

J.S. BACH - DIE KUNST DER FUGE

Wenige Werke von Johann Sebastian Bach sind so sehr zum Spielball zahlreicher Spekulationen und zugleich zum Gegenstand tiefgreifender wissenschaftlicher Untersuchungen geworden wie gerade dieser Zyklus, der auch als sein „Schwanengesang“ betrachtet wird: *Die Kunst der Fuge*. Tatsächlich begann die Mystifizierung in Bezug auf dieses Werk bereits schnell nach Bachs Tod am 28. Juli 1750. Denn damals schrieb sein Sohn Carl Philipp Emanuel Bach auf das unvollendete Manuskript der umfangreichen Schlussfuge, genau da, wo der Name BACH in Noten erscheint: „Über dieser Fuge, wo der Name B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ Dadurch wird ausgesagt, dass *Die Kunst der Fuge* wirklich Bachs letztes Werk sei und „also“ auch das Letzte, was er überhaupt geschrieben habe.

Die Forschung hat inzwischen gezeigt, dass dem nicht so ist. Es lässt sich allerdings aufrechterhalten, dass die letzte Fuge aus *Die Kunst der Fuge* unvollendet geblieben ist, weil der Komponist nach zwei Augenoperationen, vermutlich schneller, als er selbst erwartet hatte, verstorben ist. Tatsächlich muss Bach jedoch bereits etwa um 1740 – und vielleicht auch schon früher – mit diesem Fugen-Zyklus begonnen haben. Außerdem ist es unwahrscheinlich, dass er die letzte große Fuge nicht schon als Skizze aufgeschrieben hatte, bevor er sie dann in ihrer Gesamtkonzeption (das heißt mit allen Haupt- und Nebenstimmen gleichzeitig untereinander) nacheinander ausschrieb. Schließlich soll auch mitgeteilt werden, dass der Titel „Die Kunst der Fuge“ nicht von Bach selbst stammt, ja, dass er die Fugen selbst nicht einmal als solche benannt hat, sondern Stück für Stück als „contrapunctus“ auswies, als Spiel von Note gegen Note und Stimme gegen Stimme.

Bach fing spätestens im Jahr 1742 damit an, Teile von *Die Kunst der Fuge* festzulegen. Dabei griff er eine lange Tradition komplexer kontrapunktischer Werke auf, die sich von Buxtehude über Froberger bis zu Frescobaldi herleitet. Er notierte auf vier Notensystemen, jedes mit einem eigenen Schlüssel, als handle es sich um ein vierstimmiges Vokalwerk: Sopran, Alt, Tenor und Bass. So konnte jeder die einzelnen polyphonen Stimmen am besten verfolgen; denn zweifellos sollte dies von Beginn an eine Methode in der Technik und dem Spiel der Fuge werden. Dabei war das Spiel, das Spielen können einer Fuge, wie komplex auch immer und trotz der Notation in vier Systemen, unzweideutig mit dem Klavier verbunden. Dass Bachs Werk nicht vom Himmel gefallen ist, zeigt eine Bemerkung von Johann Mattheson im Jahr 1739 in *Der vollkommene Capellmeister*. Darin schreibt er über seine eigene Sammlung von Fugen und hofft, dass von dem berühmten „Herr[n] Bach in Leipzig, der ein grosser Fugenmeister ist“ ebenfalls ein solcher Zyklus erscheine.

Und wirklich, im Jahr 1746 muss das Manuskript bereits fertiggestellt gewesen sein. Danach beschäftigte sich Bach mit der Vorbereitung der Druckplatten. Gleichzeitig wird er sich über seinen Lehrstoff beraten haben und erneut an den einzelnen Fugen und dem Zyklus insgesamt gefeilt haben. Dadurch entstanden allmählich zwei Versionen dieses opus magnum, eine, die druckfertig vorlag und mehr oder weniger den Stand des Zyklus im Jahr 1746 wiedergibt, und eine mit den Ergänzungen und Korrekturen aus der Zeit nach 1746 bis kurz vor seinem Tod. Das Autograph von *Die Kunst der Fuge* besteht aus fünfzehn Kompositionen, der erste Druck enthält einundzwanzig Kompositionen, siebzehn Fugen und vier Kanons. Da Bachs Sehkraft

sicher ab 1749 immer mehr nachließ, wurden die Vorarbeiten für eine Drucklegung nicht weiter fortgesetzt. Als Bach im Sommer 1750 gestorben war, haben sich seine Witwe und sein Sohn Carl Philipp Emanuel zweifelsohne gefragt, was zu tun sei. Die Entscheidung fiel für eine Ausgabe mit vorangehender Subskription.

Und so wurde dann im Mai 1751 in den *Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* das wohlwollende Lesepublikum eingeladen, für die Kunst der Fuge zu subskribieren. Im Herbst desselben Jahres erschien in Leipzig der erste Druck. Ein zweiter Druck erfolgte im Frühjahr des Jahres 1752, diesmal mit einem Vorwort des Berliner Musiktheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg. „Dass alle hier vorkommenden unterschiedlichen Arten von Fugen und ‚Kontrapunkten‘ über genau dasselbe Hauptthema in d-Moll, oder D-la-Re in der kleinen Terz, gesetzt sind, und dass alle Stimmen darin beständig singen, die eine Stimme mit ebensolcher Kraft als die andere, wird jedem, der Kunstverstand hat, direkt auffallen.“ Soweit Marpurg. In der Tat, es konnte niemandem entgangen sein, dass hier nicht – wie in den zwei Bänden von *Das Wohltemperierte Klavier* – jede Fuge ein eigenes Thema hat, sondern ein zentral gegebenes Thema der Ansatz für eine wahre „Auslese“ von Fugen, Kanons und zahlreichen kontrapunktischen Techniken gewesen ist, kurzum, es ist ein Lehrbuch des Genres geworden.

Die alte und gelehrte Kunst von Kanon und Fuge hat Bach sein ganzes Leben lang fasziniert. Diese Faszination lässt sich vielleicht am besten mit der Faszination für Zahlen- und Worträtsel vergleichen. Seit dem frühen vierzehnten Jahrhundert haben sich Komponisten und Theoretiker mit dem Phänomen der buchstäblichen Imitation einer Melodie oder eines Themas beschäftigt. Nach und nach entstanden aus dieser Technik der „imitatio“ zwei eng miteinander verbundene Richtungen, die des Kanons (die bis ins Extreme, streng durchgeführte imitatio) und die der Fuge (wobei die Stimmen einander auf unterschiedliche Weise imitieren können, aber wobei zugleich auch Zwischenspiele auftreten und die verschiedenen Imitationstechniken durcheinander benutzt werden können). Insbesondere der Zirkelkanon (der bis ins Unendliche weiterlaufen kann) verschafft seinem Erfinder die Genugtuung ein Thema zu entwickeln, das von links nach rechts gelesen werden kann (und dann einen vollkommenen Kanon ergibt), aber auch von rechts nach links (also im Krebsgang – und ebenfalls einen vollkommenen Kanon ergibt), und dasselbe kann in verschiedenen Tonlängen oder gespiegelt (wobei alle steigenden Intervalle zu fallenden werden und umgekehrt) und in Kombinationen davon ausgeführt werden.

Die ersten kanonischen Werke von Bach, die wir aufspüren können, datieren aus der Zeit kurz nach 1713, also seinen Weimarer Jahren. In den meisten Fällen handelt es sich dann auch um enigmatische Kanons: Der Empfänger der Kanons (ein Freund oder Schüler) musste zuerst den Schlüssel zum Rätsel finden, bevor er dann den Kanon entziffern und ausführen konnte. Um 1747 komponierte Bach mindestens vierzehn verschiedenen Zirkelkanons auf Basis der ersten acht Bassnoten des Themas (der Aria) der Goldbergvariationen, jeder Kanon komplexer als der andere. In derselben Zeit komponierte er fünf kanonische Variationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ und noch einmal zehn Kanons als Teil seines Werks *Musikalisches Opfer*.

Dass Bach nun gerade in dem Jahr 1747 so sehr von der komplexen Theorie des Kanons gefangen genommen wurde, ist ohne Zweifel eine Folge seiner Mitgliedschaft in der „Correspondirenden Societät der Musikalischen Wissenschaften“ im Sommer 1747. Diese Societät war von Lorenz Mizler gegründet worden, der kurzzeitig bei Bach studiert hatte. Ziel der Societät war es, dass deren Mitglieder sich mit alten, gelehrten Theorien zum Kontrapunkt, zur Polyphonie, zum Kanon und zu anderen als wissenschaftlich akzeptierten Kompositionstechniken beschäftigten. Die Mitglieder der „Societät der Musikalischen Wissenschaften“, zu denen auch Telemann und Graun gehörten, erhielten eine Abschrift der eingereichten Kanons und diskutierten dann über deren Aufbau und Technik.

An Letzterem war Bach weniger interessiert. Aber es musste ihm Vergnügen bereitet haben, den äußerst komplexen Kanontechniken eine solche musikalische Substanz verleihen zu können, dass sie auch einen musikalischen Genuss bereiteten. Und genau diese Heldentat charakterisiert *Die Kunst der Fuge*. Denn wer die Fugen und Kanons analysiert, wird erstaunt sein über die wachsende Komplexität und den Erfindungsreichtum, mit denen Bach von einer Fuge zur nächsten immer wieder einen neuen Blick auf das Thema realisiert, einen anderen Blick auf die Mehrstimmigkeit, auf Lösungen, wie die verschiedenen Varianten des Themas einander imitieren, dann wieder gegeneinander spielen, mit Kontrapunkten (polyphonen Gegenstimmen) versehen sind und Schritt für Schritt in einem stets dichter werdenden Gewebe miteinander kombiniert werden. Und das alles, ohne dass auch nur einen Moment lang der musikalische Gedankengang, die melodische, rhythmische und besonders auch harmonische Aussagekraft in theoretischen oder gekünstelten Formeln versinkt.

Die ersten vier Fugen aus *Die Kunst der Fuge* geben eine knappe Übersicht über die Möglichkeiten des Themas: in der originalen Form (Fugen 1 und 2); nach und nach mit kleinen rhythmischen Veränderungen und Synkopen; gespiegelt (Fugen 3 und 4). Bei dem darauf folgenden Set aus drei Fugen hat Bach die originale Form des Themas und die gespiegelte Form direkt gegeneinander gesetzt und außerdem die Einsätze dichter aufeinander folgen lassen (in stretto: also rasch aufeinander folgend). Außerdem kommen nun die rhythmischen Varianten sehr reichlich vor, in der sechsten Fuge sogar mit vielen Verzierungen und schnellen Vorschlägen (oder schnellen Läufen), so dass zu recht „in stylo francese“ darüber steht, im Französischen Stil. Die siebte Fuge lässt das Thema sowohl in kürzeren Notenwerten hören (per diminut[ionem]) als auch in längeren Notenwerten (per augment[ationem]) und außerdem mit Sechzehnteln umspielt, durchaus nach italienischem Vorbild.

Mit der achten Fuge kommt das wirkliche Spiel mit den Themen in Gang. Diese Fuge ist dreistimmig (ebenso Fuge 13) und hat drei verschiedene Themen, von denen die ersten zwei ganz neu sind und das Hauptthema derart variiert wurde, dass es nicht sofort zu erkennen ist. Sowohl die leichte Chromatik als auch die vielen Umspielungen mit schnellen Läufen machen diese Fuge zu einem maßvollen Spektakel, mit einer Tripelfuge zum Schluss, bei der die drei Themen gegeneinander gesetzt werden. Die neunte Fuge bietet daraufhin eine technische Ruhepause; sie ist trotz der schnellen Achtelläufe hell und deutlich im Aufbau, die klingende Musik wirkt dadurch jedoch nicht weniger strahlend.

Die zehnte Fuge, „contrapunctus 10 a 4, alla Decima“, wie es im ersten Druck steht, kennzeichnet noch mehr als die vorhergehenden Fugen Bachs „Gradus ad Parnassum“. Hier

spielen die Regeln keine Rolle mehr, er denkt sie sich selbst aus, kombiniert die neuen Themen in der Grundlage und gespiegelt direkt gegeneinander, kommt dann mit gespiegelten, rhythmisch variierten Versionen des Hauptthemas, um schließlich alles zu einer kombinierten Doppelfuge zusammenzuwirbeln. In der elften Fuge setzt Bach diesen Weg fort, hier jedoch kompakter und mit schnelleren Läufen im auseinander gearbeiteten Hauptthema. Auch hier fällt, wie schon früher in der achten Fuge, die leichte Chromatik auf, die so sehr die musikalische Phantasie anspricht.

Die zwölfte und dreizehnte Fuge sind in besonderer Weise notiert, nämlich als Spiegelungen; das heißt, dass die erste Version der Fuge (rectus) für die zweite Version (inversus) einfach gespiegelt wird: Alle fallenden Intervalle werden zu steigenden und umgekehrt. In beiden Fällen ist eine vollwertige Fugenkomposition mit aller zugehörigen Aussagekraft das Ergebnis ... Die zwölfte Fuge ist stilistisch etwas straffer gehalten, die dreizehnte hat jedoch eine bisher nicht gekannte expressive und virtuose Ausstrahlung.

Um den ersten Zyklus von *Die Kunst der Fuge* mit der meisterhaften vierzehnten Fuge abschließen zu können, werden zuerst die vier Kanons ausgeführt. Der erste heißt im ersten Druck „Canon in Hypodiapason“, also Kanon in der Oktave, wobei Bach das Thema in einem einzigen System notiert hat und die zweite Stimme (eine buchstäbliche Version der ersten Stimme, aber eine Oktave tiefer) nach vier Takten einsetzt. Über dem zweiten Kanon steht „Canon alla Decima – contrapunto alla Terza“, also ein Kanon, bei dem die zweite Stimme nach vier Takten eine Oktave plus eine Terz höher einsetzt. Nach einer Brückenpassage in der Mitte setzt ein zweiter Kanon im Oktavabstand ein. Der dritte Kanon heißt „canon alla Duodecima – contrapunto alla Quinta“, der Abstand beträgt hier also eine Oktave plus eine Quinte, wobei die zweite Stimme erst nach acht Takten einsetzt. Der vierte Kanon schließlich heißt „Canon per augmentationem in contrariu motu“. Es handelt sich um einen Kanon, bei dem auf den notierten Teil (denn wiederum hat Bach nur eine einzige Stimme notiert, die zweite kann ja davon abgeleitet werden!) nach acht Takten derselben Teil folgt, nur eine Quarte tiefer und außerdem gespiegelt und mit doppelt so langen Werten aller Noten.

Die Kunst der Fuge findet ihren Abschluss in der vierzehnten, unvollendeten Fuge. Gemäß dem Titel des Lehrbuchs von J.J. Fux *Gradus ad Parnassum* (1725) hat auch Bach seinen Gang zum Parnassus unternommen, so mit einer Zahl nahezu enzyklopädischer Meisterwerke, in denen die gesamte gelehrte Technik seiner Zeit auf brillante Weise zum Klingen kommt und bis in unsere Zeit lebendig geblieben ist: *Das Wohltemperierte Klavier*, die *Goldbergvariationen*, das *Musikalische Opfer* und zuletzt *Die Kunst der Fuge*. In der letzten Fuge hat Bach die Töne seines eigenen Namens verwendet, B.A.C.H., und diese als letztes Thema zu den übrigen zwei Themen hinzugefügt, eine neue Variante des Hauptthemas des gesamten Zyklus' und ein etwas schneller fließendes Thema. Der erste Teil dieser Fuge besteht aus einer vierstimmigen Fuge über das Hauptthema, der zweite Teil aus einer kurzen Fuge über das zweite Thema, darauf werden die ersten zwei Themen in einer Doppelfuge kombiniert. Danach kommt das BACH-Thema an die Reihe, mit einer vierstimmigen Fuge, wonach die drei Themen zusammenkommen. Dieser Teil hätte eine Tripelfuge werden müssen. Mehr als der erste Ansatz dazu ist nicht überliefert. Der Forschung nach zu urteilen, ist es nicht undenkbar, dass die ursprüngliche Version des Hauptthemas (wie in *Contrapunctus*

1) zuletzt wieder mit den übrigen drei Themen hätte kombiniert werden sollen – zu einer echten Quadrupelfuge! Dazu ist es nicht mehr gekommen ...

Leo Samama, 2006

Übersetzung: „Wort*Wechsel*“