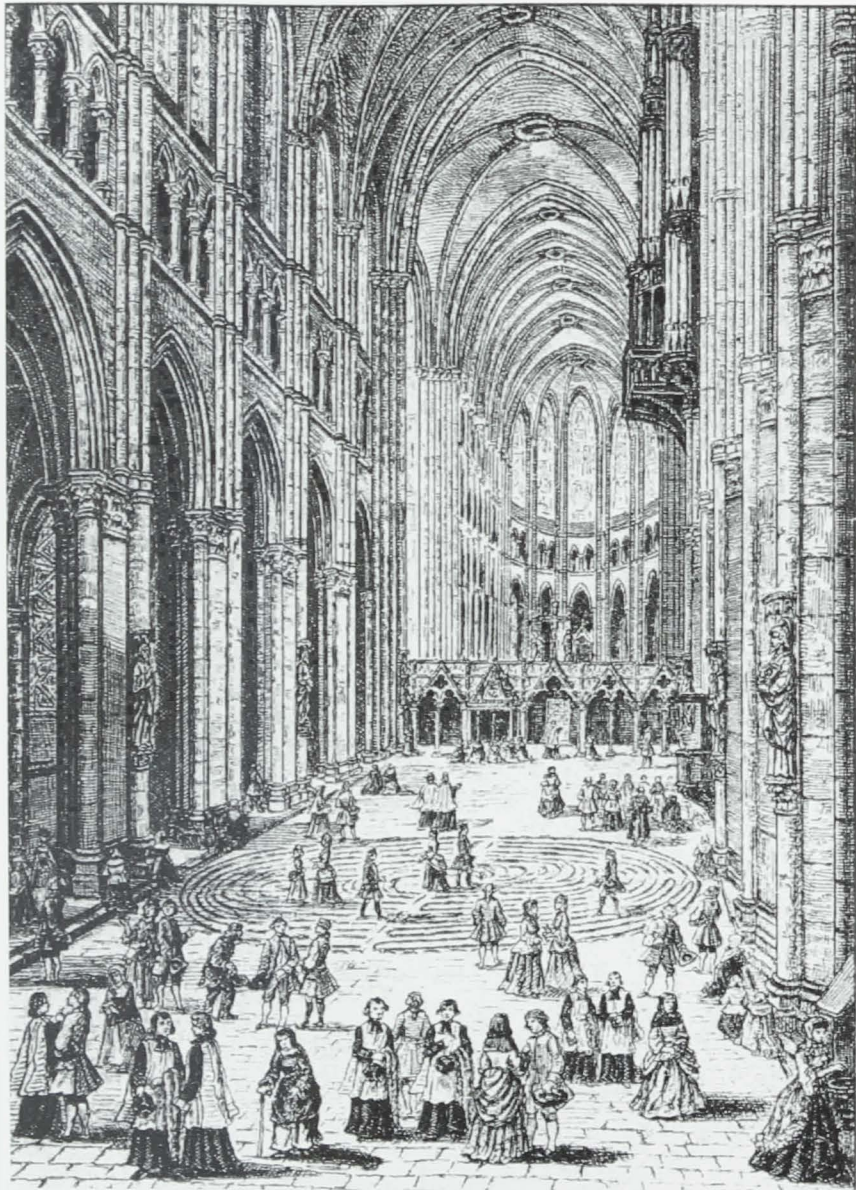


Abb. 2b. Ansicht des Innenraums der Kathedrale zu Chartres im 18. Jahrhundert, aus:
Abbé M. J. Bulteau, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Chartres 1887–1892.



Abb. 3. Emblematische Darstellung der Seele im Labyrinth des Lebens.
Wandmalerei um 1680 in der Schloßkirche zu Stetten/Remstal

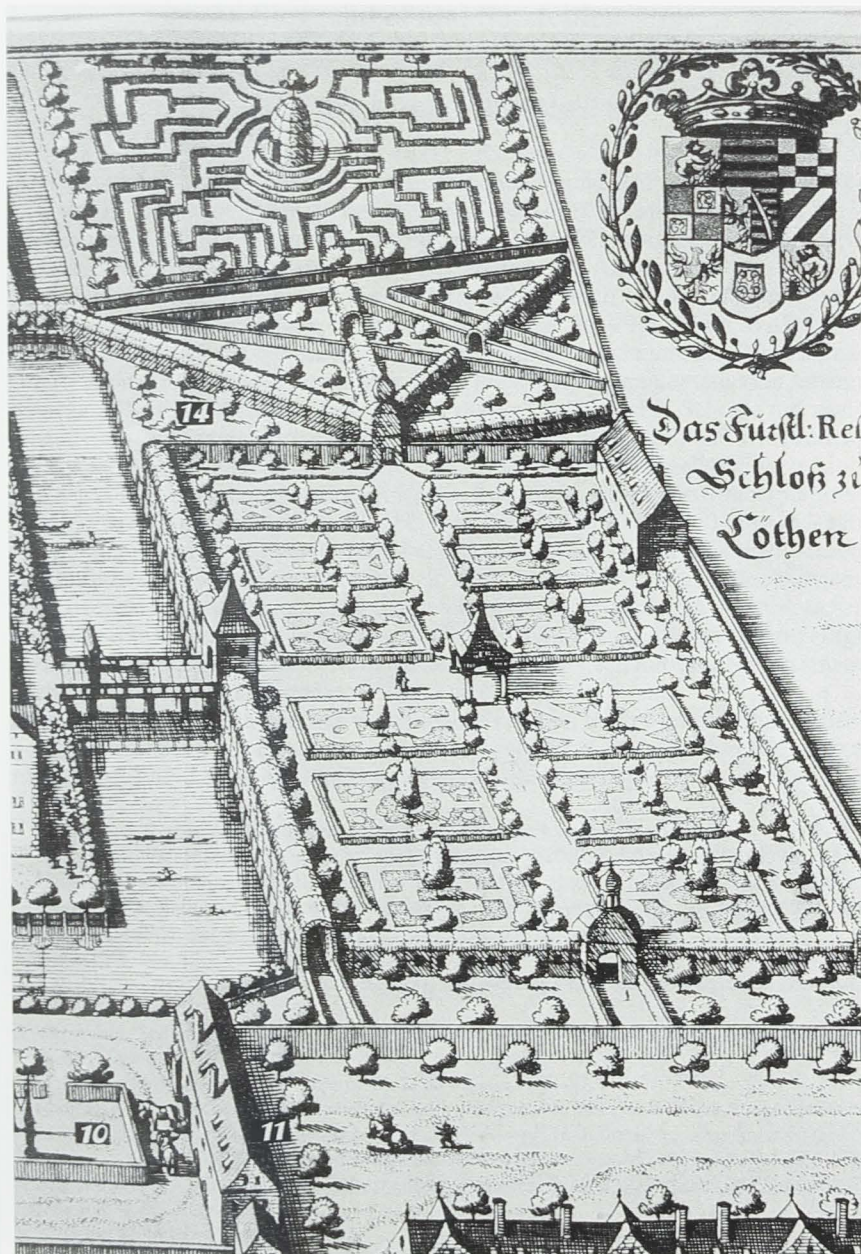


Abb. 4. Schloßgarten zu Köthen/Anh.

Stich in: Matthäus Merian, *Topographia Superioris Saxoniae*, 1650; Ausschnitt