

## Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

### 26. Folge: Musik-Anschauung 9 – Fantasia contrappuntistica oder Die Kunst der Fuge und ihre Nachwehen

Herzlich willkommen zur 26. Folge, dem Schlusstück dieser Reihe – und sicher wäre es kein Problem, gleich noch einmal so viele Folgen anzuschließen über Themen um Johann Sebastian Bach, die in den vergangenen Monaten nur gestreift wurden: über die Sonaten und Partiten für Geige solo, über die *Johannes-Passion*, den dritten Teil der *Clavier-Übung* für Orgel, die Rekonstruktionen verschollener Konzerte oder die faszinierende Arbeit des Bach-Archivs in Leipzig, die nach der deutschen Wiedervereinigung einen ungeahnten Aufschwung erlebte. Auch wenn wir über Bachs Person so wenig wissen – das *Phänomen* Johann Sebastian Bach ist doch unendlich reich, auch weil wir seine Musik immer wieder anders betrachten und auffassen.

Das gilt auch für den Zyklus, der im Zentrum dieser Folge steht und den man lange als Bachs künstlerisches Vermächtnis angesehen hat: die *Kunst der Fuge*. Ist das überhaupt noch spielbare Musik, haben sich Generationen von Kennern und Liebhabern gefragt – oder ist Bach hier längst in den Himmel abstrakter Ideen und göttlicher Ordnungen aufgefahren? Heute weiß man, dass Bach seine kunstvollen Fugen für Tasteninstrumente gedacht hat – aber Sie werden im Laufe dieser Sendung auch andere klangliche Versionen erleben. Und warum, bitte schön, soll man die *Kunst der Fuge* nicht singen?

<b>MUSIK 1</b> Harmonia mundi France LC 07045 HMC801873 Track 5	Dieter Schnebel <i>Re-Visionen: Bach-Contrapuncti</i> 1) Contrapunctus 1 Rundfunkchor Berlin Leitung: Simon Halsey	4'47
---	--	------

Die „Verkalkungen des Konventionellen abschlagen“ und „das Potential des Vergangenen, seine vielleicht noch unentdeckten Möglichkeiten erschließen“ – das wollte der Komponist Dieter Schnebel mit seinem 1972 begonnenen Zyklus *Re-Visionen*. Beethoven, Wagner, Schubert und Webern wurden von Schnebel auf den Seziertisch gelegt, verfremdet, zerteilt und neu zusammengeschaubt. Am glimpflichsten kam noch der erste Satz aus Bachs *Kunst der Fuge* weg: Das berühmte Thema mit seiner vierstimmigen Durchführung blieb unangetastet und wurde von Schnebel lediglich

auf mehrere Stimmen im Raum aufgeteilt – reizvolle Klangwirkungen ergeben sich so, die außerdem die polyphone Machart der Fuge für den Hörer erhellen.

Mehr als Schnebels *Re-Visionen* der Klassiker und Romantiker wirkt die Bach-Bearbeitung wie eine Verbeugung vor dem Anfang und Ende der Musik, das Bach bis heute für viele bedeutet. *Die Kunst der Fuge* – als Titel und als musikalisches Prinzip – ist der Inbegriff dieser Ausnahmestellung. Früh schon kursierten in Abschriften die fugierten Inventionen, Sinfonien und das *Wohltemperierte Clavier*, das zur Hälfte aus Fugen jeder Art, Stimmenzahl und Tonart besteht. Bach ging der Ruf eines genialen Improvisators voraus, der auch bei mehrstimmigen Fugen den Überblick behielt und Themen aus dem Stegreif übereinanderschichten und verändern konnte, ohne die harmonischen Gesetze zu verletzen.

Auch der preußische König Friedrich II., ein begeisterter Flötist, hatte von Bachs Fähigkeiten gehört und lud den Kantor an seinen Hof. Als der 1747 in Potsdam eintraf, interessierte sich der König vor allem für Bachs Fugenkünste. In einer 1985 ausgestrahlten Serie des DDR-Fernsehens über Johann Sebastian Bach spielen Ulrich Thein und Hanns-Jörn Weber die Begegnung zwischen dem Musiker und dem Monarchen.

### **O-TON – Film *Johann Sebastian Bach***

*(Friedrich II.) Messieurs, ich erfahre soeben, der alte Bach aus Leipzig ist angekommen. Ich lasse bitten. (Bach) Durchlauchtigste Majestät – Spar er sich die überflüssige formalité in seiner condue, tret er nur näher. – Ich bitte um Vergebung, Majestät, für meinen schlechten Anzug, man ließ mir keine Zeit. – Wozu auch? Ich wünschte den großen Mann kennenzulernen, nicht seinen schwarzen Rock. Man sagt, er beherrscht die Kunststücke des Kontrapunkts mit solcher Vollkommenheit, dass er ganze Kanons und Fugen aus freien Stücken spielt, à la improvisation, zwei-, drei-, vierstimmig, wie er will? – Man kann es lernen, Majestät. – Man kann es lernen! Er hat Humor. Geb er mir ein Exempel. – Darf ich Majestät um ein Thema bitten, ganz nach Majestät Belieben.*

[*Johann Sebastian Bach*, Teil 4 (Fernsehen der DDR 1985), DVD: rbb media/Studio Hamburg enterprises 2014]

Das königliche Thema hat Bach nach der Rückkehr nach Leipzig kontrapunktisch verarbeitet und dem König unter dem Titel *Musicalisches Opfer* gewidmet. Damals hatte Bach allerdings schon einen anderen Fugenzyklus in der Schublade, der noch auf den Feinschliff und die endgültige Anordnung wartete. Es war eine Sammlung von dreizehn Fugen und vier Kanons – alle in der gleichen Tonart d-Moll und alle über das gleiche Thema, das Bach in der ersten Fuge vorstellt – wir haben es schon am Beginn in der Vokalbearbeitung von Dieter Schnebel gehört.

Dieses Thema ist so gestaltet, dass es einen ganzen Zyklus tragen kann: Es muss mit sich selbst zusammenpassen, aber auch mit seiner Umkehrung, Spreizung oder Stau-

chung – und was dergleichen Künste mehr sind. Das Thema der *Kunst der Fuge* ist denn auch relativ kurz, rhythmisch wiedererkennbar und einfach gebaut: Es beginnt mit einem d-Moll-Dreiklang, führt dann hinunter zum Leitton der Dominante und wieder zurück zur Tonika d-Moll. Selbst das königliche Thema war weniger knapp als dieses lakonische Thema, aus dem Bach dann weit mehr als eine Stunde Musik gewinnen sollte.

<b>MUSIK 2</b> Sony Classical LC 06868 SX3K 63121 Track 10	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 1 Glenn Gould (Klavier)	4'51
--	---	------

Der Eröffnungssatz von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* in einer Aufnahme von 1981 mit dem Kanadier Glenn Gould.

Was ist eine Fuge? So fragt der Musikwissenschaftler Peter Schleuning in erfrischender Grundsätzlichkeit in seinem Buch über Bachs *Kunst der Fuge*. Genauso erfrischend ist seine Absage an den übertriebenen Respekt, den man der altertümlichen und immer ein wenig ungeliebten Fuge entgegenbringt.

*Daß die Fuge eine der strengsten Musikarten sei, von Einschränkungen, formalen Vorgaben und Regelwerk eingeschnürt, ist eine Legende im Dienste der durch Musikerziehung zu erzwingenden Ehrfurcht vor den Meistern und der Hierarchisierung der Kunstsparten: Wenn die Fuge ertönt, soll der kleine Erdenmensch, darunter auch der Kompositionsschüler, seine Augen zum Höchsten erheben, nämlich zu Thron und Altar. Tatsächlich aber ist die Fuge eine der freizügigsten und für die gestalterische Phantasie offensten Kompositionsarten, weder durch einen Text eingeschränkt wie das Lied noch durch einen Form- und Tonartplan wie die Sonate.*

[Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien – Entstehung – Analyse*, München/Kassel 1993, S. 46f.]

Wie der Sonate wurde allerdings auch der Fuge ihre ursprüngliche Freizügigkeit an den Konservatorien ausgetrieben durch eine schematische Musterform, die sich zwar lehren lässt, aber mit den Meisterwerken nicht viel gemein hat. Schleuning dagegen lässt für die Konstruktion einer Fuge nur wenige bindende Regeln gelten, an die sich auch Bach hielt.

*Erstens: sie muss mit einer Exposition beginnen, in der alle Stimmen in freigestellter Reihenfolge das Thema oder Subjekt nacheinander vorführen, wobei jede Stimme beim Einsatz der Folgestimme als deren Kontrapunkt weiterläuft, so daß, sich allmählich auffüllend, am Ende der Exposition ein vollständiger Satz erklingt.*

[Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien – Entstehung – Analyse*, München/Kassel 1993, S. 46]

Hören wir als Beispiel dafür die Exposition der zweiten Fuge, die übrigens wie alle anderen Fugen in Bachs Manuskript überhaupt keinen Titel und im Druck die Überschrift „Contrapunctus“ bekam – den Begriff „Fuge“ hat Bach hier kein einziges Mal verwendet. Der Komponist präsentiert das Thema mit einer neuen Erweiterung aus laufenden Achteln, die er in einer späteren Fassung durch Punktierungen zu einem schwingenden Rhythmus nach Art der französischen Instrumentalmusik umformte. Der Bass intoniert das Thema in der Grundtonart d-Moll, es folgen der Tenor in der Dominante, dann der Alt in der Grundtonart und der Sopran wiederum auf der Dominante.

<b>MUSIK 3</b> Sony Classical LC 06868 SX3K 63121 Track 11 ( <b>Beginn</b> )	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 2 Glenn Gould (Klavier)	<b>0'27</b>
--	---	-------------

Nach diesen aufeinanderfolgenden Einsätzen der vier beteiligten Stimmen besteht die Kunst einer Fuge darin, die Selbstständigkeit der Stimmen beizubehalten, sie aber so zu sagen in ein gemeinsames „Gespräch“ zu verwickeln, das erstens: das Thema einbezieht und zweitens: die Regeln der Harmonik beachtet. Die Dur-Moll-Harmonik ist im Grunde das einzige Ordnungselement innerhalb eines Genres, das zu den demokratischsten in der Musik gehört. Deshalb bestimmen den Ablauf der Fuge mehr Freiheiten als Bindungen. Noch einmal ein Zitat aus Peter Schleunings Buch über die *Kunst der Fuge*:

*Bindend ist außerdem, daß im weiteren Verlauf der Fuge das Thema immer wieder vorkommt – wo, wie oft, in welcher Form und Tonart, mit welchen Gegenstimmen, ist freigestellt. Solche Themenauftritte in möglichst allen Stimmen heißen Durchführungen, die verbindenden nicht-thematischen Teile Zwischenspiele. Außer der Notwendigkeit, daß die Fuge in der Ausgangstonart schließt, gibt es keine weiteren Anforderungen an den harmonischen Gang, wie man sie vom Sonatensatz kennt.*

[Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien – Entstehung – Analyse*, München/Kassel 1993, S. 46]

Hier noch einmal der Beginn des „Contrapunctus 2“ – und seine Fortsetzung.

<b>MUSIK 4</b> Sony Classical LC 06868	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 2	<b>2'16</b>
--	--	-------------

SX3K 63121 Track 11	Glenn Gould (Klavier)	
------------------------	-----------------------	--

Glenn Gould spielte den „Contrapunctus 2“ aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*.

Die Kraft eines Fugenthemas erweist sich nicht nur in seiner Wiedererkennbarkeit, sondern auch darin, ob es diese Kraft bei seinen diversen Manipulationen und Abwandlungen behält, die der Fugenkunst zu Gebote stehen. So wie die Baumeister der gotischen Kathedralen den formalen Grundbestand an Motiven und Ornamenten immer wieder veränderten, ohne von der Grundform abzuweichen, so kann man auch in der Musik ein Thema verwandeln, ohne seine Identität zu zerstören.

Man kann es zum Beispiel auf den Kopf stellen: Die Melodie springt jetzt nicht mehr von unten nach oben und wieder hinab, sondern bewegt sich genau umgekehrt – logischerweise spricht man von der „Umkehrung“ des Themas. So wie in der vierten Fuge aus Bachs Zyklus.

<b>MUSIK 5</b> Sony Classical LC 06868 SX3K 63121 Track 12	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 4 Glenn Gould (Klavier)	2'52
--	---	------

Der „Contrapunctus 4“ aus Bachs *Kunst der Fuge*; es spielte wieder Glenn Gould.

Immer schon hatte Bach Fugen komponiert und improvisiert – die frühen Orgelfugen sind dafür brillante, manchmal geradezu rebellische Beispiele. Auch im ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers*, in den Leipziger Kantaten und in den *Brandenburgischen Konzerten* finden sich immer wieder Fugen, die kompositorisches Raffinement und virtuose Spiellaune vereinen. In seinen letzten anderthalb Lebensjahrzehnten aber schien der konsequente Kontrapunkt für Bach plötzlich mehr zu bedeuten als ein Stilmittel unter vielen. Der zweite Teil des *Wohltemperierten Claviers* wuchs heran, die *h-Moll-Messe* benutzt Fugentechniken aus mehreren Musikepochen, und im *Musikalischen Opfer*, das im Druck kursierte, bewies Bach dem preußischen König und den Zeitgenossen, dass er die strenge Polyphonie besser und eleganter beherrschte als die Konkurrenz.

Das schuf ihm Bewunderer, aber auch Neider und Feinde. Wer sich, wie der Komponist und Musikautor Johann Adolf Scheibe, auf die Seite des modernen, empfindsamen Stils in der Musik schlug, der wollte rührende Melodien über schlichter Begleitung und keine komplexen polyphonen Tongebäude à la Bach. In der berühmt-berüchtigten Kontroverse um die wahre Ästhetik der modernen Musik packte Scheibe den Thomaskantor gleich bei den Hörnern seiner Gelehrtheit.

*Das Zusammensetzen, Uebereinandersetzen, Verbinden und Auflösen der Dissonanzen und Consonanzen, die Fertigkeit eine Fuge, Doppelfuge und alle andere ausgesuchte, künstliche und schwere Gattungen musicalischer Stücke zu verfertigen, machen noch lange nicht einen grossen Componisten aus. Und so wird man an den Bachischen Stücken mit Recht den Mangel der Annehmlichkeit bemerken, der sich nothwendig in allzu chromatischen und dissonirenden Sachen befindet.*

[Johann Adolf Scheibe: *Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen J. A. Birnbaums* (1738), zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 154]

Solche Angriffe bewiesen Bach, dass er etwas tun musste für die so schnöde abgefertigte Kunst des Kontrapunkts. Man nimmt deshalb an, dass Bach nicht erst am Ende seines Lebens, sondern schon zum Zeitpunkt der Kontroverse mit Scheibe – also um 1738 – erste Pläne für einen großen Fugenzyklus über ein gemeinsames Thema schmiedete. Um 1742 war er dann mit seinen Vorbereitungen so weit, dass er eine Reinschrift des Zyklus mit den meisten Sätzen der späteren Druckfassung anfertigen konnte. Ein gemeinsamer Titel fehlte noch, erst später hat Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol die Überschrift *Die Kunst der Fuge* eingetragen – ob sie auf Bach selbst zurückgeht, ist ein vieldiskutiertes, aber letztlich nicht allzu entscheidendes Thema.

Die Handschrift hat sich unter der prägnanten Signatur „P 200“ erhalten und lagert heute in der Staatbibliothek in Berlin – im Internet kann man sie einsehen und über die Klarheit von Bachs Notenschrift staunen. Staunen kann man aber auch darüber, dass Bach die meisten Fugen nicht als Klavierstimmen in zwei Notensystemen aufgezeichnet hat, sondern in Form einer Partitur, in der jede Stimme ein eigenes System bekommt – also so, wie später von Haydn oder Mozart Streichquartette notiert wurden. Hat Bach die *Kunst der Fuge* demnach für ein Ensemble aus Streichern gedacht? Tatsächlich existieren zahlreiche Einspielungen von Streichquartetten, und die allererste Gesamtaufnahme des Zyklus legte 1934 oder ´35 das ungarische Roth-Quartett vor.

<b>MUSIK 6</b> Columbia Masterworks LC 00162 S 71537	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 (Bearb. Roy Harris & M.D. Herter Norton) Contrapunctus 5 Roth String Quartet	4'05
---	--	------

Der Contrapunctus 5 aus Bachs *Kunst der Fuge*, ein Ausschnitt aus der ersten Gesamtaufnahme des Zyklus durch das Roth-Quartett – vier Ungarn, die sich in den 1930er Jahren auf der Flucht vor dem Faschismus in den USA niedergelassen hatten.

Die Bearbeitung für Streichquartett war übrigens eine Gemeinschaftsarbeit des Komponisten Roy Harris und der Geigerin Margaret D. Herter Norton.

Dieses Arrangement für das moderne Streichquartett ohne Basso continuo, das es zur Bach-Zeit natürlich noch nicht gab, ist nur ein Beispiel für die unzähligen Bearbeitungen der *Kunst der Fuge* vom Blockflötenquartett bis zum Akkordeon-Ensemble. Natürlich wurden viele Werke von Bach für ein modernes Instrumentarium angepasst und zugerichtet – einfach weil die historischen Klangwerkzeuge nicht mehr existierten oder weil man modernen Hörgewohnheiten entgegenkommen wollte. Bei der *Kunst der Fuge* stand man allerdings vor einer besonderen Situation: Da weder in Bachs eigener Handschrift noch im Druck, der kurz nach seinem Tod erschien, eine Besetzung angegeben war, hielt man den Zyklus lange für ein „Kunstabuch“, das mehr oder weniger abstrakte Musik enthielt und auf eine klangliche Realisierung nicht angewiesen war.

Die Kehrseite der Vorstellung von einer absoluten, gleichsam „über-irdischen“ Musik war die grenzenlose Freiheit, mit der man das Werk für alle möglichen und unmöglichen Besetzungen bearbeitet und zum Spiegel der jeweils herrschenden Bach-Auffassung gemacht hat. Aber es waren auch originelle Ansätze darunter, die weder Heiligenverehrung noch eine objektive „Realisierung“ der *Kunst der Fuge* im Sinn hatten. Eines der ungewöhnlichsten Projekte stammte vom amerikanischen Komponisten, Musikwissenschaftler und Rundfunkmann William Malloch aus dem Jahr 1977. Originell war nicht nur das Arrangement der Bach-Fugen für ein 40-köpfiges Solistenensemble. Malloch schmuggelte in seiner *Art of Fuguing*, also die *Kunst des Zusammenfügens*, auch die stilistischen Handschriften romantischer und moderner Komponisten unter die Bach-Fugen – darunter die von Anton Bruckner, die er in einem „Misterioso“ überschriebenen Satz heraufbeschwört.

Hören Sie zum Vergleich den Contrapunctus 11 im Original, gespielt vom Ensemble „Musica antiqua Köln“ – eine so genannte Tripelfuge, in der zum Grundthema des Zyklus zwei neue Themen hinzukommen und kunstvoll durchgeführt werden. Im Anschluss daran William Mallochs Fantasie über diese Fuge im Stil eines Brucknerschen Sinfoniebeginns.

<b>MUSIK 7</b> Archiv Produktion LC 0013 431704-2 Track 13	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 11 Musica antiqua Köln Leitung: Reinhard Goebel	4'11
--	--	------

<b>MUSIK 8</b> Sheffield Lab kein LC SLS-502 Track 9	Johann Sebastian Bach/William Malloch <i>The Art of Fuguing</i> 9) Misterioso Ensemble of 40 Los Angeles string, woodwind and percussion players Leitung: Lukas Foss	4'02
--	---	------

Ein höchst kreativer Umgang mit Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* durch den amerikanischen Komponisten William Malloch: Er hat 1977 den Contrapunctus 11 zum Ausgangspunkt für die Heraufbeschwörung des romantischen Bach-Verehrers Anton Bruckner genutzt. Der Satz aus Mallochs Zyklus *The Art of Fuguing* wurde gespielt von einem Solistenensemble aus Los Angeles unter Leitung des Dirigenten und Komponisten Lukas Foss.

Den Ansporn zu den vielfältigen Bearbeitungen der *Kunst der Fuge* bis hin zu Mallochs Umdichtungen gab Bach selbst, indem er die Stimmen nicht im üblichen Klaviersystem notierte, sondern als Partitur anlegte – wobei jede Stimme ihre eigenes System samt einem besonderen Notenschlüssel bekam. Der Sinn dieser Notation war jedoch nicht die Aufführung im Ensemble, sondern die größtmögliche Deutlichkeit der polyphonen Stimmführung in all ihren Feinheiten. Klarheit darüber schaffte der Aufruf von Carl Philipp Emanuel Bach zur Subskription der gedruckten Ausgabe der *Kunst der Fuge*, der allerdings erst im Jahr 1992 wieder aufgefunden wurde.

*Da alle Stimmen durchgehend singen und die eine mit so vieler Stärke als die andere ausgearbeitet ist, so ist jede Stimme besonders auf ihr eigenes System gebracht und mit ihren gehörigen Schlüsseln in der Partitur versehen worden. Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.*

[CPE Bach: Subskriptionsaufruf zur *Kunst der Fuge*]

Dieser Schlusssatz war entscheidend: die *Kunst der Fuge* war keine Musik zum Lesen oder zur beliebigen Verklanglichung; Bach hatte sie für seine eigenen Instrumente gedacht: für die Orgel und das Clavier in allen Varianten, das Cembalo, das Clavichord, vielleicht sogar für das neue Hammerklavier, wie es Gottfried Silbermann damals entwickelt und unter Bachs Augen verbessert hatte. Fast alle Fugen lassen sich auf dem Tasteninstrument gut realisieren; eine besonders komplexe Fuge hat Bach selbst in einer Version für zwei Cembali vorgelegt. Im Übrigen verstand sich von selbst, dass ein versierter Tastenspieler der Zeit die Partitur sofort für sein Instrument und für seine Finger umsetzen konnte.

Doch noch etwas wird durch den Subskriptionsaufruf des Sohnes Carl Philipp Emanuel klar, der für den Druck der *Kunst der Fuge* verantwortlich zeichnete: Der Zyklus war auch ein Studienbuch für diejenigen, die sich für den Kontrapunkt in seiner höchstentwickelten Form interessierten. Entsprechend systematisch ging Bach beim Aufbau seiner Fugenkünste vor – die Systematik findet sich schon in der ersten Reinschrift von etwa 1742 und wurde für den Druck noch einmal überarbeitet.

Bach beginnt mit den so genannten „einfachen Fugen“ in denen er das Thema in der Originalgestalt und der Umkehrung verarbeitet – einige Beispiele haben wir schon gehört. Dann geht er allmählich zu komplexeren Formen über. In einer zweiten Grup-

pe kombiniert er das Thema des Zyklus mit seiner Umkehrung, wobei das Thema leicht verändert wird. Doch selbst das ist Bach nicht genug: den 6. Contrapunctus gestaltet er zusätzlich als eine Art Charakterstück im französischen Stil mit auffällig punktierten Noten. Und in der siebten Fuge wird das Thema nicht nur umgekehrt, sondern auch in den Notenwerten gedehnt bzw. gestaucht – und schon beginnt die Fugenkunst Züge einer Geheimwissenschaft anzunehmen. Ganz im Gegensatz zum klanglichen Ergebnis: Das wirkt nämlich kein bisschen altmodisch, sondern kann es an Charme und harmonischen Reizen mit der Musik von Bachs modischen Zeitgenossen aufnehmen.

Hören Sie den Contrapunctus 6 „in Style Francese“, also im französischen Stil, und den Contrapunctus 7 mit dem vergrößerten und verkleinerten Thema, gespielt auf dem Cembalo von Robert Hill.

<b>MUSIK 9</b> Hänssler Classic LC 06047 92.134 Track 6-7	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 6 a 4 in Style Francese Contrapunctus 7 a 4 per Augmentationem et Diminutionem Robert Hill (Cembalo)	8'29
---	---	------

Das waren Contrapunctus 6 und 7 aus Bachs *Kunst der Fuge*, gespielt von Robert Hill. Systematisch schreitet Bach daraufhin zu noch komplexeren Fugenverfahren fort. Die neunte Fuge startet mit einem höchst virtuosen, neuen Fugenthema, zu dem sich später – nach dem Prinzip der Doppelfuge – das bekannte Thema des ganzen Zyklus gesellt. Wie hier verzichtet Bach auch im achten und zehnten Contrapunctus zunächst auf das allgegenwärtige Generalthema und führt zwei neue Themen ein, die schließlich doch vom Hauptthema überwölbt werden. So wird in den Tripelfugen eine neue Stufe des gelehrten Kontrapunkts erreicht.

Hören Sie jetzt drei Fugen mit mehreren Themen: die Contrapuncti 8 bis 10 aus Bachs *Kunst der Fuge* in verschiedenen instrumentalen Versionen für Streichtrio, Ensemble mit historischen Instrumenten und zwei Cembali. Eine Besonderheit bietet gleich am Anfang der Contrapunctus 8 – er wird vom Ensemble „Les Adieux“ gespielt in einer Bearbeitung, die Wolfgang Amadeus Mozart um das Jahr 1782, als rund dreißig Jahre nach Bachs Tod, für Geige, Bratsche und Cello angefertigt hat. Und weil Mozart die nackte Fuge dem Publikum der Zeit wohl nicht zumuten wollte, hat er dem Stück von Bach ein eigenes Adagio vorangesetzt. Was hätte wohl der alte Bach gedacht von diesem Aufeinandertreffen des modisch-galanten Stils und seiner ernsthaften Fugenkunst?

<b>MUSIK 10</b> WDR EP	Wolfgang Amadeus Mozart <i>6 Präludien und Fugen</i> KV 404a	10'10
---------------------------	---	-------

Track 9-10	Adagio und Fuge F-Dur (nach dem Contrapunctus 8 der <i>Kunst der Fuge</i> ) Les Adieux	
<b>MUSIK 11</b> Archiv Produktion LC 00113 431704-2 Track 10-11	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 9 Alla Duodecima Contrapunctus 10 Alla Decima Musica antiqua Köln Leitung: Reinhard Goebel	6'40

Das waren zuletzt zwei Contrapuncti aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* in verschiedenen Klanggestalten: der Contrapunctus 9 wurde gespielt vom Ensemble Musica antiqua Köln, der Contrapunctus 10 von den beiden Cembalisten Andreas Staier und Robert Hill.

Die Kunst der Fuge war ein überwältigendes Projekt, das die Gedanken des Komponisten während des gesamten letzten Jahrzehnts seines Lebens vordringlich in Anspruch nehmen sollte. So gesehen handelt es sich bei dem Werk weniger um einen krönenden Abschluss als vielmehr um einen geistigen Hintergrund und den theoretischen Unterbau für die meisten Werke, die Bach im Laufe dieses Jahrzehnts schrieb. [Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, S. 478]

So schreibt der Bachforscher Christoph Wolff, der sich mit der Chronologie der *Kunst der Fuge* intensiv auseinandergesetzt hat. Wolff und andere haben mit ihren Untersuchungen zur Datierung der Wasserzeichen und des Papiers, auf dem Bachs Manuskript geschrieben wurde, den Mythos vom „krönenden Abschluss“ entschieden revidiert. Lange Zeit nämlich galt die *Kunst der Fuge* als letztes Werk von Bach, das er nicht vollenden konnte, weil seine finale Krankheit und schließlich der Tod ihm das Heft aus der Hand nahmen.

Etliche Romane haben diese Spannung zwischen der Banalität einer fehlgeschlagenen Augenoperation und der immer noch lodernden Schaffenskraft des Genies zu rührenden Szenen ausgemalt. Peter Schleuning beginnt sein Buch über die *Kunst der Fuge* mit der Erzählung des ostdeutschen Pfarrers und Volkskammer-Abgeordneten Wolfgang Sachse, der beim Thema Bach durchaus sentimental werden konnte. Hier sieht man Bach bei der Komposition seiner letzten Fuge, die unvollendet blieb.

*Der Thomaskantor ist in seinem Element. Er schreibt gerade an der Stelle, an der das dritte Thema nach seinem Namen aufklingt und sich mit den anderen Themen trifft. Eine Wolke sommerlich leichten Gewitters schiebt sich vor die Sonne. In der Komponierstube Johann Sebastians wird es ein wenig dunkel. Er schaut noch hin, wie die*

*Wolke größer und größer wird; schon ist es wieder zu trübe für seine alten, so mitgenommenen Augen.*

*Da geht die Tür, Anna Magdalena ist es. Bach merkt es, aber er sieht sie nicht. Er faßt nach seinen Augen, wischt mit der Rechten über sie hin, aber die Wolke bleibt. Er kann sie nicht fortwischen. Das weiß er jetzt. „Ja, Magdalena, die letzte Wolke ist aufgezogen, die allerletzte!“*

[zit. nach: Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*. Ideologien – Entstehung – Analyse, München/Kassel 1993, S. 1]

Der sterbende Bach bei der Arbeit an seiner letzten Fuge – so oder ähnlich haben es sich viele Bach-Verehrer ausgemalt, bis diese Mär endgültig entzaubert wurde: Die Reinschrift der *Kunst der Fuge* entstand nicht erst kurz vor seinem Tod, sondern schon acht Jahre früher, und während der 1740er Jahre hat Bach immer wieder an der Erweiterung und Neuordnung des Zyklus gearbeitet. Er hat die Reihenfolge verändert, die ursprünglichen Fugen umgearbeitet und zusätzliche Fugen und Kanons komponiert, die dem ursprünglichen Manuskript in mehreren Heften beigelegt wurden – und sicher hat er auch schon einige Platten zum Druck vorbereitet.

Am Ende ist Bach tatsächlich gestorben, ohne den Druck noch persönlich beaufsichtigen zu können; diese undankbare Aufgabe übernahmen Söhne und Schüler, 1751 erschien die erste Auflage. Möglicherweise ist ihnen in der Reihenfolge einiges durcheinandergelassen, aber im Wesentlichen war die Anordnung der *Kunst der Fuge* in aufsteigender Komplexität der Fugen sicher Bachs eigene Konzeption.

Das einzige wirkliche Problem war das Stück, an dem Bach in der blumigen Erzählung des Hobby-Romanciers Sachse zuletzt arbeitete: eine Fuge mit drei Themen, von denen das letzte die Namenssignatur des Thomaskantors trug: die Noten BACH. Nachdem er die drei Themen eingeführt hat, bricht das Manuskript ab – und Carl Philipp Emanuel hat Jahrzehnte später unter die letzten Noten seine berühmte Bemerkung gesetzt:

*ueber dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben*

[Bemerkung von CPE Bach am Ende des Manuskripts des Fugenfragments]

<b>MUSIK 12</b> Archiv Produktion LC 00113 431704-2 Track 22	Johann Sebastian Bach <i>Die Kunst der Fuge</i> BWV 1080 Contrapunctus 14 „Fuga a tre soggetti“ Musica antiqua Köln Leitung: Reinhard Goebel	7'30
--	--	------

Sicher eine großartige Fuge, die hier im Nichts verschwindet – wobei auch die kleine Kadenz, die eben von Musica antiqua Köln gespielt wurde, nicht mehr im Manuskript

steht, sondern nur noch das Zerfasern des unvollendeten Stimmengewebes. Allerdings ist heute so gut wie sicher, dass weder die Umwölkung von Bachs Augenlicht noch der Tod die kontinuierliche Arbeit an der Fuge unterbrochen haben. Wahrscheinlich hat er sie irgendwann einfach beiseitegelegt, um den Stimmverlauf auf einem anderen Blatt genauer zu skizzieren und später in Reinschrift zu bringen.

Weitere Fragen bleiben. Gehört diese Fuge, die sich in einem der beigelegten Hefte zum Manuskript befindet, überhaupt zum Zyklus oder wurde sie nur versehentlich eingeordnet? Der letzte Beweis dafür fehlt, denn das Thema des Zyklus, das alle anderen Fugen und Kanons zusammenbindet, taucht im Fragment gar nicht auf – noch nicht! wie viele behaupten, denn es gibt Hinweise darauf, das Bach als viertes Fugenthema genau jenes Hauptthema der *Kunst der Fuge* einführen wollte. Die Diskussion darüber, ob das rein technisch funktionieren würde, setzt sich in einer heftigen Pro- und Contra-Debatte bis in die jüngsten Bach-Jahrbücher fort.

Das Thema hat nicht nur die Forschung, sondern auch die Komponisten beschäftigt – vor allem diejenigen unter ihnen, die eine eigene kontrapunktische Weltsicht hatten. Als der Pianist, Komponist und ästhetische Visionär Ferruccio Busoni im Jahr 1910 daran ging, das Schlusstück der *Kunst der Fuge* zu vollenden und dabei das Kernthema des Zyklus einzubauen, interessierte er sich nicht für eine handwerklich wasserdichte Fuge im Bach-Stil. Er wollte Bach im Sinne einer, wie er es nannte: „rücksichtslosen Polyphonie“ zum Ausgangspunkt einer neuen, freien Tonkunst machen. Auf dem Dampfer „Barbarossa“ komponierte Busoni während der Überfahrt von Europa nach New York seine *Fantasia contrappuntistica*, in der er Bachs originale Fuge mit eigenen Choralvorspielen und Variationen verknüpfte. Und er beanspruchte für sein Stück genau jenen Grad von Abstraktion, den man lange Zeit der *Kunst der Fuge* zugeschrieben hat.

*Meine Fantasia Contrappuntistica ist weder für Klavier, noch für Orgel, noch für Orchester gedacht. Sie ist Musik. Die Klangmittel, welche die Musik dem Zuhörer lediglich mitteilen, sind nebensächlich.*

[Ferruccio Busoni: *Selbst-Rezension* (1915), in: FB: *Wesen und Einheit der Musik*, S. 75]

<p><b>MUSIK 13</b> ECM LC 02516 1676/77 Track 6-10</p>	<p>Ferruccio Busoni <i>Fantasia contrappuntistica</i> Variatio I, II und III Cadenza Fuga IV András Schiff &amp; Peter Serkin (Klavier)</p>	<p>8'00</p>
--	---	-------------

Ferruccio Busoni übernimmt in seiner *Kontrapunktischen Fantasie*, der *Fantasia contrappuntistica* den Versuch, das Fragment aus Bachs *Kunst der Fuge* zu vollenden –

und natürlich flicht Busoni auch das Hauptthema des Zyklus ins polyphone Gewebe ein. An zwei Klavieren spielten András Schiff und Peter Serkin.

Carl Philipp Emanuel Bach, der die *Kunst der Fuge* nach dem Tod seines Vaters mit der unvollendeten Fuge herausgab, sah klugerweise davon ab, das Fragment zu vollenden – was er als Schüler seines Vaters sicher gekonnt hätte. Er hatte eine bessere Idee, die er im Vorwort des Drucks erläuterte:

*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 namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügtten vierstimmigen Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.*

[zit. nach: Peter Schleuning: *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien – Entstehung – Analyse*, München/Kassel 1993, S. 184]

Damit meinte Carl Philipp Emanuel den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ – die Variante eines früheren Choralvorspiels, das Bach wohl wirklich kurz vor seinem Tod in die endgültige Form gebracht hatte. Ob aus verkaufsfördernden Überlegungen oder nicht – Bachs Sohn erweiterte mit dem Abdruck des Chorals einen ganz und gar weltlichen Fugenzyklus um einen Aspekt, der vor allem im 19. Jahrhundert das Bach-Bild bestimmte: die Vorstellung vom fünften Evangelisten, der in jeder Musik die Verherrlichung Gottes mitdachte.

<p><b>MUSIK 14</b> Soli Deo Gloria LC 13772 SDG159</p>	<p>Johann Sebastian Bach „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668a (nur die 1. Strophe) Monteverdi Choir Leitung: John Eliot Gardiner</p>	<p>4'30</p>
--	--	-------------

Der Monteverdi Choir mit dem Choralvorspiel „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ in einer Fassung für vierstimmigen Chor; John Eliot Gardiner dirigierte.

Im Druck der *Kunst der Fuge* steht dieser Choral ganz am Schluss – eine Lösung, die der Idee des Zyklus widerspricht, aber die rührende Legende förderte, dass Bach die Feder von Gott selbst aus der Hand genommen wurde. Es ist eine der vielen Geschichten, mit denen Bachs karg dokumentiertes Leben und Werk reich ausgeschmückt wurde. Ich habe in den vergangenen 26 Folgen unserer Serie versucht, diese Legenden nicht nur als unwissenschaftlichen Schmarren, sondern als Ausdruck der intensiven Beschäftigung mit dem Komponisten Bach zu allen Zeiten anzusehen. Und das Erstaunliche ist, dass *jede* Zeit ihren eigenen Bach auf den Sockel hob – und ihn gelegentlich auch wieder herunterstürzte.

Man erkannte in ihm den bürgerlichen Revoluzzer genauso wie den treuen Untergebenen von Hof und Kirche, den musikalischen Avantgardisten und den Traditionsbewahrer, den Gelehrten und den virtuosen Pultstar. Vor allem aber spürte man, dass hinter allem, was Bach schrieb, eine glühende Überzeugungskraft und ein unverrückbarer Qualitätsbegriff standen. Es ist die Universalität des Phänomens Bach, die den Komponisten Mauricio Kagel zu seinem berühmten Bonmot inspirierte: Nicht alle glauben an Gott, aber die meisten glauben an Bach.

Auch der 2014 verstorbene Organist Gerd Zacher glaubte an Bach, den er als Bewahrer alter Künste und Wegbereiter der Moderne spielte und analysierte. *Die Kunst der Fuge* stand im Zentrum von Zachers Bach-Verehrung, und in seinem eigenen Zyklus *Die Kunst einer Fuge* hat der Pionier des modernen Orgelspiels den Contrapunctus 1 zehnmal abgewandelt, ohne einen einzigen Ton von Bach zu verändern. Zachers einziges Mittel der Neudeutung ist die Klanggestalt, bei der er Verfahren und Signaturen seiner Zeitgenossen Ligeti, Kagel oder Berio zitiert. Dem Komponisten Juan Allende-Blin ist der neunte Satz mit dem Titel „sons brisés“ gewidmet. Die zerbrechenden Klänge erreicht Zacher, indem er beim Vortrag des Contrapunctus 1 hin und wieder das Gebläse abschaltet, so dass die Klänge ein wenig jämmerlich und nostalgisch in sich zusammensacken – um sich dann beim Wiedereinschalten wieder aufzublähen. So entsteht ein ständiges Innehalten – als würde der Interpret immer wieder nachsinnen über den Sinn der Klänge und Stimmen.

<b>MUSIK 15</b> Wergo LC 00846 61842 Track 9	Gerd Zacher <i>Die Kunst einer Fuge d.i. Bachs Contrapunctus I in 10 Interpretationen</i> 9) Sons brisés (für Juan Allende-Blin) Gerd Zacher (Orgel)	7'08
--	---	------

Der Organist Gerd Zacher spielte Musik von Bach, die allerdings nur zum Teil nach Bach *klang* – das war aus Zachers *Kunst einer Fuge* der neunte Satz mit dem Titel „sons brisés“.

Die *Kunst der Fuge* ist zwar nicht Bachs letztes Werk – aber sie ist das letzte Stück unserer Serie. Sicher gibt es wenige Komponisten, die einem Autor fürs Radio so viel fantastische Musik bieten wie Bach; und sicher kommt man bei wenigen Meistern so sehr an die Grenzen des Begreifbaren, denn Bach fordert immer beides: Kopf und Herz. Und ich würde mich freuen, wenn die Serie auch bei Ihnen beide Regionen angesprochen hat.

Danke, dass Sie dabei waren – und Dank auch an Bettina Mikulla, Martin Scholz, Katrin Witt und Nina Kluge, die sich um den guten Ton und die gute Mischung gekümmert haben. Dorothea Diekmann war die Redakteurin mit Sinn für die kreative Motivation und nicht selten auch die richtige Formulierung. Einen schönen Tag wünscht Ihnen Michael Struck-Schoen.