

nen und damit auch zur Kunstlehre der Gegenwart neu überdenken. Das soll nicht so verstanden werden, daß man den Künstlern alles kritiklos abnehmen müßte, was sie als Kunstlehre auszugeben für gut befinden. Ebenso wenig darf aber die Möglichkeit von Kunstlehre in der Gegenwart dogmatisch verneint werden. Insbesondere kann niemand behaupten, daß die oben erwähnten Begriffe von *initium*, *mediatio* und *finalis* ihre Rolle unwiderruflich ausgespielt hätten<sup>14</sup>. Eine neue Sicht des Verhältnisses von Kunst und Kunstwissenschaft könnte vielleicht an Goethe anknüpfen, der von der „Unmöglichkeit“ spricht, „*Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen; denn*

*ad 1 müßten wir die Gesetze kennen, nach welchen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann, und*

*ad 2 die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann*“<sup>15</sup>.

Die Wissenschaftler sollen einräumen, „*daß man auf diesen höheren Stufen nicht wissen kann, sondern tun muß*“<sup>16</sup>.

## Zur Datierung des Erstdrucks der „Kunst der Fuge“ von Wolfgang Wiemer, Aichschieß (Eßlingen)

In dem kürzlich veröffentlichten Beitrag *Die Datierung des Erstdruckes der „Kunst der Fuge“*<sup>1</sup> führt Walter Kolneder die schon in seinem Werk *Die Kunst der Fuge, Mythen des 20. Jahrhunderts*<sup>2</sup> vertretene Ansicht weiter aus, der Erstdruck von Bachs *Kunst der Fuge* sei – entgegen der allgemeinen Auffassung, die 1750 bzw. 1751 annimmt – erst zur Leipziger Ostermesse 1752 erschienen.

Die präsentierten Belege<sup>3</sup> vermögen, für sich genommen, einzuleuchten, müssen jedoch angesichts einer Reihe mit Stillschweigen übergangener Fakten ihre Beweiskraft verlieren. Die Kenntnisnahme auch dieser, die einseitige Quellenauswahl in Frage stellenden Befunde kompliziert zwar das Problem, bildet aber eine unabdingbare Voraussetzung für seine Lösung.

Das heute zugängliche und erschlossene Quellenmaterial läßt kaum noch Zweifel daran, daß allerdings das Jahr 1750 für das Erscheinen des Erstdrucks „*so gut wie ausgeschlossen*“ ist<sup>4</sup>. Doch geht Kolneder zu weit, wenn er anhand der angeführten Dokumente auch das Jahr 1751 ausschließt.

14 In meiner Arbeit *Die Tonverwandtschaften, Phänomen und Problem*, Wien 1973, die unlängst an dieser Stelle gewürdigt worden ist, habe ich versucht, die grundlegenden harmonischen und Intervallverhältnisse nicht abstrakt sondern als zeitlich gestaltete zu betrachten.

15 *Maximen und Reflexionen*, dtv Gesamtausgabe 21, 2. Aufl., München 1968, S. 150. Die vorsichtige Skepsis, die aus diesen Worten eines großen Künstlers spricht, sollten alle die beherzigen, die mit großangelegten historischen Theorien anstelle von sachgebundenen die Abgründe des Nichtwissens zu überspringen hoffen.

16 Ebd., S. 47.

1 *Mf* 30 (1977), S. 329-332.

2 Wilhelmshaven 1977.

3 *Bach-Dokumente*, Bd. III, Kassel usw. 1972, Nr. 639, 649, 650.

4 Vgl. hierzu auch den Versuch einer Chronologie des Stichhergangs bei W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 48 ff.

Bevor wir dem im einzelnen nachgehen, ist vorerst ein Wort zu der am Schluß seines Aufsatzes aufgeworfenen Frage nach den verschiedenen „Auflagen“ des Originaldrucks nötig. Kolneder möchte anstelle von „Auflage“ lieber von „Abzug“ sprechen, und mit dieser Bezeichnung trifft er den Sachverhalt vielleicht tatsächlich genauer. Er unterläßt es aber, wesentliche Differenzen zwischen dem Erstdruck (mit der *Nachricht*) und dem Zweitdruck (mit dem *Vorbericht* Marpurgs) zu beschreiben und vermittelt dadurch ein irreführendes Bild. Hier die Unterschiede:

1. Die beiden Drucke unterscheiden sich in der Papiersorte. Die vier nachweisbaren Exemplare des Erstdrucks<sup>5</sup> weisen sämtlich das gleiche Papier minderer Qualität (es ist filzig und läßt den Druck infolge schlechter Haftung der Druckerschwärze etwas blaß erscheinen<sup>6</sup>) mit dem Wasserzeichen *WOLFEG* und Kronenwappen auf. Dagegen sind die Exemplare des Zweitdrucks auf festem Royalpapier mit dem *WZICV* und einer heraldischen Lilie abgezogen.

2. Beim Zweitdruck wurde nicht nur die auf der Rückseite des Titelblattes der Erstausgabe befindliche *Nachricht* durch den „in der *Leipziger Ostermesse 1752*.“ datierten zweiseitigen *Vorbericht* Marpurgs ersetzt, sondern auch der Titel *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach ehemaligen Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig*, bei unverändertem Wortlaut, mit anderen Buchstabentypen und in veränderter Zeilenanordnung gedruckt<sup>7</sup>.

Da die Stichplatten für den Zweitdruck unverändert – mitsamt den zahlreichen Stichfehlern – verwendet wurden, ist schwer einzusehen, warum man nicht, wie Georg Kinsky<sup>8</sup> es getan hat, im Fall der *Kunst der Fuge* mit Recht von einer „Titelausgabe“ bzw. von 1. und 2. Auflage sprechen darf<sup>9</sup>.

In diesem Zusammenhang muß ein fataler Irrtum Kolneders ausgeräumt werden. Die Behauptung, es seien außer dem Erstdruck (a) und dem Zweitdruck (b) später nochmals Abzüge (c) von den mit Hilfe des Stichfehlerverzeichnisses korrigierten Stichplatten hergestellt worden, trifft nicht zu: das erwähnte Exemplar (Signatur Kb 73) der „*Staatsbibliothek Berlin*“ (gemeint ist die „*Deutsche Staatsbibliothek Berlin*“) ist ein Zweitdruck, bei dem die Korrekturen der Stichfehler von späterer Hand mit roter Tinte nachgetragen wurden<sup>10</sup>. Ebenso wenig läßt sich die Annahme Kolneders halten, Forkel habe nur den Erstdruck gekannt. Im Nachlaßverzeichnis Forkels steht unter der Nr. 61: – *Kunst der Fuge 752 (=1752)*.

Nachdem es also an der Existenz z w e i e r verschiedener Drucke (nicht mehr und nicht weniger!) nichts zu deuteln gibt, stellt sich umso dringlicher die Frage nach den beiden Erscheinungsdaten.

Vom Zweitdruck steht fest, daß er zur Ostermesse 1752 oder bald danach erschienen ist<sup>11</sup>. Dabei hat die Mutmaßung Kolneders, Marpurgs Vorwort sei von vornherein für den Druck der

5 Vgl. Chr. Wolff, *Die Originaldrucke Johann Sebastian Bachs*, in: *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach* (hrsg. von W. Wörthmüller), Nürnberg 1973, S. 20.

6 Diese Papiersorte ähnelt dem von Chr. Wolff im Kritischen Bericht der NBA zum *Musikalischen Opfer* S. 50 erwähnten Papier für Blatt 2 der Druckeinheit E.

7 Vgl. die Faksimiles beider Fassungen in: G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien usw. 1937, S. 74/78.

8 Kinsky, S. 78.

9 Hier muß auch auf den in den Quellen dokumentierten unterschiedlichen Preis von anfangs 5 Talern (= 1 Louisdor) (*Bach-Dok.* III, Nr. 639, 647) und später 4 Talern (C. Ph. E. Bachs Verkaufsangebot der Kupferplatten, 1756; vgl. *Bach-Dok.* III, Nr. 683) hingewiesen werden. Ein eindeutiger direkter Zusammenhang zwischen dem Preisunterschied und den beiden Auflagen läßt sich jedoch nicht unbedingt herstellen.

10 Davon konnte sich der Verf. vor Jahresfrist in Berlin selbst überzeugen.

11 Die Formulierung „in der *Leipziger Ostermesse 1752*.“ könnte nach heutigem Verständnis bedeuten: der *Vorbericht* wurde während der Messe in Leipzig verfaßt. Dann wäre der Zweitdruck erst danach erschienen. Da jedoch z. B. in zeitgenössischen Breitkopf'schen Katalogen neben Datenangaben wie „*Leipziger Michaelmesse*“ gleichermaßen auch „*Leipzig, in der Michaelmesse 1761*“ gebraucht wird, kann man die Angabe im *Vorbericht* Marpurgs kaum nach heutigem Sprachgebrauch auffassen, sondern es ist anzunehmen, daß mit „in der *Leipziger Ostermesse 1752*.“ der Erscheinungstermin gemeint ist.

*Kunst der Fuge* vorgesehen gewesen und nur verspätet eingetroffen, so daß man für den ersten Bedarf schnell ein paar Vorabzüge mit der *Nachricht* herstellte, wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Ein solcher Mangel an Ökonomie ist vor allem Carl Philipp Emanuel Bach nicht zuzutrauen: er hätte in diesem Fall wohl gleich eine größere Anzahl Exemplare<sup>12</sup> abziehen lassen, denen dann nur der *Vorbericht* noch hinzugefügt werden brauchte, zumal der Neudruck des Titelblatts zusätzliche Kosten verursachen mußte<sup>13</sup>.

So deuten die Umstände darauf, daß der Erstdruck nicht unmittelbar vor der 2. Ausgabe, sondern eine gewisse Zeitspanne früher erschienen sein muß.

Hierfür findet sich ein weiterer Hinweis in Marpurgs *Vorbericht* selbst. Vergleicht man die eingefügte biographische Notiz:

„Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird“

mit dem Wortlaut der *Nachricht*:

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

so zeigt sich, daß Marpurg die *Nachricht*, nur geringfügig umformuliert, in seinen Text eingearbeitet hat<sup>14</sup>. Auch die Art, wie er bestimmte Details beschreibt – „Daß alle hier vorkommende verschiedene Gattungen von Fugen und Contrapunten über eben denselben Hauptsatz aus dem *D moll*, oder dem *D la Re* über die kleine Terz gesetzt sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen so gleich in die Augen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet“ – , setzt die Kenntnis des fertigen Ganzen voraus. Aus alledem ist zu folgern: zum Zeitpunkt der Abfassung seines Vorworts lag Marpurg allem Anschein nach ein Exemplar des Erstdrucks vor.

Wenn oben schon Anhaltspunkte dafür gefunden wurden, daß die beiden Drucke kaum unmittelbar aufeinander gefolgt sein können, so bietet sich schließlich mit der berühmten Kurzzension der *Kunst der Fuge* in Matthesons *Philologischem Tresenspiel*:

„Joh. Sebast. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugemacher dereinst in Erstaunen setzen;

12 Der Hinweis Kolneders auf die Ersparnis von Buchbinderkosten geht fehl, denn es ist bekannt, daß Notendrucke nach damaligem Brauch in der Regel ungebunden verkauft wurden; jedenfalls scheint das für die *Kunst der Fuge* zuzutreffen, wie die unterschiedlichen Einbände und die verschieden beschnittenen Formate beweisen. Ob sich, wie bei den Originaldrucken des *Musikalischen Opfers*, noch ein ungebundenes Exemplar erhalten hat (vgl. Kritischer Bericht zum *Musikalischen Opfer*, NBA), müßte erst nachgeprüft werden.

13 Ähnliche Erwägungen hatten J. S. Bach seinerzeit veranlaßt, bei der Herausgabe des *Musikalischen Opfers* Titelblatt und Widmung gleich in einer Auflage von 200 statt der zunächst benötigten 100 Stück drucken zu lassen (vgl. Kritischer Bericht zum *Musikalischen Opfer*, S. 47).

14 Die unseres Wissens noch niemals in Betracht gezogene Möglichkeit der umgekehrten Reihenfolge – daß nämlich die *Nachricht* aus dem Text Marpurgs herausgezogen sein könnte und somit die bislang für Erstdrucke gehaltenen Exemplare in Wirklichkeit Reste einer von C. Ph. E. Bach veranstalteten Neuauflage wären – kann ausgeschlossen werden: Der sorgfältige Vergleich von Exemplaren des Erstdrucks mit späteren Abzügen im Hinblick auf minimale Veränderungen (Kratzer, Verschmutzungsgrad) des Plattenzustands bestätigt die Richtigkeit der Überlieferung.

*dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louis d'or wagne? Deutschland ist und bleibet doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugeland“*

ein zwar nicht ganz eindeutiges, aber dennoch beachtenswertes Indiz zur näheren Bestimmung des Erscheinungstermins der Erstausgabe an. Mattheson selbst bezeugt, sein „*Träsespiel*“, das „*gegen die Ostermesse 1752. erst fertig*“ wurde, sei bereits im November 1751 „*unter die Presse*“ gekommen<sup>15</sup>. Es ist schwerlich anzunehmen, eine Autorität wie Mattheson habe ihr Urteil über eine bedeutende Neuerscheinung lediglich auf die Ausführungen eines Avertissements gegründet, ganz abgesehen vom Wortlaut, der auch hier, so wenig Genauer zu erfahren ist, an einen zumindest flüchtigen Einblick in das fertige Druckwerk denken läßt<sup>16</sup>. Demnach ist für das Erscheinen des Erstdrucks die Zeit um Michaelis 1751 vorläufig nicht auszuschließen.

Eine weitere Überlegung drängt sich auf. Die beiden Ankündigungen vom 1. Juni 1751 und vom 3. Mai 1752 stehen merkwürdig zusammenhanglos nebeneinander<sup>17</sup>. Es läßt sich schwer vorstellen, daß man die Subskribenten, die laut Annonce das Werk „*alsdenn*“, d. h. doch, zur „*Michaelis-Messe*“ in Empfang nehmen sollten, ein halbes Jahr lang ohne Zwischenbescheid hätte warten lassen, wenn sich der Druck so erheblich über den angegebenen Termin hinaus verzögert hätte. Entweder handelt es sich bei den nach Ostern 1752 erwähnten Exemplaren<sup>18</sup> tatsächlich um den Erstdruck: dann müßte sich aus der Zeit um Michaelis 1751 ein entsprechend bedauernder und vertröstender Zeitungsaufruf finden lassen. Oder der Erstdruck erschien zur Michaelismesse 1751 und bei den Oster-Drucken handelt es sich um die mit Marpurgs Vorwort abgezogenen Exemplare: dann wäre eine entsprechende Vorankündigung der Neuauflage – um Weihnachten 1751 oder danach – anzunehmen. Die Überlieferung der Quellen ist hier möglicherweise lückenhaft. Die Frage nach der einen oder anderen Version muß so lange offen bleiben, bis gezielte Nachforschungen eine der beiden mutmaßlichen Zeitungsnotizen ans Licht gebracht haben.

Hinter dem Versuch Kolneders, das Erscheinungsdatum des Erstdrucks um jeden Preis ins Jahr 1752 zu verlegen, steht als erklärte Absicht die Beantwortung der Frage, „*ob Marpurg sein Arbeitsmaterial von Johann Sebastian Bach unmittelbar erhalten hat oder ob er den Erstdruck für sein Fugenlehrbuch benutzen konnte*“. Im 3. Band (S. 262 f.) seines Werks über die *Kunst der Fuge* verneint Kolneder das letztere mit der Begründung, der Originaldruck sei zu spät herausgekommen, als daß Marpurg die in seiner *Abhandlung von der Fuge* (1. Teil: 1753; 2. Teil: 1754) enthaltenen Informationen über die *Kunst der Fuge* daraus hätte beziehen können; Marpurg müsse schon im Winter 1749/50 anlässlich eines Besuchs in Leipzig von Bach Probeabzüge des fast fertigen Fugenwerks erhalten haben, und aus diesem Umstand möchte Kolneder sein entscheidendes Kriterium für die Authentizität der Reihenfolge der Sätze innerhalb der Originalausgabe gewinnen. Er übersieht dabei folgendes:

Selbst wenn Marpurg erst zu Ostern 1752 einen Originaldruck der *Kunst der Fuge* in die Hand bekommen hätte – wie sich gezeigt hat, spricht fast alles dagegen –, wäre es möglich gewesen, in seiner *Abhandlung von der Fuge* so beiläufig auf das Werk Bezug zu nehmen, wie er es im 1. Teil tut. Es ist höchst aufschlußreich, daß die wenigen Notenbeispiele aus der *Kunst der Fuge* (lediglich die Anfänge der vier- und dreistimmigen Spiegelfugen) erst im 2. Teil auftauchen.

Diese ausgesprochene Zurückhaltung widerspricht nachgerade der Vorstellung, Marpurg sei bereits 1749/50 im Besitz des Materials gewesen. Sie findet jedoch ihre Erklärung darin, daß of-

15 Vgl. *Bach-Dok.* III, Nr. 647.

16 Es fällt auf, daß Mattheson den Titel mit *Kunst der Fuge* wiedergibt, im Gegensatz zu der Zeitungsannonce vom 1. Juni 1751, die, womöglich unter Vorlage eines der Avertissements abgefaßt, „*Kunst der Fuga*“ betitelt. Doch vermöchte hier nur der Fund eines solchen Avertissements Klarheit zu verschaffen.

17 Z. B. fehlen in der Bekanntmachung vom 3. Mai 1752 die detaillierten Angaben des früheren Aufrufs betreffs Leipzig, Halle, Berlin und Naumburg.

18 *Bach-Dok.* III, Nr. 649, 650.

fensichtlich allein der Originaldruck als Informationsquelle für Marpurgs Fugen-Lehrwerk geeignet hat.

Als Ergebnis unserer Überlegungen sei abschließend folgendes zusammengefaßt:

1. Kolneders Datierung „*Leipzig, Ende April oder Anfang Mai 1752*“ für den Erstdruck der *Kunst der Fuge* erweist sich als fragwürdig.

2. Die Hinzuziehung einer Reihe von Kolneder nicht berücksichtigter Quellen beläßt die bisherige Annahme, der Erstdruck sei im Herbst 1751 erschienen, weiterhin im Bereich des Möglichen. Demnach wäre, aufgrund des enttäuschenden Echos auf den Subskriptionsaufruf, der Erstdruck mit der *Nachricht* in nur geringer Auflagenhöhe abgezogen worden. Unter den ersten Käufern – bzw. Empfängern eines Gratis-Exemplars – waren Mattheson und Marpurg, wobei letzterer sich zur Abfassung eines Vorworts für die auf Ostern 1752 geplante Neuauflage bereit erklärte.

3. Eine künftige Ermittlung des genauen Erscheinungsdatums der *Kunst der Fuge* – ob Herbst 1751, ggf. auch Neujahr 1751/52, oder Ostern 1752 – ist für die Frage, ob Marpurg die Originalausgabe bei Abfassung seiner *Abhandlung von der Fuge* vorgelegen habe, von geringer Bedeutung: selbst der späteste Termin, Ostern 1752, hätte es Marpurg ohne weiteres gestattet, die *Kunst der Fuge* im Text des mit 24. Mai 1753 datierten 1. Teils seines Lehrwerks einmal (S. 130) kurz zu erwähnen<sup>19</sup>, und im 2. Teil (die Widmung datiert am 1. Februar 1754, das Vorwort am 1. März 1754, also wohl erschienen zu Ostern 1754) im Text viermal (S. 28, 32, 35, 37)<sup>20</sup> darauf Bezug zu nehmen und im Anhang vier Notenbeispiele daraus (auf Tab. XI, XII, XIII die jeweiligen Anfänge der beiden Spiegelfugen) stechen zu lassen.

## Ein unbekanntes Stammbuchblatt von Georg Philipp Telemann

von Martin Bircher, Zürich

Das Stammbuch des „*Bartho[lomäus] Matthias Hage[mann] Hamburgensis*“ enthält auf Blatt 15 einen Eintrag G. Ph. Telemanns vom 28. Juli 1721: „*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. In memoriam sui haec adjecit Georgus Philippus Telemann, Francof. ad Moenum 28. Jul. 1721*“. Telemann zitiert hier eine wichtige Stelle aus der *Ars Poetica* des Horaz (Vers 343), die nur wenige Verse nach dem berühmten geflügelten Wort steht „*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*“, auf das sie sich inhaltlich bezieht. Frei übersetzt heißt der Vers: „*Der hat den größten Erfolg, der gefällig und nützlich zugleich schreibt*“. G. Büchmann (*Geflügelte Worte*) folgert, daß von diesem Horaz-Zitat unsere Redensart „*Das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden*“ stammt. Für den 40jährigen, auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehenden Komponisten stellen die Worte, die er hier – dem Brauch der Zeit gemäß – einem jungen und ihm wohl nicht weiter bekannten Studenten ins Stammbuch schreibt, einen wichtigen und zentralen Gedanken dar. Sie könnten als Motto über Telemanns Schaffen stehen. In den uns bekannten Briefen und Stammbuchblättern hat Telemann niemals Horaz erwähnt und somit diesen Vers nicht etwa jedem ihn besuchenden Autographensammler ins Stammbuch geschrieben. Aller-

19 *Bach-Dok.* III, Nr. 655.

20 Ebd.