

ohnehin fremd waren. Denn unleugbar kennt die *Fantasia Frescobaldi* eine planvollere Anlage als die *Toccatà*, die sich gerade durch die Distanz zu formaler Regulierung auszeichnet. Auch die Kriterien Kirchers beziehen sich nicht gleichermaßen auf beide Gattungen. Trifft die Lösung vom *sogetto* die *Toccatà*, so gilt das Gewicht der *Fugae* für die *Fantasia*. Was aber beide — paradox genug — zuletzt eint, ist ihr Verhältnis zur kontrapunktischen Tradition als polare Extreme. Ist die *Fantasia* als Ansatz konstanter Thematisierung verstehbar, so erscheint die *Toccatà* umgekehrt als Versuch athematischen Komponierens. Doch bildet die Erfahrung der radikalen Thematisierung zugleich die Bedingung für den Verzicht auf thematische Bindung. Ohne die stete Variabilität, die sich als Folge konsequenter Thematisierung im eng begrenzten Rahmen des *Modus* ergab, wäre auch der umgekehrte Weg nicht denkbar, der ohne motivische Bindung die *Toccaten* in der Ausweitung des tonalen Radius bestimmt. Beide Genera sind im Kontrast so aufeinander bezogen wie das Verhältnis der Parameter in ihnen (weshalb auch die Anordnung der Publikationen kein Zufall ist). Der Verfügung über Rhythmik und Diastematik in den *Fantasien* entspricht nicht nur das Verhältnis von *Kernsatz* und *Figuration* in den *Toccaten*. Vielmehr bedingt die Fluktuation der *Toccaten* in ihrer latenten Verkettung die in den *Fantasien* gewonnenen Einsichten. Beide sind nicht nur abstrakt durch die verborgene *Ratio* der *Harmonia* im kontrapunktischen Kontext verbunden. Sie repräsentieren vielmehr konkret den *Stylus phantasticus* als polare Möglichkeiten einer frei disponierten Instrumentalmusik.

## Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge

von Werner Breig, Bochum

*Georg von Dadelsen zum 75. Geburtstag  
am 17. November 1993*

### *I. Das Repertoire*

Der folgende Versuch möchte als Baustein zu einer Theorie der Bachschen Fuge verstanden werden. Als Beobachtungsfeld ist dabei eine eng umgrenzte Werkgruppe ausgewählt: Nicht Bachs Fugen insgesamt stehen zur Untersuchung, auch nicht seine Instrumentalfugen und nicht einmal das gesamte Repertoire der Tasteninstrumentfugen, sondern lediglich der Bereich der Fugen für Orgel (der sich durch weitere spezielle Bedingungen schließlich auf 23 Stücke einengen wird). Diese gewollte Begrenzung basiert auf der — im Laufe der Studie zu belegenden — Grundthese, daß sich Bach sehr genau auf das jeweilige Instrumentarium einstellt, d.h. sich von ihm wesentliche Bedingungen der Fugenkomposition vorschreiben läßt. Eine Theorie der Bachschen Fuge läßt sich deshalb nur aufbauen als Zusammenfassung von Theorien der verschie-

denen, nach ihrer Besetzung zu definierenden Fugenarten; jedes voreilige Zusammenwerfen von Beobachtungen an verschiedenen Spezies muß das Bild verunklaren.

Begonnen sei mit einer Definition: Als „Orgelfugen“ im Sinne der vorliegenden Untersuchung sollen Fugen ohne Cantus-firmus-Bezug gelten, in denen die Oberstimmen auf einem Manual, die Baßstimme durchgängig auf dem Pedal gespielt werden. Diese Definition enthält vier Elemente, die im folgenden erläutert seien.

1. Als „Fugen“ werden abgeschlossene Sätze betrachtet, nicht aber fugierte Teile von einsätzig-mehrteiligen Werken. Damit bleiben die fugierten Abschnitte der Werke BWV 551, 561 und 565 in unserer Untersuchung unberücksichtigt<sup>1</sup>. Fugen als abgeschlossene Sätze begegnen meist als Bestandteile der zweisätzigen Form „Präludium (Fantasia, Toccata) und Fuge“, gelegentlich aber auch alleinstehend oder innerhalb von mehr als zweisätzigen Zyklen. Als selbständige Fugen rechnen wir auch die Fugen am Ende von BWV 550 (*Präludium und Fuge G-dur*) und BWV 582 (*Passacaglia c-moll*). In beiden Stücken ist die Fuge notationsmäßig an das Vorangegangene angeschlossen, aber formal unabhängig. Das vierteilige Werk *Praeludium et Fuga in E* BWV 566 enthält zwei Fugen<sup>2</sup>, die beide in das hier untersuchte Repertoire aufgenommen werden<sup>3</sup>.

2. Ausgeschlossen bleiben Choralbearbeitungen in Fugenform wie etwa die *Fuga sopra il Magnificat* BWV 733. Daß dieses Werk, das in eine Pedaliter-Darbietung des Cantus firmus mündet, ebenso wie eine Reihe anderer fugiert gearbeiteter choralgebundener Stücke einem eigenen Kompositionstypus angehört, bedarf wohl keiner eingehenden Begründung und sei hier nur der Vollständigkeit halber ausgesprochen.

3. Die dritte Eingrenzung („...auf einem Manual ...“) schließt die fugierten Sätze der Triosonaten BWV 525—530 aus unserer Untersuchung aus. Sie sind mit ihrer Stimmenkonstellation aus zwei auf getrennten Manualen zu spielenden Oberstimmen und einer Baßstimme — eine Analogiebildung zur Ensemble-Triosonate — ein Kompositionstypus, dessen Gesetze sich deutlich von denen der einmanualigen Orgelfuge unterscheiden. Dies wird auch dadurch unterstrichen, daß zwei Sätze aus Orgel-Triosonaten (der Mittelsatz von BWV 527 und der Anfangssatz von BWV 528) auch als Ensembletrios vorliegen<sup>4</sup>.

4. Die letzte Bestimmung grenzt die Orgelfuge in unserem Sinne von der Manualiter-Fuge (Klavierfuge) ab. Robert L. Marshall hat vor einigen Jahren versucht, einen großen Teil jenes Tastenmusik-Œuvres, das herkömmlicherweise als Klaviermusik betrachtet wird, als Orgelmusik in einem weiteren Sinne in Anspruch zu nehmen, d.h. als

<sup>1</sup> Für BWV 561 und 565 gibt es Zweifel an der Authentizität (vgl. die Diskussion der Stücke bei Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Bd.1, Cambridge 1980, S.201f. bzw. 215f.); da diese Werke aus typologischen Gründen ohnehin aus unserer Untersuchung herausfallen, braucht ihre Echtheit an dieser Stelle nicht erörtert zu werden.

<sup>2</sup> In der Taktzählung von Bd.IV/6 der *Neuen Bach-Ausgabe* (im folgenden abgekürzt: *NBA IV/6*): T.34—122 und T.134—229. Daß das Werk in *NBA* eine satzübergreifende Taktzählung erhalten hat, ist wohl in dem kurzen und unselbständigen 3.Teil (T.123—133) begründet.

<sup>3</sup> Der Verfasser hat in einer früheren Darstellung (Werner Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen*, in: *Bach-Jb.* 1992, S.7—21) den Schlußteil dieses Werkes wegen seines starken Anteils an toccatischer Technik nicht unter die „eigentlichen“ Fugen gezählt. Die umfassendere Fragestellung der vorliegenden Studie rechtfertigt es wohl, auch diesen — in sich abgeschlossenen — Abschnitt unter die selbständigen Fugen zu zählen.

<sup>4</sup> BWV 76/8 und 1044/2. (Die komplizierten und nicht restlos geklärten entstehungsgeschichtlichen Fragen, die sich mit diesen Sätzen verbinden, sind hier nicht zu diskutieren.)

Musik, die auch auf der Orgel gespielt werden kann<sup>5</sup>. Als eine aufführungspraktische Möglichkeit ist dies gewiß zu akzeptieren; für das Verständnis der Kompositionen jedoch bleibt die Unterscheidung zwischen Manualiter- und Pedaliter-Kompositionen essentiell. D. h. die Manualiter-Toccaten, das *Wohltemperierte Klavier* und die *Kunst der Fuge* sowie eine Reihe anderer Stücke können als Orgelmusik *gespielt* werden<sup>6</sup>, sind aber nicht als Orgelmusik *komponiert*<sup>7</sup>.

Wir sehen darüber hinaus hier noch von einer kleinen Gruppe von Werken ab, in denen das Pedal zwar verlangt wird, aber nicht durchweg aktiv ist, sondern meist erst am Schluß eintritt. Diese „Orgelfugen mit rudimentärer Pedalverwendung“<sup>8</sup> sind für die Analyse als eine Mischform zwischen Klavier- und Orgelfuge zu betrachten.

Alle diese Abgrenzungen — dies sei betont — schließen keinesfalls die Behauptung ein, nur die hier behandelten Werke hätten grundsätzlich Anspruch darauf, als „Orgelfugen“ bezeichnet zu werden. Im vorliegenden Zusammenhang geht es nicht um Fragen der Nomenklatur, sondern ausschließlich um die sinnvolle Eingrenzung eines homogenen Beobachtungsfeldes. In diesem Sinne möge es gestattet sein, zum Zwecke der Verständigung den Ausdruck „Orgelfuge“ als Bezeichnung für den hier umschriebenen Kompositionstypus zu verwenden.

\*

Ergänzend ist noch über einige Authentizitätsfragen zu sprechen, die unser Repertoire betreffen. Eine Diskussion erübrigt sich gewiß für die *Acht kleinen Präludien und Fugen* BWV 553—560, die schon seit langem nicht mehr als Werke Bachs gelten, wenn auch noch nicht ermittelt ist, wer diese Stücke wirklich komponiert hat<sup>9</sup>. Außerdem übernehmen wir als Arbeitshypothese die Entscheidung der *Neuen Bach-Ausgabe*, die Fugen BWV 576, 577, 580 und 581 nicht zu den Bach-Werken von gesicherter Authentizität zu zählen.

Darüber hinaus bleiben zwei Kompositionen, die in *NBA IV/5* als authentisch betrachtet werden, hier außer Betracht, nämlich die Fugen BWV 534/2 und BWV 546/2. Die dafür maßgebenden Gründe sind im Blick auf BWV 534/2 schon früher diskutiert worden<sup>10</sup>; die Ergebnisse der hier vorgelegten Untersuchung bestätigen die Zweifel an

<sup>5</sup> Robert L. Marshall, *Organ or „Klavier“? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: *J.S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, ed. by George Stauffer and Ernest May, Bloomington 1986, S.212—239; gekürzte deutsche Fassung: *Orgel oder „Klavier“? Instrumentenangaben in den frühen Quellen der Bachschen Tastenmusik*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz Leipzig 1985*, Leipzig 1988, S. 303—314.

<sup>6</sup> Für die *Kunst der Fuge* ist dies durch Carl Philipp Emanuel Bachs *Avertissement* von 1751 belegt, wo im Hinblick auf die Partituranordnung der Stimmen im Originaldruck bemerkt wird: „Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.“ Vgl. Thomas Wilhelmi, *Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge*, in: *Bach-Jb.* 1992, S.101—105 (Zit. S.102).

<sup>7</sup> Carl Philipp Emanuel Bach kann auch als Zeuge dafür zitiert werden, daß diese Unterscheidung essentiell ist: In England, wo es keine Pedalorgeln gebe, schreibt er 1768 an Johann Joachim Eschenburg, könne man „keine Einsicht in das auszeichnende des Orgelspiels“ haben und deshalb die Orgelwerke seines Vaters mit ihrem „durchaus obligaten Gebrauch des Pedals“ nicht gerecht würdigen (zit. nach *Bach-Dokumente*, Bd.3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750—1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel bzw. Leipzig 1972, S.418).

<sup>8</sup> Vgl. die Diskussion dieser Werkgruppe bei Breig, *Formprobleme*, S.11—13.

<sup>9</sup> Die jüngste Erörterung der Verfasserfrage findet sich in Alfred Dürrs Vorwort zu seiner Neuausgabe der Werkgruppe im Bärenreiter-Verlag (Kassel 1987), S.III—IV

<sup>10</sup> Zuletzt bei Breig, *Formprobleme*, S.17—19.

der Echtheit dieses Stückes vollauf. Einer etwas ausführlicheren Begründung bedarf aber der Ausschluß von BWV 546/2. Sie soll in dem folgenden Exkurs gegeben werden.

### Exkurs zur Fuge BWV 546/2

Zwar ist in den Besprechungen der c-moll-Fuge BWV 546/2 in der Literatur seit Spitta viel Verwunderung und auch manche Kritik laut geworden; zu ernsthaften Echtheitszweifeln hat dies aber nicht geführt. Das liegt vielleicht daran, daß man sich sagen mußte, daß eine Fuge, die auf der Höhe des vorangehenden großangelegten *Präludiums* BWV 546/1 steht, überhaupt schwer vorzustellen ist; und wer bei Spitta gelesen hat, daß das Präludium sein Folgestück „fast zu Boden drückt“<sup>11</sup>, tritt der Fuge von vornherein mit reduzierten Ansprüchen gegenüber.

Dennoch: Auch unabhängig von ihrem Gewicht in dem zweisätzigen Werk BWV 546 läßt die Fuge eine Reihe von Erwartungen, die sich aus der Kenntnis von Bachs Orgelfugen ergeben, unerfüllt. Folgende Punkte seien angeführt:

1. Die Behandlung des im Mittelteil eingeführten zweiten Themas ist widersprüchlich. Es erweist sich weder als rein episodisch (etwa analog zu BWV 537), noch wird es am Schluß mit dem Hauptthema kombiniert (wie etwa in BWV 540 oder 574). Vielmehr wird in Teil 3 dem Hauptthema ein Kontrasubjekt zugesellt, das mit dem Thema des Mittelteils nur in seinem ersten Takt übereinstimmt, dann aber anders weitergeht — was in der Folge wiederum nicht hindert, daß in den Zwischenspielen erneut das Thema des Mittelteils auftaucht<sup>12</sup>.

2. Im Anfangsteil wird die Satzdicke bis zur Fünfstimmigkeit aufgebaut; dagegen enthält der Schlußteil nach dem Wiedereintritt des Pedals keinen einzigen fünfstimmigen Einsatz. Erst in den Schlußtakten wird die Fünfstimmigkeit wieder eingeführt; dies wirkt wie eine Art von kompositionstechnischer Pflichterfüllung, bleibt aber ohne thematische Motivierung.

3. Die Episodentakte 121—139, die einen Stilbruch darstellen, sind schon in der früheren Literatur mit Befremden wahrgenommen worden. Während diese Takte überflüssig sind, fehlt im Schlußteil etwas, was eigentlich zu erwarten wäre: ein Diskant-Einsatz des Hauptthemas von c'' aus, der den bisher einzigen Diskanteinsatz (T.22 auf g') folgerichtig nach der Höhe ergänzen würde. Daß der obere Tonbereich den thematischen Sekundärgestalten überlassen wird, widerspricht der Ökonomie in der thematischen Erschließung des musikalischen Raumes, die für Bach schon in Frühwerken wie der Fuge BWV 535a zu den Selbstverständlichkeiten gehört.

4. Wenn Schwächen dieser Art nur im Schlußteil auftauchten, ließe sich erwägen, ob die c-moll-Fuge in der überlieferten Gestalt etwa die Ergänzung eines Bachschen Torsos von fremder Hand sein könnte. Zu fragen wäre dann, ob Bach in Wirklichkeit vielleicht eine *Dacapo*-Form geplant hätte, ähnlich wie in BWV 537 und 548, und der Redaktor dies nicht bemerkt hätte. Doch die Probleme beginnen schon in der Exposition. Ein Charakteristikum von Bachs Fugen ist, daß die beginnende Stimme beim Eintritt des Comes melodisch aktiv bleibt, gleich ob mit einem später beibehaltenen Kontrasubjekt oder mit einer freien Bildung. Eine so wenig ambitionierte Gegenstimme dagegen wie beim zweiten Themeneinsatz in BWV 546 ist durchaus uncharakteristisch. — Und schließlich lassen sich auch Zweifel an der Qualität des Themas anmelden. Es ist — um es etwas untheoretisch zu sagen — von einer unbachischen Schwunglosigkeit. Die steife Sequenz der Takte

<sup>11</sup> Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 687. Spitta bezog diese Aussage gleichermaßen auf die zweisätzigen Werke BWV 540 und 546, wobei ihm der erhebliche Niveauunterschied zwischen den beiden Fugen offenbar entging.

<sup>12</sup> Mit der Behandlung der Mehrthemigkeit in der Es-dur-Fuge BWV 552 ist das Verfahren von BWV 546 nicht vergleichbar; in BWV 552 sind die rhythmischen Metamorphosen des Urthemas dadurch motiviert, daß es bei seiner Kombination mit den anderen Themen sich deren Taktarten anzupassen hatte.

2 und 3 mit ihren in Viertelnoten schreitenden verminderten Dreiklängen<sup>13</sup> wird in der Fortsetzung nicht etwa durch eine rhythmische Belebung überspielt, sondern von einer nicht weniger steifen Wiederholung des Halbe-Rhythmus von T.1 abgelöst.

Die voranstehende Argumentation basiert teilweise auf Analyseerfahrungen mit Bachs Orgelfugen, die erst in den folgenden Abschnitten dieser Arbeit mitgeteilt werden können. Es geht bei der Kritik an BWV 546/2 keineswegs darum, ein Stück von singulärer Faktur auszuschließen, weil es 'nicht ins System paßt'. Die Betrachtung von Bachs Fugen verführt zu solchen Urteilen nicht, denn viele Stücke sind in ihrem Typus einmalig. Entscheidend ist allein, daß die c-moll-Fuge nicht den Qualitätsmaßstäben standhält, die die Majorität der unter Bachs Namen überlieferten Bachschen Orgelfugen setzt. Sie ist nicht anders, sondern sie ist von geringerer Stringenz.

Wie kann dieses Stück entstanden sein? Die abschriftliche Überlieferung ist breit gefächert; die früheste Quelle stammt von Johann Peter Kellner. Der Stil ist Bach-nahe; man könnte sich vorstellen, daß die Fuge aus Bachs Schülerkreis stammt und von ihm selbst durchgesehen wurde. Zu dieser Vorstellung paßt es gut, daß die Fuge auch in Verbindung mit dem Präludium BWV 562/1 überliefert ist. Die Fassung, in der die Fuge dort erscheint, zeigt gegenüber dem Hauptstrang der Überlieferung gewisse Differenzen, bei denen man es nach Meinung von Dietrich Kilian, dem Herausgeber von *NBA IV/5*, „mit einigen offenbar älteren Lesarten“<sup>14</sup> zu tun hat. Diese Lesarten nun, die Kilian im Kritischen Bericht dokumentiert, sind in der Stimmführung teilweise so ungeschickt (dies gilt insbesondere von den für T.12ff. und T.154f. mitgeteilten Versionen), daß die Vorstellung „Bach korrigiert einen Schüler“ plausibler erscheint als „Bach korrigiert sich selbst“<sup>15</sup>.

Sicherlich konnte dieses Stück nirgendwo als im Umkreis von Bach entstehen. Wäre es anonym überliefert, so wäre Bachs Autorschaft wohl auch diskutiert worden. Doch läßt sich unterscheiden zwischen allgemeinen Kennzeichen des Bach-Stils, die unverkennbar sind, und dem bei Bach sonst vorhandenen Qualitätsniveau der Werkgestaltung, das dieses Stück nicht erreicht.

Man hört bei Authentizitätsdiskussionen manchmal den Einwand, wir wüßten ja nicht, wie schlecht Bach gelegentlich komponieren konnte. Dieser Einwand läßt sich nicht widerlegen, ebenso wie im Bereich von stilkritischen Diskussionen überhaupt ein Beweisen und Widerlegen mit Sicherheit kaum möglich ist. So können denn auch die voranstehenden Erwägungen, so deutlich sie auch in ihrer Tendenz formuliert sind, nicht mehr sein als ein Diskussionsbeitrag. Jedenfalls aber scheint es im vorliegenden Zusammenhang richtiger zu sein, die Schwächen dieses Stückes nicht in die Gesamtbetrachtung eingehen zu lassen.

Nach den genannten Kriterien stehen folgende Werke zur Untersuchung, die wir hier in der Reihenfolge des Bach-Werke-Verzeichnisses anführen<sup>16</sup>:

<sup>13</sup> Der Verweis auf das Thema der Fuge BWV 537 als Parallelfall wäre nicht stichhaltig, denn hier ist die Melodiebildung auf eine klare Kadenz als harmonischen Hintergrund bezogen.

<sup>14</sup> *NBA IV/5—6*, Krit. Ber., Teilband 2, S. 324.

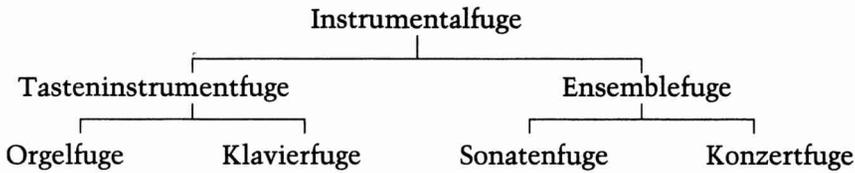
<sup>15</sup> Für ein anderes Opus dubium, die Sonate BWV 1025, konnte Christoph Wolff jüngst nachweisen, daß es sich um eine Bachsche Bearbeitung eines fremden Werkes handelt; vgl. Christoph Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jb.* 1993, S. 47—67. Der Fall ist mit unserem nicht direkt vergleichbar; doch erinnert er daran, daß mit Quellenzuschreibungen an Bach auch dann gerechnet werden kann, wenn er für den Notentext nur zum Teil verantwortlich ist.

<sup>16</sup> Wir bezeichnen hier und im weiteren Verlauf der Darstellung die Fugen nach dem BWV ohne die Satznummer; dies gilt mit Ausnahme des Zyklus BWV 566, der zwei Fugen enthält. Eine Bemerkung erfordern noch die beiden Fugen, deren BWV-Nummer mit bzw. ohne Hinzufügung eines „a“ vorkommt. Da die Frühfassung BWV 535a sich nur in Einzelheiten der Stimmführung, nicht aber in struktureller Hinsicht von der Revisionsfassung BWV 535 unterscheidet, zitieren wir dieses Werk im folgenden — solange nur die beiden Fassungen gemeinsamen Strukturelemente in Betracht kommen — mit der BWV-Nummer ohne den „a“-Zusatz. Von der D-dur-Fuge interessiert in unserem Zusammenhang primär die kürzere Fassung BWV 532a, da sie die ursprüngliche Konzeption des Werkes repräsentiert (zur Begründung dieser Auffassung vgl. Breig, *Formprobleme*, S. 19—21).

532/532a	D-dur	548	e-moll
535/535a	g-moll	550	G-dur
536	A-dur	552	Es-dur
537	c-moll	562	c-moll
538	d-moll	564	C-dur
540	F-dur	566/2	E-dur
541	G-dur	566/4	E-dur
542	g-moll	574	c-moll
543	a-moll	578	g-moll
544	h-moll	579	h-moll
545	C-dur	582	c-moll
547	C-dur		

## II. „Orgelfuge“ als Kompositionstypus

Die Stellung der Orgelfuge innerhalb des Gesamtbereiches der Instrumentalfuge Bachs mag folgendes Schema illustrieren (das insofern vereinfachend ist, als es die kleine Gruppe der Fugen für Violine solo und für Laute nicht berücksichtigt):



Die Orgelfuge hat zunächst Eigenschaften, die ihr als Tasteninstrumentfuge zukommen, die sie also mit der Klavierfuge teilt und in denen sie sich von der Ensemblefuge unterscheidet:

1. Der musikalische Raum wird gleichmäßig von Stimmen ausgefüllt (im Unterschied zur Polarisierung zwischen Oberstimmen und Baß in der Triosonatenfuge).
2. Die Stimmen des Satzes haben gleiche satztechnische Funktion und beteiligen sich in gleicher Weise an der Durchführung des Fugenthemas (im Unterschied zur Trennung zwischen Ripieno und Solo in der Konzertfuge).
3. Die Stimmen des Satzes haben als einzelne keine festgelegten Umfangsgrenzen (das gilt für die Orgelfuge mit Ausnahme des Pedals).
4. Die Stimmen des Satzes sind — wiederum abgesehen vom Pedal — von einheitlicher Klangfarbe, so daß Stimmkreuzungen im Interesse der Deutlichkeit nur mit Vorsicht gebraucht werden können.

Aus dem so bestimmten Bereich der Tasteninstrumentfuge hebt sich die Orgelfuge dadurch heraus, daß das Pedal eine obligate Rolle spielt, genauer: daß es durchweg die

Baßstimme übernimmt. Die Verfügbarkeit von drei statt nur zwei „Ausführungsorganen“ erbringt ganz allgemein einen wesentlichen Zuwachs an Selbständigkeit und Beweglichkeit der Stimmen.

Daß der Baß eine eigene Umfangs-Obergrenze hat ( $c'$  oder wenig darüber), fällt für die Praxis als Einschränkung kaum ins Gewicht; auch die Baßstimmen von Klavierfugen benutzen den Raum über  $c'$  nur selten. Von substantieller Bedeutung für die Komposition ist aber, daß der Baß in einer eigenen Registrierung erklingt, die auf Sechzehnfuß-Basis (Kontrabaßlage) gestellt ist, und daß er nicht über die gleiche Beweglichkeit verfügt wie die oberen Stimmen. Im Vergleich mit der Klavierfuge hat die Orgelfuge also eine Baßstimme von besonderer „Schwere“, wobei Schwere im positiven Sinne Gravität, im negativen Schwerfälligkeit bedeuten kann.

Aus der Verwendung des Pedals als Baßstimme ergeben sich folgende Konsequenzen:

1. Während Bachs Klavierfugen in der Mehrzahl dreistimmig sind, ist für die Orgelfuge die Vierstimmigkeit der Normalfall; daneben gibt es einige fünfstimmige Werke. Die dreistimmige Fuge kommt im Bereich der Orgelmusik nur innerhalb der Triosonaten vor, die — wie oben ausgeführt — einen Kompositionstypus *sui generis* bilden.
2. Wenn das Pedal uneingeschränkt zur Präsentation des Fugenthemas herangezogen wird, dann bedeutet das, daß die Themen pedalgerecht erfunden sein müssen bzw. daß sie sich durch leichte Modifikationen, die das thematische Profil nicht antasten, in eine pedalgerechte Form müssen umbilden lassen. Nötig ist das im allgemeinen dann, wenn Sechzehntelfolgen auftreten, die nicht dem Gesetz des zickzack-artigen Richtungswechsels gehorchen, so in BWV 566/2, wo die Figur  in die pedalgerechte Version  umgewandelt wird, oder in BWV 543, wo die zweite Hälfte des ersten Thementaktes im Pedal leicht vereinfacht wird. Eingreifende Veränderungen wie die von Version a zu Version b des folgenden Themas sucht man in Bachs Fugen



#### Notenbeispiel 1

vergebens; daß ihm das Verfahren in dem zitierten Fall (BWV 552/1, T. 71f. bzw. T. 145f.) tolerierbar schien, liegt gewiß daran, daß es sich hier um einen fugierten Binnenteil innerhalb eines Präludiums handelt. Meist hat Bach die Themen seiner Orgelfugen von vornherein pedalgerecht gestaltet, und dies mit einer bewundernswerten Fähigkeit, die spieltechnischen Einschränkungen nahezu vergessen zu lassen<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Eine Ausnahme stellt das zweite Thema der c-moll-Fuge BWV 574 dar, das in T. 37 manualiter exponiert wird und von T. 44 an in einer vereinfachten Pedaliter-Version auftritt. Vielleicht hängt diese Besonderheit auch mit der Bindung an ein „Thema Legrenzianum“ zusammen. Der thematische Ursprung dieser Fuge dürfte wohl noch nicht definitiv festgestellt sein; obwohl Robert Hill ein denkbare thematisches Vorbild für Bachs Fuge benennen konnte (*Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“*, in: *Bach-Jb.* 1986, S. 105–107), ist nicht zu leugnen, daß ein Legrenzi-Thema, das in ähnlich klarer Weise der Fuge BWV 574 zugrundeliegt wie Themen von Corelli, Albinoni und Reincken in den entsprechenden Fällen, bisher nicht bekannt ist.

3. Da der Pedalpart klanglich herausgehoben ist, bedeutet es für den Baß mehr als für alle anderen Stimmen, ob er präsent ist oder pausiert; das muß vom Komponisten einkalkuliert werden. Einerseits wirkt zu häufiger Wechsel unruhig; andererseits kann das Pausieren und Wiedereinsetzen des Pedals, zielbewußt disponiert, ein höchst wirkungsvolles Gestaltungsmittel sein.

\*

Zu erörtern bleibt noch, ob eine andere klanglich-spieltechnische Eigenschaft der Orgel, nämlich die Pluralität der Werke (Manuale) für die Komposition von Fugen ausgewertet wird.

Vorschriften über Manualwechsel finden sich in der Überlieferung von Bachs freien Orgelwerken nur in zwei Fällen, und zwar in der *Toccat*a in *d* (der früher sogenannten „dorischen“) BWV 538 und in dem den III. Teil der *Klavierübung* eröffnenden *Präludium* Es-dur BWV 552/1 (hier in Form von dynamischen Vorschriften). Es gibt auch keine indirekten Anzeichen dafür, daß Bach in anderen Fällen mit Manualwechsel gerechnet hat; die Notationsweise an den kritischen Stellen spricht sogar dagegen<sup>18</sup>. Das heißt gewiß nicht, daß Manualwechsel in der Aufführungspraxis in jedem Fall auf eine Verfälschung hinauslaufen müßte; es heißt aber, daß er nicht Teil der Komposition ist. Der Einsatz von mehreren Orgelmanualen als notwendige Aufführungsbedingung hat bei Bach seinen Platz in der Choralbearbeitung (und zwar — in der Tradition des norddeutschen Orgelchorals — simultan) und in der Konzerttranskription (simultan und sukzessiv); in der freien Orgelkomposition ist er außerhalb der beiden genannten Fälle (die keine Fugen sind) allenfalls eine aufführungspraktische Zutat des Spielers. Für die Analyse der Orgelfugen haben wir von der Besetzung „ein Manual und Pedal“ auszugehen.

### III. Exposition als Öffnung des musikalischen Raumes

Für die Form einer Fuge bildet die Folge der Themeneinsätze<sup>19</sup> eine Art von rotem Faden. Sie läßt sich im allgemeinen eindeutig bestimmen, ohne daß es dazu eindringender Analysen bedürfte.

Anders verhält es sich mit der formalen Zwischenkategorie (oder auch mehreren Zwischenkategorien) zwischen „Einsatz“ und „Fuge“. Einigkeit herrscht darüber, daß es Zusammenschlüsse von Einsätzen zu höheren Einheiten gibt (die deutschsprachige Fugentheorie pflegt seit Friedrich Wilhelm Marpur<sup>20</sup> von „Durchführungen“<sup>21</sup> zu

<sup>18</sup> Vgl. die jüngste Diskussion dieses Themas bei George Stauffer, *Bach's Organ Registration Reconsidered*, in: *J. S. Bach as Organist* (s. Anm. 5), S. 193—211, speziell S. 203—207

<sup>19</sup> Als terminologische Verabredung soll gelten, daß unter „Themeneinsatz“ stets die gesamte Ausdehnung des Themenvortrags verstanden wird; wenn nur die Stelle des Themenbeginns gemeint ist, sprechen wir nicht von „Einsatz“, sondern von „Eintritt“

<sup>20</sup> Friedrich Wilhelm Marpur<sup>g</sup>, *Abhandlung von der Fuge*, Bd. 1, Berlin 1753 (Reprint Hildesheim und New York 1970); im Kommentar zur der auf Tab. XXXIV—XXXV wiedergegebenen Musterfuge unterscheidet Marpur<sup>g</sup> sieben Durchführungen (S. 123—127).

<sup>21</sup> Zur Terminusgeschichte vgl. Siegfried Schmalzriedt, Art. *Durchführen, Durchführung* in: *HmT* (1986).

sprechen). Doch liegen offensichtlich die Kriterien für die Abgrenzung von Einsatzgruppen nicht in gleicher Weise an der Oberfläche wie für die Feststellung von Themeneinsätzen. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man Analysen des gleichen Stückes durch verschiedene Autoren miteinander vergleicht; so werden beispielsweise die acht Themeneinsätze der dreistimmigen *c*-moll-Fuge aus dem I. *Wohltemperierten Klavier* von Hugo Riemann<sup>22</sup> in 3 + 3 + 1 + 1, von Ferruccio Busoni<sup>23</sup> in 3 + 2 + 2 + 1, von Ludwig Czaczkes<sup>24</sup> in 4 + 4 und von Erwin Ratz<sup>25</sup> in 3 + 1 + 3 + 1 Einsätze gegliedert.

Kaum strittig ist indessen die Abgrenzung der ersten Einsatzgruppe einer Fuge, der Exposition<sup>26</sup>. Dieser Formteil läßt sich rein schematisch bestimmen: er „wird gemessen bis zum Ablauf des Themas in der zuletzt einsetzenden Stimme“<sup>27</sup>. In den meisten Fugen wird das Ende der Exposition zusätzlich dadurch verdeutlicht, daß die auf sie folgende themafreie Strecke merklich länger ist als die Zwischenspiele innerhalb der Exposition.

Im folgenden soll zunächst versucht werden, über die Anlage der Exposition von Bachs Orgelfugen zu einigen Verallgemeinerungen zu gelangen. Wir beginnen mit dem Gesichtspunkt „Öffnung des musikalischen Raumes“, wobei wir unter „musikalischem Raum“ den auf der Orgel verfügbaren, vier Oktaven umfassenden Tonbereich von *C* bis *c'''* verstehen<sup>28</sup>.

Die Exposition öffnet den musikalischen Raum, indem sie das Thema in so vielen Positionen auftreten läßt, wie die Fuge Stimmen hat<sup>29</sup>.

Die Lokalisierung der Expositionseinsätze ist von zwei Voraussetzungen abhängig: 1. von den Einsatzpositionen, die das Thema überhaupt auf der Orgel einnehmen kann, 2. von der Entscheidung des Komponisten, welche davon im Verlauf der Fuge besetzt werden sollen. Um diese Voraussetzungen darzustellen, ist es nötig, den Aspekt „Thema und musikalischer Raum“ im voraus allgemeiner zu erörtern. Wir beschränken uns dabei allerdings auf die Stufen I und V (*Dux* und *Comes*). Sie bilden mit ihren Einsätzen das Rückgrat für den Verlauf der Fuge; und nur sie werden mit einer gewissen Systematik in ihren verschiedenen Oktavlagen besetzt.

Zur ersten Voraussetzung: Innerhalb des Gesamtumfanges von vier Oktaven (*C* bis *c'''*) ist ein Fugenthema auf seinen beiden Expositionsstufen in fünf bis acht Positionen darstellbar. Die allgemeine Regel für die Anzahl der möglichen Positionen läßt sich wie folgt formulieren:

<sup>22</sup> Hugo Riemann, *Handbuch der Fugen-Komposition I* (Leipzig <sup>1</sup>/1890, <sup>3</sup>/1910), S. 11–15.

<sup>23</sup> Joh. Seb. Bach, *Klavierwerke*, Bd. 1. *Das Wohltemperierte Klavier, Erster Teil*, bearb. und erl. von Ferruccio Busoni, Leipzig 1894, S. 12f.

<sup>24</sup> Ludwig Czaczkes, *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Bd. 1, Wien 1956, S. 58–63.

<sup>25</sup> Erwin Ratz, *Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Mf* 21 (1968), S. 37–57; Wiederabdruck in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974 (= *Wege der Forschung* 257), S. 17–29 (speziell S. 42–46 des Wiederabdrucks).

<sup>26</sup> Wir verstehen das Wort in der Bedeutung, die es in der deutschsprachigen Musikliteratur üblicherweise hat. Zur Terminusgeschichte vgl. Siegfried Schmalzriedt, Art. *Exposition*, in: *HmT* (1979).

<sup>27</sup> Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Fuge*, in: *RiemannL*, Sachteil (1967), S. 308b.

<sup>28</sup> Soweit nötig, werden spezielle Fragen der Orgelklaviaturen bei der Diskussion einzelner Stücke angesprochen.

<sup>29</sup> Einzige Ausnahme von dieser Regel ist die fünfstimmige *C*-dur-Fuge BWV 547, die ihre letzte Stimme (das Pedal) erst im Schlußteil einführt; die *h*-moll-Fuge BWV 579 entzieht sich wegen ihrer Doppelthemigkeit einer Bestimmung in dieser Hinsicht.

a) Halten sich sowohl Dux als auch Comes innerhalb der von zwei *c* begrenzten Oktave (der Ton *c* darf sowohl oben als auch unten erreicht, aber nicht überschritten werden), so gibt es acht Positionen für das Thema, nämlich zwei in jedem der vier Oktavräume.

b) Existiert nur eine Themenversion, die sich innerhalb der von zwei *c* begrenzten Oktave hält, so gibt es sieben Positionen für das Thema: vier innerhalb der *c*-Oktaven und drei dazwischen.

c) Überschreitet jede der beiden Themenversionen die *c*-Oktave auf einer und nur einer Seite, so gibt es sechs Lagen für das Thema, und zwar je zwei, die sich um die drei inneren *c*-Positionen *c*, *c'* und *c''* bewegen.

d) Existiert eine Themenversion, welche die *c*-Oktave sowohl unten als auch oben überschreitet, so gibt es fünf Positionen für das Thema: eine, die unter *c* und über *c'*, eine, die unter *c'* und über *c''* reicht und je eine Version über, zwischen und unter ihnen.

Fall a mit acht möglichen Einsatzpositionen kommt in den Orgelfugen nicht vor; er begegnet dagegen einmal unter den Klavierfugen, und zwar in der Fuge *cis*-moll im I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, deren Thema den extrem geringen Umfang einer verminderten Quarte hat (*his-e* bzw. *fisis-h*). Das Thema der Orgelfuge BWV 545 fiel unter Fall a, wenn das Stück in *F*-dur stünde; dann hätte der Dux den Umfang *f-c*, der Comes den Umfang *c-g*; in *C*-dur überschreitet der Comes mit dem Umfang *g-d* die Grenze der *c*-Oktave.

Zu Fall b (sieben mögliche Einsatzpositionen) gehören die zehn Fugen *g*-moll BWV 535, *F*-dur BWV 540, *G*-dur BWV 541, *C*-dur BWV 545, *C*-dur BWV 547, *Es*-dur BWV 552, *c*-moll BWV 562, *E*-dur BWV 566/4, *c*-moll BWV 574, *c*-moll BWV 582.

Am häufigsten kommt Fall c (sechs mögliche Positionen) vor; ihm gehören folgende zwölf Orgelfugen zu: *D*-dur BWV 532, *A*-dur BWV 536, *c*-moll BWV 537, *d*-moll BWV 538, *a*-moll BWV 543, *h*-moll BWV 544, *e*-moll BWV 548, *G*-dur BWV 550, *C*-dur BWV 564, *E*-dur BWV 566/2, *g*-moll BWV 578, *h*-moll BWV 579.

Fall d (fünf Positionen) gibt es unter den Orgelfugen nur einmal, und zwar in der Fuge *g*-moll BWV 542, deren Thema den ungewöhnlich großen Umfang einer Undezime hat (Dux: *d'-g''*, Comes: *a-d''*)<sup>30</sup>.

Die beschriebenen Verhältnisse sind in der folgenden Tabelle zusammengefaßt, die zugleich die Basis für die weiteren Erörterungen bilden soll. Sie gibt für die einzelnen Fugen an: 1. welche Dux- und Comes-Positionen auf der Orgel darstellbar sind, 2. welche davon de facto verwendet werden, 3. welche Positionen in welcher Reihenfolge in der Exposition vorkommen. Die Tabelle ist nach der Anzahl der darstellbaren Themenpositionen gegliedert, wobei innerhalb dieser Gruppen die Einzelwerke nach der Reihenfolge des BWV aufgeführt sind. Die Werke werden durch Tonart- und BWV-Nummer bezeichnet, die Themenpositionen durch den Grundton (falls er in mehreren

<sup>30</sup> Im *Wohltemperierten Klavier* überschreitet der Comes der *b*-moll-Fuge des I. Teils die *c*-Oktave auf beiden Seiten, da die Fuge fünfstimmig ist, tritt hier der extreme Fall ein, daß bereits die Exposition den gesamten Bereich der möglichen Einsatzpositionen von Dux und Comes ausschreitet. Das Entsprechende gilt übrigens für das sechsstimmige *Ricercar* des *Musikalischen Opfers*.

Oktavlagen vorkommt, in der tieferen Oktave). Die Dux-Version ist fettgedruckt. Eingeklammerte Themengruntöne stehen für Positionen, die an und für sich möglich sind, jedoch im Werk unbenutzt bleiben. Ziffern vor den Themengruntönen markieren die in der Exposition verwendeten Positionen und ihre Reihenfolge.

### Sieben Themenpositionen

<i>g</i> 535	<i>F</i> 540	<i>G</i> 541	<i>C</i> 545	<i>C</i> 547 <sup>31</sup>	<i>Es</i> 552
<i>d</i> ''	<i>f</i> ''	<i>g</i> ''	<i>c</i> ''	<i>g</i> ''	<i>b</i> ''
1 <i>g</i> '	<i>c</i> ''	4 <i>d</i> ''	4 <i>g</i> '	<i>c</i> ''	3 <i>es</i> ''
2 <i>d</i> '	3 <i>f</i> '	1 <i>g</i> '	1 <i>c</i> '	4 <i>g</i> '	4 <i>b</i> '
3 <i>g</i>	2 <i>c</i> '	2 <i>d</i> '	2 <i>g</i>	1 <i>c</i> '	1 <i>es</i> '
4 <i>d</i>	1 <i>f</i>	3 <i>g</i>	3 <i>c</i>	2 <i>g</i>	2 <i>b</i>
<b><i>G</i></b>	4 <i>c</i>	<i>d</i>	<i>G</i>	3 <i>c</i>	5 <i>es</i>
( <i>D</i> )	<b><i>F</i></b>	( <i>G</i> )	<i>C</i>	<i>G</i>	( <i>B</i> )
<i>c</i> 562 <sup>32</sup>	<i>E</i> 566/4	<i>c</i> 574	<i>c</i> 582 <sup>33</sup>		
<i>g</i> ''(?)	( <i>e</i> '')	( <i>g</i> '')	<i>c</i> ''		
3 <i>c</i> ''	<i>h</i> '	<i>c</i> ''	2 <i>g</i> '		
2 <i>g</i> '	3 <i>e</i> '	4 <i>g</i> '	1 <i>c</i> '		
1 <i>c</i> '	2 <i>h</i>	1 <i>c</i> '	4 <i>g</i>		
4 <i>g</i>	1 <i>e</i>	2 <i>g</i>	3 <i>c</i>		
5 <i>c</i>	4 <i>H</i>	3 <i>c</i>	<i>G</i>		
<i>G</i> (?)	<b><i>E</i></b>	<i>G</i>	( <i>C</i> )		

### Sechs Themenpositionen

<i>D</i> 532	<i>A</i> 536	<i>c</i> 537	<i>d</i> 538	<i>a</i> 543	<i>h</i> 544	<i>e</i> 548
3 <i>d</i> ''	3 <i>a</i> '	<i>c</i> ''	2 <i>a</i> '	( <i>e</i> '')	<i>h</i> '	3 <i>e</i> ''
2 <i>a</i> '	2 <i>e</i> '	2 <i>g</i> '	1 <i>d</i> '	1 <i>a</i> '	4 <i>fis</i> '	2 <i>h</i> '
1 <i>d</i> '	1 <i>a</i>	1 <i>c</i> '	<i>a</i>	2 <i>e</i> '	1 <i>h</i>	1 <i>e</i> '
<i>a</i>	4 <i>e</i>	4 <i>g</i>	3 <i>d</i>	3 <i>a</i>	2 <i>fis</i>	( <i>h</i> )
<b><i>d</i></b>	<b><i>A</i></b>	3 <i>c</i>	4 <i>A</i>	4 <i>e</i>	3 <b><i>H</i></b>	<i>e</i>
4 <i>A</i>	( <i>E</i> )	( <i>G</i> )	<b><i>D</i></b>	( <i>A</i> ) <sup>34</sup>	<i>Fis</i>	4 <i>H</i>

<sup>31</sup> Fünfstimmige Fuge mit vierstimmiger Manualiter-Exposition.

<sup>32</sup> In dem erhaltenen Fragment sind die beiden Außenpositionen nicht besetzt; ob sie im weiteren Verlauf auftreten (falls Bach das Stück vollendet hat), bleibt deshalb — was in der Tabelle durch die eingeklammerten Fragezeichen ausgedrückt ist — ungewiß.

<sup>33</sup> Dreistimmiger thematischer Komplex mit zweistimmigem Beginn; die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf das Hauptthema.

<sup>34</sup> In der Fuge *a*-moll BWV 543 ist die Tiefstlage des Pedals für den auf die lange Pedalpause folgenden Themeneintritt in T. 95 immerhin angedeutet, bevor der eigentliche Themeneinsatz dem Tenor überlassen wird.

G 550	C 564	E 566/2 <sup>35</sup>	g 578	h 579 <sup>36</sup>
d''	g'	h'	(d'')	h'
3 g'	1 c'	1 e'	1 g'	1 fis'
2 d'	2 g	2 h	2 d'	1 h
1 g	3 c	3 e	3 g	3 fis
4 d	4 G	4 H	4 d	2 H
G	(C)	E	(G)	(Fis)

Fünf Themenpositionen

g 542

- 1 g'
- 2 d'
- 3 g
- 4 d
- G

Die Tabelle läßt erkennen, daß Bach nicht immer von allen denkbaren Positionen Gebrauch gemacht hat, sondern häufig Außenpositionen im gesamten Verlauf der Fuge unbesetzt ließ<sup>37</sup>. Zu den möglichen Gründen dafür seien folgende Beobachtungen mitgeteilt:

Daß die obere Spitzenlage unbesetzt bleibt, ist der seltenere Fall (BWV 566/4, 574, 543, 578). In drei von diesen vier Fällen würden in der höchsten Lage die Töne h'' und c''' sehr exponiert und mit ungünstiger klanglicher Wirkung hervortreten:



Notenbeispiel 2

In BWV 578 scheint der Verzicht auf die Spitzenlage mit der harmonischen Disposition zusammenzuhängen: Nach der Exposition gibt es überhaupt keinen Einsatz auf der V. Stufe mehr; die thematische Höhererweiterung wird mit dem Einsatz in T. 50 auf c'' erreicht.

<sup>35</sup> Die Verwendung der Einsatzstufe h' führt das Thema eigentlich bis zum Ton cis'', der den normalen Manualumfang überschreitet. Dieser Ton wird in der überlieferten Fassung durch das Weglassen der Umspielungsfigur in T. 82 umgangen. Über die möglichen entstehungsgeschichtlichen Hintergründe vgl. die Überlegungen in Abschnitt IX dieser Arbeit.

<sup>36</sup> Zweistimmiger thematischer Komplex mit zweistimmigem Beginn, die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf das Hauptthema. Als Exposition ist wohl die Gruppe der ersten drei Einsätze anzusehen, in der das Hauptthema dreimal (Alt, Baß, Tenor) vorkommt, der Diskant erhält das Hauptthema erst in der 6. Einsatzgruppe (T. 37).

<sup>37</sup> Die Auslassung einer Mittelposition in BWV 548 ist singulär.

Nicht auf entsprechende Weise zu erklären ist der relativ häufige Verzicht — immerhin in neun Fällen — auf die tiefste Pedallage. Zur Erklärung wenigstens eines Teiles der Fälle sei folgende Hypothese aufgestellt: Bach hat die tiefste Pedallage dann gern vermieden, wenn auf sie ein Comes-Einsatz fällt. Auf fünf Fugen läßt sich diese Erklärung unmittelbar anwenden (BWV 535, 552, 536, 537, 579). In einem weiteren Fall (BWV 564) verzichtet Bach auf einen Dux-Einsatz in Tiefstlage, der zur Dominante moduliert; mit entsprechendem Argument ließe sich umgekehrt erklären, daß der zur Tonika modulierende tiefe Comes-Einsatz in BWV 574 nicht vermieden wird<sup>38</sup>. In fast allen diesen Stücken ist die Dux-Version des Themas die tiefste auftretende Themenposition überhaupt, d. h. sie wird auch von keinem Einsatz auf einer Nebenstufe unterschritten. (Unter „Nebenstufen“ verstehen wir in diesem Zusammenhang alle Stufen außer den Expositionsstufen I und V.) Offenbar ist hier die Tendenz wirksam, das harmonische Fundament (die Tonika) durch das klangliche Fundament (die tiefste Pedallage) darzustellen. Eine Reihe von Fugen hat den Dux in Tiefstlage als letzten Einsatz überhaupt; für die damit erzielte Schlußwirkung sind die Fugen BWV 538, 540, 542 und 545 eindrucksvolle Beispiele.

Nur drei Fugen (BWV 532, 544 und 548) haben einen nicht modulierenden Comes-Einsatz in Tiefstlage. Über BWV 532 und 548 wird weiter unten im Zusammenhang mit der Frage der Einsatzfolge gesprochen werden. In BWV 544 (*h*-moll) hat der Einsatz auf *Fis* eine wichtige formgliedernde Funktion am Ende des ersten, zur V. Stufe kadenzierenden Abschnitts.

Freilich gibt es auch Fugen, in denen auf die tiefste Pedallage verzichtet wird, obwohl sie den Dux repräsentiert (BWV 541, 578 und 582). In den ersten beiden Stücken könnte dies daran liegen, daß sie die Quinte als unteren Stützton verwenden und dadurch eine gewisse Dominantlastigkeit haben; und was die Fuge *c*-moll BWV 582 betrifft, so hat Bach offenbar das Prinzip „Thema als Baßfundament“ in der vorangehenden Passacaglia als erschöpfend behandelt angesehen und deshalb eine verstärkte Wiederaufnahme des Themas in der großen Pedaloktave vermieden.

Neben diesen im engeren Sinne satztechnischen Motivationen könnte noch eine andersartige Erwägung zur Aussparung der Tiefstlage Anlaß gegeben haben, nämlich die orgelklangliche Erscheinung, daß bewegte thematische Passagen in der großen Oktave leicht undeutlich werden; dies könnte für die Legendisposition in BWV 535, 541 und 564 eine Rolle gespielt haben.

Kehren wir nun zur Exposition zurück. Für ihre Einsatzpositionen läßt sich die allgemeine Regel erschließen, daß sie einen geschlossenen Block bilden, der — mit der erreichbaren Genauigkeit — in der Mitte des Systems der in der Fuge benutzten Positionen steht.

Von der „Block“-Regel weichen nur die Fugen BWV 532, 538 und 548 als Ausnahmen ab. In BWV 532 und 548 scheint dies in der Thematik begründet zu sein. In der *D*-dur-Fuge BWV 532 gehört zum thematischen Grundmaterial die an das eigentliche Thema angehängte Sech-

<sup>38</sup> Die Fuge BWV 547 mit ihrem modulierenden Thema scheint auch hierher zu gehören; doch entzieht sie sich de facto einem Vergleich, da die tiefste Themenlage nur manualiter vorkommt.

zehntelfigur  $d' fis' d' a / fis a fis d$ . Sie weitet den von der ersten Stimme besetzten Raum nach unten aus, so daß der folgende Einsatz sinnvollerweise nur in der darüberliegenden Stimme mit  $a'$  erfolgen kann. Damit ist die Folge der Einsatzsätze der Exposition für die Manualstimmen mit  $d'-a'-d''$  festgelegt. Der Pedaleinsatz kann nicht in enger Folge unter dem Tenor ( $a$ ) anschließen, weil damit das Thema die Pedalobergrenze überschreiten würde; Bach verlegte ihn deshalb in die tiefere Oktave, was zu der Lücke zwischen Tenor und Baßeinsatz führte. Eine Versetzung der ersten drei Expositionseinsätze in die untere Oktave kam angesichts der tiefen Lage nicht ernsthaft in Betracht. — In der  $e$ -moll-Fuge BWV 548 scheint es das mit dem Thema durch das ganze Stück hindurch fest verbundene Kontrasubjekt gewesen zu sein, das eine aufsteigende Folge der Manualeinsätze erzwang — mit gleichen Konsequenzen wie in BWV 532. — Die Expositionsgestaltung der  $d$ -moll-Fuge BWV 538 wird im folgenden Abschnitt erläutert werden.

Wenn wir die Regel über die Mittelstellung der Expositionseinsätze durch die Bestimmung „mit der erreichbaren Genauigkeit“ relativiert haben, so meint dies, daß die Differenz zwischen der Anzahl der Positionen über und unter der Exposition nicht größer als 1 ist. Ausnahmen sind wieder die obengenannten drei Stücke BWV 532, 538 und 548, dazu die Fuge BWV 536, deren Exposition die vier oberen von sechs möglichen Positionen besetzt.

Der Sinn der Mittelstellung der Expositionseinsätze liegt auf der Hand: Sie ermöglicht es, im weiteren Verlauf der Fuge den thematisch besetzten Raum nach der Höhe und nach der Tiefe zu erweitern. So steht beispielsweise in der Fuge  $C$ -dur BWV 545 der höchste Expositionseinsatz auf  $g'$ , der tiefste auf  $c$ , so daß im Verlauf des Stückes der Einsatzbereich um einen Schritt nach der Höhe ( $c''$ ) und um zwei Schritte nach der Tiefe ( $G$  und  $C$ ) — mit entsprechendem Zuwachs an Helligkeit bzw. Gravität — erweitert werden kann. Die Fugen  $D$ -dur BWV 532 und  $e$ -moll BWV 548 dagegen besetzen schon in der Exposition die äußersten Lagen. Der Komponist begibt sich damit eines wichtigen Steigerungsmittels; und für die Werkanalyse stellt sich damit die Frage, durch welche anderen Maßnahmen dieser Verlust kompensiert wird.

Das Ergebnis unserer Untersuchung zur Frage „Exposition und musikalischer Raum“ scheint fast allzu einleuchtend zu sein, und man könnte fragen, ob es eines so großen statistischen Aufwandes bedarf, um eine Regel zu formulieren, die für alle Fugenkomposition selbstverständlich zu sein scheint. In Wirklichkeit ist damit nicht ein Gesetz der Fuge, sondern eins der Orgelfuge festgestellt.

Von den 20 vierstimmigen Orgelfugen, die wir auf die Frage „Themenpositionen“ hin untersucht haben, verzichteten acht auf die Tiefstlage des Themas, das sind 40%. Stellen wir dieselbe Frage an die Fugen in den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers*, so zeigt sich, daß in 15 der insgesamt 19 vierstimmigen Fugen, das sind 79%, die tiefste mögliche Themenlage unbesetzt bleibt. Als Erklärung für diesen signifikanten Unterschied bietet sich an: Im vierstimmigen Manualiter-Satz führt der Themenvortrag in der untersten Oktave im Normalfall dazu, daß auch der — ebenfalls von der linken Hand zu greifende — Tenor tief liegt: eine klanglich wenig günstige Stimmenkonstellation. Und faßt man den Prozeß der Raumerweiterung ins Auge, so ergibt sich: Von den 20 vierstimmigen Orgelfugen der Tabelle auf S. 19 verzichteten nur 6, also 30%, auf das Mittel der Raumerweiterung nach der Tiefe, während von den 19 vierstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* 11, das sind 58%, die tiefste vorkom-

mende Position bereits in der Exposition besetzen. „Thematische Raumerweiterung nach der Tiefe“ ist demnach ein Gestaltungsmittel, das für die vierstimmige Orgelfuge von ungleich größerer Bedeutung ist als für die Klavierfuge.

#### IV. Exposition als Einführung der Stimmen

Wir haben bisher die Themeneinsätze der Exposition als Stimmenkomplex betrachtet. Ergänzend dazu ist nun zu fragen, wie dieser Komplex sukzessiv aus den Einsätzen der einzelnen Stimmen aufgebaut wird. Wir betrachten dabei zunächst die Folge der Themeneinsätze in den vierstimmigen Fugen.

Nach den Regeln der Kombinatorik ist die Anzahl der Reihungen, in denen vier Elemente aufeinanderfolgen können, 24 (1 x 2 x 3 x 4). Von diesen mathematisch denkbaren Möglichkeiten werden allerdings in den Expositionen von Bachs Orgelfugen nur fünf realisiert, nämlich — mit Numerierung der Stimmen in absteigender Folge — 1234, 2134, 2143, 2341 und 3214. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Verteilung der Einsatzfolgen auf die in Frage kommenden 18 Werke<sup>39</sup>; dabei sind zum Vergleich die Einsatzfolgen der vierstimmigen Fugen aus den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers*<sup>40</sup> im rechten Teil der Tabelle angegeben:

Stimmen- folge	Orgelfugen (BWV)	<i>Wohltemperiertes Klavier</i> (Teil, Tonart)
1 2 3 4	535, 542, 543, 564, 566/2, 578	—
2 1 3 4	538	I C, II As
2 1 4 3	537	I g, I a, II b
2 3 4 1	541, 544, 545, 574	I h, II es
3 2 1 4	532, 536, 540, 548, 550, 566/4	I gis, I H, II D, II g
3 2 4 1	—	I f, I fis
3 4 1 2	—	I As
4 3 2 1	—	I D, II Es, II E, II H

Dominierend sind in den Orgelfugen drei Schemata, neben denen zwei weitere nur mit je einem Einzelfall vertreten sind. Daß hier Gesetzmäßigkeiten walten, die spezifisch für die Orgelfugen sind, erweist der Vergleich mit den Expositionsanlagen der Klavierfugen. In diesen gibt es keine ähnlich starke Polarisierung von Regelfällen und

<sup>39</sup> Unberücksichtigt bleiben dabei die Fugen BWV 579 und 582; sie entziehen sich unserer Fragestellung, da sie auf zwei- bzw. dreistimmigen thematischen Sätzen basieren und zweistimmig beginnen. Nicht einbezogen wird außerdem die vierstimmige Exposition der fünfstimmigen Fuge BWV 547, da in ihr das Pedal noch nicht auftritt.

<sup>40</sup> Unter den vierstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* entzieht sich die c-moll-Fuge des II. Teils einem Vergleich, da sie keine vierstimmige Exposition hat.

Ausnahmen. Zwei Anordnungen, nämlich 3214 und 4321, sind viermal realisiert; eine Anordnung kommt dreimal vor, drei zweimal und eine einmal. Der auffälligste Unterschied zwischen Orgel- und Klavierfuge besteht darin, daß eine der beiden häufigsten Formen der Orgelfugen-Exposition, nämlich der Abstieg von Sopran zu Baß, im *Wohltemperierten Klavier* überhaupt nicht anzutreffen ist, wohingegen umgekehrt die aufsteigende Folge vom Baß zum Sopran, die eine der beiden häufigsten im *Wohltemperierten Klavier* ist, in den Orgelfugen gänzlich fehlt.

Worin ist es begründet, daß von 24 Möglichkeiten sich drei offenbar besonders für die Expositionsgestaltung von Orgelfugen eignen? Folgende Regeln lassen sich formulieren<sup>41</sup>.

Regel 1: Die vier Einsätze (je zweimal Dux und Comes) sind — was wir schon im vorigen Abschnitt als den Regelfall erkannten — in der Exposition in engstmögliche Lage gebracht, so daß zwischen den Einsatztönen von benachbarten Stimmen stets eine Quinte oder Quarte liegt, nicht aber eine Oktave. Das heißt, daß von den beiden Einsatzstufen der Exposition (I und V bzw. Dux und Comes) die eine in den Stimmen 1 und 3, die andere in den Stimmen 2 und 4 auftritt. Befolgt man diese Regel, dann müssen — vorausgesetzt, daß die Folge Dux-Comes-Dux-Comes gewahrt wird — immer geradzahlige und ungeradzahlige Stimmen alternieren, was die Zahl der Möglichkeiten auf acht reduziert:

1234, 1432, 2143, 2341, 3214, 3412, 4123, 4321.

Regel 2: Nicht nur die Gesamtheit der Expositionseinsätze, sondern auch die jeweils aktive Stimmengruppe bildet einen geschlossenen Block, so daß nicht beispielsweise Sopran und Baß schon eingesetzt haben, die Mittelstimmen aber noch pausieren. Von den acht Kombinationen, die Bedingung 1 erfüllen, gehorchen nur vier gleichzeitig der Bedingung 2:

1234, 2341, 3214, 4321.

Dieses Zwischenergebnis besagt, daß mit jeder Stimme begonnen werden kann, daß aber durch die Wahl der Anfangsstimme der weitere Verlauf festgelegt ist.

Regel 3: Der Baß soll möglichst spät einsetzen, vorzugsweise an letzter, keinesfalls aber früher als an vorletzter Stelle. Damit scheidet die Folge 4321 aus, und es bleiben die drei Haupt-Einsatzfolgen übrig.

Wie kann man sich den Sinn der drei Einschränkungen erklären? Die ersten beiden haben eine lange Tradition, die bis in die klassische Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zurückführt. Sie regulieren dort sowohl die Einführung der Stimmen des durchimitierenden Satzes als auch die Stimmendisposition in längeren Abschnitten mit reduzierter Stimmenzahl (etwa in drei- oder zweistimmigen Abschnitten innerhalb des

<sup>41</sup> Von diesen Regeln ist die erste in den Fugentheorien von Scheibe und Marpurz zwar nicht ausdrücklich genannt, aber offenbar vorausgesetzt (vgl. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Neue, vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig 1745; Reprint Hildesheim/New York und Wiesbaden 1970, S. 462f.; Marpurz, S. 95f.). Die beiden anderen Regeln lassen sich nur aus Bachs Kompositionen ableiten.

Gloria oder Credo). Regel 2 führt nicht nur dazu, daß jederzeit ein Lagenkontinuum aktiv ist, sondern verhindert auch, daß der dritte oder vierte Themeneinsatz der Exposition in einer Mittelstimme erklingt.

Die Regeln 1 und 2 bestimmen bei Bach sowohl die Einsatzfolge der Orgelfugen als auch der Klavierfugen; daß in den Orgelfugen Ausnahmen seltener sind als in den Klavierfugen, könnte an dem statischen Charakter des Orgeltones liegen, der die Lagenverhältnisse deutlicher bemerkbar macht. — Die beiden Sonderfälle lassen jeweils eine dieser Regeln unbeachtet: BWV 538 bringt die Einsätze auf den Tönen *d'*, *a'*, *d* und *A*, läßt also den Ton *a* zwischen dem Alt- und dem Tenoreinsatz unbesetzt (Verstoß gegen Regel 1); BWV 537 füllt die Lücke zwischen Alt und Baß erst nachträglich mit einem Tenoreinsatz aus (Verstoß gegen Regel 2).

In BWV 538 scheint folgende Kette von Entschlüssen zu der irregulären Expositionsordnung geführt zu haben: Erster Einsatz (Dux) in der eingestrichenen Oktave<sup>42</sup> — zweiter Einsatz (Comes) in unmittelbarer Verkettung darüberliegend (ein tieferliegender Einsatz hätte zu einer Quarte geführt) — dritter Einsatz (Dux) manualiter, damit der Comes-Schlußesatz nicht in einer Mittelstimme liegt, sondern wirkungsvoller im Pedal erscheint. — Der Expositionsaufbau von BWV 537 wäre wohl nur durch eine Analyse des gesamten thematischen Verlaufs zu erklären, die auch das Verhältnis von Eingangsteil (T. 1—57) und dem als variiertes *Dacapo* gebildeten Schlußteil (T. 105—130) zu berücksichtigen hätte.

Die dritte einschränkende Bedingung ist durch die Orgel als Pedalinstrument erklärlich<sup>43</sup>. Der herausgehobene Klang des Pedals eignet sich in besonderer Weise zur Abrundung des vierstimmigen Orgelsatzes; mit ihm wird die Komplettierung des Stimmenverbandes angezeigt. Zugleich erspart es sich der Komponist, das weniger bewegliche Pedal in der Exposition mit Kontrasubjekten beschäftigen zu müssen, die technische Schwierigkeiten bereiten und thematische Stimmen überdecken könnten. Ein zusätzlicher Grund für den späten Einsatz des Pedals besteht dann, wenn aus spieltechnischen Gründen eine modifizierte Pedaliter-Version des Themas eingeführt werden muß (BWV 541, 543, 548, 578); es leuchtet ein, daß in diesen Fällen die pedalgerichte, „uneigentliche“ Themengestalt erst erscheinen kann, wenn die Grundform deutlich exponiert worden ist.

An die beiden Sonderfälle BWV 532 und 548, die keine irreguläre Stimmenfolge, aber einen ungewöhnlichen Einsatzabstand zwischen Tenor und Baß haben (Undezime statt Quarte), sei hier nur kurz erinnert; wir haben sie schon im vorigen Abschnitt unter dem Gesichtspunkt „musikalischer Raum“ diskutiert.

Ergänzend sei noch die Einsatzfolge der beiden fünfstimmigen Pedaliter-Expositionen<sup>44</sup> genannt: BWV 552 exponiert die Stimmen in der Folge 34125 (Abweichung von Regel 2); das Fragment BWV 562 hat eine in jeder Hinsicht reguläre Exposition mit der Stimmenfolge 32145<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> S. dazu S. 26f.

<sup>43</sup> Bezeichnenderweise ist die Einsatzfolge 4321 in den Orgelfugen mit rudimentärer Pedalverwendung nicht ausgeschlossen, wie die Manualiter-Exposition von BWV 549 zeigt.

<sup>44</sup> Die fünfstimmige Pedaliter-Fuge BWV 547 hat, wie schon erwähnt, eine vierstimmige Manualiter-Exposition.

<sup>45</sup> Um den Vergleich mit dem *Wohltemperierten Klavier* auch für die fünfstimmigen Fugen zu führen: Die Fuge *cis*-moll aus Teil I beginnt mit der aufsteigenden Stimmenfolge 54321, die Fuge *b*-moll aus Teil I mit der absteigenden Folge 12345.

Zu fragen bleibt, weshalb im Einzelfall ein bestimmtes Modell ausgewählt wird. Dazu läßt sich folgendes sagen:

Von den drei Hauptmodellen enden zwei (1234 und 3214, im folgenden  $A_1$  und  $A_2$  genannt) mit dem Baßeinsatz; sie unterscheiden sich nur dadurch, daß die drei Manualstimmen einmal in absteigender, einmal in aufsteigender Folge eingeführt werden. Gemeinsam ist ihnen die Zuordnung von Themenversion und Stimmlage, und zwar haben Sopran und Tenor den Dux, Alt und Baß den Comes. Bei der Stimmenfolge 2341 (im folgenden: Hauptmodell B) liegt dagegen der Dux in Alt und Baß, der Comes in Sopran und Tenor.

Nun ist leicht zu sehen, daß die Wahl zwischen den Modellen  $A_1$  und  $A_2$  einerseits und B andererseits mit der tonräumlichen Disposition der Einsätze zusammenhängt. Liegt in der tiefsten Position der Dux, dann tritt das Pedal an dritter Stelle ein, so daß das Modell B (2341) zu verwenden ist. Nimmt der Comes die tiefste Position ein, so erfolgt der Pedaleinsatz an vierter Stelle, d.h. es wird Modell  $A_1$  oder  $A_2$  gewählt.

Die Wahl zwischen  $A_1$  und  $A_2$  schließlich dürfte davon abhängen, ob die Thematik eine aufsteigende oder eine absteigende Folge der Manualeinsätze nahelegt.

Unabhängig von all diesen Erwägungen scheint noch eine andere Tendenz eine Rolle zu spielen: nämlich die, mit dem ersten, einstimmigen Themeneinsatz die eingestrichene Oktave zu besetzen, jene Region also, in der sich die Organo-pleno-Registrierung aufgrund der Mixturenzusammensetzung dem Ohr am natürlichsten präsentiert.

Von den 18 in unserer Tabelle (S. 28) aufgeführten Fugen folgen 15 diesem Prinzip. Hier stoßen wir wieder auf ein Spezifikum der Orgelfuge; denn in den vierstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* wird für den ersten Einsatz ebenso eindeutig die kleine Oktave bevorzugt.

## V. Ergänzendes zur Exposition

### a) Themeneinsatz und Zwischenspiel

Für den Aufbau der Fugenexposition gibt Marburg die „Regel, daß man den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern hat, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, so wie man in gegenseitigem Falle alsdenn dieselben mit darzwischen geflochtenen Sätzen aufhalten kann“<sup>46</sup>. Wenn das Thema auf der I. Stufe beginnt und auf der V. Stufe schließt oder umgekehrt und das Gesetz der tonalen Beantwortung gilt, dann führt die Anweisung, „den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern“, dazu, daß in der Exposition sämtliche Themeneinsätze ohne Zwischenglieder miteinander verkettet sind.

Von den Themen der Bachschen Orgelfugen ist etwa die Hälfte so gebaut, daß eine Exposition ohne Verwendung von „darzwischen geflochtenen Sätzen“ an und für sich möglich wäre<sup>47</sup>. Trotzdem sind reine Ketten-Expositionen in unserem Repertoire sel-

<sup>46</sup> Marburg, S. 124.

<sup>47</sup> Die Themen von BWV 547, 564 und 574 beginnen auf der I. und enden auf der V. Stufe; die Themen von BWV 536, 541, 542, 550, 552, 562, 566/2 und 566/4 beginnen auf der V. und enden auf der I. Stufe.

tene Ausnahmen; sie finden sich lediglich in den beiden Fugensätzen von BWV 566 und in BWV 564<sup>48</sup>.

Auch in den anderen Fugen folgt auf den ersten Einsatz (Dux) grundsätzlich unmittelbar der zweite Einsatz mit dem Comes<sup>49</sup>. Zwischen beiden steht allenfalls ein kurzes Verbindungsglied, das nach dem Ende des Themas zum Einsatz der zweiten Stimme überleitet (BWV 532, 543, 548, 578); es umfaßt im allgemeinen einen halben Takt<sup>50</sup> und bleibt damit unterhalb der Ausdehnung eines selbständigen Formgliedes. Danach aber wird in der Mehrzahl der Bachschen Expositionen die Folge der thematischen Stimmeneinsätze ein- oder zweimal von themafreien Strecken unterbrochen.

Der Sinn dieses Verfahrens läßt sich in zweifacher Weise interpretieren: Erstens geben die Zwischenspiele Gelegenheit, durch ausführlichere Modulationen die Oberquinttonart der Comes-Einsätze bis zu einem gewissen Grade zu verselbständigen<sup>51</sup>. Zweitens — und das dürfte noch wichtiger sein — wird im zeitlichen Ablauf der Exposition ein mechanisches, periodenartiges Gleichmaß vermieden. Das Alternieren zwischen Themeneinsätzen und Zwischenspielen, das ein Kennzeichen des Verlaufes nach der Exposition ist, wird somit durch die Anlage der Exposition schon vorbereitet.

### *b) Das offene Ende der Exposition*

So eindeutig sich analytisch das Ende der Exposition feststellen läßt, so deutlich ist andererseits die Tendenz, die Grenze zum Folgenden fließend zu gestalten. Dazu drei Details:

1. Ein Mittel zum Offenhalten der Grenze zwischen Exposition und Folge fällt dem Komponisten bei vierstimmigen Fugen sozusagen in den Schoß: Da in der Exposition das strenge Gesetz des Alternierens von Dux und Comes gilt, bringt der letzte Expositionseinsatz, der erstmalig alle Stimmen versammelt, das Thema in der Comes-Form. Die besonders gewichtige und schlußkräftige Kombination von Dux-Einsatz — harmonisch die Tonika repräsentierend — und Vollstimmigkeit wird in der Exposition nicht realisiert; sie bleibt in Reserve und kann vom Komponisten gezielt an geeigneter Stelle eingesetzt werden.

In der fünfstimmigen Fuge schließt die Exposition mit der Dux-Version des Themas, so daß hier die Kombination von Vollstimmigkeit und Tonika-Einsatz eigentlich nahe-

<sup>48</sup> In allen Fällen lassen sich spezielle Gründe für die exzeptionelle Gestaltung benennen: BWV 566 ist — womit wir ein chronologisches Faktum antizipieren (s. u. Abschnitt IX) — ein sehr frühes Werk; es steht offensichtlich unter dem unmittelbaren Einfluß Buxtehudes, der meistens Ketten-Expositionen schrieb. Und das Thema von BWV 564 ist in sich so ungewöhnlich pausenreich, daß eine weitere Zerklüftung der Exposition wohl vermieden werden sollte.

<sup>49</sup> Als besonderer Fall ist der zweite Themeneinsatz in der Fuge BWV 535 zu erwähnen; hier setzt der Comes verfrüht ein, ohne daß der Dux zu einem deutlichen Abschluß kommt. Erst die folgenden Einsätze bringen das Thema zu einem „eigentlichen“ Schluß mit dem Quintfall V—I.

<sup>50</sup> Nur in BWV 548 nimmt es einen ganzen Takt ein, was allerdings durch den Allabreve-Takt relativiert wird.

<sup>51</sup> Diese Tendenz kommt besonders in den drei Fugen zur Geltung, in denen der zweite Comes-Einsatz mit realer Beantwortung gebildet wird (BWV 536, 541 und 550).

läge. Bezeichnenderweise aber wird in den beiden Fugen mit fünfstimmigen Expositionen (BWV 552 und 562) diese Kombination eigens vermieden, indem beim Schlußsinsatz eine der früher eingeführten Stimmen pausiert. In beiden Fällen wird die Schlußwirkung des vollstimmigen Tonika-Einsatzes für eine spätere Stelle reserviert, an der eine formale Zäsur vorbereitet wird<sup>52</sup>.

2. Das in den beiden fünfstimmigen Expositionen angewendete Verfahren, in einer n-stimmigen Fuge am Ende der Exposition nur die Stimmenzahl  $n-1$  zu erreichen, findet sich auch gelegentlich in vierstimmigen Fugen (BWV 535, 547 und 578). Hier wird nicht nur der vollstimmige Tonika-Einsatz, sondern die Vollstimmigkeit eines Themeneinsatzes an sich Gegenstand der Erwartung, die der Komponist an geeigneter Stelle erfüllen kann.

3. Eine weitere Möglichkeit, die Exposition mit dem Folgenden zu verbinden, ergibt sich dann, wenn ein Kontrasubjekt beibehalten und von jeder Stimme im Anschluß an ihren Themeneinsatz vorgetragen wird. Am Schluß der Exposition sind dann alle Stimmen mit Thema und Kontrasubjekt aktiv gewesen — mit Ausnahme der letzten, der noch ein Kontrasubjekt-Einsatz fehlt. In einer ganzen Reihe von Fällen (BWV 532, 538, 541, 542, 548, 562 und 566/2) knüpft Bach im nächsten Einsatz, obwohl dieser im allgemeinen von der Exposition durch ein längeres Zwischenspiel getrennt ist, an die Expositionsstruktur an und gibt das Kontrasubjekt jener Stimme, die es in der Exposition noch nicht hatte — gleichsam ein nachgeholtes Stück Exposition.

## VI. Die vierteilige Form

Friedrich Wilhelm Marpurg schrieb: „Die erste Durchführung eines Fugensatzes [Themas] kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwürigkeit betrifft den Verfolg derselben.“<sup>53</sup> Vor die Schwierigkeit, die der Kompositionslehrer Marpurg konstatierte, sieht sich auch gestellt, wer im nachhinein analytisch die Regeln feststellen möchte, nach denen Bach „den Verfolg“ seiner Fugen gestaltete.

Mustert man die bisherige Literatur zum Thema, so erhält man den Eindruck, daß es nicht sehr aussichtsreich ist, überhaupt nach Normen zu fragen. Auch Peter Williams, dem wir die gründlichste und kenntnisreichste Gesamtdarstellung von Bachs Orgelmusik verdanken, behandelt die Fugen so, als müsse jede einzelne als individuelles Werk direkt vor dem Hintergrund der allgemeinen Norm „Fuge“ beschrieben werden, ohne daß ein Rekurs auf eine dazwischenliegende engere Norm möglich wäre.

Demgegenüber soll hier gezeigt werden: Die Vorstellung, daß für jede Fuge die Form in immer wieder neuer Auswahl aus der Fülle der Gestaltungsmöglichkeiten gefunden wurde, trifft nur auf eine relativ kleine Werkgruppe zu<sup>54</sup>. Der größere Teil von Bachs Orgelfugen gehört zwei Gruppen an, deren Aufbauprinzipien hier als „vierteilige Form“ und „dreiteilige Form“ beschrieben werden sollen.

<sup>52</sup> BWV 552: T. 31 (Engführungseinsatz), BWV 562: T. 18.

<sup>53</sup> Marpurg, S. 113.

<sup>54</sup> Sie wird unten in Abschnitt VIII beschrieben werden.



Zur Anlage der Skizze: Die Themeneinsätze sind durch Noten repräsentiert, die den Grundton des Themas bezeichnen (der hier zugleich der Anfangston ist); aus dem System, in dem sie stehen, und aus ihrer Halsung ist die Stimmlage ablesbar. (Daß diese Noten in rhythmischem Zusammenhang als Halbe zu lesen wären, ist in unserem Zusammenhang ohne Bedeutung.) Die Zahlen über der Akkolade bezeichnen den Takt des Themenbeginns, wobei ein Apostroph hinter der Taktzahl besagt, daß der Einsatz in der 2. Takthälfte beginnt. Pausenzeichen geben an, daß die betreffende Stimme während des Themenvortrages im wesentlichen (mit kleineren Randüberschneidungen) pausiert. Für den 6. Themeneinsatz beispielsweise ist der Skizze zu entnehmen, daß am Anfang von T. 32 der Sopran auf dem Ton  $d''$  mit dem Thema einsetzt, daß der Alt aktiv, aber unthematisch ist und daß Tenor und Baß pausieren, ferner daß — da das Thema (ohne den Schlußton) fünf Takte einnimmt<sup>56</sup> — diesem Einsatz zwei Zwischenspieltakte vorangehen und zwei folgen.

Phasen		I		II		III		IV		
Takt	1	5	11'	17	25	32	39	46'	55	64

#### Notenbeispiel 4

Wir heben folgende Formmerkmale hervor (ohne uns dabei auf diejenigen zu beschränken, die aus der Abbildung direkt zu entnehmen sind):

*Kontinuität.* Die Fuge hat keine auffälligen Einschnitte. Die Aufeinanderfolge der Themeneinsätze ist meist durch Zwischenspiele vermittelt, deren Länge wechselt (man könnte vergleichsweise von einem „prosaartigen“ Ablauf sprechen) und maximal vier Takte (zwischen vorletztem und letztem Einsatz) beträgt. Die Exposition ist zwar strukturell als eigenes Formglied erkennbar und auch vom Folgenden durch ein etwas längeres Zwischenspiel abgesetzt; doch ist andererseits einer zu starken Betonung des Expositionsendes dadurch entgegengewirkt, daß durch das Pausieren des Alts beim Pedaleinsatz noch nicht die volle Stimmenzahl erreicht wird. — Einen entschiedenen Kontinuitätsbruch gibt es erst am Ende der Fuge, wenn sich an den letzten Baß-Einsatz eine in toccatischem Stil gehaltene Coda anschließt.

<sup>56</sup> Der Normalumfang von 5 Takten wird am Anfang durch den gleichsam verfrühten Einsatz der zweiten Stimme verschleiert.

*Disposition des musikalischen Raumes.* Von den sieben denkbaren Dux- und Comes-Positionen des Themas werden im Verlauf der Fuge sechs realisiert (G bis d''); unbenutzt bleibt die tiefste Comes-Position auf D); die Exposition besetzt davon die mittleren vier. Die thematische Erschließung des musikalischen Raumes wird in den Phasen II bis IV kontinuierlich durch die Einbeziehung der Außenlagen fortgesetzt; dabei wird zunächst die obere Region herausgestellt, später die tiefe. Zur Disposition des musikalischen Raumes gehört auch der Wechsel zwischen Präsenz und Pausieren der Stimmen, wobei die zusätzliche Auflichtung der hohen Einsätze in der Mitte des Stückes durch Pausieren des Basses bzw. der beiden Unterstimmen besonders wirkungsvoll ist.

*Harmonische Disposition.* Aus den sechs Einsätzen, die auf die Exposition folgen, hebt sich der in T. 46' beginnende dadurch heraus, daß er auf der Nebenstufe B-dur steht und somit die „Phase tonaler Erweiterung“ konstituiert. Diese Phase ist hier zwar nur von bescheidenem Umfang, doch ist der Einsatz des Themas in B-dur — er ist durch den Wiedereintritt des Pedals nach längerer Pause und als erster vierstimmig behandelter Themeneinsatz als wichtiges Ereignis markiert — für die Form von grundsätzlicher Bedeutung. Zusätzlich zu den eindimensionalen räumlichen Hoch-tief-Verhältnissen, die sich aus dem System der Expositionsstufen I und V ergeben, wird hier eine Art Tiefenschicht einbezogen; der harmonische Fortgang erhält eine neue Qualität, zumal da das Thema nun ins Dur-Geschlecht versetzt ist und dadurch in einer intervallischen Variante erscheint (wichtig vor allem die große Sexte g).

Als zweites Beispiel betrachten wir die Fuge d-moll BWV 538; ihr Aufbau wird durch eine Skizze veranschaulicht, die analog zur vorigen angelegt ist.

Die oben gegebene Legende zur Aufbauskitze ist durch zweierlei zu ergänzen: 1. Zum thematischen Material der Fuge gehört außer dem eigentlichen Thema ein beibehaltenes Kontrasubjekt<sup>57</sup>, dessen Stimmenzugehörigkeit und Lage durch gehalste schwarze Noten ausgedrückt ist (die hier ebensowenig eine rhythmische Bedeutung haben wie die das Thema repräsentierenden „Halbenoten“). Die folgende Kombination von Thema im Diskant und Kontrasubjekt im Alt



### Notenbeispiel 5

(es ist die des zweiten Themeneinsatzes) ist also durch eine Halbenote im Sopran und eine Viertelnote im Alt auszudrücken. — 2. Einsatzpaare im Engführungsverhältnis (sie kommen von der III. Phase an vor) sind durch Schrägstrich zwischen den Taktzahlen und durch Klammern gekennzeichnet. 3. Eingeklammerte Pausen deuten darauf hin, daß die betreffende

<sup>57</sup> Nur in den Engführungseinsätzen schrumpft das Kontrasubjekt zu Andeutungen.

Stimme nur während des zweiten Teils des Themeneinsatzes pausiert. (Auf die Kennzeichnung von Besonderheiten wie den Wechsel der Oktavlage des Kontrasubjekts in T.74 wurde verzichtet.)

Phasen: I II III IV

1 8 18 29 43 57 71 81 101/2 115 130/1 146 167/8 188 203/4

#### Notenbeispiel 6

Nicht ohne Konsequenzen für die Form der Fuge BWV 538 ist ihre im Vergleich zu BWV 535 wesentlich größere Ausdehnung (222 Takte gegenüber 77). Sie kommt zustande durch ein längeres Thema (7 Takte gegenüber 5 in BWV 535), durch eine größere Anzahl von Themeneinsätzen (gegenüber 10 in BWV 535 sind es hier — zählt man die Engführungen jeweils als einen Einsatz — 15) und schließlich durch einen höheren Anteil der themafreien Partien; sie betragen in BWV 538 mehr als die Hälfte des Gesamtumfangs (gegenüber etwas mehr als einem Drittel in BWV 535). Dem größeren Umfang der Zwischenspiele entspricht ihr höherer Grad an Durchorganisation; sie sind vereinheitlicht durch die Bindung an ein gleichbleibendes Motiv, das nahezu thematischen Rang beanspruchen kann.

Die thematische Erschließung des musikalischen Raumes ist bereits am Ende der II. Phase in ihren Möglichkeiten erschöpft. Wohl aus diesem Grunde bringt die III. Phase außer den neuen Einsatzstufen — es sind alle außer der II. Stufe, die in Moll keine Quinte über sich hat — noch eine Steigerung der kontrapunktischen Dichte in Gestalt von Engführungen. Dies wiederum nötigte zu besonders nachdrücklicher Schlußbildung in der letzten Phase, die a) stark tonikazentriert ist (zwei Engführungseinsätze auf der I. Stufe), b) den gesamten musikalischen Raum durch Einsätze in den Extremlagen noch einmal umspannt und c) in den letzten vier Takten durch Orgelpunkt, zweichörige Akkordfolgen und achtstimmigen Schlußakkord eine sinnfällige Finalwirkung erzielt.

Eine durchgehende Besprechung der auf der Basis des Vierphasen-Modelles komponierten Fugen liegt außerhalb der Ziele dieser Untersuchung. Immerhin dürften die beiden Beispiele die Konstanten des Grundmodells ebenso gezeigt haben wie die Möglichkeiten der Individualisierung des Einzelwerks.

Die vierteiligen Fugen bilden die größte Gruppe unter Bachs Orgelfugen. Daß das vierphasige Modell zu dieser Bedeutung gelangte, ist wohl damit zu erklären, daß es in nahezu vollkommener Weise den Gesamtverlauf einer Fuge als Konsequenz der Exposition erscheinen läßt. Überspitzt gesagt, hat Bach mit der Vierphasen-Form ein Mittel gefunden, der Exposition gleichsam Dauer zu verleihen. Der „Verfolg“ — um auf das Marpurg-Zitat am Anfang dieses Abschnitts zurückzugreifen — liegt gänzlich in der Logik der Exposition selbst. Denn

- das in der Exposition aufgestellte Material (Fugenthema und eventuelles Kontrasubjekt, ggf. auch Zwischenspielmotiv) bleibt alleinige thematische Grundlage der ganzen Fuge;
- die Themeneinsätze rücken zwar im Vergleich zur Exposition weiter auseinander, bleiben aber als Brennpunkte des Ablaufes erkennbar;
- die in der Exposition begonnene Erschließung des musikalischen Raumes durch Themeneinsätze wird in der Folge fortgesetzt;
- die Erweiterung der Einsatzstufen in Phase III ist in gewisser Weise die Fortsetzung der Raumerweiterung in einer anderen Dimension.

## VII. Die dreiteilige Form

Neben der Vierphasenform findet sich noch ein weiteres Gliederungsprinzip in einer größeren Anzahl von Fugen. Es ist die dreiteilige Form, die in acht Werken ausgeprägt ist (BWV 537, 540, 544, 547, 548, 552, 562, 574)<sup>58</sup>. Die drei Teile dieses Modells sind nicht aus den vier Teilen des Vierphasen-Modells abzuleiten, etwa durch Kontraktion von zwei Formgliedern. Beide stehen vielmehr als selbständige Formkonzeptionen nebeneinander.

Wir nennen die Glieder der dreiteiligen Form nicht „Phasen“, sondern „Abschnitte“ und bezeichnen damit die im Vergleich zur Vierphasenform verschiedene Art der Abgrenzung der Teile gegeneinander. Während die „Phasen“ in ihrer Folge eine kontinuierliche Erweiterung des in der Exposition gesetzten Anfanges sind und normalerweise nicht mit auffälligen Zäsuren gegeneinander abgesetzt werden, ist die Abschnittgliederung durch Kontraste gekennzeichnet. Der Beginn des zweiten Abschnitts, die entscheidende Weichenstellung für den Verlauf der Fuge, setzt nicht kon-

<sup>58</sup> Wir schließen dabei hypothetisch die fragmentarisch überlieferte fünfstimmige Fuge BWV 562/2 ein, die in einer autographen Aufzeichnung aus Bachs letzten Lebensjahren erhalten ist (zur Datierung vgl. Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jb.* 1988, S. 59). Die Zäsur in T 22 und der folgende Neuanfang mit Engführung machen es wahrscheinlich, daß das Stück aus drei Abschnitten bestand (oder bestehen sollte).

tinuierlich die Entwicklung des ersten fort, sondern bringt unvorhersehbar Neues; dementsprechend wird diese Stelle auch durch Kadenz (Ganzschluß oder Halbschluß) und Neuanfang mit reduzierter Stimmenzahl als Markstein der Form unmißverständlich erkennbar. (Kadenz und Neuanfang schließen Überbrückung durch Liegetöne nicht aus.)

Im folgenden sind Veränderungen an den Übergangsstellen tabellarisch zusammengestellt:

Wechsel von Abschnitt 1 zu Abschnitt 2:

	Fugen (nach BWV-Nummern)							
	537	540	544	547	548	552	562	574
Neue Satzstruktur					+		+	
Neues Kontrasubjekt			+					
Neue Version des Themas				+				
Neues Thema	+	+				+		+
Taktwechsel						+		
Pausieren des Pedals			+	+		+		

Wechsel von Abschnitt 2 zu Abschnitt 3:

	Fugen (nach BWV-Nummern) <sup>59</sup>						
	537	540	544	547	548	552	574
Dacapo von Abschnitt 1	+				+		
Weiteres neues Kontrasubjekt			+				
Weitere neue Themenversion				+			
Weiteres neues Thema						+	
Kombination von Themen bzw. Themenversionen		+		+		+	+
Taktwechsel						+	
Wiedereintritt des Pedals		+	+			+	
Neueintritt des Pedals				+			

Aus der Beschreibung der Veränderungen an den Abschnittsgrenzen läßt sich folgende Systematik ableiten:

1. **Dacapo-Form**
  - 1.1 Mittelteil in fugierter Technik BWV 537
  - 1.2 Mittelteil in toccatischer Technik BWV 548

<sup>59</sup> Zur Fuge BWV 562, die kurz nach der ersten Zäsur abbricht, sind keine Angaben möglich (vgl. die vorige Anmerkung).

## 2. Richtungsform

2.1	Neue Satztechnik (und vielleicht neue Themen- version) bei Abschnittswechsel	BWV 562
2.2	Neue Kontrasubjekte bei Abschnittswechsel	BWV 544
2.3	Neue Themenversionen bei Abschnittswechsel	BWV 547
2.4	Neue Themen bei Abschnittswechsel	
2.4.1	Doppelfugen	
2.4.1.1	Mittelteil pedaliter	BWV 574
2.4.1.2	Mittelteil manualiter	BWV 540
2.4.2	Tripelfuge	BWV 552

Der Allgemeinbegriff „dreiteilige Form mit Abschnittgliederung“ verhält sich zu seinen Konkretisierungen in den Einzelwerken anders als der Allgemeinbegriff „Vierphasen-Form“. Bei letzterem ließen sich Grundzüge für die Gestaltung der einzelnen Phasen angeben, die in den Einzelwerken in ähnlicher Form wiederzufinden sind. Man braucht nicht zu zögern, das Vierphasenmodell als einen Form-Typus anzusprechen, der in den einzelnen Fugen individualisiert wird. Anders verhält es sich mit der dreiteiligen Form. Die ihr zugehörigen Werke werden durch das übergeordnete Prinzip der Gliederung in drei Abschnitte nur relativ lose zusammengehalten. Die Unterschiede, die zwischen den Kompositionstechniken der einzelnen Werke bestehen, sind so prinzipiell, daß es kaum übertrieben ist, sie als Typenunterschiede zu bezeichnen. Es fallen also Typus und Einzelwerk zusammen; Bach scheint es sich geradezu zum Prinzip gemacht zu haben, den Typus nicht zu wiederholen. Selbst die beiden ähnlich gebauten Doppelfugen BWV 574 und 540 unterscheiden sich dadurch, daß der Mittelteil im einen Fall die volle Stimmenzahl beibehält (BWV 574), im anderen das zweite Thema ohne Pedal, also mit reduzierter Stimmenzahl durchführt (BWV 540).

Trotz der Individualisierung der Werke dieser Gruppe lassen sich außer der Dreiteiligkeit selbst zwei Eigenschaften des Modells verallgemeinernd beschreiben. Und zwar haben die dreiteiligen Fugen im Vergleich mit den vierteiligen erstens von Anfang an eine größere Ereignisdichte; und zweitens steht ihre Themenbildung unter anderen Gesetzen. Dazu im einzelnen:

1. Der erste der drei Abschnitte ist nicht identisch mit der Exposition, sondern besteht aus der Exposition und einer Fortsetzung von variablem Umfang, die sich im allgemeinen zäsurlos anschließt; man könnte sie dementsprechend als „zweite Phase des ersten Abschnitts“ bezeichnen. Für den Verlauf des I. Abschnitts der dreiteiligen Fugen ist es bezeichnend, daß Variations- und Steigerungsmomente, die in der Vierphasenform sorgfältig über den ganzen Verlauf disponiert werden, hier bereits zu einem großen Teil im ersten Abschnitt erscheinen; wir finden hier

- die vollständige Erschließung des musikalischen Raumes nach der Höhe (in allen dreiteiligen Fugen mit Ausnahme von BWV 552),
- Einsätze auf anderen als den Expositionsstufen (BWV 544, 547, 548, 574),
- vollstimmige Tonika-Einsätze (BWV 537, 540, 547, 548, 552, 574) und
- Engführungen (BWV 552).

Die rasche Ausnutzung dieser Steigerungselemente ist sinnvoll, weil mit Beginn des II. Abschnitts neue Gestaltungsmöglichkeiten erschlossen werden.

2. Die Themen von sechs der acht dreiteiligen Fugen haben Eigenschaften, die sie als Grundlage für vierphasige Fugen ungeeignet machen würden:

- a) Drei Themen sind nur zwei Takte lang (BWV 544, 552, 562), eins sogar nur einen Takt (BWV 547). Aus Themen von dieser Kürze lassen sich schwer ausgedehntere Fugen entwickeln, wenn nicht das thematische Material durch planmäßig angewandte Themenmodifikationen (BWV 547), durch Einführung zusätzlicher Themen (BWV 552) oder wenigstens von neuen Kontrasubjekten (BWV 544) erweitert wird. (Was Bach in dieser Hinsicht mit der fragmentarischen Fuge BWV 562 getan bzw. geplant hat, wissen wir nicht<sup>60</sup>.)
- b) Zwei Fugen (BWV 540 und 552) basieren auf Themen, die nur aus weißen Noten (Ganze, Halbe) bestehen. Diese Themen werden im II. und III. Abschnitt durch weitere thematische Gestalten ergänzt, die kleinere rhythmische Werte enthalten. Der Typus „Doppelfuge“ bzw. „Tripelfuge“ ist also durch die Themenformulierung schon impliziert<sup>61</sup>.
- c) Die vierphasige Disposition mit tonaler Erweiterung setzt voraus, daß das Fugenthema sich von Dur nach Moll und umgekehrt versetzen läßt, denn abgesehen von der Subdominante (die in der tonalen Erweiterung keine große Rolle spielt) repräsentieren die neuen Einsatzstufen der III. Phase das jeweils andere Tongeschlecht (Parallelklänge der tonarteigenen Stufen I, IV und V). Die Versetzbarkeit in das andere Tongeschlecht ist aber nicht mehr von Bedeutung, wenn Paralleltonarten keine formkonstituierende Rolle spielen. So konnte Bach für die *c*-moll-Fuge BWV 537, die in *Dacapo*-Form gehalten ist, ein reines Moll-Thema wählen, das sich durch seine intervallischen Merkmale (betont herausgestellte kleine Sexte *as* und verminderte Septime *h-as*) einer Versetzung nach Dur widersetzt. — Die *F*-dur-Fuge BWV 540 andererseits hat ein ausgesprochenes Dur-Thema, denn der das Thema eröffnende chromatische Abstieg führt zur Dur-Sexte, und der Ersatz des letzten Halbtonschrittes durch einen Ganzton wäre ein identitätsgefährdender Eingriff in die Charakteristik des Themas. Nur im Schlußabschnitt erscheint das Thema einmal von *d* aus in dieser intervallischen Modifikation (Baßeinsatz in T. 147); und als solle die chromatische Charakteristik des Themas gesichert werden, wird der Schluß des Themas chromatisiert (Einschaltung von *es* in den ursprünglich diatonischen Themenausgang *f-e-d*).

<sup>60</sup> Über denkbare Arten der Fortsetzung vgl. die Erwägungen bei Williams, S. 205.

<sup>61</sup> Daß hier ein Prinzip waltet, zeigt ein Blick auf die Klavierfugen *cis*-moll BWV 849 (*Wohltemperiertes Klavier I*) und *E*-dur BWV 878 (*Wohltemperiertes Klavier II*). Sie haben ebenfalls aus Ganzen und Halben bestehende Hauptthemen und erweitern die thematische Grundlage durch zusätzliche thematische Gestalten bzw. durch Themenmodifikationen — wenn auch mit anderen formalen Konsequenzen als die Orgelfugen.

## VIII. Sonderformen

In den vorangehenden Abschnitten konnten wir 17 der 23 Pedaliter-Fugen Bachs unter die beiden großen Kategorien „vierteilige“ und „dreiteilige Form“ einordnen. Im folgenden sind die sechs Fugen zu diskutieren, die sich keiner dieser beiden Hauptformen eindeutig zuordnen lassen.

Zwei von ihnen stehen dem vierteiligen Typus nahe und könnten mit einiger Großzügigkeit auch zu dieser Gruppe gerechnet werden<sup>62</sup>. Es handelt sich um die Fugen C-dur BWV 545 und G-dur BWV 550. Was sie von den Fugen mit „regulärem“ vierphasigen Aufbau unterscheidet, ist die Aufnahme von Tonika- und Dominant-Einsätzen in die III. Phase, also in jene Phase tonaler Erweiterung, die sonst den in der Exposition nicht benutzten Stufen vorbehalten ist. Diese „Einlagerungen“ finden sich in beiden Fällen im Mittelteil der III. Phase, und zwar zwischen den Einsätzen auf der Tonika- und Dominantparallele einerseits und Subdominante und Subdominantparallele andererseits. Die tonalen Erweiterungsphasen der beiden Stücke haben folgende Einsatzstrukturen:

	a	b	c
BWV 545:	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <span style="margin-right: 10px;">VI</span> <span style="margin-right: 10px;">III</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <span style="margin-right: 10px;">V</span> <span style="margin-right: 10px;">I</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <span style="margin-right: 10px;">IV</span> <span style="margin-right: 10px;">II</span> </div>
BWV 550:	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <span style="margin-right: 10px;">VI</span> <span style="margin-right: 10px;">VI</span> <span style="margin-right: 10px;">III</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <span style="margin-right: 10px;">V</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <span style="margin-right: 10px;">II</span> <span style="margin-right: 10px;">IV</span> </div>

Am Beginn (Klammer a) stehen jeweils die beiden Einsatzstufen, die typisch für den Beginn der tonalen Erweiterungsstufe sind, nämlich die Tonika- und die Dominantparallele (in Dur VI und III); am Ende (Klammer c) stehen — ebenso typisch — die Subdominantparallele und die Subdominante (in BWV 545 in der weniger häufigen Reihenfolge mit der Subdominantparallele am Ende). In beiden Fällen sind die Tonika-Dominant-Einsätze (Klammer b) hinlänglich als Enklaven in einem durch Nebenstufen dominierten Kontext erkennbar; der Eintritt der Finalphase wird in keinem Falle in seiner Wirkung geschwächt.

Während man demnach diese beiden Fugen hinsichtlich ihrer Form als Varianten des Vierphasen-Modells ansehen kann, ist das bei der auf die *c*-moll-*Passacaglia* folgenden Fuge BWV 582 schwerlich noch angebracht. Die Stufenfolge ihrer zwölf Themeneinsätze ist:

I    V    I    V    I    III    VII    V    I    V    IV    I

Neben neun Einsätzen auf den Expositionsstufen stehen in der Mitte zwei Einsätze auf den Stufen III und VII (Tonika- und Dominantparallele) und an vorletzter Stelle ein Subdominant-Einsatz. Man könnte fragen, ob nicht — in Analogie zu BWV 545 und 550 — die Nebenstufen-Einsätze den Rahmen einer tonalen Erweiterungsphase bilden

<sup>62</sup> So dargestellt bei Breig, *Formprobleme*; im vorliegenden Zusammenhang scheint es zweckmäßiger, die Sondereigenschaften dieser Fugen zu betonen.

(obere Klammer), in die drei Einsätze auf Expositionsstufen (untere Klammer) eingelagert sind:



Doch spricht gegen diesen Deutungsversuch, daß die „Enklave“ genau so viel Raum einnimmt wie die Rahmenteile zusammengenommen — ein wesentlich anderes Verhältnis als in BWV 545 und 550, wo jeder der Rahmenteile schon für sich beträchtlich länger ist als das Tonika-Dominant-Einsprengsel. Einleuchtender scheint sich die Form erklären zu lassen, wenn man als Hauptgliederungsmerkmal die Stimmenzahl annimmt; dabei hebt sich als Kontrast zu den vierstimmigen Außenteilen ein Mittelteil heraus, der größtenteils dreistimmig ist und nur eine kurze vierstimmige Phase in den Takten 221 (plus Auftakt) bis 224 hat, so daß sich folgendes Aufbauschema ergibt:

Formteil	Takte	Stimmen	Stufen der Themeneinsätze
Exposition	169—197	S A T B	I V I V I <sup>63</sup>
Mittelteil	198—220	S A T	III VII
	221—224	S A T B	V
	225—245	A T B	I
Schlußteil	246—292	S A T B	V IV I

Die Harmonik trägt zwar zur Verdeutlichung des Aufbaus bei, doch tritt sie als formbildender Faktor hinter dem großflächig organisierten Wechsel der beteiligten Stimmen zurück. Die Fuge BWV 582 stünde somit eher in der Nähe der dreiteiligen Fugen. Doch darf sie auch dieser Gruppe nicht ohne weiteres zugerechnet werden, da die Abschnittkontraste — im Unterschied zu allen anderen dreiteiligen Stücken — nicht in die kompositorische Substanz im engeren Sinne hineinreichen<sup>64</sup>.

Die Fuge *h*-moll BWV 579 ist mit der Fuge zur *c*-moll-*Passacaglia* insofern verwandt, als ihr ein mehrstimmiger thematischer Satz zugrundeliegt, der sogleich am Anfang exponiert wird (es handelt sich um ein Doppelthema aus Corellis Sonate op. 3 Nr. 4). Das Werk beschränkt sich durchweg auf Einsätze auf den Stufen I und V, weist keine deutlichen Gliederungsstellen auf und bezieht seine Schlußwirkung besonders aus der vierfachen Engführung des ersten Themas in den Takten 90ff. Die Fuge ist voll von Abwechslung im Detail, aber ohne ein einheitliches Prinzip der formalen Disposition.

<sup>63</sup> Der fünfte Einsatz ist wohl zur Exposition zu rechnen, erst mit ihm ist jedes der drei Teilthemen in jeder Stimme mindestens einmal erklingen.

<sup>64</sup> Pedalpausen sind in den dreiteiligen Fugen nicht von selbständiger Bedeutung, sondern dienen nur der Unterstreichung anderer struktureller Kontraste.

Die beiden verbleibenden Stücke, die Fugen G-dur BWV 541 und g-moll BWV 542 haben beide außerordentlich reiche und differenzierte Architekturen, die sich jedoch keinem bestimmten Formmodell zuordnen lassen. Jede dieser Fugen hat ihre eigene, wohlorganisierte Form, die zu beschreiben eine Aufgabe der Werkanalyse wäre. Hier mögen einige Andeutungen genügen:

Die G-dur-Fuge BWV 541 ist als fünfteilig zu beschreiben. In der Mitte steht eine pedallose Episode ohne Themeneinsätze. Der vorangehende Verlauf gliedert sich in die Exposition und eine folgende Phase mit zwei weiteren Themeneinsätzen. Der Ablauf nach der Episode ist durch eine Fermate zäsuriert, auf die ein Finalabschnitt aus zwei eingeführten Einsatzpaaren und ein Subdominant-Einsatz zum liegenden Grundton g'' folgt — eine der zwingendsten Fugen-Finalpartien Bachs.

In der g-moll-Fuge BWV 542 vereinigen sich ein volkstümlich-liedhaftes Thema, die Ostentation von stupender Pedal-Virtuosität und eine außerordentlich komplizierte Fugenarchitektur, in der sich Elemente der Solokonzertform (Tutti-Solo-Wirkungen, Schlußbildungen nach dem Modell „Fortspinnung + Epilog“) und genuine Fugenstrukturen verschränken. Man könnte sich vorstellen, daß Bach diese Fuge mit ihrer Zurschaustellung von Oberflächenreiz und Kunst von vornherein als Bewerbungsstück konzipiert hat, eine Funktion, in der sie — wenn auch vielleicht nicht zum erstenmal — nach Matthesons Bericht<sup>65</sup> 1720 in Hamburg erklingen zu sein scheint.

### IX. Zur Chronologie

Wenn abschließend die Ergebnisse der systematischen Untersuchung mit der Fragestellung „Chronologie“ in Zusammenhang gebracht werden, dann erstens deshalb, weil es zu einem vertieften Verständnis der Werke beiträgt, wenn man ihren entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang kennt und sie als Folge von Lösungen für ähnliche Probleme betrachten kann, zweitens weil umgekehrt Erkenntnisse über innere Zusammenhänge zur Begründung von Hypothesen darüber benutzt werden können, wie Lücken in der dokumentierten Chronologie zu schließen sind.

Bekanntlich sind für den größten Teil von Bachs Instrumentaloeuvre nicht annähernd so sichere Datierungskriterien vorhanden wie für die Vokalmusik. Was den Bereich der freien Orgelmusik betrifft, so läßt sich das Maß der Unsicherheit an der jüngsten erschienenen Zusammenfassung des Bekannten ablesen, die sich im Werkverzeichnis von Christoph Wolffs Darstellung im Rahmen der deutschen *New Grove*-Serie<sup>66</sup> findet. Hier sind die Angaben in der Datierungsspalte in den meisten Fällen sogar dann, wenn sie einen Zeitraum von mehreren Jahren umfassen, mit einem Fragezeichen versehen.

Gibt die Quellenüberlieferung nur vage Hinweise auf die Entstehungszeit, so wächst den stilistischen Kriterien eine umso größere Rolle für die Chronologie-Diskussion zu.

<sup>65</sup> Vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel bzw. Leipzig 1969, S. 219f.

<sup>66</sup> *Die Bach-Familie*, Stuttgart und Weimar 1993 (*The New Grove — Die großen Komponisten*), Werkverzeichnis des Art. *Johann Sebastian Bach*.

Die — wenn auch nicht immer eigens formulierte — Prämisse, die dabei im allgemeinen zugrundegelegt wird, läßt sich wie folgt beschreiben: Bachs Schaffen verläuft als systematisches Arbeiten an der Lösung von selbst formulierten Kompositionsproblemen, und in der Aufeinanderfolge der Problemlösungen gibt es eine Progression in Richtung auf ein Höchstmaß an Konsequenz auf der einen, an Differenziertheit auf der anderen Seite — daneben freilich auch an gewissen Punkten entschiedene Konzeptionsänderungen. Das an den Werken analytisch Erkannte darf dementsprechend in Hypothesen über die Aufeinanderfolge der Kompositionen umgemünzt werden.

Auf dieser Prämisse ist seit langem ein in großen Zügen plausibles Gesamtbild aufgebaut worden. Wir werden im folgenden dieses Gesamtbild keineswegs spektakulär verändern können; dennoch führen die neuen Vorstellungen, die wir hier über die Strukturen von Bachs Orgelfugen entwickelt haben, notwendigerweise auch zu modifizierten Vorstellungen über die Chronologie. Mit den Angaben von Wolffs Werkverzeichnis werden sie kaum in Widerspruch treten, ihnen jedoch gewisse Hypothesen zur relativen Chronologie zur Seite stellen.

Begonnen sei mit einer Zusammenfassung der aus der Quellenüberlieferung<sup>67</sup> zu gewinnenden Daten, die die Entstehungszeit einzelner Werke eingrenzen. (Für jedes Werk wird nur diejenige Quelle berücksichtigt, die den frühesten bekannten Nachweis liefert.)

- 1705/06 Entstehung der autographen Reinschrift von BWV 535a in der Möllerschen Handschrift<sup>68</sup>
- 1713 oder vermutlicher Abschluß der Eintragungen in die Möllersche Handschrift und das Andreas-Bach-Buch<sup>69</sup>; darin BWV 574b, 578, 582, außerdem die später Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung BWV 531 und 549a
- nach ca. Eintragung von BWV 538 in die Sammelhandschrift P 803 durch Johann 1712 Gottfried Walther<sup>70</sup>
- nach ca. Eintragung der Fuge BWV 542/2 in die Sammelhandschrift P 803 durch 1714 Johann Tobias Krebs<sup>71</sup>
- nach 1726 Entstehung von Johann Gottfried Walthers Abschrift von BWV 545 mit BWV 529/2 (New Haven, Yale University, LM 4718)<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Zur Struktur der Überlieferung dieses Repertoires vgl. die Vorbemerkungen zu *NBA IV/5–6*, Krit. Ber., Teilband 2 (S. 279).

<sup>68</sup> Vgl. Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958 (= *Tübinger Bach-Studien 4/5*), S. 74–76; Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 46ff.

<sup>69</sup> Vgl. Schulze, *Bach-Überlieferung*, S. 47

<sup>70</sup> Diese Angabe nach Hermann Zietz: *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 1), S. 215. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt neuerdings Kirsten Beißwenger in ihrer Arbeit *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH — Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Wiesbaden 1992, S. 11–39 (speziell S. 27); nach ihren vor allem auf Schriftmerkmale gestützten Ermittlungen repräsentiert die Eintragung von BWV 538 Johann Gottfried Walthers Schriftstadium III, das spätestens 1714 beginnt und bis 1717 reicht. Aufgrund der Akzidentien-Orthographie wird in *NBA IV/5–6*, Krit. Ber., Teilband 2 (S. 365) als Terminus ante quem das Jahr 1717 angegeben.

<sup>71</sup> Zietz, S. 214.

<sup>72</sup> Nach Beißwenger, S. 29. In *NBA IV/5–6*, Krit. Ber., Teilband 2 (S. 299) wurde für diese Kopie, freilich ohne Angabe eines Kriteriums, das Jahr 1717 als Terminus ante quem angegeben.

- ca. 1727/31 Entstehung der autographen Reinschrift von BWV 544<sup>73</sup> und der teilautographen Reinschrift von BWV 548<sup>74</sup>
- vor 1731 Eintragung der Fuge BWV 540/2 in die Sammelhandschrift P 803 durch Johann Ludwig Krebs<sup>75</sup>
- um 1733 Revisionsautograph von BWV 541<sup>76</sup>
- 1739 Erscheinen des Originaldrucks von *Clavierübung III*, enthaltend das kurz vorher komponierte Werk *Präludium und Fuge Es-dur* BWV 552<sup>77</sup>
- 1747/48 Autographe Niederschrift des Fugenfragments BWV 562/2<sup>78</sup>

Außerdem geben gewisse Notationsgewohnheiten Bachs Hinweise auf die Entstehungszeit der Handschriften. Strenggenommen ist dieses Kriterium nur auf Autographe anwendbar und bringt für sie, da im allgemeinen hier genauere Datierungskriterien existieren, wenig Erkenntnisgewinn. Da jedoch damit gerechnet werden kann, daß Kopisten Notationseigenheiten ihrer Vorlagen übernehmen, lohnt es sich, auch Abschriften auf solche Indizien zu prüfen. Im einzelnen:

1. Das Auflösungszeichen in der heutigen Bedeutung als Widerrufung einer Erhöhung verwendete Bach erst seit 1713/14; vorher setzte er stattdessen ein *b*. Die alte Notationsweise findet sich innerhalb des hier interessierenden Repertoires zwar nicht in Autographen, aber in der Abschrift von BWV 564, die Samuel Gottlieb Heder um 1729 in den Sammelband P 803 kopierte<sup>79</sup>, so daß man mit einer Bachschen Vorlage zu rechnen hat, die vor 1714 entstanden ist.

2. Seit der Köthener Zeit ging Bach dazu über, die „dorische Notation“ durch die heute übliche zu ersetzen<sup>80</sup>. Bis in die Weimarer Zeit notierte er Moll-Stücke in *b*-Tonarten mit einem Vorzeichen weniger (*d*-moll vorzeichenlos, *g*-moll mit einem *b* usw.). Dorische Notation deutet also auf Entstehung in Weimar oder vorher. Betroffen sind das autograph vorliegende Werk BWV 535a und die in Kopien überlieferten Kompositionen 538, 542/2, 574, 578.

3. Erst seit ca. 1723 notierte Bach Tastenmusikwerke mit Violinschlüssel für das obere System<sup>81</sup>; vorher verwendete er den Sopranschlüssel. Werke, die durchweg mit Violinschlüssel überliefert sind, dürften demnach nicht vor der Leipziger Zeit entstanden sein. Das betrifft in unserem Repertoire die Autographe von BWV 541 (Revisionsautograph), 544 und 548 sowie die in Kopien vorliegenden Werke BWV 537, 545 und

<sup>73</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 37

<sup>74</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 32.

<sup>75</sup> Zietz, S. 213.

<sup>76</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 33; Schulze, *Studien*, S. 17

<sup>77</sup> Vgl. dazu zuletzt Gregory Butler, *Bach's Clavierübung III — The Making of a Print*, Durham und London 1990.

<sup>78</sup> Kobayashi, S. 59.

<sup>79</sup> Vgl. NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 489. Die Identifizierung von Dürrs „Hauptkopisten D“ mit Heder gelang Hans-Joachim Schulze in seiner Arbeit *Johann Sebastian Bachs Konzerte — Fragen der Überlieferung und der Chronologie*, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Peter Ahnsehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1981 (= *Bach-Studien* 6), S. 9—26 (speziell S. 19).

<sup>80</sup> Vgl. George B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980 (= *Studies in Musicology*, No. 27), S. 27

<sup>81</sup> Ebda., S. 27

547. — Daß der umgekehrte Schluß, im Sopranschlüssel notierte Werke müßten vor der Leipziger Periode entstanden sein, in die Irre führen kann, zeigt die Fuge BWV 562/2, die deutliche Schriftmerkmale der späten Leipziger Zeit zeigt, aber den Sopranschlüssel für das obere System verwendet.

Ein weiteres Kriterium, das für die Datierung herangezogen werden kann, ist der Klaviaturnumfang von Manual und Pedal. Die Orgeln, an denen Bach als Organist amtierte, hatten nach heutiger Kenntnis<sup>82</sup> folgende Klaviaturnumfänge: Neue Kirche in Arnstadt (1703—1707) *CD-c'd'* im Pedal<sup>83</sup>, *CD-c'''* in den Manualen; Blasiuskirche in Mühlhausen (1707—1708) *CD-d'-d'''*<sup>84</sup>; Schloßkirche in Weimar (1708—1717) *C-e'-c'''*. Die Orgel der Schloßkapelle in Weißenfels, an der Bach mehrmals zu spielen Gelegenheit hatte, besaß den für das Pedal ungewöhnlichen Umfang *CD-f'-c'''*; und für die Orgelwerke aus Bachs Leipziger Zeit seit 1723 ist von einem Klaviaturnumfang *CD-d'-c'''* auszugehen. Als Datierungshilfe kommt der Klaviaturnumfang dann in Betracht, wenn Töne, die nicht auf allen Orgeln zur Verfügung standen, verwendet bzw. auffällig vermieden werden. So deutet das Vorkommen des Pedaltones *e'* in BWV 536 und BWV 550 sowie das Auftreten von *Cis* in BWV 532a darauf hin, daß diese Werke in der Weimarer Zeit entstanden sind.

Die Auswertung des Klaviatur-Kriteriums für Chronologiefragen kann auch zu widersprüchlichen Ergebnissen führen, wie sich im Fall von BWV 566 zeigt. Dieses Werk ist in der in *NBA IV/6* abgedruckten *E-dur* Fassung auf keine der von Bach bis 1717 regelmäßig gespielten Orgeln schlüssig beziehbar. Daß in T. 127—128 (Abschnitt 3 des Werkes) im Pedal *Cis* vermieden wird, läßt sich aus dem Pedalumfang der Orgeln in Arnstadt und Mühlhausen erklären, und die Umgehung des eigentlich zum Fugenthema gehörigen Manual-*cis'''* in T. 82 (erste Fuge = Werkabschnitt 2) scheint die Entstehungszeit auf die Arnstädter Periode einzuzengen. Doch konnte auf der Arnstädter Orgel — folgt man Wenkes Ergebnissen<sup>85</sup> — das mehrfach vorkommende *cis'* im Pedal nicht gespielt werden. Legt man die oben genannten Klaviaturnumfänge zugrunde, dann müßte man sich die Entstehung des Werkes so vorstellen, daß es eine (nicht erhaltene) Arnstädter Fassung gegeben hat, in der das Pedalsolo in T. 8—12 eine andere Gestalt (ohne *cis'*) hatte und in der das Fugenthema für das Pedal in T. 49 und 118 analog zu der Diskantfassung von T. 82 verändert war. Die überlieferte Fassung wäre dann eine Umarbeitung im Blick auf die Mühlhauser oder Weimarer Orgel; dabei wurde das nun verfügbare Pedal-*cis* eingeführt, während versehentlich die — eigentlich nicht mehr nötige — Themenmodifikation in T. 82 stehen blieb<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> Vgl. dazu die zusammenfassende Darstellung in *NBA IV/5—6*, Krit. Ber., Teilband 1, S. 183—186; für Arnstadt ist die neuere Arbeit von Wenke (s. nächste Anm.) heranzuziehen.

<sup>83</sup> Diese Angabe ist wie folgt zu lesen: Die Klaviatur beginnt mit den Tönen *C* und *D* (ohne den dazwischenliegenden Halbton *Cis*), schreitet dann chromatisch fort und reicht in der Höhe bis *c'd'* (ohne *cis'*). — Die Klaviaturangaben für die Arnstädter Orgel folgen der Darstellung von Wolfgang Wenke, *Die Orgel Johann Sebastian Bachs in Arnstadt — Erkenntnisse anlässlich der Restaurierung und Rekonstruktion des Spieltisches der Wenderorgel von 1703*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz ... Leipzig, 25. bis 27. März 1985*, hrsg. von Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 93—97.

<sup>84</sup> Diese Angabe ist wie folgt zu lesen: Die Klaviatur beginnt (in Pedal und Manualen unterschiedslos) mit den Tönen *C D*, schreitet dann chromatisch fort und reicht in der Höhe im Pedal bis *d'*, in den Manualen bis *d'''*.

<sup>85</sup> S. Anm. 83. Wolfgang Wenke hat auf mündliche Rückfrage ausdrücklich seine Überzeugung bekräftigt, daß eine Taste *cis'* für das Pedal ursprünglich nicht vorhanden gewesen sein kann.

<sup>86</sup> Zu berücksichtigen wäre außerdem, daß BWV 566 in einem Teil der Quellen in *C-dur* überliefert ist. Vgl. auch die Diskussion dieses Werkes bei Walter Emery, *Der Klavierumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke*, in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (= *Wege der Forschung*, Bd.170), S. 162—177, speziell S. 170f., sowie bei Williams, S. 222f.

Betrachten wir zunächst die beiden großen Komplexe typologisch verwandter Werke, d. h. die Fugen in vierteiliger bzw. in dreiteiliger Form, so zeigt sich, daß die äußeren Indizien für die beiden Gruppen chronologisch nahezu überschneidungsfrei gesondert sind. Die vierteiligen Fugen stehen an frühen Positionen, beginnend mit BWV 535a (Arnstadt) bis zu BWV 538 (zweite Hälfte der Weimarer Zeit), wohingegen die Werke, denen man Leipziger Kennzeichen zuweisen kann, sämtlich dem dreiteiligen Typus zugehören. Als einziger Sonderfall ist die dreiteilige Doppelfuge BWV 574 zu vermerken. Sie ist in der Frühfassung BWV 574b im Andreas-Bach-Buch enthalten, kann also nicht später als um die Mitte der Weimarer Zeit entstanden sein<sup>87</sup>; vermutlich aber ist das Stück (es gehört zu der Gruppe der Studienfugen über fremde Themen) noch wesentlich älter und somit ein früher Vorläufer der *F*-dur-Fuge BWV 540/2, dessen besondere Formung auch mit der — nach wie vor nicht eindeutig bestimmten — Vorlage zusammenhängen könnte<sup>88</sup>.

Innerhalb der Gruppe der vierteiligen Fugen ist BWV 543 (*a*-moll) das einzige Werk, für das ein äußerer Hinweis auf Entstehung in der Weimarer Zeit oder früher fehlt. (Immerhin widerspricht die Notation mit Sopranschlüssel auch nicht der Datierung vor Leipzig.) Was die Gruppe der dreiteiligen Fugen betrifft, so tauchen sie — außer dem schon erwähnten Sonderfall BWV 574 — in der Überlieferung nicht vor der Leipziger Zeit auf. Das schließt zwar Weimarer Ursprung nicht grundsätzlich aus; doch gibt es darauf keine Hinweise aus der Notation oder dem verlangten Klaviaturumfang<sup>89</sup>.

Die äußeren Anzeichen sprechen also dafür, daß, sieht man von der „Legrenzi“-Doppelfuge BWV 574 ab, vierteilige und dreiteilige Form der Pedaliter-Fuge von Bach nicht gleichzeitig, sondern nacheinander verwendet wurden. So hat es den Anschein, als sei der seit 1705/06 belegte vierteilige Typus zu irgendeinem Zeitpunkt — entweder in der frühen Leipziger oder vielleicht auch schon in der späteren Weimarer Zeit — abgelöst worden von dem dreiteiligen, für den wir Belege bis in die letzte Lebenszeit Bachs haben.

Wir klammern in unseren Chronologie-Erwägungen die Köthener Zeit aus. Es soll damit nicht behauptet werden, daß Bach in Köthen keine Orgelkompositionen geschrieben haben kann. Immerhin blieb auch während der Köthener Periode sein Verhältnis zum Instrument so eng, daß er 1720 in Hamburg als Orgelspieler beeindruckend konnte. Auf kompositorische Aktivitäten fehlt indessen jeglicher Hinweis.

Zu fragen wäre, ob sich für die beiden großen Gruppen eine interne relative Chronologie aufstellen läßt. Für die dreiteilige Form wird man dabei sehr zurückhaltend sein müssen, weil die Stücke dieser Gruppe in ihrer Formung sehr individuell und deshalb schwer miteinander vergleichbar sind.

<sup>87</sup> Die Abschrift Johann Gottfried Walthers in P 805 könnte noch älter sein; sie zeigt nach Beißwenger Walthers „Schriftstadium II“, das sich indessen nicht exakt datieren läßt.

<sup>88</sup> Vgl. Anm. 17

<sup>89</sup> Am ehesten könnte man geneigt sein, die *F*-dur-Fuge BWV 540/2 in die Weimarer Zeit zu verlegen, da die mit ihr verbundene Toccata — sie ist für die Weißenfelder Orgel bestimmt — von George Stauffer (*Organ Preludes*, S. 46–51 und 113f.) mit einleuchtenden Argumenten in die zweite Hälfte der Weimarer Zeit datiert wurde. Jedoch scheint die Fuge nicht zusammen mit der Toccata entstanden zu sein, so daß wir für ihre Entstehungszeit nur den aus der Aufzeichnung in P 803 zu gewinnenden Terminus ad quem „1731“ haben.

Dagegen läßt die recht homogene Gruppe der vierteiligen Fugen eher zur Aufstellung einer relativen Chronologie ein, die man sich im Sinne einer fortschreitenden Differenzierung vorzustellen hätte. Als Kriterium eignet sich besonders der harmonische Radius der Einsatzstufen der III. Phase. Daß die Fugen mit nur einer einzigen Nebenstufe — der Tonikaparallele — am Anfang stehen, wird schon dadurch wahrscheinlich gemacht, daß zu dieser Gruppe die beiden Fugen aus BWV 566 gehören, einem Werk, das noch dem aus der norddeutschen Tradition stammenden Typus des vierteiligen Orgelwerkes zugehört. Dieses Werk dürfte noch früher entstanden sein, als die — ebenfalls nur in die Tonikaparallele ausweichende — Fuge BWV 535a, die schon Teil eines zweisätzigen Werkes „Präludium und Fuge“ ist. Am anderen Ende der Skala steht die *d*-moll-Fuge BWV 538, die in ihrer III. Phase alle vier Nebenstufen<sup>90</sup> mit Themeneinsätzen besetzt. Daß sie chronologisch ans Ende der Reihe gehört, dafür spricht, daß die Toccata, die ihr vorangeht, unter den Eröffnungssätzen von Fugen des vierphasigen Typus der einzige ist, der unter dem Einfluß der italienischen Konzertform Vivaldischer Prägung steht<sup>91</sup>. Mit dem zweisätzigen Stück *Toccata und Fuge in d* BWV 538 stehen wir also offenbar an einem Drehpunkt von Bachs stilistischer Entwicklung in der freien Orgelmusik: die Toccata prägt erstmalig ein neues Kompositionsprinzip aus, die Fuge zum letzten Male ein altes.

Zwischen diesen Außenpositionen hätte man sich die Entstehung derjenigen Fugen vorzustellen, die zwei oder drei harmonische Nebenstufen benutzen (BWV 532a<sup>92</sup>, 536, 543, 564 und 578).

Für die Einordnung derjenigen Fugen, die keiner der beiden großen Gruppen angehören, gibt es zum Teil naheliegende Lösungen, zum Teil aber stößt man auf erhebliche Schwierigkeiten.

Zu den leicht einzuordnenden Stücken gehört die Fuge *h*-moll nach Corelli BWV 579. Mit ihr hat Bach schon den Schritt zur Fuge mit selbständigem Pedal vollzogen, doch hat BWV 579 ebenso wie die Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung nur Themeneinsätze auf den Stufen I und V. So liegt es nahe, in diesem Werk eine der frühen Pedaliter-Fugen Bachs zu sehen; unter Berücksichtigung des im Pedal vorkommenden Tones *cis'* wäre sie in die Mühlhäuser Zeit zu datieren und stünde dann in zeitlicher Nachbarschaft zum Schlußchor der Mühlhäuser Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, der ebenfalls in der Form einer Doppelfuge gestaltet ist („Und er wird Israel erlösen / aus allen seinen Sünden“)<sup>93</sup>.

Die Fuge *G*-dur BWV 550, die aufgrund des Pedalumfanges des mit ihr zusammengehörigen Präludiums in die Weimarer Zeit zu datieren ist, stellt sich formal als eine

<sup>90</sup> Es sei daran erinnert, daß wir als „Nebenstufen“ für unseren Zusammenhang die nicht in der Exposition verwendeten Stufen, also auch die Subdominante, definiert haben.

<sup>91</sup> Vgl. Stauffer, *Organ Preludes*, S. 57f.; Werner Breig, *J. S. Bachs Orgeltoccata BWV 538 und ihre Entstehungsgeschichte*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 56–67. Über das andersgeartete Verhältnis der Toccata BWV 564/1 zur Konzerttradition vgl. Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach — Zu Bachs Weimarer Konzertform*, in: *Bach-Jb.* 1991, S. 33–95 (speziell S. 45–56).

<sup>92</sup> Die unbestimmte Zeit später entstandene Revisionsfassung der *D*-dur-Fuge (BWV 532), die so ungewöhnliche Einsatzstufen wie *cis*-moll und *E*-dur benutzt, soll hier außerhalb der Diskussion bleiben.

<sup>93</sup> Die Herkunft der Orgeltranskription dieses Stückes (BWV 131a/Anh. II 42) ist zu unsicher, als daß sie in diesem Zusammenhang eine Argumentationshilfe bieten könnte.

Variante des Vierphasen-Typus dar. Urteilt man von der Form der Fuge her, so möchte man annehmen, daß das Werk zu einer Zeit entstanden ist, in der Bach schon geneigt war, mit dem Grundtypus zu experimentieren, hier durch Einschub eines Dominant-Einsatzes in die III. Formphase. Dagegen weisen die Anlage des Präludiums und die Reperkussionsthematik des Fugenthemas eher in eine frühere Phase<sup>94</sup>. Stilkritische Beurteilung führt hier zu keinem klaren Ergebnis.

Ebenso wie in BWV 550 experimentiert Bach auch in der Fuge C-dur BWV 545 mit der Vierphasen-Form. Deshalb ist die Annahme von Dietrich Kilian, die Ursprünge des Werkes reichten nach Arnstadt oder Mühlhausen zurück<sup>95</sup>, sehr unwahrscheinlich, sie läßt sich auch nicht mit dem Hinweis auf die mehrstufige Entstehungsgeschichte des Werkes rechtfertigen, da die Fuge von Anfang an in den Umrissen die bekannte Gestalt hatte. George Stauffer schloß aus dem Stil des Präludiums auf eine Entstehungszeit nach ca.1712<sup>96</sup>, eine Auffassung, der die Faktur der Fuge jedenfalls nicht widerspricht. Nicht unerwähnt bleiben soll die Tatsache, daß die Überlieferung erst in der Leipziger Zeit einsetzt und daß die Quellen durchweg den Violinschlüssel für das obere System benutzen; doch scheint es zu riskant, daraus Schlüsse auf die Werkgenese zu ziehen.

Die beiden Fugen G-dur BWV 541 und g-moll BWV 542 lehnen sich nicht an eins der beiden formalen Grundmuster an. Ihre Entstehung ließe sich vielleicht zu einer Zeit vorstellen, in der Bach den Vierphasen-Typus aufgegeben hatte, ohne sich schon auf die dreiteilige Form festgelegt zu haben — d. h. in der Weimarer Spätphase, nach dem d-moll-Werk BWV 538. Das wird für BWV 542 bestätigt durch die vermutliche Zeit der Abschrift durch Johann Tobias Krebs und die dorische Notation.

Was *Präludium und Fuge in G-dur* BWV 541 betrifft, so hat die prominenteste erhaltene Quelle, das um 1733 entstandene Revisions-Autograph, keinen Einfluß auf die übrige Überlieferung gehabt; diese geht vielmehr auf ein nicht mehr existierendes älteres Autograph zurück. Wieviel älter es gewesen ist, läßt sich nicht sagen. Stauffer datiert das Präludium aus stilistischen Erwägungen in die späte Weimarer Zeit<sup>97</sup>, was angesichts des fast ausschließlichen Gebrauches des Violinschlüssels in den erhaltenen Abschriften<sup>98</sup> nicht unbedenklich scheint. Die Einordnung der Fuge nach inneren Kriterien ist angesichts ihrer exzeptionellen Formung kaum möglich.

Extrem unterschiedliche Datierungen sind für die *Passacaglia c-moll* BWV 582 vorgeschlagen worden; sie reichen von der Arnstädter bis zur Leipziger Zeit. Die Überlieferung im Andreas-Bach-Buch läßt heute eine Entstehung nach der Mitte der Weimarer Zeit nicht mehr diskutabel erscheinen. Angesichts der harmonischen Disposition (Themeneinsätze auf drei Nebenstufen) dürfte das Werk in die Nähe der differenzierten Vierphasen-Fugen gehören; die Sonderform der Fuge ist vermutlich in Zusammen-

<sup>94</sup> Vgl. Stauffer, *Organ Preludes*, S. 105.

<sup>95</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 2, S. 229.

<sup>96</sup> Stauffer, *Organ Preludes*, S. 78—80 und 112.

<sup>97</sup> Stauffer, *Organ Preludes*, S. 51—55 und 114.

<sup>98</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 2, S. 431

hang mit ihrer Stellung im Anschluß an eine Passacaglia zu verstehen, in der das Hauptthema der Fuge bereits 21mal als Ostinato zu hören war.

\*

Versuchen wir, auf der Grundlage der vorangehenden Detailüberlegungen ein Gesamtbild zu zeichnen.

In der Geschichte von Bachs Fugenkomposition für die Orgel hat sich zweimal ein grundlegender Wandel vollzogen. Beim ersten Mal wurde der Typus der Orgelfuge mit rudimentärer Pedalverwendung durch den der Fuge mit durchgehender Pedaliter-Ausführung der Baßstimme ersetzt, beim zweiten Mal wich der Typus der in vier Phasen sich entfaltenden Fuge dem der aus drei Abschnitten zusammengesetzten.

Der erste Wandel konstituierte die Bachsche „Orgelfuge“ im vollen Sinne, d. h. als Pedaliter-Fuge; es entstand jene Grundkonzeption, die wir eingangs als den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung definiert haben. Das äußere Ereignis, das diesen Wandel angestoßen hat, könnte Bachs Aufenthalt in Lübeck im Winter 1705/06 gewesen sein, bei dem der junge Arnstädter Organist versuchte, bei Dietrich Buxtehude „ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreifen“<sup>99</sup>. Nicht daß für Bach der Typus der Pedaliter-Fuge neu gewesen wäre; er war ihm sicherlich schon vorher in der Orgelmusik von Georg Böhm und gewiß auch in Abschriften Buxtehudescher Werke begegnet. Aber das Pedaliter-Orgelspiel, wie es ihm in Lübeck durch Buxtehude persönlich vorgeführt wurde, muß einen so tiefen Eindruck auf Bach gemacht haben, daß für ihn fortan Orgelfuge gleichbedeutend mit Pedaliter-Fuge wurde.

Die Anwendung der neuen organistischen Grundlage auf die zweisätzige Form „Präludium (Toccatà) und Fuge“<sup>100</sup> brachte anschließend jene Gruppe von Fugen hervor, in der das Prinzip der vierphasigen Disposition unter den Bedingungen des vierstimmigen Pedaliter-Satzes immer differenzierter ausgestaltet wurde.

Der zweite grundlegende Wandel ließ die instrumentale Basis unverändert; er betraf „nur“ die kompositionstechnischen Grundlagen. Das Prinzip, einen in der Exposition gesetzten Anfang in aufeinanderfolgenden „Phasen“ zu entfalten und zu erweitern, wurde nun ersetzt durch das des kontrastbetonten Nebeneinanderstellens von „Abschnitten“; die Form, die daraus entstand, war die dreiteilige, in der der zweite Teil einen neuen Einschlag brachte, der nicht aus dem ersten abzuleiten war.

Die Quellenüberlieferung für diese Werkgruppe setzt erst um 1730 ein. Wenn auch damit eine frühere Entstehung von einzelnen Werken des neuen Typus nicht ausgeschlossen ist, so hätte doch die Etablierung der dreiteiligen Form in der Leipziger Periode ihre innere Logik. Sie ließe sich vor dem Hintergrund der Tatsache verstehen, daß Bach sich seit der mittleren Weimarer Zeit intensiv neuen musikalischen Schaffensgebieten zugewandt hat, von denen Impulse auf die Umgestaltung des Kompositionstypus „Orgelfuge“ ausgegangen sein könnten. Es sind dies erstens die Kirchenkantate

<sup>99</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. 2, S. 19.

<sup>100</sup> Über Bachs Adaption der norddeutschen Formtradition vgl. Friedhelm Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccatà: Fragen und Überlegungen*, in: *Bach-Jb.* 1985, S. 119–134.

des „neueren Typus“, die Bach von 1714 bis 1717 in Weimar und dann seit 1723 in Leipzig regelmäßig pflegte, zweitens die instrumentale Ensemblesmusik, die im Köthener Schaffen eine zentrale Stellung einnahm, und schließlich ist die Komposition des I. *Wohltemperierten Klaviers* zu nennen, dessen Reinschrift das Datum 1722 trägt. Von allen diesen Bereichen dürften Anregungen auf die Orgelfuge ausgegangen sein: Kirchenkantate wie instrumentale Ensemblesmusik brachten eine Auseinandersetzung mit „abschnitt“-betonten vokalen und instrumentalen Formen<sup>101</sup>, und die Komposition des *Wohltemperierten Klaviers* bedeutete eine Vertiefung in die Probleme der Fugenkomposition in einem nahe verwandten instrumentalen Medium, aus der auch für die Komposition von Orgelfugen indirekt neue Impulse erwachsen konnten<sup>102</sup>.

Die erste Neuorientierung hat sich offenbar übergangslos vollzogen. Die zweite dagegen scheint zu ihrem Endergebnis erst nach einer Zwischenphase gekommen zu sein, einer Phase, in der so reife Werke wie BWV 541 und 542 entstanden sind, die sich keinem der Haupttypen zuordnen lassen.

<sup>101</sup> In einigen Konzert- und Sonatensätzen dürfte Bach zum erstenmal die Kombination von Fuge und Dacapoform realisiert haben, die dann in den Orgelfugen BWV 537 und 548 wieder begegnet.

<sup>102</sup> Mit Erwägungen dieser Art könnte es gelingen, von der isolierten Betrachtung des Kompositionstypus „Orgelfuge“ wieder den Blick auf das Gesamtthema „Bachs Fuge“ zu gewinnen.