

sein; vielleicht sind es auch schlicht Widersprüche. Aus der Idee, dass zumindest zeitweise zwei einander ausschließende Lesarten des Metronoms nebeneinander bestanden haben, ergibt sich, dass Gadients Kronzeugen als Theoretiker zwar so unfähig gewesen sein müssten, dass sie versäumten, auf dieses Nebeneinander hinzuweisen, doch zugleich die Fähigkeit besessen haben sollen, in der theoriegeschichtlich komplexen Übergangszeit hin zur modernen Akzenttheorie eine widerspruchsfreie Theorie jener Lesart zu entwickeln, die der Akzenttheorie eben nicht entspricht.

(November 2011)

Julian Caskel

THOMAS DANIEL: *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“*. Studie und Vervollständigung. Köln: Verlag Dobr 2010. 140 S., Nbsp.

Die „Beilage 3“ zum Autograph der *Kunst der Fuge*, die das Thema der hier zu besprechenden Arbeit bildet, stellt nicht nur eins der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte dar, sondern ist auch mit einer Reihe von Rätselfragen verbunden. Ist Bach über der Komposition gestorben, wie Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Nachschrift als Grund für das Abbrechen der Aufzeichnung angab? War er mit dem Geschriebenen unzufrieden und wollte es verbessern (Heinrich Husmann in BJ 1938, 21–24)? Oder ist eine bereits existierende Fortsetzung verloren gegangen (so Christoph Wolff: „The Last Fugue: Unfinished?“, in: *Current Musicology* 1957)? Ferner: Hat Bach schon alle vorgesehenen Themen eingeführt, oder plante er noch ein weiteres hinzuzufügen, das die *Fuga a 3 Soggetti* (so der von den Herausgebern des posthumen Erstdrucks hinzugefügte Titel) zur Quadrupelfuge hätte werden lassen? Und schließlich: Wie lässt sich der Befund des Notentextes mit den etwas kryptischen Angaben des Nekrologs in Einklang bringen? Was die Zahl der Themen betrifft, so zeigte der Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm in einem Aufsatz in der *Berliner Musik-Welt* 1880/81, dass das Urthema der *Kunst der Fuge* mit den drei Soggetti des Fragments kombinierbar ist,

und vermutete, dass Bach diese Kombination auch geplant habe. Er stieß damit das Tor auf zu einer großen Anzahl von Versuchen, das Fragment zu einer vollständigen Quadrupelfuge zu erweitern. Besonders nachdem die *Kunst der Fuge* in den 1920er Jahren zum Konzertwerk geworden war, entstanden solche Ergänzungen in großer Anzahl. Walter Kolneder hat in seiner vierbändigen Monografie über die *Kunst der Fuge* (Wilhelmshaven 1977, S. 303 ff.) 20 Vervollständigungsversuche auflisten können – eine Zahl, die sich in der Folgezeit noch wesentlich erhöht hat. Diesen Ergänzungen liegt offenbar die Überzeugung zugrunde, dass es mit Hilfe von Analyse und künstlerischer Einfühlung gelingen könnte, das von Bach Geplante zumindest annähernd zu erschließen. Zwar steht die Pluralität der Ergänzungsversuche zu dieser Überzeugung eher im Widerspruch. Doch die Erfahrung, dass jede neue Ergänzung ihre raison d'être daraus beziehen muss, dass sich alle vorangehenden als untrifftig erweisen lassen, führte bisher nicht zu Resignation, sondern spornte zu immer erneuten Versuchen an, die optimale Lösung zu finden.

An diese Tradition knüpft Thomas Daniel mit seiner neuen Ergänzung an. Ihre Satztechnik beruht auf einer gekonnten Imitation des Bach-Stils und berücksichtigt auch, dass die Ergänzung entsprechend zum überlieferten Teil auf einem Klavierinstrument manualiter spielbar sein sollte. Der Aufbau folgt Bach'schen Mustern, soweit dies angesichts des Fehlens von direkten Parallelfällen möglich ist. Zunächst wird die von Bach selbst noch begonnene Durchführung der drei exponierten Themen abgeschlossen, dann folgt eine Neuexposition des Urthemas und in einer Schlussdurchführung werden alle vier Themen kombiniert. Dieser von 239 Takten des Fragments auf 372 Takte erweiterte Notentext wäre für sich kein Thema für eine Besprechung in einem musikwissenschaftlichen Periodikum, denn er verhält sich zur Bach-Forschung etwa wie ein Historischer Roman zur Geschichtsschreibung. Jedoch finden sich Beiträge zur Bach-Analyse in jenen Partien des Buches, die sich mit dem Überlieferten beschäftigen, um eine Grundlage für hypothetische Extrapolationen zu ge-

winnen. Hierzu gehören die Kapitel über die Themen und die Möglichkeiten ihrer kontrapunktischen Verknüpfung, über den Aufbau der Fuge und ihre Stellung im Gesamtwerk. Analytische Aussagen über Bachs Fuge und ihren Werkkontext enthält implizit auch das Kapitel über die Vervollständigungen seiner Vorgänger, deren Unvollkommenheiten Daniel zu einem eigenen Versuch motiviert haben. Eine eindringliche Kommentierung ausgewählter Korrekturvorgänge im Autograph enthält wertvolle Beobachtungen zu Bachs Arbeitsprozess und ergänzt das Korrekturenverzeichnis des Kritischen Berichtes von *NBA VIII/2* (auf den Daniel merkwürdigerweise nicht Bezug nimmt), hat aber keinen Zusammenhang mit der Frage der Vervollständigung. Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der strukturellen und symbolischen Bedeutung der Zahlen, wobei sich der Verfasser gegenüber Spekulationen eine wohlthuende Zurückhaltung auferlegt (obwohl seine Sicherheit darüber, dass die Quadrupelfuge 372 Takte lang hätte werden müssen, vielleicht nicht von jedem Leser geteilt wird).

Als Anhang enthält das Buch den vervollständigten Notentext, Faksimiliewiedergaben der Quellen und einen Neudruck von Nottebohms Aufsatz von 1880/81. Letzterer ist deshalb sehr willkommen, weil das Original an entlegener Stelle publiziert ist und deshalb meist nur nach Sekundärquellen zitiert wird. Immerhin handelt es sich um einen Schlüsseltext zur Rezeptionsgeschichte der *Kunst der Fuge*; noch 1996 konnte Klaus Hofmann konstatieren, dass seit Nottebohms Nachweis der Kombinierbarkeit „die Zugehörigkeit des Satzes [zur *Kunst der Fuge*] unumstritten“ ist (Kritischer Bericht zu *NBA VIII/1*, S. 95). In dessen hat neuerdings Gregory Butler in seinem Beitrag *Scribes, Engravers and Notational Styles* im Sammelband *About Bach* (Urbana 2008) die Nottebohms'sche These (von der er selbst 1983 in seinem Aufsatz in *MQ* ausgegangen war) mit bedenkenswerten Überlegungen erneut in Frage gestellt. Die Autoren künftiger Vervollständigungen werden sich mit seinen Argumenten auseinandersetzen haben. – Am Rande bemerkt: Angesichts der großen

Zahl von vorkommenden Namen und Literaturtiteln wäre man für ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister dankbar gewesen. (Oktober 2011) Werner Breig

*Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. „De eruditione musica“ (1732) und „Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae (1734/1736)“.* Mit Übersetzungen und Kommentaren. Hrsg. von Karsten MACKENSEN und Oliver WIENER. Mainz: Are Musik Verlag 2011. X, 143 S. (*structura & experientia musicae. Southampton-Würzburg Studies in Eighteenth Century Musical Culture. Band 2.*)

„Ich wundre mich öfters, wie doch sonst ganz gelehrte Leute, zu diesen an Künsten und wissenschaften sehr fruchtbahren Zeiten so unüberlegte und abgeschmackte Fragen aufwerffen können, ob diejenigen, welche von der *musical*. Gelehrsamkeit etwas geschrieben hätten, unter die Gelehrten zu rechnen sind? und ob die *Music* ein Theil der Gelehrsamkeit genennet werden könne?“, fragt Johann Mattheson zu Beginn seiner einzigen selbständigen vollständig auf Latein erschienenen Schrift *De eruditione musica* – zugleich immerhin die einzige Abhandlung Matthesons, die noch 1752, also zwanzig Jahre später, im Kontext der Gottsched-Kontroverse, eine zweite Auflage erfahren sollte. Mattheson wählte für seine Erörterung des Problemfeldes bescheiden die Form eines Briefes – und kokettiert mit der dieser Form innewohnenden Nachlässigkeit. Machen diese formalen Umstände die Schrift schon zu einem Unikat in der deutschen musikalischen Literatur der ersten Jahrhunderthälfte, so wird das Alleinstellungsmerkmal der nur 16 Seiten umfassenden Schrift vollends deutlich aufgrund ihres Inhalts: Das Anliegen Matthesons ist für seine Arbeiten keineswegs ungewöhnlich, die Art der Beschäftigung aber, in der Breite des Diskurses auf engstem Raum, sehr wohl. Die Infragestellung des wissenschaftlichen Ortes der Musik zielt zwar auf die Definition des akademischen Ge-