

# Warum endet die *Fuga a 3 Soggetti* BWV 1080/19 in Takt 239?

Von Anatoly Milka (St. Petersburg)

Es wird allgemein vermutet, daß Bachs Kunst der Fuge ein Torso ist, weil der Komponist nicht mehr in der Lage war, das Werk zu vollenden. Die Handschrift des letzten Contrapunctus (BWV 1080/19) bricht unvermittelt in Takt 239 ab – an einer Stelle, an der eigentlich noch ein abschließender Teil folgen müßte. An diesem Sachverhalt scheint kein Zweifel möglich zu sein. Es lohnt jedoch, noch einmal darüber nachzudenken, ob das Abbrechen in Takt 239 wirklich nur auf diese eine Weise interpretiert werden kann oder ob noch andere Erklärungen möglich sind. Einige Autoren lehnen die gängige Deutung ab und sind der Überzeugung, daß die Fuge vollendet ist.<sup>1</sup> Christoph Wolff schreibt: „Die letzte Fuge blieb nicht unvollendet, wie es heute den Anschein hat; vielmehr muß die Kunst der Fuge zum Zeitpunkt von Bachs Tod im Prinzip ein abgeschlossenes Werk gewesen sein“ (S. 263). Wolff gibt auch eine Erklärung dafür, warum das Stück an dieser spezifischen Stelle endet und nicht zufällig hier abbricht. Zur Begründung, daß Bach nicht vorhatte, die Niederschrift auf der fraglichen Seite fortzuführen, stellt er folgende Überlegungen an (S. 260 f.):

1. Das Autograph *P 200/3* ist ein „Kompositionsmanuskript“, also eine im Verlauf des Kompositionsprozesses entstandene Handschrift.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe C. Wolff, *The Last Fugue: Unfinished?*, in: *Current Musicology* 19 (1975), S. 71–77; revidierter Wiederabdruck unter dem Titel *Bach's Last Fugue: Unfinished?*, in C. Wolff, *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge (Mass.) 1991, S. 259–264. Seitenangaben im Haupttext beziehen sich auf den letztgenannten Aufsatz.

<sup>2</sup> Wolffs Schlußfolgerungen sind nicht durchgängig auf Zustimmung gestoßen. Gregory Butler nimmt an, daß Wolff das vorliegende Autograph für eine Reinschrift hält und schreibt mit Bezug auf dessen Artikel (S. 72): „Der Status dieser Quelle als Reinschrift sowie physische Merkmale der Quelle veranlaßten Wolff zu der Schlußfolgerung, daß das Werk von Bach vollendet worden war.“ Siehe G.G. Butler, *Scribes, Engravers, and Notation Styles: The Final Disposition of Bach's Art of Fugue*, in: *About Bach*, hrsg. von G. G. Butler, G. Stauffer und M. Greer, Urbana 2008, S. 122, Fußnote 27. Butlers Interpretation ist allerdings nicht korrekt: Wolff hält die Handschrift nicht für eine Reinschrift, sondern beschreibt sie als Kompositionsmanuskript; vgl. Wolff, *The Last Fugue*, S. 73, sowie Wolff, *Bach's Last Fugue*, S. 261.

2. Die Komposition einer Quadrupelfuge sollte von einem Entwurfsfragment (Wolff nennt es „Fragment x“) ausgehen, in dem die Kombination aller vier Themen ausgearbeitet ist. Dieses Fragment muß einmal vorhanden gewesen sein, ging aber später verloren.
3. Bach hat nicht beabsichtigt, nach Takt 239 mit der Niederschrift fortzufahren, da an dieser Stelle der aus einer Reihe von in der üblichen Manier miteinander verknüpften Themen bestehende Schlußteil der Fuge folgen sollte. Dieser Teil mußte nur noch aus Fragment x abgeschrieben werden, in dem die unterschiedlichen Kombinationen der Themen bereits realisiert waren.

Es gibt keinen Grund, der Vermutung zu widersprechen, daß vor der Komposition einer Quadrupelfuge einige Vorarbeiten notwendig sind. Der Sinn und Zweck dieser Planung ist, Möglichkeiten für die simultane Präsentation aller Themen zu ergründen. Auf anderem Wege wäre die Komposition von mehrthemigen Fugen schlicht nicht möglich.

Wolffs Vermutung, Bach habe nicht beabsichtigt, nach Takt 239 mit der Beschriftung des Blattes fortzufahren, scheint durch die Beobachtung bestätigt zu werden, daß der untere Teil der fünften und letzten Seite des Autographs so nachlässig rastriert ist, daß es gar nicht möglich wäre, an dieser Stelle weiterzuschreiben. Das Blatt war derart verdorben, daß Bach, hätte er es trotzdem weiterverwenden wollen, wohl nur einige wenige Takte im Sinn haben konnte, für die er lediglich den oberen Teil der Seite benötigt hätte.

Allerdings erscheint mir Wolffs Erklärung, nach der der Rest der Fuge bereits in Fragment x enthalten und daher an dieser Stelle nicht vonnöten war, nicht zwingend. Erstens könnte es mehr als einen Grund für das Abbrechen geben; andere mögliche Gründe werden weiter unten erörtert. Zweitens – und dies ist gravierender – bedeutet die Existenz von Fragment x nicht notwendigerweise, daß die Fuge vollendet war; dieses Fragment hätte als Grundlage für viele weitere Elaborationen dienen können, mit denen die Fuge hätte schließen können. Wenn die Fuge nicht wenigstens im Entwurf bis zu ihrem Ende schriftlich fixiert war, so war der Kompositionsprozeß noch nicht abgeschlossen, selbst wenn dieser sich aufgrund von Bachs wohlvorbereitetem Fragment x einfacher gestaltete. Schließlich kann das Ende einer mehrthemigen Fuge eine ganze Reihe von Themeneinsätzen und verschiedene Episoden enthalten. Es ist daher unmöglich, das Ende – oder die Gesamtlänge – einer spezifischen Fuge lediglich auf der Basis eines Fragments x festzulegen, selbst wenn dessen Existenz überaus plausibel ist. Sich ausschließlich auf diese Plausibilität zu verlassen, bietet keine hinreichende Basis für die Schlußfolgerung, daß die letzte Fuge und damit die gesamte Kunst der Fuge „nicht unvollendet blieb“. Während die Frage, ob diese Fuge vollendet wurde oder nicht, also offenbleiben muß, ist sie eng mit einer weiteren Frage verknüpft – der nach der

Beschaffenheit und Funktion des vorliegenden Autographs. Die in der Fachwelt weithin akzeptierte Annahme, daß es sich hierbei um eine Kompositionshandschrift handelt, ist jedoch nicht gesichert und bedarf weiterer Überlegungen.

### Kompositionshandschrift oder Stichvorlage?

In der Tat sieht das Manuskript wie eine Kompositionshandschrift aus. Es genügt, einen Blick auf die fünfte Seite zu werfen (Abb. 1).

Als erstes fällt der nichtkalligraphische Charakter auf: Der Notenschrift ist ein flüchtiger Duktus eigen; die Notenhälfen sind nachlässig in verschiedenen Winkeln ausgerichtet, es gibt Flecken und verlaufene Tintenklekse. Auch musikalisch suggeriert der Inhalt dieser Seite einen Entwurf: Jede der vier Stimmen endet an einer anderen Stelle. In der Tat deutet all dies auf einen plötzlich unterbrochenen Kompositionsprozeß. Der von C. P. E. Bach hinzugefügte Vermerk „Ueber dieser Fuge [...] ist der Verfasser gestorben“ bekräftigt diesen Eindruck. Das vorliegende Manuskript kann nur als eine im Verlauf der Komposition gefertigte Niederschrift gedeutet werden.

Eine kritische Analyse des Autographs als Ganzes fördert allerdings einige Beobachtungen zutage, die die Befürworter der „Kompositionsentwurf“-Theorie verwirren dürften. So weisen etwa die Qualität des Papiers, bestimmte Aspekte der Handschrift und insbesondere die Korrekturen speziell auf der



Abb. 1. P 200/3: Fünfte Seite der Fuge BWV 1080/19 (T. 227–239)



Abb. 2. P 200/3: Erste Seite der Fuge BWV 1080/19 (T. 1–68)

ersten Seite des Autographs (Abb. 2) Eigenschaften auf, die sich kaum mit unserer Vorstellung einer Kompositionshandschrift vereinbaren lassen. All diese Elemente bedürfen genauerer Untersuchung.

### Das Papier

Das für die *Fuga a 3 soggetti* verwendete Papier ist dünn und porös. Papier dieser Art wurde für Vorlagen für den Notenstecher verwendet – sogenannte Abklatschvorlagen. Es mußte porös sein, um den Ölfirnis besser absorbieren zu können, und dünn, damit nach dem Einölen der seitenverkehrte Text auf der verso-Seite besser zu sehen war. Bis heute ist noch nie eine Kompositionshandschrift Bachs auf Papier dieser Qualität aufgetaucht. Ebenfalls typisch für traditionelle Stichvorlagen ist der Umstand, daß der Notentext jeweils nur auf der recto-Seite eingetragen ist; alle verso-Seiten blieben leer. Die zahlreichen Belege für Bachs stetes Bemühen um einen sparsamen Umgang mit seinen kostbaren Papiervorräten lassen eine solch untypische Verschwendung für einen Entwurf kaum plausibel erscheinen.<sup>3</sup> Er hätte ohne weiteres beide Seiten des jeweiligen Blattes beschreiben können. Dies wird auch durch die Errata-

<sup>3</sup> Auf diesen Umstand haben zahlreiche Autoren hingewiesen. Siehe etwa Wolff, *Bach's Last Fugue* (wie Fußnote 1), S. 260 f.; Butler (wie Fußnote 2), S. 122; NBA VIII/2 Krit. Bericht (K. Hofmann, 1996), S. 82.

liste bestätigt, die C. P. E. Bach nach dem Tod seines Vaters zusammenstellte und auf der verso-Seite des fünften Blattes eintrug. Außerdem vermerkte Johann Christoph Friedrich Bach, sein Vater habe in der letzten Fassung der Kunst der Fuge „einen andern Grund Plan“ verwirklicht. Das Papier liefert also überzeugende Argumente dafür, das vorliegende Manuskript als eine Stichvorlage und nicht als eine Kompositionshandschrift einzuordnen.

### Die Schrift

Die erste Seite weist sehr saubere Schriftzüge auf. Der Duktus ist langsam, als wäre große Sorgfalt auf ein kalligraphisches Erscheinungsbild verwendet worden; die Noten sind verhältnismäßig groß, wobei vor allem die Notenköpfe deutlich größer sind als gewöhnlich. Vergleichbare Beispiele in Bachs Autographen finden sich ausschließlich in Reinschriften (die gelegentlich als Geschenke dienten), doch niemals in Kompositionshandschriften. Die Noten sind im Takt rhythmisch genau ausgerichtet. Dies wäre in einem Entwurf praktisch unmöglich, vor allem wenn es sich um polyphone Musik handelt und ganz besonders in einem Werk voller Imitationen und komplexer kontrapunktischer Kombinationen.

Die Rastrierung der ersten vier Seiten wurde mit einem Lineal gezogen. Dies tat Bach grundsätzlich nur bei Stichvorlagen und bei Abschriften, die er aus der Hand zu geben beabsichtigte, niemals jedoch bei Kompositionshandschriften. Das fünfte Blatt hingegen bietet ein anderes Erscheinungsbild. Es ist freihändig ohne Verwendung eines Lineals rastriert. Einige Autoren sind der Ansicht, daß für die ersten vier Blätter Reste von Papier verwendet wurden, die übriggeblieben waren, nachdem Bach die vier Kanons vollendet hatte, da er in beiden Fällen das gleiche Papier verwendete und alle Blätter auch ähnlich rastriert waren – fünf zweizeilige Akkoladen pro Seite.<sup>4</sup> Ein Blick auf die Originalausgabe von 1751 zeigt jedoch, daß Bach die Stichvorlagen der Kanons selbst vorbereitete, und dies bedeutet, daß er genau wußte, wieviel Platz er für ihre Niederschrift benötigen würde, wieviel Papier er also bereithalten mußte. Wenn wir bedenken, daß Bach seinen Papierbedarf grundsätzlich minimierte, erscheint die Hypothese zweifelhaft, daß er vier zusätzliche Blätter vorbereitet hätte, ohne sicher zu sein, daß er sie auch füllen würde.

Somit widersprechen nicht nur die Besonderheiten des Papiers, sondern auch die Charakteristika der Notenschrift auf den ersten vier Seiten dem Erscheinungsbild von Bachs Kompositionshandschriften. Andererseits unterstützen sie die Bewertung der ersten vier Seiten als Stichvorlage.

---

<sup>4</sup> Siehe zum Beispiel Wolff, *Bach's Last Fugue* (wie Fußnote 1), S. 260 f.

## Korrekturen

Wenden wir uns nun den Korrekturen zu, die der Komponist in das hier zur Diskussion stehende Manuskript eintrug. Oftmals erlaubt uns die Art der Eingriffe, die Umstände zu definieren, unter denen sie vorgenommen wurden – während des Komponierens, während des Kopierens, nach der Vollendung der Komposition oder nach Abschluß der Kopierarbeiten. Ich will an dieser Stelle nicht auf die spezifischen Eigenheiten von Bachs Korrekturen eingehen (die von Robert Marshall in seiner zweibändigen Studie bereits akribisch erforscht und klassifiziert worden sind<sup>5</sup>), sondern lediglich für unsere Diskussion relevante Beispiele anführen.<sup>6</sup>

Die erste Korrektur findet sich auf der ersten Seite der Handschrift (Abb. 3). Es ist kaum noch festzustellen, wie T. 19 ante correcturam genau lautete. Deutlich zu sehen ist allerdings, daß die vorhergehenden Zeichen mit einem Messer ausgekratzt,<sup>7</sup> die Notenlinien akkurat nachgezogen und sodann die neuen Noten eingetragen wurden. Die neue Lesart wurde äußerst sorgfältig eingefügt und der kalligraphische Duktus vor und nach dieser Passage beibehalten. Warum sollte Bach in einer Kompositionshandschrift an einer kalligraphischen Ausführung interessiert gewesen sein? Das tat er in Konzepten nie und selbst in seinen Reinschriften nur höchst selten (etwa in *P 200*).<sup>8</sup> Wenn er einen Fehler entdeckte oder seine Meinung änderte, nachdem er etwas niedergeschrieben hatte, fügte er gewöhnlich seine Korrektur über dem Notentext ein oder strich, wenn dies nicht möglich war, die zu korrigierende Passage einfach aus und fuhr mit dem Komponieren oder Kopieren auf derselben Zeile fort. Beispiele für dieses Verfahren finden sich in der Arie „Schließe, mein Herze“ aus dem Weihnachts-Oratorium BWV 248 (Abb. 4) und im Confiteor der h-Moll-Messe BWV 232 (Abb. 5).

Eine andere Art von Korrektur begegnet uns auf der zweiten Seite der Fuge. Ihr Erscheinungsbild (unordentlich, zahlreiche Korrekturen) scheint zunächst die Deutung zu stützen, daß es sich um eine Kompositionshandschrift handelt (Abb. 6).

<sup>5</sup> R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, 2 Bde., Princeton 1972; siehe auch T. Shabalina, *Rukopisi I. S. Bakha: klyuchi k tainam tvorchestva* [J. S. Bachs Handschriften. Ein Schlüssel zu den Geheimnissen seiner Arbeit], St. Petersburg 1999, S. 118–128.

<sup>6</sup> Hier können nur einige ausgewählte Korrekturen angeführt werden, auch wenn andere nicht weniger aussagekräftig sind.

<sup>7</sup> Zu Bachs Verwendung eines Messers für Korrekturen in seinen Handschriften siehe Y. Kobayashi, *Bachs Notenpapier und Notenschrift*, in: *Der junge Bach. „weil er nicht aufzuhalten“*. Erste Thüringer Landesausstellung. Begleitbuch, hrsg. von R. Emans, Erfurt 2000, S. 427.

<sup>8</sup> Wolff, *Bach's Last Fugue* (wie Fußnote 1), S. 268.

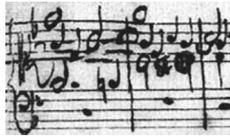


Abb. 3. Korrektur auf der ersten Seite der Handschrift (T. 19–20).



Abb. 4. Korrektur im Autograph des Weihnachts-Oratoriums  
(Arie „Schließe, mein Herze“, T. 68–72)



Abb. 5. Korrekturen im Confiteor der h-Moll-Messe (T. 167–175)



Abb. 6. Korrekturen auf der zweiten Seite von *P 200/3*

An dieser Stelle wurden zwei Takte ausgestrichen und drei eingefügt. Man beachte, daß die neue Variante in deutscher Orgeltabulatur am unteren Rand der Seite eingetragen wurde und nicht unmittelbar auf die ausgestrichene Passage folgt, wie etwa im Weihnachts-Oratorium oder in der h-Moll-Messe.

Unser Versuch, die einzelnen Schritte dieser Korrektur nachzuvollziehen, beginnt mit den Noten, die ursprünglich in T. 109–114 standen. Der Notentext erscheint unverdächtig mit Ausnahme von zwei fraglichen Stellen, die nicht recht zu Bachs Stil zu passen scheinen. Die erste betrifft das Fehlen einer Subdominante in der Kadenz in T. 111–113, die zweite die Linienführung des Basses in T. 110–111, die untypisch ist für Bachs Art, in Kadenzen die Dominante vorzubereiten. Eine solche Stimmführung findet sich weder in anderen Stimmen noch irgendwo sonst in dieser Fuge oder dem gesamten Zyklus. Das Zusammenfallen dieser beiden uncharakteristischen Merkmale könnte implizieren, daß hier bei der Niederschrift ein Takt ausgelassen wurde, der die Stufe der Subdominante eingeführt hätte. Diese Erklärung wird auch von Bachs Korrektur bestätigt (Beispiel 1a–b):

Beispiel 1a: T. 109–114 ante correcturam



Beispiel 1 b: T. 109–115 post correcturam (mit dem zusätzlichen Takt)



Offenbar hat Bach den Fehler nicht sogleich bemerkt. Hätte er dies rechtzeitig getan (das heißt, unmittelbar nachdem er den anschließenden Takt eingetragen hatte, also T. 111 oder auch T. 111–112) und würde es sich hier tatsächlich um eine Kompositionshandschrift handeln, dann wäre er wahrscheinlich genauso verfahren wie in vergleichbaren Fällen und hätte seine Korrektur entweder über den bereits eingetragenen Takten eingefügt oder die fehlerhafte Passage ausgestrichen und anschließend weitergeschrieben (vgl. die obigen Beispiele aus dem Weihnachts-Oratorium und der h-Moll-Messe). Die Analyse zeigt also, daß Bach die Korrekturen beim Anfertigen einer Abschrift und nicht während des Komponierens vornahm.

Ein ganzer Komplex von Faktoren – die Qualität des Papiers, der Duktus der musikalischen Schriftzeichen und die Art der Korrekturen –, weist also darauf hin, daß das Beschriften dieser Seiten nicht während des Kompositionsprozesses stattfand, sondern beim Erstellen einer Abschrift. Außerdem lassen zahlreiche weitere Merkmale vermuten, daß es sich nicht um eine einfache Kopie handelte, sondern vielmehr um eine Stichvorlage. Diese erste Schlußfolgerung beruht auf der Analyse der ersten vier Blätter des Autographs. Das fünfte Blatt hingegen präsentiert ein gänzlich anderes Bild (Abb. 1)

### Das fünfte Blatt

Das fünfte und letzte Blatt unterscheidet sich in seinem Aussehen wesentlich von den vorhergehenden: Format und Papiersorte weichen von den ersten vier Blättern ab; das Blatt weist zahlreiche Flecken auf und ist daher recht unansehnlich; der Schreibduktus wirkt flüchtiger, die Noten sind kleiner als auf den vorhergehenden Seiten und die Handschrift zeigt keinerlei kalligraphische Ambitionen. Schließlich wurde die Rastrierung freihändig und recht nachlässig gezogen. Die untersten Systeme sind unbrauchbar. Andererseits ist der Notentext absolut deutlich und auch sämtliche Proportionen der rhythmischen Notation wurden sorgfältig beachtet, was zusätzlich zur Klarheit des Notenbilds beiträgt.

Es kann daher mit gutem Grund angenommen werden, daß sämtliche graphologischen Merkmale der fünften Seite Bachs Bemühen um ein einziges Ziel

reflektieren – die gute Lesbarkeit des Notentextes.<sup>9</sup> Alles übrige scheint nicht von Bedeutung gewesen zu sein. Handschriften dieses Typs wurden gewöhnlich an einen Kopisten gegeben und mußten daher vor allem deutlich sein, um die Chancen zu minimieren, daß sich beim Abschreiben Fehler einschlichen.

Was könnte der Grund sein für diesen Unterschied zwischen den ersten vier Seiten und der fünften, die wirkt, als gehöre sie zu einer anderen Handschrift? Welcher Intentionswandel könnte sich dahinter verbergen? Meiner Ansicht nach reflektiert das hier diskutierte Autograph einen außerordentlichen Kopiervorgang, in dessen Verlauf sich die Beziehung des Komponisten zu seiner Handschrift veränderte. Die erste Seite ist eine Stichvorlage, die fünfte (und letzte) eine schlichte Abschrift. Dies ist die zweite Schlußfolgerung.

Dieser Sachverhalt ist recht ungewöhnlich und wirft daher die Frage auf, wie es dazu kam. Andere Aspekte sind gleichermaßen rätselhaft. Wofür benötigte Bach eine Stichvorlage? Wofür eine einfache Abschrift? Und warum gab er im Verlauf der Anfertigung dieser Handschrift seine ursprüngliche Intention auf? Die Zweckbestimmung der Stichvorlage ist eindeutig: Bach hatte vor, diese Fuge in Druck zu geben. Dabei ist allerdings bemerkenswert, daß die Fuge in zweisystemiger Klaviernotation geschrieben ist, während alle übrigen Contrapuncti der Kunst der Fuge als Partituren notiert sind. Dies ist von entscheidender Bedeutung, da diese Fassung nicht für die Veröffentlichung der Kunst der Fuge verwendet werden konnte. Somit ist völlig unklar, was der Zweck dieser zweisystemigen Variante der Fuge gewesen sein mag. Diese Diskrepanz weckte die Aufmerksamkeit von Gregory Butler, der zu der Schlußfolgerung gelangte, daß Bach wohl nicht beabsichtigte, diesen Contrapunctus in die Kunst der Fuge aufzunehmen, sondern ihn als Jahregabe für die Mizlersche Societät bestimmt hatte.<sup>10</sup> Wenden wir uns aber zunächst den konkreten Fakten zu.

### Die *Fuga a 3 Soggetti* im biographischen Kontext

Mit seinem Geburtstag am 21. März 1750 beschloß Bach sein 65. Lebensjahr. Für Mitglieder der Societät der musicalischen Wissenschaften,<sup>11</sup> der Bach seit 1747 angehörte, war dieses Alter von besonderer Bedeutung. Nach den Statuten der Gesellschaft hatte jedes Mitglied jährlich eine originale Komposition beizusteuern. Allerdings war dies noch nicht genug – das Werk mußte auch

<sup>9</sup> Wolf, *Bach's Last Fugue* (wie Fußnote 1), S. 260.

<sup>10</sup> Butler (wie Fußnote 2), S. 117f.

<sup>11</sup> Die Societät der musicalischen Wissenschaften wurde 1738 von Bachs Freund und vormaligem Studenten, dem Philosophen und Musikschriftsteller Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778) gegründet.

veröffentlicht werden. Vollendete ein Mitglied aber sein 65. Lebensjahr, so galt es als *pro emerito* und war fortan von dieser alljährlichen Verpflichtung wie auch vom Mitgliedsbeitrag befreit.<sup>12</sup>

Bachs Beitrag für das Jahr 1747 ist allgemein bekannt dank des von Elias Gottlob Haußmann angefertigten Porträts (1746), auf dem der Komponist das Blatt mit dem sechsstimmigen Tripelkanon in der Hand hält. In dieser Form kann das Werk aber nur bedingt als „legitime“ Veröffentlichung gelten. Tatsächlich erschien es auch in Mizlers *Musikalischer Bibliothek*. 1748 bestand Bachs Beitrag höchstwahrscheinlich aus den Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 769. Das Stück wurde von Balthasar Schmid gestochen und in Nürnberg gedruckt.<sup>13</sup>

Im Jahr 1749 nun sollte Bach zum letzten Mal seinen Beitrag für die Gesellschaft einreichen. Ab 1750 würde er zu den *emeriti* gehören und von dieser Verpflichtung befreit sein. Wenn man allerdings die 1749 von Bach komponierten Werke durchsieht (soweit die Überlieferungslage der Handschriften dies erlaubt), findet sich kein Stück, das für diesen Zweck besonders geeignet erscheint. Am ehesten noch erfüllt die Kunst der Fuge die entsprechenden Kriterien. Tatsächlich ist die Hypothese, der Komponist habe den Zyklus hierfür verwendet, unter Bach-Forschern recht populär. Vehement wird sie von Hans Gunter Hoke verfochten.<sup>14</sup> Hokes Argumentation stützt sich vor allem auf die Tatsache, daß die Kunst der Fuge perfekt zu der Forderung eines jährlichen kompositorischen Beitrags paßt und daß Bach im Jahr 1750 sein 65. Lebensjahr vollendete. Ich schließe mich Hokes Meinung an und möchte hier zusätzlich auf einige Details hinweisen, die im vorliegenden Kontext von Belang sind, bei Hoke aber keine Erwähnung finden.

Eine der Besonderheiten der Musicalischen Societät war, daß die Mitglieder schriftlich miteinander verkehrten; selbst der erweiterte Name der Gesellschaft enthielt den Begriff „correspondirende Societät“.<sup>15</sup> Es gab ein spezielles „Paket“, das auf dem Postweg unter den Mitgliedern der Gesellschaft zirkulierte und verschiedene Materialien enthielt – Informationen zu aktuellen Ereignissen, Besprechungen von Werken, die Mitglieder komponiert hatten, die Werke selbst (einschließlich der Kompositionen, die als ihre Jahresbeiträge galten, sofern diese nicht in der *Musikalischen Bibliothek* veröffentlicht wur-

<sup>12</sup> Siehe L. Mizler, *Neue eröffnete musikalische Bibliothek* [...], Bd. III, 2. Teil, Leipzig 1746, S. 355 f.: „Wenn ein Mitglied 65 Jahr alt ist, so ist er für verdient (*pro emerito*) zu halten, und von Arbeiten frey, und nur zu einem freywilligen Beytrage zur Casse verbunden [...]“

<sup>13</sup> Schmid zählte wahrscheinlich zu Bachs Schülerkreis. Er war auch an den Stichtarbeiten zum Dritten Teil der Clavier-Übung beteiligt.

<sup>14</sup> H. G. Hoke, *Zu Johann Sebastian Bachs „Die Kunst der Fuge“*, Leipzig 1979, S. 14 f.

<sup>15</sup> Mizler (wie Fußnote 12), S. 348.

den). In einem am 1. September 1747 verfaßten Brief Mizlers, den dieser aus dem polnischen Końskie an das Gesellschaftsmitglied Meinrad Spieß im Kloster Irsee schickte, lesen wir:

Auf meiner Rückreise über Leipzig habe Herrn Capellm. Bach gesprochen, welcher mir seine Berlinische Reise u. Geschichte von der Fuge, die er vor dem König gespielt, erzählt, welche nächstens in Kupfer wird gestochen werden, u. in dem Packet der Soc. ein Exemplar zum Vorschein kommen.<sup>16</sup>

Dieser Brief vermittelt uns einen Eindruck von dem Umfang des Materials, das der Umschlag gewöhnlich enthielt. Bei dem von Bach erwähnten Werk handelte es sich offensichtlich um das sechsstimmige Ricercar aus dem Musikalischen Opfer. Dessen Umfang beträgt sieben Druckseiten auf vier Blättern. Wie bereits erwähnt, bestand Bachs Beitrag für die Societät im Jahr 1748 aus den Kanonischen Veränderungen BWV 769. Hier betrug der Umfang sechs Druckseiten auf vier Blättern. Es erscheint daher plausibel zu folgern, daß dieser Umfang optimal war.

Wie wir sehen, hatten die Veröffentlichungen, die als Jahresbeiträge dienen sollten, ein Standardformat, und Bach unternahm alle möglichen Anstrengungen, diesem zu entsprechen. Erstens weisen die Variationen 1, 2 und 3 der Kanonischen Veränderungen ein ungewöhnliches Merkmal auf: Eine der Kanonstimmen (*risposta*) ist verschlüsselt, obwohl sie im Autograph des Werks noch voll ausgeschrieben ist. Hätte Bach hierauf verzichtet, so hätte er acht zusätzliche Systeme benötigt, wodurch er das Format von vier Blättern überschritten hätte (oder er hätte den Text auf der Rückseite der Ausgabe abdrucken müssen, was recht *stillos* gewesen wäre). Zweitens ist zu sehen, daß Bach sich in dieser Veröffentlichung darum bemühte, das Umblättern mitten in einer Variation zu vermeiden. Hätte er den Kanon in den ersten beiden Variationen nicht verschlüsselt, dann hätte man bei der letzten Variation (Nr. 5) in der Mitte des dritten Kanons (Kanon in der Sekunde) umwenden müssen. Das Verschlüsseln der Kanons erlaubte Bach also, dem Spieler einen leicht lesbaren Notentext zu präsentieren, eine ganze Seite einzusparen und damit dem erwünschten Format von vier Blättern zu entsprechen.

Wer einmal die Originalausgabe der Kunst der Fuge in den Händen gehalten hat, kennt ihren Umfang (70 Seiten) und ihr Gewicht. Offensichtlich war die Kunst der Fuge zu umfangreich, um sie mit dem Paket der Societät zu verschicken. Wenn allerdings lediglich die *Fuga a 3 Soggetti* eingereicht wurde – und diese nicht als Partitur, sondern in Klaviernotation – und wenn zudem nur die *rectus*-Gestalt der Themen verwendet wurde, dann wären Umfang und Gewicht für das „Paket“ ideal gewesen. In der Tat ergeben entsprechende Berechnungen, daß der Umfang des ersten Teils (*rectus*) des letzten Contrapunc-

<sup>16</sup> Dok II, Nr. 557.

tus aus der Kunst der Fuge als Partitur neun Seiten betragen würde – in Klaviernotation entsprechend weniger.<sup>17</sup> Zum Vergleich: Das sechsstimmige Ricercar aus dem Musikalischen Opfer ist als Partitur im Originaldruck sieben und in Klaviernotation im Autograph (*P* 226) nur vier Seiten lang. Es sei daran erinnert, daß nach T. 239 des letzten Contrapunctus der Kunst der Fuge noch etwa 90 Takte Musik folgen sollten. Nach der Gedrängtheit der Notenschrift im Autograph von *P* 200/3 zu urteilen, würde dies weniger als zwei Seiten ausmachen, die zu den bereits vorhandenen vier hinzukämen. Mit anderen Worten, die vollständige Fuge hätte im Klavier-Layout etwa sechs Seiten umfaßt. Einschließlich der Titelseite und der leeren verso-Seite des letzten Blattes ergäbe dies vier Blätter, mithin genau das Format des bis dahin mit der Post der Societät verschickten Materials. Unsere dritte Schlußfolgerung ist mithin, Butler stützend, die Hypothese, daß Bach die Stichvorlage vorbereitet hat, um sie in Klaviernotation als seinen schöpferischen Beitrag für die Musicalische Societät für das Jahr 1749 zu veröffentlichen.

Warum aber könnte Bach während der Ausführung dieses Plans den Gedanken an eine Stichvorlage fallengelassen und stattdessen eine einfache Abschrift angefertigt haben? Der Anfang der Fuge (S. 1–4) weist Merkmale auf, die Bachs Bemühen um eine kalligraphische Ausführung zeigen – eine notwendige Voraussetzung für eine Stichvorlage. Der im Verlauf der Kopierarbeit versehentlich ausgelassene Takt und die anschließende Korrektur verdarben jedoch die zweite Seite und zwangen ihn, den zunächst gefaßten Plan aufzugeben. Da es sich aber um eine Niederschrift in Klaviernotation handelte, konnte die Fuge nicht einfach in das gleichzeitig von ihm vorbereitete Druckmanuskript der Kunst der Fuge integriert werden, denn dafür hätte Bach als Stichvorlage eine Partitur benötigt. Zu diesem Zeitpunkt aber war er körperlich bereits zu geschwächt, um eine solche Arbeit selbst auszuführen; außerdem erkannte er wohl, daß seine kalligraphischen Fähigkeiten der benötigten Qualität nicht mehr entsprachen.

Der nächste Schritt wäre, die Dienste eines Notenstechers in Anspruch zu nehmen, dem man eine einfache, leicht lesbare Abschrift aushändigen würde. Und dies ist höchstwahrscheinlich auch geschehen. Da er die Stichvorlage

<sup>17</sup> Die Berechnung basiert auf dem Umstand, daß es im Autograph *P* 200/1 zwei unterschiedliche Paginierungen gibt. Ihre Analyse zeigt, daß im letzten Stadium der Arbeit an der Kunst der Fuge noch Kanons ausgetauscht wurden. Dies erlaubt uns zu berechnen, wie viele Seiten Bach für die letzte Fuge (*rectus* + *inversus*) reservierte. Da diese Fuge ebenso wie die beiden vorangehenden eine Spiegelfuge ist und die Struktur *rectus* + *inversus* aufweist, scheint er für dieses Stück insgesamt 18 Seiten reserviert zu haben, also neun Seiten für jeden Teil. Siehe auch A. Milka, *Iskusstvo fugi I. S. Bakha: k rekonstruktsii i interpretatsii* [Die Kunst der Fuge. Zu ihrer Rekonstruktion und Interpretation], St. Petersburg 2009, S. 186–191, und ders., *Zur Datierung der H-Moll-Messe und der Kunst der Fuge*, BJ 2010, S. 53–68.

nicht mehr selbst anfertigen konnte, beschloß Bach, einfach die vorhandenen fünf Seiten als Vorlage für einen Kopisten zu benutzen. Bach muß diese Seiten von einem Entwurf abgeschrieben haben. Wie bereits bemerkt wurde, sollte man vor der Komposition einer Quadrupelfuge eine gründlich erprobte Kombination aller vier Themen ausgearbeitet haben. Erst nach dieser Vorarbeit können andere, jeweils auf den einzelnen Themen basierende Abschnitte komponiert werden.<sup>18</sup> Gewöhnlich finden sich die meisten für eine Kompositionshandschrift so typischen Korrekturen in eben solchen Abschnitten, besonders in den für Fugen charakteristischen kontrapunktischen Konstruktionen. Eine Analyse des überlieferten Teils des Autographs *P 200/3* weist tatsächlich solche Änderungen in großer Dichte auf. Der Entwurf dieser Fuge war sicherlich mit Korrekturen übersät und daher kaum lesbar. Während der Komponist ihn natürlich noch entziffern konnte, hätte ein Kopist dies wohl absolut unmöglich gefunden. Der Schlußabschnitt der Fuge mußte auf der bereits vorbereiteten gemeinsamen Präsentation aller Themen aufbauen. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß dieser Abschnitt des Entwurfs deutlich genug war, um als Grundlage für eine Stichvorlage zu dienen.<sup>19</sup> Es war mithin nicht notwendig, ihn erneut zu kopieren, vor allem wenn man seinen Umfang von 90 Takten bedenkt sowie den Umstand, daß Bachs Sehvermögen zu diesem Zeitpunkt ernsthaft beeinträchtigt war.

Die vierte Schlußfolgerung lautet daher: Es ist anzunehmen, daß Bach die ersten vier Seiten der eigenhändigen Reinschrift als ersten Teil einer Stichvorlage verwenden wollte, während ihr letzter Abschnitt im originalen Entwurfsstadium verblieb (und mithin die Kompositionshandschrift darstellt). Die zwölf verbleibenden Takte des schwer lesbaren Entwurfs wurden somit auf der fünften Seite eingetragen.

Unsere letzte und wichtigste Schlußfolgerung lautet, daß es – basierend auf der Interpretation der sich aus der Analyse des Autographs *P 200/3* ergebenden Indizien – gewichtige Gründe dafür gibt, die Kunst der Fuge als vollendetes Werk zu betrachten. Folglich wäre sie wohl von Bach selbst und nicht erst von seinen Söhnen veröffentlicht worden, wenn nicht der unglückselige Besuch des berühmten Okulisten John Taylor in Leipzig dazwischengekommen wäre.

<sup>18</sup> Gewöhnlich handelt es sich dabei um die Exposition des ersten Themas, gefolgt von den Expositionen des zweiten und dritten Themas. Diese Abschnitte sind obligatorisch. Nach jeder Exposition können allerdings freie Abschnitte folgen, und genau das ist in dieser Fuge der Fall. Hier fehlt die Exposition des vierten Themas, da es in diesem Fall offenbar als eine Art *cantus firmus* verwendet werden sollte.

<sup>19</sup> Wenn Wolff (*Bach's Last Fugue*, wie Fußnote 1, S. 261) Fragment x als einen fertigen „kombinatorischen Abschnitt“ der Fuge betrachtet, muß der hierauf basierende Abschnitt zumindest deutlich geschrieben gewesen sein.

## Der Verbleib der Abschriften

Was geschah mit den Abschriften, die in dieser Studie eine Rolle gespielt haben – die für Klavier und die zweite, als Partitur angelegte?

1. Die Abschrift in Klaviernotation: Dies war die Kopie, die als Druckvorlage für die Jahresgabe an die Societät bestimmt war. Von dieser Handschrift gibt es keinerlei Spuren; sie kann lediglich aus dem Autograph *P 200/3* als von Bach intendiert erschlossen werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde diese Kopie nie wirklich angefertigt. Das bedeutet, daß Bach seine Verpflichtung gegenüber der Musicalischen Societät für das Jahr 1749 nicht erfüllte. Hätte er sich seinen Kollegen gegenüber in eine solch peinliche Situation gebracht und gegen die Statuten der Societät verstoßen? Das würde nicht zu seinem Charakter passen. Allerdings spezifiziert die achte Klausel ihrer Verfassung bestimmte Ausnahmeregelungen, unter die auch gesundheitliche Probleme fielen. Nach dieser Klausel konnte nur eine längere Erkrankung eines Mitglieds der Societät rechtfertigen, das dieses die Ablieferung seines Jahresbeitrags versäumte.<sup>20</sup> Und genau dies traf auf Bach zu.
2. Die Partitursabschrift: Gäbe es nicht den bei der Kopienahme entstandenen Fehler, dann wüßten wir kaum etwas über die Existenz dieser Stichvorlage.<sup>21</sup> Die zusätzliche Paginierung, die Bach im zweiten Teil der Kunst der Fuge verwendete, erlaubt uns, die Zahl der von ihm für die Quadrupelfuge reservierten Seiten zu berechnen. Der Kopist „tat Bach einen Gefallen“, indem er eine Seite einsparte und den musikalischen Text der Fuge enger eintrug, als der Komponist vorgesehen hatte. Anschließend mußte Bach weitere Stücke in den Zyklus einfügen. Die Spuren dieses Vorgehens finden sich in einem weiteren Autograph, das sich als Gegenstand einer separaten Untersuchung anbieten würde.<sup>22</sup> Im vorliegenden Kontext ist der wichtigste Punkt jedoch, daß die Stichvorlage der Partitur der Kunst der Fuge von dem Kopisten auf der Basis der folgenden ihm von Bach zur Verfügung gestellten Materialien erstellt wurde: a) fünf Seiten: 4 + 1 (*P 200/3*)

---

<sup>20</sup> Mizler (wie Fußnote 12), S. 350: „Wer es unterlässet, liefert zur Casse 1 Rth. und entschuldiget nichts, als langwierige Krankheit.“

<sup>21</sup> Wie Peter Wollny festgestellt hat, war Bachs Hauptkopist zu dieser Zeit sein Schüler Johann Nathanael Bammmler. Siehe Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, speziell S. 44. Zu weiteren Ermittlungen bezüglich der Fehler dieses Kopisten siehe A. Milka, *Zur Datierung der H-Moll-Messe* (wie Fußnote 17), S. 65–67.

<sup>22</sup> Weitere Einzelheiten bei Milka, *Iskusstvo fugi I.S. Bakha* (wie Fußnote 17), S. 174–190.

und b) das Ende des (verschollenen) Entwurfs, dessen Notentext deutlich lesbar war, da er auf dem (ebenfalls verschollenen) Fragment x basierte.<sup>23</sup>

Die vorstehende Analyse zeigt, daß nicht nur die musikalischen Details der Handschrift *P 200/3*, sondern auch ihr Erscheinungsbild ebenso wie die Gestalt der Korrekturen (einschließlich „externer“ Elemente wie Tintenkleckse, Rasuren und die generelle Flüchtigkeit) uns eine Menge erzählen können über die Intentionen und Strategien des Komponisten und deren Realisierung im Verlauf seiner Arbeiten von der Komposition bis zur Veröffentlichung.

Übersetzung: Stephanie Wollny

---

<sup>23</sup> Spuren der einstigen Existenz dieser Materialien finden sich im Autograph und in der Erstausgabe.