



Folge 83: J. S. Bachs „Kunst der Fuge“

Bachs Unvollendete

Die „**Kunst der Fuge**“ gilt als Geniestreich kontrapunktischen Komponierens. Da **Bach** selbst den Zyklus keinem bestimmten Instrument zuordnete, gibt es Aufnahmen für verschiedene Besetzungen: vom Solocembalo über das Saxophonquartett bis hin zum Orchester. Welche Einspielungen auf Tasteninstrumenten sich besonders lohnen, erfahren Sie von unserem Klavierexperten Ingo Harden.



Die Einspielung von Cédric Pescia überzeugt durch weichen Klang und wirkungsvolle Steigerungen.

Bachs „Kunst der Fuge“ umweht der Nimbus eines großen letzten und unvollendeten Werks. „Ueber dieser Fuge, wo der Name B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben“, notierte sein Sohn Carl Philipp Emanuel Bach an der Stelle, an der das Manuskript der Sammlung abbricht. Ein „letztes Wort“ eines der Großen unserer Musik und ein derart existenzieller autobiographischer Bezug sichern jeder Komposition das besondere Interesse der Nachwelt. Doch anders als etwa das Requiem von Mozart war, wie der Bach-Biograph Forkel 1802 schrieb, die aufwendig komponierte Fugensammlung offenbar „für die große Welt zu hoch“. Das Alterswerk des Thomaskantors

Alban Berg glaubte, dass Bachs „Kunst der Fuge“ vor allem „für Mathematik gehalten“ werde

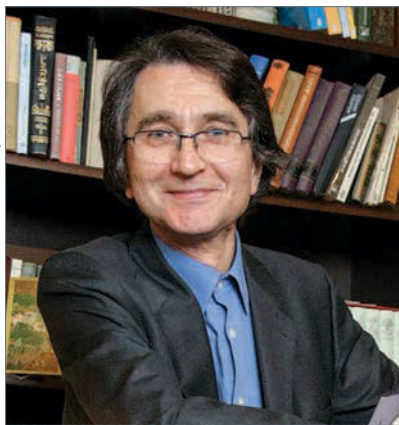
verkaufte sich schlecht. Noch 1926 bekannte Alban Berg, die „Kunst der Fuge“ sei für ihn „tiefste Musik“, werde aber in der Öffentlichkeit vor allem „für Mathematik gehalten“. Bis heute besitzt, wie bekannt, die „Kunst der Fuge“ längst nicht den Bekanntheitsgrad etwa der „Brandenburgischen Konzerte“, des „Weihnachtsoratoriums“, des „Wohltemperierten Klaviers“ oder auch der ebenfalls lange Zeit quasi unentdeckt gebliebenen „Goldberg-Variationen“.

Die Gründe für eine so dauerhaft zögerliche Akzeptanz liegen auf der Hand: Fugen galten schon vielen Zeitgenossen Bachs als ein „alter Zopf“. Sie sind bis in unsere Tage ein Inbegriff schwerer, anspruchsvoller Musik geblieben – „uncool“ im Jargon der Gegenwart. Und in diesem Werk Bachs treten Fugen in einer Ballung auf, die in seiner Musik, ja in unserem gesamten Konzertrepertoire ohne Vergleich ist. Außerdem liegt dem mehr als einem Dutzend Fugen und den vier Kanons seiner Sammlung ein einziges (Haupt- oder Motto-)Thema zu Grunde, und dieses eine Thema, das Fuge für Fuge nach allen Regeln der Kunst durch den kompositionstechnischen Wolf gedreht wird, besitzt überdies weit geringere Ohrwurmqualität als auch nur irgendeines der Fugenthemen zum Beispiel aus dem „Wohltemperierten Klavier“. Mit seinem einfachen Moll-Dreiklang, der in eine ruhige Melodiewendung übergeht, erinnert es – zufällig? – eher an die „Kaulquappenthematik“ der alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts, die ihre Stimmen gern mit einem Motiv in Pfundnoten begannen und dann schlank auslaufen ließen. „Interessant kann man es eigentlich nicht nennen“, meinte Albert Schweitzer 1908 in seinem Bach-Buch. Es schien ihm „nicht einer genialen Intuition entsprungen, sondern mehr in Hinsicht auf seine allseitige Verwendbarkeit“ erfunden. Und: „Es ist eine stille, ernste Welt, die es erschließt“ – eine Welt, die dem Hörer Versenkung abverlangt.

Es gibt noch mehr Hürden, die vielen Hörern (und sogar Musikern) bis heute den Zugang zur „Kunst der Fuge“ verstellen. So taucht bei jeder Beschäftigung mit ihr unweigerlich die Frage nach der „richtigen“ Besetzung auf. Bach hat in den Noten keine Angaben zur Instrumentierung gemacht, nach Art einer Partitur jede Stimme auf einem eigenen Liniensystem notiert, um so schon optisch ihre Eigenständigkeit herauszustellen. Er griff dabei auf eine Praxis zurück, die im 17. Jahrhundert für Klavierwerke gelegentlich angewandt wurde und zu Bachs Zeit noch nicht völlig in Vergessenheit geraten war. Bachs Söhnen und den Zeitgenossen war es jedenfalls ganz selbstverständlich, die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk zu betrachten. Noch Karl Czerny, der Beethoven-Schüler und Liszt-Lehrer, brachte 1838 eine „normal“ auf zwei Systemen zusammengefasste praktische Ausgabe heraus.

1926 dann stellte Wolfgang Graeser, ein junges deutsch-schweizerisches Musik- und Mathematikgenie, eine alternative und damals viel beachtete Version vor, die das

Foto: Stephan Wallocha/PR



Klare Konturierung und kontrollierte Intensität kennzeichnen die Einspielung von Evgeny Koroliov.

Foto: Marco Borggreve/DG



Auch Pierre-Laurent Aimards Deutung ist von enormer Klarheit und Transparenz der Stimmführung geprägt.

Foto: AMC Verona



Eher beschwingt ist die Aufnahme von Grigory Sokolov, die den Hörer vom ersten Ton an mitreißt.

Werk abwechslungsreich durchinstrumentiert. Sie eröffnete einen Reigen von Bearbeitungen, die alle auf der Überzeugung basierten, dass Bach durch den Verzicht auf Instrumentierungsangaben den Musikern die Besetzung der „Kunst der Fuge“ freigestellt habe: Aufführungen in einem Ensemble sollten die Polyphonie der Musik, das gleichberechtigte Nebeneinander mehrerer Melodien, besser erlebbar machen und außerdem in die über eine Stunde dauernde, konstant in einer Tonart sich bewegende Musik mehr Abwechslung bringen – ein Gedanke, der noch heute virulent ist. So kennt die aktuelle Diskographie Aufnahmen der „Kunst der Fuge“ für großes Orchester, für historisch oder modern besetzte Kammerorchester, für Kammerensembles aller Art, für Streichquartett, aber auch für Violon-Consort, für Blockflötengruppen, für diverse Holz- und Blechbläsergruppierungen bis hin zum Saxophon-, ja zum Tuba-Quartett. Wer will, kann sich die „Kunst der Fuge“ sogar in einer Version für mehrere Gitarren oder als Akkordeon-Solo zu Gemüte führen.

Derweil kam aber auch einiges ans Licht, das doch wieder für die „Kunst der Fuge“ als ein Klavierwerk spricht. Zum Beispiel wies der junge Gustav Leonhardt 1952 darauf hin, dass

kein Streich- oder Blasinstrument der Bach-Zeit den Tonumfang hatte, den Bach für die Stimmen seiner Fugensammlung forderte. An seine erste Cembalo-Einspielung im Jahr darauf schlossen sich die Interpretationen von Cembalisten wie Isolde Ahlgrimm, Kenneth Gilbert und Ton Koopman bis hin zu Robert Hill, Matteo Messori und anderen an. Parallel dazu machten sich Organisten wie Helmut Walcha ans Werk, die „Kunst der Fuge“ auf ihren Klaviaturen darzustellen. Und natürlich meldeten sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend auch Pianisten auf dem modernen Konzertflügel zu Wort.

Für welche Besetzung, welches Instrument man sich bei einem Erstestieg in diese einzigartige Tonwelt entscheidet, ist letzten Endes Geschmackssache. Hör-Historiker sind natürlich am besten mit dem Cembalo bedient. Die Orgel kann im Vergleich dazu zwar die unvergleichlich reichere Klangpalette ins Feld führen, dürfte aber als „Königin der Instrumente“ dem doch eher intimen, kontemplativen Charakter der „Kunst der Fuge“ weniger gut gerecht werden. Dagegen hat der moderne Flügel zwar eine Klangcharakteristik, die nicht mehr viel mit den Vorgänger-Instrumenten der Bach-Zeit zu tun hat. Doch bietet er dank seiner artikulatorischen

Foto: Archiv



Zu den eindrucklichsten Einspielungen gehört die kontemplative und gewichtige Deutung von Tatiana Nikolayeva.

Foto: PR



Einen modernen Ansatz, der die überzeitlichen Aspekte des Zyklus fokussiert, wählt Zoltán Kocsis.

Foto: Jean Marc Gourdon/PR



Prägnanz, Lebendigkeit und sprechende Themeneinsätze zeigt die Interpretation von Zhu Xiao-Mei.

Zum Werk

um 1742 Es gibt erste Hinweise darauf, dass Bach sich, möglicherweise angeregt durch eine Bemerkung in Johann Matthesons „Vollkommenem Capellmeister“ von 1739, mit einem modellhaft angelegten Fugenzklus befasst.

um 1746 Ein Manuskript zeigt das Werk in einem fortgeschrittenen Entstehungsstadium.

1747 Bach wird Mitglied der 1738 von seinem ehemaligen Schüler Lorenz Christoph Mizler gegründeten „Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften“. Da die

Statuten einen jährlichen Beitrag verlangen, liefert er 1747 „Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch...“ und 1748 das „Musicalische Opfer“.

Für 1749 war offenbar die neue Fugensammlung vorgesehen, doch verhinderten Krankheit und Tod deren Fertigstellung.

1751 Nach Bachs Tod am 28. Juli 1750 findet sich kein Gesamtbauplan des unvollendeten Erstdrucks. Seine Erben, vorab seine Witwe und der Sohn Carl Philipp Emanuel, versuchen den Torso mehr schlecht als recht zu vervollständigen, um ihn als „Die Kunst der Fuge“ zu veröffentlichen.

1752 Weil nicht einmal 40 Exemplare verkauft sind, erscheint das Werk zur Leipziger Ostermesse mit einem Vorwort des jung-berühmten Musikschriftstellers Friedrich Wilhelm Marpurg erneut.

1756 Wegen des weiterhin unbefriedigenden Absatzes stellt Carl Philipp Emanuel Bach die Kupferplatten des Drucks zum Verkauf – zum Materialwert...

Der Aufbau

Das Werk besteht im Kern aus einer Serie von Fugen, von Bach nach alter Art „Contrapuncti“ genannt, über ein einziges Thema. Die „Variationen im Großen“ (Forkel) sind gruppenweise nach zunehmender kompositorischer Schwierigkeit gegliedert:

1. Einfache Fugen

Fuge 1: 4-stimmig, mit dem Thema in der Grundgestalt

Fuge 2: 4-st. wie 1, aber mit rhythmisch lebhafterer Weiterführung

Foto: Staatsbibliothek zu Berlin



Das Autograph vom „Contrapunctus I“, der ersten Fuge des Zyklus.

Fuge 3: 4-st., mit dem Thema in der Umkehrung
Fuge 4: 4-st., wie 3, aber breiter ausgeführt

2. Gegenfugen

Fuge 5: 4-st., Thema und Umkehrung gemeinsam

Fuge 6: 4-st., Thema und Umkehrung, auch in Verkürzung und Engführung

Fuge 7: 4-st., wie 6, aber Thema zusätzlich in der Vergrößerung

3. Doppel- und Tripelfugen

Fuge 8: 3-st., zwei neue Themen werden nacheinander durchgeführt und schließlich mit dem Hauptthema in Umkehrung und neuer Rhythmisierung kombiniert

Fuge 9: 4-st., zu einem weiteren neuen Thema tritt das Hauptthema in vergrößerter Grundgestalt

Fuge 10: 4-st., ein neues Thema greift den Rhythmus des Hauptthemas von Fuge 8 auf; dazu das Hauptthema in der Umkehrung

Fuge 11: 4-st., breit ausgeführt über die drei Themen aus Fuge 8 in Umkehrung

4. Spiegelfugen

Fuge 12: 4-st., einfache Fuge mit Hauptthema im 3/2-Takt, dann in Spiegelung aller vier Stimmen wiederholt

Fuge 13: 3-st., freiere Variante des Hauptthemas, ebenfalls doppelt vorhanden als „rectus“ und „inversus“

5. Quadrupelfuge

Fuge 14: 4-st., mit drei neuen Themen, das dritte über den Namen B-A-C-H. Bevor vermutlich das Hauptthema das Werk in einem vierten Teil krönend abschließen sollte, bricht das Manuskript im T. 239 ab

Dazu kommen vier Kanons und als posthume Ergänzung (neben der versehentlich wiederholten Fuge 10) eine zweiklavierige „Konzertfassung“ der Fuge 13 sowie die Choralbearbeitung „Wenn wir in höchsten Nöten sein“.

Vielfalt die Chance, Stimmenverläufe und Themeneinsätze klarer zu markieren.

Als weitere Hürde auf dem Weg zur „Kunst der Fuge“ stellt sich die Frage der Fassungen. Bach starb über der Herstellung des Erstdrucks, beim posthumen Versuch einer Vervollständigung waren Sorglosigkeit und Unwissenheit im Spiel, zum Ausgleich für den fehlenden Schluss der letzten Fuge hat man „die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefüigten ... Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde in die Feder dictirt hat, schadlos halten wollen“. Bei dieser Quellenlage ist es nicht überraschend, dass man der „Kunst der Fuge“ in Aufnahmen sehr verschiedener Gestalt begegnet. Die überwiegende Mehrzahl der Interpreten lässt den Choral – „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ – außen vor, einbezogen wurde er aber erst kürzlich noch durch Angela Hewitt. Nicht minder rar sind Ergänzungen der unvollendeten großen Schlussfuge. Ferruccio Busonis „Fantasia contrappuntistica“ von 1910 wuchs sich zu einem eigenständigen Konzertstück aus und sprengte damit in Umfang und Stil den Rahmen. Wohl aber versuchte beispielsweise Lionel Rogg

eine stilvolle Vervollständigung, die er seiner Orgelaufnahme als Alternative anhängte.

Häufiger, so zum Beispiel bei Zoltán Kocsis und Evgeny Koroliov, finden sich Bachs spielfreudige Fugen-Alternativen für zwei Klaviere, entweder mit Hilfe eines zweiten Spielers oder als Playback im Alleingang aufgezeichnet. Und auf die vier zweistimmigen Kanons, ebenfalls Abwandlungen des Mottothemas, wird generell nur selten verzichtet. Oft werden sie einzeln zwischen die Fugen geschoben – so etwa von Tatiana Nikolayeva, Koroliov und Zhu Xiao-Mei. Fast noch öfter stehen sie im Viererverbund vor der Schlussfuge – zum Beispiel bei Pierre-Laurent Aimard. Grigory Sokolov und Kocsis schließlich lassen die Fugen ohne jeden Einschub ablaufen und bieten die Kanons als Anhang.

Fazit: Als Erstanschaffung der „Kunst der Fuge“ spricht vieles für eine möglichst umfangreiche Aufnahme und einiges für eine „moderne“ Klavierversion (sogar für den Autor, der überzeugter Parteigänger der „historisch Informierten“ ist). Bleibt die Frage nach den empfehlenswertesten Interpretationen. Und da fällt die Antwort diesmal nicht schwer. Denn es gibt

Empfohlene Aufnahmen

Grigory Sokolov (1982); Opus 111/Indigo
 Zoltán Kocsis (1984); Philips (*antiquarisch*)
 Evgeni Koroliov (1990); Tacet/Gebhardt
 Tatiana Nikolayeva (1992); Hyperion/Note 1
 Pierre-Laurent Aimard (2007); DG/Universal
 Cédric Pescia (2013); Aeon/Note 1
 Angela Hewitt (2013); Hyperion/Note 1
 Zhu Xiao-Mei (2014); Accentus Music



eine ganze Reihe von Veröffentlichungen, die voll überzeugen können, auch wenn sie das Werk unter sehr unterschiedlichen Blickwinkeln darstellen. Acht von ihnen scheinen mir derzeit als Ausgangspunkt für eine hörende Erkundung eine erste Wahl – was nicht heißt, dass sich nicht auch unter den anderen, den hier nicht genannten, viel Hörenswertes finden ließe.

Evgeny Koroliov, um mit ihm zu beginnen, realisiert in seiner Aufzeichnung von 1990 das alte, aber vielfach missverständliche Ideal notengenau dienender, Persönliches weitgehend zurückdrängender „Werktreue“ durch ein unverändert vorbildliches Miteinander von klarer Konturierung und zuchtvoller Intensität. Zwar steigt er irritierend langsam in das Werk ein, doch geschieht dies offenbar nur, um dadurch Freiraum für einen abwechslungsreichen und dramaturgisch überlegenen Aufbau der Musik zu gewinnen. Stilistisch relativ nahe ist ihm Pierre-Laurent Aimard, der die „Kunst der Fuge“ in unangreifbarer Klarheit vorlegt. Sein Ton ist emotional distanziert, wem Transparenz der Stimmführung wichtiger ist als Intensität und Dynamik, ist mit dieser Aufnahme, von deren Entstehung übrigens (Klavierfans wissen es) die DVD „Pianomania“ von 2009 interessante Hintergrundinformationen bietet, aber sicherlich gut bedient.

In eine andere Welt scheint die 1982er-Aufnahme mit Grigory Sokolov zu führen: Obwohl der damals noch junge Pianist den Charakter der Sätze klar, entschieden, sogar mit einer gewissen Beschwingtheit herausgearbeitet hat, wird man von ihm doch vom ersten Ton an mitgezogen in einen unwiderstehlichen Strom von Musik, der nicht nur der „Künstlichkeit“ des Komponierten, sondern ebenso der künstlerischen Ausstrahlung von Bachs spätem Reifewerk volle Gerechtigkeit widerfahren

lässt. Am nachdrücklichsten geschieht dies aber dann doch wohl durch Tatiana Nikolayeva, die den Zyklus zwei Jahre vor ihrem Tod aufzeichnen ließ. Sie spielt ihn kontemplativer und weicher im Ton als Sokolov, er entwickelt sich unter ihren Händen schlicht und gewichtig, aber ohne Pathos als – um das Wort Alban Bergs aufzugreifen – „tiefste Musik“. Eine gänzlich davon differierende Perspektive vermittelt Zoltán Kocsis. Bei ihm haben die überzeitlichen Momente des Komponierten

absoluten Vorrang. Seine entschieden „moderne“ Ausrichtung bietet ein volles, strömendes Klangbild von einer Dichte und klanglichen Intensität, als habe die Streichergruppe der Berliner Philharmoniker unter Karajan als Ideal gedient: rein pianistisch ebenso eindrucksvoll wie als Überführung eines historischen Werkes in die Aufführungspraxis von heute. Die distanzierende Strenge zu verringern, die zu den Wesensmerkmalen der „Kunst der Fuge“ gehört, scheint die Chinesin Zhu Xiao-Mei als ihre vordringliche Aufgabe betrachtet zu haben: Sie versucht die furchteinflößende kompositorische Meisterschaft, die aus dem Werk spricht, zu überspielen durch eine gleichsam naive, unbelastete Herangehensweise. Erbsenzähler könnten ihr – wie schon Nikolayeva – ein paar unerhebliche Imperfektionen ankreiden, aber sie greift entschieden zu, ist flexibel im Rhythmischen, lässt die Themeneinsätze sprechend hervortreten, gewinnt der Musik insgesamt Prägnanz, Lebendigkeit und Diesseitigkeit ab, ohne darüber ihrem kompositorischen Gewicht etwas schuldig zu bleiben.

Auch unter den Katalog-Neuzugängen der jüngsten Zeit gehören zwei Aufnahmen ins Spitzenfeld. Einmal Angela Hewitt. Die kanadische Bach-Spielerin entwickelt die Fugenkollektion in vorbildlicher Klarheit und Abrundung. Sie geht ähnlich streng vor wie Koroliov und bleibt emotional beherrscht, arbeitet aber trotzdem die Architektur der einzelnen Fugen und des Zyklus (der von Bach sicherlich nicht für eine „zyklische“ Aufführung bestimmt war) mit Hilfe einer entschiedenen Dynamik sehr gut heraus. Und der Franko-Schweizer Cédric Pescia überzeugt durch eine Interpretation auf einem weich klingenden Steinway von 1901 (und in „vor-wohltemperierter“ Stimmung!), die sich insgesamt entspannter gibt und alle Sätze ohne jedes Eifern in musikalisch wirkungsvoller Steigerung entwickelt. ■

Foto: Richard Termine/PR



Mit Hilfe einer entschiedenen Dynamik arbeitet Angela Hewitt die Architektur der Einzelfugen sehr gut heraus.