

Hatte Nottebohm recht? Überlegungen zur Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge

Von Otfried Büsing (Freiburg/Br.)

In unserer Zeit – mehr als 260 Jahre, nachdem Johann Sebastian Bach bei seinem Tod im Juli 1750 sein epochales Werk, die Kunst der Fuge (BWV 1080), unvollendet hinterlassen mußte – scheint sich allgemein die Überzeugung durchgesetzt zu haben, daß deren später häufig als „Contrapunctus 14“¹ bezeichnete Fuga a 3 Soggetti, die im Autograph (*P 200*, Beilage 3) kurz nach dem erstmaligen Auftreten einer dreifachen Themenkombination abbricht, von Bach tatsächlich als Quadrupelfuge geplant gewesen sei. So schreibt Werner Breig: „Die umfangreichste Einzelfuge – vermutlich als Quadrupelfuge geplant – lag bei seinem Tode nur als Fragment vor“;² und Christoph Wolff stellt fest: „Auch fügte Bach eine (im Druck irrtümlicherweise als ‚Fuga a 3 soggetti‘ bezeichnete) Quadrupelfuge an, deren drittes Thema die vier Buchstaben seines eigenen Namens exponiert: B-A-C-H.“³

Diese Einschätzung basiert auf der frappierenden Entdeckung von Martin Gustav Nottebohm aus dem Jahr 1881, daß das Grundthema der Kunst der Fuge (wie es in Contrapunctus 1 erscheint) als viertes Thema dem von Bach notierten dreithemigen Komplex ab Takt 233 der Fuga a 3 Soggetti satztechnisch hinreichend korrekt hinzugefügt werden kann.⁴ Dies sei im folgenden Notenbeispiel demonstriert, dem Bachs eigene Anordnung der drei bereits exponierten Themen in den letzten erhaltenen Takten der Fuge zugrundeliegt. Die in Bachs Autograph notierte höchste, thematisch nicht gebundene Stimme ist fortgelassen und durch das Grundthema ersetzt, wie Nottebohm es vorgeschlagen hat. Dieser wählt in seiner Darstellung allerdings die Anordnung (von oben nach unten) 2. Thema, Grundthema, 3. Thema (B-A-C-H),

¹ So in der Urtextausgabe des Henle-Verlags (hrsg. von Davitt Moroney, München 1989).

² MGG², Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp.1422.

³ C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, aktualisierte Neuauflage 2005, S. 475.

⁴ M. G. Nottebohm, *J. S. Bach's letzte Fuge*, in: Die Musikwelt 1 (1881), S. 232 ff. und S. 244 ff. Im Nekrolog von 1754, an dem Carl Philipp Emanuel Bach mitwirkte, findet sich eine Bemerkung zu einer von J. S. Bach angeblich geplanten letzten Fuge, „welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte“ (Dok III, S. 86). Überlegungen hinsichtlich eines Zusammenhanges dieser Äußerung mit dem von Nottebohm behaupteten Themenkomplex kann hier nicht weiter nachgegangen werden.

1. Thema,⁵ eventuell um die störenden Quintparallelen, die sich bei einer Anordnung wie im folgenden Beispiel in Takt 3 zwischen der ersten und zweiten Stimme ergeben, etwas zu kaschieren. Sie sind in der hier gezeigten Stimmendisposition aber leicht durch Synkopierung im Hauptthema auf den Zählzeiten drei und vier zu umgehen, wie Nottebohm auch selbst beschreibt.

Beispiel 1

The musical score for Example 1 consists of two systems of staves. The top system has three staves: the upper staff is labeled 'v. Nottebohm hinzugefügt' and contains a melodic line with a fermata and an 'x' above it; the middle staff is labeled '2. Thema' and contains a rhythmic pattern with a '5 < - 5' marking; the bottom staff is labeled 'J.S.B.' and contains two parts: '3. Thema' in the upper voice and '1. Thema' in the lower voice. The second system continues the themes in a similar arrangement.

Der Antrieb für Nottebohm, nach einer Möglichkeit zu suchen, auch das Grundthema der Kunst der Fuge der von Bach angelegten dreifachen Themenkombination in der Fuga a 3 Soggetti hinzuzufügen, beruht auf seiner Behauptung, „daß von jenem Hauptthema keine Spur in dem Fragment zu finden“⁶ sei. Er sucht sodann mittels der Hinzufügung des Grundthemas zu beweisen, daß dieses Stück zwingend ein Bestandteil der Kunst der Fuge sei. Zu dieser Einschätzung der Themen der Fuga a 3 Soggetti hat ihn, wie er selbst sagt, Philipp Spitta angeregt, der in seiner Bach-Biographie ohne weitere Begründung, aber offensichtlich aufgrund vermeintlich fehlender thematischer Bezüge behauptet hatte, daß die Fuga a 3 Soggetti mit der Kunst der Fuge „gar nichts zu thun“⁷ habe und somit nicht Bestandteil derselben sei.

⁵ Nottebohm (wie Fußnote 4), S. 234 (Notenbeispiel).

⁶ Ebenda, S. 232.

⁷ Spitta II, S. 677.

Sowohl Spitta als auch Nottebohm beurteilen also das Themenmaterial aus der Fuga a 3 Soggetti im Sinne vermeintlich fehlender deutlicher Bezüge zum Grundthema der Kunst der Fuge gleich, ziehen aus ihrer Beobachtung allerdings gegensätzliche Schlüsse: Während Spitta damit die Nicht-Zugehörigkeit der Fuga a 3 Soggetti zur Kunst der Fuge begründet, schließt Nottebohm aus der Kombinierbarkeit des originalen Bachschen thematischen Tripelkomplexes mit dem Grundthema, von dem in jenem Fragment (und damit auch im Tripelkomplex) eben keine Spur zu finden sei, daß die Fuga a 3 Soggetti zwingend zur Kunst der Fuge gehört.

Doch die Beurteilung des Themenmaterials, wie sie Spitta und Nottebohm vornehmen, ist falsch. Mehrere Forscher haben dies inzwischen erkannt. So weist Jacques Chailley bereits im Jahre 1971 (aber doch erst 90 Jahre nach Nottebohms Veröffentlichung) die enge Verwandtschaft des ersten Themas der Fuga a 3 Soggetti mit dem Grundthema der Kunst der Fuge nach,⁸ und im Anschluß daran finden sich vergleichbare Einschätzungen von Hans Heinrich Eggebrecht⁹ und Peter Schleuning,¹⁰ der seinerseits auf die einschlägigen analytischen Befunde von Chailley und Eggebrecht aufmerksam macht. Ebenso äußert der kanadische Bach-Forscher Gregory G. Butler Zweifel an der Behauptung Nottebohms: „The principal subject of the Art of Fugue is uncomfortably close in its formulation to the first subject and its supposed combination with the three subjects of this fugue is far from convincing, contrapuntally.“¹¹ In der folgenden Notendarstellung seien die nun vielfältigen Zusammenhänge zwischen dem ersten Thema der Fuga a 3 Soggetti und dem Grundthema der Kunst der Fuge, auf die die genannten Autoren hinweisen, gezeigt, einschließlich weiterer Ergänzungen (siehe Beispiel 2).

Aus der obigen Darstellung ergibt sich unzweifelhaft, daß das 1. Thema der Fuga a 3 Soggetti eine Art „Konzentratversion“ des Grundthemas ist. Der initiale Quintsprung aufwärts ist gleich, die ersten drei Kerntöne entsprechen sich, das Prinzip des Vertikalspiegels, im Grundthema in den letzten sieben Tönen umgesetzt, findet Anwendung im vollständigen ersten Thema der Fuga a 3 Soggetti, und auch Anfangs- und Schlußton sind identisch. Wenn man nun auch noch die Umkehrung des ersten Themas der Fuga a 3 Soggetti mit heranzieht, die ja eine maßgebliche Rolle spielt, stößt man auf weitere melodische Analogien, die sich nun auf den Schluß des Grundthemas beziehen. All diese Kongruenzen offenbaren sich nicht nur dem analysierenden Blick, sondern sie vermitteln gerade im Anhören das deutliche Gefühl einer unstrittigen „Fami-

⁸ J. Chailley, *L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris 1971, S. 28 f.

⁹ H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge*, München 1984, S. 19.

¹⁰ P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Kassel 1993, S. 154 f.

¹¹ G. G. Butler, *Scribes, Engravers, and Notational Styles – The Final Disposition of Bach's Art of Fugue*, in: *About Bach*. Urbana und Chicago 2008, S. 111–123, speziell S. 117; siehe dort auch Fußnote 24.

Beispiel 2

Themengestalt in Cp. 1

1. Thema in Cp. 14, rectus

1. Thema in Cp. 14, inversus

vgl. Cp. 1, Themenschluss

Detailed description: The image shows three musical staves in G major. The top staff, 'Themengestalt in Cp. 1', contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are indicated below. A bracket above spans from G4 to C4. The middle staff, '1. Thema in Cp. 14, rectus', contains: G4, A4, B4, C5, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are indicated below. A bracket below spans from G4 to C4. The bottom staff, '1. Thema in Cp. 14, inversus', contains: G4, A4, B4, C5, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings 1, 2, 3, 2, 1 are indicated below. A bracket below spans from G4 to C4. Arrows connect the brackets of the top and middle staves, and the middle and bottom staves. A diagonal arrow points from the middle staff to the bottom staff.

lienzugehörigkeit“. Chailley spricht in diesem Zusammenhang von einer „nouvelle transformation du ‚grand sujet‘ audacieusement simplifié“,¹² einer „kühnen Vereinfachung“. Und er fährt fort, indem er sich auf seinen Komponistenkollegen Claude Pascal, der Professor am Conservatoire de Paris war, beruft:

A ceci, Claude PASCAL ajoute un argument de poids: c'eût été une faute grossière, dans une fugue à plusieurs sujets, que de donner à deux sujets de la même fugue une intonation identique, surtout aussi caractérisée que le saut de quinte suivi de la chute sur la médiate. BACH n'a jamais commis une telle maladresse.¹³

In der Tat existiert im gesamten Bachschen Œuvre keine einzige mehrthemige Fuge, in der zwei Themen derartig große Ähnlichkeiten aufweisen, und das nicht ohne Grund: Denn spielt und hört man allein den von Nottebohm behaupteten vierthemigen Komplex entsprechend Notenbeispiel 1, ist ein stark redundanter Hautgout nicht abzustreiten, der dem Bach eigenen höchsten kompositorischen Niveau fremd wäre.

¹² Chailley (wie Fußnote 8), S. 29.

¹³ Ebenda (Übersetzung: Dem fügt Claude Pascal ein gewichtiges Argument hinzu: Es wäre ein grober Fehler gewesen, in einer Fuge mit mehreren Themen innerhalb derselben Fuge zwei Themen einen identischen Themenkopf zu geben, der überdies besonders charakterisiert ist durch den Quintsprung und den Fall auf die Mediant. Bach hat niemals eine solche Ungeschicklichkeit begangen).

Eine Gegenüberstellung von Grundthema, zwei unstrittigen Varianten desselben und dem Hauptthema aus Contrapunctus 14 zeigt deutlich, daß auch das letztere mit zur Familie gehört:

Beispiel 3

Themenvarianten

Grundthema (Cp. I)



fragmentiert (Cp. 11)



ausgedehnt, stark ornamentiert und umcharakterisiert, u.a. durch verm. Septsprung
(Canon alla Duodecima)



komprimiert (Cp. 14)



Um einen Eindruck davon zu vermitteln, zu welcher erfinderischen Varietas Bach fähig war, seien die vier charakterlich sehr unterschiedlichen Materien¹⁴ zusammengestellt, die in Contrapunctus 11 eine Rolle spielen. Dieser Contrapunctus, in dem das gesamte thematische Material auch in Spiegelversionen erscheint, gilt gemeinhin „nur“ als Tripelfuge,¹⁵ die dritte Materie aber (Zählung nach der Reihenfolge des Auftretens), ein lückenloser chromatischer Gang (III), fungiert neben den unstrittigen Themen I, II und IV als weiteres integrales thematisches Element, das von seinem ersten Eintritt an (in T. 28, in Kombination mit II) im imitatorischen Geflecht vielfach erscheint und auch am Schluß der insgesamt 184 Takte umfassenden Fuge in diminuerter Inversus-Gestalt mit der Triplex-Kombination aus I, II und IV verbunden wird:

¹⁴ „Materie“ als übergeordnete Kategorie für Tonfolgen, die verarbeitet werden, ist in diesem Zusammenhang treffender als „Thema“, wie aus dem Folgenden ersichtlich wird.

¹⁵ Vgl. Schleuning (wie Fußnote 10), S. 106.

Beispiel 4

Materie I

Materie II

Materie III

Materie IV

Des weiteren erhebt sich die Frage nach der Eignung zum Gebrauch des kombinatorischen Kernkomplexes einer Quadrupelfuge im Sinne des vierfachen Kontrapunktes. Johann Mattheson schreibt dazu: „Nun sind zwar dergleichen Vorschriften keines Weges zu verwerffen; doch wird ein Lehrbegieriger gar wenig Licht daraus bekommen, wenn er nicht nach den Grundsätzen des Contrapunkts seine Themata so einzurichten trachtet, daß sie, so viel immer möglich, unten, oben, und in der Mitte dienen können [...]“¹⁶ Mattheson ist klug genug, nicht kategorisch die Gesetze des vierfachen Kontrapunkts zu verlangen, aber er gibt eine Tendenz an. Sehen wir uns den von Nottebohm durch das Grundthema ergänzten vierfachen Themenkomplex an, so fällt auf, daß ausgerechnet das Grundthema nicht im Baß erscheinen kann, weil sein letzter Ton, der Grundton, der prominent per Tenorklausel auf der ersten Zählzeit des Taktes erreicht wird, zu einer Quarte mit einer höheren Stimme führen würde, die satztechnisch nicht akzeptabel ist.

Beispiel 5

4-fache Themkombination nach Nottebohm mit Grundthema
als tiefster Stimme

2. Thema

J.S.B.

3. Thema

1. Thema

¹⁶ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint, hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954), S. 443.

Im vermuteten Kombinationsteil aller vier Themen von Contrapunctus 14 müßte demnach die Präsentation des Grundthemas im Baß prinzipiell unterbleiben. Nottebohm notiert in seiner Aufreihung verschiedener Arten der Zusammenstellung aller vier Themen immerhin auch eine solche mit dem Grundthema im Baß:¹⁷

Beispiel 6

Aber dieses Beispiel Nottebohms kann nicht zählen, da erstens nie alle Stimmen gleichzeitig erklingen (Baß und Sopran mit seinem im fünften Ton veränderten B-A-C-H-Thema überlappen sich nicht) und zweitens das B-A-C-H-Thema und der von Nottebohm verschwiegene Schlußton des Hauptthemas („u.s.w.“) dieser Fuge hier so auseinanderdriften, daß diese Kombination irrig sein muß. Darüber hinaus ist dieser Satz erst recht nicht in eine Molltonart zu versetzen (etwa in die Grundtonart d-Moll), da neben der Stimmenkollision auch der in Moll im kadenzialen Mikrokosmos ungebräuchliche Moll-dreiklang auf der II. Stufe (hier e-Moll) erreicht würde.

¹⁷ Vgl. Nottebohm (wie Fußnote 4), S. 235.

Beispiel 7

4-fache Themenkombination nach Nottebohm
mit Grundthema im Bass, nach d-moll versetzt

Nun zeigen aber andere Fugen Bachs mit einem feierlichen Thema im *stile antico* nicht nur generell die Verwendung des Themas auch als Baßstimm, sondern speziell Baßeinsätze lassen sich gewissermaßen „standardmäßig“ zum Zwecke einer abschließenden „Fundamentierung“ beobachten. Als Beispiele seien folgende Baßeinsätze angeführt:

- Fuge in E-Dur BWV 878/2 aus dem Wohltemperierten Klavier II (44 Takte): 2 Themeneintritte in T. 36 und T. 40
- Chorfuge „Sicut locutus est“ aus dem Magnificat BWV 243 (53 Takte): Themeneintritt in T. 44
- Chorfuge „Dona nobis pacem“ aus der h-Moll-Messe BWV 232 (46 Takte): Einsatz in T. 35
- Fuge in C-Dur BWV 545 (111 Takte): Einsatz in T. 100
- Fuge in Es-Dur aus dem 3. Teil der *Clavier-Übung* BWV 552/2 (117 Takte): zwei Einsätze in T. 108 und T. 114
- Contrapunctus I aus der Kunst der Fuge (78 Takte): Einsatz in T. 56

Es ist daher sehr unwahrscheinlich, daß Bach in der Fuga a 3 Soggetti den Mangel, im Rahmen der Kombinationsphase aller vier Themen das Grundthema im Baß niemals zusammen mit den drei anderen präsentieren zu können, in Kauf genommen hätte. So etwas wäre eine artistische Notlösung.

Wie wenig zwingend Nottebohms Themenkombination letztlich ist, zeigt das folgende Experiment. Gibt man sich versuchsweise mit dem satztechnischen Niveau des von Nottebohm vorgeschlagenen Quadrupelkomplexes zufrieden, so eröffnen sich vielfältige Möglichkeiten, musikalische Materien aus Bachs kompositorischem Umfeld dem dreistimmigen Originalkomplex hinzuzufügen – zum Beispiel den Choral „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“:

Beispiel 8

Er - halt uns, Herr, bei
 dei - nem Wort.

J.S.B.

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system features a vocal line in the upper staff with lyrics "Er - halt uns, Herr, bei" and a J.S.B. accompaniment in the lower staves. The second system continues the vocal line with lyrics "dei - nem Wort." and the J.S.B. accompaniment. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is common time (C).

Noch besser paßt das Fugenthema (Comes-Form) der Orgelfuge in f-Moll BWV 534; es erlaubt die Position in jeder Stimme, auch im Baß, es ist überdies mehr von der Varietas-Idee geprägt als Nottebohms Ergänzungsvorschlag und wäre daher am ehesten zur Kombination geeignet (wenn dieser Versuch nicht ein ironisches Spiel wäre).

Beispiel 9

J.S.B.

The musical score for Example 9 shows the J.S.B. accompaniment for the fugue. It consists of two systems. The first system shows the vocal line in the upper staff and the J.S.B. accompaniment in the lower staves. The second system continues the J.S.B. accompaniment. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is common time (C).

Um schließlich noch zu zeigen, daß im barocken Stil allgemein vielerlei Möglichkeiten bestehen, fremde Materien, die nicht intendierterweise zusammengehören, zu verbinden, seien hier noch Kombinationen des Grundthemas der Kunst der Fuge mit anderen Bachschen Fugenthemen gezeigt:

Beispiel 10)

Thema aus Orgelfuge BWV h-moll BWV 544

Thema aus Fuge cis-moll *W/K I* BWV 849

Durch diese Beispiele wird deutlich, daß Nottebohms Ergänzungsversuch neben seinen kompositorischen Schwächen auch keinesfalls ein „Alleinstellungsmerkmal“ wie ein verlorenes Teil eines Puzzlespiels besitzt. Sein Versuch kann also nicht als Beweis für die Behauptung angesehen werden, daß durch eine halbwegs schlüssige Hinzufügung des Grundthemas zum überkommenen originalen thematischen Tripelkomplex die Zugehörigkeit der Fuga a 3 Soggetti zur Kunst der Fuge offensichtlich werde.

Auch Überlegungen zur Dramaturgie sind aufschlußreich: In der Kunst der Fuge gibt es drei Stücke, in denen das Grundthema, ggf. in Varianten, erst im weiteren Verlauf eintritt: Es sind die Contrapuncti 8, 9 und 10. In Contrapunctus 8 (Tripelfuge von 188 Takten) tritt das Grundthema (in Umkehrung und fragmentierter Gestalt) erstmals in T. 93 auf, in Contrapunctus 9 (alla Duodecima, Fuge über ein Kontrasubjekt zum Grundthema, bei Kombination mit diesem im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, Länge 130 Takte) wird das Grundthema ab T. 34 hinzugefügt und in Contrapunctus 10 (alla Decima, Doppelfuge von 120 Takten) erklingt das Grundthema (als „zweites Thema“ in Umkehrung und rhythmischer Variante, mit dem ersten dieser Fuge im doppelten Kontrapunkt der Dezime kombinierbar) erstmals im Rahmen der zweiten Exposition ab T. 23. Die Passagen, die das Grundthema enthalten, machen, wie ersichtlich, jeweils einen namhaften Prozentsatz der Sätze aus und bilden nicht nur eine kurze apotheotisch intendierte Coda.

Nun besteht der überlieferte authentische Teil der Fuga a 3 Soggetti bereits aus 239 Takten (!) einschließlich der noch von Bach angelegten dreifachen Themenkombination, und das erste Thema dieser Fuge, seine Umkehrung ein-

geschlossen, ist bereits 29 Mal erklingen (wenn man den unvollständigen synkopierten Einsatz in T.211 mitzählt). Wie lang könnte oder sollte dann der Teil sein, der mehrere Einsätze des Grundthemas enthält, das unstrittig dem ersten Thema dieser Fuge sehr ähnelt? In Anbetracht der angeführten Beispiele fällt die Beantwortung dieser Frage schwer. In diesem Zusammenhang ist nicht auszuschließen, daß Nottebohms Idee vom Brucknerschen Prinzip, in manchen seiner Sinfonien das Hauptthema des ersten Satzes am Schluß des letzten noch einmal im Sinne einer Apotheose feierlich zu präsentieren, angeregt worden ist (zum Beispiel in seiner dritten, fünften oder siebten Sinfonie) und daher der Ästhetik des 19. Jahrhunderts zugerechnet werden muß. Zyklisch-finale Prinzipien dieser Art sind aber aus der Zeit Bachs nicht bekannt.

Zurück zu der im Titel gestellten Frage: Hatte Nottebohm recht? Diese Frage ist mit einem klaren Nein zu beantworten, sowohl hinsichtlich seiner Beurteilung des ersten Themas der Fuga a 3 Soggetti, als auch bezüglich seiner Behauptung eines Quadrupelkomplexes, weil dieser das unstrittig hohe Kompositionsniveau Bachs erheblich verfehlt. Bach hätte sich sicherlich nie mit einer artifiziellen und ästhetischen Notlösung wie der von Nottebohm vorgelegten zufriedengegeben. So sollten wir von der Vorstellung eines Quadrupelkomplexes Abstand nehmen, so lieb er uns auch geworden sein mag.

