

# Johann Sebastian „Bachs Kunst der Fuge“

Frank Schrader

## Einleitung

Kein anderes Werk Johann Sebastian Bachs ist in der Anordnung seiner Teile so umstritten wie die Kunst der Fuge. Die offensichtlichen Fehler bei der posthumen Herausgabe des noch weitgehend von Bach vorbereiteten Druckes führten zu einer Vielzahl von Vorschlägen zur sinnvollen Reihung der einzelnen Sätze. Die zahllosen Forschungsarbeiten zur Kunst der Fuge legen den Schluss nahe, dass sich vermutlich jede Satzreihenfolge auf die eine oder andere Weise aus den Originalquellen ableiten ließe, ohne dass es eine wirklich zwingende Argumentation für eine bestimmte Lösung des Problems gäbe. Solange keine neue Quelle zur Kunst der Fuge auftaucht, wird jeder Versuch zur Rekonstruktion von Bachs Absichten, die er mit der Kunst der Fuge verfolgte, hypothetisch bleiben.

## Reihenfolge des Autographs und Originaldruckes

Zur besseren Orientierung sei zunächst die Reihenfolge des Autographs und des Originaldruckes angegeben:

### a) Autograph<sup>1</sup>

Satz	Überschrift	NBA
I.	(einfache Fuge)	= 1
II.	(einfache Fuge)	= 3
III.	(einfache Fuge)	= 2
IV.	(Gegenfuge)	= 5
V.	(Doppelfuge)	= 9
VI.	(Doppelfuge)	= 14, Erstfassung von 10
VII.	(Gegenfuge)	= 6
VIII.	(Gegenfuge)	= 7
IX.	Canon in Hypodiapason Resolutio Canonis	= 16
X.	(Tripelfuge)	= 8
XI.	(Tripelfuge)	= 11
XII.	(Augmentationscanon, 2st.) Canon in Hypodiateßeron al roversio e per augmentationem, perpetuus	= Erstfassung von 15
XIII.	(Spiegelfuge)	= 12
XIV.	(Spiegelfuge)	= 13
XV.	Augmentationscanon	= Zweitfassung von 15

### b) Druck

Satz	Überschrift
NBA <sup>2</sup>	
1.	Contrapunctus 1
2.	Contrapunctus 2
3.	Contrapunctus 3
4.	Contrapunctus 4
5.	Contrapunctus 5
6.	Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese
7.	Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminut:
8.	Contrapunctus 8. a 3.
9.	Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima

<sup>1</sup> Um die Sätze des Autographs und des Originaldruckes besser unterscheiden zu können, werden die Sätze des Autographs mit römischen Ziffern bezeichnet. Außer bei den Canons gibt es im Autograph keine Satzüberschriften. Hinter jedem Satz ist in Klammern die Satznummer (nach NBA) im Druck angegeben.

<sup>2</sup> Die Satzszählung in der NBA VIII/2.1 weicht ab Satz 14 von derjenigen im BWV ab. In diesem Beitrag beziehen sich alle Satznummern auf die NBA, falls nicht anders angegeben.

10. Contrapunctus 10. a. 4. alla Decima
11. Contrapunctus. 11. a 4
- 12a. Contrapunctus inversus. 12 á 4.
- 12b. Contrapunctus inversus a 4
- 13a. Contrapunctus a. 3
- 13b. Contrapunctus inversus a 3
14. Contrap. a 4
15. Canon per Augmentationem in Contrario Motu
16. Canon alla Ottava
17. Canon alla Decima [in] Contrapunto alla Terza
18. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta
19. Fuga a 2. Clav:
20. Fuga a 3 Sogetti

Es ist heute weitgehend unbestritten, dass die Sätze 14 und 19 nicht von Bach zur Drucklegung vorgesehen waren. Die Position des Augmentationskanons im Druck entspricht mit großer Wahrscheinlichkeit nicht den Absichten Bachs. Sowohl philologische als auch musikalische und formale Gründe sprechen dafür, dass der Augmentationskanon von Bach als letzter der vier Kanons vorgesehen war.<sup>3</sup>

## Die Satzüberschriften

Bei den vermutlich von Bach stammenden Ergänzungen zu den Satzüberschriften fällt auf, dass die Intervallbezeichnungen „Duodecima“ und „Decima“, der Begriff „inversus“ sowie die Wertangabe „per Augmentationem“ je zweimal benutzt werden und diese nahezu symmetrisch angeordnet sind:

6. in Stylo Francese
7. per Augment:
- 8.
9. alla Duodecima
10. alla Decima
- 11.
12. inversus
13. inversus
- xx. (vermutlich Satz 20)
16. alla Ottava
17. alla Decima
18. alla Duodecima
15. per Augmentationem

Die Sätze 1 bis 5 haben keinen erklärenden Zusatz. Satz 6 ist im französischen Stil geschrieben, der insbesondere bei Ouvertüren verwendet wird. Es soll hiermit vermutlich der Beginn eines neuen Abschnittes deutlich gemacht werden. Die Kunst der Fuge umfasst ab Satz 7 genau 2/3 aller Sätze des gesamten Werkes (12 von 18, die Spiegelfugen einfach gezählt). Bereits in der von Dirksen vermuteten<sup>4</sup> zwölfsätzigen Erstfassung der Kunst der Fuge hat Satz 6 (VII) eine teilende Funktion: mit ihm beginnt die zweite Hälfte des Werkes. Er ist in dieser Funktion vergleichbar mit der Variation 16 der Goldbergvariationen.<sup>5</sup>

Die symmetrische Anlage der Satzüberschriften ab Satz 7 wird lediglich durch Satz 8 gestört. Um eine Symmetrie zu erhalten, müsste dieser Satz zwischen die Contrapuncte 10 und 11 platziert werden. Es stellt sich nun die Frage, ob es Indizien dafür gibt, die diese Vermutung unterstützen.

Es fällt auf, dass Bach in diesem Bereich der Kunst der Fuge drei Fugenpaare in der gleichen Abfolge belässt wie in der um 1740 entstandenen Erstfassung (römische Zählung): Das Satzpaar VII/VIII wurde zu 6/7, V/VI zu 9/10 und XIII/XIV zu 12/13. Wird Satz 8 als Gegenstück zum Canon alla Ottava vor Satz 11 platziert, wäre auch das letzte Satzpaar aus dieser Gruppe (X/XI) erhalten geblieben. Ein Indiz für diese Anordnung ist auch, dass dadurch ab Satz 6, der als Beginn eines neuen Abschnittes fungiert, zwei Gegen-, zwei Doppel-, zwei Tripel- und zwei Spiegelfugen aufeinander folgen.

Auf der letzten Seite von Contrapunctus 8 befindet sich ein aufwändig gestaltetes Monogramm, das vermutlich die Initialen des Stechers enthält. Wäre der Satz als Contrapunctus 10 platziert worden, befände sich dieses Mo-

<sup>3</sup> Näheres zur Reihenfolge der Kanons in Dirksen, Studien, 43-47.

<sup>4</sup> Dirksen, Studien, 79-90.

<sup>5</sup> Dirksen, Studien, 83f.

nogramm genau in der Mitte des Werkes mit seinen insgesamt 20 Sätzen (die Umkehrungsformen der Spiegelfugen mitgerechnet).

### Die von Bach vermutlich vorgesehene Reihenfolge

Contrapunctus 1	recto
Contrapunctus 2	recto
Contrapunctus 3	inverso
Contrapunctus 4	inverso
Contrapunctus 5.	inverso
Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese	recto
Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminut:	recto
Contrapunctus 8 [9] <sup>6</sup> . a 4. alla Duodecima	recto
Contrapunctus 9 [10]. a. 4. alla Decima	inverso
Contrapunctus 10 [8]. a 3.	inverso
Contrapunctus 11. a 4.	recto
Contrapunctus inversus a 4	rec/inv
Contrapunctus inversus a 3	rec/inv
Contrap[unctus 14] a 4	[recto]
Canon alla Ottava	inverso
Canon alla Decima [in] Contrapunto alla Terza	inverso
Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	recto
Canon per Augmentationem in Contrario Motu	recto

### Zahlensymbolik in Bachs Kunst der Fuge

Ein besonders umstrittenes Gebiet innerhalb der Bach-Forschung ist die Zahlensymbolik. Auch wenn die mithilfe von Zahlenanalysen erreichten Ergebnisse nur mit Vorbehalt zu betrachten sind<sup>7</sup>, soll an dieser Stelle versucht werden, die bisherigen Erkenntnisse durch einige Zahlenspielerien zu unterstützen.

Grundlage für alle Berechnungen ist die im vorigen Abschnitt wiedergegebene Reihenfolge. Wie oben dargestellt, sind die Satzüberschriften symmetrisch angeordnet, wobei die Spiegelachse genau zwischen den beiden Spiegelfugen (!) liegt. Die Contrapuncte 7 bis 12 bestehen aus 795 Takten, die Contrapuncte 13, 14 und die Canons aus  $753+x$  Takten, wobei  $x$  der Zahl der fehlenden Takte der Quadrupelfuge Contrapunctus 14 entspricht. Nimmt man einmal an, dass Bach beiden „Spiegelhälften“ die gleiche Taktzahl geben wollte, ergibt sich, dass er für die unvollendete Quadrupelfuge genau 281 Takte vorgesehen hat. Eine interessante Übereinstimmung: Gregory Butler kam auf Grund seiner Vermutung, dass Bach für die 14. Fuge sechs Druckseiten reservierte, zu dem Schluss, dass diese Fuge etwa 279 Takte haben sollte.

Es ist schon seit längerem bekannt, dass die Contrapuncte 1 bis 4 (Gruppe 1), 8 und 11 (Gruppe 2) sowie die vier Canons (Gruppe 3) jeweils genau 372 Takte umfassen. Zwischen diesen drei Gruppen mit gleicher Taktzahl befinden sich zwei Gruppen A und B mit jeweils fünf Sätzen (Spiegelfugen doppelt gezählt). Gruppe A (Contrapuncte 5, 6, 7, 9, 10) umfasst 480 Takte, Gruppe B (Contrapuncte 12/1, 12/2, 13/1, 13/2, 14)  $493+x$  Takte. Setzt man, wie im letzten Abschnitt errechnet,  $x = 42$ , so ergibt sich 535. Damit beträgt die Gesamtzahl der Takte der Kunst der Fuge 2131. Nun könnte darüber spekuliert werden, ob Bach möglicherweise genau 2130 Takte vorgesehen hat, was bedeuten würde, dass Contrapunctus 14 aus 280 und Gruppe B aus 534 Takten bestünde. Das würde dazu führen, dass die Quersumme der Taktzahlen der Gruppen 1 bis 3 ( $3+7+2$ ) und die der Gruppen A ( $4+8+0$ ) und B ( $5+3+4$ ) jeweils 12, die des gesamten Werkes ( $2+1+3+0$ ) 6 betrüge; auf die Bedeutung dieser Zahlen braucht hier nicht näher eingegangen werden. Teilt man das Werk in zwei, jeweils 10 Sätze umfassende Hälften, so bestehen Satz 1 bis 10 aus 1040 (Quersumme 5) und Satz 11 bis 18 (Spiegelfugen doppelt gerechnet) aus 1090 (Quersumme 10) Takten.

### Das „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge

1992 veröffentlichte Thomas Wilhelmi das der Bach-Forschung bis dahin inhaltlich nicht bekannte „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge.<sup>8</sup> Vermutlich C.P.E. Bach kündigt darin an, dass die Erben Johann Sebastian Bachs beabsichtigen, ein von Bach „im Manuscript hinterlassenes Werk“ unter dem Titel „Die Kunst der Fuge, in 24 Exempeln entworfen durch Johann Sebastian Bach“ herauszugeben. Diese Formulierung ist ein

<sup>6</sup> In Klammern die ursprüngliche Bezeichnung.

<sup>7</sup> Schleuning, Bachs „Kunst der Fuge“, 59-61.

<sup>8</sup> Wilhelmi, C.P.E. Bachs „Avertissement“.

Indiz dafür, dass der Titel „Die Kunst der Fuge“ nicht von Bach selbst, sondern von den Herausgebern gewählt wurde.<sup>9</sup>

Zweifel an der instrumentalen Besetzung der Kunst der Fuge werden durch das Avertissement ausgeräumt: „Da darinnen alle Stimmen durchgehends singen“, ist jede Stimme „besonders auf ihr eigenes System gebracht, und mit ihrem gehörigen Schlüssel in der Partitur versehen worden“. Wenn das Werk für ein wie auch immer zusammengesetztes Ensemble geschrieben worden wäre, wäre diese Bemerkung überflüssig gewesen. Weiter unten wird betont, dass trotz der Partitur-Notation „aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet“ ist. Zu den erst im 20. Jahrhundert als unspielbar geltenden Dezimengriffe in den Spiegelfugen sei gesagt, dass im Jahre 1765 F. W. Mapurg, ein Schüler Bachs, darauf hinwies, dass man bei mehrstimmigen Sätzen Nonen- oder Dezimengriffe „mit dem kleinen Finger und dem Daumen machen muß“ und man diesen Umfang nicht weiter ausdehnen könne.<sup>10</sup> Bach hält sich im gesamten Werk exakt an die Dezimengrenze.<sup>11</sup> Die Kunst der Fuge ist also eindeutig ein Klavierstück für einen einzigen Spieler zu zwei Händen.

Die Beschreibung des Inhalts der Kunst der Fuge im Avertissement bezieht sich zunächst nur auf die 14 als „Contrapunctus“ bezeichneten Sätze und die vier Kanons. Erst danach werden gesondert die Spiegelfuge für zwei „Claviere“ (Satz 19) und die Fuge mit „drey Sätzen“ (Satz 20) erwähnt, so, als ob sie gar nicht zur Kunst der Fuge gehörten. Gregory Butler hat durch eine Untersuchung der Seitenzahlen des Originaldruckes Hinweise darauf gefunden, dass Bach die Quadrupelfuge Nr. 20 zwischen die Spiegelfugen und die Kanons platzieren wollte.<sup>12</sup> Seine Ergebnisse sind in der Forschung noch umstritten. Dass sich nach den Spiegelfugen eine Lücke von sechs Seiten befand, die die Herausgeber auf irgendeine Weise schließen mussten, ist aber offensichtlich: warum sonst veränderten sie die Stellung des Augmentationskanons und fügten die Frühform von Satz 10 zwischen die Spiegelfugen und die Kanons unter dem Titel „Contrapunctus“ ein? Die Frage, ob als 14. Contrapunctus tatsächlich die unvollendet gebliebene Quadrupelfuge vorgesehen war, sei an dieser Stelle offen gelassen. Sowohl das Avertissement, das die 14 Contrapuncte und die vier Kanons als zusammenhängende Einheit beschreibt, als auch die Zählung des letzten Contrapunctus' als Nr. 14 durch Agricola in seiner Klavierumschrift<sup>13</sup> stützen die von Butler vertretene These, dass die vier Kanons nach den 14 Contrapuncten als Abschluss des gesamten Werkes dienen und ihnen keine weiteren Stücke folgen sollten.

### Vom Autograph zum Druck

Die Kunst der Fuge lag um 1742 in einer autographen, vermutlich zwölfsätzigen Erstfassung vor.<sup>14</sup> Irgendwann zwischen 1743 und 1746 begann ein erster Erweiterungsprozess: Bach komponierte die beiden Spiegelfugen und überarbeitete, möglicherweise mit zeitlichen Abstand zu den Spiegelfugen, den Augmentationskanon (Satz XII).

Verschiedene handschriftliche Zusätze deuten darauf hin, dass Bach zunächst genau diese 12- bzw. 14-sätzige Erstfassung im Druck erscheinen lassen wollte. Im Notentext der autographen Seiten 9 bis 15 sowie 17 und 18 finden sich Kreuze als Markierungszeichen für die Disposition der Seitenwechsel im Druck. Bei Satz IV stimmen diese Markierungszeichen mit den Seitenenden von Satz 5 überein. Bei Satz V (9) entspricht nur die erste der drei Zeichen einem Seitenwechsel im Druck. Ursprünglich sollte der Satz auf vier Seiten verteilt werden:

<u>Seite</u>	<u>Takt<sup>15</sup></u>	<u>Taktzahl</u>
1	1 - 34	34
2	35 - 69	34
3	70 - 101	32
4	102 - 130	29

Im Druck ist Satz 9 auf drei Seiten zusammengedrängt, wobei die Anlage der ersten Seite unverändert blieb:

<u>Seite</u>	<u>Takt</u>	<u>Taktzahl</u>
1	1 - 34	34
2	35 - 82	48
3	83 - 130	48

9 Weitere Argumente, die dagegen sprechen, dass der Titel von Bach selbst stammt, finden sich in: Schleuning, Bachs „Kunst der Fuge“, 179-182.

10 Rechtsteiner, Alles geordnet, 19, Anmerkung 46.

11 Zur Spielbarkeit der beiden Spiegelfugen vgl. Dirksen, Studien, 51-78.

12 Butler, Ordering Problems.

13 Rechtsteiner, Alles geordnet, 77.

14 Dirksen, Studien, 79-90.

15 Die Taktnummern beziehen sich auf die Druckfassung.

Ab der zweiten Seite von Satz 9 tritt eine auffällige Änderung der Bass- und Sopranschlüsselformen sowie der Taktverteilung auf, die bis zum Ende von Satz 10 beibehalten wird; die Takte scheinen von dieser Seite an planmäßig neu angelegt worden zu sein.<sup>16</sup> Ob die neuen Vorlagen vom gleichen Kopisten geschrieben wurden, der auch die erste Seite schrieb, sei an dieser Stelle nicht weiter diskutiert.<sup>17</sup>

Für Satz VI ist die Lage etwas schwieriger, da die erste Markierung zusammen mit den beiden anderen zunächst keine sinnvolle Seiteneinteilung zu ergeben scheint; Seite 2 wäre mit 15 Takten nur etwa zur Hälfte ausgefüllt:

<u>Seite</u>	<u>Takt<sup>18</sup></u>	<u>Taktzahl</u>
1	1 - 29	29
2	30 - 45	15
3	46 - 79	34
4	80 - 98	19

Die Annahme, dass die Takte 1 bis 45 auf genau einer Seite oder mit jeweils nur 22 bzw. 23 Takten auf zwei Seiten platziert werden sollten, ist wenig überzeugend. Offensichtlich sind die erste Markierung sowie die Markierungen 2 und 3 unabhängig voneinander entstanden. Vielleicht war zunächst geplant, auf der 1. Seite die ersten 29 Takte der Frühfassung, auf der 2. und 3. Seite die restlichen 69 Takte unterzubringen.

<u>Seite</u>	<u>Takt<sup>19</sup></u>	<u>Taktzahl</u>
1	1 - 29	29
2, 3	30 - 98	69

Ein Kreuz am Ende von Takt 32 (bzw. 16 im Autograph), das sich durch seine 'x'-Form von den anderen, bisher erwähnten Markierungszeichen unterscheidet, könnte vielleicht ebenfalls als Hinweis für einen Seitenwechsel interpretiert werden und zwar als Ersatz für das erste Markierungszeichen. Demnach wären für Seite 1 32 Takte und für die Seiten 2 und 3 66 Takte vorgesehen gewesen.

Bekanntlich komponierte Bach für die Druckfassung von Satz VI noch 22 einleitende Takte hinzu. Werden diese in die Zählung mit einbezogen, dann ergeben die 2. und 3. Markierung eine sinnvolle Aufteilung (es ist unwahrscheinlich, dass sich die 1. Markierung auf die erweiterte Fassung bezieht, da sich dann 51 (bzw. 25 oder 26) Takte auf einer Seite befänden):

<u>Seite<sup>20</sup></u>	<u>Takt<sup>21</sup></u>	<u>Taktzahl</u>
1, 2	1 - 67	67
3	68 - 101	34
4	101 - 120	19

Diese Vermutung könnte die These von Christoph Wolff stützen,<sup>22</sup> dass die auf einem besonderen Blatt geschriebene nachkomponierte 22-taktige Fugenexposition erst beim Schreiben der Abklatschvorlage mit der autographen Frühfassung Satz VI, in die der Kopist (oder Bach) die Seiteneinteilung eingetragen hatte, verbunden wurde.

Satz 10 weist die gleichen Schrifteigentümlichkeiten auf wie die Seiten 2 und 3 von Satz 9 und scheint im gleichen Arbeitsgang wie diese planvoll neu angelegt worden zu sein, um den Satz auf genau drei Seiten zu verteilen:

<u>Seite</u>	<u>Takt</u>	<u>Taktzahl</u>
1	1 - 39	39
2	40 - 80	41
3	81 - 120	40

16 Vgl. hierzu Wiemer, 16-19.

17 Vgl. hierzu Wiemer, 16.

18 Die Taktnummern beziehen sich auf Satz 14, also auf die gedruckte Frühfassung.

19 Die Taktnummern beziehen sich auf Satz 14, also auf die gedruckte Frühfassung.

20 Für den ersten Seitenwechsel findet sich keine Markierung im Manuskript.

21 Die Taktnummern beziehen sich auf Satz 10, also die um 22 Takte erweiterte Fassung von Satz 14.

22 Wolff: *The Last Fugue*, 74. Wiemer, 18, äußert Bedenken gegen diese These, da er die Änderungen in den Takten 23 bis 120 in *Contrapunctus 10* für zu umfangreich hält, als dass die Vorlage direkt auf die autographische Fassung zurückgehen könnte.

Aus der Untersuchung der Markierungszeichen im Autograph lässt sich schließen, dass die Seitendisposition der Sätze V und VI in drei Schritten geschah:

- a. Satz V: 4 Seiten, Satz VI: 3 Seiten
- b. Satz V: 4 Seiten, Satz 10: 4 Seiten
- c. Satz 9: 3 Seiten, Satz 10: 3 Seiten

Dadurch passte allerdings Satz 8 mit seinen viereinhalb Seiten nicht mehr zwischen die Sätze 10 und 11. Es blieb den posthumen Herausgebern nichts anderes übrig, als Satz 8 nach Satz 7 anzuordnen, da das Monogram des Stachers auf der letzten Seite von Satz 8 an keiner anderen Stelle sinnvoll hätte eingefügt werden können.

Die zweite Hälfte ab Satz 11 nahm Bach zuerst in Angriff, was sich u.a. aus der sich verbessernden Qualität der Stichaufführung ableiten lässt.<sup>23</sup> Hinweise darauf sind die Verwendung eines Punktes neben der Seitenzahl mit wenigen Ausnahmen ab Seite 32 (dem Beginn von Satz 11) und die auf der Abklatschvorlage des Augmentationskanons vorhandenen Seitenzahlen 26 bis 28, die vermuten lassen, dass Bach eine bei Contrapunctus 11 beginnende Hilfsseitennummerierung verwendete.

Wiemer vermutet, dass die Abklatschvorlage von Satz 8 möglicherweise vom gleichen Schreiber (vermutlich Agricola) hergestellt wurde wie die nachweislich erst nach Bachs Tod geschriebenen Vorlagen zu den Sätzen 19 und 20. Auffällig ist, dass bei den Überschriften von Satz 1 bis 7 die Zahl jeweils die gleiche Höhe aufweist wie die großen Buchstaben, während ab Satz 8 die Zahlen kleiner geschrieben sind. Bei Contrapunctus 12 wirkt die Zahl so, als ob sie erst später zwischen die umgebenden Worte eingefügt worden sei, denn der Abstand zu ihnen ist sehr schmal.

Die Abklatschvorlage des Augmentationskanons enthält auf der ersten und dritten Seite die Seitenzahlen 33 und 35, für die bislang keine Erklärung zu finden war. Möglicherweise geben sie einen Hinweis darauf, dass das Autograph ursprünglich in folgender Reihenfolge gedruckt werden sollte:

Cp.	Seite
I	1-2
II	3-4
III	5-6 (-7)
---	
IV	7-8-9
V	10-11-12-13
VI	14-15-16
---	
VII	17-18-19
VIII	20-21 (-22)
IX	22-23
X	24-25-26-27
---	
XI	28-29-30-31-32
XII	33-34-35
XIII	
XIV	

## Literaturverzeichnis

- Butler, Gregory: Ordering Problems in J.S. Bach's Art of Fugue Resolved. In: *Musical Quarterly* 69 (1983), S. 44-51.
- Dirksen, Pieter: Studien zur Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis. Wilhelmshaven 1994.
- Rechtsteiner, Hans-Jörg: Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Frankfurt a.M. etc. 1995.
- Schleuning, Peter: Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien, Entstehung, Analyse. München, Kassel etc. 1993.
- Wilhelmi, Thomas: Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge. In: *BJ* 1992, 101-105.

---

<sup>23</sup> Wiemer, Die wiederhergestellte Ordnung, 14.