

(T und D) zusammengesetzt werden, ohne daß an den Übergängen irreguläre Intervalle entstünden. Zu Bachs Form der Permutationsfuge fehlt also nicht die Kompositionstechnik, sondern der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen: die „verwechselten Themata“ in Form einer Fuge zu exponieren, ist nur sinnvoll, wenn sie eine zusammenhängende Stimme bilden.

Nach Johann Gottfried Walthers Definition der Fuga doppia wäre die Permutationsfuge als ein Sonderfall der Doppelfuge zu verstehen: „Fuga doppia, eine Doppel-Fuge heißet: wenn zwey, drey bis vier themata mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird“ (266). Die Beschreibung schließt außer der Permutationsfuge und der Instrumentalfuge mit obligaten Kontrapunkten auch den bloßen Stimmtausch ein, denn der Begriff der „Fuge“ forderte im 17. und frühen 18. Jahrhundert weder den T-D-Wechsel noch das sukzessive Einsetzen der Stimmen; es genügte, wenn ein Thema in einer anderen Stimme wiederholt wurde.

Genauer, wenn auch immer noch nicht eindeutig, ist Marpurgs Beschreibung in der *Abhandlung von der Fuge* (Band I, 1753). Der Begriff der „zwey-, drey- oder vierstimmigen Doppelfuge“ setzt nach Marpurg nicht voraus, daß die Themen auch einzeln durchgeführt werden. „Man kann alle Sätze ohne einen jeden besonders vorher zu arbeiten, sogleich nach einander und zwar auf folgende Art einführen“. Marpurg unterscheidet drei Arten der Exposition einer Doppelfuge; die dritte kann als Permutationsfuge verstanden werden. „(+++) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat, so läßt man sie sobald die folgende Stimme dasselbe wiederhohlet, und zwar insgemein nach einer kleinen Pause, damit der Unterscheid der Sätze desto merklicher sey, ein neues dagegen ergreifen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom Herrn Kuhnau und auch der Herrn Capellmeister Bach gesetzt . . . Nach der Art bei (+++) läßt man die andere Stimme, sobald sie den vorigen Satz wiederhohlet hat, ein neues, und die dritte, sobald diese den Satz der zweyten Stimme wiederhohlet hat, ein viertes Thema ergreifen, während der Zeit die vierte Stimme den Satz der dritten wiederhohlet“ (133–34). Die Beschreibung ist fragmentarisch, und Beispiele der drei- und vierthematischen Fuge fehlen⁴. Kontrapunkt 1–2 wird nach Marpurgs Worten von der ersten, Kontrapunkt 3 von der zweiten und Kontrapunkt 4 von der dritten Stimme exponiert; die zweite Stimme wiederholt das Thema der ersten (Kontrapunkt 1) und den vorigen Satz (Kontrapunkt 2), die dritte Stimme den Satz der zweiten (Kontrapunkt 3) und die vierte Stimme den Satz der dritten (Kontrapunkt 3).

⁴ Am Schluß des Kapitels schreibt Marpurg: „Von Fugen mit drey und vier Subjecten wird in den Beyträgen gehandelt werden“ (145). Doch hat er sein Versprechen in den 1754–62 erschienenen fünf Bänden der *Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* nicht eingelöst.