

möglich, Sänger, Chöre und Instrumentalisten in jeder Tonhöhe und Stimmung zu begleiten und Intonationsschwankungen aufzufangen. Man konnte Sänger aus aller Welt begleiten und beispielsweise die feinen Nuancen türkischer oder hebräischer Musik darstellen⁴⁷. Mit Hilfe der verschiedenen Intervallabstufungen konnte man den Gehalt der Textworte nachzeichnen (so schreibt Vicentino z.B., daß die kleine Diesis „süß und sehr lieblich“⁴⁸ klingt). Da im 31stufigen Tonsystem beim Wechsel der Tonarten die bei zwölfstufigen Mitteltemperaturen aufgrund der ungleichmäßigen Teilung der Oktave auftretenden Probleme hinsichtlich der großen und kleinen Terzen sowie der ‚Wolfsquinten‘ entfallen, konnte man darüber hinaus auch mit „feinen Akkorden“ mühelos – wenn nicht von der Spieltechnik, so doch vom Tonmaterial her – von einer Tonart in die andere modulieren⁴⁹.

Eine unbekannte Frühfassung des *Contrapunctus 2* im Autograph der *Kunst der Fuge* – mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werks von Wolfgang Wiemer, Aichschieß über Eßlingen

Bekanntlich hat Johann Sebastian Bach die in seiner Handschrift überlieferte Fassung der *Kunst der Fuge* (das sogenannte Berliner Autograph, aufbewahrt in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur P 200) für den Notenstich durch Umstellungen, Ergänzungen, Korrekturen sowie durch die Hinzufügung von vollständigen Sätzen tiefgreifend überarbeitet. In besonderem Maße ist davon die das Werk eröffnende Gruppe der einfachen Fugen betroffen.

Im Manuskript besteht sie aus drei Fugen, von denen der ersten die Grundgestalt des Themas, der zweiten seine Umkehrung (Beginn mit der Comesform) und der

⁴⁷ Zu den Verwendungsmöglichkeiten der Vicentinoschen Instrumente siehe die Beschreibung Nicolò Bevil'acqua, die abgedruckt und übersetzt ist in: H. W. Kaufmann, *Vicentino's Arciorgano*, S. 32 ff.

⁴⁸ „ . . . dolce, & soauissimo . . .“ (N. Vicentino, op. cit., f. 18).

⁴⁹ Zu den Problemen hinsichtlich der Intervalle in zwölfstufigen Mitteltemperaturen siehe M. Vogel, op. cit., S. 229 f.

*

Ich danke Frau Dr. Kölling-Bambini vom Romanischen Seminar der Universität Hamburg sowie Frau Dr. Wiehler-Schneider, Herrn Priv.-Doz. Dr. Hesse und Herrn Prof. Dr. Karbusicky vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg für ihre Hinweise und Anregungen zu dieser Arbeit.

dritten wiederum die – rhythmisch variierte – Normalform des Themas zugrunde liegt:

Three musical staves showing variations of a theme. Staff I is in treble clef, Staff II is in treble clef, and Staff III is in bass clef. Each staff shows a sequence of notes with a sharp sign on the fifth measure, indicating a chromatic alteration.

Demgegenüber weist der Druck eine zusätzliche vierte Fuge auf; außerdem wurden die Schlußtakte der drei Fugen aus P 200 erweitert und die dritte Fuge der zweiten vorangestellt:

Contrapunctus 1 (I)

Musical staff for Contrapunctus 1 (I) in treble clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth measure.

Contrapunctus 2 (III)

Musical staff for Contrapunctus 2 (III) in bass clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth measure.

Contrapunctus 3 (II)

Musical staff for Contrapunctus 3 (II) in treble clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth measure.

Contrapunctus 4

Musical staff for Contrapunctus 4 in treble clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth measure.

In dem 1975 veröffentlichten Seminarbericht einer von Christoph Wolff an der Columbia University veranstalteten Untersuchungsreihe zur *Kunst der Fuge*¹ hat Anne Bagnall die Gruppe der einfachen Fugen in Autograph und Druck verglichen und den Beweggründen Bachs für die Umarbeitung nachgespürt². Sie kommt zu dem Schluß, in der Ablösung der symmetrisch ausgewogenen dreigliedrigen Anlage durch

¹ Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources. Seminar Report, in: *Current Musicology* 19, New York, Columbia University 1975, S.47–77.

² A. a. O., S. 59–61: Anne Bagnall, *The Simple Fugues*.

die organisch vom Einfachen zum Komplexen fortschreitende Vierergruppierung spiegeln sich die grundlegend veränderte Einstellung Bachs zum Werkganzen: der Wandel vom Symmetriedenken zu einer dem Prinzip der Progression verpflichteten Sicht.

Dieser Gedanke steht im Einklang mit Douglas Seaton³ Beitrag zu dem Seminarbericht; er kommt aufgrund einer quellenkundlichen Untersuchung der Handschrift P 200 zu dem Ergebnis, die hier überlieferte Werkgestalt zeige einen gegenüber dem Druck eigenständigen, in sich abgeschlossenen, deutlich axialsymmetrisch angelegten Grundplan – ein Sachverhalt übrigens, den bereits Wolfgang Graeser erkannt hat⁴.

- I. Einfache Fuge (recta) = Cp. 1 der OA
 - II. Einfache Fuge (inversa) = Cp. 3 der OA
 - III. Einfache Fuge (recta) = Cp. 2 der OA
 - IV. Gegenfuge (Thema in einer Wertgröße)
 - V. Doppelfuge
 - VI. Doppelfuge
 - VII. Gegenfuge (Thema in zwei Wertgrößen)
 - Mittelstück: VIII. Gegenfuge (Thema in drei Wertgrößen)
 - IX. Kanon (in der Oktav)
 - X. Tripelfuge (dreistimmig)
 - XI. Tripelfuge (vierstimmig)
 - XII. Kanon (in der Umkehrung und Vergrößerung)
 - XIII. Spiegelfuge (vierstimmig)
 - XIV. Spiegelfuge (dreistimmig)
- (nach Seaton)

Hierzu eine Zwischenbemerkung: Merkwürdigerweise hat bisher offenbar niemand daran gedacht, diesem handschriftlichen Bestand das Fragment der Schlußfuge (Beilage 3 zu P 200) oder eine verschollene Frühform davon hinzuzurechnen. Daß Bach höchstwahrscheinlich schon hier eine abschließende vierthemige Fuge (deren partiturmäßige Niederschrift in P 200, aus welchen Gründen auch immer, unterblieben ist) vorgesehen hat, legen die folgenden Überlegungen nahe:

1. Die dreistimmige Spiegelfuge, in ihrer Durchsichtigkeit und ohne eine ausgesprochene Schlußwirkung, kann kaum als Abschluß des Zyklus gedacht gewesen sein.

³ A. a. O., S. 54–59: Douglas Seaton, *The Autograph: An Early Version of the "Art of Fugue"*.

⁴ W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, in: *Bach-Jahrbuch 1924*, S. 64f. – H. Th. David (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927*, Leipzig 1928, S. 57/58) und E. Schwebach (*Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge*, Stuttgart, Den Haag, London 1931, S. 65f.) sind Graeser hierin gefolgt, und neuerdings plädierte H. G. Hoke für eine breitere Kenntnisnahme der Frühfassung, „denn sie bildet auf andere Art ein ebenso sinnvolles, in sich gerundetes Ganzes und hätte, bei Berücksichtigung kleiner Retuschen aus der Originalausgabe, überdies noch den Vorteil, ‚vollendet‘ zu sein“ (*Neue Studien zur „Kunst der Fuge“ BWV 1080*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Berlin 1975, 2. Heft, S. 109).

2. Es erscheint kaum vorstellbar – nicht zuletzt auch angesichts der Bedeutung, die dem B-A-C-H-Element innerhalb des Werkganzen zukommt –, daß Bach das Thema zur *Kunst der Fuge* entworfen hat, ohne dabei die Möglichkeit der für die Schlußfuge ins Auge gefaßten Kombination mit der B-A-C-H-Tonfolge bedacht zu haben. Zumindest ein Entwurf dieser Schlußfuge in der Art, wie ihn Carl Philipp Emanuel Bach im 1754 erschienenen Nekrolog beschrieben hat („die letzte Fuge, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte“), muß von allem Anfang an – ob in Bachs Vorstellung oder auf dem Papier, ist unerheblich – existiert haben⁵.

3. In P 200 befindet sich am Schluß der dreistimmigen Spiegelfuge hinter einer großen Klammer der Vermerk Bachs „*Canon al roverscio et per augmentationem*“. Dieser Platzierungs-hinweis – der Augmentationskanon darunter wurde wohl erst einige Zeit später nachgetragen – betrifft anscheinend eine Zwischenlösung, bei der Tripel- und Spiegelfugen durch die beiden Kanons gerahmt wurden und der Augmentationskanon zwischen der dreistimmigen Spiegelfuge und der (vermutlich anderweitig notierten bzw. skizzierten) Schlußfuge stand.

4. Erst mit der vierthemigen Schlußfuge ist die Symmetrie – wenigstens rechnerisch – hergestellt und der Bau insofern ‚vollendet‘, als mit der Nr. XV die letzte Gruppe, jetzt ebenfalls dreisätzig, das rahmende Gegenstück zur Eingangsgruppe der einfachen Fugen bildet.

In diesen Kontext nun fügt sich eine überraschende Beobachtung am Autograph von Contrapunctus 2⁶. Hinter dem vertrauten Erscheinungsbild verbirgt sich ein älterer, bislang unerkannter Zustand dieser Fuge: die Niederschrift wies ursprünglich anstelle des charakteristischen punktierten Rhythmus durchgehend Achtelbewegung auf!

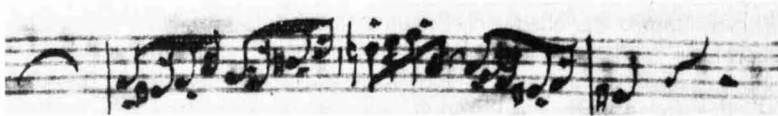
Schon der wie bei Contrapunctus 1 und 3 relativ enge, gleichmäßige Abstand der durch Balken verbundenen Noten deutet auf die anfängliche Achtelnotierung. Vor allem aber erweisen sich die Punktierung und die dadurch bedingten Sechzehntelbälkchen sowie die beiden Sechzehntelpausen in Takt 35 als nachträgliche Zutat. Das lassen weniger die Sechzehntelquerstriche selbst erkennen, die recht sorgfältig und, bis auf eine einzige Ausnahme (in Takt 10 fehlt im Tenor ein Bälkchen), vollzählig nachgetragen wurden, als vielmehr die Verlängerungspunkte: sie wurden, anstatt neben der Note, aus Platzmangel häufig darüber oder darunter angebracht:



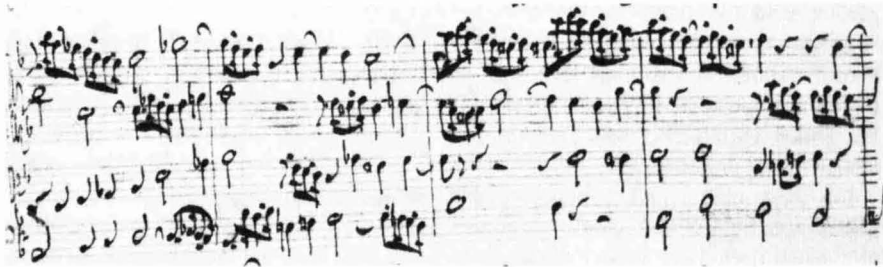
⁵ In dem abschließenden Beitrag des oben genannten Seminarberichts, S. 71 f.: „*The last Fuge: Unfinished?*“, hat Chr. Wolff mit einleuchtenden Argumenten die Hypothese aufgestellt, die letzte Fuge sei in Wirklichkeit vollendet gewesen: Der von Bach auf einem gesonderten Notenblatt aufgezeichnete Schlußteil sei, von den Herausgebern als solcher nicht erkannt, im Druck fortgelassen worden und später verlorengegangen.


⁶ Vgl. die von H. G. Hoke besorgte *Faksimile-Ausgabe*, Leipzig 1980.

Eine solche Notierung ist, das zeigt der Vergleich mit entsprechenden Handschriften (z.B. Fuge VII in P 200; *Wohltemperiertes Klavier I: D-dur-Fuge*), auch bei von vornherein sehr enger Schreibweise für Bach in dieser Häufigkeit unüblich. Ein besonderes Indiz für die spätere Modifizierung findet sich im 11. Takt des Soprans: Sowohl die Anordnung des 32stel-Durchgangs als auch der Schreibduktus des unteren Balkens verraten die ursprüngliche 16tel-Notierung:



Letzte Zweifel beseitigt der folgende Umstand: Überall, wo eine einzelne auftaktige Achtelnote nach vorangehender Achtelpause in einen Sechzehntelwert verwandelt wurde (Takt 6, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 21, 26, 28, 29, 31, 33, 36), hat Bach der Achtelpause anstelle einer Sechzehntelpause einfach einen Punkt hinzugefügt;



wahrscheinlich nicht allein zur Zeitersparnis, sondern weil in den meisten Fällen die Sechzehntelpause überhaupt nicht oder nur mit Mühe zwischen die Achtelpause und den nachfolgenden Auftaktwert hätte gezwängt werden können⁷. Bach bedient sich einer solchen Notationsweise sonst gewöhnlich nicht. Seine Eigenschriften zeigen – das läßt sich ebenso an der Aufzeichnung von *Contrapunctus 6* wie in beliebigen autographen Partituren überprüfen – stets die optisch günstigere Lesart γ . Das trifft gleichermaßen auf die Originaldrucke zu (vgl. *Clavierübung I: Overtüre der 4. Partita in D-dur*; *Clavierübung II: Overtüre in h-moll*; *Clavierübung III: Präludium in Es-dur*; Manualiter-Bearbeitung „*Wir glauben all an einen Gott*“), bei denen in der Regel davon ausgegangen werden kann, daß die Schreibform der

⁷ Dieselben Merkmale einer nachträglichen Punktierung weist stellenweise das Autograph der dreistimmigen Spiegelfuge auf, wobei ein bezeichnender Flüchtigkeitsfehler gleich zweimal unterlaufen ist: in Takt 40/41 (2. System) und im drittletzten Takt (4. System) wurden Punkte samt Zweiunddreißigstel-Bälkchen vergessen. – Auf die besondere Problematik, die sich für diese Fuge weiter aus dem Vergleich mit der Notierungsweise der zweiclavierigen Version (P 200, Beilage 2) ergibt, kann im Rahmen dieser Erörterung nicht eingegangen werden.

autographen Stichvorlage übernommen wurde. Bezeichnenderweise erscheint denn auch im Druck von *Contrapunctus 2* durchweg die reguläre Notierung $\gamma \text{ } \gamma \text{ } \text{♩}$ ⁸.

Es ist zu fragen, inwieweit unser Befund, über seine rein quellenmäßige Bedeutung hinaus, Folgerungen im Hinblick auf die Genese der Eingangsgruppe zuläßt und möglicherweise neue Aspekte für das Verständnis der Gesamtanlage eröffnet.

Was zunächst die Manuskriptfassung der einfachen Fugen betrifft, so ist ihr ursprüngliches Erscheinungsbild in doppelter Hinsicht aufschlußreich:

1. Zum Zeitpunkt der Niederschrift von P 200 ist die Idee einer fortschreitenden Metamorphose des Themas noch nicht restlos realisiert. Das läßt daran denken, die Konzipierung des Werks und seine Partiturreinschrift vor die Entstehung der *Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* (1747) und des *Musikalischen Opfers* (1747) zu datieren, beides Werke, in denen das variierende Prinzip konsequent durchgebildet ist. Diese Überlegung befände sich in Übereinstimmung mit den von Seaton mitgeteilten Ergebnissen der papierkundlichen Untersuchung des Autographs⁹, denen zufolge die Anfänge der Komposition und möglicherweise die Anfertigung der Reinschrift P 200 durchaus schon in die erste Hälfte der 40er Jahre zurückreichen könnten.

2. Mit der nichtpunktieren Vorform von *Contrapunctus 2* tritt das Konzept einer betont axialen Anordnung jetzt viel schärfer hervor: ursprünglich rahmten zwei Fugen mit demselben Thema den durch Themenumkehrung und Chromatik kontrastierenden Mittelsatz. Das verlieh der Dreiergruppe gleichzeitig einen streng einheitlichen Bewegungsablauf.

Die rhythmische und formale Geschlossenheit dieses „Triptychons“ wurde noch unterstrichen durch die nahezu gleichen Satztlängen (I: 37, II: 35, III: 39 Großtakte) und durch die Balance der Themeneinsätze: Beginn aller drei Fugen mit den Tönen *d–a*, wobei diese Tonfolge in der mittleren Fuge – hier als Unterquart – aus der nicht-realen Themenumkehrung resultiert; Stimmlage Alt (I), Tenor (II), Baß (III); Wechsel von der Tonika (Fuge I) zur Dominante (Fuge II) und wieder zur Tonika (Fuge III).

Im Grunde ist es diese ursprüngliche Version der Eingangsgruppe, auf die Anne Bagnalls Anschauung von der „*balanced group of the three fugues*“ uneingeschränkt zutrifft; das strenge, fast starre Ebenmaß jener Dreierbildung korrespondiert zutiefst mit der Symmetrie des im Autograph verwirklichten Gesamtplans, den Erich Schwesbch nicht ganz zu Unrecht einen „*logischen Schematismus*“¹⁰ genannt hat.

Will man nun, im Vorfeld eines Vergleichs der beiden unterschiedlichen Werkordnungen, das Verhältnis von autographen und endgültiger Fassung der Eingangsgruppe

⁸ Das deutet zugleich darauf hin, daß von der revidierten Fassung dieser Fuge eine vollständige Abschrift Bachs existiert haben muß, die dann dem Kopisten (vgl. hierzu: W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 12/13, 19) zur Anfertigung der Stichvorlage gedient hat.

⁹ D. Seaton, a. a. O., S. 56.

¹⁰ E. Schwesbch, a. a. O., S. 71.

bestimmen, so ist der bisherigen Problemstellung die Frage vorzuschalten: Was mag Bach zu dem gravierenden, den Charakter der Fuge wesentlich verändernden Eingriff bewogen haben?

Das Fehlen eines eindeutigen chronologischen Anhalts für die rhythmische Veränderung erschwert die Antwort. Gilt die Korrektur noch der Dreiergruppe, oder steht sie bereits in einem ursächlichen Zusammenhang mit der im Originaldruck in Erscheinung tretenden Neukonzeption des Ganzen? Im ersten Fall wäre die durch den Dominantabschluß der dritten Fuge ohnedies schon gegebene Verklammerung der ersten mit der zweiten Fugengruppe noch verstärkt: denn die Punktierung der Fuge stiftet einen rhythmischen Bezug zu dem durch punktierte Werte gekennzeichneten Gegenfugen-Rahmenpaar der zweiten Gruppe, ja, darüber hinauszielend, hätte Bach den Bogen bis zur zentralen, die Punktierung in drei Wertgrößen vereinigenden achten Fuge geschlagen.

Damit wäre jedoch das für die ursprüngliche Anlage des ersten Fugenkomplexes so offenkundig angestrebte Gleichmaß außer Kraft geraten, und es hätte bereits jener von Anne Bagnall und Douglas Seaton angesprochene Prozeß der Dynamisierung eingesetzt, der schließlich zur völligen Umwandlung der Gesamtanlage geführt hat.

Das alles würde eher dafür sprechen, die Punktierung in zeitlicher Nähe zur Neugestaltung der Eingangsgruppe zu sehen. Dem widerspricht aber das Äußere der Handschrift. Zum einen wurde durch die sehr sorgfältig vorgenommene Punktierung der Charakter der Reinschrift gewahrt. Der Schreibaufwand hätte sich im anderen Fall erübrigt: da hätte die rhythmische Veränderung der Anfangstakte, vielleicht mit einer diesbezüglichen Notiz versehen – ähnlich den Angaben Bachs zur Vergrößerung der Notenwerte bei den Fugen V und X –, ausgereicht. Zum anderen finden sich noch keinerlei Spuren der von Bach für den Druck vorgenommenen Umarbeitung der Takte 19–21 und des Schlusses.

So kann man die punktierte Fassung vorläufig weder der frühen noch der letzten Phase mit Sicherheit zuordnen. Wahrscheinlich stellt sie eine Zwischenlösung des Gestaltungsproblems der Eingangsgruppe dar, so daß sich dieser Fugenkomplex jetzt in drei unterschiedlichen Entwicklungsstadien präsentiert: Autograph: I, II, III (unpunktiert), I, II, III (punktiert), Druck: *Contrapunctus* 1–4.

Auch ohne eine exakte chronologische Bestimmung des mittleren Stadiums läßt sich eines mit Gewißheit sagen: Mit der Punktierung sind die entscheidenden Voraussetzungen für die endgültige Ausformung der Eröffnungsgruppe geschaffen. Das mögen die folgenden Überlegungen kurz verdeutlichen.

1. Mit der Punktierung konnte Bach die dritte Fuge nach dem Hinzukomponieren des *Contrapunctus* 4 ohne weiteres beibehalten und an die zweite Stelle versetzen. Das wäre mit der nichtpunktierten Form kaum möglich gewesen, da dann zwei Fugen mit demselben Thema aufeinander gefolgt und alle vier Fugen dem gleichen Bewegungsmuster unterworfen gewesen wären.

2. Sobald der Gedanke der stetigen Metamorphose des Themenmaterials sich auch in der Eingangsgruppe durchgesetzt hatte – erkennbar eben an der nachträglichen

Punktierung –, bot sich nunmehr gerade der zweite Platz für diese Fuge an. Ihr Thema weicht gegenüber allen späteren Abwandlungen am wenigsten vom Hauptthema ab: es bleibt mit ihm nahezu identisch, lediglich die abschließende Achtelfigur erhält ein neues rhythmisches Profil. Damit ist zweierlei erreicht. Erstens wird, sozusagen aus hörpsychologischen Erwägungen, das Thema in der zweiten Fuge quasi wiederholt: es soll sich ja zuerst einmal einprägen. Zweitens tritt durch die vergleichsweise minimale Veränderung dennoch ein auffälliger Wechsel des Charakters ein, der einen belebenden Gegensatz zur Eingangsfuge, aber auch zum nachfolgenden Contrapunctus bildet. Dabei ist die Punktierung in Contrapunctus 2 augenscheinlich nicht „*in stylo francese*“, also überpointiert auszuführen, wie dies Bach für Contrapunctus 6 ausdrücklich vorgeschrieben hat: Die zweifellos authentischen Artikulationsbögen im Originaldruck



weisen vielmehr in die Richtung einer gewissermaßen aus dem ‚inegalen Spiel‘ der ursprünglichen Achtel entstandenen, gebundenen und die rhythmischen Werte präzise einhaltenden Ausführung¹¹.

Die neue Stellung für Contrapunctus 2 bietet sich jedoch nicht zuletzt auch unter dem Aspekt der sich steigernden kontrapunktischen Themenbehandlung an:

- Cp. 1: Thema mit freien Gegenstimmen im *einfachen* Kontrapunkt. – Eine Engführung (zweiter Themeneinsatz nach drei Takten).
- Cp. 2: Gleichfalls freie Gegenstimmen im *einfachen* Kontrapunkt; dazu ein einziges Mal synkopische Verschiebung des Themenkopfs (Takt 69–71 im Tenor). – Eine Engführung (zweiter Themeneinsatz nach drei Takten).
- Cp. 3: Thema (Umkehrung) mit Gegensatz im *doppelten* Kontrapunkt (wird beibehalten); synkopische Verschiebung der melodisch-rhythmisch veränderten Themengestalt (Takt 23f., 29f., 35f.). – Eine Engführung des variierten Themas (zweiter Themeneinsatz nach drei Takten).

¹¹ Die Vertauschung von Cp.1 und Cp.2 (die Bögen sind stillschweigend fortgelassen) durch J. Chailley (J.S. Bach, *L'Art de la Fugue, Edition critique et analytique selon le plan restitué*, Paris 1972) mit der Begründung, Cp.2 repräsentiere den Typ der französischen Ouvertüre und gehöre deshalb an den Beginn des Ganzen, erweist sich auf diesem Hintergrund, von weiteren gewichtigen Einwänden ganz abgesehen, als eine groteske Verkennung der Intentionen Bachs.

Cp. 4: Thema (Umkehrung) mit Gegensatz im *doppelten* Kontrapunkt (jedoch nur teilweise – gelegentlich auch modifiziert – beibehalten). – Zweimal Engführung des Themas im Zeitabstand eines Viertels, dadurch der zweite Einsatz jeweils synkopisch verschoben¹².

Der grundlegende Unterschied dieser Konzeption gegenüber dem ursprünglichen Entwurf ist evident: hier dynamische Entfaltung – bis hin zu der erheblichen Ausdehnung des 4. Contrapunctus (138 Takte) gegenüber den drei vorausgehenden Fugen (Cp. 1: 78, Cp. 2: 84, Cp. 3: 72 Takte) –, dort sorgfältig kalkulierte, auf Gleichmaß bedachte Geschlossenheit.

Es darf jedoch nicht übersehen werden, und damit gehen wir über den Seminarbeitrag von Anne Bagnall hinaus, daß Bach, trotz aller gravierenden Veränderungen, den Gedanken einer symmetrischen Anordnung auch jetzt nicht ganz fallen läßt. Lag zuerst eine Dreiergruppierung mit einer Fuge als Achse vor, so formieren sich nun je zwei Fugen (Contrapunctus 1 und 2 mit dem Thema in der Grundgestalt; Contrapunctus 3 und 4 mit der Themenumkehrung) um eine gedachte Achse.

Dies bedeutet aber: Die in P 200 deutlich zutage tretende Analogie zwischen Eingangsgruppe und Gesamtdisposition findet sich gleichfalls in der – im Druck allerdings unzulänglich überlieferten – definitiven Gestalt des Werks: Im Autograph bilden, wie oben dargelegt wurde, sowohl die Eingangsgruppe (1 + 1 + 1) wie der Gesamtaufriß (7 + 1 + 7) einen symmetrischen Komplex, jeweils mit einer Fuge als Mittelstück; in der Stichfassung korrespondieren die einander gegenübergestellten beiden Fugenpaare der Eröffnungsgruppe mit der auf zweimal sieben (7 + 7) Contrapuncte berechneten Großform¹³. Das quantitative Übergewicht des zweiten Fugenpaares hat zudem sein Pendant in der Ausdehnung der zweiten Werkhälfte gegenüber der ersten um ungefähr das Doppelte, verursacht einerseits durch die beispiellose Steigerung der kontrapunktischen Mittel und die dadurch bedingte Ausweitung der Fugen, andererseits durch die vor der Schlußfuge eingefügten Kanons. So gelangt Bach, am Ende eines offenbar langwierigen Gestaltungsprozesses, zu einer Lösung, bei der der ursprüngliche Symmetriegedanke und die Idee einer ins Überdimensionale drängenden dynamischen Entfaltung sich zu einer Synthese verbinden:

¹² Man kann sich angesichts dieser Gegebenheiten des Eindrucks nicht ganz erwehren, Contrapunctus 2 habe über einen Umweg den Platz wieder eingenommen, der ihm von allem Anfang an zugedacht war, und bei der im Manuskript P 200 überlieferten Anordnung handle es sich lediglich um eine zwischenzeitliche, aus Symmetriegründen getroffene Umstellung. Darauf könnte auch der in dem Werk singuläre Dominant-Abschluß dieser Fuge deuten. Ein solches Scharnier erscheint für die mittlere Fuge jener – hypothetischen – Ur-Dreiergruppe sinnvoller als für den Schluß der auf symmetrische Ausgewogenheit angelegten Manuskriptfassung der Eingangsgruppe.

¹³ Für den Druck wurden die Kanons von Bach nicht in die Numerierung der Contrapuncte einbezogen, offenbar um die auch zahlensymbolisch bedeutsame Summe von 14 Fugen sichtbar zu machen.

Einfache Fugen:	Cp. 1	} Thema in der Grundgestalt	
	Cp. 2		
	Cp. 3		} Thema in der Umkehrung
	Cp. 4		
Gegenfugen:	Cp. 5		
	Cp. 6		
	Cp. 7		

Tripelfuge	Cp. 8
Doppelfuge	Cp. 9
Doppelfuge	Cp. 10
Tripelfuge	Cp. 11
Spiegelfuge	Cp. 12 (vierstimmig)
Spiegelfuge	Cp. 13 (dreistimmig)
Vier Kanons	

Quadrupelfuge Cp. 14

Auf die sehr komplexe formale Binnenstruktur dieses Bauplans und seine zahlreichen Faktoren einzugehen, würde hier zu weit führen¹⁴. Es war unsere Absicht, die in dem amerikanischen Seminarbericht entwickelte Perspektive von der formalen Eigenständigkeit der Handschrift P 200 zu erweitern und in diesem Zusammenhang auf die bisher unbemerkt gebliebene frühe Lesart von *Contrapunctus 2* aufmerksam zu machen.

Das Ergebnis läßt sich in drei Punkten zusammenfassen:

1. Bachs anfängliche Vorstellung vom Werkganzen als einer auf vordergründiger Symmetrie und statischer Ausgewogenheit gegründeten tektonischen Anlage weicht einer differenzierteren Denkweise: Zwar tritt der Symmetriegedanke in Form eines numerischen Parallelismus noch in Erscheinung, er wird jedoch überspielt durch ein auf organische Entfaltung und weiträumige Evolution ausgerichtetes Expansionsstreben, das im Gesamtwerk Bachs in dieser Ausprägung einzigartig ist.

2. Sowohl im Autograph als auch im Druck findet sich das jeweils entsprechende Gestaltungsprinzip bereits in der eröffnenden Gruppe der einfachen Fugen im Kleinen vorgebildet.

3. Mit der im Berliner Autograph erkennbaren Verwandlung der nichtpunktierten Urform des *Contrapunctus 2* in die punktierte Fassung scheint uns ein beredtes Zeugnis für den Umschwung von der einen zur anderen Werkkonzeption greifbar geworden zu sein.

¹⁴ Vgl. meine Ausführungen hierzu in: W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung*, S.50–56.