

**CHRONOLOGIE  
ZUR  
ENTSTEHUNG & HERAUSGABE  
VON  
JOHANN SEBASTIAN BACHS  
KUNST DER FUGE  
1742 – 1752  
1997**

Versuch einer  
chronologischen Rekonstruktion

Von Georg Ernst Streibig alias Chyron

*„Er saß noch sonst voll seltsamer Marotten, dieser Bach.  
Eine davon war: daß er Nichts leiden konnte, was halb,  
schiekend, unrein, unvollständig, unvollendet war. Kurz:  
er haßte. . . über alles! eine . . . unauflösbare Dissonanz!“*

**N**IRGENDWO findet sich in den im Zusammenhang mit der Entstehung & Herausgabe von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* stehenden und uns erhaltenen Dokumenten – also weder im Autograph oder im Originaldruck noch im Subskriptionsaufruf, in den Vorworten zur Originalausgabe oder im Nekrolog – auch nur *ein einziger Hinweis* oder *eine einzige Spur*, der/die darauf hindeutet, daß die postumen Herausgeber die für den Originaldruck benötigten wesentlichen Zusammenstellungs-, Kopier- und Stecharbeiten in irgendeiner Weise nach Bachs Tod *weitergeführt, fortgesetzt* oder *vervollständigt* hätten. Wenn es im „Avertissement“ (siehe unten, S. 6 f.) heißt: „Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drei Sätzen, wo der Verfasser bey Anbringung des dritten Satzes seinen Namen Bach ausgeführet hat. Den Beschluß macht ein Anhang von einem vierstimmig ausgearbeiteten Kirchen-Choral...“; so klingt dies wie eine nüchterne Bestandsaufnahme des vom Komponisten zusammengestellten und Hinterlassenen, - ganz und gar nicht wie eine von den Herausgebern selbst zu verantwortende – und daher dann auch weiter musikalisch zu rechtfertigende – redaktionelle, editorische ‚Leistung‘. – Auch die Vorworte der Originalausgabe (1751 (?) und 1752, siehe unten, S. 7 ff.) vermeiden es in ihren diesbezüglichen unbestimmten („man“) und fast gleichlautenden, stereotypen Wendungen peinlich, ein wenig nähere Auskunft darüber zu geben, *wer* es denn (eigentlich) war, der den Choral in den Originaldruck eingefügt hat und dadurch (angeblich) „die Freunde seiner Muse schadlos halten“ wollte.

Der folgenden *Chronologischen Rekonstruktion*, die die (letzte) entscheidende Phase der Werkgenese und -herausgabe (also die Jahre 1742 bis 1752) nachzeichnet, liegt die in meinen drei Arbeiten über Bachs *Kunst der Fuge* –

G. Chyron, *Contrapunctus in versus 12 – Bachs vollendete Kunst der Fuge*, Berlin 1997/1999 = [Chyron 1]

G. Chyron, *Bachs vollendete Kunst der Fuge*, Berlin 1998/2000 = [Chyron 2]

G. Chyron, *Die Kunst der Fuge – Bachs großes Quaerendo Invenietis. Der Beweis*, Berlin 1998 = [Chyron 3]

eingehend verifizierte These zugrunde, daß Bach uns seine *Kunst der Fuge* – und zwar so wie sie der Originaldruck in Verbindung mit dem Autograph bietet – als *Musikalisches Rätsel* hinterlassen hat und die Lösung dieses Rätsels im Werk *implicite* enthalten ist.

Hinsichtlich der *Entstehung* und *Fertigstellung* des Werkes stütze ich mich auf die graphologischen Quellenuntersuchungen von Yoshitake Kobayashi –

Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750* in: *Bach-Jahrbuch 1988*, S. 8 - 72. = [Kobayashi].

Hinsichtlich der (erhaltenen) Dokumente, die Angaben über das Werk und seine Herausgabe machen – also hinsichtlich der Subskriptionsanzeigen, der Vorworte der Originalausgabe und des Nekrologs –, ist (erstmalig) streng zu unterscheiden und zu trennen zwischen den in oder durch diesen/diese Dokumente/n fixierten *objektiven Sachverhalten* und den (dabei möglicherweise (stillschweigend) eingeflossenen oder versteckten) *Mutmaßungen, Behauptungen und Beurteilungen* der jeweiligen Verfasser *über* diese (oder andere) Sachverhalte.

## Chronologische Rekonstruktion

### 1742

*Bach hat die Kunst der Fuge bis zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen fertiggestellt: Es liegt ihm ein geschlossener, in sich zurückkehrender Fugenzyklus von 12 Fugen („Contrapuncti“), mehr oder weniger vollständig ausgearbeitet, vor (die Fuga a 3 Soggetti bildet den Contrapunctus 12, der ab Takt 234 in den Contrapunctus 2 (Version ohne Punktierung) übergehen soll); hinzu kommen 2 Spiegelfugen und 4 Kanons (sie sind von Bach als G e s e t - z e dieses Fugenkreislaufs gedacht). – Bach beabsichtigt, diesen – quasi nach Art eines riesigen ‚CANON PERPETUUS‘ gestalteten – Zyklus der Nachwelt als Musikalisches Rätsel – als sein großes QUAERENDO INVENIETIS – zu hinterlassen.<sup>1</sup>*

### 1742 ff.

*Bach hat den Zyklus nach 2 „Grundplänen“ konzipiert: Der erste Durchlauf durch die 12 Contrapuncti unterliegt der Satzreihenfolge des Grundplan A; alle folgenden Durchläufe entsprechen einem „anderen Grundplan“<sup>2</sup> (einer anderen Reihenfolge): dem Grundplan B. – Für die beiden Grundpläne sind von Bach verschiedene (Schluß)versionen einzelner Contrapuncti vorgesehen (z. B. soll für Grundplan B Contrapunctus 1 um die letzten vier Takte verkürzt werden; im Grundplan B soll außerdem Contrapunctus 10 ohne den 22-taktigen Anfangsteil*

<sup>1</sup> Näheres dazu siehe in [Chyron 1] und [Chyron 2].

<sup>2</sup> Siehe das Autograph P 200, Beilage 3, Blatt 5 (Rückseite der letzten Manuskriptblatts der *Fuga a 3 Soggetti*), mit dem handschriftlichen Vermerk: *und einen andern Grund Plan*. – Siehe dazu meine Ausführungen in [Chyron 2], S. 4 ff. und S. 16 f.

gespielt werden <sup>3</sup> etc.). – Bach fertigt daher ab 1742 – gewissermaßen als Anhang oder Supplement zum geplanten Druck – eine Reinschrift an <sup>4</sup>, in der er diese (kürzeren) Varianten (nebst meist taktmäßig verändert notierten Versionen fast aller übrigen Contrapuncti) nach und nach zusammenstellt. <sup>5</sup> – Im einzelnen fertigt er je eine Variante (andere Lesart, Version) zu den folgenden Contrapuncti an:

1742 ([Kobayashi], S. 51):

Zu:

*Contrapunctus 1* <sup>6</sup>

*Contrapunctus 2* <sup>7</sup>

*Contrapunctus 3* <sup>8</sup>

*Contrapunctus 5* <sup>9</sup>

*Contrapunctus 6* <sup>10</sup>

*Contrapunctus 7* <sup>11</sup>

*Contrapunctus 9* <sup>12</sup>

*Contrapunctus 10* <sup>13</sup>

Außerdem (ohne Schlußteil) zu:

*Canon alla Ottava* <sup>14</sup>

Bis etwa 1746 ([Kobayashi], S. 51):

Zu:

*Contrapunctus 8* <sup>15</sup>

*Contrapunctus 11* <sup>16</sup>

Außerdem (Schlußteil) zu:

*Canon alla Ottava*

Und zu:

*Canon in Hypodiateseron al roverscio e per augmentationem, perpetuus* <sup>17</sup>

<sup>3</sup> Siehe dazu [Chyron 2], S. 4 - 14.

<sup>4</sup> Erhalten als Autograph P 200.

<sup>5</sup> Für die Deutung der von W. Wiemer entdeckten Besonderheit (W. Wiemer, *Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge – mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werkes*, in: *Die Musikforschung* 34 (1981), S. 413 - 422), daß Bach in Contrapunctus 2 die Punktierung erst nachträglich eingetragen haben muß (und die Wiemer natürlich als entsprechende Bearbeitung einer „Frühfassung“ deutet), kommen zwei Möglichkeiten in Betracht:

*Entweder* hatte Bach (zunächst) vor, diesen Contrapunctus im „Supplement“ so zu hinterlassen, wie er für Grundplan B gemeint war: ohne Punktierung. – Da ihm dies (später) aber für die Lösungsfindung (Übergang der Fuga a 3 Soggetti in diese unpunktierete Version von Contrapunctus 2) zu einfach erschien, trug er ‚sicherheitshalber‘ doch die Punktierung (wieder) ein.

*Oder*: Bach hatte von Anfang an vor, es dem Löser seiner musikalischen Rätselaufgabe möglichst schwer zu machen. Um diesem aber, nach glücklicher Lösungsfindung, die Richtigkeit der gefundenen Lösung nachträglich zu bestätigen, trug er die Punktierung so ein, daß darunter die andere, unpunktierete Version noch zu erkennen war.

Die Variantensammlung (P 200) für eine (von Bach wieder „verworfenen“) „Frühfassung“ der *Kunst der Fuge* zu halten (siehe S. 10), gehört wohl zu den bemerkenswertesten Fehlleistungen der gesamten neueren Bachforschung. Nirgendwo begegnet uns der Fall, daß Bach für ein solch umfangreiches Werk eine Partitur auf bestem Papier und in sorgfältigster Schönschrift anfertigt (wozu keinerlei unmittelbare, praktische Notwendigkeit oder Veranlassung bestand), – um diese dann einige Jahre später (als „Frühfassung“) wieder zu „verwerfen“. Und nirgendwo in Bachs (Spät)werk begegnet der Fall, daß Bach fünf, sechs oder sieben Jahre ‚braucht‘, bis ihm schließlich für Fugen wie Contrapunctus 1, Contrapunctus 2 und Contrapunctus 3 eine andere Reihenfolge und andere Schlüsse bzw. andere Taktmaße ‚einfallen‘, so daß er sich die viele Mühe für diese schöne Reinschriftensammlung gänzlich umsonst gemacht hat. – Die ältere Bachforschung hatte daher auch allen guten Grund und Instinkt, P 200 ‚bloß‘ als eine Art *Ergänzung zum Originaldruck* bzw. beide Hauptquellen der *Kunst der Fuge* als mehr oder weniger *zusammengehörig* zu behandeln.

<sup>6</sup> In der Sammlung (Autograph P 200)

an 1. Stelle (Satz Nr. I, S. 2)

<sup>7</sup> an 3. Stelle (Satz Nr. III, S. 6)

<sup>8</sup> an 2. Stelle (Satz Nr. II, S. 4)

<sup>9</sup> an 4. Stelle (Satz Nr. IV, S. 8)

<sup>10</sup> an 7. Stelle (Satz Nr. VII, S. 16)

<sup>11</sup> an 8. Stelle (Satz Nr. VIII, S. 20)

<sup>12</sup> an 5. Stelle (Satz Nr. V, S. 10)

<sup>13</sup> an 6. Stelle (Satz Nr. VI, S. 14)

<sup>14</sup> an 9. Stelle (Satz Nr. IX, S. 23, Überschrift: *Canon in Hypodiapason*)

<sup>15</sup> an 10. Stelle (Satz Nr. X, S. 25)

<sup>16</sup> an 11. Stelle (Satz Nr. XI, S. 28)

<sup>17</sup> an 12. Stelle (Satz Nr. XII, S. 32)

*Spiegelfuge a 4*<sup>18</sup>

*Spiegelfuge a 3*<sup>19</sup>

*Canon per Augmentationem in Contrario Motu*<sup>20</sup>

## 1747

*Bachs Kompositionsarbeit an der Kunst der Fuge ist damit (endgültig) abgeschlossen: Sowohl der Fugenzyklus (Contrapunctus 1 bis Contrapunctus 12 (die den Kreislauf schließende und in Contrapunctus 2 (Version ohne Punktierung) übergehende Fuga a 3 Soggetti) als auch die 6 Gesetze des Zyklus (2 Spiegelfugen und 4 Kanons) liegen für die Kopisten bzw. Stecher bereit. Hinzu kommen noch (für den Druck) die um die 22 (bzw. – nach dem Takmaß des Autographs – 11) Takte des Anfangsteils kürzere Version von Contrapunctus 10, des weiteren eine Bearbeitung der Spiegelfuge a 3 für zwei Cembali und schließlich – exakt an der Stelle zu plazieren, wo, als Lösung des Rätsels, die Fuga a 3 Soggetti (=Contrapunctus 12) in die unpunktiertere Version von Contrapunctus 2 übergehen soll – der Choral „Wenn wir in höchsten Noethen sein“. – Die übrigen Contrapunctus-Varianten (für den „andern Grund Plan“) nebst den Varianten der zwei Spiegelfugen und des Oktav- und des Quartkanons sind in einer Reinschriftensammlung, angefertigt in Schönschrift von des Meisters eigener Hand, vereinigt und sollen später dem Druck beigegeben werden.<sup>21</sup> – Im Mai 1747 reist Bach zu Friedrich dem Großen nach Potsdam und komponiert anschließend sein „Musikalisches Opfer“, das er bis Ende September 1747 in Kupfer stechen läßt und dem König widmet (Widmungsdatum: 7. 7. 1747).*

## 1747 ff.

*Bach läßt die Kunst der Fuge stechen (vermutlich sind er selbst und Musiker aus seinem Verwandten- und Schülerkreis an den Kopier- und Stecharbeiten beteiligt).<sup>22</sup> – Die Kopier- und Stecharbeiten sind spätestens bis zu Bachs Tod (28. Juli 1750) vollständig abgeschlossen; das Ergebnis dieser Arbeiten liegt in der Originalausgabe von 1751 bzw. 1752 vor. – Bach wendet sich seit ca. 1748 einem anderen Großprojekt zu: Der kompositorischen Vollständigkeit bzw. Ausweitung seiner Missa zur Missa Tota („H-Moll-Messe“).<sup>23</sup>*

## Zwischen (inkl.) August 1748 und (inkl.) Oktober 1749<sup>24</sup>

*Für den Druck hatte Bach die Fuga a 3 Soggetti mit dem Halbschluß in Takt 233 enden lassen und statt der Übergangsstelle (Takte 234 bis 239) den Choral eingefügt (siehe oben). – Um nun der Nachwelt zu zeigen, wie das Rätsel zu lösen sei bzw. wo und wie diese Fuge in den Contrapunctus 2 (Version ohne Punktierung) überzugehen habe, fertigt Bach eine Reinschrift dieses letzten (12.) Contrapunctus des Zyklus an,<sup>25</sup> in der er auf dem letzten (5.) Blatt diese (sieben Takte umfassende) Übergangsstelle – Kombination der drei Soggetti plus einer themenfreien Stimme – a u s s c h r e i b t und dabei ein Notensystem für die Lösung (also für das einzusetzende Urthema = Beginn (der unpunktiertere Version) von Contrapunctus 2 (um eine Oktave nach oben versetzt)) freiläßt<sup>26</sup> :*

<sup>18</sup> an 13. Stelle (Satz Nr. XIII, S. 33)

<sup>19</sup> an 14. Stelle (Satz Nr. XIV, S. 36)

<sup>20</sup> an 15. (letzter) Stelle (Satz Nr. XV, S. 38, Überschrift: *Canon al roverscio et per augmentationem*)

<sup>21</sup> Da die um 22 (bzw. 11) Takte kürzere Variante von Contrapunctus 10 hier ebenfalls vertreten ist, so liegt dieser Contrapunctus 10 also in drei Fassungen vor: in einer längeren für den „Grundplan A“ und in den zwei (erheblich) kürzeren für den „andern Grund Plan“.

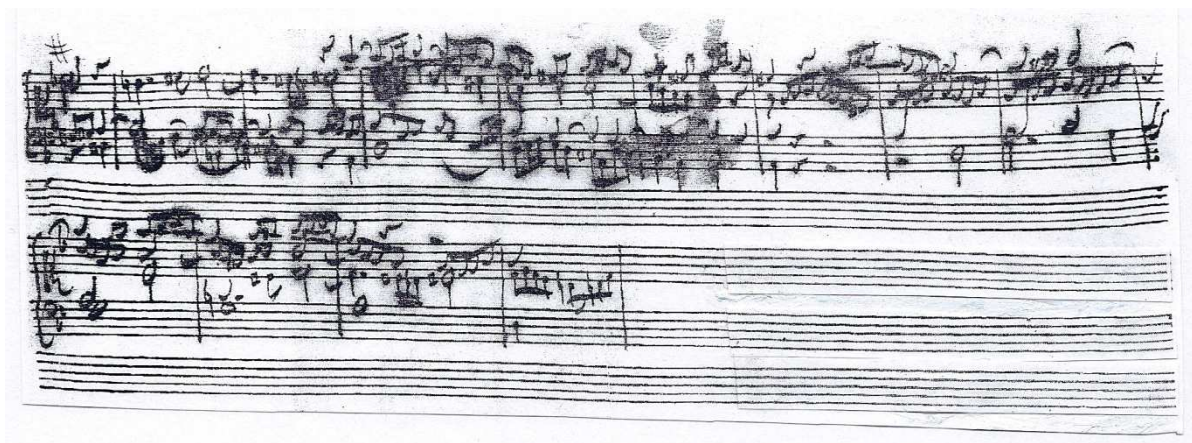
<sup>22</sup> Die Kopier- und Stecharbeiten unter seiner direkten Kontrolle und Aufsicht, (und möglicherweise) unter *Selbstbeteiligung* und im engen Verwandten- und Schülerkreis stattfinden zu lassen, hat für Bach insofern *Notwendigkeit*, als er beabsichtigt, eine Reihe von (verschlüsselten, unauffälligen und auch auffälligen) *Hinweisen* (Veränderungen an Seitenzahlziffern und insbesondere an den Überschriften zu einigen Contrapuncti, absichtliche Druckfehler etc.) in den Druck mit aufzunehmen, die die Richtigkeit der Lösung – sobald sie einmal gefunden ist – bestätigen sollen. – Was Bach mit diesen Hinweisen für die Lösung in einzelnen andeuten will, siehe [Chyron 1], S. 12, 16, 34 f., 65 ff. und insbesondere [Chyron 2], S. 16 - 27.

<sup>23</sup> [Kobayashi], S. 61.

<sup>24</sup> [Kobayashi], S. 62.

<sup>25</sup> Erhalten als *Beilage 3* zu P 200.

<sup>26</sup> Folgendermaßen hat also die Lösung auszusehen (siehe ausführlich [Chyron 1], [Chyron 2] und [Chyron 3]):



Daß diese Fuga a 3 Soggetti (Contrapunctus 12) mit dieser Übergangsstelle nicht weitergehen soll<sup>27</sup>, sondern der Zyklus in sich zurückkehren soll, bringt Bach auch dadurch zum Ausdruck, daß er ein Blatt verwendet, auf dem die restlichen, noch freien Notensysteme durch unordentliche und falsche Rastrierung unbrauchbar gemacht worden sind.<sup>28</sup>

(GRUNDPLAN A)

Contrapunctus 12 (Fuga a 3 Soggetti)

Contrapunctus 2  
(Version ohne Punktierung / Version without dotted rhythm)

(GRUNDPLAN B)

1747/48 ([Kobayashi], S. 60) 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 *selbst* unter die Contrapunctus-Substantia gesetzt:

g   f i s   e   d   H   c   d   G   g

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 *Oktauparallele* entsteht, so ist auch beim Einsetzen des Fundamentalthemas in diesen Rätselkanon durch Bach eine *Oktauparallele* entstanden:

Finis & Initium

Finis & Initium

Und ebenso wie dieser *Kanon* (bzw. diese Kanonsammlung) steht jener die Übergangsstelle vertretende *Choral* in *G-Dur*.

<sup>27</sup> Zum Beweis, daß sie – rein kompositorisch – nicht weitergehen kann, siehe [Chyron 1], S. 11, [Chyron 2], S. 15 f., und insbesondere [Chyron 3].

<sup>28</sup> Bemerkung am Rande: In [Chyron 2], S. 23/27, hatte ich, um zu zeigen, daß die in Takt 95 des Originaldrucks „irrtümliche“ Vertauschung von Sopran und Alt kein „Fehler“, sondern von Bach als *Hinweis* (vgl. [Chyron 2], Indiz 11, S. 20) *gewollt* war, mich

## 28. Juli 1750 ff.

*Bach stirbt. – Seine Angehörigen finden unter seinen Sachen die 67 Druckplatten („an die 70 Kupferplatten“), in die das Werk vollständig (wie es uns heute im Originaldruck vorliegt) gestochen ist, und – quasi als Anhang dazu – die handschriftliche Variantensammlung nebst dem Manuskript der letzten Fuge (als Beilage). – Bach hat diesem Werk den Titel „Die Kunst der Fuge“ gegeben.<sup>29</sup> – Die Erben sind „entschlossen“, es unter diesem Titel und in dieser Form, also „unter der Aufschrift: Die Kunst der Fuge, in 24 Exempeln entworfen durch Johann Sebastian Bach, ehemahligen Capellmeister, und Musikdirector in Leipzig, herauszugeben“ (siehe das folgende „Avertissement“).*

## 7. Mai 1751

(„Avertissement“ über die Kunst der Fuge<sup>30</sup>)

„Berlin. Die Erben des großen Componisten, weyland Herrn Johann Sebastian Bachs, ehemaligen Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsis. Capellmeisters, und Musikdirectors in Leipzig, sind entschlossen, ein von ihm im Manuscript hinterlassenes Werk der Vergessenheit zu entreissen, und unter der Aufschrift: Die Kunst der Fuge, in 24 Exempeln entworfen durch Johann Sebastian Bach, ehemaligen Capellmeister, und Musikdirector in Leipzig, herauszugeben. Durch den Mangel an wohlausgearbeiteten Exempeln ist das Geheimniß der Fuge zeithero sehr sparsam fortgepflanzt worden. Viele große Meister hielten oft aus Eifersucht damit zurücke. Diejenigen, die einen Trieb hatten, einige Einsicht darinne zu erlangen, musten es ihnen gleichsam abhören. Wenn die Regeln, die man uns dazu ertheilte, auch gut und hinlänglich waren, so fehlte es dabey an nöthigen Exempeln. Man weiß aber, wie fruchtlos ein Unterricht ohne Exempeln ist, und die Erfahrung zeigt, was man für einen ungleich größern Vortheil aus practischen Ausarbeitungen, als aus magern theoretischen Anweisungen ziehet. Gegenwärtiges Werck, welches wir dem Publico ankündigen, ist durchaus practisch, und leistet dasienige in der That, was viele geschickte Männer zeithero in ihren Schriften vorgetragen haben. Es ist für einen Kenner genug, daß er weiß, daß es von dem berühmten Bach zu Leipzig, dessen vor einiger Zeit erfolgtes Ableben den Verehrern wahrer Verdienste noch lange empfindlich seyn wird, herrühret. Wer sich einigermaßen von dem, was in der Kunst möglich ist, und wie weit die Stärke der Ausübung gehen kann, einige Begriffe zu machen im Stande ist, und wer ursprüngliche Gedancken und eine von der gemeinen Art entfernte sonderbahre Durchführung derselben verlangt, dem wird hierdurch völlige Gnüge geschehen. Dieienigen Fugen sind zur Zeit noch sehr selten, wo kein ohngefährer Zufall an der Verbindung der Noten Theil hat, wo keine Note umsonst da stehet, sondern wo jede in der künstlichsten Nachahmung ihren Grund hat. Man glaubet nicht zu viel zu sagen, wenn man dieses Werck ein vollständiges Werck heißet, weil es alle mögliche gute Arten von Fugen und Contrapunten enthält, zweystimmige, dreystimmige, vierstimmige, mit einem, mit zweyen und mehrern Hauptsätzen, umgekehrte, durch die Gegenbewegung, durch die Vergrößerung, durch die Verminderung, in der Octave, in der Decime, in der Duodecime, Zirkel-Gesänge, oder Canones von allerhand Gattungen etc. Alle diese unterschiedenen Fugen sind über eben denselben Hauptsatz, aus eben demselben Tone, und zwar aus dem D moll oder dem D La Re über die kleine Tertz gesetzt. Daß dergleichen Werck, wo die gantze Lehre von Fugen so ausführlich über einen einzigen Satz durchgearbeitet worden, noch nirgends zum Vorschein gekommen, werden dieienigen bekennen, die die Geschichte der Tonkunst wissen. Da darinnen alle Stimmen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andere ausgearbeitet ist: So ist jede Stimme besonders auf ihr eigenes System gebracht, und mit ihrem gehörigen Schlüssel in der Partitur versehen worden. Was man aber für besondere Einsichten in die Setz-Kunst, so wohl in Ansehung der Harmonie, als Melodie, durch Anschauung guter Partituren erlange, bezeigen dieienigen mit ihrem Exempel, die sich darinn hervorzuthun das Glück gehabt haben. Es ist aber den-

---

auf die Argumentation der (bisherigen) Forschung eingelassen bzw. wie diese unterstellt, daß dem Stecher dieses Manuskript (P 200, Beilage 3) tatsächlich als Vorlage für den Stich dieser Fuge gedient hatte. – In Wirklichkeit wird es aber (vermutlich) so gewesen sein (was sich bei genauerem Vergleich der beiden Quellen (Originaldruck und Beilage 3 von P 200) möglicherweise verifizieren läßt), daß der Stecher eine ganz *andere* Vorlage benutzt hat – und Bach diese Reinschrift mit den zusätzlichen sieben Takten erst schrieb, *nachdem* der Stich des gesamten Werkes bereits (im wesentlichen) abgeschlossen war. (In diesem Fall wäre wohl jene von Bach durchgestrichene (aber noch sehr gut lesbare) und unten auf derselben Seite neu in Tabulaturchrift geschriebene, um einen Takt erweiterte Verbindung zwischen Teil 1 und Teil 2 dieser Fuge (Blatt 2 aus Beilage 3 von P 200) von Bach als *Variante* gemeint.)

<sup>29</sup> Falls auch der *Titel* schon *gestochen* vorlag, wären es also 68 Kupferplatten. – Möglicherweise befand sich neben den Kupferplatten bereits ein von Bach (für sich selbst) angefertigter (Vor)abdruck aller 67 (bzw. 68) Platten.

<sup>30</sup> Bach-Jahrbuch 1992, S. 101 ff.

noch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet. Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drey Sätzen, wo der Verfasser bey Anbringung des dritten Satzes seinen Namen Bach ausgeführet hat. Den Beschluß macht ein Anhang von einem vierstimmig ausgearbeiteten Kirchen-Choral, den der seelige Verfasser in seinen letzten Tagen, da er schon des Gesichtes beraubt war, einem seiner Freunde in die Feder dictiret hat.<sup>31</sup> Da dieses Werck an die 70 Kupferplatten in Folio enthält, und folglich viele Unkosten dazu erfordert werden: So wird darauf Vorschuß angenommen. Selbiger dauret von itzo an biß zur Leipziger Michaels-Meße, und wird in den vornehmsten Buchhandlungen Deutschlands mit 5 Rthlr. postfrey entrichtet. Nach der Zeit wird das Werck nicht unter 10 Reichsthalern verkauft werden. Die Exemplare werden nach Ablauf des zum Vorschuß gesetzten Termins sofort ohne allen Nachschuß und weitere Unkosten an die Herren Subskribenten, gegen Zurückgebung des Scheines, den sie auf den Vorschuß erhalten haben, ausgehändiget. Die Herren Unternehmer machen sich anheischig, an dem äuserlichen, was den Stichel, den Druck und das Papier betrifft, nichts zu sparen, sondern auch hierin dem Publico genug zu thun. In der Haude und Spenerischen Buchhandlung wird Vorschuß darauf angenommen.“

## 1. Juni 1751

(Subskriptionsaufruf für die Kunst der Fuge<sup>32</sup>)

„Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von der Kunst der Fuga in 24. Exempeln, entworfen durch Joh. Seb. Bach, ehemaligen Capellmeister und Music-Director zu Leipzig, in den meisten und vornehmsten Buchhandlungen Teutschlands Avertissements zu haben. Es wird auf dieses Werk, welches in denen Avertissements genauer beschrieben, in den vornehmsten Buchhandlungen wie auch in Leipzig bey der Frau Wittbe Bachin, in Halle bey dem Hrn. Music-Director Bach, in Berlin bey dem Königl. Cammer-Musicus Bach, und in Naumburg bey dem Organist Altnicol, 5. thlr. Pränumeration angenommen, weil das Werk auf die 70. Platten beträget, und also viele Unkosten dazu erfordert werden. Der Pränumeration-Termin darauf ist bis künftige Leipziger-Michaelis-Messe, und wird alsdenn das Werk ohne fernern Nachschuß gegen den Schein ausgeliefert werden.“

\*

Handelte es sich bei dem Avertissement und dem Subskriptionsaufruf um eine mehr oder weniger sachliche *Bestandsaufnahme* und *Beschreibung* dessen, was die Erben nach Bachs Tod hinsichtlich dieses Werkes vorgefunden hatten, so beginnen jetzt die *Spekulationen* (und *unbestimmten* oder z.T. *irreführenden Formulierungen*):

## 1751 (?)

(Vorwort zum Erstdruck der Kunst der Fuge<sup>33</sup>)

„Nachricht. Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stand gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bei Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügteten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.“

<sup>31</sup> Diese Information ist offenkundig *falsch*: Bei dem im Originaldruck befindlichen Choral handelt es sich *nicht* um jene Fassung, die Bach kurz vor seinem Tod diktiert haben soll, sondern um eine *frühere*.

<sup>32</sup> Bach-Dokumente III, Kassel/Leipzig 1972, Nr. 639.

<sup>33</sup> A. a. O., Nr. 645.

## Frühjahr 1752

(Friedrich Wilhelm Marpurg: Vorwort zum Neudruck der Kunst der Fuge <sup>34</sup>)

„Vorbericht. Wenn ich mich gegen die resp. Erben des seel. Herrn Capellmeisters Bach verbindlich gemacht, gegenwärtiges Werk mit einer Vorrede zu begleiten: So geschieht dieses mit desto mehrerm Vergnügen, weil ich dadurch Gelegenheit bekomme, meine Hochachtung gegen die Asche dieses berühmten Mannes öffentlich zu erneuern. Ich verrichte dieses zugleich mit der größten Bequemlichkeit, weil ich mir die Mühe ersparen kann, zu den gewöhnlichen Zierrathen aus der Redekunst meine Zuflucht zu nehmen. Der Name des Verfassers ist zur Empfehlung eines Werks von dieser Beschaffenheit genug. Man müste in die Einsichten der Musikverständigen ein Mißtrauen setzen, wenn man ihnen sagen wolte, daß darinnen die verborgensten Schönheiten von dem, was nur in dieser Kunst möglich ist, enthalten wären. Ein vortreflicher Tonkünstler seyn, und die Vorzüge des seel. Bach nicht zu schätzen wissen, ist ein Widerspruch. Es schwebet noch allen, die das Glück gehabt, ihn zu hören, seine erstaunende Fertigkeit im Erfinden und Extemporisiren im Gedächtnis, und sein in allen Tonarten sich ähnlicher glücklicher Vortrag in den schwersten Gängen und Wendungen ist allezeit von den größten Meistern des Griffbrets beneidet worden. Thut man aber einen Blick in seine Schriften: so könte man aus allen, was jemahls in der Musik vorgegangen und täglich vorgehet, den Beweis hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Wissenschaft und Ausübung der Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabey natürlichen Gedanken übertreffen wird; ich sage natürlicher Gedanken, und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Lande er wolle, ihre Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beyfall finden müssen. Eine Melodie, die nur blos mit dem Geschmacke der Zeit dieses oder jenes Gebietes übereinkömmt, ist nur so lange gut, als dieser Geschmack herrschet. Kommt es dem Eigensinne ein, an einer andern Art von Wendung mehr Vergnügen zu haben: so fällt dieser Geschmack über Hauffen. Natürliche und bündige Gedancken behaupten allezeit und durchgängig ihren Wert. Solche Gedanken finden sich in allen Sachen, die jemahls aus der Feder des seel. Herrn Bach geflossen. Vorstehendes Werk bezeuget es aufs neue. Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augenkrankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird. Daß alle hier vorkommende verschiedene Gattungen von Fugen und Contrapunten über eben denselben Hauptsatz aus dem D moll, oder dem D la Re über die kleine Terz gesetzt sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehens singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen so gleich in die Augen. Ein besonderer Verzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet. Die Vortheile einer guten Partitur aber sind längstens ausgemacht. – Mir hat indeßen diese Arbeit Gelegenheit gegeben, das Wesen der Fuge genauer zu untersuchen, und die bißher zur Verfertigung derselben entworfenen Regeln damit zu vergleichen. Meine Begierde zur Aufnahme der Musik so viel an mir ist, beyzutragen, hat mich schließlich gemacht, meine Anmerkungen hierüber der Welt mit ehesten zur Beurtheilung vor Augen zu legen. Da die Regeln der Fuge mit den übrigen Lehren von der musikalischen Satzkunst zeithero insgemein zusammen abgehandelt worden: So kann vielleicht manchem Liebhaber, der die großen weitläufigen Werke von der Composition nicht bei der Hand hat, hierdurch Gnugthuung geleistet werden. Daß die Regeln der Fuge aber nicht durchgehends so bekant und allgemein seyn müssen, als etwann die zur Verfertigung einer Menuet, bezeuget die Erfahrung. Ehedeßen ward die Fuge als ein in den Componisten so unentbährliches Stück angesehen, daß keiner zu einem musikalisch[en] Amte gelangen könnte, der nicht zuvor ein ihm vorgelegtes Subject nach allen Arten des Contrapuncts und in einer regelmäßigen Fuge ausgearbeitet hätte. Man hätte damahls nicht das Herz gehabt, mit einem aus zusammengeborgten, oft gaucklerischen und Gaßenhauermäßigen Paßagen angefüllten Klangstücke einen Platz unter den Virtuosen zu nehmen. Man hielt dafür, daß in einer Fuge von vier und zwanzig Tacten mehr Gründlichkeit und Wißenschaft als in einem vier Ellenlang gedehnten Concerte herrschen könnte, und daß es weit mehrere Kunst erforderte, einen ununterbrochnen Gesang ohne häufige Absätze, als eine mit allerhand untermischten Cabriolen dem Geschmacke zu gefallen, wie man es nennet, anhaltende Melodie zu Papiere zu bringen. Es wurde dieserwegen die Fuge unter die prächtigsten Zierrathen einer Kirchen- und Kammermusik gerechnet. Entdecket man sie noch hin und wieder in der ersten: So hat sie aus der letztern gänzlich ihren Abschied genommen. Der musicalische Mechanist, oder derjenige der nur die Erlaubniß hat, fremde Sachen zu spielen, ohne selbst Denken und etwas zu Papiere bringen zu dürfen, kennet sie nur den Nahmen nach. Der zeitige Componist, der die Fuge für eine Geburt des aberwitzigen Alterthums hält, giebt dem Mechanisten keine Gelegenheit die Reitze einer Fuge dem Zuhörer empfindlich zu machen. Da bleibt denn das männli-

<sup>34</sup> A. a. O., Nr. 648.



*che Wesen, das in der Musik herrschen soll, aus derselben gänzlich weg, denn es ist ohne weitem Beweis zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapunten besonders bekant gemacht, so barbarisch dieses letzte Wort auch den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit klinget, in alle seine übrige Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas darnach schmeckendes einfließen lassen, und sich dadurch der einreißenden Trödeley eines weibischen Gesanges entgegen setzen wird. Es wäre zu wünschen, daß Gegenwärtiges Werk einige Nacheiferung erweckete, und den lebendigen Exempeln so vieler rechtschaffenen Leute, die man hin und wieder am Ruder einer Capelle und darinnen siehet, Vorschub thäte, die Ehre der Harmonie bey der hüpfenden Melodiemacherey so vieler heutigen Componisten in etwas wieder herzustellen.“*

**1754**

(Aus dem Nekrolog<sup>35</sup>)

*„Die Kunst der Fuge. Dieses 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 zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten.“<sup>36</sup> Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.“*

Die *Spekulationen* gerinnen schließlich zur *Legende*:

**ca. 1780**

(Anmerkung C. P. E. Bachs unter den letzten Takten des Manuskripts<sup>37</sup>)

*„NB. Ueber dieser Fuge, wo der Nahme  
B A C H im Contrasubject  
angebracht worden, ist  
der Verfaßer gestorben.*

\* \* \*

Nachdem inzwischen (spätestens durch die Quellenuntersuchungen) klar wurde, daß Bach *nicht* über dieser Fuge gestorben war, entstand, da man den (bewußten) Quaerendo-Invenietis-Charakter des Werkes nicht erkannte, sich aber weiterhin einen Reim auf die (vermeintliche) Unvollendetheit des Werkes machen wollte (und mußte), sozusagen ein *wissenschaftliches Vakuum* (jedenfalls läßt sich die Situation im nachhinein so verstehen), das sich schnell mit *neuen Spekulationen & Mythen* anfüllte, z. B.:

<sup>35</sup> A. a. O., Nr. 666.

<sup>36</sup> Da es wohl müßig ist, Spekulationen bzw. Spekulationen zugrunde liegende Gedankengänge zu *rekonstruieren*, sei diese ‚Information‘ hier ohne jeden Kommentar wiedergegeben.

<sup>37</sup> P 200, Beilage 3, Blatt 5.

1975 ff.  
(„FragmentXtheorie“)

„Es ist...nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, daß die Überlieferung dieser Komposition nicht dem entspricht, was an tatsächlich komponiertem bei Bachs Tod vorlag [...] Die Konzeption einer Quadrupelfuge beginnt notwendigerweise mit dem Entwerfen der Kombination der vier Themen. Nun spricht der Nekrolog eindeutig von einem derartigen „Entwurf“ für eine Fuge, „welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte“. Es kann nur der Unkenntnis der Herausgeber zugeschrieben werden, daß dieser Entwurf (der möglicherweise voll ausgearbeitet war) nicht mit dem auf fünf Blättern aufgezeichneten Anfangsstück in Verbindung gebracht wurde. [...] Wir müssen freilich nunmehr weniger „romantisch“ sagen, daß Bach an jener Stelle abbrach, weil er wußte, wie es weiterging; der Rest war mindestens skizziert, im Entwurf fertig.“<sup>38</sup>

Oder:

1983 ff.  
(Spekulation bezüglich P 200 als einer (vermeintlichen) „Frühfassung“ der Kunst der Fuge<sup>39</sup>)

„...es kann kaum ein Zweifel daran herrschen, daß Quelle B eine sowohl zeitlich wie konzeptionell von dem Originaldruck abweichende Fassung darbietet. Ebenso kann es keine Frage sein, daß Quelle B, also der Hauptteil des Autographs, eine in sich geschlossene Einheit bildet. Es handelt sich hier keineswegs um eine nachträgliche Zusammenfassung einzelner Blätter, sondern um eine überaus planvolle Handschriften-Anlage, bei der der Werkumfang im voraus bekannt war. Dies erweist die Lagenordnung, Numerierung, sowie die insgesamt kalligraphische Einrichtung. Und an dieser Frühfassung zeigt sich, in welche Richtung das Werk ursprünglich sich entfaltete.“<sup>40</sup>

Oder:

1993  
(„Bach & Sohn auf den Spuren Winkelmanns“)

„...es muß sich um eine bewußte, beabsichtigte Torsobildung handeln, die thematisch begründet ist. Beispielhaft ist eine Hamburger Pax-Figur aus dem frühen 18. Jahrhundert ohne Arme, deren folgende Beurteilung klingt, als benenne sie die Absichten Carl Philipp Emanuel Bachs bei der Herausgabe [der Kunst der Fuge] [...] Sich in diesem Metier auf dem Gebiet der Musik zu betätigen, konnte Carl Philipp Emanuel Bach außer von alten und neuen Torsi – wie der Hamburger Pax-Figur – auch von der in Schloßgärten seit der Renaissance verbreiteten Ruinenarchitektur antikisierender Prägung angeregt worden sein. Täglich konnte er auf den sogenannten Ruinenberg im Park von Sanssouci blicken, der um 1750 geplant und angelegt wurde...Der Sohn... erhob... unausgesprochen das Werk des Vaters zum musikalischen Seitenstück antiker Kunstgröße, hat also jenen inhaltlichen Bedeutungszusammenhang vorausgenommen, den Robert Schumann später mit dem Satztitle „Ruinen“ für die in Verehrung Beethovens geschriebene Klavierfantasie op. 17 deutlich machen wollte. Hätte diese Maßnahme bereits für das Erkennen der historisierenden Absicht genügt, war es aber Carl Philipp Emanuel Bach zusätzlich noch darum zu tun, sie durch Anfügen des Chorals zu ergänzen und beide Teile dadurch zu einem neuartigen Ensemble zu vereinen. Mit anderen Worten: Er ergänzte den Torso und schloß sich dadurch der Kunstpartei an, die die abgeschlagenen Köpfe und Arme der antiken Statuen durch Nachbildungen oder durch Teile anderer Statuen ersetzen wollte, wie im Falle des Potsdamer Pan-Marsyas. [...] Fugenabbruch – gleichsam die Abbruchstelle am Hals des Torso – und Choral – gleichsam der angesetzte Kopf – werden von Carl Philipp Emanuel Bach, aufs Genaueste dieser Anweisung [Winkelmanns] folgend, dargeboten...[...] Durch die Veröffentlichung der ‚Kunst der Fuge‘ in Gestalt eines ergänzten Torso... errichtete Carl Philip Emanuel Bach, parallel zu seinen eigenen Klavierwerken,... ‚Grundpfeiler der Genieästhetik‘ (Wolff). Er rückte seinen Vater an einen Ort, von wo er am Ende des 18. Jahrhunderts durch Schubart, Beethoven, Forkel und andere abgeholt und in die ewige Ruhmeshalle des Genies gehoben werden konnte.“<sup>41</sup>

<sup>38</sup> C. Wolff, *Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 25 (1983), S. 136/137.

<sup>39</sup> Vgl. Anmerkung 5 auf S. 3.

<sup>40</sup> A. a. O., S. 134/135. – Der Leser beachte die (für diesen Autor z.T. typische) ‚wissenschaftliche‘ ‚Vollmundigkeit‘ („kaum ein Zweifel“, „keine Frage“, „keineswegs“), mit der Wolff seine Spekulationen – als ‚evidente Wahrheiten‘ – präsentiert. – Daß eine solche ‚Art der Argumentation‘ schnell Schule machte und zu immer weiteren Spekulationen führte (siehe die beiden Abschnitte unter 1994 und 1996), ist bei dem Renommee, das dieser Wissenschaftler genießt, nicht verwunderlich.

<sup>41</sup> P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, München 1993, S. 189 ff. – Der Leser hat sicher Verständnis, wenn ich auf diese ‚Theorie‘ eines ‚Bach-Forschers‘ (dem sich, zugegeben, durchaus gewisse komische Talente nicht absprechen lassen) nicht näher eingehen möchte. Ich habe diese Passagen auch nur deshalb hier ‚zum besten‘ gegeben, weil es sich tatsächlich um Abschnitte aus einer als *seriöse, musikwissenschaftliche Monographie* deklarierten ‚Arbeit‘ handelt – und nicht etwa, wie vielleicht der Leser annehmen könnte, um Zitate aus dem Witzteil („Hohlspiegel“) eines Magazins oder einer Tageszeitung. (Zur wohlwollenden ‚Rezension‘ siehe übrigens den folgenden Autor (und Theologen), in seinem jüngsten, gerade noch rechtzeitig zum Bach-Jahr herausgegebenen Werk, S. 691 f., vgl. unten Anmerkung 45.)

Oder:

1993 ff.

(„Theologischer“ Mythos)

„Bewunderten wir eine abgeschlossene Kunst der Fuge mehr als die erhaltene fragmentarische, die uns paradigmatisch zeigt, daß Bachs später Versuch, die Tiefen der Musik nach Zahl und Gefühl, Sinn und Sinnlichkeit, Absolutheit und Abbildlichkeit auszuloten, in dieser Welt Stückwerk bleiben mußte?“<sup>42</sup>

Oder:

1994

(„Missa contra Fugam“)

„Nichtsdestoweniger weist vieles darauf hin, daß die Messe nach Bachs persönlicher Auffassung als das gewichtigere, innerlich letztlich bedeutendere Glied dieses zweiteiligen opus ultimum zu gelten hat. Die näheren Konsequenzen der neuen Chronologie sowie die bekanntgewordenen Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des Werkes führen das unzweideutig klar vor Augen. Bach ließ, wohl unter dem Eindruck einer schlagartigen Verminderung seiner Gesundheit, um Oktober 1748 die bevorstehende und höchstwahrscheinlich bald zu erreichende Vollendung der Kunst der Fuge zugunsten der Inangriffnahme der Arbeit an der Missa tota fallen. [...] Bach war durch seine Daseinslage hinsichtlich seiner kompositorischen Pläne offenbar zu einer Wahl gezwungen; er entschied sich für die Realisierung des schon längst geplanten Projektes einer vollständigen Messekomposition. Daraus muß der Schluß gezogen werden, daß er dessen Fertigstellung als ein höheres Ziel gesehen hat.“<sup>43</sup>

Etc. etc.

Schließlich – sozusagen als der *spekulative ‚Höhepunkt‘* – :

1996

(Die Kunst der Fuge als „zunehmende Gewährwerdung eines kompositorischen Dilemmas“)

„Diese Skizze des Bachschen Komponierens seit 1739 ist eine Problemgeschichte besonderen Zuschnitts, nämlich eine Geschichte der Lösungsversuche zu einem ungelösten, wohl auch nicht lösbaeren kompositorischen ‚Problem‘, also eine Geschichte der zunehmenden Gewährwerdung eines kompositorischen Dilemmas. Sie erzählt von einer Sisyphusarbeit eines Komponisten, der sich nicht zwischen zyklischer und thematisch-variativer Vereinheitlichung der Einzelstücke mehrsätziger Werke entscheiden mag; beides soll sich wechselseitig bedingen. Bach hält dieses Dilemma bis zuletzt aus; seine Unlösbarkeit ist ihm eine entscheidende künstlerische Triebkraft in den vierziger Jahren. [...] Aus dieser Perspektive betrachtet, werfen die späten Clavier-Werke Bachs Probleme auf, die erst von Komponisten der Zeit Michaelis‘, vornehmlich durch Ludwig van Beethoven, gelöst werden etc. etc.“<sup>44</sup>

\* \* \*

<sup>42</sup> M. Geck, *Johann Sebastian Bach*, Reinbek 1993 ff., S. 43. (Dieser ‚schöne‘ Mythos („Bachs Kunst der Fuge – vollendbar nur im ‚Jenseits‘“) existierte bei vielen (religiösen) Bachforschern, Musikern oder Bachliebhabern auch schon vorher.)

<sup>43</sup> P. Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach*, Wilhelmshaven 1994, S. 202/ 203. – Um seine ‚These‘ zu ‚verifizieren‘, bemüht Dirksen sogar *Scarlatti*, der „eine vergleichbare ‚Entscheidung‘ traf“ (S. 207, Anmerkung 35).

<sup>44</sup> S. Orgass, *Disposition und Ausarbeitung in Bachs späten Clavier-Werken (1739 - 1749)*, Stuttgart 1996, S. 311/ 330. – Daß sich unter den (beiden) *wissenschaftlichen Betreuern* dieser Dissertation auch C. Wolff befindet, ist also (wenn man die hier vorgestellte Reihe der Spekulationen in ihrer ‚eigentümlichen Konsequenz‘ verfolgt) gewiß kein Zufall. Was Wolff durch seine großspurig vorgetragenen Hypothesen und „Mutmaßungen“ – die z.T. nicht einmal von ihm selbst stammen sollen (siehe [Chyron 2], S. 19, Anmerkung 20) – initiiert hat (siehe oben), wird hier, *unfreiwillig*, sozusagen auf den allerletzten Punkt gebracht: Die Dissertation dieses jungen Musikwissenschaftlers kennzeichnet in der Tat sehr treffend ein „Dilemma“, - zwar kein „kompositorisches“, keines des *Komponisten Bach*, dafür aber – wenn man sich die vermeintlich ‚empirisch‘ fundierten, in Wirklichkeit aber *rein (einspurig-)spekulativen* Gedankengänge dieser Forscher (dieses sinnlose ‚empiristische‘ Herumraten bis hin zu dieser abstrakten wie abstrusen, ‚hoch-geistreichen‘ Gedankenkonstruktion, bei der natürlich auch der Hinweis auf den ‚Vollender Beethoven‘ nicht fehlen darf) noch einmal vor Augen hält – ein „Dilemma“ *der Musikwissenschaft*.

## 15. Oktober 1997 ff.

*Am 15. Oktober 1997, 250 Jahre nach Vollendung dieses Werkes, lege ich, Georg Ernst Streibig, unter dem Pseudonym „Chyron“ (das ich beizubehalten gedenke) die Lösung des Kunst-der-Fuge-Rätsels der Neuen Bach-Gesellschaft Leipzig offiziell vor. Titel des Aufsatzes, der die Lösung enthält:*

*„Contrapunctus in versus 12“ – Bachs vollendete Kunst der Fuge [Chyron 1]*

*Da die Gesellschaft mit keinem einzigen Wort auf die Lösung reagiert, lege ich ihr im Januar 1998 eine weitere Arbeit über die Lösung vor –*

*Bachs vollendete Kunst der Fuge [Chyron 2]*

*– und bitte den Vorsitzenden M. Petzoldt sowie die Verwaltungsratsmitglieder H.-J. Schulze und C. Wolff, diesen Aufsatz in ‚ihrem‘ Bach-Jahrbuch zu veröffentlichen. – Keine Antwort.*

*Schließlich, im Juni 1998, übersende ich der Gesellschaft meinen dritten Aufsatz:*

*Die Kunst der Fuge – Bachs großes Quaerendo Invenietis. Der Beweis [Chyron 3]*

*– und erweise damit endgültig die Richtigkeit der Lösung. – Keine Antwort.*

### Zusammenfassende chronologische Übersicht 1742 – 1752; 1997

bis 1742	<i>Im wesentlichen Fertigstellung der Kunst der Fuge</i>
1742 bis ca. 1746	<i>Anfertigung der handschriftlichen Variantensammlung (P 200) als Anhang zur Kunst der Fuge</i>
1747	<i>Endgültige Fertigstellung der Kunst der Fuge</i>
Mai 1747	<i>Reise Bachs zu Friedrich II.</i>
Mai 1747 f.	<i>Komposition des Musikalischen Opfers (Widmungsdatum 7.7.1747)</i>
1747 ff. (bis spätestens Juli 1750, also noch zu Bachs Lebzeiten)	<i>Stich der Kunst der Fuge (vollständig, inklusive des Chorals)</i>
zwischen (inkl.) August 1748 und (inkl.) Oktober 1749	<i>Anfertigung des Manuskripts von Fuga a 3 Soggetti (Beilage 3 von P 200) mit den sieben Takten der Übergangsstelle (als Hinweis für die Lösung)</i>
28. Juli 1750	<i>Bachs Tod</i>
7. Mai 1751	<i>„Avertissement“ über Bachs Kunst der Fuge</i>
1. Juni 1751	<i>Subskriptionsaufruf für die Kunst der Fuge</i>
1751 (?)	<i>Vorwort zum Erstdruck der Kunst der Fuge</i>
Frühjahr 1752	<i>Marpurgs Vorwort zum Neudruck der Kunst der Fuge</i>
1997	<i>Lösung des Rätsels durch Chyron (Georg Ernst Streibig) und Übersendung dieser Lösung an die Neue Bach-Gesellschaft Leipzig am 15. Oktober 1997 (Poststempel) Widmungsdatum 7.7. 1997</i>

-----

Nachdem die ‚offizielle‘ KdF-Forschung für die nächsten zwei Jahre, also für 1998 und 1999, sozusagen *verstummt* war, geschieht mit Beginn des Jahres 2000 folgender Vorgang:

Um mir zu demonstrieren bzw. zu signalisieren, daß man – *inoffiziell* – die Lösung längst als *richtig erkannt hat*, sie aber weiterhin – *offiziell* – *nicht zur Kenntnis nehmen möchte*, wird in den folgenden betreffenden Publikationen einerseits **(a)** so getan, als existierten die Lösung bzw. meine drei Arbeiten gar nicht, - während dieselben ‚Forscher‘ auf der anderen Seite **(b)**, als unmißverständliches Signal an meine Adresse, *selbst* weitere Indizien für die Richtigkeit der Lösung liefern. – An diesem ‚interessanten‘, in der Wissenschaftsgeschichte sicher einzigartigen ‚Unternehmen‘ sind (z. Z.) die ‚Forscher‘ **M. Geck**, **K. Hofmann** (Bach-Institut Göttingen), **P. Schleuning** und **C. Wolff** (Neue Bach-Gesellschaft Leipzig bzw. Bach-Jahrbuch Leipzig) beteiligt. – Hier zwei Beispiele:

I.  
Frühjahr 00 <sup>45</sup>

(a) Geck S. 690:

„Die Fuge [Fuga a 3 Soggetti] ist von den für den Druck Verantwortlichen an dessen Ende gesetzt worden und steht dort ein für allemal als Zeichen für die Unabgeschlossenheit des Zyklus.“

(b) Geck S. 261/262:

„Dieses ‚Soggetto‘ aber ist...gleichsam Naturmaterial, Reduktion auf die potentielle Energie einer **Zwölf**tonfolge... Die Zahl **12** hat in Arbeiten dieser Art – natürlich auch generell in Musikdrucken des 16. bis 19. Jahrhunderts – Tradition: Sie findet sich zum Beispiel schon in Vincenzo Rufos ‚Capricci in musica a tre voci‘ von 1564, die geradezu als ‚Kunst der Fuge des 16. Jahrhunderts‘ bezeichnet werden kann.“

In [Chyron 1] und [Chyron 2] zeige bzw. zeigte ich ausführlich, daß und inwiefern sich im Sinne der Lösung für den Zyklus genau **12** Fugen (Contrapuncti) ergeben (die 2 Spiegelfugen und die 4 Kanons gehören nicht zum (eigentlichen) Zyklus (Kreislauf), sondern stellen die *Gesetze* desselben dar). Siehe auch oben S. 2 ff. – Der Leser beachte auch jene Bemerkung auf S. 735 des Geck-Buches: „Nicht unterschlagen sei, daß Bach in der Handschrift der *b-Moll-Messe* am Ende des Satzes *Patrem omnipotentem* dessen Taktzahl, nämlich 84, vermerkt hat. Doch das ist ein Ausnahmefall und vor dem Hintergrund der Zahlensymbolik schwer auszuwerten.“ – In meiner ersten Arbeit [Chyron 1], die seinen zwei „Kollegen und Freunden“ Hofmann und Schleuning seit 1997 vorliegt und die also auch Geck (nur zu gut) kennt, hatte ich die mit der Lösung des Kunst-der-Fuge-Rätsels unmittelbar zusammenhängende *fundamentale Bedeutung* der Quintenzirkel-Zahl **84** für das gesamte Bachsche Œuvre ausführlich aufgezeigt: Nicht nur, daß jener aus den 12 Contrapuncti bestehende Zyklus exakt  $12 \times 84 = 1008$  Takte zählt, - sondern darüber hinaus findet sich in Bachs Schaffen eine Unmenge von Kompositionen, die mit dieser Zahl **84** direkt (taktzahlmäßig etc.) zu tun haben. Siehe in [Chyron 1] die Seiten 8, 16 f., 24, 45 - 51, 60, 63, 68, 71 - 80, 82, 85 - 89, 92. Diese Zahl **84** – die als Anzahl aller Halbtonstufen, über die sich ein vollständiger Quintenzirkel erstreckt, (symbolisch) den gesamten Tonraum umfaßt bzw. repräsentiert – ist, wie ich in [Chyron 1] verifiziert habe, gewissermaßen *die* Fundamentalthzahl Bachs bzw. der Musik *schlechthin*. – Die scheinheilige Bemerkung, diese Zahl sei „vor dem Hintergrund der Zahlensymbolik schwer auszuwerten“, mit der Geck so tut, als hätte er nie etwas von meinen Arbeiten gehört, wirft ein sehr erhellendes Licht auf die spezielle ‚Theologie‘ dieses Theologen.

II.  
Frühjahr 00 <sup>46</sup>

(a) Wolff S. 476:

„Zum größten Teil konnte Bach dann die Stecharbeiten noch selbst beaufsichtigen, ihren Abschluß erlebte er allerdings nicht mehr... Offenbar war Bach auf den Gedanken, eine *Quadrupelfuge* zu komponieren, erst gekommen, als die Stecharbeiten bereits begonnen hatten... ...da es [das Kompositionsmanuskript] unvollendet blieb, liegt die Annahme nahe, der Tod habe die Arbeit des Komponisten abrupt beendet.“

<sup>45</sup> M. Geck, *Bach Leben und Werk*, Reinbek 00.

<sup>46</sup> C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt 00.

(b) Wolff S. 378:

„Vielleicht erinnerte er [Bach] sich daran, als er 1733 die dramatische Kantate ‚Herkules **am Scheideweg**‘ BWV 213 komponierte. In der Mitte des Werkes, am entscheidenden Wendepunkt, stellt die allegorische Figur der Tugend im Rezitativ die Frage ‚Wohin, mein Herkules, wohin?‘, und der begleitende Continuoß bringt nur zwei Noten...: den **Tritonus** C und Fis. Herkules hier, Bach dort, und umgekehrt.“

Die von mir aufgezeigte Lösung des Kunst-der-Fuge-Rätsels ([Chyron 1] und [Chyron 2]; siehe auch vorigen Abschnitt bzw. oben S. 2 ff.) ergibt einen Zyklus von **12** Fugen (Contrapuncti). Dieser Zyklus symbolisiert gleichzeitig den **12**-teiligen (insgesamt  $12 \times 7 = 84$  Halbtonstufen umfassenden) „*Circulus per Quartas & Quintas*“ (siehe [Chyron 1], S. 1 ff.), in dessen „Mitte“ sich der **Tritonus** befindet. Dieser „Mitte“ bzw. diesem Tritonus im Zirkel entspricht – siehe [Chyron 1], S. 32 ff. – die **10.** Fuge des Zyklus, in der die Themen wie an einem „**Scheideweg**“ *auseinandergehen*. – Ganz analog untergliedert Wolff – der, wie einige offenbar philosophisch gemeinte Passagen seines neuen Buches zeigen, meinen Aufsatz „*Contrapunctus in versus 12*“ – Bachs vollendete Kunst der Fuge seit 1997 sehr gründlich ‚durchstudiert‘ haben muß und mittlerweile wohl (in Teilen) schon ‚auswendig‘ kennt – sein Buch in **12** Kapitel. Dem ersten Abschnitts des **10.** Kapitels gibt er die Überschrift „**Am Scheideweg**“. Im Verlauf dieses Abschnittes bringt er dann jene Anspielung auf Bachs Kantate *Herkules am Scheideweg* bzw. den Hinweis auf den **Tritonus** in der „Mitte“ dieser Kantate. – ‚Raffiniertes‘ läßt sich nicht demonstrieren bzw. signalisieren, daß man verstanden hat...

Die an diesem Vorgang beteiligten ‚Forscher‘ und ihre ‚Freunde‘ (Bach-Forscher und -Musiker) sollten sich darüber im klaren sein, daß sie jetzt *selbst* genau an solch einem „*Scheideweg*“ stehen, - und sich vielleicht überlegen, ob sie *diesen* Weg –

also den Weg *gegen Bach, gegen Bachs Letzten Musikalischen Willen* - und *gegen mich*

– wirklich gehen wollen.

**Berlin, im Mai 2000**

*Chyron*