

# Bachs vollendete Kunst der Fuge: Indizien 22, 23, 24, 25, 26 und 27

Von Georg Ernst Streibig alias Chyron

In [Chyron 2]<sup>1</sup> hatte ich 21 Indizien für die Lösung von Bachs Kunst-der-Fuge-Rätsel beigebracht, - zusätzlich dazu einen *Beweis* für die grundsätzliche kompositorische Nichtfortsetzbarkeit der *Fuga a 3 Soggetti*.<sup>2</sup> - In [Chyron 3]<sup>3</sup> hatte ich, auf diesen Beweis aufbauend, einen vierstufigen *Beweisgang* für den *Quaerendo-Invenietis-Charakter* des Werkes formuliert und damit (indirekt) auch die Richtigkeit der Lösung *bewiesen*.

Inzwischen habe ich 6 weitere Indizien gefunden:

## Indiz 22<sup>4</sup>

1747/48, also etwa zur Zeit der Stecharbeiten an der Kunst der Fuge, hatte Bach eine Reinschrift von vierzehn Rätselkanons (BWV 1087) angefertigt. - Die zehnte dieser Rätselaufgaben ist kein eigentlicher Kanon, sondern ein *doppelter Kontrapunkt*. - Bach hat für diesen ‚Kanon‘ - quasi als Lösung - das Fundamentalthema (das für alle vierzehn Kanons gilt) in Notenbuchstaben *eigenhändig* unter die Contrapunctus-Substantia gesetzt:



<sup>1</sup> G. Chyron, *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, Berlin 1998, 2. Aufl. Berlin 2000.

<sup>2</sup> Als verheerende Auswirkung dieses Beweises ist wohl auch der Vorgang zu deuten, daß jene ‚Wolffsche‘ FragmentXhypothese von seinem ‚Urheber‘ und dessen Helfern inzwischen zur Trivialität reduziert und verharmlost bzw. als ‚musikwissenschaftlicher‘ Gemeinplatz ‚verkauft‘ wird: „...Christoph Wolff hat... gemutmaßt, die letzte Fuge müsse in ihrer Struktur zwangsläufig weiter reichen als bis zur dokumentierten Abbruchstelle, weil die Komposition bis zu diesem Punkt drei Themen exponiert hatte, in dem... Nekrolog aber von ‚4 Themata‘ die Rede ist. Zwangsläufig muß Bach Skizzen über die Kombinierbarkeit der Themen angefertigt haben, bevor er... an deren separate Exposition heranging.“ (*Das Bach-Lexikon*, Laaber 2000, S. 324). Zu deutsch: ‚Wolff hatte mit seinem „FragmentX“ nur die ganz gewöhnlichen, simplen Kompositionsprobeskizzen gemeint, mit denen der Komponist prüft, ob die Themen zusammenpassen.‘ - Ursprünglich hatte es geheißen: „...hat Chr. Wolff mit einleuchtenden Argumenten die Hypothese aufgestellt, die letzte Fuge sei in Wirklichkeit vollendet gewesen: Der von Bach auf einem gesonderten Notenblatt aufgezeichnete Schlußteil [‚Wolffsches‘ „Fragment X“] sei, von den Herausgebern als solcher nicht erkannt, im Druck fortgelassen worden und später verlorengegangen“ (W. Wiemer, *Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge - mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werks*, in: *Die Musikforschung*, 1981, S. 416). - Da sich diese „ingeniöse“ (P. Dirksen) ‚Theorie‘, nachdem ‚man‘ sie sich (nach E. Bergel, *Bachs letzte Fuge*, Bonn 1985, S. 193) auf dem Bachfest 1969 in Heidelberg ‚generöserweise‘ ‚zugeeignet‘ hatte, durch meine Arbeiten und speziell durch diesen Beweis nun als völlig verfehlt herausgestellt hat, möchte Wolff diesen unangenehmen, beschwerenden ‚Wackerstein‘ möglichst schnell wieder loswerden. Denn immerhin stellt er ja den wohl ‚glänzendsten‘ Beleg für die musikwissenschaftlich äußerst blamable ‚Leistung‘ eines KdF-Spezialisten dar, die kompositorische Nichtfortsetzbarkeit dieser Fuge in den Jahrzehnten seiner Forschertätigkeit nicht erkannt zu haben. (Daher tritt dieser Forscher auch, ‚gezwungenermaßen‘, neuerdings mehr als Bach-‚Generalist‘ auf, der mit der Kunst der Fuge eigentlich nur *am Rande* zu tun hat (siehe seine *Bach-Biographie*, Frankfurt 00).)

<sup>3</sup> G. Chyron, *Die Kunst der Fuge - Bachs großes Quaerendo Invenietis. Der Beweis*, Berlin 1998.

<sup>4</sup> Vgl. auch meinen Aufsatz *Chronologie zur Entstehung & Herausgabe von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge 1742 - 1752; 1997*, Berlin 2000, (= [Chyron 4]), S. 5, Anmerkung 26.

Bach hat also an diesem Kanon quasi selbst vorgeführt, was er vom Lösungsfinder seines *Kunst-der-Fuge-Rätsels* verlangt: *Das Einsetzen des noch fehlenden Urthemas in den Contrapunctus (an der Übergangsstelle).* – Und genauso wie beim Einsetzen des Urthemas am Ende der Übergangsstelle eine **Oktavparallele** entsteht, so ist auch beim Einsetzen des Fundamentalthemas in diesen Rätselkanon durch Bach eine **Oktavparallele** entstanden:



Und ebenso wie dieser ‚Kanon‘ (bzw. diese Kanonsammlung) steht jener die Übergangsstelle vertretende *Choral (Wenn wir in höchsten Nöthen)* in **G-Dur**.

### Indiz 23

Wie Wiemer in seinem Aufsatz 1981 (siehe Anmerkung 2 auf S. 1) gezeigt hat, war die autographe Version von Contrapunctus 2 von Bach ursprünglich *ohne Punktierung* notiert. – Dies war eine (*weitere*) *Bestätigung für die Lösung* (vgl. [Chyron 2], S. 2, Anmerkung 3): Die *Fuga a 3 Soggetti* (=Contrapunctus 12) soll in jene unpunktierter, autographe (Ur)fassung des Contrapunctus 2 übergehen und damit den Kreislauf (Zyklus) neu beginnen lassen. – In [Chyron 2], S. 4 ff., zeige ich, daß der *erste* Kreislauf, realisiert im Originaldruck (der die *punktierter* Version von Contrapunctus 2 enthält), auf dem „Grundplan A“ beruht, der *neue* Umlauf dagegen auf einem „*ändern Grund Plan*“ („Grundplan B“). – Für die Lösung läßt sich damit also die folgende *Analogie* aufstellen:

$$\text{Grundplan A} : \text{Grundplan B} = \text{punktierter Cp. 2 (Druck)} : \text{unpunktierter Cp. 2 (Autograph)}$$

Wie Wiemer im selben Aufsatz anmerkt <sup>5</sup>, war (als dazu analoge Besonderheit) *auch* bei der *dreistimmigen Spiegelfuge* aus dem Autograph (P 200) – wie sich an einigen Stellen deutlich erkennen läßt – die Punktierung von Bach erst *nachträglich* eingesetzt worden; die ‚*Urfassung*‘ dieser (zusammen mit ihrer vierstimmigen ‚Partnerin‘ das ‚*Vertikalgesetz*‘ des Kreislaufs (Zyklus) verkörpernden)<sup>6</sup> Spiegelfuge war also, analog zu Contrapunctus 2 <sup>7</sup>, ebenfalls *unpunktierter*. – Bach will damit sozusagen – als *weiteren* Fingerzeig für die Richtigkeit der von mir entdeckten Lösung – jene Analogiekette noch um ein *weiteres (drittes)* Glied *verlängern*:

$$\begin{aligned} \text{Grundplan A} : \text{Grundplan B} \\ = \\ \text{punktierter Cp. 2 (Druck)} : \text{unpunktierter Cp. 2 (Autograph)} \\ = \\ \text{punktierter Spiegelfuge a 3 (Druck)} : \text{unpunktierter Spiegelfuge a 3 (Autograph)} \end{aligned}$$

<sup>5</sup> S. 417, Anmerkung 7.

<sup>6</sup> Siehe [Chyron 2], S. 12, insbesondere G. Chyron, *Contrapunctus in versus 12“ – Bachs vollendete Kunst der Fuge* (= [Chyron1]), S. 5 f., 45 ff..

<sup>7</sup> Und wie die *vierstimmige Bearbeitung* dieser Spiegelfuge für zwei Klaviere (sowohl im Originaldruck als auch in der Handschrift (Beilage 2 zu P 200)).

### Indiz 24<sup>8</sup>

Bekanntlich existiert neben der im Originaldruck der Kunst der Fuge enthaltenen *Druckfassung* des Chorals *Wenn wir in höchsten Noethen* noch ein *handschriftliches Fragment* dieses Chorals<sup>9</sup> mit dem Titel *Vor deinen Thron tret ich*, enthalten in der von Bach angelegten Handschriftensammlung P 271. – Bach läßt die Takte 9 und 26 beider Fassungen sich folgendermaßen unterscheiden:

	<b>Kunst der Fuge (Originaldruck)</b> <small>(Choral: Wenn wir in höchsten Noethen)</small>	<b>Choralsammlung (Handschrift P 271)</b> <small>(Choral: Vor deinen Thron tret ich)</small>
Takt 9		
Takt 26		

Damit verlängert Bach die Analogiekette erneut um ein Glied, - diesmal allerdings hinsichtlich des Verhältnisses *Druck* :- *Handschrift* sozusagen *vertauscht, umgekehrt (komplementär)* :

$$\begin{aligned}
 & \text{Grundplan A : Grundplan B} \\
 & \quad = \\
 & \text{punktiertes Cp. 2 (Druck) : unpunktiertes Cp. 2 (Autograph)} \\
 & \quad = \\
 & \text{punktierte Spiegelfuge a 3 (Druck) : unpunktierte Spiegelfuge a 3 (Autograph)} \\
 & \quad = \\
 & \text{punktiertes Choral (Handschrift) : unpunktiertes Choral (Druck)}
 \end{aligned}$$

### Indiz 25

Im Originaldruck läßt Bach die *Fuga a 3 Soggetti* (= Contrapunctus 12) mit dem *Halbschluß* in Takt 233 enden (abbrechen). – In der autographen Fassung (Beilage 3 von P 200) endet dagegen diese Fuge – wenn man, als Lösung, in das von Bach frei gelassene (5.) Notensystem das Urthema einsetzt und den letzten Ton des Alt, wie von Bach gemeint<sup>10</sup>, in Takt 239 zum *fis* erhöht, auf der *Tonika (Ganzschluß)*. – Entsprechend unterscheiden sich auch die beiden Fassungen des *Chorals*, - allerdings wieder in ‚*umgekehrter*‘ Analogie: Die *Druckfassung* des Chorals (aus der Kunst der Fuge) enthält in Takt 10 einen (quasi vorweggenommenen) *Ganzschluß (G)*, während die fragmentarische *Handschriftfassung* (P 271) diesen offensichtlichen Mangel beseitigt, indem sie in Takt 10 diesen *Ganzschluß* durch den *Halbschluß* mit E ersetzt:

	<b>Kunst der Fuge (Originaldruck)</b> <small>(Choral: Wenn wir in höchsten Noethen)</small>	<b>Choralsammlung (Handschrift P 271)</b> <small>(Choral: Vor deinen Thron tret ich)</small>
Takt 10		

Also eine weitere Verlängerung jener ‚Proportionsreihe‘:

$$\begin{aligned}
 & \text{Halbschluß von Fuga a 3 Soggetti (Druck) : Ganzschluß von Fuga a 3 Soggetti (Autograph + Lösung)} \\
 & \quad = \\
 & \text{Halbschluß im Choral (Handschrift) : Ganzschluß im Choral (Druck)}
 \end{aligned}$$

<sup>8</sup> Zu diesem Indiz und zu Indiz 25 siehe H. Klotz, *Johann Sebastian Bach*, NBA, IV, 2, Krit. Bericht, Leipzig 1957, S. 103.

<sup>9</sup> Vgl. [Chyron 2], S. 20, Indiz 9, und S. 22, Indiz 16.

<sup>10</sup> Siehe [Chyron 2], S. 19, Indiz 7.

### Indiz 26

Wie in den letzten Takten der *Fuga a 3 Soggetti*, als Lösung bzw. als Übergang zu Contrapunctus 2 (ohne Punktierung), als fünfte (zusätzliche) Stimme das Urthema hinzutreten soll, - analog hat Bach auch in dem diese Übergangsstelle vertretenden *Choral (Wenn wir in höchsten Nöten)* am Ende eine fünfte Stimme hinzutreten lassen. – Auch hier ist das Verhältnis ‚komplementär‘: Während im Fall der *Fuga a 3 Soggetti* (Übergangsstelle, Beilage zu P 200) die vier (regulären) Stimmen im *Klaviersystem* notiert sind und die fünfte Stimme *partiturmäßig* auf dem von Bach (symbolisch) freigelassenen Notensystem ergänzt werden muß, ist es im Fall des Chorals (Druck) genau umgekehrt: Die vier (regulären) Stimmen sind als *Partitur* notiert, die zusätzliche fünfte Stimme wurde *klaviermäßig* mit in die Baßstimme eingetragen. – Außerdem: Die hinzutretenden fünften Stimmen verhalten sich in ihrem jeweiligen Verhältnis *Anzahl der Töne : Anzahl der Stücke des jeweiligen Zyklus analog*: In der *Fuga a 3 Soggetti* besteht die zu ergänzende fünfte Stimme (Urthema) aus **12 Noten**, gemäß den **12 Fugen** (Contrapuncti, „*versus*“<sup>11</sup>) des (eigentlichen) Fugenzklus. Im *Choral* besteht die ergänzte fünfte Stimme aus **18 Noten**, gemäß den **18 Chorälen** des gesamten Choralzyklus:

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is a piano score with four staves (treble and bass clefs) and a fifth staff below it. The notes are numbered 1 through 12. The bottom excerpt is a choral score with four staves (treble and bass clefs) and a fifth staff below it. The notes are numbered 1 through 18.

### Indiz 27

Auch als *Ganzes* verhält sich die Choralsammlung aus P 271 zum Originaldruck der Kunst der Fuge analog bzw. ‚komplementär‘: Beide Zyklen enthalten genau zwischen dem jeweils vorletzten und letzten Satz die „*Gesetze*“ (im einen Fall die *Canonischen Veränderungen*, im andern Fall die *vier Canons* und die *zwei Spiegelfugen*). Sie verhalten sich beide insofern zueinander ‚komplementär‘, als es sich im einen Fall um eine *Handschrift*, im andern um einen *Druck* handelt. – Außerdem: Der Choral *Wenn wir in höchsten Noethen* aus dem Originaldruck der Kunst der Fuge *ergänzt* den letzten (fragmentarischen) Satz der Choralsammlung (P 271); ebenso *ergänzt* die autographe Fassung der Handschrift P 200, Beilage 3, mit ihren sieben Takten der Übergangsstelle den um diese sieben Takte zu früh abbrechenden Originaldruck:

<sup>11</sup> Der verschlüsselte Untertitel *Contrapunctus in||versus 12* auf Seite 37 des Originaldrucks (siehe [Chyron 1]) verwendet übrigens den Begriff *versus* terminologisch völlig korrekt. Im Sprachgebrauch der im 15. Jahrhundert ff. aus den liturgischen Versgesängen entstandenen *Versetten*kompositionen ist lat. *versus*, ital. *verso*, *versi* (Versetten) die Bezeichnung für *Fuge* bzw. für einen mehr oder weniger *fugierten Tonsatz* (siehe F.-P. Constantini, *Zur Typusgeschichte von J.S.Bachs Wohltemperiertem Klavier*, Bach-Jahrbuch 1969, S. 31 - 45).

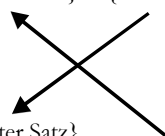
**Kunst der Fuge (Originaldruck):**

{Erster bis vorletzter Satz} + {"Gesetze"} + {Letzter Satz} + {Choral}

**Choralsammlung (Handschrift P 271):**

{Erster bis vorletzter Satz} + {"Gesetze"} + {Letzter Satz}

{Fuga a 3 Soggetti}  
(P 200)



Die Analogie ist also insofern nicht ganz komplett, als die Beilage 3 von P 200 (handschriftliche Fassung von *Fuga a 3 Soggetti*) nicht Teil der Choralsammlung (P 271) ist. Aber dieser Asymmetrie entspricht, daß es sich bei der Kunst der Fuge um ein zu lösendes (und seit 1997 gelöstes) *Rätsel* handelt, bei der Choralsammlung *nicht*.

---

Bach muß sich – geplagt von der Sorge, sein musikalisches Rätsel könnte nicht als solches erkannt oder die Lösung, wenn sie gefunden ist, nicht *anerkannt* werden – in den letzten Jahren seines Lebens immer wieder neue Hinweise überlegt haben. Bach war sich dessen bewußt, daß in einer Zeit der „Verächter & Verleumder“ (der *Civitas Diaboli*)<sup>12</sup> sich mit seiner Musik und diesem Werk auch Menschen beschäftigen werden, die nur *vorgeben*, daß ihnen diese Musik wirklich etwas bedeutet, und die Lösung mit allen Mitteln *bekämpfen* werden.

### Kleine Anmerkung zur instrumentalen Bestimmung der Kunst der Fuge

Seitdem sich Wissenschaftler und Musiker mit der Frage der instrumentalen Darstellung und Darbietung dieses Werkes auseinandergesetzt haben – also (insbesondere) seit der Uraufführung am 26. Juli 1927 – , wurde hauptsächlich und gründlich aneinander *vorbeidiskutiert*: Statt die jeweils ungenügende, auf Mißverständnissen beruhende oder fehlerhafte Argumentation der Gegenseite zu korrigieren und damit faire und für die gemeinsame Wahrheitsfindung geeignete Diskussionsbedingungen zu gewährleisten, wurden diese Mängel als willkommene Gelegenheiten benutzt, um den Gegner kurzerhand zu überrumpeln und den eigenen Standpunkt als den einzigen und absoluten durchzusetzen. Offenbar ging es – insbesondere einigen aus der ‚*Cembalo-Fraktion*‘ – in erster Linie gar nicht um objektive Wahrheitsfindung, sondern um Rechthaberei<sup>13</sup> – oder um die Verteidigung der eigenen, persönlichen (und beruflichen etc.) Interessen. – Um nun diese Art des ‚Dialogs‘ (möglicherweise) zu beenden und die zukünftigen Debatten auf eine etwas tragfähigere, *gemeinsame* (für beide Seiten verbindlichere) Grundlage zu heben, hier gleich zwei prinzipielle Feststellungen:

---

<sup>12</sup> Psalm 119, Vers 158: „Ich sehe die Verächter und tut mir wehe, daß sie dein Wort nicht halten“. In Bachs Calov-Bibel befindet sich an dieser Stelle eine handschriftliche NB-Markierung.

<sup>13</sup> Nichts ist ja bekanntlich nützlicher für einen Wissenschaftler, der sich fachlich profilieren möchte, bzw. für eine so junge Disziplin wie die Musikwissenschaft (die bei den Kollegen aus den anderen Fakultäten noch um ihre wissenschaftliche Anerkennung buhlen muß), als das ‚*Aussprechen von* ‚*Verboten*‘.

1. *Selbstverständlich* ist die Kunst der Fuge in jedem Falle **auch** ein *Cembalo-* (oder *Orgel-*) *Werk*. (Es wäre ja wohl schlechterdings ein *Unding*, wenn ausgerechnet jenes Werk über Bachs ureigenste musikalische Ausdrucksform – die *Fuge* – **nicht** auf jenem ureigensten Instrument Bachs – dem *Tasteninstrument (Clavier)* – zu spielen wäre.)<sup>14</sup>
2. *Selbstverständlich* hätte dieses Werk – gedacht für Instrumentalensemble – **kein Vorbild** in der Musikgeschichte, - stünde also *außerhalb jeder Tradition*, - würde eine solche durch, in und für sich erst **begründen**.<sup>15</sup>

Während der Übergang oder die Herübernahme von Stilelementen und musikalischen Großformen aus der Ensemblesmusik in die Klaviermusik in der Musikgeschichte meist relativ schnell und unmittelbar vor sich ging – und sich daraus neue Klaviersatzarten bzw. eine eigene entsprechende Klavierliteratur in relativ kurzer Zeit entwickeln konnten, war der umgekehrte Vorgang wesentlich problematischer, - allein schon aus organisatorischen Gründen: Für die *eine* Richtung war der einzelne Komponist gewissermaßen *allein* zuständig (der Vorgang war im wesentlichen ein rein *kompositorischer*), - der *umgekehrte* Prozeß hing auch und in besonderem Maße von langwierigen gesellschaftlichen Entwicklungen (Interessen des Publikums, der Auftraggeber etc.) ab. Die Herausbildung neuer Formen und Gattungen der Ensemblesmusik im Sinne dieses umgekehrten Weges *Klaviermusik – Orchestermusik* war also in der Regel eine Angelegenheit von *Generationen*. – Die Kunst der Fuge als *Ensemblewerk* würde dann quasi bedeuten, daß ein Komponist – *Bach* – im Laufe seines Komponistenlebens und ohne entsprechendes Publikum, ohne Auftraggeber etc. eine Orchestergattung *kreiert*, für die sonst *mehrere Komponistengenerationen* nötig wären und die sich zu ihrem klavieristischen Urbild verhält wie etwa die *Klassische Sinfonie* zur *Klassischen Klaviersonate*:

*Kunst der Fuge : Fuge = Sinfonie : Sonate*

Die Entwicklung der Musik seit dem Barock wäre dann nicht mehr als eine *einheitliche, eingeleisige* zu begreifen (auch nicht als „*Traditionsknick*“), - sondern (zwar nicht in zeitlicher, aber in *struktureller* Hinsicht) als *Parallel-* oder *Auseinanderentwicklung*, also als *zweigleisige*: mit der *Klassischen Sinfonie* am Ende des *einen* Stranges und der (*Vollendeten*) *Kunst der Fuge* als (durch Begründung einer entsprechenden Aufführungstradition noch zu ergänzendes) Endglied des *anderen*:<sup>16</sup>

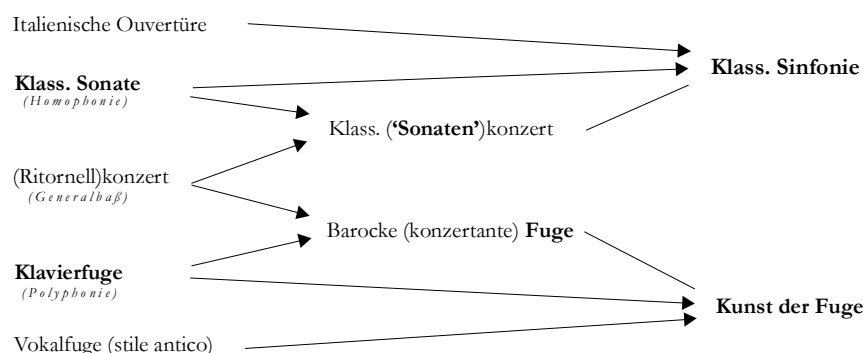
<sup>14</sup> Daß Bach also zumindest die „klavierauszugsmäßige Spielbarkeit auf Tasteninstrumenten berücksichtigt“ hat (W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge, Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1983<sup>2</sup>, S. 74), erscheint selbstverständlich. – Damit stößt aber die von G. Leonhardt vorgebrachte Argumentation (G. Leonhardt, *The Art of Fugue, Bach's last Harpsichord Work*, Den Haag 1952) gegen eine Ensemblebestimmung (Leonhardt stützt sich auf Stellen, bei denen Bach auf die klaviermäßige Spielbarkeit Rücksicht nimmt) ins Leere. (Solche Stellen ließen sich im übrigen eher zum Beweis des *Gegenteils* heranziehen: Daß Bach (an bestimmten Stellen) gezwungen ist, auf die Klavierspielbarkeit *Rücksicht zu nehmen*, deutet darauf hin, daß die *eigentliche* Bestimmung eine andere ist.)

<sup>15</sup> W. Gräser – kein Musikwissenschaftler – beging den schweren Fehler, sich auf die *Partiturnotation* des Werks zu berufen. Damit hatten es seine Gegner (vor allem in der *jüngeren* Bachforschung) leicht: Indem sie diese Notation als altherwürdige *Klaviertradition* (Partiturnotation polyphoner Tastenmusik) erkannten, waren alle ‚Ensembleblisten‘ (scheinbar widerlegt).

<sup>16</sup> Man hat sich oft darüber gewundert, daß Bach harmonische „Kühnheiten“, wie sie ‚vergleichsweise‘ erst (wieder) von Komponisten der *Romantik* „gewagt“ wurden, „vorweggenommen“ hat. Hier also die (zwanglose) Erklärung: Was auf dem einen Gleis *Generationen von Musikern* an kompositorischem ‚auskundschafteten‘, dies ‚lotete‘ und ‚schöpfte‘ auf dem anderen Gleis – aus einem anderen, entgegengesetzten Musikverständnis heraus und unter völlig anderen ‚Vorzeichen‘ (also nur *scheinbar* vorwegnehmend) – *Bach im ‚Zeitraffer‘ seines Komponistenlebens*, also in ca. einem halben Jahrhundert aus. – Falls die obige ‚Proportion‘ stimmt bzw. der Entwicklungsprozeß in seiner Zweigleisigkeit korrekt dargestellt ist, müßte man sich also auch von der (vielen bereits lieb und teuer gewordenen, immer aufs neue variierten) Vorstellung von Bach als einem „*Vorläufer*“ verabschieden (es wäre höchste *Zeit*). Bach wäre dann *Vollender* der *einen* Entwicklung, wie etwa die Wiener Klassiker (und deren ‚Ausläufer‘) auf ihre Weise *Vollender* der *anderen* wären. – Daß Bach keinen Nachfolger gefunden hat, der auf ihm aufbaute, und seine Kompositionen statt dessen zum größten Teil in der ‚Versenkung‘ verschwanden, war eben kein ‚Zufall‘ (auch nicht der ‚Sogeffekt‘ eines ‚spätbarocken‘ ‚Massengrabes‘ (Schweitzer)). Sondern Bachs Musik war und blieb (mindestens bis zur Romantik) stets die *Antithese* zur ‚regulären‘ Musikentwicklung (zu dem, was jeweils gerade ‚modern‘ war) – die *„andere Kultur der Musik“*. Nur als *Antithese*, nur als diese *„andere Kultur“* nahm man diese Musik wahr, nur als solcher setzten sich Komponisten mit ihr auseinander. *Verstehen, Nachempfinden* bzw.

## Strukturelle und inhaltliche (nicht historische) Parallel- bzw. Auseinanderentwicklung

(Die Kunst der Fuge als (bisher) 'fehlendes Glied')



Wie bestimmte aus der ‚Klavisistik‘ der Klassischen Sonate sich ergebende Klaviersatzformen und Wendungen Einzug in die Klassische (Orchester)sinfonie fanden, so hätten auch bestimmte in der Klavier- oder Orgelfugenliteratur entwickelte Satzelemente in einem *Orchesterwerk Kunst der Fuge* ihren Platz. Für einen monothematischen Fugenzyklus ist z. B. der *Orgelpunkt-Schluß* für die Binnensätze ideal, um diese ohne Bruch aneinanderzureihen, Ruhepunkte zu schaffen und die Entwicklung gewissermaßen ‚offen‘ zu halten. – Solange noch in *Kirchentonarten* komponiert wurde und daher der einzelne Satz – mangels harmonischen Leittons – noch keine *zwingende, funktionale ‚(Auf)lösung‘* (V - I) fand, war dieser ‚stationale‘ Schluß oft die einzige angemessene Weise, um den musikalischen Bewegungsfluß eines Stückes (über die entsprechenden Klauseln) ‚abzubremsen‘ und zum Stillstand zu bringen. – Nach Etablierung der Dur-Moll-Skalen standen dem (Klavier)komponisten damit nun *zwei Hauptarten von Schlüssen* zur Verfügung:

- a. Der (neue) *reine*<sup>17</sup> *kadenziale*<sup>18</sup> *harmonische Leittonschluß* (V - I), - der einen Tonsatz *endgültig* (sozusagen *musikalisch-logisch*, also gleichzeitig ‚horizontal‘ als auch *harmonisch-funktional* bzw. ‚vertikal‘ *abschließt*: der (eigentliche) *finale* Schluß.

---

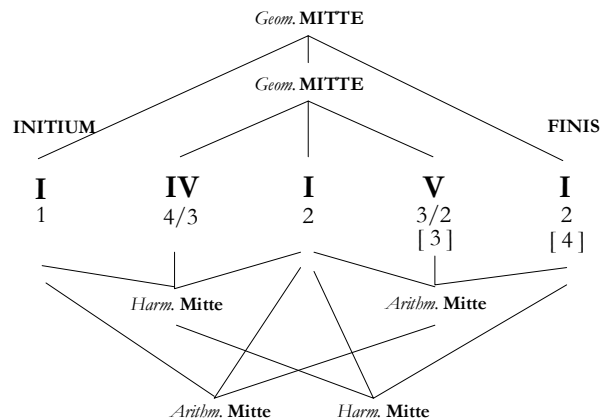
*Popularisierung* dieser (im Kern *fremden*) Musik bedeutete sofort immer (auch oder in wesentlicher Hinsicht): *Mißverstehen*, *Umdeutung* oder gar *Verfälschung*. (Nachdem sich inzwischen – ganz allmählich und unter größtem Widerstand (die immer wieder erfolglosen Bemühungen bei den Erstveröffentlichungen vieler Werke Bachs im 19. Jahrhundert sind eindrucksvolle Zeugnisse dieses hartnäckigen Ringens) – Bachs Musik als diese *Antithese durchsetzen* konnte, ist der größte Teil der heutigen Bachforscher (von denen sicher nicht zufällig die meisten vom ‚andern Gleis‘ kommen) weiterhin fleißig dabei, das alte Bild von *Bach als dem ‚Vorläufer‘* zu restaurieren. Die (unbewußte, ein *völlig verengtes, längst überholtes* Musikverständnis kennzeichnende) Fixierung auf ein *von der Sonate abstrahiertes Formmodell* – als (vermeintlich) *das* musikalische Formmodell *schlechthin* – ist für diese Wissenschaftler *typisch*. Das zähe Festhalten an diesem Modell – dieser (offenbar nicht auszurrottende) Glaube an die *absolute* „*Natürlichkeit*“ („*Wahrheit*“) der *Sonatenform* (auf die die gesamte vorherige Musik als ihren „*Gipfelpunkt*“ angeblich *hinstrebe* und von der aus daher *zu deuten sei*) – hatte bereits im 19. Jahrhundert die Musikwissenschaft – insbesondere bei der theoretischen Auseinandersetzung mit der *Fuge* (siehe *Geschichte der Musiktheorie* (Bd. 11), C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Zweiter Teil, Darmstadt 1989, S. 153) – entscheidend gehemmt. Jener gegenwärtig zu beobachtende Rückfall in diesen (bereits für überwunden gehaltenen) Trend ist daher um so *ärgerlicher* bzw. *unbegreiflicher* – und zeugt von einem erstaunlich geringen Reflexionsvermögen dieser Forscher.)

<sup>17</sup> „*Rein*“ soll bedeuten, das der funktionale harmonische Ablauf V - I durch den Gang der einzelnen beteiligten Stimmen nicht – wie in b – (in seiner Schlußbildung) gestört („*unterlaufen*“) wird, sondern sich *gemeinsam* – ‚kompakt‘, als ein auf das Ziel konzentrierter Endschrift – vollzieht. Je mehr dabei die Funktion der Schlußdominante (V) – statt ‚*unterlaufen*‘ – *gestärkt* wird – etwa, bei Moll-Kompositionen, durch den *verminderten Septakkord als* (zusätzliche) *Zwischendominante* (siehe Orgelfuge BWV 534 oder BWV 546 (vgl. Anmerkung 20)) – , desto *endgültiger* ist die finale Wirkung. – (Auf dem *anderen* ‚Gleis‘ (wo der ‚*Horizontal*‘verlauf einer Komposition nur noch Sache einer *einzig* Stimme ist) reicht – am Höhepunkt seiner Entwicklung – auch ein solcher („*normaler*“) *Finalschluß* oft nicht mehr aus: Die ‚*seelische Aufgewühltheit*‘ eines Beethovenschen Symphoniesatzes – das andauernde Hin und Her zwischen *Himmelhoch-jauchzend* und *Zu-Tode-betrübt* – bedarf, um sich wieder zu beruhigen und zum Abschluß zu kommen, ganz *besonderer* finaler Anstrengungen (oft einer ganzen *Serie* von kompakten V-I-Schritten).).

- b. Der (alte) – in das neue System ‚transponierte‘ – *Orgelpunkt-Schluß*, – der, als stilistische Schlußvariante, (z. B. durch unvermittelte, unvorbereitete, verfrühte oder stimmenmäßig getrennte Erreichung der Tonika bzw. des Grundtons als Halteton) das Musikstück – im Gegensatz zu a – mehr *ausklingen läßt*, als wirklich *zum Abschluß bringt*: der (mehr) ‚*stationale*‘ Schluß.<sup>19</sup>

Daß Bach sich bei den Binnensätzen seines monothematischen Fugenzyklus (um diese aneinanderzubinden und jeweils am Ende des einzelnen Binnensatzes im thematischen Entfaltungsprozeß quasi nur ‚*innezuhalten*‘) sich des (genuin *tasteninstrumentalen*) ‚*stationalen*‘ *Orgelpunkt-Schlusses* bedienen *mußte* – auch wenn es sich um ein Werk für *Instrumentalensemble* handeln sollte –, ist also klar.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Für die *musikalische Folgerichtigkeit* der (vollständigen) Kadenz scheint übrigens nicht nur ihr *dialektisch-logischer* Aspekt ausschlaggebend zu sein (siehe das im engsten Zusammenhang mit der (antiken) Musiktheorie stehende und entwickelte *Philosophiesystem Platons*, in G. Chyron, *Platons Logik*, Berlin 1999, bzw. vgl. die entsprechenden Konstruktionen und Explikationen der an der *Hegelschen Philosophie* orientierten Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts, C. Dahlhaus, a. a. O., Erster Teil (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10), S. 109), sondern insbesondere auch ihr *mathematischer*. Das Kadenzmodell stellt – *mathematisch-statisch* gesehen – ein *System von Mittelbildungen* („*Vermittlungen*“) dar:



Läßt man dieses System (*akustisch*) *zeitlich ablaufen* (also als *Musik*), so bilden die einzelnen Stufen ein ideal proportioniertes und durchstrukturiertes, genau und konsequent (*folgerichtig*) gestaffeltes und verschachteltes *Ineinander von Vorher und Nachher*, von (*zeitlich*) *Anfang, Mitte(n) und Ende*. (Die zentrale, vereinheitlichende Stellung der Tonika (I) gründet sich dabei (u.a.) offenbar auf ihre *vierfache Mittelstellung*, d.h. auf ihre *vierfach vermittelnde Funktion* (siehe Abbildung).)

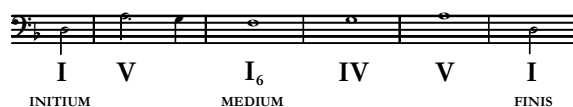
<sup>19</sup> Durch das zu frühe Erreichen der Tonika (I) wird der V. Stufe sozusagen etwas von ihrer ‚*dominanten*‘, also die Grundtonart des Stückes *beherrschenden* und *etablierenden* Funktion genommen.

<sup>20</sup> Die Argumentation K. Aringers, *Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach*, Tutzing 1999 (mit der der Autor anscheinend G. Leonhardt behilflich sein möchte), die für die Klaviristik typischen Orgelpunktschlüsse in mehreren Sätzen der Kunst der Fuge wiesen auf deren instrumentale Bestimmung hin, greift also nicht. – Das für Aringer unerklärliche Phänomen der „Abwesenheit derartiger Orgelpunkte in sämtlichen zwischen 1723 und 1750 geschriebenen Präludien und Fugen für Orgel (BWV 537, 544, 546, 548 und 552)“, ohne daß sich hierfür Gründe ermitteln ließen“ (Aringer S. 187), ist also denkbar leicht aufzuklären: Während *innerhalb eines Zyklus* der Orgelpunkt-Schluß – als ‚*relativer*‘ Schluß – diese seine Funktion sinnvoll ausüben kann, bedarf es bei (bestimmten) groß angelegten *Einzelwerken* (bzw. bei einem *abschließenden* Satz wie der Fuga von BWV 552) – um diese entsprechend final ‚*auszuwuchten*‘ – des *reinen kadenzialen harmonischen Leittonschlusses* (V - I), d.h. also einer Schlußformel, in der sich die Dominante (V) voll entwickeln kann (vgl. Anmerkung 17). (Vermutlich lassen sich Aringer und andere von der *Länge* des Schlusses täuschen: ‚*Je länger ein Schluß, desto endgültiger wirkt er.*‘ – Dem ist aber *nicht* so: Nur der *reine kadenziale harmonisch-funktionale Leittonschluß* (V - I) – so kurz er insgesamt auch sei – hat die gewünschte finale Wirkung. Der *Orgelpunkt-Schluß* dagegen wirkt nie endgültig, und sofern ihm ein (reiner) Kadenzschluß schon vorausging, so schwächt er diesen nachträglich ab (man vergleiche, ohne sich von der Kürze bzw. Länge beeinflussen zu lassen, den Schluß von Cp. 11 in seiner finalen Wirkung (Cp. 11 *beschließt* (siehe [Chyron 1], S. 84 ff. und 89 ff. bzw. [Chyron 2], S. 13 f.) den 7er-Zyklus und den 5er-Zyklus mit dem von Cp. 1). Nebenbei bemerkt: Der letzte Abschnitt (T. 90 ff.) dieses Cp. 11 mündet in diesen seinen Schluß, wie etwa der (letzte) Satz eines barocken *Konzertes* in sein *Schlußritornell* einmündet; das Thema in seiner veränderten (Rectus)gestalt mit den Pausen und den zwei Achteln bzw. Sechzehnteln zum Ende scheint für diese Funktion wie geschaffen. Im übrigen: Auch der *Vorhaltschluß* (z.B. Cp. 8 und 10) ist in seiner finalen



Wirkung geschwächt. In gewissem Sinne ist ja der Orgelpunkt-Schluß nichts anderes als ein spezieller, ausgeweiteter und ‚angereicherter‘ *Vorhaltschluß*. – Die rein ‚traditionalistische‘ Betrachtungsweise – von der Aringer und andere ausgehen – ist ohnehin, auch in anderer Hinsicht, mehr als kurzichtig. Offenbar hat der seit den 70ern einsetzende musikwissenschaftliche ‚Historismus‘ (Schlagwort: „*Originalinstrumente*“), so wichtig er auch war (wer möchte Bach heute noch vom ‚Sinfonieorchester‘ gespielt hören! – allerdings ist die Kehrseite dieser an sich begrüßenswerten Entwicklung: das ‚*Sich-Delektieren*‘ am neuen, schönen Klang, Musik verkommt zum „*Sound*“), Bachforscher und -interpreten allmählich geistig erblinden lassen für das, was Bachs – in der stilistischen, musiktechnischen und klanglichen Darstellung und Realisation seiner Werke – *Genuines, Ureigenstes, Unzeitgemäßes* (damals wie heute) ist. (*Ein* Ergebnis dieses (falschen) ‚Historismus‘ ist z.B. der nur äußerst schwer zu ertragende ‚Verzögerungsmanirismus‘ heutiger Cembalisten (den diese für Bach-authentisch halten): Couperin, Scarlatti,... Bach, - alles getunkt in dieselbe ‚Verzögerungssauce‘ („*Rubatomanie*“); nachdem die ‚*dynamischen*‘ Bach-Bearbeitungen der Pianisten endlich passé sind, jetzt also die ‚*agogischen*‘. – Man vergleiche dagegen das völlig ungekünstelte, *nicht*-auskalkulierte (und daher auch nicht imitierbare), sondern *atmende* Spiel eines Helmut Walcha.) Die gleichmäßige Behandlung des Instrumentalen und Vokalen, die von Bach schon regelrecht zum *Prinzip* erhobene Arbeitsweise, (in seiner Grundstruktur) ein und denselben Tonsatz in ganz unterschiedlichen klanglichen ‚Gewändern‘ und in anderen Zusammenhängen und Funktionen zur Darstellung zu bringen und zu erproben, - ein Arbeitsprinzip, das die charakteristischen Abgrenzungen zwischen den Instrumenten und deren Gattungen auf einer höheren Ebene sozusagen ‚*aufhebt*‘ und letztlich – wie bei keinem anderen Komponisten – auf ein rein *strukturelles* Verständnis von Musik hindeutet, die völlig barock-atypische Gepflogenheit Bachs, „alle Manieren, alle kleinen Auszierungen... mit eigentlichen Noten“ auszudrücken u.v.a.m. zeigen, daß für Bach eben durchaus *andere* Voraussetzungen gelten und es daher nicht ausreicht (allerdings sehr *bequem* ist), ja, unter Umständen in die gänzlich falsche Richtung führt, wenn man die stilistischen, musikalisch-technischen und klanglichen ‚Verfahren‘ seiner Zeit (also des frühen 18. Jahrhunderts) einfach auf die Musik Bachs *überträgt*. –

Bachs vollendete Kunst der Fuge – dieser in mehrfacher Hinsicht *Musikalische Kreislauf*, dieser 12-teilige, in sich zurückkehrende *Ludus Aeternus* des *Theatrum Mundi* (der ja letztlich die Musikentwicklung selbst spiegelt) – böte dem musikalischen Interpreten & ‚Dramaturgen‘ aus dem vielfältigen barocken Angebot unterschiedlichster Klangrealisationen eine ganze Reihe interessanter, dem vielschichtigen symbolischen Inhalt angemessener Darstellungsmöglichkeiten. (Mit [Chyrron 1] stünde für diese Aufgabe auch schon ein durchaus brauchbares ‚Drehbuch‘ zur Verfügung.) Z. B. wäre für den Cp. 12 (*Fuga a 3 Soggetti*), um diesen Satz (speziell dessen *Anfangsteil*) entsprechend seiner „fundamentalen“ Stellung und Funktion im Zyklus gegenüber den anderen 11, quasi als ‚Vertreter‘ jener „*zweiten Kultur des Kontrapunkts*“, besonders hervorzuheben, eine ‚unterlegte Bezifferung‘ denkbar. Dessen (1.) Thema – sozusagen ‚*Repräsentant*‘ einer *vollständigen Kadenz* (also der *Musikalischen Ordnung* schlechthin) – stellt ja in dieser Eigenschaft *selbst* das *ideale Baßfundament* dar (vgl. E. Bergel, *Johann Sebastian Bach Die Kunst der Fuge*, Bonn 1980, S. 216):



– Bei dieser Gelegenheit schließlich auch ein Wörtlein zum aktuellen Streitpunkt: (*anzahlmäßige*) *Besetzung des Bachchors*. Für Bachs Musik sind, wenn es um die klangliche Realisation geht, grundsätzlich zwei Seiten *strikt auseinanderzuhalten, voneinander zu trennen: die reale, praktische* von der (*ton*)*symbolischen*. Es scheint schlechterdings *undenkbar*, daß Bach von dem unüberhörbaren, symbolisch ideal einzusetzenden (äußerst bemerkenswerten) Phänomen, daß die *einzelne* Gesangsstimme (Klangcharakter: *individuell, persönlich*) eben etwas völlig *anderes* ist als *zwei* oder *drei* (gleiche) Gesangsstimmen (Klangcharakter: *kollektiv, unpersönlich, ‚universell‘*) – der akustische Unterschied bzw. der Übergang von *einer* Stimme zum ‚Unisono‘ *zweier* oder *dreier* ist (in erster Linie) nicht ein *quantitativer* bzw. *additiver*, sondern (merkwürdigerweise) ein rein *qualitativer* – *keinen* Gebrauch gemacht haben sollte! – Die Frage, ob Bach immer oder überhaupt *jemals* eine ausreichende Zahl von Sängern zur Verfügung gehabt hat und daher diesen (symbolisch wertvollen) Effekt (diesen *qualitativen Sprung* zwischen *Einheit* (1) und *Vielheit* (2, 3)) auch entsprechend *in der Praxis* hat *nutzen* können, ist dabei vollkommen *unerheblich: Idee* und *Praxis* brauchen bzw. brauchten sich durchaus nicht (immer) zu decken!

## L I T E R A T U R

- Chyron, G., „*Contrapunctus in versus 12*“ – *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, 1. Aufl. Berlin 1997, 2. Aufl. Berlin 1999 = [Chyron 1].
- Chyron, G., *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, 1. Aufl. Berlin 1998, 2. Aufl. Berlin 2000, = [Chyron 2].
- Chyron, G., *Die Kunst der Fuge – Bachs großes Quaerendo Invenietis. Der Beweis*, Berlin 1998 = [Chyron 3].
- Chyron, G., *Chronologie zur Entstehung & Herausgabe von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge 1742 - 1752; 1997* = [Chyron 4].
- Chyron, G., *Platons Logik*, Berlin 1999.
- Constantini, F.-P., *Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier*, in: *Bach-Jahrbuch* 1969, S. 32 - 45.
- Klotz, H., *Johann Sebastian Bach*, NBA, IV, 2, Kritischer Bericht, Leipzig 1957.
- Kobayashi, Y., *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 - 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 8 - 72.
- Wiemer, W., *Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge – mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werks*, in: *Die Musikforschung*, 1981, S. 413 - 422.