

Christoph Wolff

# BACHS MUSIKALISCHES UNIVERSUM

Die Meisterwerke in neuer Perspektive

Aus dem Amerikanischen von Sven Hiemke

Bärenreiter

Metzler

# Inhalt

Vorwort .....	9
PROLOG	
Primat der »Vollstimmigkeit« .....	13
<i>Bachs Visitenkarte</i>	
KAPITEL 1	
Umriss eines musikalischen Universums .....	23
<i>Das erste Werkverzeichnis von 1750</i>	
Umfang des Nachlasses .....	28
Überlieferung der Originalmanuskripte .....	29
Referenzwerke .....	30
KAPITEL 2	
Transformative Ansätze für Kompositions- und Spielpraxis .....	34
<i>Drei Werkbücher für Tasteninstrumente</i>	
Aufschlussreiche Nachträge: Drei singuläre Titelblätter .....	35
Orgel-Büchlein: Eine Sammlung kurzer Choralvorspiele .....	41
Das Wohltemperierte Clavier: Präludien und Fugen in allen Tonarten .....	49
Aufrichtige Anleitung: Zwei- und dreistimmiger Kontrapunkt .....	58
KAPITEL 3	
Auf der Suche nach der autonomen Instrumentalform .....	68
<i>Toccatà, Suite, Sonate, Konzert</i>	
Nicht nur Orgel und Clavier .....	70
Initial-Opus: Sechs Toccaten für Clavier .....	72

<b>Opus-Sammlungen aus Weimar und Köthen</b> .....	78
Zweimal sechs Cembalosuiten, mit und ohne Präludien .....	78
Zwei Bände mit Soli für Violine und für Violoncello .....	86
Sechs Konzerte für verschiedene Instrumente .....	98
<b>Frühe Leipziger Nachklänge</b> .....	104
Sechs Sonaten für Cembalo und Violine .....	105
Sechs Triosonaten für Orgel .....	108
<b>KAPITEL 4</b>	
<b>Das ambitionierteste aller Projekte</b> .....	115
<i>Choralkantaten durchs Kirchenjahr</i>	
<b>Hintergrund, Konzeption und Zeitplan</b> .....	117
<b>Ein Reihen-Opus</b> .....	124
Eingangssätze .....	129
Arien .....	136
Rezitative .....	139
Schlusschoräle .....	140
<b>Unvollständig und doch monumental</b> .....	143
<b>KAPITEL 5</b>	
<b>»State of the Art« in der Tastenmusik</b> .....	149
<i>Die Clavier-Übungen</i>	
<b>Clavier-Übung I: Sechs Partiten mit Galanterien</b> .....	152
<b>Clavier-Übung II: Italienischer versus französischer Stil</b> .....	162
<b>Clavier-Übung III: Ein deutsches »Livre d'orgue«</b> .....	168
<b>Clavier-Übung IV: Ein Variationen-Zyklus sui generis</b> .....	177
<b>KAPITEL 6</b>	
<b>Ein großer liturgischer Messias-Zyklus</b> .....	186
<i>Drei Passionen und eine Oratorien-Trilogie</i>	
<b>Johannes-Passion</b> .....	188
Christus der König: »Herr, unser Herrscher« .....	194
Der Schmerzensmann: »Betrachte, meine Seel« .....	196
Christus Victor: »Es ist vollbracht« .....	200
Die verschiedenen Fassungen der Johannes-Passion – eine Anmerkung .....	202
<b>Matthäus-Passion</b> .....	203
Komponist und Librettist: Eine produktive Partnerschaft .....	204
Chorempore als virtuelle Bühne .....	209
Menschliche Charaktere und Emotionen .....	213
<b>Markus-Passion</b> .....	215

Die Oratorien-Trilogie .....	220
Weihnachts-Oratorium .....	223
Oster-Oratorium .....	230
Himmelfahrts-Oratorium .....	233
 KAPITEL 7	
Kritischer Rückblick .....	237
<i>Revisionen, Transkriptionen, Umarbeitungen</i>	
Entsorgen oder bewahren .....	238
Keine zufällige Auslese .....	240
Achtzehn Choräle für Orgel .....	240
Sechs »Schübler-Choräle« für Orgel .....	246
Cembalokonzerte .....	248
Kyrie-Gloria-Messen .....	255
Das Wohltemperierte Clavier, Teil II .....	263
 KAPITEL 8	
Instrumentale und vokale Polyphonie im Zenit .....	269
<i>Kunst der Fuge und h-Moll-Messe</i>	
Die Kunst der Fuge – vollendet: Manuskriptfassung .....	274
Kanonische Intermezzi .....	283
Vierzehn Kanons über die »Goldberg«-Aria .....	283
Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch« .....	287
Die Kanons im Musikalischen Opfer .....	291
Die Kunst der Fuge – unvollendet: Druckfassung .....	295
Die Messe in h-Moll .....	302
Ein stilistisches Panorama für eine zeitlose Gattung .....	305
Die Teile und das Ganze .....	308
Vermächtnis .....	315
 EPILOG	
»Praxis cum theoria« .....	317
<i>Die Maxime des gelehrten Musikers</i>	
 ANHANG	
Zeittafel .....	327
Anmerkungen .....	330
Bibliographie .....	343
Abbildungsnachweise .....	347
Register .....	348

## Vorwort

Der Titel »Bachs musikalisches Universum« soll andeuten, dass sich der Ansatz dieses Buches von der konventionellen Betrachtungsweise »Der Komponist und sein Werk« klar unterscheidet. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Gesamtschaffen Johann Sebastian Bachs wäre eine vergebliche Mühe, denn der musikalische Nachlass des Komponisten ist viel zu groß, als dass all seine Werke in einer einzigen Studie angemessen gewürdigt werden könnten. Aus reiner Notwendigkeit heraus habe ich daher entschieden, mich auf eine begrenzte, aber bedeutsame Auswahl von Werken zu beschränken – eine Auswahl allerdings, wie sie bisher noch nie getroffen worden ist. Bach-Studien behandeln üblicherweise Kompositionen ähnlicher Art, gleicher oder verwandter Gattung oder solche, die dem gleichen Zeitraum entstammen. Die Werkauswahl dieses Buches hingegen überschreitet solche Grenzen und wurde in gewisser Weise vom Komponisten selbst mitbestimmt. Denn während seiner gesamten Schaffenszeit hat Bach bestimmte Werke systematisch in Sammlungen zusammengestellt – sei es in sorgfältigen Reinschriften oder in gedruckten Publikationen. Diese richtungsweisenden Werke, allesamt ohne Parallele, bilden eine außergewöhnliche Folge hoch origineller Schöpfungen und waren eindeutig als Paradigmen seiner musikalischen Kunst gedacht. Und als solche stellen sie die vielleicht stärkste und wirklich authentische musikalische Autobiografie dar, die man sich vorstellen kann.

Hervorgegangen aus einem umfangreichen und hochkomplexen Œuvre, bildet eine bemerkenswerte Anzahl von Kompositionen – von den frühen sechs Toccaten für Tasteninstrumente bis zur späten *Kunst der Fuge* und der h-Moll-Messe – metaphorisch gesprochen deutlich erkennbare Planeten innerhalb des größeren Firmaments von Bachs Musik. Es sind klar organisierte Einheiten, die sein Gespür für Breite und Tiefe sichtbar werden lassen – während sich sein musikalisches Universum stetig ausdehnt, weitgehend unabhängig vom äußeren Verlauf seines Lebens. Tatsächlich gleicht Bachs Universum einem gewaltigen Kosmos, in dem all seine unermesslich scheinenden musikalischen Ideen ihren Platz finden. Doch will ich es dabei belassen und die Metapher nicht weiter auf Asteroiden, schwarze Löcher und andere Bereiche der Astronomie ausdehnen.

Ein weiterer Aspekt dieses Buches betrifft die lange und überreiche Tradition der Bach-Forschung. Für alle Werke und Sammlungen, die hier in den Blick genommen werden, gibt es etliche engagiert geschriebene Monografien, Buchkapitel, Fachartikel und prägnante Einführungen. Viele von ihnen haben Generationen von Bach-Forschern und -Enthusiasten geprägt, wobei neuere Publikationen bis in die Gegenwart hinein informieren und inspirieren. Dennoch sind diese Publikationen (abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen) nicht in der Bibliografie aufgeführt. Ich verfolge in der Tat eine unabhängige Metastudie und möchte mich primär auf übergreifende Aspekte konzentrieren, die in Bachs reichem Schaffen zu erkennen sind. Eine solche im Wesentlichen synoptische Annäherung an Bachs Œuvre schärft den Blick für den neugierigen musikalischen Verstand des Komponisten mit seiner stetigen Produktion transformativer Werke – Referenzwerke, die den Status der jeweils gewählten Gattung grundlegend veränderten.

Für alle hier betrachteten Kompositionen werden Aspekte der Entstehungsgeschichte (mit einem Schwerpunkt auf Primärquellen), hervorstechende musikalische Merkmale und andere wesentliche Facetten von historischer Bedeutung und allgemeiner Tragweite berücksichtigt. Die Tabellen mit Informationen über Sammlungen und einzeln überlieferte Stücke sind zum bequemen Nachschlagen und als informativer Überblick gedacht. Der Musik selbst können die Kapitel und Abschnitte dieses Buches nicht bis ins Letzte gerecht werden: Sie enthalten weder detaillierte Analysen, noch sollen sie bestehende kritische Einführungen zu den betrachteten Werken ersetzen. Vielmehr ergänzen sie die vorhandene Literatur. Das Buch greift hin und wieder zurück auf eigene Schriften, Lehrveranstaltungen und Forschungen; sein Schwerpunkt und seine Ausrichtung zielen jedoch vor allem darauf, das Bild zu vervollständigen, das ich in meiner biografischen Studie *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York 2000; deutsch: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000) entworfen habe.

Auch wenn die vorliegende Studie in engem Zusammenhang mit dieser Bach-Biografie steht, wird nur gelegentlich auf sie verwiesen, etwa für bestimmte biografische Informationen und andere wesentliche Aspekte. Im Allgemeinen liefert jedoch jede Bach-Biografie genügend Hintergrundinformationen. Die wichtigsten Daten finden sich in einer kurzen Synopse am Ende des Bandes zusammengefasst. Da Bach-Partituren leicht erreichbar sind, wurden die Notenbeispiele auf ein Minimum beschränkt. Faksimilia von Originalquellen hingegen liefern viele ergänzende Informationen zu den ausgewählten Werken und führen den Leser näher an den historischen Kontext heran. Die in diesem Buch wiedergegebenen Faksimileseiten werden ergänzt durch die umfassende digitale Bibliothek des Leipziger Bach-Archivs ([www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de)) mit entsprechenden Navigationsanweisungen. Für Recherchen in der Sekundärliteratur kann die ebenfalls vom Bach-Archiv Leipzig betreute *Bach-Bibliographie Online* hilfreich sein ([www.bach-bibliographie.de](http://www.bach-bibliographie.de)).

Die hier besprochenen Stücke sind mit den Nummern des systematisch-thematischen Bach-Werke-Verzeichnisses gekennzeichnet (abgekürzt BWV). Diese Nummern erleichtern die Suche nach einschlägigen Notenausgaben sowie nach den reichlich vorhandenen Tonträger-Aufnahmen fast jedes Bach-Werkes. Die jüngste Version dieses

unentbehrlichen Nachschlagewerks, die gründlich überarbeitete dritte Ausgabe des BWV (herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig) enthält zu jedem einzelnen Werk Informationen auf dem neuesten Stand der Forschung. (Zu differierenden Nummern in den früheren Ausgaben des BWV siehe die Angaben im Register der Werke Bachs, S. 352.)

Die zahlreichen Abbildungen und verschiedenen Tabellen im Buch erfüllen zudem einen besonderen Zweck. Abbildungen von autographen Reinschriften und Originaldrucken dokumentieren das Gewicht, das der Komponist seinen Referenzwerken beimaß, während autographe Arbeitspartituren die akribische Sorgfalt widerspiegeln, mit der er an seine Großprojekte heranging. Weitere Abschriften, die eine wichtige Rolle bei der Überlieferung und Bewahrung von Bachs Musik spielen, bieten dafür weitere Belege. Die Tabellen wiederum geben einen grundlegenden Überblick über Inhalt und Struktur der exemplarischen Sammlungen und der großen Einzelwerke, wie beispielsweise der Passionen. In einigen Fällen, vor allem in Kapitel 8, sollen sie den Fließtext auch von komplexeren analytischen oder anderen Details und Fragestellungen entlasten, stehen aber für diejenigen zur Verfügung, die sich in solche Einzelheiten vertiefen wollen.

Eine der wichtigsten und in der Tat angenehmsten Funktionen eines Vorworts besteht darin, Freunden, Kollegen und Institutionen zu danken, die die Entstehung dieses Buches in verschiedenen Phasen wesentlich unterstützt haben. Ganz oben auf die Liste setze ich Michael Ochs, ehemaliger Harvard Music Librarian und pensionierter Music Editor bei W. W. Norton. Er hat das aktuelle Projekt wie auch seinen Vorläufer, meine Bach-Biografie, in Auftrag gegeben. Ich freue mich, dass er mir auch bei diesem Buch als ein weiser und ermutigender redaktioneller Begleiter zur Seite stand. Ich bedaure freilich, dass ich ihn viel länger auf das Manuskript habe warten lassen als beabsichtigt, und hoffe, dass sich diese Fristverzögerung am Ende doch positiv auf Anlage und Inhalt des Buches ausgewirkt hat.

Zu den Sternstunden einer akademischen Laufbahn gehören jene Momente, in denen ein Lehrer erkennt, dass er von seinen Doktoranden lernen kann. Ich machte diese Erfahrung wiederholte Male, als ich das höchst willkommene Feedback zu meinem Manuskript von zwei ehemaligen Harvard-Absolventen erhielt, die längst eigenständige Akademiker sind: Jay Panetta las jedes Wort, schlug vor, das ein oder andere zu streichen oder zu ersetzen, und sorgte dafür, dass die Argumentation auf dem richtigen Kurs blieb; Peter Wollny kam auf so manchen guten Punkt und sorgte vor allem dafür, dass ich die neuesten relevanten Finessen der aktuellen Bach-Forschung nicht übersah. Beiden bin ich zu großem Dank verpflichtet.

Viel allgemeine und technische Unterstützung habe ich dankenswerterweise vom Leipziger Bach-Archiv erhalten, das ich mehr als ein Dutzend Jahre lang im Nebenamt leiten durfte. Peter Wollny, derzeitiger Direktor, stellte mir die technischen Hilfsmittel dieses Instituts großzügig zur Verfügung, und Christine Blanken, die gute Fee von *Bach digital*, lieferte die Dateien für den Großteil der Abbildungen in diesem Buch. Darüber hinaus bin ich den verschiedenen Bibliotheken für ihre bereitwillige Erlaubnis zu Reproduktionen aus ihren Beständen sehr dankbar, vor allem der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz und ihrer Leiterin Martina Rebmann.

Ich danke dem Bärenreiter-Verlag, dem ich seit Jahrzehnten verbunden bin, dass er sein Interesse an diesem Buch bekundet und die deutsche Ausgabe ermöglicht und übernommen hat. Besonderen Dank schulde ich der Buchlektorin Diana Rothaug, mit der ich nicht zum ersten Mal zusammenarbeite und die ihre fachkundige und umsichtige Betreuung auch diesem Buch-Projekt zugutekommen ließ. Auch Daniel Lettgen leistete einen großen Beitrag zur sprachlichen Schlussfassung und gab inhaltliche Anregungen, wofür ich ihm sehr dankbar bin. Großen Dank verdient nicht zuletzt Sven Hiemke für seine überaus kompetente und einfühlsame Übersetzung. Zudem betrachte ich es nicht als selbstverständlich, dass er mir gestattet hat, hier und dort meine muttersprachlichen Präferenzen und einige kleinere Aktualisierungen in die Übersetzung einfließen zu lassen.

Das amerikanische Vorwort des Buches schloss mit dem Absatz: »Finally, there is the one person who is already mentioned in the preface of my first book from more than fifty years ago: my dear wife Barbara, critical reader of all my writings. She merits a particular place of honor here, and once again I thank her deeply and profusely for her patience, support, and love.« Meine liebe Frau durfte das Erscheinen der Originalausgabe Anfang März 2020 noch erleben, und ich empfinde es als überaus schmerzlich, dass ich jetzt die deutsche Ausgabe nur noch ihrem Gedächtnis widmen kann.

Im Juni 2022

*Christoph Wolff*



## PROLOG

# Primat der »Vollstimmigkeit«

## *Bachs Visitenkarte*

Komponisten und Musiktheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts haben die allgemeinen Prinzipien der musikalischen Komposition oft und lebhaft diskutiert. Überlegungen zur schöpferischen Motivation von Komponisten aber, zu ihren künstlerischen Zielen und ästhetischen Prioritäten stellten sie nur selten an – wenn überhaupt. Diskussionen über individuelle kompositorische Ansätze, über ungewöhnliche Entscheidungen und typische Vorlieben, also über die eigentlichen Elemente künstlerischer Originalität sucht man in der Literatur jener Zeit vergeblich. Wie aber lässt sich das Wesen von Johann Sebastian Bachs Kunst der Komposition fassen?

Als entschiedener Praktiker seiner Kunst vermittelte Bach seine kompositorischen Ansichten fast ausschließlich in seinen Werken, also rein musikalisch und nicht mit Worten. Trotz seiner Tätigkeit als hingebungsvoller und inspirierender Lehrer, die ihn zu einem der gefragtesten und einflussreichsten Musikpädagogen werden ließ, verweigerte er notorisch schriftliche Äußerungen über sein Leben und Werk. Auch der Bitte von Johann Mattheson aus dem Jahr 1717 um eine autobiografische Skizze kam er nicht nach.<sup>1</sup> Ebenso überließ er 1738 seinem Freund Johann Abraham Birnbaum die Reaktion auf die Kritik von Johann Adolph Scheibe an dem vermeintlich »schwülstigen und verworrenen Wesen« seiner Musik, das sich angeblich aus »allzugroßer Kunst« ergab.<sup>2</sup>

Dass Bach bevorzugt seine Musik für sich sprechen ließ, zeigt auch das einzige authentische Bildnis, das sich erhalten hat: ein Ölporträt, das Elias Gottlob Haußmann malte, als der Komponist Anfang sechzig war (siehe Frontispiz).<sup>3</sup> Als Maler des Leipziger Stadtrates schuf Haußmann zahlreiche Porträts von verschiedenen städtischen Amtsträgern, die er in mehr oder weniger immer gleicher Pose zeigte. Bachs Porträt unterscheidet sich von diesen nicht wesentlich, außer in einem entscheidenden Detail: Ein Blatt Papier mit einem Musikstück, das er in der Hand hält, weist ihn eindeutig als Musiker aus (siehe Abb. P-1). Auf die traditionelle Kantoren- und Kapellmeisterhaltung, die den Dargestellten mit einer Notenrolle in der Hand zum Zwecke des Dirigierens zeigt

– eine Konvention für Musikerporträts –, verzichtete Bach. Auch mit seinem Instrument wollte er nicht gezeigt werden, dabei wäre eine solche Pose durchaus angemessen gewesen, wenn man bedenkt, dass Bach zu Lebzeiten vor allem als brillanter Organist und Tastenvirtuose bewundert wurde.<sup>4</sup> Stattdessen wendet er sich dem Betrachter zu und präsentiert ein kleines Notenblatt, als würde er eine Visitenkarte mit seinem Namen und Beruf vorlegen.

Wem die Analogie zu einer gemalten Visitenkarte unpassend oder zu weit hergeholt erscheint, braucht nur ihre Druckfassung zu betrachten (siehe Abb. P-2). Auf einem Blatt im Duodeziformat (10,2 × 8,3 cm) findet sich derselbe »Canon triplex à 6 Voc.« (Tripelkanon für sechs Stimmen) – der einzige derartige Separatdruck, den Bach jemals veröffentlichte, und die Vorlage für den Bildausschnitt. Ursprünglich wurde der Kanon weder für das Porträt noch für den Einzeldruck komponiert, sondern er stammt aus der Reihe der *Vierzehn Kanons* BWV 1087<sup>5</sup> über die Fundamentalnoten der Arie der 1741 erschienenen *Clavier-Übung*, Teil IV (*Goldberg-Variationen*; siehe Kapitel 8).

Bach hatte den Einzelkanon 1747 zur Verteilung unter den Mitgliedern der Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften drucken lassen, der er im selben Jahr beitrug. Er beschloss, sich den Mitgliedern dieser gelehrten Gesellschaft, die von seinem ehemaligen Schüler Lorenz Christoph Mizler gegründet worden war, vorzustellen, indem er Druckexemplare des Kanons in eines der regelmäßig zirkulierenden Pakete der Gesellschaft legte. Da die Mitglieder weit voneinander entfernt lebten – Georg Friedrich Händel etwa in London, Georg Philipp Telemann in Hamburg und Meinrad Spieß im oberschwäbischen Irsee – fungierte die Vereinigung als Korrespondenzgesellschaft. Ihr wichtigstes Kommunikationsmittel waren laut Satzung sogenannte »Zirkularpakete« zum gegenseitigen Austausch von Schriften und Kompositionen, die vom Sekretär Mizler zusammengestellt und in der Regel zweimal im Jahr verschickt wurden. Ein solches Paket wurde jeweils an das erste Mitglied auf der Liste geschickt, das es dann an das nächste weiterleitete, und so weiter.

Mizler druckte Bachs Kanon am Ende des Nekrologs des Komponisten in der *Musikalischen Bibliothek* (Leipzig 1754) erneut ab und bemerkte: »Im fünften Packet der Societät hat der seel. Capellm. Bach eine dreyfache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgelegt.«<sup>6</sup> Eben dieses Paket erwähnt Mizler auch in seinem Brief vom 23. Oktober 1747 an den Komponisten und Musiktheoretiker Spieß, Prior der Benediktinerabtei Irsee: »Das letzte Packet aber, so den 29 May d. J. schon abgelaufen, ist noch nicht zurücke, u. weiß noch nicht, wo es so lange ausgeruht. Sie werden es von Herrn Bach erhalten.«<sup>7</sup> Das an Pater Spieß versandte Notenblättchen aus dem Zirkularpaket ist eines von nur zwei erhalten gebliebenen Exemplaren der Originalauflage.<sup>8</sup>

Die vermeintlich unscheinbare kleine Partitur des Kanons und ihre doppelte Präsentation in gemalter und gedruckter Form werfen die Frage auf, ob es sich hierbei um eine bewusste Projektion von Bachs Selbstbild handelt. Denn Haußmanns Porträt verbindet das Konterfei des Komponisten mit seinem schöpferischen Werk und vermittelt so eine besonders starke Aussage. Mild und durchaus wohlwollend lächelnd scheint Bach sagen zu wollen: »Das bin ich, und dafür stehe ich: für die Kunst der Polyphonie.«



**Abbildung P-1** Tripelkanon für sechs Stimmen BWV 1076, Ausschnitt aus Elias Gottlob Haußmanns Ölporträt von J. S. Bach (1748)

**Abbildung P-2** Tripelkanon für sechs Stimmen BWV 1076, Originaldruck (Leipzig 1747)

Ruhig, stolz und vielleicht mit einer Spur von Selbstgefälligkeit fordert er den Betrachter auf, herauszufinden, wie sich diese rätselhafte dreizeilige Partitur in einen unendlichen Tripelkanon für sechs Stimmen auflösen lässt.

Die Verwendung eines Kanons zur Identifizierung eines Porträtierten als Musiker war keineswegs ungewöhnlich. Die platzsparende Notation in verschlüsselter Form erlaubte es, mit einem Kanon eine vollständige, wenn auch kurze polyphone Komposition darzustellen, und in dieser Weise finden sich Kanons auf zahlreichen Abbildungen von Musikern zumal des 17. Jahrhunderts.<sup>9</sup> In Porträts wurden sie üblicherweise entweder als Etikett oder als emblematische Inschrift platziert, also losgelöst vom Dargestellten. Haußmanns Gemälde hingegen bezieht den Kanon als integralen Bestandteil einer aktiven Geste des dargestellten Musikers mit ein.

Wie die Überschrift »Canon triplex à 6 voc[ibus]:« bereits verrät, ist das Stück in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Der Titel verweist auf einen dreifachen Kanon für

sechs Stimmen, doch werden weder Einsatzpunkte für die kanonischen Stimmen noch andere Hinweise zur Auflösung der Rätselnotation mitgeteilt. Wie also kann aus jeder der drei Stimmen ihre kanonische Antwort bzw. ihr Kontrapunkt hervorgehen, sodass sich die Kombination von drei zweistimmigen Kanons zu einer vollen Partitur mit sechs Stimmen summiert? Die Kanonüberschrift selbst verrät nicht, dass es sich bei dem kleinen Stück nicht nur um einen einfachen Tripelkanon handelt, sondern vielmehr um einen umkehrbaren Spiegelkanon. Genau dies aber legen die verschiedenen Blickwinkel vonseiten des Betrachters und vonseiten des Präsentierenden (also Bachs) nahe (siehe Diagramm P-1 und Notenbsp. P-1). Mit anderen Worten: Die impliziten kanonischen Kontrapunkte, die aus jeder der drei notierten Stimmen im Alt-, Tenor- und Bassschlüssel (= 1a–3a) entstehen, müssen aus ihren jeweiligen melodischen Umkehrungen abgeleitet und im Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel (= 1b–3b) gelesen werden. Der Kanon als solcher ist seit Langem aufgelöst,<sup>10</sup> wird aber meist in sechsstimmiger Partitur notiert, bestehend aus drei Kanonpaaren, ohne Berücksichtigung seiner auf dem Kopf stehenden umkehrbaren Gestalt. Die intendierte Auflösung ergibt sich erst durch das gleichzeitige Lesen der sichtbaren dreistimmigen Partitur (1a–3a) und ihrer imaginierten Spiegelung (1b–3b) mit den richtigen Schlüsseln (impliziert, aber nicht angegeben): Sopranschlüssel (für die – aus Betrachtersicht – Unterstimme), Altschlüssel (für die Mittelstimme) und Tenorschlüssel (für die Oberstimme). Erst mit dieser Stimmenverteilung ergibt sich eine melodisch ausgeglichene und musikalisch überzeugende Partitur.

Durch die Betonung der klar abgegrenzten Funktionen der drei Stimmen in ihrer richtigen rhythmisch-melodischen Balance und harmonischen Staffelung definiert der Kanon unmissverständlich das Wesen einer kontrapunktischen Komposition und erhellt damit das Wesen der Musik selbst. Die Partitur des Kanons wiederholt somit in Notenschrift, was Bach 1738 in den Worten seines Freundes und literarischen Sprachrohrs Johann Abraham Birnbaum über das »wesen der Music« geäußert hatte: »Dieses besteht in der harmonie. Die harmonie wird weit vollkommener, wenn alle stimmen miteinander arbeiten. Folglich ist dies kein fehler, sondern eine musicalische vollkommenheit.«<sup>11</sup>

Diese Stellungnahme sollte die Kritik von Johann Adolph Scheibe an Bachs Musik widerlegen, der eine »Hauptstimme« fehle und in der »alle Stimmen [...] mit gleicher Schwierigkeit arbeiten« würden.<sup>12</sup> Diese Bemerkung veranlasste Bach, musikalische Vollkommenheit als höchstes Ziel seiner Bemühungen zu definieren. Gleichzeitig stellte er sich in die altehrwürdige Tradition der kontrapunktischen Polyphonie, wenn er darauf verwies, man solle nur »unter den alten PRAENESTINI [Palestrina], unter den neuern [Antonio] LOTTI, und andere wercke nachsehen, so wird er daselbst nicht nur alle stimmen beständig arbeiten, sondern auch bey einer jeden eine eigene mit den übrigen gantz wohl harmonirende melodie antreffen.«<sup>13</sup>

Während Bachs Kanon in seiner notierten Dreistimmigkeit auf das Wesen des einfachen Kontrapunkts verweist, bei dem jede Stimme tatsächlich »eine eigene melodie« hat, definiert die sechsstimmige Auflösung den doppelten Kontrapunkt. Der doppelte oder umkehrbare Kontrapunkt folgt dem Prinzip, die tiefere Stimme über die höhere zu setzen und umgekehrt, wobei natürlich auch die neue Struktur harmonisch korrekt sein

**Diagramm P-1** Schematische Auflösung des Canon triplex inversus

Lesart des Betrachters	Lesart des Porträtierten	Auflösung
Zeile 1a (A): CCCCCC	Zeile 3b (S): ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ	Zeile 3b (S): ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ
Zeile 2a (T): CCCCCC	Zeile 2b (A): ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ	Zeile 1a (A): CCCCCC
Zeile 3a (B): CCCCCC	Zeile 1b (T): ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ	Zeile 2b (A): ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ
		Zeile 2a (T): CCCCCC
		Zeile 1b (T): ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ
		Zeile 3a (B): CCCCCC

S, A, T, B: Stimmen im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel zu lesen

\* auf dem Kopf stehend gelesen

**Notenbeispiel P-1** Auflösung de Tripelkanons BWV 1076 in Partiturform

muss. Da in BWV 1076 alle drei Stimmen vertauscht werden, demonstriert der Kanon gleichzeitig die Kategorien des doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkts. Wenn alle drei notierten Stimmen und ihre jeweiligen gespiegelten Versionen übereinandergelegt werden (siehe Diagramm P-1 und Notenbsp. P-1), ergeben sie eine harmonisch perfekte Vertonung im vierfachen Kontrapunkt und liefern somit ein echtes Beispiel für Bachs Ideal musikalischer Vollkommenheit.

Neben seiner ausgeklügelten vielschichtigen polyphonen Ausrichtung hat das zweitägige Miniaturstück auch eine emblematische Bedeutung. Zunächst fungiert der offene und eindeutige Bezug der Bassstimme auf den monumentalen Variationszyklus der *Clavier-Übung* IV als stolze Selbstreferenz auf den Virtuosen und Komponisten, der die Kunst des Clavierspiels konzeptionell und technisch in bis dahin unerreichte Höhen geführt hatte. Die Mittelstimme zitiert das Thema von Johann Caspar Ferdinand Fischers Fuge in E aus *Ariadne musica* (1702), transponiert nach G – ein Thema, das Bach in leicht modifizierter rhythmischer Gestalt auch für die E-Dur-Fuge BWV 878/2 in Teil II

des *Wohltemperierten Claviers* verwendet hat. Dieser Verweis unterstreicht die melodische Eigenständigkeit der Mittelstimme als Kontrapunkt und zugleich ihre historische Herkunft aus der Tastenmusik des 17. Jahrhunderts<sup>14</sup> ebenso wie ihre Verbindung zu den revolutionären Errungenschaften des *Wohltemperierten Claviers*. Die Oberstimme der dreistimmigen Partitur als einziger frei erfundener und am wenigsten melodischer Kontrapunkt verleiht den entscheidenden rhythmischen Schwung und gibt damit dem kleinen Stück die nötige Balance, allerdings ohne weitere Implikationen. Die »Fundamental-Noten« der »Goldberg«-Aria stellen dagegen eine doppelte Referenz dar, weil sie von Händel entlehnt sind (Kapitel 5, S. 178–180), der zu den Empfängern des fünften Zirkularpakets der Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften gehörte, das Bachs Kanonblatt enthielt. So kann der Kanon durchaus als freundlicher Wink in Richtung des Londoner Kollegen verstanden werden, vielleicht verbunden mit einer subtilen Kritik an dessen bescheidenem zweistimmigem Kanon am Ende der Chaconne in G mit 62 Variationen HWV 442 über dieselben Töne. Auf jeden Fall entsprach der sechsstimmig Kanon, der den Mitgliedern der Gesellschaft übermittelt wurde, vollkommen den Zielen, die in den Statuten von 1746 formuliert worden waren und zu denen auch das Bestreben zählte, »die Majestät der alten Musik« wiederherzustellen.<sup>15</sup> Das mag freilich nicht Bachs primäre Motivation gewesen sein.

Was aber ist die primäre Botschaft des von Haußmann gemalten Porträts von Bach und die seiner Visitenkarte? Beide weisen ihn vor allem als Komponisten aus. Die Rolle des praktischen Musikers wird trotz des indirekten Hinweises auf die *Goldberg-Variationen* und das *Wohltemperierte Clavier* durch den Kanon deutlich heruntergespielt, ebenso wie das Haußmann-Porträt den Dargestellten weder mit einem Blatt virtuoser Tastenmusik noch an Orgel oder Cembalo zeigt. Es scheint, als habe sich Bach seinem in der Öffentlichkeit vorherrschenden Image als Virtuose entgegenstellen wollen, das auch noch in der Überschrift des Nekrologs nachklingt, wo er – noch vor seinen Hoftiteln – als der »im Orgelspielen Weltberühmte« bezeichnet wird.<sup>16</sup> Bach selbst hingegen wollte in erster Linie als Komponist gesehen und als Experte in der Kunst der gelehrten Polyphonie verstanden werden. Der Kanon steht pars pro toto für jenen Bereich der Musik, in dem Bach am Ende einer langen Karriere von sich glaubte, etwas bewegt zu haben: die kontrapunktische Polyphonie – ihren Primat und ihre Allgegenwart. Der Kanon impliziert zudem zwei weitere konkrete Punkte: Erstens unterstreicht er als sechsstimmige Komposition und einziges Stück dieser Art aus der Reihe der *Vierzehn Kanons* die Kompetenz des Autors in der polyphonen »Vollstimmigkeit«, die weit über die übliche vierstimmige Satzweise hinausgeht. Und zweitens verweist die Rätselnotation des Kanons symbolisch auf die »verstecktesten Geheimnisse der Harmonie«, die es im Prozess der Komposition zu entdecken und kunstvoll zum Leben zu erwecken gilt.

Beide Punkte werden ausdrücklich angesprochen in der ersten Würdigung des Komponisten, die in dem oben erwähnten Nekrolog erschien.<sup>17</sup> Der Nachruf entstand im Herbst 1750, kurz nach dem Tod des Komponisten am 28. Juli, und wurde von Carl Philipp Emanuel Bach, dem zweiten Sohn des Verstorbenen, in Zusammenarbeit mit seinem jüngeren Kollegen verfasst, Johann Friedrich Agricola, dem späteren Leiter der

Berliner Hofkapelle und einem der bedeutendsten Schüler Bachs. Agricola war verantwortlich für die allgemeine Würdigung der Leistungen des Komponisten, die dem biografischen Teil des Nekrologs folgt. Nachrufe bedürfen üblicherweise der Würdigung, und an Lobesbekundungen mangelt es nicht. Trotz dieser Tendenz zieht Agricola in seiner Darstellung von Bachs Kunst ein bemerkenswertes Resümee, und es ist anzunehmen, dass es inhaltlich die Zustimmung von Bachs Sohn fand.

Der erste Absatz beschäftigt sich mit kompositorischen Fragen und lautet (die kursiven Hervorhebungen wurden hinzugefügt):

»Hat jemals ein Componist die *Vollstimmigkeit* in ihrer größten Stärke gezeiget, so war es gewiß unser seeliger Bach. Hat jemals ein Tonkünstler *die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie* in die künstlichste Ausübung gebracht, so war es gewiß unser Bach. Keiner hat bey diesen sonst trocken scheinenden *Kunststücken* so viele *Erfindungsvolle und fremde Gedanken* eingebracht also eben er. Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben. Seine *Melodien* waren zwar *sonderbar*; doch immer *verschieden, Erfindungsreich*, und *keinem anderen Componisten ähnlich*. Sein ernsthaftes Temperament zog ihn zwar vornehmlich zur arbeitssamen, ernsthaften und tiefsinnigen Musik, doch konnte er auch, wenn es nöthig schien, sich, besonders im Spielen, zu einer leichten und schertzhafte Denkart bequemen. Die beständige Übung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke, hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege gebracht, daß er die stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen, mit einem Blicke, übersehen konnte.«<sup>18</sup>

Diese Passage, deren Anfang gleichsam einen Kommentar zu Bachs Visitenkarte darstellt, ist relevant für das Verständnis des Einzigartigen in Bachs Kunst und deckt sich offenbar mit den spezifischen Begriffen, Prinzipien und künstlerischen Prioritäten in seiner Unterrichtspraxis, die Agricola persönlich erlebt hatte. In einem Brief an Telemann von 1752 erinnert er an »die tiefsinnige Arbeitsamkeit meines seeligen Lehrmeisters auf dem Claviere, der Orgel und in den Grundsätzen der Harmonie« und bezieht sich auf die eigene Erfahrung, dessen »arbeitsame Vollstimmigkeit« mit dem stilistischen Ideal »einer fließenden Leichtigkeit« zu verbinden.<sup>19</sup>

### »Arbeitsame Vollstimmigkeit«

Der Begriff »Vollstimmigkeit« ist nicht identisch mit Polyphonie im Sinne bloßer »Mehrstimmigkeit«. Er beschreibt im Sinne »arbeitsamer Vollstimmigkeit« das Zusammenwirken melodischer Linien, die gleichzeitig und unabhängig voneinander verlaufen und »mehrfachen Wohlklang«<sup>20</sup> erzeugen – vielleicht am besten wiedergegeben durch die Formulierung »allumfassende Polyphonie«, die zielgerichtet »in ihrer größten Stärke« angewendet wird. Diese Art vollstimmiger Polyphonie impliziert zwei komplementäre Varianten. Gemeint ist zum einen ein vielstimmiger Satz jenseits der üblichen vierstimmigen Norm, wie ihn auch der sechsstimmige Kanon im Porträt des Komponisten und auf seiner Visitenkarte zeigt. In der Tat waren große polyphone Partituren mit fünf, sechs, sieben oder mehr kontrapunktischen Stimmen eine Spezialität Bachs, deren spezifische Herausforderungen er offenbar in späteren Jahren mit einigen fortgeschritte-

nen Schülern diskutierte, wie durch Agricolas Aufzeichnungen dokumentiert ist (siehe S. 270). Zum anderen und in einem weiteren Sinne schließt das Konzept der allumfassenden Polyphonie auch die durchgängige Anwendung polyphoner Techniken und Texturen sowie den Einsatz von kontrapunktischem Material in typischerweise nicht-polyphonen Gattungen ein, um ein-, zwei- oder dreistimmige Besetzungen »vollständig« wirken zu lassen und dem Eindruck mangelnder Klangfülle entgegenzuwirken. Mit anderen Worten: »Arbeitsame Vollstimmigkeit« schließt selbst einstimmige Instrumentalmelodien und zweistimmige Partituren ein, sofern sie eine perfekte Harmonie herstellen, der es an nichts fehlt.

#### »Die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie«

Bachs kompositorisches Denken richtete sich zunächst und vor allem auf die Ausarbeitung musikalischer Gedanken – und dies weder primär noch ausschließlich als ein freier schöpferischer Akt, sondern als eine kreative Erforschung des harmonischen und kontrapunktischen Potenzials, das dem gewählten Material innewohnt. Diese wahrhaft lebenslange Leidenschaft geht auf die prägenden Jahre Bachs zurück, der im Wesentlichen autodidaktisch lernte und für den die Beschäftigung mit der Komposition spätestens um 1714 zu einer faszinierenden Erkundung des Möglichen geworden war. So verband sich die kontrapunktische Ausarbeitung eines Themas von vornherein mit der Herausforderung, dessen latente harmonische Qualitäten freizulegen, damit in der endgültigen Fassung alle Teile »wundersam durcheinander arbeiten« und »ohne die geringste Verwirrung« wirken.<sup>21</sup> Das Thema sollte somit eine wirkliche Einheit in der Vielfalt repräsentieren, die Bach als »musikalische Vollkommenheit« verstand und die zugleich auch eine religiöse Dimension beinhalten sollte. Georg Venzky, Mitglied der Societät der musicalischen Wissenschaften, drückte es folgendermaßen aus: »Gott ist ein harmonisches Wesen; Alle Harmonie rühret von seiner weisen Ordnung und Einrichtung her [...]. Wo keine Uebereinstimmung ist, da ist auch keine Ordnung, keine Schönheit und keine Vollkommenheit. Denn Schönheit und Vollkommenheit besteht in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen.«<sup>22</sup>

Doch waren weniger die »verstecktesten Geheimnisse« als solche für den Pragmatiker Bach interessant als vielmehr der essenzielle Anspruch, diese »in die künstlichste Ausübung« zu bringen, ohne sie wie »trocken scheinende Kunststücke« klingen zu lassen. Agricola mag sich an diesen Grundsatz als eine Warnung Bachs an seine Schüler erinnern haben.

#### »Sonderbare Melodien« und »fremde Gedanken«

Der Gestaltungsreichtum von Bachs »sonderbaren« Melodien und von seinen »vielen Erfindungsreichen und fremden Gedanken« entstand aus einem genauen Blick auf ihr Potenzial zur Ausarbeitung. Die beiden von Agricola angeführten Punkte ergänzen sich gegenseitig und entsprechen wiederum der Sicht des Kompositionslehrers Bach selbst.



Sein Sohn Carl Philipp Emanuel benannte die Fähigkeit zur musikalischen »Erfindung« als das entscheidende Kriterium, an dem sein Vater einen vielversprechenden Kompositionsschüler erkannte: »Was die Erfindung der Gedancken betrifft, so forderte er gleich anfangs die Fähigkeit darzu, u. wer sie nicht hatte, dem riethe er, gar von der Composition wegzubleiben.«<sup>23</sup>

Der spezielle Hinweis auf »sonderbare« Melodien, die »keinem anderen Componisten ähnlich« seien, ist zweifellos Agricolas bemerkenswerteste Beobachtung – eine Aussage über künstlerische Originalität, die ohne Präzedenzfall oder Parallele erscheint. Denn vor 1750 war noch kein musikalisches Schaffen so beschrieben worden, und die Bemerkung zeigt, dass sich die Autoren des Nekrologs angesichts ihrer breiten Kenntnis des historischen und zeitgenössischen Musikrepertoires völlig im Klaren darüber waren, in welchem Maße sich die Originalität und Individualität von Bachs Musik von der seiner Zeitgenossen abhob.

Bach selbst war sich dieser Einschätzung nicht nur bewusst, er betonte den Unterschied sogar, wenn er in einem Brief von 1736 seine Kirchenkantaten als gegenüber anderen Werken dieser Gattung »ohngleich schwerer und *intricater*« bezeichnete.<sup>24</sup> Ihm war natürlich auch klar, dass kein anderer Komponist so etwas geschrieben hatte wie das *Wohltemperierte Clavier*, die unbegleiteten Solostücke für Violine und Cello, die doppelchörige *Matthäus-Passion* oder die Konzerte für ein und mehrere Claviere, um nur einige Beispiele zu nennen. Auch wenn das Konzept von Originalität und Individualität – im Gegensatz zu den allgemeineren Vorstellungen von Anmut, Schönheit, Kunstfertigkeit und dergleichen – zu Bachs Lebzeiten in der Ästhetik noch keine Rolle spielte, kultivierte er diese wichtige Facette seines persönlichen Stils selbstbewusst und kompromisslos.

\*

Es bleibt erstaunlich, wie treffend Agricola einige der wesentlichsten Eigenschaften der Kunst seines Lehrers in der Darstellung von 1750, geschrieben nur wenige Monate nach Abschluss von Bachs Lebenswerk, erfasst hat. Weil er viele Werke Bachs studiert und kopiert hatte, kannte Agricola die Musik besonders gut, doch wusste er auch um die oft außergewöhnlich hohen Anforderungen, die der Komponist an seine Musiker stellte, und wies auf dieses Problem hin, wenn er schrieb: »Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur Schade, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen erspart hätten.«<sup>25</sup>

Bach selbst, der die aufführungspraktischen Schwierigkeiten seiner Musik kannte, hielt es darum für das Verständnis und die Beurteilung seiner Werke für unerlässlich, die geschriebenen Partituren zu studieren: »Allein urtheilt man von der Composition eines Stücks nicht am ersten und meisten nach dem, wie man es bey der Aufführung befindet. Soll aber dieses Urtheil, welches allerdings betrieglich seyn kann, nicht in Betrachtung gezogen werden: so sehe ich keinen andern Weg davon ein Urtheil zu fällen, als man muß die Arbeit, wie sie in Noten gesetzt ist, ansehen.«<sup>26</sup>

Der Komponist als Praktiker wusste sehr wohl, dass nur die geschriebene Partitur seine Ideen verlässlich dokumentiert. Bachs notorische Neigung zu Korrekturen und Überarbeitungen bestätigt zusätzlich die Bedeutung, die er dem Notentext beimaß. Doch was wie eine Binsenweisheit klingt, war im Musikdiskurs des 18. Jahrhunderts eine keineswegs übliche Sicht. So klingt die Aufforderung, »die Arbeit, wie sie in Noten gesetzt ist, anzusehen«, um zu einem Qualitätsurteil zu gelangen, wie ein Appell aus Bachs richtungsweisender Lehrwerkstatt – wie das Echo einer Anweisung an seine Schüler, die ihnen vorgelegte Musik zu analysieren.

Dieses Echo erfasst auch den Betrachter des Haußmann-Porträts und den Leser von Bachs Visitenkarte. Der unaufhörliche Tripelkanon, dessen Musik nur endet, wenn sie willentlich gestoppt wird, ist nicht für eine Aufführung gedacht, lädt aber zum ernsthaften Nachdenken darüber ein, was der Komponist wohl im Sinn hatte, als er sich gegen Ende eines langen schöpferischen Lebens seinen derzeitigen und künftigen Freunden vorstellte mit einem kleinen Musikstück, das symbolisieren sollte, wofür er stand: die Kunst der kontrapunktischen Polyphonie, deren Vorrang und Allgegenwart in seinem musikalischen Denken. So mag der kleine Kanon in seiner genialen Konzeption und tiefgründigen Ausformung wohl eine erhellende Pointe abgeben, kann aber in keiner Weise Bachs musikalisches Lebenswerk umreißen oder abbilden, geschweige denn adäquat dafür stehen.