

# War Bachs letzte Fuge als Quadrupel-Spiegelfuge konzipiert?

Von Thomas Daniel (Köln)

Die Situation um die letzte Fuge aus Bachs Gipfelwerk „Die Kunst der Fuge“ BWV 1080<sup>1</sup> läßt sich am besten mit dem Wort verworren umschreiben. Die Interpretationen des Fragments sind vielfältig: Moritz Hauptmann schloß die *Fuga a 3 Soggetti* aus dem Zyklus aus,<sup>2</sup> Adolph Bernhard Marx sah in ihrem ersten Thema eine Variante des Hauptthemas.<sup>3</sup> Gustav Nottebohm deutete das Werk als Quadrupelfuge, der das Hauptthema hinzugefügt werden könne.<sup>4</sup> Andere sahen den Torso als den vom Komponisten erstrebten Endzustand an.<sup>5</sup> Weniger Berücksichtigung hat jedoch eine Angabe in dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten Nekrolog gefunden, derzufolge sich noch eine weitere Fuge anschließen sollte. Dort heißt es in der Aufstellung der gedruckten Werke Bachs:

8) Die Kunst der Fuge: Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende

---

<sup>1</sup> Die Fugen werden im folgenden zitiert als Contrapunctus I–XIII, die *Fuga a 3 Soggetti* (beziehungsweise unvollendete Quadrupelfuge) als Contrapunctus XIV.

<sup>2</sup> M. Hauptmann, *Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Leipzig 1841, S. 13. Philipp Spitta schließt sich diesem Urteil an (Spitta II, S. 677) und danach auch W. Rust in der BG.

<sup>3</sup> A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 570. Obwohl die Korrespondenz der Anfänge evident erscheint, bleibt diese Interpretation fragwürdig und wird nur selten geteilt, aber dennoch bis heute vertreten, besonders nachdrücklich von O. Büsing, *Hatte Nottebohm recht? Überlegungen zur Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge*, BJ 2015, S. 192–203, hier S. 195f. Siehe dazu auch T. Daniel, *Hatte Nottebohm unrecht? Zur unvollendeten Fuga a 3 Soggetti aus Bachs Kunst der Fuge*, BJ 2016, S. 45–55, sowie dazu wiederum O. Büsing, *Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu „Hatte Nottebohm recht?“*, BJ 2016, S. 57–62.

<sup>4</sup> G. Nottebohm, *J.S. Bach's letzte Fuge*, in: *Musik-Welt 1880/81* (zwei Teile), hrsg. von M. Goldstein, Nr. 20 und 21, S. 232–236 und 244–246, abgedruckt in: T. Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“ – Studie und Vervollständigung*, Köln 2010, S. 100–111.

<sup>5</sup> Zum Beispiel C. de Nys, zitiert bei W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge*, Wilhelmshaven 1977, S. 300 (Teil III), und L. Prautzsch, *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, Neuhäusen-Stuttgart 1980, S. 176ff.; siehe dazu auch Daniel (wie Fußnote 4), S. 9.

zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.<sup>6</sup>

Die Aussage zur „letzten“ Fuge ist eindeutig: Die vor den Choral als *Fuga a 3 Soggetti* in die Kunst der Fuge aufgenommene Tripelfuge war demnach mit entsprechender Vervollständigung als vorletzte geplant, und krönen sollte den Zyklus offenbar eine Quadrupelfuge mit vollständiger „Umkehrung“<sup>7</sup> des ganzen Satzes, das heißt: eine Quadrupel-Spiegelfuge, gewissermaßen als bis dahin unerreichter und wohl kaum jemals zu übertreffender Gipfel der Fugenkunst.

Der im Nekrolog erwähnte „Entwurf“, soweit er über das vorhandene Fragment hinausgeht, ist allerdings unbekannt geblieben. Existierten bereits geschriebene Noten, Skizzen des Verlaufs oder mündlich geäußerte Vorstellungen, auf die sich die Verfasser des Nachrufs stützen konnten? Hans Heinrich Eggebrecht führt dazu aus:

Es ist anzunehmen, daß man in Bachs Umgebung vom Gesamtplan der Fuge Kenntnis hatte; wahrscheinlich hat es sogar eine bis zu Ende durchgeführte Entwurfsfassung der Schlußfuge gegeben, die später verlorenging – einen „Entwurf“, der dann in der Weise „ausgearbeitet“ werden sollte, wie es bis zum Abbruch der Schlußfuge geschehen war.<sup>8</sup>

Eggebrecht betrachtet also das vorhandene Fragment bereits als „Schlußfuge“ und negiert damit zunächst die vom Nekrolog unterstellte, an die Tripelfuge angehängte „letzte“ Fuge. Im Anschluß daran versucht er durch einen sprach-

<sup>6</sup> Dok III, Nr. 666, S. 80–93, hier S. 86.

<sup>7</sup> Ulrich Siegele deutet als einziger „Umkehrung“ hier als „Vertauschung der Stimm-lagen“ im vierfachen Kontrapunkt. Dies wäre terminologisch zwar vertretbar, kann aber nicht gemeint sein, weil es für die vier Themen einer Quadrupelfuge ohnehin zu gelten hätte und somit trivial wäre. Außerdem müßte man (zumindest) vier komplette Fugendurchgänge aufbieten, um alle vier Stimmen qua Permutation miteinander vertauschen zu können – ein absurdes, ganz und gar redundantes Szenario. U. Siegele, *Wie unvollständig ist Bachs „Kunst der Fuge“?*, in: Bach-Konferenz 1985, S. 219–225.

<sup>8</sup> H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung*, München/Mainz 1984, S. 32. Christoph Wolff und Siegele bezeichnen den angeblich verfaßten und hernach verschollenen „Entwurf“ als „Fragment x“, was jedoch reine Spekulation bleibt. C. Wolff, *The Last Fugue: Unfinished?* in: *Current Musicology* 19 (1975), S. 71–77. Alfred Dürr bemerkt zur „Schlußfuge“ mit Recht: „Die Frage, ob sie in einem inzwischen verschollenen Konzept zu Ende geführt war, läßt sich nur mit Mutmaßungen beantworten.“ A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, S. XV.

lichen Kunstgriff eine Umdeutung der Angabe im Nekrolog, indem er die „vorletzte Fuge“ als unvollendete „Teilfuge“ (dritter Teil mit der Kombination von drei Themen) interpretiert und die „letzte Fuge“ als vierten Teil mit der Integration des Hauptthemas: „Für die letzte Fuge kann als gesichert gelten, daß hier das Grundthema als viertes Thema eingeführt werden sollte; und diese Fuge war [...] als Spiegelfuge konzipiert.“<sup>9</sup> Mit dieser Interpretation würde er den Aussagen des Nekrologs modifiziert stattgeben, nur: Wie triftig ist Eggebrechts Argumentation, und woher nimmt er die Gewißheit?

Da belastbare Dokumente, zumal solche von Bachs eigener Hand fehlen, gibt es keine harten Fakten. Allerdings können wir untersuchen, wie plausibel die Behauptung des Nekrologs erscheint, denn zum einen verlangt eine Fuge mit „4 Themata“ immerhin die Anwendung des vierfachen Kontrapunkts auf die Themenkombinationen, und daß die Fuge zum anderen „in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte“, bedeutet die vollständige Spiegelung des Satzes, die Eggebrecht für die „vierte Fuge“ ebenfalls postuliert. Behaupten kann man manches, doch wie steht es mit der Umsetzbarkeit? Selbst ohne präzise Kenntnis der hier erhobenen kompositorischen Ansprüche fragt man sich unwillkürlich, ob die Koppelung beider Techniken praktisch zu realisieren wäre, denn von Bach gibt es keine entsprechenden Werke, die zur Orientierung herangezogen werden könnten. Bislang existieren auch kaum Untersuchungen darüber, welche Voraussetzungen überhaupt erfüllt sein müssen, insbesondere von satztechnischer Seite: Was verlangen der vierfache Kontrapunkt und die Spiegelung an satztechnischen Maßgaben? Die notwendige Beantwortung dieser Fragen erlaubt entscheidende Rückschlüsse darauf, welche Stichhaltigkeit der im Nekrolog aufgestellten Behauptung zukommt.

## I.

Schon der vierfache Kontrapunkt wirft erhebliche Probleme auf. Er bedeutet, daß alle vier Stimmen – in einer Quadrupelfuge die vier Themen – gegeneinander vertauschbar sein müssen, ihnen also jede Position im Satz zu Gebote steht, auch die Baßposition. Mit einem wenig kunstvollen, aber übersichtlichen Beispiel aus Johann Philipp Kirnbergers Hauptwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* läßt sich die Technik veranschaulichen<sup>10</sup>:

<sup>9</sup> Eggebrecht (wie Fußnote 8), S. 32.

<sup>10</sup> J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg 1776–1779 (Nachdruck Hildesheim 1988), *Zweiter Theil, Zweyte Abtheilung (Fünfter Abschnitt)*, S. 6f. Die eingeklammerten Bezeichnungen (a) und (b) sind nicht original.

## Beispiel 1

The image shows a musical score for a piece in G major, 3/4 time. It consists of two systems, [a] and [b]. System [a] shows the first two measures, and system [b] shows the next three measures. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex texture with multiple voices and a prominent bass line. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Kirnberger versteht diesen Satz zwar als zusammenhängend, vertauscht aber zwischen (a) und (b) die Außenstimmen in der Doppeloktave: Der Baß wird zwei Oktaven höher zum Sopran, dieser umgekehrt zum Baß; die Mittelstimmen sind nicht ganz wörtlich in der Oktave vertauscht. Hier kann jede Stimme gegen jede andere ausgewechselt werden. Das Ende ist aufschlußreich, denn Kirnberger unterlief im Notentext zwischen Baß und Alt eine Oktavparallele, die er im Druckfehlerverzeichnis durch *h'* statt *g'* im Alt nachträglich korrigierte. Hier war wohl der Wunsch der Wunschs Vater des Gedankens, lieber mit einer Verdreifachung des Grundtons zu schließen als mit einer verdoppelten Terz, die sich zuvor schon auf drei Haupttaktteilen findet, also ziemlich aufdringlich und besonders zum Abschluß wenig günstig erscheint. Zweierlei dürfte auffallen: zum einen die permanente Verdopplung von Grundton und Terz in den (tonikalen) G-Dur-Klängen, zum anderen, daran geknüpft, das Fehlen der (reinen) Quinte auf den Hauptzählzeiten. Hätte Kirnberger nämlich Quinten eingesetzt, würden daraus beim Stimmentausch unweigerlich auch primäre Quartan (zum Baß) resultieren, die in der spätbarocken Satztechnik bekanntlich Dissonanzen darstellen und deswegen zu meiden sind, zumindest „lang und schwer“, das heißt als Basisintervalle mit Konsonanzstatus. In Figuration wie im Beispiel als Durchgangston (vorletztes Achtel *d'* im Tenor) sind sie stilgemäß, ausnahmsweise sogar auf schwerer Taktposition (siehe unten, Beispiel 7). Auch die verminderte Quinte *fis-c*“ auf der dritten Halbe-position weckt keine Bedenken, da der primäre Tritonus bei der Umkehrung – analog zum Sekundakkord – regulär geführt toleriert wird. Vor allem die Maßgabe, Grund- und Quintton als fundierende Töne nicht zusammenbringen, also keine vollständigen Dreiklänge, auch keine Sextakorde, einsetzen zu dürfen, sondern lediglich Terzen oder Sexten mit deren Oktavierung beziehungsweise Verdopplung, stellt für den mehrfachen Kontrapunkt der Oktave eine starke Belastung dar.

Für vier Themen würde sich dieser Sachverhalt ausgesprochen störend bemerkbar machen, vielleicht ein Grund, weshalb Bach bis dahin keine Quadrupelfuge verfaßt hatte. Wie sollte unter solch rigoroser Beschränkung auch eine Kombination von vier Themen aussehen? Einen möglichen Weg dahin weist das Fragment der *Fuga a 3 Soggetti*, obgleich mit (zunächst) nur drei Themen ausgerüstet, denn hier öffnet Bach gewissermaßen eine Hintertür, um

dem Problem der eigentlich ausgeschlossenen Quinttöne zu begegnen. Ein Blick auf die von ihm am Ende des Fragments noch exponierte Themenkombination ruft zunächst Erstaunen hervor<sup>11</sup>:

Beispiel 2

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system contains four measures. The first measure has a whole rest in the bass staff. The second measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5). The third measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5). The fourth measure has a half note G2 (fingering 9) and a half note G3 (fingering 5). The second system contains two measures. The first measure has a half note G2 (fingering 9) and a half note G3 (fingering 5). The second measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5).

Bach scheint die Regel schlichtweg zu ignorieren, denn diese Grundkombination enthält gleich sechs Quinten, deren Konsonanzstatus eindeutig feststeht. Betroffen sind zunächst die beiden Quinten im zweiten Takt, die erste mit dem Baßton gemeinsam betont anschlagend. Auch die Kadenz-Penultima weist zwei Achtel-Quinten auf, die mit der Dissonanzauflösung des Tenors den A-Dur-Dreiklang vervollständigen und somit ebenfalls Konsonanzstatus besitzen. Im dritten und vierten Takt treten zwei „lange und schwere“ Quinten zwischen Baß (erstes Thema) und Tenor (drittes Thema) hinzu. Beim mehrfachen Kontrapunkt der Oktave würden alle sechs „unrechte“ – das heißt: irreguläre – Quartan hervorrufen, und so kann die unausweichliche Vertauschung des ersten Themas mit den beiden anderen regulär nur mit Transposition geschehen. Welche sich dafür eignet, demonstriert unter anderem Contrapunctus IX, wo zwischen den Themen eine vergleichbare figurative Quintenkonstellation vorkommt wie oben zum zweiten Thema<sup>12</sup>:

Beispiel 3

a)

The musical score for Example 3 consists of a single system with five measures. The first measure has a whole rest in the bass staff. The second measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5). The third measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5). The fourth measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5). The fifth measure has a half note G2 (fingering 5) and a half note G3 (fingering 5), followed by the text "etc." in the bass staff.

<sup>11</sup> *Fuga a 3 Soggetti* beziehungsweise Contrapunctus XIV, T. 234ff. ohne Sopran; das zweite Thema im Alt ist zu Beginn um einen 3/4-Takt verkürzt.

<sup>12</sup> Contrapunctus IX, Themeneinsätze ab T. 35 und T. 89.

b)

Hier transponiert Bach das Kontrasubjekt bei der Verlagerung in die Oberstimme gleichzeitig eine Quinte aufwärts, realisiert also einen doppelten Kontrapunkt der Duodezime („alla Duodecima“). Daher werden aus den Unterquinten keine Oberquarten, sondern Oberoktaven. Für die erste Quinte wäre die Transposition sogar überflüssig, da Bach sie wie eine Synkopensdissonanz führt. Die folgenden Quinten aber verhalten sich ähnlich wie im Tripelfugen-Fragment, für Bach offenbar Grund genug, die Transposition zu wählen. In Analogie dazu wird man im Fragment dessen erstes Thema gleichfalls dem Duodezim-Kontrapunkt unterwerfen. Ein weiterer Anlaß liegt in den synkopierten Nonen (siehe Beispiel 2), weil diese nur in einer oberen Position stilkonform geraten – Bach würde sie kaum als Unterseptimen unter den oktavierten Grundton gesetzt haben, schon gar nicht in einer Mittelstimme und sequenziert.<sup>13</sup> Deshalb muß das erste Thema des Fragments beim Verschieben in eine obere Position eine Quinte aufwärts transponiert werden. Da dies im Verhältnis sowohl zum zweiten als auch zum dritten Thema gilt – und ebenso zum hypothetisch ergänzten Hauptthema des Zyklus als viertem –, tritt hiermit sogar eine konstitutive Eigenart der Thematik dieser Fuge zutage.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Neben J. G. Walther (siehe Daniel, BJ 2016, S. 49) schließt auch J. J. Fux die in die Oktave aufgelöste synkopierte Unterseptime definitiv aus; siehe *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 72. Dies gilt ebenfalls für Mizlers Übersetzung *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, Leipzig 1742, S. 81, die Bach über seine persönlichen Beziehungen zu Mizler gewiß kannte. Außerdem hatte Bachs Interesse für kontrapunktische Grundfragen in dieser Zeit spürbar zugenommen: Sein Manuskript *Etzliche Reguln, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreÿen Sorten derer gedoppelten contrapuncten können gebraucht werden* fällt in die gleiche Zeit, und dort läßt Bach die betreffende None/ Unterseptime für den doppelten Oktav-Kontrapunkt unerwähnt, auch im anschließenden Beispiel, was ihrem Ausschluß gleichkommt – sie ist nicht einmal als *licentia* vermerkt. Siehe W. Werbeck, *Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde*, BJ 2003, S. 67–95, hier S. 70f. und 72f. (siehe dazu auch Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge*, wie Fußnote 4, S. 14f.). In seinem Spätwerk setzt Bach solche Unterseptimen nur höchst vereinzelt im Baß ein, zum Beispiel in *Contrapunctus XI*, T. 102, und in der Fuge in H-Dur BWV 892/2 aus dem Wohltemperierten Klavier II, T. 38. Extreme Verhältnisse wie in der „Dorischen Fuge“ BWV 538/2, vermutlich in Weimar entstanden, wären in Bachs Spätwerk ohnehin undenkbar.

<sup>14</sup> Büsing (*Duplik*, wie Fußnote 3, S. 58) ist hier anderer Meinung und hält am dreifachen Kontrapunkt der Oktave fest, ohne die aufgeführten Quinten und Nonen zu

Mit dem Kunstgriff, für das erste Thema nicht den doppelten Kontrapunkt der Oktave vorzusehen, sondern den der Duodezime, hebelt Bach das Verdikt, Grund- und Quintton nicht zusammenbringen zu dürfen, ein beträchtliches Stück weit aus und schafft so die Voraussetzung dafür, trotz des mehrfachen Kontrapunkts vollständige Dreiklänge wie Sextakkorde und selbst perfekte Kadenzten einsetzen zu können. Dies betrifft vor allem die hypothetische Fortsetzung der *Fuga a 3 Soggetti*, auch unter Einbeziehung des Hauptthemas. Man kann diesen Kunstgriff durchaus als Hinweis darauf deuten, daß Bach mehr als nur eine Tripelfuge im Sinn hatte, denn seine anderen Tripelfugen kommen ohne den Duodezim-Kontrapunkt aus. Für eine an diese Fuge noch anschließende Quadrupelfuge wäre die Technik damit indes erschöpft: Eine weitere dermaßen minutiös ausgearbeitete Themenkombination, gegebenenfalls auf der Basis eines Baßthemas wie dem vorliegenden ersten in analoger Weise durchgeführt, könnte wie eine Dublette wirken und damit den Zyklus überfrachten, von der Anbringung des BACH-Signums in der dann „vorletzten“ Fuge ganz zu schweigen. Wer einer angefügten „letzten“ Quadrupelfuge das Wort redet, müßte erklären, wie die Thematik in Abgrenzung zur *Fuga a 3 Soggetti* auszusehen hätte, und dies der Angabe im Nekrolog gemäß auch unter der Voraussetzung der Umkehrung „Note für Note“, das heißt, der vollständigen Inversion.

## II.

Die Satzspiegelung gehört (auch bei Bach) zu den selten ausgeübten Techniken – und nach dem Krebs zu den schwierigsten überhaupt. Dennoch vertreten manche Autoren, selbst im fachlichen Diskurs, offenbar die Ansicht, man könne cum grano salis jeden Satz mit Erfolg „auf den Kopf stellen“: Man vertausche einfach die Einzelstimmen um die horizontale Spiegelachse und kehre ihre Intervalle um. Wer auf diese Weise alle Stimmen übertragen hat, erhält den gespiegelten Satz. Da es sonst keine Änderungen gibt, bei den Intervallen höchstens durch Vorzeichen bedingte, sollte man meinen, von beiden Sätzen würde der *inversus* dem *rectus* qualitativ nicht nachstehen. Dies allerdings erweist sich als fataler – und trotzdem verbreiteter – Irrtum, denn die Spiegelung, solange sie auf einer modalen oder tonal-harmonischen Grundlage fußt, erfordert die penible Beachtung diverser Regeln. Mit anderen Worten: Der betreffende Satz muß sich speziell dafür eignen. Üblicherweise

---

beachten. Da diese unbestreitbar existieren und sich nicht außer Kraft setzen lassen, gehen Büsings Darlegungen von falschen Prämissen aus. (Zu den Ergänzungen von Riemann, Bergel, Göncz usw. siehe Daniel, *Bachs unvollendete Quadrupelfuge*, wie Fußnote 4, ab S. 23, insbesondere ab S. 75.)

läßt sich ein ‚klassisches‘ Musikstück nur invertieren, wenn es konkret daraufhin angelegt ist.

Die Fehleinschätzung, jeden Satz erfolgreich spiegeln zu können, hat selbst vor dem Fragment der *Fuga a 3 Soggetti* nicht haltgemacht. So lesen wir bei Eggebrecht über den vierten Abschnitt mit dem Hauptthema: „Die vierte Teilfuge greift auch das die Fugenkunst krönende Moment der Spiegelung des gesamten musikalischen Satzes auf, das schon zuvor den Progressus kontrapunktischen Vermögens zu seinem Höhepunkt geführt hatte und nun hier als schlußbildend wiedererscheint.“<sup>15</sup> Peter Schleuning geht noch einen Schritt weiter: „Eine Gesamtspiegelung der Quadrupelfuge um den Ton f in allen vier Stimmen nach Art der Spiegelfuge Nr. 12 ist durchaus möglich und ergibt eine Version, die genauso düster und teilweise unentschieden klingt wie die entsprechende aus Nr. 12 mit Sopranbeginn.“<sup>16</sup> Dazu offeriert er einen „Versuch“ der Spiegelung vom Beginn der *Fuga a 3 Soggetti*, unter anderem mit folgender Passage<sup>17</sup>:

Beispiel 4 a



Dieser Satz ist „Note für Note“ korrekt gespiegelt (vgl. Beispiel 4 b), doch selbst ungeübte Hörer werden von solchen Klangfolgen, zurückhaltend formuliert, irritiert sein – für jeden mit dem Bach-Stil einigermaßen Vertrauten sind sie unannehmbar, denn sie bewegen sich von einem „Übellaut“<sup>18</sup> zum nächsten und klingen regel- und orientierungslos; statt Bach assoziiert man damit eher eine Art mißverstandenen Hindemith. Zum Vergleich die Originaltakte:

Beispiel 4 b



<sup>15</sup> Eggebrecht (wie Fußnote 8), S. 32 f.

<sup>16</sup> P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*. Ideologien – Entstehung – Analyse, Kassel 1993, S. 202.

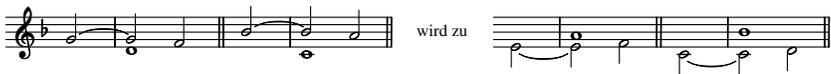
<sup>17</sup> Ebenda, S. 203, ab T. 41.

<sup>18</sup> J. S. Bach, *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Nachdruck: Documenta Musicologica, zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Bd. 25, Kassel 1988, S. 125.

Dieser kraftvolle Satz läßt sich in den stilistischen Grenzen schlichtweg nicht invertieren – spätestens bei der breit ausgeführten Kadenz zum Abschluß reibt man sich über das absurde Spiegelungsergebnis erstaunt die Augen (beziehungsweise Ohren). Woran liegt das? Nach den Worten Moritz Hauptmanns ist die Technik der Satzspiegelung „eine Art des Contrapunctes, wozu die Vorschriften nicht leicht zu geben, die aber noch schwerer auszuüben sind“,<sup>19</sup> und damit übertreibt er keineswegs, denn diese Technik läßt sich nur mit größter Sorgfalt und Mühe in die Tat umsetzen – man kann unverblümt von Fesseln sprechen, die man dem Satz anlegt. Vermutlich haben sich die wenigsten, wohl selbst im Kreise der Bach-Schüler, jemals näher damit befaßt.

Um die Probleme der Satzspiegelung zu verstehen, muß man sich zunächst vergegenwärtigen, daß logischerweise sämtliche Richtungen wechseln. Schon daraus aber resultiert die traditionell – und damit auch für Bach – wichtigste Vorschrift beziehungsweise Beschränkung: Auf Synkopensissonanzen („vorbereitete Vorhalte“) ist weitestgehend zu verzichten; sie dürfen bis auf eine eng begrenzte Ausnahme nicht vorkommen. Für standardgemäße *syncoptiones* nämlich gilt wie ein ‚Naturgesetz‘, daß sie sich abwärts auflösen,<sup>20</sup> in einer Oberstimme die Quarte zur Terz, die Septime zur Sexte etc. Kehrt man diese um, resolviere sie in der Unterstimme aufwärts (Beispiele 5 und 6 mit der üblichen Spiegelachse *f'* für d-Moll; siehe unten):

#### Beispiel 5



Da allein die Abwärtsauflösung regelkonform verläuft – was auch Bach prinzipiell beachtet –, stellt deren Umkehrung im Spätbarock einen schweren Satzfehler dar (bei Wagner zum Beispiel ist das anders). In der *Fuga a 3 Soggetti* vergeht kaum ein Takt ohne Synkopensissonanz, so daß die Inversion eine Anhäufung von Fehlern nach sich zieht. Insofern erstaunt das klanglich desolate Spiegelergebnis in Beispiel 4a wenig, zumal in der Kadenzbildung, die breit angelegte Synkopationen enthält, darunter eine in die Ultima C-Dur.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Hauptmann (wie Fußnote 2), S. 10.

<sup>20</sup> Hierbei handelt es sich tatsächlich um ein ‚Naturgesetz‘, eine musikpsychologische Grundtatsache, denn die für die Auflösung einer Synkopensissonanz charakteristische Entspannung kann nur der Abwärtsschritt besorgen – wer einen Schritt aufwärts vollführt (zum Beispiel Wagner, besonders auffällig im *Tristan*), erhöht die Spannung.

<sup>21</sup> F. W. Marburg, *Abhandlung von der Fuge*, 2. Teil, Berlin 1754 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 28 (§ 4).

Man muß jedoch differenzieren. Was oben zur Quarte gesagt wurde, gilt zwingend nur dann, wenn sie mit der Quinte (in Beispiel 6 geschwärzt) kollidiert, zwischen beiden also eine harte Sekundreibung entsteht:

## Beispiel 6



Tritt statt der Quinte die Sexte hinzu, wird diesem Problem infolge der Terz zwischen Quarte und Sexte ausgewichen. Wer die beiden Spiegelfugen Contrapunctus XII und XIII (*rectus* und *inversus*) auf Synkopendissonanzen untersucht, wird erkennen, daß sich Bach hinsichtlich der härteren Synkopierungen – mit Sekundreibung – keinen einzigen Verstoß leistet; er gestattet den weichen Quartsextakkorden aber gewisse Lockerungen, die man teils dem lizenziösen Kontrapunkt zurechnen darf. Im folgenden Notenbeispiel haben wir die höchste Dichte an schweren Quartsextakkorden in Contrapunctus XII vor uns<sup>22</sup>:

## Beispiel 7

Der erste und der dritte Quartsextakkord kommen mit gehaltener Quarte zustande, erfüllen also das Kriterium einer *syncopatio*, wobei die Auflösung verzögert beziehungsweise durch das *cis'* im Tenor „heteroleptisch“ (stellvertretend) erfolgt. Der zweite Quartsextakkord greift den ersten *per transitum*

<sup>22</sup> Contrapunctus XII, 1 und 2 (*rectus* und *inversus*), T. 18 ff.; der erste dieser Takte sequenziert im *rectus* den Takt zuvor eine Terz tiefer. Auf die andersartige dreistimmige Spiegeltechnik von Contrapunctus XIII wird hier nicht eigens eingegangen.

auf, von der Septime *b* im Tenor ergänzt, während der vierte, ebenfalls *per transitum*, für sich steht, hier als Durchgang größter Schwere. Der *inversus* (bei umgekehrten Verhältnissen der *rectus*) bleibt von den Dissonanzen verschont, da dort Sextakorde an die Stelle der Quartsextakorde treten; die zuvor oberliegenden Terzen liegen nunmehr unten im Akkord, so daß die Quartan keine Dissonanz mehr bilden – mit Sekundreibungen wäre dies naturgemäß anders. Wann Bach Quartan beziehungsweise Quartsextakorde freier handhabt und wann nicht, läßt sich jedoch kaum generell festlegen, denn dabei behält er sich einen breiten Spielraum vor, gerade auch in der Kunst der Fuge. Ausnahmen bleiben es allemal. Sobald ihnen eigentlich Konsonanzstatus zukäme, etwa als Ausgangs- oder Zielklang, gehören Quartan und Quartsextakorde zu den „unrechten“ Klängen und damit, wie sich zeigen wird, zu den für die Satzspiegelung ausgesprochen hinderlichen Phänomenen.

Dieses Beispiel wirft ein Schlaglicht auf deren zentrale Problematik, die weit weniger in der Linienführung als vielmehr im Klangverlauf liegt – die Auffassung von Bachs angeblich „linearem Kontrapunkt“,<sup>23</sup> das Denken in Stimmen als rein horizontale Perspektive des Satzes, versperrt die Einsicht, daß die Zusammenklänge und deren Abfolge – die vertikale beziehungsweise ‚diagonale‘ Perspektive – in Bachs Werk nicht minder wichtig sind: Die „Linien“ können sich nur nach Maßgabe der Klangfolgen entfalten. Für die klangliche Dimension steht der Dreiklang im Mittelpunkt, und schon daraus erwachsen diverse Probleme.

Gespiegelt wird üblicherweise „tonal“ um die Terz der Tonika, in der Kunst der Fuge also um *fff*’ als Terz von d-Moll (auch hier rückt der Dreiklang ins Zentrum). Bei der Umkehrung zum Beispiel des Hauptthemas der Kunst der Fuge bleibt diese Tonika-Terz erhalten; Grundton und Quinte tauschen ihre Position wie in den jeweils ersten Themeneinsätzen von *Contrapunctus I* und *IV* (mit dem gesamten Leitermaterial):

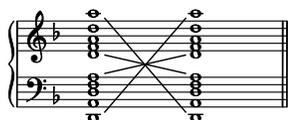
#### Beispiel 8



<sup>23</sup> E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917, 51956. Siehe dazu auch C. Dahlhaus, *Bach und der lineare Kontrapunkt*, BJ 1962, S. 58–79.

Die „reale“ Umkehrung würde die Moll-Terz zur Dur-Terz verändern, was aber infolge der Chromatik gemeinhin unterbleibt.<sup>24</sup> Bei der Satzspiegelung für ein Tasteninstrument tritt in der Vierstimmigkeit wie in *Contrapunctus XII* – um den Gesamtumfang der vier Oktaven von *C* bis *c*“ einigermaßen ausschöpfen zu können – die Oktavierung hinzu, das heißt, der eingestrichene Tonika-Dreiklang wird zum kleinen, der zweigestrichene zum großen und umgekehrt. Für den Überblick ist vor allem die Orientierung an den Grund- und Quinttönen (*d* und *a*) hilfreich:

#### Beispiel 9



Da Grundton und Quinte des Dreiklangs ihre Position tauschen, erzeugt nur ein Dreiklang in Grundstellung und Quintlage in der Spiegelung wieder einen solchen, wie in Beispiel 10 a den gleichen Dreiklang (der Tonika d-Moll) oktavversetzt:

#### Beispiel 10

wird zu

Die wichtigste Regel für die Inversion der Dreiklänge lautet: Die Lage (Sopranton) generiert die Stellung (Baßton, hier beide geschwärzt), die Stellung die Lage. Deshalb spiegelt sich ein Dreiklang in Quintlage zu einem Dreiklang in Grundstellung (Beispiel 10 a und b), die Terzlage zur Terzstellung (Sextakkord, Beispiel 10 c und d), die Oktavlage zur Quintstellung (Quartsextakkord, Beispiel 10 e–g). Schon damit aber ändert sich die Klang-

<sup>24</sup> Im *Canon perpetuus* aus Bachs *Musikalischem Opfer*, BWV 1079/4h (neu), spiegelt die Violine die Flöte absolut intervallgetreu, das heißt, „real“ im Kanon mit zwei verschiedenen Spiegelachsen (erst *es*"/*e*", später *b*"/*h*') über einem Basso continuo.

qualität des *inversus* gegenüber dem *rectus* merklich, denn eine gewechselte Dreiklangsstellung wirkt entscheidend auf den Klangverlauf ein.

Am stärksten davon betroffen ist die Oktavlage: Ausgerechnet die stabilste aller vierstimmigen Dreiklangsformen, diejenige mit dem oktavierten Grundton im Sopran, ruft einen Quartsextakkord hervor, der infolge der primären Quarte traditionell als Dissonanz verwendet und gewertet wird (Ausnahmefälle siehe oben, Beispiel 7). In Beispiel 10e herrscht die enge Lage, in 10f die weite; in 10g wird aus dem d-Moll-Sextakkord in Oktavlage ein Quartsextakkord in Terzlage. Verfechter des „linearen Kontrapunkts“ kalkulieren diese einschneidende Veränderung im Klangverlauf gewöhnlich nicht ein, und daraus speist sich das Vorurteil von der einfachen, jederzeit verfügbaren Satzspiegelung ganz wesentlich.

Die Mutation der Oktavlage zum Quartsextakkord betrifft in erster Linie die Schlußklänge – die Grundform der vierstimmigen Kadenzbildung mit dem Leitton im Sopran zielt auf eine Finalis in Oktavlage, die also in einer „perfekten“ Kadenz mit Dominante-Tonika einen „unrechten“ Quartsextakkord als Zielklang auslöst:

Beispiel 11

The image shows two musical staves. The left staff is a four-part setting in G major, with the soprano part on a treble clef and the bass part on a bass clef. The right staff is a quartal setting of the same chords, with all four parts on a single grand staff. The text "wird zu" is placed between the two staves.

Bei dieser Standardform wandert der Leitton *cis*“, die Terz der Dominante A-Dur, vom Sopran in den Baß, dort jedoch gespiegelt zur Terz *B* der Subdominante g-Moll. Aus den stabilen Grundklängen der Ausgangskadenz werden Sextakkord und Quartsextakkord, und der Quintfall wird invertiert in den Sopran verlegt. Damit aber fällt das für die Kadenzmechanik essentielle Baß-Diskant-Gerüst als tragender Pfeiler aus. Zum Kadenzieren bleiben lediglich die sekundären Klauseln der Mittelstimmen, das heißt, die schrittweisen Formen der Tenor- und Altklausel übrig. Die einzige Ausnahme, in der sowohl *rectus* als auch *inversus* über eine Diskantklausel (einen Leitton) verfügen, besteht im verminderten Septakkord, bei dem die drei Klauseln der Oberstimmen mit der verminderten Septime, harmonisch gesprochen Anteile von Dominante und Subdominante, zu einer perfekt zu spiegelnden Einheit verschmelzen:

## Beispiel 12

In diesen Verbindungen bleiben sämtliche Töne bei ihrer Inversion erhalten, wobei Beispiel 12a und d auch mit  $g'-e$  anstatt  $e'-g$  möglich sind. Beispiel 12d führt freilich in einen gemeinhin als „unrecht“ empfundenen Quartsextakkord (vgl. aber in Beispiel 7 den Übergang in den dritten Takt). Gerade Bach setzt verminderte Septakkorde, vor allem in der Moll-Tonalität, relativ oft ein, doch auch er hätte um der Gleichwertigkeit der Sätze willen gewiß keinen inflationären Gebrauch gepflegt, wie Contrapunctus XII (siehe Beispiel 7) und ebenso Contrapunctus XIII zeigen. Für andere Septakkorde würde die gleiche Satztechnik zu gelten haben, denn zum Beispiel ein Dominantseptakkord ließe sich, mit Quintfall fortgesetzt, kraft des Austauschs von Grundton und Septime nicht spiegeln. Außerdem bieten eine gewisse Symmetrie sowie Sekundanbindungen – wie beim verminderten Septakkord – naturgemäß die günstigsten Bedingungen für die Inversion.

Ein weiteres Manko der Satzspiegelung ist bereits angeklungen: Sämtliche Harmonieschritte kehren sich um, alle steigenden werden zu fallenden und vice versa. Insbesondere werden authentische Wendungen zu plagalen, die Dominante zur Subdominante, und auch deren Verbindung in der „funktionalen Vollkadenz“ wird wie diese invertiert, aus  $t-s-D-t$  wird also  $t-D-s-t$ , im Spätbarock, insbesondere für Bach, ein Unding! Ebenso wenig lassen sich die stilprägenden Quintfallsequenzen ohne weiteres einsetzen, denn aus ihnen entspringen die infolge ihrer plagalen Ausrichtung stilistisch marginalen Quartfallsequenzen. Jeder Stufenabstieg wird zum Stufenanstieg, in d-Moll ein C-Dur- oder c-Moll-Dreiklang zum Es-Dur-, e-Moll- oder E-Dur-Dreiklang, um nur einige Beispiele zu nennen. Da aufgrund der ohnehin tonalen Spiegelung jederzeit akzidentelle Anpassungen möglich sind, wird der tonartige Spielraum zwar etwas größer, und man kann leichter modulieren, doch die Unwägbarkeiten gerade bei den Klangprogressionen bleiben beachtlich.

Zu den größten Schwierigkeiten gehört nicht zuletzt ein gestalterisches Problem: der Austausch von Melodie und Baß. Von diesem Austausch sind nicht nur die Stellungen und Lagen der Dreiklänge betroffen, sondern vor allem auch die voneinander abhängige lineare Gestaltung der beiden Stimmen. So kann man etwa die sonst üblichen Sprünge eines Basses, nicht selten von Grundton zu Grundton, kaum einer Melodie zumuten, die diese Bezeichnung verdienen soll. Ebenso wenig läßt sich ein Baß permanent wie eine Melodie führen, die gemeinhin über eine deutlich geminderte satztechnische Stütz-

funktion verfügt – der Satz baut sich nicht nur im Generalbaß nun einmal von unten nach oben auf. Zwar herrschen in einer Fuge vielfältige polyphone Momente vor, die weder Sopran noch Baß unberührt lassen, doch beide den ganzen Satz hindurch eng aufeinander abstimmen zu müssen, darf zu den besonderen gestalterischen Herausforderungen der Inversion zählen. Insofern können Contrapunctus XII und XIII allein schon ob ihrer intrikaten Kompositionstechnik zu den anspruchsvollsten – und heikelsten – Sätzen der Kunst der Fuge gerechnet werden, ohne daß weitere Kunstfertigkeiten wie Engführung und Mehrthemigkeit hinzukommen.

Damit sind die Probleme der Satzspiegelung einigermaßen umrissen, und man kann sich nur wundern, wie leichtfertig allenthalben mit dieser Technik umgegangen wird; es läßt sich beileibe nicht jeder Satz auf den Kopf stellen, sondern nur unter den skizzierten Beschränkungen. Bei der Herstellung eines zu spiegelnden Satzes ist man gezwungen, von Akkord zu Akkord, von Phrase zu Phrase voranzuschreiten und die Effekte auf die Spiegelung sofort zu kontrollieren. Selbst Bach notierte *rectus* und *inversus* direkt untereinander und dürfte das entstehende Resultat sogleich genauestens geprüft haben. Zumindest muß er sich beim Verfassen des *rectus* über das Ergebnis der Spiegelung zum *inversus* bis ins letzte Detail im Klaren gewesen sein – inklusive der Satzschlüsse ohne formelle Kadenz und in Quintlage!

### III.

Angesichts dieser Fesseln erstaunt es nicht, daß Bach trotz seiner Neigung zu komplexer Satztechnik fast keine Beiträge zur Spiegelung einer Kombination aus Fugenthemen, d. h. unter Vereinigung beider Techniken, lieferte – bis auf die eine Ausnahme in den beiden Tripelfugen (Contrapunctus VIII und XI). Allerdings invertiert er dort nicht alle drei Themen, sondern nur zwei von ihnen<sup>25</sup>:

#### Beispiel 13 a

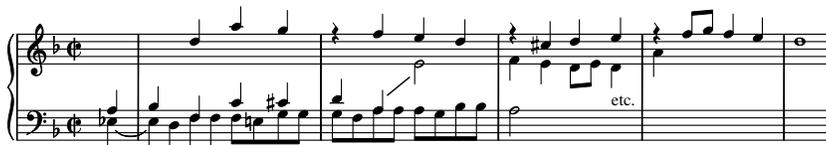


Eine wörtliche Spiegelung dieser dreithemigen Kombination wäre absolut ausgeschlossen, da die vier in die Achtelfiguration (zweites Thema) integrierten

<sup>25</sup> Contrapunctus VIII, T. 183 ff. (mit Auftakt).

Sekund-Synkopationen keine Umkehrung gestattet hätten. Deshalb gesellt Bach bei der Spiegelung in Contrapunctus XI das Achtelthema gewissermaßen frei assoziativ den beiden wörtlich gespiegelten Viertelthemen hinzu<sup>26</sup>:

Beispiel 13 b



Bach täuscht die Spiegelung des Achtelthemas lediglich vor, indem er die übergeordnete fallende Richtung des Achtelthemas lediglich umkehrt. Er hat die Figuration so eingerichtet, daß in Contrapunctus VIII die Auflösung der Synkopensonanz jeweils auf der nächsten Viertelposition mit eingeschobener unterer Nebennote (*subsumtio gis'* usw.) geschieht, während dies in Contrapunctus XI bereits die erste Achtelnote besorgt, die dann nach oben abspringt zur Vorbereitung der nächsthöheren Stufe (beim Tausch der Unterstimmen werden alle Quinten zu Quartan). Wörtlich invertiert sind also lediglich die beiden Viertelthemen, denn ein figuratives drittes Thema zu erfinden, das sich ebenfalls umkehren ließe, war selbst für Bach offenbar nicht realisierbar, von einem vierten Thema ganz zu schweigen – man übertreibt keineswegs, wenn man den mehrfachen Kontrapunkt und die Satzspiegelung als unvereinbar hinstellt.

Hierin liegt auch der wesentliche Grund, warum Bach die beiden gespiegelten Themen in Contrapunctus VIII und XI derart gegeneinander versetzt hat, daß sie nicht einmal, wie sonst üblich, gemeinsam den Ultimaklang erreichen. Stattdessen geht das Hauptthema allein noch einen Takt weiter.<sup>27</sup> Schon die Zweistimmigkeit bietet nämlich bei der Vereinigung der beiden Techniken keine Möglichkeit mehr, die Themen im *rectus* und *inversus* gleichermaßen auf die Haupttonart auszurichten<sup>28</sup> (in Beispiel 14 können die Tonlagen/Töne auch vertauscht oder zur Mitte hin verschoben sein):

<sup>26</sup> Contrapunctus XI, T. 180 ff. (mit Auftakt), ohne Alt. Beide Ausschnitte (Beispiele 12 a und b) sind den jeweils letzten Themendurchgängen entnommen.

<sup>27</sup> Auch in Contrapunctus IX endet das Hauptthema einen Takt nach dem Kontrastsubjekt. Es wäre zwar möglich, diesem ein weiteres Sequenzglied anzuschließen, was jedoch zur Ultima ein Ober-/Unterterzproblem hervorriefe; wohl deshalb ließ Bach das Kontrastsubjekt bereits mit dem Grund- beziehungsweise Quintton einen Takt früher enden und das Hauptthema allein auslaufen.

<sup>28</sup> In diesem Zusammenhang dürfte auch die Tatsache interessieren, daß eine Spiegelung der Themen von Contrapunctus X einschließlich der Austerzung satztechnisch

## Beispiel 14

The image shows musical notation for Example 14. It consists of two staves. The top staff is labeled 'rectus' and the bottom staff is labeled 'inversus'. Both staves are in the key of D minor (one flat). The notation is divided into three sections: a), b), and c). Section a) shows a single note on the staff. Section b) shows two notes, one above and one below the staff. Section c) shows two notes, one above and one below the staff, with a sharp sign above the upper note.

Wo der *rectus* per Diskantklausel (Leitton) ins *d''* kadenziert, endet der *inversus* über die 6. Stufe *B* (oder *H*) auf der 5. Stufe *A*. Mit einem imperfekten Ultimaklang wie in Beispiel 14b) verschärft sich die Situation insofern, als die Sexte *f'* unter *d''* die Sexte *f* über *A* erzeugt, so daß damit nichts anderes als ein Ausweichen in die „Paralleltonart“ F-Dur mit Terz im Baß assoziiert werden kann. Vereint man Beispiel 14a) und b) zu 14c), ist die Ultima des *rectus* noch als d-Moll ohne Quinte zu erkennen, während der *inversus* weder über einen Leitton noch über einen schlußfähigen Klang verfügt. Mit drei oder vier Themen ließen sich analog dazu nur die bereits vorhandenen Terz- oder Sexttöne verdoppeln beziehungsweise oktavierern, weil beim mehrfachen Oktavkontrapunkt, wie bereits erwähnt, keine reinen Quinten (oder Quart) hinzutreten dürfen; das Schlußproblem entsprechend Beispiel 14c) nähme also eher zu als ab. Da keine Ultimakadenz in die Tonika zur Verfügung stand, wählte Bach die inkongruente Durchführung der beiden Themen und überließ es dem dritten, nicht wörtlich gespiegelten Thema, für einen gewissen, aber keineswegs stringenten, zur Ultima hinführenden Tonartbezug zu sorgen. In Contrapunctus VIII bewirkt die Verlängerung des figurierten zweiten Themas mit dem dreimaligen *cis'-d'* noch eine stärkere Konzentration auf d-Moll (Beispiel 13a), während in Contrapunctus XI (Beispiel 13b) die Kadenzbestrebung ab dem zweiten Takt allein dem Hauptthema überlassen bleibt – das hier in geradezu ‚sieghafter‘ Manier die Finalis erreicht. Ansonsten verfährt Bach in dieser Fuge ausgesprochen frei – eine strengere, tonartlich konvergente Setzweise lag bei deren Themen ohnehin außer Reichweite. Diese beiden Tripelfugen sind die einzigen Werke geblieben, in denen Bach den doppelten Kontrapunkt und die Inversion verknüpft hat.

Dennoch wäre es immerhin einen Versuch wert, die bereits widerlegte Behauptung, die *Fuga a 3 Soggetti* spiegeln zu können, wenigstens noch an der Kombination ihrer drei Themen zu erproben. Nach Eggebrecht müßte diese sich uneingeschränkt dafür eignen, nach Schleuning sogar diejenige am Ende

---

problemlos zu bewerkstelligen wäre, aber vor allem infolge der gemeinsamen Schlußbildung auf tonartliche Abwege führen würde.

des Fragments mit hinzugefügtem Sopran, doch das Ergebnis fällt einmal mehr ernüchternd aus<sup>29</sup>:

Beispiel 15

Hier sind diverse Satzfehler auf Anhieb und eindeutig zu lokalisieren:

- 1) anschlagende Quarte *d'* und Septime *g*, vom Baß irregulär aufgelöst;
- 2) anschlagender Leitton *cis'* zum Grundton *d'*, dieser ins *e'* aufgelöst;
- 3) anschlagende Septime *f'*, vom Baß irregulär aufgelöst;
- 4) Quarte *d* mit Terz *c'* und Quinte *e'*, die Quarte aufwärts ins *e* aufgelöst;
- 5) drei Quartsextakkorde nacheinander über *G*, *F* und *E*; *e'* im Sopran gehalten;
- 6) zwei verschränkte Nonen *cis-d'* und *G-a*, Tonart-Grundton *d'* in der Oberstimme anschlagend, beide Nonen aufwärts aufgelöst.

Die Auflösungen geschehen sämtlich regelwidrig und dürften selbst das ungebühte Ohr kaum überzeugen. Bei den geraden Ziffern würde die Fehlerhaftigkeit auch für die drei Themen allein – ohne Bachs Sopran, hier zum Baß gespiegelt – bestehenbleiben mit dem traurigen Höhepunkt bei 2). Der stilfremde Plagalschluß mit der Sixte ajoutée *e* im Tenor am Ende der Kombination würde sich als Alternative für die originale perfekte Kadenz (mit Quintfall im Baß) ebensowenig empfehlen, zumal die Tonika hier ihres Grundtons beraubt und stattdessen mit einer Quintverdopplung bestückt ist. Die objektiven Verstöße liegen hauptsächlich im Dissonanzbereich, für Bachs Kompositionsweise inklusive der Quartsextakkorde ohnehin das Kernproblem dieser Technik. Damit bleibt die Spiegelung des Fragments wie der Fortsetzung mit dem Grundthema als viertem Thema gänzlich undurchführbar. Während der vierfache Kontrapunkt, gerade auch mit Bachs Kunstgriff des doppelten Kontrapunkts der Duodezime für das erste Thema des Fragments, zwar anspruchsvoll, aber noch beherrschbar erscheint,<sup>30</sup> wird man dies der

<sup>29</sup> Contrapunctus XIV, ab T. 234 b gespiegelt; für die drei Themen in den Oberstimmen vgl. Beispiel 2; das zweite Thema im Tenor ist zu Beginn um  $1\frac{1}{4}$  Takte verkürzt.

<sup>30</sup> Ein durchlaufender vierfacher Kontrapunkt, wie von Siegele gefordert (vgl. Fußnote 7), wäre satztechnisch nicht mehr beherrschbar, am wenigsten bei den Schlußbildungen.

Satzspiegelung kaum mehr attestieren. Deren Grenzen sind derart eng gezogen, daß man nur noch darüber staunen kann, wie Bach in seinen Spiegelfugen damit umzugehen wußte. Marpurg äußert sich zu Contrapunctus XII und XIII geradezu begeistert: „Kann eine Melodie fließender und eine Harmonie bündiger sein als diese?“<sup>31</sup> Doch beide Fugen nehmen im Zyklus nur die Rolle von Spezialstudien ein, die das Satzspektrum um eine individuelle Facette bereichern. Zudem geht ihr Umfang nicht über den einer einfachen Fuge hinaus – eine höchst bedeutsame Feststellung, gäbe es doch zum Beispiel keine Möglichkeit, eine ohne weiteres viermal so lange Quadrupel-Spiegelfuge mit einschnittbildenden Kadenzen zu strukturieren. Dafür verwendet Bach gewöhnlich formelle Gestaltungen, also solche mit Synkopendissonanz(en), und für diese steht in der Satzspiegelung kein Raum zur Verfügung, weil die härteren mit Sekundreibung ohnehin entfallen. Im mehrfachen Oktav-Kontrapunkt dürfen nicht einmal vollständige Dreiklänge oder Sextakkorde vorkommen, in der Satzspiegelung keine Oktavlagen – schon hierin liegt die Unvereinbarkeit beider Techniken begründet. Eigentlich genügt es, sich eine große mehrthemige Fuge wie Contrapunctus XI oder das Fragment in diesen Fesseln vorzustellen, das heißt: ohne Synkopendissonanzen, Oktavlagen und adäquate Schlüsse, mit massiven Einbußen bei Dreiklängen, Klangfolgen und tonartlicher Konvergenz, obendrein mit permanenter Abhängigkeit von Sopran und Baß, um das Postulat einer Quadrupel-Spiegelfuge unter den Prämissen von Bachs Kompositionstechnik als abwegig zu verwerfen.<sup>32</sup> Nach Kirnberger pflegte Bach zwar zu sagen: „Es muß alles möglich zu machen seyn, und wollte niemals von nicht angehen etwas wissen“,<sup>33</sup> doch auch dessen kontrapunktische Kunstfertigkeiten finden dort ihre Grenze, wo sie in akademisch trockene Künstelei oder hypertrophe Bildungen umschlagen würden – stets wahr bei ihm das ästhetische Resultat die Balance zu den technischen Ansprüchen. Und diese lassen sich nun einmal nicht ins Unendliche steigern.

Deshalb kommt man nicht umhin, das vorhandene Fragment der *Fuga a 3 Soggetti* mit der Option ihrer Komplettierung als „letzte Fuge“, als Contra-

<sup>31</sup> Marpurg (wie Fußnote 21), S. 37.

<sup>32</sup> D. F. Toveys diesbezüglicher Versuch („as required by Mizler’s statement“) in seiner Ausgabe der Kunst der Fuge, London 1931, S. 116–127, ist aller Ehren wert, scheidet jedoch an satz- und fugentechnischen Ungereimtheiten, am formalen Aufbau und nicht zuletzt an der Stilistik, die in ihrem streckenweise ‚Rauschhaften‘, klanglich Abgründigen (Besetzung: Streichquartett mit zwei Celli) erheblich näher bei Brahms liegt als bei Bach. Angesichts seiner Quadrupel-Spiegelfuge ist auch seine Vervollständigung des Fragments inkonsequent, denn sie bezieht das Hauptthema ein, beschränkt sich also nicht dem Nekrolog gemäß auf die drei vorhandenen Themen der „vorletzten“ Fuge.

<sup>33</sup> Dok III, Nr. 848.

punctus XIV der Kunst der Fuge zu betrachten – ohne Fortsetzung durch einen Contrapunctus XV. Nottebohms Erkenntnis, daß sich das Hauptthema den drei bereits exponierten Themen anfügen und die Tripelfuge – anderslautenden Meinungen zum Trotz – damit zur regulären Quadrupelfuge ausbauen läßt, schafft dafür die entscheidende Voraussetzung und belegt zugleich, daß der Nekrolog mit einer weiteren Fuge, „welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte“, fehlgeht: Sie wäre überflüssig und kompositionstechnisch wie musikalisch pure Illusion. Nicht einmal die Verfasser des Nekrologs – der eine Sohn, der andere Schüler Bachs – besaßen offenbar ausreichende Kenntnisse, um zu durchschauen, was sie da postulierten. Vielleicht deuteten sie auch nur die vorgefundenen Handschriften falsch – oder wollten gezielt übertreiben. Bach selbst dahinter zu vermuten wäre absurd, denn er hat um die drastischen Einschränkungen gewußt und sie in seinen Spiegelfugen souverän zur Anwendung gebracht, damit aber ebenso die Grenze des Machbaren aufgezeigt. Insofern steigt die unvollendet gebliebene Quadrupelfuge auch ohne Eignung für die Spiegelung zu seinem ‚letzten Wort‘ in Sachen Fugenkunst auf.